

***Nouvelle Vague* e Cinema Novo –paradigmas de cinema e suas relações^{*1}**

Gustavo Chataignier
P. U. Católica de Rio de Janeiro
gustavo.chat.gad@gmail.com

Resumo

O artigo pretende explicitar um circuito de visibilidade que alçou o Cinema Novo brasileiro ao posto de cinema internacional de vanguarda. Para tanto, há que se compará-lo não só com a *Nouvelle Vague* francesa, mas, sobretudo, com o papel central desempenhado pela crítica especializada –notadamente os *Cahiers du cinéma*.

Palavras-chave

Cinema, Cinema Novo, *Nouvelle Vague*, crítica.

Nouvelle Vague y Cinema Novo –paradigmas del cine y sus relaciones

Resumen

El artículo tiene por objetivo explicitar un circuito de visibilidad que elevó el *Cinema Novo* brasileño al nivel de un cine internacional de vanguardia. Por tanto, es necesario realizar una comparación no solamente con la *Nouvelle Vague* francesa, sino que, sobre todo, con el papel central desempeñado por la crítica especializada –en particular, por los *Cahiers du cinéma*.

Palabras-clave

Cine, *Cinema Novo*, *Nouvelle Vague*, crítica.

Nouvelle Vague and Cinema Novo –Film Paradigms and their Relationships

Abstract

This paper intends to explain a visibility network that elevated the Brazilian Cinema Novo to the position of international avant-garde film. To do so, one must compare it

* Recibido: 31 de agosto de 2016 / Aceptado: 11 de noviembre de 2016.

¹ Todas las traducciones son del autor.

Gustavo Chataignier. *Nouvelle Vague e Cinema Novo* – paradigmas de cinema e suas relações.

not only with the French *Nouvelle Vague*, but, above all, with the central role played by specialized critics—notably the *Cahiers du cinéma*.

Keywords

Film, *Cinema Novo*, *Nouvelle Vague*, criticism.

Introdução

As ondas dos novos cinemas que assolaram o mundo desde finais dos anos de 1950, em particular a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro, são pontos paradigmáticos para a compreensão não só da cinematografia desses países, mas dos rumos da Sétima Arte desde então: optar pela rua ao invés dos estúdios, câmera na mão, produções de baixo custo, politização da arte, lirismo não sentimental, novas relações temporais na montagem e assim por diante. Nos interessa capturar tanto as linhas de força formadoras desse acontecimento quanto a presença desse passado, a posteriori reapropriado, em epígonos, remanescentes e jovens criadores.

O passado evocado pela imagem do “oceano” surge como pano de fundo contra o qual emergem nossos objetos². Os novos estatutos de um e de outro são verificados nas análises fílmicas, o que recoloca, em novos termos, a questão da proximidade e da distância entre os referidos cinemas.

Apostando que o passado é reorganizado e repostado pelas urgências presentes, pretendemos problematizar o encontro dessas duas formas expressivas no período que vai do fim dos anos de 1950 até meados da década de 1970³. Dessa troca, tanto ao nível da crítica especializada quanto da produção propriamente dita, testemunhou-se renovado fôlego para a arte cinematográfica e sua crítica. Espreados, os novos cinemas não cessam de iluminar, ainda que intermitentemente, nossas horas mais escuras.

Não se volta à origem, para sempre perdida; é esta que retorna, eternamente. Lida-se com uma “ligação inédita” entre dois fenômenos separados no tempo, o que enseja uma constelação nos céus da história, orientando marujos. A origem é histórica porque não se trata de um retorno ao passado, mas de uma nova ligação entre passado e presente, que mutuamente vivificam-se (Gagnebin, 1999: 14-15).

O que faz problema, haja vista o que foi dito acima, é justamente a definição de tal “ligação inédita”. Isso é tanto mais complexo na medida em que as instâncias de determinação dos objetos fílmicos no seio desses blocos temporais é polifônica: estética, temática, filiação política, conjuntural, recepção, meios de circulação, propaganda, crítica, distribuição, formação do público. A dificuldade

² “A cinco braços jaz teu pai/ de seus ossos se fez coral/ aquelas pérolas foram seus olhos/ Nada dele desaparece/ mas sofre uma transformação marinha/ em algo rico e estranho” (Shakespeare cit. Arendt, 2010: 235). Em jogo de palavras dialético (e, por que não, fílmico), poder-se-ia propor a “revelação do negativo”.

³ Um recorte temporal mais detalhado, com figuras de periodização, será oferecido mais adiante.

não se dissipa ao assumirmos a impossibilidade de estabelecer caixas estanques – por isso mais vale um modelo de “vasos comunicantes”, onde, ainda que um elemento seja preponderante, não é abstratamente isolado por algum desígnio ilusionista. Assim sendo, privilegiaremos questões estéticas e temáticas e seu mútuo imbricamento, sem, todavia, negligenciar as demais esferas e suas eventuais dosagens.

Conceito aberto

Ora romântico, ora regionalista ou mesmo voluntarioso, o Cinema Novo, na virada dos anos de 1950 para 1960, surge como uma expressão crítica da realidade brasileira. A expressão técnica do cinema deveria ter como meta a denúncia do subdesenvolvimento, o que torna a arte um instrumento, senão de mudança direta na sociedade, ao menos de denúncia de suas mazelas. Segundo o historiador Alexandre Figueirôa, a unidade política precedeu e possibilitou a unidade profissional. Tal busca rompia com padrões narrativos tradicionais e narrativas com visões demasiadamente ordenadas. Assim, o engajamento levou também a uma pesquisa formal que tocasse e despertasse o público (Figueirôa, 2004: 31). As tensões entre a ordem narrativa e a plástica das imagens é criativa e diferentemente tratada pelos autores brasileiros. Faz-se “sentir a câmera”, em estilo que põe a nu uma pretensa transparência de imagens, prontas para o consumo, e questiona a decupagem clássica (Xavier, 2004: 17). Prova disso é que tanto *O Bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl, eminentemente político, quanto *O Padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, cujos dilemas existenciais de profundas minas e as indicações de ação nos transportam de Drummond a Bresson, se encaixam na “categoria”⁴ (Rocha, 2003b: 78-83).

É a cultura nacional que busca uma “cara”: construção de Brasília, Bossa Nova, Teatro Opinião, concretismo e assim por diante. Acreditava-se que o Brasil se encontrava numa via “pré-revolucionária”, seguindo os ventos de Cuba, Argélia e as lutas anti-coloniais. Um cinema ancorado na realidade social avoca a si a missão de esclarecer as massas, o que só seria viável ao se dotar o país de uma indústria cinematográfica (Figueirôa, 2004: 17) –o que mobilizava os franceses. Nossa mestiçagem constitutiva ganhou um espelho com a Sétima Arte:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A plena construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro

⁴ Autorial e anticonformista, o filme de Joaquim Pedro reúne “ciclo trágico, fio simples de uma exemplar clareza psicológica semelhante aos contos mais puros do nosso folclore [...]”.

participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (Salles Gomes, 1986: 88).

O Cinema Novo, nas palavras de seu maior expoente, Glauber Rocha, era, antes de mais nada, uma crítica à chanchada. A definição negativa frustrava expectativas de rápida rotação por parte da imprensa; não obstante, em todo caso, não fugia do programa de um cinema de autor disposto a alcançar efeitos políticos (Rocha, 2003a: 131). Até porque, conclui-se o artigo de forma aberta (colada na expressão fílmica): “este cinema não se definirá previamente: sua existência é a prática de anos vindouros, na busca inquieta e na criação possível dos jovens diretores brasileiros” (Salles Gomes, 1986: 88).

Uma certa “tradição do oprimido” repousaria latente em terras brasileiras, rebelde aos desmandos dos vencedores: o passado do sertão de Canudos, fuzis e demais *Waste land's*⁵ e secas vidas se redimiriam no futuro graças à violência revolucionária (organizada pelo cinema). Eis a aposta dos jovens cineastas. Toda uma verdadeira “redescoberta” do Brasil se descortinava a olhos vistos – senão do público, ao menos das vanguardas, longe das amarras burocráticas dos estúdios. O Nordeste dos primeiros filmes não teria sido escolhido por acaso na busca por uma autenticidade (ou, se não foi deliberado, o que pode ter ocorrido, produzia os seguintes efeitos): a região reuniria miséria (realidade social) e folclore (raízes culturais), em paisagem desértica propícia a um simbolismo compreensível ao estrangeiro. Talvez se trate mais do trabalho a posteriori da crítica ou das condições gerais de recepção no estrangeiro do que um ato consciente dos realizadores. O *élan* de descoberta por novos filmes levou a crítica, sobretudo a militante, à busca pelo exótico e pelo distante. Tal movimento é dúbio, pois se leva à alteridade de referenciais de socialização, desemboca em modelos baseados no colonialismo (Figueirôa, 2004: 154, 136). Todavia, a nova crítica tinha como meta a desconstrução de mitos românticos sobre os não-europeus. A valorização dos filmes de Jean-Rouch, na França, ilustra essa luta.

No caso de Glauber, a tensão entre religiosidade e política, ou o redimensionamento do sagrado duplamente mediado pelo dispositivo artemiséria, se converte em uma estética que busca o espectador pela sensação e pela paixão negativa de futuro que corrói o presente. Imagens alegóricas pululam sua produção. O mito não é anulado com desmandos cerebrinos de sonho

⁵ A inversão de sinais é, por assim dizer, meramente “climática”, e jamais nocional, da ordem do sentido. Cria-se a partir do que há: neve –e sertão– devem agasalhar, isto é, inusitadamente acolher: “Abril é o mais cruel dos meses, germina/ lilases da terra morta, mistura/ memórias e desejo, aviva/ agônicas raízes com a chuva da primavera./ o inverno nos agasalhava, envolvendo/ a terra em neve deslebrada, nutrindo/ com secos tubérculos o que ainda restava de vida” (Eliot, 2006: 103).

iluminista⁶. Antes, é dotado, dialeticamente, de razão⁷. A *Dialética do esclarecimento* nos ensina: “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”; este último, caso absolutizado, tem por consequência a cega dominação da natureza (inclusive do homem pelo homem) via cálculo e violência. Adorno e Horkheimer partem da consideração segundo a qual mito e ciência repousam sobre um mesmo impulso, a saber, o de autoconservação (1987: 15, 42).

Finito e fisicamente limitado, o homem criou instrumentos para dominar e explicar o meio hostil no qual se encontrava jogado. Todavia, a dominância do princípio de dominação fez com que o homem esquecesse seu inalienável quinhão de natureza. Instaurada está a contradição: quanto mais se esforça por se proteger da natureza (entendida como “meio circundante”, o que inclui portanto o *socius*), mais o homem nega a natureza que há nele –ou seja, desejo, impulso e tudo o mais que é irracional (isso explica aliás porque a arte, em tempos de reificação, perde visibilidade).

Por serem imagéticos e narrativos, mito e arte conservam ainda os liames com a natureza, explicando-a sem negá-la. A racionalidade proposta funda-se no desejo de felicidade, e não na dominação. Se a realidade tal qual a vivemos se demonstra fechada e hostil a mudanças, a arte é já uma realização local da liberdade, uma promessa de alteridade.

Gêneros narrativos, como o *Western*, são deslocados, dizendo/fazendo ver o invisível para o clichê. Manifestações populares são incorporadas não como “decoração” ou exotismo, mas com função narrativa de atravessar o reino do sentido e fazer o sertão virar mar. Alta e baixa cultura embaralham-se, e o filme

⁶ Contrariamente a Descartes, a verdade nunca é “clara e distinta”. A claridade deve ser claridade de algo, dentro de uma conjuntura, relacionada a um momento, exposta às contingências da prática; esse novo conceito de claridade, postula Adorno, deve “dizer concretamente aquilo que ela não pode dizer, tentar explicar os limites imanentes da própria claridade”. Em suma, o não idêntico da experiência (o que não é pensamento) deve ser levado à expressão – mas não se trata de qualquer expressão ou da repetição de regras: o não-idêntico, o desconhecido, deve falar por si. Haja vista uma tal reconfiguração, Adorno estabelece uma oposição entre os “fanáticos da claridade” com a “luz” que ilumina desde o interior, onde o “sujeito” (ou aquilo que dele resta) refaz seu centro a cada vez, em cada encontro (Adorno, 1979: 97). Amar as sombras nos remete ao prazeroso exercício de enxergá-las no escuro ao passar – em uma sala de cinema. Em suma, se o leitor nos permitir o tom jocoso, “antes lanterninha do que Iluminista”. Pode-se notar a passagem da negação do mito ao diálogo e produção mitológicas na filmografia de Glauber: enquanto *Barravento* recorre-se à pedagogia para a politização popular, as demais obras não se erguem senão enquanto narrativas.

⁷ Razão figurativa, e por isso mesmo mais plástica e apta a dizer o indizível: não se diz o nome de “Deus”, presente em imagens, atesta a tradição cabalista. Em socorro ao filtro subjetivo, incapaz de responder ao excesso do acontecimento, eis que surgem imagens.

não mais cede à compartimentalização exclusivamente temática⁸. O transe criador de Glauber desgarrar o vivido do mito, resgatando e atualizando uma capacidade de agir coletiva (Deleuze, 1990: 265-266). Em sua recriação do faroeste o modelo S-A-S (ou S')⁹ recebe outra significação, posto que as imagens também cambiam. Na leitura clássica, o filme de banguê-banguê mostra o herói que restaura a ordem por meio de uma ação. O meio, desértico, é, diz Deleuze, “englobante”: contração e dilatação empurram o herói em direção a seu destino. Deve ele, assim, se pôr à altura de um *socius* naturalizado para dar cabo à anomia (Deleuze, 1985: 183-184). Ora, em Glauber nada deve ser poupado, e tudo transformado –sertão e mar. O termo “ação” também se acomoda mal ao dispositivo cinemanovista de Glauber: os eventuais duelos não condensam as narrativas, cujos desfechos se encontram mais próximos ao simbolismo da morte e da busca.

Dos desertos e suas travessias

O termo “Cinema Novo” ganha o público em 1962, com *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, produzido longe do esquema grandiloquente da Vera Cruz¹⁰ e das chanchadas. O anti-herói sem rumo com um inusitado carro na praia, afora os minutos de *travelling* focalizando uma então estonteante e nua Bengell, não foi, porém, a primeira experiência nacional de produção alternativa. As filmagens são rápidas e Jece Valadão é dublê de produtor e ator. Antes disso, em 1960, Glauber saúda no *Jornal do Brasil* os mais recentes documentários brasileiros. A “nacionalização”, enfatiza Glauber, não é questão de nacionalismo, e sim de “expressão” (2003a: 125)¹¹.

⁸ Uma vez mais nos fazemos valer das apreciações benjaminianas, nem demagógicas e tampouco relativistas. Não poderia ele, a priori, rejeitar a “alta” cultura, taxando-a de reacionária (e mesmo a “baixa”, tida por inculta) – até porque “está persuadido de que um bom número entre elas é aberta ou secretamente hostil à sociedade capitalista”; quer descobrir o que há de utópico e subversivo na herança cultural, qual vontade que quer o futuro. Explicitamente desejava salvar as formas antiburguesas da cultura e evitar sua neutralização e academização. A cultura é preservada de forma dialética, pois destrói enquanto se afirma. Quebrando o envoltório reificado, há o núcleo crítico ou utópico (Löwy, 2001: 64-65). Em suma, a questão é o deslocamento do conteúdo pela forma – já que forma e conteúdo são distintos e indiscerníveis, ou seja, estão sempre juntos (se se aceita o postulado segundo o qual a experiência sensível nos leva ao pensamento).

⁹ Onde “S” corresponde a uma situação que, por meio de uma ação, “A”, é modificada – “S”.

¹⁰ Sua última produção, *Floradas na serra*, data de 1954. Glauber nota aí menos uma catástrofe do que uma virada (2003a: 99).

¹¹ O mesmo processo é relatado por Glauber no artigo “O Cinema Novo 62”: tudo começara em rodas de cinéfilos no biênio 1957-1958 (2003a: 50).

Em 1955, Nelson Pereira dos Santos rodou *Rio 40 graus*, filma a realidade social na rua e abdicando de luzes artificiais; 1957 conta com *Rio Zona Norte*, do mesmo diretor. Marcado pelo viés social dos filmes italianos, Roberto Santos realiza, em 1958, *O Grande momento*. Todo o movimento é influenciado pelo neo-realismo italiano (Figueirôa, 2004: 21, 40)¹², superando os rígidos e panfletários esquemas de um “realismo socialista”. A intervenção do “decano” Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro em abril de 1952, com o título “O Problema do conteúdo no cinema brasileiro” apontou a via a ser seguida:

Aponta em direção às transformações que, no decorrer dos anos iriam gerar o discurso característico dos cineastas surgidos no final da década. O texto inicia propondo analisar “os empecilhos e dificuldades de nosso cinema que se verificam no plano econômico-financeiro”, de maneira a tornar possível a superação de nossa “situação de dependência”, através de uma “maior produção para o mercado interno” (Ramos, 1987: 303).

Seguiu-se onda de debates, artigos jornalísticos e formação de cine-clubes. Três centros se destacavam: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Produção francesa mas rodada no Brasil e explorando a temática do samba, *Orfeu Negro*, de 1958, adaptação às telas de Marcel Camus a partir da peça de Vinícius de Moraes, ganha a Palma de Ouro no ano seguinte. Em 1959, Paulo César Saraceni e Mário Carneiro lançam o curta documental *Arraial do Cabo*, investigando o processo de urbanização e exploração de um balneário fluminense. Da Bahia, Trigueirinho Neto nos entrega sua *Bahia de todos os santos*, de 1960. No mesmo ano Linduarte Noronha e Rucker Vieira documentam a vida de antigos escravos em *Aruanda*.

O ano de 1961 foi assaz marcante: a Cinemateca Brasileira exhibe curtas-metragens dos jovens cineastas na Bienal de São Paulo, com curadoria de Jean-Claude Bernardet; o lírico *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, é aclamado. Da cepa soteropolitana veio *A Grande feira*, de Roberto Pires. Glauber Rocha finaliza seu primeiro longa, *Barra vento*, fracasso de público e crítica que, no entanto, aponta para um caminho inovador e autoral. O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) produziu o conjunto de curtas *Cinco vezes favela*, no qual se juntam ao episódio já citado de Joaquim

¹² “O início desse movimento de renovação que se dá ao nível de temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público, pode ser datado de 1945, quando começa o Neo-Realismo italiano. A Itália que, cinematograficamente fora conhecida pelos seus melodramas, suas divas dos anos 20 e 30, suas superproduções bíblicas, estava saindo do fascismo mussoliniano, da monarquia da guerra, destroçada. Sobre as ruínas, enquanto paulatinamente se reergue um cinema comercial, desenvolve-se um cinema que cineastas e críticos vinham preparando clandestinamente nos últimos anos do fascismo” (Bernardet, 2001: 93). Aproveitamos o espaço dessa nota para mencionar o elogio glauberiano a Humberto Mauro e seu cinema regional e com poucos recursos nos anos de 1920 em Cataguases.

Pedro os trabalhos de Carlos Diegues, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Farias (Figueirôa, 2004: 22). Em 1962, Anselmo Duarte abocanha a Palma de Ouro com outra adaptação do teatro, em *O Pagador de promessas*¹³, de Dias Gomes; Roberto Farias lança *Assalto ao trem pagador*.

A efervescência não cessa em 1963: Nelson Pereira lança *Vidas Secas*, baseado em romance de Graciliano Ramos; Carlos Diegues executa seu primeiro longa, *Ganga Zumba*, posteriormente, em 1964, veiculado na Riviera francesa; Joaquim Pedro surge com o documentário *Garrincha, alegria do povo*; Ruy Guerra exhibe *Os Fuzis*; Glauber Rocha irrompe com *Deus e o diabo na terra do sol*. De uma só vez os filmes de Glauber e de Nelson Pereira são exibidos em Cannes, causando grande alvoroço¹⁴. A produção de Guerra angariou o Urso de Prata, em Berlim. Joaquim Pedro leva *Garrincha* à mesma cidade (Figueirôa, 2004: 42)¹⁵. Diante de restrições financeiras, políticas e de distribuição, o mercado europeu se apresentava como oportunidade, talvez única, de expansão e mesmo de sobrevida (45)¹⁶.

¹³ Essa película não é propriamente considerada da “família” cinemanovista; muito da crítica da época acreditava que seguia padrões da “qualidade francesa”, tendo sido produzida, portanto, para agradar.

¹⁴ Apesar do impacto temático e estético de ambas as produções, a Palma de Ouro foi para *Os Guardachuvas de Cherbourg*, de Jacques Demy.

¹⁵ Advertimos desde já o leitor que elencar o percurso de cada película ultrapassa a visada desse trabalho. Esse exercício, fundamental e metucoso, será melhor encontrado e chancelado junto aos historiadores. Intentamos tão só apresentar um panorama para dele extrair relações gerais (não factuais). Nesse sentido, outros fatores contribuíram de maneira decisiva para o sucesso dos filmes brasileiros na Europa. O papel do corpo diplomático, com sua rede de contatos a abrir portas, além de financiamento de estudos, a realização de festivais e mostras tanto aqui (1965, no Rio, por exemplo) quanto no Velho Continente; Gustavo Dahl e Glauber publicam, respectivamente, nos *Cahiers* e na *Positif* (Figueirôa, 2004: 41-42). Há aqueles que defendem, entretanto, que o fenômeno Cinema Novo foi lançado não pelos franceses, mas na Itália. A Rasegna del Cinema Latinoamericano de Gênova, 1965, premiou *Os Fuzis* e *Vidas secas*. Houve a primeira retrospectiva do Cinema Novo, o que lhe outorgava um caráter de movimento, e não um punhado esparsos de filmes; foi o ensejo para Glauber apresentar seu “manifesto”, “Uma estética da fome”, visto pelos críticos franceses Louis Marcorelles, Robert Benayoun e pelo etnodocumentarista Jean Rouch. Em nossa leitura, a “violência da imagem” quase artesanalmente composta na proposta de Glauber fala mais alto do que estratégias *pour épater la bourgeoisie*, ou seja, do que imagens violentas.

No mesmo ano, o festival de Pesaro exhibe *São Paulo S.A.*, vertente “urbana” do movimento, de Luiz Sergio Person. Em 1966, o referido festival abrigou a polêmica entre Pier Paolo Pasolini, Luc Moullet, Jean-Luc Godard e Christian Metz. Em sua defesa do “cinema de poesia”, o diretor italiano evocou figuras do Cinema Novo (Figueirôa, 2004: 43-45; Saraceni, 1993: 211). Em 1967 Glauber exhibe *Deus e o diabo* no festival de Viña del Mar. No que nos concerne, acreditamos na pluralidade de causas.

¹⁶ Em 1965, os cinemanovistas criam a sociedade distribuição Difilm (Distribuidora de Filmes). Dispostos a saírem da margem do cinema, investiam nas próprias produções. Todavia, com o golpe civil-militar de 1964 os financiamentos, mormente de bancos privados, tornaram-se mais escassos. Uma lei de coprodução entre obras nacionais e estrangeiras foi reativada em 1966, mediante a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), por conta do sucesso dos filmes brasileiros no exterior. Houve o medo da comercialização das

Fernão Ramos aponta para três fases ou momentos do Cinema Novo, permitindo o agrupamento de obras segundo uma certa homogeneidade temática e estética. O primeiro deles é uma busca de expressão nacional cinematográfica, se nutrindo tanto do documentário quanto da realidade nordestina. Vai-se da segunda metade dos anos de 1950 até 1964. Suas principais expressões são a “trilogia do sol”, com *Vidas secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo*. O segundo momento marca a desilusão com a política, oriunda do golpe, bem como paisagens urbanas. As obras de referência são, dentre outras, *O Desafio* (Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *Terra em Transe* (Glauber, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968). O terceiro momento parte para uma tentativa de diálogo com o cinema existente, ao procurar figuras alegóricas e a carnavalização – o que, de certa forma, foi senão o fim ao menos uma mudança radical do ímpeto inicial: *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber, 1969, ganhador do prêmio de melhor direção em Cannes), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Os Deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1970 –esse híbrido entre o momento anterior e o de seu aparecimento), *Quando o carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972) (Ramos, 1987: 347-348)¹⁷.

O ciclo histórico “forte”, por assim dizer, do Cinema Novo se encerra em meados dos anos de 1970. A concorrência de causas auxilia a explicitar os ares rarefeitos respirados por um cinema nacional com ambições tanto políticas quanto estéticas: repressão e censura por parte do Estado; dificuldades de financiamento; hegemonia da televisão e de princípios de mercado. Fernão Ramos assim coloca a questão: “A década de 70 vai explicitar uma nova situação para a cultura, com a esfera do mercado assumindo proporções surpreendentes” (1987: 402). Tentativas de autonomia, artística e de engajamento, são então sufocadas. Restam tentativas esparsas. Glauber filma fora do país. “Daí para

películas. Pouco tempo depois, a cinematografia nacional passou por um grave racha. Anteriormente ajudados pela Difilm, realizadores do dito “cinema marginal” aceitam sem cerimônias a exibição de seus filmes em festival que excluía os cinemanovistas. Fundada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme) fez parte da estratégia de tentativa de hegemonização no mercado. Contudo, o que se assistiu foi a censura e filmes oportunistas, ora nacionalistas e ora pornochanchadas, que jamais perturbaram os militares (Figueirôa, 2004: 24-30).

¹⁷ Não mencionamos as demais produções brasileiras na época, o que inclui o chamado cinema comercial e o experimentalismo da “boca do lixo” sobretudo paulistana. Ainda que essa última expressão dialogue com o cinema novo, esforçando-se para dele se diferenciar, tal análise transcende nosso escopo. Em 1966, em artigo para os *Cahiers*, Gustavo Dahl traça cronologia dividida em “pré-história”, “fase embrionária”, “nascimento”, “adolescência” e “maturidade”. Respectivamente, há os documentários e primeiros filmes de Nelson Pereira; cineclubes e curtas; *Arraial do Cabo* e a *Rassegna* latino-americana; *Barravento*, *5x Favela* e *Os Cafajestes*; *Vidas Secas*, *Ganga Zumba* e *Deus e o Diabo*.

frente”, explica Ramos, “tornam-se alguns filmes exemplos quase em extinção, resíduos de uma época plena de esperanças e concretas utopias” (417).

Além da descrição do desenvolvimento do movimento, cumpre ainda definir um elemento para a continuação de nossa pesquisa: como esse conjunto de obras foi recebido na França, mais especificamente pelos *Cahiers du cinéma*. E, inversamente, como nossos dublês de críticos e realizadores, a exemplo do percurso de Godard, Rohmer & cia. (também primeiramente críticos e depois cineastas), se mobilizou em face da *Nouvelle Vague*.

O papel da crítica

Afirmar que filmes devem ser vistos não causa espécie a ninguém. Mas como ver os filmes? Levando adiante a hipótese de trabalho da eficácia específica dos bens simbólicos, depositários de afetos e hábitos, somos levados a postular que a visão se encontra para além da recepção e transformação da luz por retina e redes neurais. Vemos por meio de lentes, muitas das quais sequer nos damos conta imediatamente¹⁸. A visão é envolta, ou melhor, criada e emaranhada numa rede de referências. Uma tal grade, paradoxalmente, não aprisiona, antes liberando os sujeitos para o domínio da experiência. É tarefa do crítico separar, sem porto seguro e tanto quanto possível, o joio do trigo, ou seja, estipular em que medida os discursos construídos e disponíveis se devem ao encontro com a obra em uma experiência (determinação material ou pela forma) e em que medida essa experiência é já mediada por circuitos expressivos (determinação imaterial ou mediada).

A crítica articula discursos em torno do cinema. Dotado de uma “existência social”, ele é “inseparável dos discursos que faz nascer”. Uma nova situação de comunicação orbita em torno do filme, em um só tempo objeto e ato. Assim, graças ao comentário, o filme se transforma em ser de linguagem, em algo híbrido (Veillon, 1980: 28-29).

Muito da reputação das películas do Cinema Novo brasileiro se deve à atividade crítica exercida na França pela mídia especializada. Nossas referências primordiais se limitarão aos *Cahiers du cinéma*, publicação fundada em 1951 e ainda em circulação¹⁹. Enquanto bibliografia, privilegiaremos o estudo já mencionado *Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França*, bem como

¹⁸ Antes de falar, somos “falados”: não é disso que se trata quando os pais escolhem o nome do rebento, conferindo-lhe um lugar antes mesmo de sua vinda ao mundo?

¹⁹ Periódicos cuja contribuição não pode ser negligenciada, como *Positif*, *Image et son* e *Arts*, serão eventualmente mencionados.

Cinefilia (Baecque, 2010). Do outro lado do Atlântico, teremos a oportunidade de perceber que a crítica brasileira, por vezes exercida por cineastas ou futuros cineastas, não foi muito acolhedora para com seus pares franceses²⁰.

Pretendemos agora traçar alguns pontos de destaque desse percurso, no intuito de melhor enxergar a relação entretida por esses movimentos artísticos.

Nouvelle vague

A *Nouvelle Vague* não deve ser lida como uma totalidade fechada, como um movimento uniforme. Não se sabe onde arrebentam as ondas. Mesmo na França, e no interior da própria redação dos *Cahiers*, houve polêmica. De 1951, ano da fundação, até 1954, momento das primeiras intervenções em nome de uma “política dos autores” de Truffaut e Godard, a dominância era estética, e a temática política se situava nos comentários de alguns contribuidores, como Kast e Sadoul. De toda maneira, um denominador comum é o imbricamento necessário entre produção cinematográfica e crítica – não só em sua acepção de determinação simbólica, mas também pelo fato dos críticos terem passado à prática. Para um cinéfilo, sobretudo o educado pelos dispositivos *Nouvelle Vague* e Cinema Novo, “*aprender a ver*, em definitivo, é essencialmente *criar o ver*” (Baecque, 2010: 54; grifo do autor)²¹. Nesse sentido, nota-se uma primazia do olhar em relação a questões de ordem técnica e econômica.

²⁰ Todavia, essa disposição parece não ter comprometido o destino dos filmes em questão – diferentemente do caso brasileiro diante da imprensa especializada francesa. Não nos alargaremos nessa seara. Consultar-se-á com proveito o artigo carioca *O Metropolitano* (Mallet Brum, 2013).

²¹ Itálicos do autor. Essa consideração justifica nossa divisão. Não optamos por um paralelismo irrestrito entre Cinema Novo e *Nouvelle Vague*, o que acarretaria numa exposição do movimento francês imediatamente colada à do Cinema Novo. Isso faria com que as considerações sobre a crítica brasileira fossem seguidas pelas francesas. Como se percebe, ao invés disso, a especificidade do objeto é respeitada, nos levando à forma aqui presente. A relação assim estabelecida entre teoria e prática impõe um rearranjo em divisões clássicas. Nesse sentido, a comparação com o pensamento marxista e o idealismo alemão nos é útil. Desde os textos de 1843, até as célebres “Teses sobre Feuerbach”, de 1845, Marx não teria proposto o fim da filosofia em nome das armas (a “arma da crítica” não desaparece por passe de mágica...). Uma das contribuições marxianas à filosofia consiste na “realização” (dialética) da filosofia. Consultaremos com proveito a obra *Marx et l'idée de critique* (Renault, 1995), onde o autor desenvolve o argumento de Georges Labica (1976), segundo o qual pode-se perceber no pensamento de Marx uma “saída da filosofia” (graças, contudo, à filosofia, que não deixa de ser determinante –inclusive como referencial simbólico, recuperando os termos do presente trabalho). Ou, ainda, como o postula Renault, vê-se uma “deflação” filosófica: ao se renunciar à autonomia em relação à diversidade de lutas sociais e aos conhecimentos positivos da sociedade, a filosofia deve prolonga-los em seu caráter reflexivo. Tal postura desembocaria em uma “nova prática da filosofia”.

Primeiramente exclusivamente estética; em seguida, de orientação de direita. Tão marcada ao longo do tempo, a identificação imediata com a esquerda, e com os cinemas emergentes e terceiro-mundistas, só se sucedeu a posteriori. Independentemente de filiação político-partidária, a revista foi responsável pela autonomia do cinema enquanto arte e por uma crítica baseada em critérios artísticos, capaz inclusive de mostrar questões prementes de uma época –*air du temps* ou *Zeitgeist*– sem abrir mão de sua maneira específica de comunicação: as imagens em movimento acompanhadas (ou não) por trilha sonora.

A linha tênue de equilíbrio atravessada pelos *Cahiers* parece presente nas aspirações de seu mais eminente fundador, André Bazin. O jovem filósofo opta pelo cinema e a constituição de um corpo crítico por nele enxergar as possibilidades de um “progressismo político” de uma arte popular, aliado à “legitimidade intelectual” do trabalho de interpretação estética (Mary, 2006: 55). Apostava ele na salvação, tanto espiritual quanto social (Bazin, 1958).

O desgosto com os descaminhos políticos da *Nouvelle Vague* bem como certo fascínio pelo estrangeiro levaram ao acolhimento entusiasta do Cinema Novo. A cinematografia brasileira ocupou um lugar então disponível, desempenhando ora papel substitutivo (*Cahiers* –o que a *Nouvelle Vague* prometeu e não “cumpriu”)²² ora confirmando a vocação política do cinema (*Positif*, quase indiferente aos trabalhos de Truffaut-Godard & Cia.). O que daí resultou não foi senão um “cinema ideal”, uma camisa de força que fez os *Cahiers* passarem à política e *Positif* pensar no problema autoral. Uma verdadeira troca de lugares no que concernem os respectivos hábitos editoriais (Figueirôa, 2004: 19-20, 206). Entrementes, o questionamento estético, haja vista tal conjuntura passada, parece ter ficado em segundo plano. Com o perdão da longa citação, eis o que a cinefilia guardou para os cinemanovistas:

O itinerário de um autor é sempre mais ou menos o mesmo: um cineasta, decerto conhecido mas incompreendido, ou invisível como artista em seu próprio país, é valorizado pela cinefilia parisiense. Seus filmes são vistos, notados, as revistas apoderam-se dele a golpes de críticas e filmografias comentadas e, logo, programações especiais são organizadas por algumas salas. Em seguida o próprio cineasta é contatado, convidado a ir a Paris por determinados cineclubes, convocado para longos encontros e entrevistas. A entrevista é publicada, acompanhada de um ou vários textos enaltecendo seu estilo, sua *mise en scène* marcante de cada filme –

²² “A anarquia natural no Brasil funciona em favor da improvisação. Em 1959, começa-se a falar das promessas de nossa ex-*Nouvelle Vague*. Para esses jovens que vêm após Nelson Pereira dos Santos (hoje com 37 anos), que têm então apenas 20 anos, Truffaut e seu *Os Incompreendidos* representam o exemplo libertador. Ver-se-ão um pouco por toda parte, no mundo, jovens aprendizes-cineastas, sem se inspirarem no espírito de Truffaut-Godard, extrair lições econômicas apropriadas dessa produção a baixo preço, feita contra ou fora do sistema” (Marcorelles, 1966: 47-55).

publicação aguardada de preferência nos *Cahiers du cinéma* [...]. E alguns meses, alguns anos mais tarde, depois de os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* ficarem famosos, aqueles ex-artistas secundários de Hollywood ou de Roma, já cineastas em Paris, são revistos, depois defendidos e estudados nas universidades americanas ou italianas (Baecque, 2010: 45).

Apontar para o posicionamento à direita dos jovens cineastas franceses para uma “traição” ou uma ferida narcísica, haja vista o engajamento dos anos de 1960 e a formação de toda uma geração de militantes pela *Nouvelle Vague*. Efetivamente, os episódios destacáveis pelo progressismo podem ser apontados: oposição à censura de *O Pequeno soldado* (Godard, 1963) e *La Religieuse* (1966, Rivette), em querelas com o então ministro Malraux; apoio a Henri Langlois em sua demissão da Cinemateca, em novo embate com Malraux (1968); maoísmo explícito de Godard depois de 1968; relações dos *Cahiers* com intelectuais de vanguarda, como Barthes e Deleuze; posicionamento de Truffaut contra a guerra, em críticas aos filmes *Glória feita de sangue* (Kubrick, 1957) e *A Grande ilusão* (Renoir, 1958), decorrentes do momento de guerra na Argélia (ele chega a assinar manifestos de repúdio ao combate) (Mary, 2006: 123-124).

Truffaut mantinha relações com o antisemita Lucien Rebatet (Baecque & Toubiana, 1996: 125-131); Chabrol era amigo de Le Pen (Chabrol, 1976). Rohmer chega a defender um cinema ocidental sem misturas, “com sangue branco correndo nas veias” (Rohmer, 1953). A favor deles, amizades sem o tom do engajamento. O alinhamento à direita talvez mude de dimensão, escapando da mera condenação, se pensarmos em uma juventude em busca de seu próprio lugar: a “desorientação” passa por uma crítica ao engajamento necessário e demais reduções veiculadas por certo sartrismo (o eterno mecanicismo que assombra as esquerdas) e a geração anterior. Trata-se de cineastas simpáticos à “literatura hussarda”, segundo expressão do escritor Bernard Franck, em artigo da *Temps modernes* de dezembro de 1952.

O debate deve ser conduzido de modo a ter como panos de fundo a Guerra Fria e a Guerra da Argélia, inserindo o cinema no interior de um presente histórico específico. Contudo, princípios estéticos parecem ter levado esses jovens a problematizarem esse mesmo presente que fazia problema. Filmar de outra forma trouxe a política à ordem do dia.

Michel Mardore (1960) condena o que considera um “anarquismo de direita”. A contracultura dândi apreciava tão só filmes americanos. Os autores citados pelos *Cahiers* são ou anticomunistas ou hollywoodianos: Fuller, Sternberg, McCarey, Guitry, Hitchcock, Hawks, Lang, Ray, Minnelli etc. Ao passo que a “crítica de esquerda” apreciava Rossellini, Renoir, Aldrich e Resnais (Baecque, 2008: 142, 150). Robert Benayoun (1962), pela *Positif*, vê um movimento “sem nada a dizer”. Já George Sadoul aposta no potencial de esquerda da *Nouvelle Vague*, já que seria

portadora das aspirações da juventude e assim da novidade (cit. Baecque, 2008: 153).

O “anti-herói”, ou melhor, o personagem cujo caráter condensa esses conflitos seria Alain Leroy, eternizado nas telas por Maurice Ronet em filme de Louis Malle. *Le Feu follet* (com a bela, e livre, tradução de *Trinta anos essa noite*, 1963) é adaptação do romance do pré-*hussard* Pierre Drieu la Rochelle. A fotografia sombria de Ghislain Cloquet²³ revela uma Paris nebulosa. Cinza, demonstra-se movediça aos pés de seu protagonista. O impasse pessoal de Leroy, rei sem reino, é o impasse da época. Seu passado militar de ação (o domínio colonial) se encontra bloqueado com a onda de independência –especificamente na Argélia. No jantar de sociedade no qual recai no alcoolismo admite: “Sou completamente apolítico”. A incapacidade de comunicação, quer seja a retomada de antigos relacionamentos quer seja na (re)invenção de si, traduz a desesperança no mundo do pós-guerra. Seu suicídio aponta para um limite (Baecque, 2008: 166-168). Mas o que virá depois?

Se a política implica uma “presença de si no presente”, sem garantias futuras e a realização de essências ancestrais, elabora-se uma nova concepção política do cinema, certamente distinta de um “cinema político”. A tarefa é dizer o contemporâneo, o que pode ser irradiado para as demais atividades sociais – inclusive a política.

Sujeito e objeto, crítico e conteúdo, deveriam se debruçar exclusivamente no estilo, reflexo do autor. Ficam de lado assim aspectos políticos, econômicos e históricos (Baecque, 2008: 178, 182, 149). O pensamento do autor se expressa pela *mise en scène*, “encenação”.

A política dos autores

Já consagrado, Godard afirma em sua *História(s) do cinema* que o pensamento de um autor se concretiza na *mise en scène*: “pensamento que toma forma / forma que pensa” (1998: 36-37). Toda a atividade dos *Cahiers* aí se encontra sintetizada. A operação conceitual não separa arbitrariamente fundo e forma: “o fundo é a forma” (Godard, 1959). O debate entre Luc Moullet e Godard é bastante ilustrativo. Em março de 1959, o primeiro escrevera que “a moral é uma questão de *travelling*” (Moullet, 1959: 14); ao que pouco depois replica o suíço: “o *travelling* é uma questão de moral” (Godard in Domarchi et al., 1959: 5). Dito de outra maneira, a moral (ou ideia) deve ser trazida pela forma, pela linguagem própria ao meio expressivo.

²³ Diretor de fotografia de Resnais, Demy, Bresson, Becker e outros.

O que fundamenta a legitimidade do diretor é o domínio de sua arte ou *mise en scène*. Ela está para o cinema como a escritura está para a literatura, uma dimensão de experimentação. A lógica da consagração do autor passa pela forma literário-jornalística da entrevista, de preferência não editada, onde o criador ganha voz. “Pela entrevista, o autor se vê reconhecido como dupla autoridade: uma autoridade sobre a obra e uma autoridade sobre os discursos que lhes são relativos” (Mary, 2006: 116). A entrevista ganha coerência e se torna “política da conversação”. Com ela se chega à intimidade do autor (Baecque, 1991: 128).

O autor é, antes de mais nada, um cinéfilo²⁴. Éric Rohmer traça um perfil poético do “grupo” em formação –até então jovens da pequena burguesia com aspirações artístico-literárias. “Desenraizados”, provincianos e em flutuação profissional, são solidários entre si, frequentando cine-clubes e pequenos cafés parisienses. “A vida era a tela”, completa (Rohmer, 1985: 19-20).

Esse personagem, ou “tipo ideal”, é uma espécie de Robin Wood: frequentador de um bem cultural dominado por uma cultura tida por legítima e frequentando lugares públicos munido de conhecimento, seus investimentos subjetivos lhes dão o frágil conforto simbólico de crer “outro”. Por outro lado, se erige como um crítico em potência, agindo como um “desvio” da norma (Mary, 2006: 86).

O critério da “política dos autores” corresponde à ideia de cinema que se almeja veicular? Contradições não negligenciáveis são verificadas entre os “eleitos”, já que Rossellini não se assemelha a Minnelli, por exemplo, e tampouco Hitchcock a Ford, ou Bergman a Hawks. Se tal política consiste numa série de “contra-verdades”, ela acarreta, com efeito, também em “ganhos”, como uma nova posição de crítica. Ora, essa crítica tinha o interesse dissimulado de erigir os jovens críticos em cineastas? Deitar los a produções de discutível valor estético e de baixa qualidade de produção não seria uma maneira de sabotar as engrenagens do sistema-cinema francês? De todo modo, a política dos autores produz o efeito de uma “crença no autor” –uma das *doxas* da cinefilia.

Evidencia-se um ato de inversão simbólica: o sacrilégio da “qualidade” e a correspondente sacralização do autor, onde o jogo discriminatório funda nova hierarquia (Mary, 2006: 92-94, 109).

O divisor de águas foi o artigo de Truffaut, redigido entre 1952 e 1954 e publicado na *Cahiers* número 31, de janeiro de 1954 –“Uma certa tendência no cinema francês”. O cinema o mais prestigioso, aquele da “qualidade”, é atacado. O dito “realismo psicológico” é tomado como falso. O alvo principal são os

²⁴ A cinefilia tem que ver com práticas heterogêneas tecidas em torno do cinema, um bem cultural que se atualiza por meios “culturais”: “A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita” (Baecque, 2010: 39-36).

roteiristas, então gozando de imenso prestígio, visto como desmesurado, no que tange o sucesso das produções. Dois motivos são elencados para se pôr em questão a atividade de roteirista: em primeiro lugar, a adoção do princípio de “equivalência” entre obras literárias e cinema simplesmente redundante em clichês desrespeitosos; assim, a obra de cunho fílmico e independente se transforma em mera ilustração do texto. Os diálogos inseridos se prestam apenas para agradar o grande público – o “tapa buraco” uma vez mais violenta a imagem, calando-a, ao invés de explorar e criar potencialidades expressivas imanentes ao audiovisual. Em segundo lugar, o roteiro parece pretender tomar o lugar do filme, e os roteiristas assim roubam toda espontaneidade e liberdade de criação do diretor. A pretensa qualidade, sentença Truffaut, não rende senão filmes de roteiristas – quer dizer, não-cinematográficos.

Política nas telas e (re)descoberta do Brasil: uma guinada?

Em crise financeira, os *Cahiers* recompõem sua formação societária e mudam de redação, em julho de 1964. Jacques Rivette e Jean-Louis Comolli passam a ser figuras de proa. A orientação, depois da exaltação da “qualidade”, do formalismo e da “política dos autores”, chega em outra instância: o cinema político, com forte historicização dos textos.

Sábios e modelos para os arautos da *Nouvelle Vague* tinham se exaurido, um fator que explica o abandono da “política dos autores”. Ademais, tal estratégia interpretativa é mais eficaz ao trabalhar com a acumulação do que com a aparição, com os polos “obra” e “filme”. Ora, nem sempre isso se confirma possível (ou, ao menos, leva tempo maior do que o espaço entre uma edição e outra). O fator explosivo foi a ebulição de cinemas periféricos no mundo, exigindo uma tomada de posição da prestigiosa publicação. Tal movimento foi acompanhado por uma nova geração de críticos (Baecque, 2010: 374-375).

O editorial de março de 1966, número 176, assinado por Comolli, aponta para os novos rumos, disposto a encontrar uma continuação da ruptura anterior:

Ninguém pode contestar que existe hoje um novo cinema, e portanto perguntamos, quando as fontes hollywoodianas se reconhecerão completamente esgotadas e quando os estúdios do Quai du Point-du-jour voltarão à sua destinação original de terreno baldio: como é que ninguém compreendeu mais cedo que a *nouvelle vague* não era um impulso isolado, mas o fermento de uma revolução internacional, o sinal precursor de uma primavera furiosa do cinema que não terminou de nos fustigar com suas asas? (Comolli, 1966: 5).

A *mise en scène* passa a ser questionada. Outras geografias ganham destaque. O filme passa a ser o lugar de reunião de elementos não fílmicos, como a história, a política, a cultura e a economia. O que explicaria a estética revolucionária em

produções do terceiro mundo não seria senão sua miséria econômica (Baecque, 2010: 378).

A derradeira pá de cal foi jogada não sem uma dose de tristeza. O editorial de novembro de 1965 guarda como epígrafe os versos do poeta René Char: “Enfim/ se destruíres/ que seja com ferramentas/ Nupciais” (Char, 1983: 335). Uma morte fecundada por ferramentas nupciais só pode vir a fertilizar o que resta. A batalha em nome do estilo do autor já estava ganha, se justificam os redatores. A nova frente deve ser “cosmopolita” e ir adiante, “pegar o bastão”. Reduzir as análises à *mise en scène* acarretaria na perda do que dá a pensar, ocasionando cegueira nos intérpretes. Os “cinemas de revolução” são de amplitude societal, e não apenas “arte” (Comolli, 1966).

Foi no bojo desse deslocamento de forças que o Cinema Novo ganhou nova impulsão. As revistas especializadas francesas publicaram, ao menos em uma oportunidade, um dossiê a respeito do Cinema Novo. A cinematografia recebia vasto panorama sócio-histórico, abandonando o formalismo até então hegemônico. Acredita-se que a boa compreensão de um filme é possibilitada pelo conhecimento prévio de sua inserção cultural ou extra-fílmica (Figueirôa, 2004: 92)²⁵. A crítica se somava então, necessariamente, à informação. Se tal procedimento é válido em seu didatismo e de fato ajuda a alargar horizontes, negligencia a capacidade de espanto diante de uma experiência; assim conduzido, o ato de se retirar o autor do altar acarreta numa identificação entre filme e referência, reduzindo o cinema a um conjunto de conhecimentos prévios. De todo modo, o decisivo era legitimar, convencendo o leitor-espectador, da relevância das obras mencionadas, muitas delas não disponíveis em solo francês. O acontecimento artístico busca sua tradução e divulgação na imprensa. Em termos de teoria da comunicação, a informação faz a mediação “entre uma realidade e a imagem dessa realidade”. Ou seja, entre o filme e sua recepção. A própria mensagem adquire status de “acontecimento”.

Os brasileiros caem nas graças dos franceses, sendo eleitos como modelo de cinema revolucionário. As resenhas críticas, marca dos *Cahiers*, não privilegiaram obras brasileiras nos primeiros anos de recepção, quantificação igualmente válida para *Positif*. Isso comprova que o cinema era senão “identificado” ao menos fortemente ligado à conjuntura. Pois não faltaram balanços, entrevistas com autores e relatos de debates e mostras no biênio 1965-1966 (Figueirôa, 2004: 97, 100, 104).

²⁵ “O Cinema Novo teve um outro mérito indiscutível. Certamente, ele nos traz um conhecimento do Brasil, uma informação que não diz respeito senão ao Brasil, e que nos concerne apenas na medida em que tudo o que se passa no mundo, no Brasil como alhures, nos concerne” (Cervoni, 1968: 29-36).

As descrições, assim sendo, não são exclusivamente visuais, pois remetem ao conhecimento prévio do crítico. Evidentemente, uma descrição jamais é “neutra”. Raras vezes a análise superará o aspecto temático. O matador de cangaceiros, taciturno, marca a marcha da história; *Os Fuzis* reúne pobreza, seca e superstições (Benayoun, 1966; Doniol-Valcroze, 1964)²⁶. Some-se a isso o traço comum de crítica aos cinemas comerciais (Figueirôa, 2004: 153). O número especial de 1966 não deixa dúvidas. O jovem Marco Bellocchio atribui o papel de uma “revolução terminada” ao neo-realismo italiano, enquanto que o Cinema Novo poderia efetivamente, acreditava ele, levar a uma revolução (Bellocchio, 1966)²⁷. “O Cinema deve ser político”, sentencia.

De certa forma, a “política dos autores” não desaparecera por completo. O “autor” em questão ganhou contornos impessoais, “O” Cinema Novo, instado a um dever ser político e comentado não sem conhecimento de causa (Figueirôa, 2004: 201). A fase “urbana”, com filmes lançados a partir de 1967 e 1968, recebem ataques por não serem suficientemente políticos, por mostrarem, sem êxito, dramas pessoais –indevidamente chamados aos filmes de pretensão política (177 y siguientes).

Conclusão –arte e política

Para Marcuse, o artista revolucionário não pinta chaminés e complexos fabris... Uma arte, ao se constituir como linguagem sensível que desloca o *establishment*, é um “fator político”, sem ser, ela mesma, imediatamente, política. Vejamos bem: independente de seu “tema”, a arte é símbolo (inclusive utópico) que gera efeitos e pode ser apropriado, eis sua “finalidade sem fim”²⁸. Deve ela fazer ver, ouvir e sentir diferentemente do que permitem os padrões –uma promessa que não necessariamente se realiza. A conclusão do frankfurtiano é rica, na medida em

²⁶ Os exemplos são numerosos, não nos cabendo esgotá-los nesse espaço. À guisa de exemplo, nos referimos ao comentário de Luc Moulet a *O Dragão da maldade*: “Trata-se, uma vez mais –pois todos os cineastas brasileiros retomam esse tema–, do conflito agrário que opõe não somente os proprietários aos camponeses, mas também uns e outros aos bandidos de honra, aos matadores de aluguel, aos idealistas e este últimos entre si” (Moulet, 1969).

²⁷ Curiosamente, um “não revolucionário” poupado por Bellocchio, certamente por sua insubmissão criadora, foi Federico Fellini. *Et pour cause...*

²⁸ O vocabulário aqui é kantiano. Para que serve a arte, se pergunta o filósofo de Königsberg? Ora, para nada, diferentemente da razão instrumental, sempre aplicável e portanto agindo segundo uma utilidade ou finalidade. Preservando a língua filosófica que herdara da tradição com os termos “utilidade” e “finalidade”, Kant os reorienta em função das especificidades de arte e sensibilidade. Se “servem” para alguma coisa, tais objetos só se prestam a seguidas reapropriações. Fazemos imagens que nos orientam, o que explica a “finalidade sem fim” (Kant, 1995: 199 y 205-207).

que atribui um papel prático à arte, sem cair no panfleto. A mudança “real” não é obra do artista (ponto local de reunião de subjetividades), mas de uma organização política –na qual o artista pode tomar parte como “cidadão” (Marcuse, 2010: 270)²⁹. Se há hinos e imagens da revolta, tanto mais intensa foi a experiência estética.

Creemos que as dimensões de reinterpretação e de não instrumentalização, presente em toda obra de arte, não compareceu devidamente às páginas das publicações francesas (e mesmo brasileiras) sobre a Sétima Arte. A nosso favor temos um hiato de tempo que de certa maneira nos “desapaixona” –não pelos filmes, mas em termos de apreciação. Se o passado nos interpela é porque somos chamados por uma alteridade que insiste em emitir sinais, insinuando-se em rastros. Ouvidos de músico são necessários para não perder esse apelo de longe. Como presentifica-lo, fazendo-lhe justiça?

De pronto afastamos qualquer pretensa “neutralidade”; tampouco investimos em um caráter pretensamente “apolítico”. Não obstante, apoiados nas considerações de Marcuse, nossa leitura, como exposta ao longo do trabalho, consiste em relacionar a tensão entre as condições de recepção e a determinação específica da linguagem da obra. Assim sendo, fazer justiça à obra significa levá-la à expressão. A política (como tema) deve ser buscada pela forma; em seguida, existe ainda um outro passo possível (e não necessário, no sentido de *fatum*): a saber, a obra com efeitos práticos, imbricada em manifestações e discussões públicas. Há que se levar em conta igualmente a mediação não contabilizável da obra como fonte de motivação que anima debates e sonhos, aí compreendendo as escalas privada e individual. Não se sabe até que ponto isso fomentará novas trocas e instigará buscas coletivas. De qualquer maneira, não há “identidade” entre arte e política –mas relações cujos efeitos podem propiciar tomadas de posição. O jogo da mediação não permite juízos apressados, identitários: as referidas tomadas de posição podem ser de ordem contemplativa, causal-

²⁹ Temas políticos não tornam, imediatamente, arte em política. Tampouco basta um desígnio da vontade para determinar a implicação política de uma obra, assim reduzida à projeção egoica (reificada). Vejamos, respectivamente, dois exemplos que nos sejam próximos. Se não bastou a existência do vasto cancionário de protesta para redemocratização do Brasil não se pode concluir que tais composições são “neutras” e nada influenciam na elaboração da realidade. Na outra vertente, argumentar a filiação de Xuxa em defesa ao MTST (Movimento dos Trabalhadores sem Teto) se choca com a materialidade da obra da apresentadora. A enunciação possível de “Xuxa é de esquerda” se revela, porém, falsa (enunciar um “cavalo com chifres” ou um “círculo quadrático” são “possibilidades abstratas”, pertinentes apenas na esfera da imaginação e sem verificação material: esse discurso recobre a realidade, erigindo-se como ideológico; longe do positivismo do “ou real ou simbólico”, mesmo o papel da abstração é abaixado, posto que encontra descolada de contato com a realidade –sem transformar, naturaliza (eterniza) as relações existentes).

científica, cotidiana, privada, pública, passional, pacifista, violenta, institucional, iconoclasta, etc. O exame se dá caso a caso.

Referências

Bibliografia

- Adorno, Theodor (1979). *Trois études sur Hegel*. Trad. Éric Blondel. Paris: Payot.
- Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1987). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Arend, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. 2. ed. Trad. Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Baecque, Antoine de (2010). *Cinefilia – invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naif.
- _____ (2008). *L'Histoire-caméra*. Paris: Gallimard.
- _____ (1991). *À l'Assaut du cinéma; Cinéma, tours, détours. Cahiers du cinéma, histoire d'une revue, I-II*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Baecque, Antoine; Toubiana, Serge (1996). *François Truffaut*. Paris: Gallimard.
- Bazin, André (1958). Réflexions sur la critique. *Cinéma* 58(32), dezembro. 91.
- Bellocchio, Marco (1966). Révolution au cinéma. *Cahiers du cinéma* (176), março. 43.
- Benayoun, (1966). Cangaço 65; cris du Brésil. *Positif* (73), fevereiro. 1-21.
- Bernardet, Jean-Claude (2001). *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Cervoni, Albert (1968). Je suis né à Sestri Levante. *Image et Son* (218), julho. 29-36.
- Chabrol, Claude (1976). *Et pourtant je tourne*. Paris: Robert Laffont.
- Char, René (1983). Les matinaux. *Rougeur des matinaux. Œuvres complètes*. Paris: Gallimard / Pléiade. 330.
- Comolli, Jean-Louis (1966). Situation du nouveau cinéma: Brésil, Canada. *Cahiers du cinéma* (176), março. 5, 57-70.
- Dahl, Gustavo (1966). Petit historique du Cinéma Novo. *Cahiers du Cinéma* (176), março. 44-45.
- Deleuze, Gilles (1990). *A Imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1985). *A Imagem-movimento. Cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

Gustavo Chataignier. *Nouvelle Vague e Cinema Novo* – paradigmas de cinema e suas relações.

Doniol-Valcroze, Jacques (1964). Berlin sans passion. *Cahiers du Cinéma* (158), agosto e setembro. 40-43.

Eliot, T.S. (2006). A Terra Desolada. *Poemas*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 97-127.

Figueirôa, Alexandre (2004). *Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus.

Bernard, Franck (1952). Grogards & hussards. *Les Temps modernes* (86), dezembro. 1005-1018.

Gagnebin, Jeanne-Marie (1999). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.

Godard, Jean-Luc (1998). *Histoire(s) du cinéma*, I-IV. Paris: Gallimard.

_____ (1959). Le jeune cinéma a gagné. *Arts* (719), 23 de abril.

Domarchi, Jean; Doniol-Valcroze, Jacques; Godard, Jean-Luc; Kast, Pierre; Rivette, Jacques; Rohmer, Eric (1959). Hiroshima, notre amour. *Cahiers du Cinéma* (97), julho. 1-18.

Kant, Immanuel (1995). *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alain Renault. Paris: Flammarion.

Labica, Georges (1976). *Le Statut marxiste de la philosophie*. Bruxelas: Complexe.

Löwy, Michael (2001). *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie*. Paris: PUF.

Mallet Brum, Alessandra Souza (2013). A *Nouvelle Vague* sob o ponto de vista do jornal O Metropolitano. *Estudos Históricos* 26(51). Rio de Janeiro: CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas. 193-212.

Marcorelles, Louis (1966). Rencontre avec le Cinema Novo. *Cahiers du Cinéma* (176), março. 46-55.

Marcuse, Herbert (2010). A Arte na sociedade unidimensional". In: Costa Lima, Luiz, org. *Teoria da cultura de massas*. Trad. Laís Mourão e Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra. 258-270.

Mary, Philippe (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris: Seuil.

Moulet, Luc (1969). Le Congrès de Cannes. *Cahiers du cinéma* (213), junho. 31-35.

_____ (1959). Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. *Cahiers du cinéma* (93), março. 11-19.

Ramos, Fernão (1987). *A História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

Renault, Emmanuel (1995). *Marx et l'idée de critique*. Paris: PUF.

Rocha, Glauber (2003a). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naif.

_____ (2003b). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naif.

Rohmer, Éric (1984). La vie était l'écran. In: Bergala, Alain; Chevrie, Serge; Toubiana, Serge; orgs. *Le Roman de François Truffaut*. Paris: Cahiers du cinéma. 16-24.

Salles Gomes, Paulo Emílio (1986). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Saraceni, Paulo César (1993). *Por dentro do cinema novo, minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Truffaut, François (1955). *Ali Baba* et la "politique des auteurs". *Cahiers du cinéma* (44), fevereiro. 45-47.

_____ (1954). Une certaine tendance dans le cinéma français. *Cahiers du cinéma* (31), janeiro. 15-29.

Veillon, Olivier-René (1980). Critique au quotidien. *Cinématographe* (56). 28-29.

Xavier, Ismail (2004). *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

Andrade, Joaquim Pedro de (produtor); Andrade, Joaquim Pedro de (diretor). (1969) *Macunaíma* (DVD) Brasil: Grupo Filmes / Condor Filmes / Filmes do Serro.

Barbosa, Jarbas (produtor); Guerra, Ruy (diretor) (1963). *Os fuzis* (DVD). Brasil: Copacabana Filmes / Daga Filmes / Inbracine Filmes.

Barreto, Luiz Carlos (produtor); Diegues, Carlos (diretor) (1970) *Os Herdeiros* (filme) Brasil: Carlos Diegues Produções Cinematográficas / Instituto Nacional de Cinema (INC) / J.B. Producoes Cinematograficas Ltd.

_____ (produtor); Rocha, Glauber (diretor) (1969). *Antonio das Mortes [O dragão da maldade contra o santo guerreiro]* (DVD). Brasil/ França / Alemanha: Mapa Filmes / Claude Antoine Films / Munich Tele-Pool.

_____ (produtor); Andrade, Joaquim Pedro de (diretor) (1965). *O padre e a moça* (DVD). Brasil: Difilm / Filmes do Triângulo / J.P.A. Filmes / Barreto.

Barreto, Luiz Carlos; Diegues, Carlos; Vaian, Zelito (produtores). Rocha, Glauber (diretor) (1967). *Terra em transe* (DVD). Brasil: Mapa Filmes.

Barreto, Luiz Carlos (produtor); Pereira dos Santos, Nelson (diretor) (1963). *Vidas secas* (DVD). Brasil: Barreto e Sino Filmes.

Barros, Mario (produtor); Pereira dos Santos (diretor) (1955). *Rio 40 graus* (DVD). Brasil: Equipe Moacyr Fenelon.

Beauregard, Georges de (produtor); Godard, Jean-Luc (diretor) (1963). *Le Petit Soldat* (DVD) França: Les Productions Georges de Beauregard / Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

_____ (produtor); Rivettes, Jacques (diretor) (1966). *La Religieuse* (DVD). França: Rome Paris Films / Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

Gustavo Chataignier. *Nouvelle Vague e Cinema Novo* – paradigmas de cinema e suas relações.

Bodard, Mag; Goldschmidt, Gilbert; Lazareff, Pierre (produtor). Demy, Jacques (diretor) (1964). *Os Guarda-chuvas de amor* (DVD). França: Parc Film / Madeleine Films / Beta Film.

Castro, Francisco de; Massaini Oswaldo (produtor); Duarte, Anselmo (diretor) (1962). *O pagador de promessas* (DVD). Brasil: Cinedistri.

Dahl, Gustavo (produtor); Dahl, Gustavo (diretor) (1968). *O Bravo Guerreiro* (filme). Brasil: Difilm.

Diegues, Carlos (produtor); Diegues, Carlos (diretor) (1963). *Ganga Zumba* (VHS). Brasil: Copacabana Filmes / Tabajara Filmes.

Farias, Roberto (produtor); Farias, Roberto (diretor) (1961). *Assalto ao trem pagador* (DVD). Brasil: Herbert Richers.

Fiorani, Mario (produtor); Fiorani, Mario (diretor) (1967) *A Derrota* (filme). Brasil: Mario Fiorani filmes.

Gordine, Sacha (produtor); Camus, Marcel (diretor) (1958). *Orfeu negro* (DVD). França: Dispat Films / Gemma / Tupan Filmes.

Gouveia, Renato Magalhães (produtor); Person, Luis Sérgio (diretor) (1965). *São Paulo S. A.* (filme) Brasil: Video Filmes.

Harris, James B. (produtor); Kubrick, Stanley (diretor) (1957). *Glória feita de sangue* (DVD). Estados Unidos: Bryna Productions.

José, Paulo (produtor); Thedim, César; Guerra, Ruy (diretor) (1970). *Os Deuses e os mortos* (filme). Brasil: Vera Cruz / CCFB / Daga Films.

Lima Jr., Walter (produtor); Lima Jr., Walter (diretor) (1968). *Brasil ano 2000* (filme) Brasil: Mapa Filmes.

Mendes, Luiz Augusto; dos Santos, Luiz Paulino (produtores); Rocha, Glauber (diretor) (1963). *Deus e o diabo na terra do sol* (DVD). Brasil: Copacabana filmes.

Moacir, Pedro (produtor); Salce, Luciano (diretor) (1954). *Floradas na serra* (filme). Brasil: Vera Cruz.

Montagna, Sergio; Andrade, Joaquim Pedro; Carneiro, Mario (produtor); Saraceni, Paulo César (diretor) (1959). *Arraial do cabo* (filme). Brasil: Difilm.

Netto, Braga e Schindler, Rex (produtor); Rocha, Glauber (diretor) (1962). *Barravento* (DVD). Brasil: Iglu Filmes.

Neto, Trigueirinho (produtor); Neto, Trigueirinho (diretor) (1960). *Bahia de todos os santos* (filme). Brasil: Lorenzo Serrano Produções Cinematográficas / Trigueirinho Neto Produções Cinematográficas.

Nogueira, Armando; Barreto, Luiz Carlos (produtores); Andrade, Joaquim Pedro de (diretor) (1963). *Garrincha, alegria do povo* (DVD). Brasil: Barreto.

- Pereira dos Santos, Nelson (produtor); Pereira dos Santos, Nelson (diretor) (1957). *Rio Zona Norte* (DVD). Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções.
- _____ (produtor); Santos, Roberto (diretor) (1958). *O grande momento* (filme). Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções.
- Quefféléan, Alain (produtor); Malle, Louis (diretor) (1963). *Le feu follet* (DVD). França: Nouvelles Éditions de Films.
- Richers, Herbert (produtor); Santos, Nelson Pereira dos (diretor) (1968). *Fome de amor* (filme). Brasil: Herbert Richers Produções Cinematográficas / Paulo Porto Produções Cinematográficas.
- Rocha, Glauber (produtor); Pires, Roberto (diretor) (1961). *A grande feira* (filme). Brasil: Rex Schindler e Braga Neto/ Iglu Filmes.
- Rollmer, Frank; Pinkévitch, Albert (produtores); Renoir, Jean (diretor) (1937). *La grande illusion* (DVD). França: Réalisation d'art cinématographique (RAC).
- Saraceni, Paulo Cesar; Hirszman, Leon; Farias, Marcos (produtores). Borges, Miguel, Andrade, Joaquim Pedro de, Diegues, Carlos, Farias, Marcos e Hirszman, Leon (diretores) (1962). *Cinco vezes favela* (DVD). Brasil: Centro Popular de Cultura da UNE / Instituto Nacional do Livro, Saga Filmes / Tabajara Filmes.
- Saraceni, Sérgio (produtor); Saraceni, Paulo César (diretor) (1965). *O Desafio* (VHS) Brasil: Vera Cruz. Produtora: Produtora Cinematográfica Imago.
- Tavares, Gerson; Valadão, Jece; Sans, José (produtores); Guerra, Ruy (diretor) (1962). *Os cafajestes* (DVD). Brasil: Magnus Filmes.
- Truffaut, François (produtor); Truffaut, François (diretor) (1959). *Les quatre cent coups* (DVD). França: Les Films du Carrosse, Sédif Productions.
- Vieira, Rucker; Noronha, Linduarte; Vieira, Rucker (produtores); Noronha, Linduarte (diretor) (1960). *Aruanda* (filme). Brasil: Instituto Nacional do Cinema Educativo do Rio de Janeiro.