



# **Investigação sobre uma imagem (Carta a Jane) <sup>1</sup>**

JEAN-LUC GODARD E JEAN-PIERRE GORIN



Cara Jane,

No folheto publicitário que acompanha *Tout va Bien*<sup>2</sup> nos festivais de Veneza, Cartago, Nova York e San Francisco, preferimos incluir, em vez das fotos do filme, uma foto sua no Vietnã. Encontramos essa foto em um número de *L'Express*<sup>3</sup> no início de agosto de 72, e pensamos que ela nos permitirá falar muito concretamente dos problemas levantados por *Tout va Bien*.

Não se trata, absolutamente, de desconversar e não falar de *Tout va Bien*, como se temêssemos falar deste filme. De modo algum. Mas trata-se também de não marcar passo (como as tropas do fantoche Thieu<sup>4</sup> em Quang-Tri), o que, mais cedo ou mais tarde, leva a pisotear os outros para sair do atoleiro (como os obuses da 7ª frota sobre Quang-Tri<sup>5</sup>). Trata-se, portanto, de fazer um desvio, mas um desvio direto, por assim dizer. Isto é, um desvio que nos permitirá enfrentar diretamente os terríveis pequenos problemas colocados, bem ou mal, pelo filme que rodamos juntos no início deste ano.

E em vez de esquadrihar desde já as qualidades e os defeitos de nosso filme, preferimos convidar os críticos, os jornalistas, os espectadores, a fazerem conosco o esforço de analisar essa sua foto no Vietnã, tirada alguns meses depois do filme que fizemos em Paris.

Com efeito, essa foto e o curto texto que a acompanha nos parecem capazes de resumir *Tout va Bien* melhor do que poderíamos fazê-lo. E isto por uma razão muito simples. Essa foto responde à mesma pergunta que o filme levanta: que papel devem desempenhar os intelectuais na revolução? A esta pergunta, a foto dá uma resposta prática (a resposta da sua prática). De fato, essa foto te mostra, Jane, a serviço da luta pela independência do povo vietnamita.

A essa questão, *Tout va Bien* também responde, mas não do mesmo modo, pois, menos certo que a foto das respostas a dar, o filme faz primeiro outras perguntas. E estas equivalem, no fim das contas, a não levantar, tal e qual, a questão dos intelectuais e da revolução. Como então colocá-la?

O filme ainda não responde com exatidão. Mas a maneira pela qual ele ainda não responde é, de fato, um modo indireto de fazer novas perguntas, pois de nada serve dar antigas respostas às questões colocadas pelo rumo atual das lutas revolucionárias.

1. Este texto constitui a banda sonora do filme *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1972). Publicado originalmente na revista francesa *Tel Quel*, n.52, Inverno de 1972 (p.74-90), ele foi republicado mais tarde, sob o título "Enquête sur une image", no volume *Godard par Godard*, organizado por Alain Bergala (Paris: Cahiers du Cinéma / Ed. de l'Etoile, 1985, p.350-362). Assinada por Luiz Rosemberg (a quem devemos, entre muitas outras coisas, a organização do precioso volume *Jean-Luc Godard*, Rio de Janeiro, Taurus, 1987, 257p.), uma primeira versão desta tradução tomou como base o texto de *Tel Quel* e saiu publicada na revista eletrônica *Farnel*, Rio de Janeiro, n.o, setembro de 2006. Muito modificada, a tradução de Rosemberg reaparece aqui co-assinada, com seu acordo, por Mateus Araújo, que assumiu a tarefa de revisá-la atentamente do início ao fim, desta vez a partir do texto incluído no *Godard par Godard*. [N.d.E].

2. *Tout va bien* (Godard & Gorin, França, 1972), com Jane Fonda e Yves Montand nos papéis principais. [N.d.T].

3. Revista semanal francesa (fundada em 1953), de orientação centrada à época do filme. [N.d.T].

4. General Nguyen Van Thieu, então presidente do Vietnã do Sul (de 1967 a 1975) aliado aos Estados Unidos na guerra contra o Vietnã do Norte e o Vietcongue. [N.d.T].

5. Ao mencionarem a província de Quang-Tri nestes dois parênteses vizinhos, os cineastas aludem a vitórias militares (de fevereiro de 1968 ou março de 1972) do coletivo Vietcongue / Vietnã do Norte sobre as tropas do Vietnã do Sul e seus aliados americanos naquela região, bem como à pesada reação militar americana que se seguiu, ali como alhures. [N.d.T].

É preciso também aprender a formular tais questões. E aprender com aqueles que, embora ainda não tenham tido tempo de redigir claramente essas novas questões, já conquistaram o terreno em que elas poderão florescer e se desenvolver, e o conquistaram através de uma prática nova.

Dizíamos que a nossa maneira de não dar ainda uma resposta, como davam os vietnamitas e você naquela fotografia, era, na verdade, uma forma indireta de levantar novas questões. Uma forma indireta. Uma forma desviada. Agora você pode compreender porque a necessidade de um desvio antes de falar do filme. E porque um desvio pelo Vietnã. Primeiro, porque todo mundo concorda que lá se colocam questões realmente novas. E depois, porque você estava com eles após ter estado conosco.

Daí, ao olharmos essa foto de uma atriz no teatro das operações, o nosso desejo de interrogá-la. Interrogar não a atriz, mas a foto. E, para nós, isto equivale a fazer algumas novas perguntas para a clássica resposta que os vietnamitas e que você, tirando e divulgando esta foto, deram a essa célebre questão dos intelectuais.

Algo mais também contou em nossa decisão de aproveitar esta foto para fazer um desvio pelo Vietnã. Esse algo é nosso desejo de falar realmente do filme com os espectadores, sejam eles jornalistas ou não. Todo mundo é seu próprio jornalista e editorialista em função de como narra seu dia, o representa, faz para si mesmo seu “cineminha” a propósito da sua atividade material e cotidiana. E é precisamente desse “cineminha” e não do outro, inventado por Lumière e pela revolução industrial, que queremos enfim falar com o espectador. Mas, para isso, precisamos de um desvio. Afinal, assim como um filme é uma espécie de desvio que nos devolve a nós mesmos, para voltarmos ao filme devemos fazer esse desvio em nós mesmos. E aqui, nos Estados Unidos, “nós mesmos” quer dizer primeiro, ainda hoje, o Vietnã.

Explicaremos isto um pouco mais detidamente. Pensamos que é importante e urgente falar um pouco, realmente, com aqueles que se deram ao trabalho de ver nosso filme. “Realmente” quer dizer lá onde eles estão e também aqui onde estamos. É preciso portanto fazer com que eles possam, realmente, apresentar questões se quiserem, ou dar respostas às perguntas que fizemos. É preciso que eles possam refletir. E refletir, antes de tudo, sobre

este problema das perguntas e das respostas. É necessário que nós também possamos ser, realmente, afetados pelas perguntas (ou respostas) dos espectadores, e que possamos responder (ou questionar) com algo diferente de respostas (ou perguntas) já prontas a perguntas (ou respostas) já prontas também. Mas feitas por quem? Para quem? Contra quem?

Ou seja, para introduzir uma possibilidade real de discussão a propósito de *Tout va Bien*, nos situaremos fora de *Tout va Bien*. Para falar desta máquina, sairemos da fábrica que a utiliza. Encontraremos nossa base de discussão fora do cinema, mas para voltarmos melhor a ele. E quando tivermos voltado, para partirmos novamente com melhor passo em direção aos problemas reais de nossa vida material real, da qual o cinema terá sido apenas um dos elementos.

Não vamos deixar, nem abandonar *Tout va Bien*. Ao contrário, vamos partir do filme, partir para ir a outro lugar, ao Vietnã por exemplo, já que você está voltando de lá. Mas, e isto é o importante, vamos para lá com nossos próprios meios.

De que meios se trata? De nossos meios técnicos de trabalho e do uso social que deles fazemos (você nessa foto, no Vietnã, nós com o filme em Paris). E é exatamente a partir deste uso que poderemos julgar melhor. E por uma vez não estaremos sós, o espectador também estará ali, ele produzirá ao consumir, e nós consumiremos ao produzir.

Talvez tudo isso lhe pareça complicado. É que, como dizia Vertov a Lênin, a verdade é simples, mas não é simples dizê-la, e o tio Brecht havia percebido, em sua época, cinco dificuldades para dizê-la. Bem. Expliquemos isto de outro modo.

Nos dias de hoje, diz-se frequentemente que o cinema deve “servir ao povo”. Ok. Ao invés de teorizar sobre os defeitos e as qualidades de *Tout va Bien*, iremos ao Vietnã. Mas iremos com e pelos meios de *Tout va Bien*. Vamos observar, se podemos dizer assim, como *Tout va Bien* “trabalha” no Vietnã. Em seguida, deste exemplo prático poderemos tirar, eventualmente, algumas conclusões sobre as coisas a fazer e a evitar, cada um de nós ali onde está, com sua mulher, seu patrão, seus filhos, seu dinheiro, seus desejos, etc.

Em suma, vamos usar esta foto para ir ao Vietnã investigar esta questão: como o cinema pode ajudar o povo vietnamita a conquistar sua independência? E, como já dissemos várias vezes,

6. Henry Kissinger, diplomata naturalizado americano, conselheiro de segurança nacional do governo de Richard Nixon à época do filme. Responsável por graves crimes de guerra no Vietnã, chegou a dividir com Le Duc Tho o prêmio Nobel da Paz em 1973 pelo cessar fogo. [N.d.T.]

não somos os únicos a usar essa foto para ir ao Vietnã. Milhares de pessoas já o fizeram, provavelmente quase todo mundo aqui já viu essa foto e, durante alguns segundos, à sua maneira, se serviu dela para ir ao Vietnã. É exatamente isso que julgamos importante saber: como ele se serviu dessa foto para ir ao Vietnã; na verdade, como ele foi ao Vietnã. Porque o doutor Kissinger<sup>6</sup> também vai ao Vietnã várias vezes por ano.

E alguém como o doutor Kissinger, exatamente, nos perguntará o por quê dessa foto, e qual relação pode haver entre essa foto e *Tout va Bien*. E ele e seus amigos dirão que isto não é sério, que seria melhor falarmos do filme, da arte, etc. Mas é preciso fazer o esforço de ver que reflexões deste tipo falsificam a si mesmas ao se formularem assim, elas complicam tudo e impedem na verdade outras perguntas mais simples (como se diz das pessoas simples).

Por exemplo, antes de dizer ‘qual relação’, é preciso perguntar primeiro: existe uma relação? E se existe, só depois perguntar qual é ela. E em seguida, só tendo descoberto qual é tal relação (aqui descobriremos mais adiante que a relação entre nosso filme e essa foto é o problema da expressão) poderemos eventualmente julgar sua importância, isto é, estabelecer outras relações com outras perguntas importantes e com outras respostas importantes.

Isto parece bobagem, mero blábláblá, mas já na outra ponta desta nova pequena cadeia de perguntas, a questão da importância, que outros chamam de questão do resultado prático, se afigura extremamente importante.

E isso porque o coletivo Vietnã do Norte / *Vietcong* já respondeu à pergunta sobre a importância dessa foto, ao conseguir fazê-la publicar em toda parte no mundo “livre” (esse mundo livre que o encarcera), mostrando com isso a importância que atribuía a essa foto, a importância que atribuía à questão do resultado prático, a importância que atribuía à questão da importância.

Esta foto é, portanto, uma resposta prática que os norte-vietnamitas, com sua ajuda, Jane, decidiram dar à famosa pergunta que fazíamos há pouco: que papel deve desempenhar o cinema no desenvolvimento das lutas revolucionárias? Pergunta célebre, que ecoa uma outra não menos famosa: qual é o papel dos intelectuais na revolução?

A esta pergunta, à qual essa foto dá uma resposta prática (a resposta da prática de um povo; a foto é feita e publicada, e

é feita desse modo para se ter a certeza de publicá-la em toda parte, como de fato ocorreu, do contrário não a teríamos), a essa pergunta, ocorre que *Tout va Bien* também responde. Mas de outro lugar e de outra maneira. Uma maneira que consiste na verdade em não dar imediatamente este tipo de resposta. Uma maneira que consiste em dizer: aqui na França, onde estamos, em 1972, governados pelos amigos dos americanos e dos russos, nem tudo está tão claro ou tão evidente (lembramos, particularmente, de Fidel Castro dizendo na ONU que, para os revolucionários, nunca havia verdades evidentes, o imperialismo é que as inventara, e os grandes se serviam habilmente delas para oprimir os pequenos).

E já que nem tudo é evidente, Jane, continuemos a nos perguntar, mas nos esforcemos para fazê-lo diferentemente. Numa palavra, façamos perguntas novas para podermos dar novas respostas. Por exemplo, observemos como os vietnamitas traduzem seu combate e nos questionemos, já que também queremos traduzir nossa luta. E, em primeiro lugar, perguntemonos honestamente o que nos permite dizer que realmente combatemos.

Mas talvez nesse ponto, Jane, você nos pergunte: por que essa foto minha e não uma de Ramsey Clarke<sup>7</sup>, por exemplo? Ele também estava no Vietnã, também testemunhou o bombardeio dos diques. Simplesmente você, Jane, por causa de *Tout va Bien*, e porque seu estatuto social no filme era o mesmo que nessa foto. Você é uma atriz. Somos todos atores no teatro da história, é verdade, mas além disso, você faz cinema e nós também. Então, você poderia dizer: por que não Yves Montand no Chile? Ele também estava no filme. É verdade. Mas acontece que os revolucionários chilenos não julgaram oportuno divulgar fotos de Yves, ao passo que os revolucionários vietnamitas julgaram oportuno, com teu acordo, divulgar fotos tuas (na verdade, fotos de teu acordo com a causa vietnamita).

Além disso, há outro problema, que não podemos evitar. Somos dois rapazes que rodamos *Tout va Bien*, e você é uma moça. No Vietnã, a questão não se coloca assim, mas aqui sim. E enquanto mulher, você ficará certamente um pouco, ou muito, magoada pelo fato de criticarmos, um pouco, ou muito, sua maneira de atuar nesta foto. Magoada, porque são ainda e sempre os caras que se viram para atacar as moças. Só por isso, já esperamos que você possa vir responder de viva-voz à nossa

7. Jurista e ativista americano de orientação liberal (no sentido americano), muito combativo na luta pelos direitos civis e contra a agressão ao Vietnã. [N.d.T.]



8. Difícilmente traduzível, o original dizia “on est dans le même bain, un grand bain/bordel dont cette photo peut servir de révélateur” (Godard par Godard, 1985, p.353). [N.d.T].

carta, à medida que a leiamos em dois ou três lugares dos Estados Unidos.

Mas é verdade também que nos Estados Unidos e na Europa ainda estamos nessa situação (ou já estamos nela). E você e nós estamos mergulhados na mesma água, uma água turva<sup>8</sup>, da qual essa foto pode servir de revelador. Nós partimos daí. De você nos Estados Unidos. De nós em Paris. De você e nós em Paris. De você no Vietnã. De nós em Paris te olhando no Vietnã. De nós que vamos aos Estados Unidos. E de todo mundo aqui nesta sala de cinema que nos escuta e te observa. Partimos de tudo isso. Tudo isso está organizado de um certo modo, funciona de um certo modo. Queremos discutir isso, partir daí. Partir de *Tout va Bien*, ir ao Vietnã, voltar ao *Tout va Bien*, isto é, voltar do Vietnã a esta sala onde se projeta *Tout va Bien* e depois voltar para casa, e amanhã voltar à fábrica.

Para falar de tudo isso, mostramos essa foto às pessoas. Ou melhor, tornamos a mostrá-la, pois os norte-vietnamitas e você já a tinham mostrado. Dito de outro modo, perguntamos e nos perguntamos: tínhamos olhado esta foto? O que tínhamos visto nela? E sobre cada pergunta descobrimos outra. Por exemplo: como olhamos esta foto? Como nosso olhar funcionou ao olhá-la? E o que o faz funcionar assim e não de outro modo? E ainda outra pergunta: o que faz com que nossa voz traduza nosso olhar mudo desse modo e não de outro?

E acontece precisamente que *Tout va Bien* faz todas essas perguntas. Elas podem se resumir à grande questão do papel dos intelectuais nas lutas revolucionárias. Ou melhor, começamos a ver que essa grande e famosa questão dos intelectuais se bloqueia a si mesma, quando a formulamos tal e qual. E bloqueia as outras. E, finalmente, não é mais uma questão que pertence ao campo da revolução. A questão atual da revolução (vamos descobri-la a propósito dessa foto, e depois a propósito do filme) seria antes: como mudar o velho mundo? E vemos imediatamente que o velho mundo do Vietcongue não é o mesmo que o de um intelectual ocidental, que o velho mundo de um palestino não é o mesmo que o de um menino negro do gueto, que o velho mundo de um operário especializado da Renault não é o mesmo de sua namorada.

Vemos que essa foto dá, portanto, uma resposta prática a essa questão de mudar o velho mundo. Vamos, portanto, examinar

essa foto/resposta, investigá-la. Vamos apontar indícios. Vamos analisá-los e sintetizá-los. Tentaremos explicar a organização dos elementos que compõem essa foto. Vamos explicá-los, por um lado, como se se tratasse de um núcleo físico-fotográfico e, por outro lado, como se se tratasse de uma célula fotográfico-social. Em seguida, tentaremos relacionar a pesquisa científica e a pesquisa mais diretamente política (“de onde vêm as ideias corretas: da luta pela produção, da luta de classes e da experimentação científica” - Mao).

Realizar esta investigação, interrogar esta foto, o que é senão tratar de saber como foi dada (nas condições da luta no Vietnã) a resposta que a foto dá? Veremos, então, se essa resposta é inteiramente satisfatória para todo mundo (para quem? Contra quem?) e se, talvez, não começam a surgir outras questões, aquelas mesmas colocadas, bem ou mal, por *Tout va Bien*.

Veremos, por exemplo, que uma parte importante da foto (a expressão da atriz, a relação boca/olhar), em nosso entender, não pode nos satisfazer, na Europa ocidental, da mesma maneira que a seus atores, aqueles que tiraram ou decidiram tirar essa foto (o coletivo Vietnã do Norte/Vietcongue), o que é absolutamente normal à primeira vista, dadas as condições diferentes; mas ainda será preciso considerar atentamente, e tão obstinadamente quanto eles, o que condiciona esse “normal”.

Dizer isto não equivale a fazer simplesmente como a maioria dos partidos comunistas do ocidente e seus apoiadores (o Papa, a ONU, a Cruz Vermelha) que dizem simplesmente: ajudemos o Vietnã a obter a paz. Ao contrário, dizer o que dissemos é algo muito mais preciso. Por exemplo: ajudemos a aliança do Vietnã do Norte e do Vietnã do Sul a obter a paz. E ainda mais precisamente: já que, ao mudar seu velho mundo, o Vietnã nos ajuda a mudar o nosso, como podemos ajudá-lo realmente em retribuição? E já que o coletivo Vietnã do Norte/Vietcongue luta, critica e transforma o Sudeste Asiático, como podemos lutar do nosso lado para mudar a Europa e a América?

Claro, isto é algo mais longo de dizer (do que “paz no Vietnã”) e mais minucioso de fazer (do que criar dois ou três Vietnãs), e é por isto que Marx já reclamava (no prefácio da primeira edição de *O Capital*) leitores sem medo das “minúcias” para derrubar “o rei do inferno e liberar os diabinhos”.

Posto diante dessa foto por você, Jane, e pelos vietnamitas,

há alguns meses, posto novamente diante dela agora por nós mesmos, cada um pode fazer, se quiser, sua própria investigação. Poderemos comparar depois, livremente, os resultados. Poderemos tomar a palavra sem, por isto, tirá-la dos que escutam. Em suma, poderemos talvez, por um breve instante, dizer menos bobagem sobre nós e a revolução.

Uma última coisa. Para que você não se sinta pessoalmente atacada (mas sem realmente poder evitá-lo, e pensamos que a questão está mal colocada desse modo, e que, no final desta carta, também teremos progredido nisso, e por isto precisaríamos muito que você viesse nos responder diretamente, pois não te escrevemos só como realizadores de *Tout va Bien*, mas também como leitores desta foto, e você reconhecerá que é primeira vez que pessoas que viram uma foto sua lhe escrevem deste modo a propósito dessa sua foto que viram na imprensa), para que não se sinta diretamente visada, como se diz, para que sinta que visamos não Jane, mas uma função de Jane Fonda, ao interrogar essa foto falaremos de você na terceira pessoa. Não lhe diremos Jane fez isto ou aquilo, diremos a atriz ou a militante, assim como faz, aliás, o texto que acompanha a foto.

Eis aqui, então, a nosso ver, quais são os principais elementos (e os elementos dos elementos) que desempenham um papel importante nesta fotografia publicada na revista francesa *L'Express* do início de agosto de 1972.

### **Elementos Elementares**

— Esta foto foi tirada a pedido do governo do Vietnã do Norte, representando nessa ocasião a aliança revolucionária entre os povos do Vietnã do Sul e do Vietnã do Norte.

— Essa foto foi tirada por Joseph Kraft, definido ao pé da foto num texto redigido não por quem participou da ação de tirar a foto, mas por aqueles que a divulgam; isto é, por um ou vários redatores de *L'Express*, sem consulta à delegação norte-vietnamita na França (verificamos isso).

— Esse texto diz que se trata de um dos mais conhecidos e moderados jornalistas americanos Diz também que a atriz é uma militante radical pela paz no Vietnã. Mas o texto não fala dos vietnamitas que vemos na foto. Não diz, por exemplo, que o vietnamita que não se vê, ao fundo, é um dos vietnamitas menos conhecidos e menos moderados.

– Essa foto, como toda foto, é fisicamente muda. E fala pela boca da legenda situada ao seu pé. Essa legenda não sublinha, não repete (pois a foto fala e diz coisas a seu modo) que a militante ocupa o primeiro plano e o Vietnã, o fundo. A legenda diz: “Jane Fonda interroga habitantes de Hanói”. Mas o jornal não publica as perguntas feitas pela atriz, nem as respostas dadas pelos representantes do povo vietnamita ali fotografados.

– Já podemos notar que esta legenda, na verdade, mente tecnicamente. Com efeito, ela não deveria dizer que “Jane Fonda interroga”, mas que “Jane Fonda escuta”. Isso salta aos olhos tão certamente quanto um raio laser. E talvez esta escuta não tenha excedido 1/250 de segundo, mas foi este 1/250 que se registrou e difundiu.

– Provavelmente, ao falar assim a legenda quer simplesmente dizer que se trata de um instantâneo tirado durante uma discussão em que a atriz/militante interrogava, realmente, habitantes de Hanói, e que não se deve dar importância a esse detalhe da boca fechada. Mas veremos mais adiante que não se trata de um acaso, ou melhor, que se algum acaso existiu, ele foi em seguida explorado no interior da necessidade capitalista, da necessidade para o capital de mascarar o real no momento mesmo em que o desmascara, ou seja, de “enganar” sobre a mercadoria.

### **Elementos menos elementares**

– A posição da câmera fotográfica é chamada de *contra-plongée*. Ela não é hoje, na história da fotografia, uma posição inocente (tinha sido muito bem definida técnico-socialmente, embora inconscientemente, por Orson Welles em seus primeiros filmes). Hoje, por exemplo, o fascista Clint Eastwood sempre é filmado em *contra-plongée*.

– A escolha do enquadramento tampouco é inocente ou neutra: enquadra-se a atriz que olha e não o que ela olha. Enquadra-se a atriz, portanto, como se ela fosse a vedete. E isto porque, de fato, a atriz é uma vedete internacionalmente conhecida. Em suma: por um lado, enquadra-se a vedete militando, e por outro, no mesmo movimento enquadra-se também a militante como vedete. O que não é a mesma coisa. Ou melhor, o que pode ser a mesma coisa no Vietnã, mas não na Europa ou nos Estados Unidos.

– Na página seguinte, vemos de resto não o que a militante

9. GRP, Governo Revolucionário Provisório da República do Vietnã do Sul, foi um órgão central criado em 1969 naquele país para dirigir a ação da Frente Nacional de Libertação, lutar contra o exército americano e derrubar o governo de Nguyen Van Thieu. Após a vitória das forças revolucionárias em 1975, o GRP se torna o governo oficial do Vietnã do Sul. [N.d.T.]

olhou nessa foto, e sim o que ela viu noutros momentos. Em nossa opinião, é a mesma cadeia de imagens do mesmo tipo que as transmitidas pelas cadeias de televisão e jornais do mundo “livre”. Imagens como já vimos centenas de milhares de vezes (tão frequentemente quanto as bombas) e que não mudam nada, exceto entre os que lutam para organizar esta cadeia de imagens de certa maneira, a sua (os 7 pontos do GRP<sup>9</sup>). Na verdade, se esta reportagem fosse assinada por um Dupont ou um Smith, a nosso ver os mesmos jornais a rejeitariam como banal demais. Realmente, para os meninos de uma comunidade agrícola da periferia de Hanói, deve ser banal reconstruir, digamos, pela vigésima vez, sua escola destruída pelos aviões *Phantom* do doutor Kissinger. Mas desta banalidade extraordinária, é claro, ninguém falará, nem a militante transformada em vedete, nem *L'Express*.

– Não se dirá nada tampouco sobre o que puderam se dizer a atriz americana e suas irmãs, as atrizes vietnamitas que podemos ver também em foto na página seguinte. A atriz americana perguntou como se atua no Vietnã, ou como alguém que atua em Hollywood pode representar quando está em Hanói, de onde volta a Hollywood? Em nossa opinião, se *L'Express* não fala de nada disso, é porque a atriz americana também não fala.

– É verdade que a militante falou das bombas de fragmentação e dos diques. Mas não se deve esquecer que a militante é também uma atriz, ao contrário do tribunal Russel ou de Ramsey Clarke, por exemplo. E convém lembrar que, precisamente por ela ser atriz, deve-se prestar atenção na Casa Branca que tentará, se a deixarem, dizer que essa atriz foi manipulada e recita um texto decorado. Tais críticas podem facilmente destruir todos os esforços da atriz e da militante. E deve-se ver porque essa destruição é possível. Para nós, nesse caso, é porque a atriz militante não falou dos diques a partir, por exemplo, de uma atriz vietnamita que os conserta primeiro, para dar em seguida um espetáculo teatral num vilarejo ameaçado pela ruptura dos diques.

– Parece-nos já a este respeito que, se a militante partisse da atriz (e é o que fazem, a seu nível, os vietnamitas que a utilizam), ela poderia começar a desempenhar seu papel historicamente (historicamente), de um modo diferente do que se faz em Hollywood. Talvez os vietnamitas ainda não o necessitem diretamente neste terreno, mas os americanos provavelmente

sim, e, portanto, indiretamente, os vietnamitas (reencontramos aqui a necessidade do desvio. Os vietnamitas são obrigados a fazer um desvio pelos Estados Unidos).

– Nessa foto, nesse reflexo da realidade, duas pessoas estão fotografadas de frente, as outras de costas. Dessas duas pessoas, uma é nítida, a outra esfumada. Na foto, a americana famosa é nítida e o vietnamita anônimo, esfumado. Na realidade, é a esquerda americana que é esfumada e a esquerda vietnamita, extraordinariamente nítida. Mas na realidade, é também a direita americana que continua sendo extraordinariamente nítida, enquanto a direita vietnamita, a “vietnamização”, é cada vez mais esfumada. O que pensar, agora, da “moderação” [“mesure”] de Joseph Kraft, que mediu [a mesuré] todas as contradições, e que regulou o diafragma e a distância em função disso? Tudo isso foi medido, como vimos a propósito do enquadramento, com uma certa finalidade, a de focar a estrela militando e obter, assim, um certo produto, uma certa ideia/mercadoria, e isto novamente com um certo propósito. A produção deste produto, vale lembrar, está diretamente controlada pelo governo do Vietnã do Norte. Mas sua difusão fora do Vietnã não mais, ou muito indiretamente (nem sequer falamos da ação retroativa dessa difusão sobre a produção). Essa difusão está controlada pela cadeia de televisões e jornais do mundo “livre”. Há, portanto, uma parte do desenho que escapa aos desenhistas. Qual parte? E de qual partida de qual jogo se trata? E jogado por quem? Para quem? Contra quem? Digamos, simplesmente, agora (voltaremos a isso mais adiante) que se examinamos a relação nítido/esfumado expressa pelos dois rostos, percebemos algo extraordinário: o rosto esfumado é o mais nítido e o rosto nítido é o mais esfumado. O vietnamita pode se permitir ser esfumado por ser, há muito, nítido na realidade. O americano é obrigado a ser nítido (e é o esfumado vietnamita quem o obriga a isso, de uma forma muito nítida). O americano é obrigado a focar nitidamente seu real esfumado.

### **Elementos de elementos**

– Essa foto duplica outra foto da atriz que figurava na capa do mesmo número de *L'Express*. Este termo “capa” [couverture] é muito eloquente, se nos damos ao trabalho de ver que uma foto pode encobrir tanto quanto descobrir. Ela impõe o silêncio

ao mesmo tempo em que fala. A nosso ver, isso é uma das bases técnicas do duplo aspecto de Jekyll e Hyde, capital fixo e capital variável, assumido pela informação/deformação quando ela se transmite por imagens/sons numa época como a nossa, a do declínio do imperialismo e da tendência geral à revolução.

– A esquerda americana diz, frequentemente, que a tragédia está não no Vietnã mas nos Estados Unidos. A expressão do rosto da militante nessa foto é, de fato, uma expressão de atriz de tragédia, mas uma atriz formada social e tecnicamente por suas origens, isto é, formada/deformada na escola hollywoodiana do show-biz stanislavskiano.

– A expressão da militante era a mesma em *Tout va Bien*, bobina 3, quando, atriz, ela ouvia uma figurante cantar um texto de *Lotta Continua*<sup>10</sup>.

– A atriz também tinha este tipo de expressão quando, em *Klute*<sup>11</sup>, olhava com ar compassivo e trágico seu amigo, um policial interpretado por Donald Sutherland, e decidia passar a noite com ele.

– Por outro lado, este já era o mesmo tipo de expressão que Henry Fonda usava nos anos 40 para interpretar o trabalhador explorado de *As vinha da Ira*<sup>12</sup>, do futuro fascista Steinbeck. E ainda mais longe na história paterna da atriz, no interior da história do cinema, esta é também a expressão que Henry Fonda havia usado para lançar aos negros olhares profundos e trágicos em *Young Mr. Lincoln*<sup>13</sup>, do futuro almirante de honra da Marinha, John Ford.

– Por outro lado ainda, encontramos essa expressão no campo oposto, quando John Wayne se compadece dos estragos da guerra do Vietnã em *Os Boinas Verdes*<sup>14</sup>.

– Em nossa opinião, essa expressão foi tomada de empréstimo (juros) à máscara cambista do *New Deal* de Roosevelt. Na verdade, é uma expressão de expressão, surgida por um acaso necessário no momento do nascimento econômico do cinema falado. É uma expressão que fala, mas só para dizer que sabe muito (sobre o *Krachs* de Wall Street por exemplo) mas não dirá nada mais. É por esta razão, em nossa opinião, que esta expressão rooseveltiana difere tecnicamente das expressões que a precederam na história do cinema, as expressões das grandes estrelas do cinema mudo, Lilian Gish, Rodolfo Valentino, Falconetti e Vertov, enquanto ouvimos as palavras: filme = montagem do ‘eu vejo’. Basta fazer

10. Organização comunista italiana fundada em 1969, que desempenhou um papel decisivo no episódio das greves da Fiat-Mirafiori em Turim naquele ano. Um de seus militantes criou em 1971 uma “Balada da FIAT” cantada em parte no miolo de *Tout va bien*. Cf. David Faroult, “De ‘la ballata della FIAT’ à la ‘chanson gauchiste’ de *Tout va bien*”, em Nicole Brenez et al., *Jean-Luc Godard: Documents*. Paris: Centre Pompidou, 2006, p.187-188. [N.d.T.]

11. *Klute* (Alan J. Pakula, EUA, 1971). [N.d.T.]

12. *The Grapes of Wrath* (John Ford, EUA, 1940). [N.d.T.]

13. *Young Mr. Lincoln* (John Ford, EUA, 1939). [N.d.T.]

14. *The Green Berets* (John Wayne, EUA, 1968). [N.d.T.]

a experiência e fazer todos estes rostos olharem uma foto de atrocidades no Vietnã: nenhum terá a mesma expressão.

– É que antes do cinema falado, o cinema mudo tinha uma base técnica materialista. O ator dizia: sou (filmado) logo penso (penso ao menos que sou filmado). É porque existo que penso. Depois do falado, houve um *New Deal* entre a matéria filmada (o ator) e o pensamento. O ator se pôs a dizer: penso (que sou um ator) logo sou (filmado). Sou porque penso.

– Como acabamos de ver nesta experiência que aprofunda a de Kulechov, antes da expressão do *New Deal*, cada ator do cinema mudo tinha sua própria expressão, e o cinema mudo tinha verdadeiras bases populares. Ao contrário, quando o cinema falar como o *New Deal*, cada ator passará a dizer a mesma coisa. Pode se fazer novamente a mesma experiência com qualquer vedete do cinema, do esporte ou da política (alguns *inserts* de Raquel Welch, [Georges] Pompidou, Nixon, Kirk Douglas, [Alexander] Soljenítsin, Jane Fonda, Marlon Brando, oficiais alemães em Munique 1972, enquanto se ouve as palavras: penso, logo existo, e se veem em contracampo cadáveres vietcongues).

– Essa expressão que diz muito, mas que não diz nem mais nem menos, é então uma expressão que não ajuda o leitor a ver mais claro em seus obscuros problemas pessoais (a ver em quê o Vietnã pode esclarecê-los, por exemplo). Por que então contentar-se com ela e dizer que ela já é algo e permite que algo se transmita (todo o discurso do sindicato em *Tout va Bien*, bobina 3)? E por que, se a atriz ainda não é capaz de representar de outra forma (e nós ainda não somos capazes de ajudá-la corretamente a fazer isto), por que os norte-vietnamitas deveriam contentar-se com ela nesse campo? Em todo caso, por que nos contentaríamos com o contentamento dos vietnamitas? Nossa opinião é que nos arriscamos a lhes fazer mais mal do que bem, ao nos fabricarmos uma boa consciência tão barata (dito em termos científicos: o movimento que vai da entropia negativa à informação não custa caro). Afinal de contas, essa expressão também se dirige a nós, que fazemos o esforço de olhá-la pela segunda vez. É a nós que esse olhar e essa boca não dizem nada, se esvaziam de sentido, como os dos meninos tchecos diante dos tanques russos ou as grandes barriguinhas de Biafra e Bangladesh, ou os pés dos palestinos no barro cuidadosamente mantido pela UNWRA<sup>15</sup>. Vazio de sentido, atenção, para o capital que sabe embaralhar as pistas, que sabe

15. A Wikipédia nos lembra que a Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente, também conhecida pela sigla UNRWA (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*), é uma agência de desenvolvimento e assistência humanitária que proporciona cuidados de saúde, serviços sociais, educação e ajuda de emergência a mais de 4 milhões de refugiados palestinos que vivem na Faixa de Gaza, na Cisjordânia, na Jordânia, no Líbano e na Síria. [N.d.T].



preencher com um sentido vazio o olhar real de seus futuros inimigos já presentes, olhar que ele precisa “ausentar”, fazê-lo voltar-se para lugar nenhum.

– Como lutar contra essa situação de fato? Não cessando de publicar essas fotos e esta foto em questão (seria preciso suprimir imediatamente a totalidade das emissões de televisão e rádio, em quase todos os países do mundo, assim como todo tipo de jornais, o que é uma utopia). Não. Mas pode-se publicá-las de outro modo. E é neste “outro modo” que as vedetes, pelo seu peso monetário e cultural, têm um papel a desempenhar. Um papel esmagador, como se diz. E a verdadeira tragédia é que elas não sabem como desempenhar esse papel esmagador. São ainda os vietnamitas que se aplicam, eles, as vedetes da guerra revolucionária de independência. Como desempenhar esse papel? O que fazer para aprender a representá-lo? Muitas questões se colocam ainda na Europa e nos Estados Unidos antes de podermos responder com clareza. Nós colocamos algumas delas em *Tout va Bien* (como Marx, em sua época, partindo da *Ideologia Alemã* chegava a levantar a questão da *Miséria da Filosofia* contra Proudhon, que só sabia filosofar sobre a miséria).

– Se observamos atentamente o norte-vietnamita situado atrás da atriz americana, percebemos logo que seu rosto expressa algo completamente diferente do que expressa o da militante americana. Por mais que não se veja aquilo que ele olha, se o isolamos e o enquadrarmos sozinho, percebemos que seu rosto remete àquilo que ele enfrenta todos os dias: bombas de fragmentação, diques e mulheres estripados, a casa a reconstruir pela décima vez, ou o hospital, a lição a aprender (Lênin dizia: primeira lição, aprender; segunda lição, aprender; terceira lição, aprender). E a imediata referência desse rosto à luta cotidiana é possível por uma razão muito simples: ele não é só um rosto de revolucionário, mas um rosto de revolucionário vietnamita. Um longo passado de lutas está cruelmente inscrito neste rosto, há muito tempo, pelo imperialismo francês, japonês e americano. Na verdade, esse rosto é reconhecido, há muito tempo, como o rosto da revolução no mundo inteiro, e até mesmo por seus inimigos. Não tenhamos medo das palavras: é um rosto que já conquistou a independência de seu código de comunicação. Nenhum outro rosto de revolucionário poderia atualmente remeter, de forma tão imediata quanto o dele, ao combate cotidiano. Simplesmente

porque nenhuma revolução, exceto a chinesa, fez ainda a longa marcha da revolução vietnamita. Façamos a experiência. Este negro, não podemos dizer imediatamente porque ele luta, onde e como: em Detroit, nas fábricas da Chrysler por um salário melhor e ritmos menos embrutecedores? Em Johannesburgo, pelo direito de entrar num cinema em que os brancos exibem filmes de brancos? E este árabe, e este sul-americano, e esta europeia, e esta criança americana? Devemos ter a coragem de dizer que não temos nada a dizer ao observá-los, a menos que haja uma legenda na foto balbuciando tolices ou mentiras que repetiremos por nossa conta, e devemos ter a coragem de dizer que essa coragem não passa de uma confissão de fraqueza: estamos derrotados, não temos nada a dizer. Ao contrário, diante desse rosto vietnamita, nenhuma legenda é necessária: no mundo inteiro se dirá que aquele é um vietnamita, e que os vietnamitas lutam para expulsar os americanos da Ásia.

– Isolemos, ao contrário, o rosto da atriz americana. Vemos logo que ele não remete a nada, ou melhor, que não remete a nada além de si próprio, mas um si próprio que não está em parte alguma, perdido na infinita imensidão da ternura eterna de uma *Pietà* de Michelangelo. Rosto de mulher que não remete a nenhuma mulher (o rosto do vietnamita era uma função que remetia ao real, enquanto o rosto da americana é uma função que só remete a uma função). Rosto que poderia ser o de uma *hippie* carente de droga, o de uma estudante de Eugene, Oregon, quando seu favorito Préfontaine<sup>16</sup> acaba de perder os 5.000 metros olímpicos, o de uma namorada abandonada por seu homem, e também o de uma militante no Vietnã. É demais. Há informação demais num espaço/tempo pequeno demais. Estamos, ao mesmo tempo, certos de que se trata de uma militante pensando no Vietnã mas nada certos disso, pois ela poderia estar pensando em algo completamente diferente, como acabamos de provar. Então, acabamos tendo que nos perguntar como a foto de uma militante (ou atriz) pensando não necessariamente no Vietnã pode ser publicada precisamente no lugar daquela de uma atriz (ou militante) pensando forçosamente no Vietnã. Afinal, a realidade dessa foto está aí: uma maquiagem de estrela desnudada por sua própria falta de maquiagem. Mas isto não é dito pelo *Express*, pois seria um começo de revolução no jornalismo. Seria um início de revolução dizer, na Europa ou Estados Unidos, que, atualmente,

16. Referência a Steve Prefontaine, excepcional corredor americano de fundo formado em Oregon, que batera vários recordes dos 1500 aos 10000 metros, e que morreria em 1975 aos 24 anos num acidente de carro. [N.d.T].

não é possível tirar uma foto de alguém pensando em algo (no Vietnã, numa trepada, num Ford, numa fábrica, numa praia, etc.).

– Dirão que erramos ao isolar da foto uma parte que não fora publicada sozinha. É um péssimo argumento. Nós a isolamos precisamente para mostrar que ela de fato estava sozinha, e que a tragédia reside nessa solidão, pois se pudemos isolar esse rosto, foi também porque ele se prestava facilmente a isso, ao contrário do rosto vietnamita que, mesmo sozinho, não se deixa isolar de seu círculo.

– Conhecemos na França, de longa data, essa expressão usada pela atriz. É a expressão do *Cogito* cartesiano: penso, logo existo, mumificada por Rodin e seu pensador. Seria melhor levar a célebre estátua para passear em todas as grandes e pequenas catástrofes a fim de apiedar as massas. A fraude da arte capitalista, do humanismo capitalista, saltaria aos olhos imediatamente. É preciso compreender que uma vedete não pode pensar, pois é uma função social: ela é pensada, e faz pensar (basta ver pensadores como Marlon Brando ou Pompidou atuarem como o fazem para compreender porque o capital precisa do apoio de uma arte desta espécie para aumentar a força da filosofia idealista em seu combate contra a filosofia materialista dos Marx, Engels, Lênin e Mao, representando seus povos nesse domínio).

– Acabamos de dizer: isolemos, ao contrário, o rosto da atriz americana. Isolemos agora, as palavras “ao contrário” nesta frase (isolar, dividir: divisão revolucionária, dizia Lênin, que luta contra a divisão capitalista do trabalho). Vemos então que a figura da militante americana e a do norte-vietnamita são figuras contrárias. E o que realmente acontece na realidade imaginária dessa imagem é, em nossa opinião, a luta desses contrários.

– O olho americano se contenta em *ler* a palavra horror no Vietnã. O olho vietnamita *vê* a realidade americana em todo o seu horror. Atrás da figura desse figurante vietnamita já figura então a maravilhosa e formidável máquina *montada* pelo coletivo Vietnã do Norte/Vietcongue.

– Atrás da figuração dessa vedete figura ainda a ignóbil e temível máquina capitalista, cheia de uma expressão cinicamente humilde e de confusão na claridade (ver, a esse respeito, o filme de Lelouch, *L'aventure, c'est l'aventure*<sup>17</sup>). Em suma, luta entre o ainda e o já, luta entre o velho e o novo. Luta que não se circunscreve à produção da foto, mas que continua na sua distribuição, no

17. *L'aventure, c'est l'aventure*  
(Claude Lelouch, França, 1972).  
[N.d.T].

fato de que a olhamos neste momento. Luta entre a produção e a difusão, segundo quem comanda uma e outra, o capital ou a revolução.

**Outros elementos de elementos** – Ao correr o risco de fazer divulgar essa foto, os norte-vietnamitas têm razão. Ou melhor, têm suas razões. Essa foto cumpre um papel de pequeno parafuso no mecanismo do desenvolvimento de sua ofensiva diplomático-militar atual.

– Essa foto é uma das mil dadas pelo povo vietnamita com seu sangue, para replicar aos crimes de guerra dos Estados Unidos. Note de passagem, Jane, que o coletivo Vietcong/Vietnã do Norte raramente publica atrocidades em seus documentos, mas frequentemente, combates.

– Para dar essa réplica, aqui, o governo norte-vietnamita, representante de seu povo, representado aqui pelo Comitê pela amizade com o povo americano, convidou a atriz Jane Fonda. Trata-se, portanto, de representar um papel.

– Contrariamente a muito outros americanos, a atriz americana aceitou fazer esse papel e, para isso, se deslocou. Foi a Hanói para se pôr a serviço da revolução vietnamita. Agora, cabe então a pergunta: como ela se põe a serviço? Ou mais precisamente: como interpreta esse papel?

– A atriz americana em ação nessa foto serve ao povo vietnamita em sua luta pela independência, mas não o serve somente no Vietnã, e sim nos Estados Unidos em particular e também na Europa, já que a foto chegou a nós. Isto é, nós que olhamos essa foto daqui estamos livremente obrigados a perguntar: essa foto nos serve? E em primeiro lugar: serve-nos para servir ao Vietnã? (e é o Vietnã que nos obriga a formular essa pergunta).

### **Elementos sintetizados**

– Nem *L'Express* nem a militante americana fizeram diferença entre Jane Fonda falando, interrogando, e Jane Fonda escutando.

– Para os vietnamitas, o fato de ela falar (e acreditamos que pouco importa para eles que ela fale ou escute, pois o silêncio também é eloquente, mas isto não é dito) é, por ora, nesta época

histórica de sua luta, o elemento principal. O importante é que ela esteja ali.

– Mas aqui, em 1972, o elemento principal não é, forçosamente, o mesmo. Temos que saber que força atua atrás desse “forçosamente”.

– Fomos portanto obrigados a assinalar que a legenda da foto mentia ao dizer que a atriz falava aos habitantes de Hanói, quando a foto a mostrava ouvindo-os. E é importante para nós (que precisamos da verdade contraditória desta foto e não da sua verdade eterna) assinalar que *L'Express* mente em todos os níveis, mas é importante também acrescentar que se o jornal pode mentir, é porque a foto o permite. De fato, o *L'Express* aproveita (perda e lucro) a autorização implícita dessa foto para dissimular o fato de que a militante ouve, pois dizendo que ela fala, e que fala de paz no Vietnã, *L'Express* se isenta de precisar de qual paz se trata, deixando esse cuidado para a foto, como se fosse óbvio que a foto determina precisamente e por si mesma o tipo de paz em questão, quando vimos que não é nada disso. Mas se *L'Express* pode agir assim, é provavelmente porque a atriz americana só milita dizendo ‘paz no Vietnã’, sem se perguntar qual paz exatamente e, em particular, qual paz na América. E se ela ainda não se pergunta, ou se ainda não chega a fazê-lo, não é porque ainda atue como atriz em vez de militante, mas pelo contrário, é porque enquanto militante ela não se coloca ainda nenhuma questão de tipo novo sobre seu funcionamento de atriz, nem socialmente nem tecnicamente. Em suma, ela não milita como atriz, enquanto os norte-vietnamitas a convidaram justamente como tal, como atriz militante. Ela fala de um outro lugar e não de lá onde ela está, na América, o que interessa primordialmente aos vietnamitas. Daí o fato de que também ela dissimula que o mais importante nessa foto é ela estar ouvindo, ouvindo o Vietnã antes de falar dele, ao passo que precisamente Nixon, Kissinger e o infame Porter<sup>18</sup> não ouvem nada, não querem ouvir absolutamente nada na avenida Kléber<sup>19</sup>. Daí seus disfarces, que trata-se também de desmascarar. E desmascarar Nixon não é dizer ‘paz no Vietnã’, pois ele também diz isso (assim como Brejnev). É preciso dizer o contrário dele. É preciso dizer: ouço os vietnamitas que me dirão qual paz querem em seu país. É preciso dizer: como americano, calo minha boca, pois reconheço não ter nada a dizer sobre isso, cabe aos vietnamitas dizer o que querem,

18. William James Porter, diplomata americano nomeado chefe da delegação dos Estados Unidos nas negociações para os “Acordos de Paris para o Fim da Guerra e a Restauração da Paz no Vietnã”, assinados em 27/1/1973. [N.d.T].

19. Iniciadas em 1968, interrompidas e adiadas várias vezes, as negociações para os Acordos de Paz transcorreram oficialmente no prédio do antigo Hotel Majestic na Avenida Kléber, n. 19, em Paris, no Centro das Conferências Internacionais do Ministério das Relações Internacionais (Ministère des Affaires Étrangères) da França. [N.d.T].

e a mim ouvi-los para fazer o que eles querem, pois não tenho nada a ver com o sudeste asiático. O resto é uma mascarada. Mas, uma vez mais, não é algo desse gênero que se diz.

– Não somos contra as máscaras (“a revolução avança mascarada”, dizia outrora Régis Debray a propósito de Cuba. E Marx e Engels em 1848: “um espectro assombra a Europa, o espectro do comunismo”<sup>20</sup>), mas não podemos deixar de fazer as perguntas: quem mascara quem? Quem mascara o quê? Para quem e contra quem? É nesse momento que se poderá decidir sobre a utilidade social da máscara, sobre sua necessidade estratégica e tática, pois queremos ser os atores de nossa própria história, nós, Jean-Pierre e Jean-Luc, da nossa, como você da sua, Jane (e não se poderia considerar as guerras de liberação do movimento operário como histórias que seus próprios atores querem realizar, sem obedecer ao roteiro ditado pelo capital e a CIA?). Somente nesse momento poderemos decidir exatamente sobre a utilidade social do ator neste ou naquele terreno das lutas. Em termos econômicos, poderemos decidir sobre seu valor de uso, isto é, sobre a utilidade social da troca de olhares mostrada nessa foto, e não acreditar mais automaticamente em seu valor de troca apenas.

– Pode ser então que o Vietnã perca a longo prazo o que ganha a curto prazo na publicidade dada a uma troca de olhares entre uma estrela americana e uma habitante de Hanói bombardeada, pois a verdadeira questão passa a ser a de quem controla a troca e com qual finalidade.

### **Primeiras conclusões**

– Finalmente, dizem os romancistas e os filósofos. No fim das contas, dizem os banqueiros. Vemos que esta investigação sobre essa foto se resume a colocar corretamente, a expor corretamente (permanecemos no campo da fotografia) o problema da vedete. São as vedetes, os heróis, que fazem a história ou são os povos?

– Teremos que levantar, ao mesmo tempo, a questão do delegado, a questão da representação. Quem representa o que, e como? Eu represento a classe operária alemã, disse o partido comunista alemão antes de enviar o grosso de suas tropas aos futuros sitiados de Stalingrado. Eu represento o socialismo, diz um jovem Kibutzin que planta, para nada, laranjeiras em terra

**20.** Célebre passagem do *Manifesto Comunista* (1848) de Marx e Engels. [N.d.T].

21. Criado em Londres em 1902, o banco Leumi assumiu o sonho sionista, se instalou em Israel e se tornou um dos maiores bancos do Oriente médio. [N.d.T].

árabe, para o maior lucro do banco Leumi<sup>21</sup>. Eu represento a estabilidade americana, diz Richard Milhouse Nixon. Em suma, uns representam aspiradores, outros aspirações. São os mesmos.

– Pareceu-nos útil, para entendermos um pouco o que se passa, fazer o que os jornalistas nunca fazem, interrogar uma foto que também representa a realidade; e não qualquer foto, nem qualquer realidade. Portanto, tampouco qualquer representação.

### **Segundas conclusões**

– Nosso desejo de interrogar essa foto não nasceu por acaso. A máquina de *Tout va Bien* também funciona com vedetes. E até mesmo vedetes de vedetes, já que se trata de um casal de namorados (a vedete dos roteiros no sistema imperial hollywoodiano) interpretado por duas estrelas do sistema capitalista, “casadas” com um realizador vedete. Ora, o que fazem todas essas vedetes no filme senão ouvir o barulho de uma greve operária, assim como Jane Fonda ouve o barulho da revolução vietnamita na foto? Mas na foto, não se diz isso. No filme, se diz.

– Na verdade, podemos dizer que aos vietnamitas o que interessa é ter deslocado uma vedete americana. É no deslocamento desta vedete que eles mostram sua força e a justeza de sua causa. Mas é também no decorrer deste deslocamento que as tropas do capital aproveitam para atacar. E nós devemos aproveitar esse deslocamento forçado do capital para atacar de nossa parte.

– Em nossa opinião, em lugar dessa foto deveria haver, lado a lado, as duas fotos contidas nela: a foto velha e a foto nova, com uma nova legenda sob a foto velha, e uma legenda velha sob a foto nova.

– Isso daria, por exemplo, o seguinte: no Vietnã estou alegre, porque apesar das bombas há esperança para a revolução; na América, apesar do progresso financeiro, estou triste porque o futuro está obstruído.

– Essa é a realidade: dois sons, duas imagens, o velho e o novo, e suas combinações. Porque é o capital imperialista quem diz que dois se fundem em um (e só mostra uma foto sua) e é a revolução social e científica quem diz que um se divide em dois (e mostra como, em você, o novo luta contra o velho).

– É isso. Certamente, há outras coisas a dizer. Esperamos

termos tempo de nos ver nos Estados Unidos e de discutir um pouco de tudo isto com os espectadores. De todo modo, boa sorte.

Jean-Luc e Jean-Pierre

*Tradução de Luiz Rosemberg Filho e Mateus Araújo Silva*