

NOUVELLE VAGUE

Uma História da Nouvelle Vague 6

Filmes Comentados 28

Resumo de uma geração 29

Os amores de Truffaut 30

Senhor das polêmicas 34

Os fios da memória 36

Cinema em três lições 38

Um olhar feminino 44

A moral do cotidiano 46

Herdeiros de uma era 48

70 Biografias 52

Bibliografia Essencial 68

Programação 70

Sonhos revisitados

Sempre se falou muito da Nouvelle Vague. Por mais contraditório que fosse, o movimento que pregava a revolução estética e estrutural do cinema francês tinha certo apelo. De tão influente, inspirou propostas similares fora da França, respingou em Hollywood e mudou o curso do cinema. Ainda assim, nunca prezou pela unidade de estilo. E o termo virou um mero chavão para definir a importância de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais ou Éric Rohmer no contínuo processo de afirmação da sétima arte. Afinal, o que é Nouvelle Vague?

Na maior onda de renovação que se tem notícia na França, 170 cineastas estrearam em longa-metragem entre 1958 e 1962. O jornalista Pierre Billard pressentiu o fenômeno, o qual batizou de **nouvelle vague** (“nova onda”), em fevereiro de 1958. No entanto, a ânsia de entender e/ou rotular os franceses na faixa dos 20 anos perseguia a grande imprensa desde 1957, quando Françoise Giroud lançou a expressão em análise sobre os sonhos daquela geração como um todo. Aplicada por Billard aos jovens diretores do período, ela abarcou tudo: de adeptos da comédia a intelectuais com forte pegada autoral.

Os principais nomes do grupo começaram na crítica cinematográfica. Dela se serviram, mais tarde, para despontar como realizadores, num mercado tomado por profissionais ultrapassados. Todos queriam romper com o controle rígido dos sindicatos e com um modelo de cinema, de viés industrial, que apresentava sinais inequívocos de estagnação. Insolentes, eles queriam um lugar ao sol. Passado o modismo, já em 1963, poucos haviam garantido um lugar na História.

Qual é o legado deles? Truffaut, Godard e Rohmer expandiram as fronteiras do cinema com uma abordagem moral provocante – assim como Louis Malle. Godard ainda se sobressaiu com o projeto vitalício de implosão das convenções técnicas e sociais, inaugurado com **Acossado**, enquanto Resnais plantou (com **Hiroshima Meu Amor** e **Ano Passado em Marienbad**) uma série de desafios conceituais que nem ele superou.

Com a premissa de ir além das homenagens, **Nouvelle Vague Ontem e Hoje** propõe uma reflexão em torno da geração que subverteu tanto a forma de fazer filmes quanto a forma de vê-los – exatamente 50 anos atrás. Com 19 longas, a programação se divide em duas. Predominam os filmes que consagraram o movimento e seus líderes. Eles são dispostos ao lado de quatro títulos produzidos recentemente, que prolongam o alcance de uma era em que questionar padrões era um ato vital.

Com a mostra **Nouvelle Vague Ontem e Hoje**, o Centro Cultural Banco do Brasil propõe uma viagem por um dos movimentos artísticos mais importantes do cinema mundial, nascido na França, na década de 1950. As idéias que caracterizaram a Nouvelle Vague surgiram a partir das críticas à maneira convencional de produzir cinema dos colaboradores da importante revista cultural francesa **Cahiers du Cinéma**.

Em 1954, François Truffaut postulou, em um texto publicado na revista, que o cinema deveria ser autoral, rompendo com as regras da indústria cinematográfica vigente e refletindo, nos filmes, as idéias e a visão de sociedade dos cineastas. Pouco tempo depois, esses colaboradores se lançaram na criação do que consideravam ser cinema.

A mostra traz a oportunidade de (re)ver grandes clássicos da Nouvelle Vague, assim como de conhecer os entornos do movimento. Além disso, exibirá filmes recentes que retratam essa estética e apontam para uma realização independente dos padrões comerciais da indústria cinematográfica.

Centro Cultural Banco do Brasil

Gustavo Galvão
Cineasta



UMA HISTÓRIA DA NOUVELLE VAGUE

Nos livros de história do cinema não consta o nome de Jacques Franju. Não que seja um problema, ele nem trabalhou no meio — e sim numa gráfica. Jacques fez diferença mesmo assim, nos idos de 1934, quando apresentou o irmão Georges a um colega da gráfica. Tal qual Georges, Henri Langlois era um jovem apaixonado pela sétima arte. Da amizade instantânea entre dois apaixonados, duas sólidas instituições francesas surgiram: primeiro a Cinemateca, depois a cinefilia.

Langlois conheceu o cinema quando este ainda era mudo. Na adolescência em Paris, ele desfrutou ao máximo as atrações de uma cidade que reconhecia os filmes como obras de arte desde a década de 1910. Dois anos mais velho que ele e com experiência em teatro, Georges Franju sonhava em se tornar cineasta. O objetivo de Langlois não era conhecer estrelas ou dirigi-las. Era preservar uma época que começava a se perder.

Com o advento do cinema sonoro, no final da década de 1920, produtores e distribuidores em todo o mundo se livravam das cópias sem som, com a intenção de extrair a prata que compunha a película cinematográfica. Langlois salvou preciosidades do período mudo por conta própria, armazenando-as na banheira de casa por alguns meses. Onde os demais enxergavam dinheiro, este homem viu um patrimônio. E tratou de organizá-lo de modo a garantir o acesso do público.

Já com 150 cópias adquiridas pessoalmente, Langlois fundou a Cinemateca Francesa a 9 de setembro de 1936. O sócio desse sonho era Georges Franju, que dias antes comprara um galpão abandonado nos arredores de Paris. O acervo tem sido exibido regularmente ao público desde 1955, quando a Cinemateca se impôs com uma programação que não fazia distinção entre clássicos absolutos e fitas obscuras. Desse modo, ela desempenhou papel crucial na formação de gerações de apaixonados por cinema — como Langlois. A primeira geração é a prova irrefutável disso.

Se Paris era a capital do cinema, com uma infinidade de salas sempre receptivas ao que se produzia pelo mundo (e não apenas o óbvio), a Cinemateca virou referência.

As sessões na rua Ulm atraíram jovens como Jean-Luc Godard, oriundo de uma estável família burguesa fincada na Suíça. Também eram assíduos o aspirante a delinqüente François Truffaut e o professor de francês e literatura Jean-Marie Maurice Schérer (vulgo Éric Rohmer), entre outros cinéfilos que se rendiam em devoção a seus filmes e diretores prediletos. Nunca o cinema foi levado tão a sério.

Repensando o cinema

Na França, existe um marco político para que o cinema seja levado a sério: 1953, ano de implantação da Taxa Especial Adicional, que financiava a produção com parte da verba arrecadada nas bilheteiras. Em 1958, na gestão do escritor André Malraux no Ministério da Cultura, o sistema foi incrementado com a antecipação do financiamento por meio de empréstimos, fundos e subvenções. Malraux havia decretado o cinema como atividade de interesse comercial; para os cinéfilos formados por Langlois, era religião. Havia até uma “bíblia” para a qual muitos escreveram, a *Cahiers du Cinéma*.

Nas bancas desde abril de 1951, a revista da capa amarela não era a única publicação do gênero à disposição dos leitores parisienses. Tratava-se da mais mítica. A começar pelos fundadores. André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze foram críticos atentos às mudanças na relação do filme (e seus elementos) com o espectador — um dos pontos de ruptura da produção do pós-Segunda Guerra com a anterior. Bazin, em especial, tornou-se guru ao teorizar sobre o espaço cinematográfico e sobre uma arte que só atingiria sua plenitude sendo “a arte do real”.

Como observou J. Dudley Andrew, em *As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução* (Jorge Zahar Editor, 1989), Bazin dizia que a matéria-prima do cinema “não é a realidade em si, mas o desenho deixado pela realidade no celulóide”. Essa foi a brecha para que a nova geração de críticos franceses refletisse sobre aqueles que imprimiam a realidade em seus filmes de forma pessoal — como um escritor o faz no romance ou o compositor na música. Era o que se chamava na redação da *Cahiers* de “política dos autores”.

Antes ignorados pela intelectualidade ou reduzidos a empregados de estúdio, diretores do porte de Howard Hawks e Alfred Hitchcock foram subitamente promovidos à condição de “autor”. Encontrar indícios de inteligência artística em produtos para as massas resultou na chave que revolucionaria

a crítica cinematográfica não só na França como em todo o mundo — no Brasil, basta citar José Lino Grünewald como exemplo. E, na mesma medida que construiu heróis, a imprensa especializada passou a buscar os vilões da derrocada criativa da produção francesa de meados dos anos 1950.

O curioso disso é que Bazin se tornava um coadjuvante enquanto seus pupilos assumiam posições cada vez mais radicais. De tão ferozes em defesa de um cinema mais pessoal e menos esquemático, eles receberam o apelido de “jovens turcos”. Então, o nome de cada um dos seguidores de Bazin (e de Langlois) começava a ficar célebre.



Na primeira leva de jovens críticos da revista estavam Pierre Kast e Alexandre Astruc. Este último levantava a necessidade de renovação da mentalidade no cinema francês desde março de 1948, quando publicou, no *L'Écran Français*, o inspiradíssimo *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (“nascimento de uma vanguarda: a câmera-caneta”). Em 1953, Bazin abriu as portas do espaçoso escritório de 20 m² na Champs-Élysées, número 146, para François Truffaut, 21 anos.

“Filho único e filho não desejado”, conforme descrito na biografia de Antoine de Baecque e Serge Toubiana (Record, 1996), Truffaut não conheceu o pai. Após romper com a mãe, passou por uma instituição para menores e abandonou o serviço militar em 1951. Livrou-se da delinquência quando Bazin o acolheu em casa e na *Cahiers*. Na condição de líder da nova geração, levou para a revista Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer e Claude Chabrol. Eles se prepararam na crítica para detonar uma revolução em 1958. Esse seria o núcleo central da Nouvelle Vague.

Antes da revolução

Na primeira metade dos anos 1940, com o país ocupado pelos nazistas, o cinema francês viveu uma espécie de “era de ouro”. Embora tenha caído pela metade, a produção

se viu, de repente, sem concorrentes devido à censura a filmes contrários aos ideais alemães ou oriundos de nações rivais. Foram dias de adaptações literárias exuberantes, grandes estrelas e resignação. A falta de um pensamento artístico elaborado resultou em centenas de filmes vazios de conteúdo.

Enquanto isso, Hollywood assistia à profusão de filmes *noir* — de inspiração expressionista e orçamento apertado, eles se revelavam bastante sofisticados tanto na forma quanto na proposta. Já os italianos reviravam os escombros para esboçar uma reação ao trauma da guerra, o Neo-realismo. As duas correntes tinham em comum a capacidade de impor sua visão numa situação adversa. Foi o que a crítica francesa percebeu, no verão de 1946, tão logo teve acesso a dezenas de títulos que haviam sido impedidos ou banidos a partir da invasão alemã, em 1940.

Truffaut era garoto durante a Ocupação, tempo em que viveu enfiado nos mais de 20 cinemas existentes entre a Praça Clichy e a rua Rochechouart. Ele estava acostumado ao virtuosismo de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy e Jean Grémillon. Desconhecia, assim como os demais espectadores, o gênio de Orson Welles e Roberto Rossellini. Ao assistirem a *Cidadão Kane* (1941) e *Roma Cidade Aberta* (1945), os cinéfilos tiveram que repensar seus conceitos sobre uma arte em transformação.



O panorama mudou muito no período em que a França esteve desconectada do mundo. E o fim da censura deixou em evidência uma defasagem histórica e estética da produção francesa. Se comparado a Autant-Lara, por exemplo, Rossellini se sobressaía com sua espontaneidade comovente. A in-

quietação criativa de Welles se destacava diante da falta de comprometimento dos veteranos Marcel Carné e René Clair. Havia chegado a hora de derrubar os ídolos do passado e construir outros.

Com artigos sutis, ora na *Les Temps Modernes* (cria de Jean-Paul Sartre), ora na *Gazette du Cinéma* e na *Arts*, Rohmer foi pioneiro em destacar a importância não só de Rossellini, mas também do conterrâneo Jean Renoir e do hollywoodiano Howard Hawks. Tornou-se redator-chefe da *Cahiers* em 1957, ano em que lançou, com Chabrol, livro sobre Alfred Hitchcock. O inglês era unanimidade entre os críticos da nova geração, que identificaram nele o gênio infiltrado no sistema dos grandes estúdios. O perfil também servia para o alemão (de origem austríaca) Fritz Lang. “Ele é capaz de causar complexos num cineasta com o mais insignificante dos planos”, Chabrol disse uma vez. Godard adorou todos os citados e mais alguns — Carl Dreyer, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Ingmar Bergman.

Todos idolatravam basicamente os mesmos diretores. A uniformidade de pensamento era realidade desde 1949, quando os “jovens turcos” se conheceram em meio ao Festival de Cinema Maldito de Biarritz. A futura crítica foi esboçada em noites regadas a filmes e discussões. Numa entrevista em 1962, Godard afirmou: “Escrever era uma forma de fazer cinema. Afinal, entre escrever e filmar há uma diferença quantitativa e não qualitativa”.

Eles faziam crítica com interesses próprios, no entanto. Rohmer admitiria em 1983: “Nós incitávamos o público a amar o gênero que desejávamos fazer e demolíamos aqueles que eram admirados”. A nova geração sofria para se inserir no mercado por causa do controle suspeito dos sindicatos. Para abrir caminho, decidiu minar cineastas estabelecidos. O golpe mais brutal foi desferido por Truffaut na *Cahiers du Cinéma*, em janeiro de 1954.

Truffaut trabalhava desde 1952 em uma reflexão a propósito dos filmes que vira durante a Ocupação. Estrategicamente, voltou ao passado para identificar as origens e a derrocada da “tradição de qualidade” do cinema francês. Ele investia contra a persistência de alguns roteiristas consagrados num realismo psicológico envelhecido e abjeto. Este era o ponto nevrálgico do argumento: os roteiristas ditavam o teor da produção, restava ao diretor ser um burocrata, o “cavalheiro que estabelece os enquadramentos”.

De tão raivoso, o artigo foi reescrito diversas vezes a pedido de Bazin e Doniol-Valcroze ao longo de 1953. A dupla esperava que Truffaut amadurecesse seus conceitos. Quando finalmente veio à tona (com o malicioso título *Uma certa tendência do cinema francês*), o texto abalou a indústria ao dar nome aos roteiristas nefastos e aos diretores-burocratas. O crítico ainda encontrou espaço para

celebrar os cineastas que subvertiam esta tradição ao adotarem uma perspectiva particular em seus filmes: Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati e Roger Leenhardt.

Interesses e exageros à parte, uma nova realidade fora elaborada naquele artigo; dali em diante, era imperativo diferenciar o padrão desgastado de cinema daquele que começava a brotar não só entre os jovens franceses, mas em todos os cantos do globo — pessoal, autoral, espontâneo e sem restrições temáticas. Para tanto, era preciso estabelecer um marco que simbolizasse a ruptura.

A juventude se agita

Nouvelle vague. Em francês, “nova onda”. Françoise Giroud criou o termo em outubro de 1957, em texto para a revista *L'Express* sobre a juventude do pós-guerra. Pierre Billard o resgatou em artigo para a revista *Cinéma 58*, em fevereiro de 1958. O crítico constatou que a cena francesa estava prestes a presenciar a maior onda de renovação de sua história. A previsão foi acertada. Beneficiados por fatores diversos, inclusive o desgaste da geração anterior, 170 diretores estrearam em longa-metragem entre 1958 e 1962.

Era um movimento sem manifesto formal, praticamente um modismo, que começou a ser esboçado pouco depois da publicação do artigo-bomba de Truffaut. Ainda em 1954, uma fotógrafa belga contaria com o apoio logístico e financeiro de amigos para dirigir *La Pointe Courte*, longa artesanal, rodado em locações e focado em tipos comuns. Diferente de tudo que se fazia na França àquela altura, o primeiro filme de Agnès Varda fez dela referência na vanguarda parisiense, que girava em torno de Alain Resnais e Chris Marker.

Os filmes de Resnais e Marker enfatizavam, na discussão política, a possibilidade de experimentação cinematográfica. Além de flertar com questões políticas ao situar sua história numa vila de pescadores, Varda lidava com as questões do cotidiano a partir de um casal em crise. De modo a romper com o dito “cinema de qualidade”, era imprescindível ter isso: o despeito de filmar o que os figurões não filmavam. Essa deixou de ser uma atitude de vanguarda e virou receita de sucesso em 1956, com o primeiro e ensolarado trabalho de Roger Vadim na direção: *É Deus Criou a Mulher*.

Não bastasse ter revelado Brigitte Bardot, então mulher de Vadim, o filme deu uma lufada de ar juvenil ao arrastado sistema francês de estúdios. Com a sensualidade pulsante, ele terminou de asfaltar o caminho para uma juventude

Primeiros sucessos

ansiosa por oportunidades. Enquanto Resnais exercitava o estilo em documentários de média duração, os “jovens turcos” se arriscavam em curtas marcados pelo desprendimento moral e pelo frescor narrativo. *Os Pivetes* (Truffaut, 1957) e *Charlotte et Véronique* (Godard, 1959), por exemplo. Todos se cercavam de amigos para produzir. O assistente de direção Charles Bitsch e a continuísta Suzanne Schiffman estavam entre os mais cotados.

O primeiro crítico da *Cahiers du Cinéma* a rodar um longa foi Pierre Kast, mas *Un Amour de Poche* não obteve sucesso, em 1957, com a mescla de comédia e ficção-científica. No verão de 1958, os pupilos de Bazin renovaram as esperanças assim que Jacques Rivette começou a rodar *Paris Nous Appartient*. Paralelamente a isso, Claude Chabrol finalizava as pontas-de-lança da Nouvelle Vague: *Nas Garras do Vício* e *Os Primos*. Essas foram as obras inaugurais do movimento que estabelecia uma ponte entre cinema e juventude — e que nasceu da casualidade: Chabrol viabilizou os dois projetos graças ao dinheiro de uma herança familiar. Rivette não teve tanta sorte.

Produzido em mutirão, com recursos exíguos e equipamentos emprestados, *Paris Nous Appartient* se amparou na própria precariedade ao traçar o retrato da geração que tentava se equilibrar entre temores e ideais. Sem verba alguma, Rivette só pôde concluí-lo graças ao apoio financeiro de Truffaut, em 1960. Éric Rohmer também focalizou a juventude em *O Signo de Leão*. E esperou três anos para finalizá-lo. Quando foi apresentado, em 1962, já haviam passado pelas salas as obras emblemáticas de uma era efervescente.



^
Hiroshima Meu Amor.

Ainda em 1958, aos 26 anos, o experiente assistente de direção Louis Malle mostrou suas credenciais de diretor com *Ascensor para o Cadafalso*, *noir* tardio abrilhantado pela trilha de Miles Davis, ao qual se seguiu *Os Amantes*. Pioneiro ao registrar o orgasmo feminino em filme, Malle iniciou uma trajetória de escândalos com esse drama. Já em 1959, outros dois longas endossaram a vocação para polêmicas da tal Nouvelle Vague. Presentes no Festival de Cannes, *Hiroshima Meu Amor* e *Os Incompreendidos* introduziram multidões ao talento de Alain Resnais e François Truffaut, respectivamente.

A seleção dos dois filmes encheu de entusiasmo a todos os defensores do novo cinema. Godard desabafou em *Arts*: “Hoje a vitória é nossa. Nossos filmes é que irão a Cannes provar que a França tem um belo rosto, cinematograficamente falando. E no próximo ano será o mesmo. (...) Pois se vencemos uma batalha, a guerra não terminou”. O recado foi direcionado aos representantes da “qualidade francesa”, que no ano anterior impediram o credenciamento de Truffaut como jornalista em Cannes.

O *enfant terrible* da crítica francesa voltou ao prestigiado festival com traje de gala e bolso recheado: antes da estréia, *Os Incompreendidos* foi adquirido por uma distribuidora norte-americana por 47 milhões de francos (ou 50 mil dólares). Era o custo da produção. Baixo para os padrões, ele foi bancado por completo pelo sogro, o renomado distribuidor Ignace Morgentern. A projeção triunfal, a 4 de maio, culminaria em elogios rasgados da crítica, no prêmio de melhor diretor e em outros 40 milhões de francos em direitos vendidos para o mercado internacional. Truffaut dedicou tudo ao mentor André Bazin, que morreu no dia em que se iniciaram as filmagens: 11 de novembro de 1958.

Os Incompreendidos foi o primeiro sucesso da Nouvelle Vague, o que transformou tanto o movimento quanto seu líder em fenômenos de mídia. Ainda no calor de Cannes, a grande imprensa não se furtava em publicar perfis e reportagens sobre Truffaut, bem como sobre o ator-revelação Jean-Pierre Léaud, 15. Nunca um cineasta havia merecido tanta atenção de veículos como *Paris-Match*, *Le Monde* e *France-Observateur*. O cineasta em questão era estreante e tinha 27 anos.

Com a estréia em duas salas na Champs-Élysées, a 3 de junho, os jornalistas focaram a temática explosiva: um garoto chamado Antoine Doinel sofre as conseqüências de ter pai ausente, mãe adúltera e professores cruéis.



A revista *Bonheur* estampou: “Atenção, pais! Não deixem suas crianças se transformarem em marginais!”. O burburinho causou efeito imediato na receita do projeto: 450 mil espectadores somente em Paris. E mexeu com os brios do padrasto e da mãe de Truffaut. O casal descobriu assim que François fizera um acerto de contas com o passado.

Janine e Roland Truffaut enviaram cartas agressivas ao filho, que se recusou a lê-las e a receber a família. O fato repercutiu na imprensa. Parte dela adotava expressões como arrivista, cínico, hipócrita e dissimulado quando se referia ao cineasta; outros viam nele o referencial de uma escola afinada com os temas da contemporaneidade e que esbanjava agilidade, talento e charme próprio.

Antecipando-se ao escândalo, Truffaut sempre evitou tratar o filme como autobiográfico. É inevitável, entretanto, não associar a autenticidade das ações ao conhecimento de causa dele — um rapaz que esteve no limiar da marginalidade. A paixão em comum pelo cinema confirma que as semelhanças entre criador e personagem não são coincidências. Ambos fugiam da escola para se isolar em salas de bairro. Na ficção que se confunde com a vida real, o cineasta respeitou o clamor que fizera por um cinema de teor pessoal.

Ao contrário de *Os Incompreendidos*, *Hiroshima Meu Amor* teve um percurso acidentado naquele Festival de Cannes. Ele nem disputou prêmios. Dias antes da abertura do evento, foi vetado da competição pela própria organização, que não resistiu à pressão do governo norte-americano. O massacre de Hiroshima era um tema recente, portanto, um tabu. Se a bomba atômica provocou estragos num Japão na eminência da rendição, a exibição *hors concours* da obra-prima de Resnais causou efeito semelhante no cinema francês.

Enquanto esmiúça o caso entre um japonês e uma francesa, Resnais pinça os traumas mal resolvidos de uma época que ainda perturbava. Eram os traumas da Segunda Guerra na França ocupada pelos nazistas que se mesclam na tela com o pavor provocado pelas lembranças da bomba. Por meio de uma narrativa cantada, quase hipnótica, o cineasta cumpria o objetivo de refletir a propósito de um eventual apocalipse nuclear. *Hiroshima Meu Amor* foi exceção num movimento essencialmente apolítico.

Além das fronteiras

Duas possibilidades estéticas dentro de um grupo. Poucos se deram conta disso à época. Porém, o Festival de Cannes de 1959 dava indícios de que a Nouvelle Vague se notaria pela diversidade de propostas. Os defensores do cinema clássico não se sensibilizaram com isso. Nem com o sofisticado jogo estético proposto por Resnais, muito menos com as aventuras de Antoine Doinel. Eles partiram para o ataque.

Nas entrevistas em Cannes e nos artigos publicados ao longo do evento, René Clair, Jean Delannoy e Claude Autant-Lara reduziram o que viram ao taxar os diretores de amadores, intelectualóides e entediados que pensam apenas na autopromoção. Alguns comentários apelaram para o lado pessoal. Claude Brulé insinuou na revista *Elle* que Truffaut teria se casado com “a filha de seu pior inimigo” por interesses profissionais — afinal, Ignace Morgenstern era um dos grandes distribuidores do “cinema de qualidade” francês. Rivais da *Cahiers du Cinéma*, os críticos de orientação esquerdista da *Positif* acusaram a Nouvelle Vague de maneirismo, gratuidade e falta de engajamento.

De certo modo, a insistência daqueles que se diziam contrários ao movimento acabou por contribuir para a sua popularização. Eles foram um canal adicional de divulgação de um projeto de renovação estética sem paralelos, que repercutiu em países tão distintos como Brasil e Inglaterra, Tchecoslováquia e EUA. A idéia que incomodou os veteranos — de fazer mais com menos dinheiro — seduziu os jovens que procuravam um meio de expressar sua criatividade e suas vontades. Um filme em particular simbolizou isso. Se o cinema mudou com a Nouvelle Vague, muito se deve a *Acossado*.

Com a montagem insubmissa a padrões, personagens sedutores e a câmera insinuante, o cartão de visitas de Jean-Luc Godard chegou ao circuito em março de 1960. Depois de fazer mais de 300 mil espectadores na França, espalhou sua influência pelo mundo. No Brasil, *Acossado* era referência comum para o Cinema Novo e para a produção marginal. Nos EUA, inspirou uma geração de estudantes (entre eles Martin Scorsese e Francis Ford Coppola) a salvar Hollywood de uma crise de credibilidade aguda. Despojado de ponta a ponta, o filme desencadeou esse processo ao delinear com clareza a fronteira entre um modelo de produção ultrapassado e o modelo a ser seguido.

“Comecei num momento em que se dizia: o cinema francês não diz tal ou tal palavra, não filma em tal ou tal lugar. Pois bem, vamos fazê-lo”, Godard resumiria numa palestra em 1978. Ele foi o último dos apaixonados críticos da *Cahiers* a rodar um longa, aos 27 anos. Não que faltassem histórias na manga. Sempre tinha opções à disposição e até produtor para trabalhá-las: Georges de Beauregard, um admirador. Porém, faltava alguém de renome que avalizasse o investimento naquele rapaz um tanto rude, de óculos escuros e com sotaque carregado do Vaud, região na Suíça onde cresceu.

Aspirantes a diretor na França sempre foram vistos com desconfiança pelos investidores; depois do êxito de *Os Incompreendidos*, “todos” queriam ter um filme da Nouvelle Vague. O interesse repentino estalou o modismo em 1960. O movimento não pertencia mais aos “jovens turcos”. De tão abrangente, adequava-se ora às comédias de Philippe de Broca (*Les Jeux de l'Amour*), ora às experiências formalistas de Marcel Hanoun (*Le Huitième Jour*). No balanço final daquela temporada, foram revelados 43 diretores.

Truffaut aproveitou o momento para emplacar outro filme (*Atirem no Pianista*) e ajudar o amigo Godard, presenteando-o com uma sinopse de quatro páginas. Com a assinatura de Truffaut e a confirmação de Chabrol como consultor técnico, De Beauregard convenceu o produtor Gérard Beytout e o distribuidor René Pignières a cobrirem o modesto orçamento de *Acossado* (50 mil dólares). Mais que modesto, já que 25% do valor seria destinado a Jean Seberg, atriz importada dos EUA para contracenar com Jean-Paul Belmondo.

A história foi inspirada em caso que a imprensa sensacionalista esgotou em 1952: depois de passar o verão com a namorada norte-americana, Michel Portail matou o policial que o interpelou na estrada. Os meandros do crime não interessavam a Godard, que pinçou dele os elementos para um *thriller*. O diretor estava pronto para seguir a cartilha do cinema de gênero — paradoxalmente, filmes de gênero eram motivo de veneração entre os críticos da *Cahiers*. O diretor de fotografia Raoul Coutard diria tempos depois: “Só há dois temas nos filmes de Jean-Luc: a morte e a impossibilidade do amor”. Nada mais clássico do que isso. A revolução de Godard se daria pela forma.



A estética como arma

Em 1948, quando explicou no *L'Écran Français* porque o cinema poderia ser considerado uma arte independente das demais, Alexandre Astruc aplicou metáfora bastante didática. A câmera é como uma caneta (*caméra-stylo*), um instrumento por meio do qual o artista se exprime. Ao mesmo tempo em que enfatizava um elemento técnico, Astruc o ignorava como determinante. No entanto, o fazer cinematográfico está ligado à tecnologia desde os primórdios, quando decorreu de uma série de avanços científicos no século 19.

Em cada acontecimento que abala estruturas, existe um componente tecnológico por trás. Não poderia ser diferente com a Nouvelle Vague, cujos ideais de agilidade, simplicidade e leveza foram potencializados com o surgimento da Cameflex (a câmera profissional mais leve do mundo, 1947), do gravador de som portátil Nagra (1951) e da Éclair 16 (a primeira a filmar com som sincronizado, 1958). Enquanto isso, chegavam ao mercado negativos mais sensíveis à luz, que permitiam filmagens com aparatos mais simplórios ou até sem iluminação artificial.

Foi preciso que um etnólogo experimentasse em campo as novidades para que o cinema de ficção as valorizasse em definitivo. Jean Rouch passou a registrar suas missões pela África negra em 1947. De reportagem em reportagem, ele desenvolveu uma proposta tão renovadora quanto a do Neo-realismo, conhecida como *cinéma vérité*: se a praticidade do equipamento estimula a simplificação da estrutura fílmica, esta simplificação promove o contato direto entre o observador e o objeto de sua pesquisa.

Estas noções entusiasmaram Godard. Ainda marcado por *Eu, Um Negro* (Rouch, 1958), ele informou Raoul Coutard logo na primeira conversa sobre *Acosado*: “Vamos fazer um documentário”. Ou seja, tratava-se de uma ficção, mas o registro fotográfico se basearia no uso de câmera na mão e na ausência de luz artificial. O diretor de fotografia comprou o desafio. Ele chegou ao extremo nas cenas noturnas, nas quais recorreu a um negativo de foto fixa ultra-sensível, o Ilford HPS 400 ASA, forçado para 800 ASA.

Coutard foi uma das maiores revelações de um filme farto de jovens talentos — Belmondo, Seberg, Godard. Ex-repórter fotográfico, estava habituado a rodar em condições extremas como cinegrafista do exército na guerra na Indochina. Ele foi uma indicação de Georges de Beauregard. O produtor buscava alguém disposto a trabalhar rápido (quatro semanas), ganhar pouco e que ainda

tivesse habilidade para administrar os surtos de Godard. Coutard fez o que lhe correspondia, e mais. Colaborou com o cineasta a fixar as bases do projeto estético mais ousado desde *Cidadão Kane* (1941).

Nos primeiros minutos, Michel Poiccard (Belmondo) rouba um carro em Marselha, zomba do espectador no rumo de Paris e dispara no Sol. A ação se desenrola em ritmo intenso, bem mais acelerado que o previsto. Isso porque Godard e a montadora Cécile Decugis se depararam com um produto frouxo ao concluírem o primeiro corte, o qual arremataram de forma nada ortodoxa: em vez de eliminarem seqüências inteiras para cortar os 45 minutos excedentes, eles cortaram fragmentos de todas as cenas. Assim, o *timing* interno de cada plano casou à perfeição com o fluxo de imagens.

Acossado foi um passo importante para a popularização do videoclipe, décadas depois. E não apenas pelo ritmo frenético. Entre os atributos mais exaltados da obra (e estes seriam uma constante na trajetória *godardiana*), constam os sobressaltos de tempo e espaço, em que os cortes abruptos realçam a flexibilidade da linguagem audiovisual.

Com a mesma postura desafiadora demonstrada nos quesitos técnicos, Godard inseriu os atores num modelo de interpretação que fuzila as premissas de evolução da personagem, de causa e efeito. Eles “estão” em cena, e não interpretam uma cena. A câmera participa desse jogo como mais uma personagem. Ela chega a “incorporar” por quase meia-hora a curiosidade do público na seqüência em que Belmondo se esforça em seduzir Seberg no quarto do Hôtel de Suède. Todos aguardavam o desfecho dessa história fascinante.



^
Mulheres Fáceis.

“A rua contra o estúdio, a invenção ou acontecimento contra a adaptação literária de luxo, o relato em primeira pessoa contra o roteiro, a luz do dia contra as sombras e a luz dos refletores, o descuido irresponsável e um pouco dândi contra a seriedade sossegada e o pessimismo do cinema estabelecido, atores jovens e desconhecidos contra os monstros sagrados já envelhecidos, a idéia de que o cinema é mais paixão que aprendizado e que se aprende a fazer filmes vendo-os com os próprios olhos e não apenas como assistente de direção.”

Palavras de Serge Daney, crítico. Ele sintetizou o ideário da Nouvelle Vague numa frase, nos anos 1980. Estes preceitos nunca foram formalizados e reconhecidos em cartório. O distanciamento histórico de Daney lhe permitiu observar que eles estavam impressos em dezenas de filmes franceses lançados entre 1958 e 1962. A renovação na forma de fazê-los e na forma de concebê-los esteticamente (os filmes), foi a concretização de um sonho comum de renovação de quadros profissionais. Só uma coisa faltou ao movimento, em especial no instante em que ele deixou de se apresentar como tal e virou um rótulo: coerência com suas origens.

Filme após filme, a Nouvelle Vague passou a apresentar um desgaste interno. Cada diretor da primeira geração seguiu um caminho, com seus novos trabalhos distanciando-se daquela motivação comum, não cabendo mais colocá-los em uma mesma perspectiva. Ao mesmo tempo, distribuidores e produtores perceberam que o burburinho em torno da corrente não era garantia de retorno de bilheteria. A separação do núcleo inicial e o pouco sucesso comercial contribuíram para o fim do movimento.

Diz-se que a Nouvelle Vague chegou ao fim em dezembro de 1962, quando a *Cahiers du Cinéma* fez um balanço a partir de entrevistas extensas com Truffaut, Chabrol e Godard. A seu modo, cada um substituiu o entusiasmo de outrora por comedimento. Ou pela desconfiança, eventualmente. Havia uma razão para isso: em cinco anos, a geração conduzida pelos três emplacou um ou outro sucesso e colecionou fiascos de bilheteria e polêmicas desgastantes.

A vitória de Henri Colpi em Cannes (*Une Aussi Longue Absence*) e a de Alain Resnais em Veneza (*Ano Passado em Marienbad*), ambas em 1961, não aplacaram os fracassos que se sucediam e incomodavam a todos. Truffaut sentiu o baque com *Atirem no Pianista*, no ano anterior. Godard sofreu dois em questão de meses: o prejuízo de *Uma Mulher é uma Mulher* e a interdição de *O Pequeno Soldado*, primeiro filme da Nouvelle Vague a abordar a guerra pela independência da Argélia — assunto delicado na França do general Charles de

Gaulle. Chabrol seguia a atividade incessante, apesar de não empolgar com *À Double Tour* (1959), *Mulheres Fáceis* (1960) e *Les Godelureaux* (1961).

Do ponto de vista temático, entretanto, a revolução continuava em andamento. Ainda em 1961, Agnès Varda voltaria aos cinemas com o projeto mais feminino do cinema francês daquele tempo e, possivelmente, de qualquer outro. Ao acompanhar cantora, enquanto ela aguarda com ansiedade os resultados de um exame médico, *Cléo das 5 às 7* faz um painel dos anseios, impasses e sonhos da mulher ocidental. Godard e Jacques Demy contribuíram com o panorama ao lidar com diferentes perspectivas da maternidade em *Uma Mulher é uma Mulher* e *Lola*, respectivamente.

Já a revolução estética passa por *Ano Passado em Marienbad*. Depois de *Hiroshima Meu Amor*, Resnais insistiu num argumento pseudo-romântico e na narração hipnotizante para dinamitar todas as convenções do cinema (formais, narrativas, dramáticas, fotográficas...). A montagem tem uma função primordial aqui: em vez de estruturar a trama, ela quebra o roteiro em partes desconexas e o transforma em algo abstrato. O diretor-montador atingiu, com apenas dois longas, uma complexidade visual comparável aos grandes momentos do russo Sergei Eisenstein (1898-1948), o diretor-montador por excelência.

A despeito de avanços notáveis na investigação de uma linguagem cinematográfica plural e da busca por uma abordagem fresca de temas do cotidiano, a era dos jovens cineastas foi sacudida com a queda de arrecadação nas bilheterias francesas. O coro dos veteranos engrossou com jornalistas e técnicos. Passada a euforia, a Nouvelle Vague foi acusada, em larga escala, de afugentar público. Os números eram desanimadores em 1961: não importava se *Os Incompreendidos* havia feito meio milhão de espectadores, pois *Atirem no Pianista* não chegou a 70 mil. *Lola*, de Demy, estacionou em 35 mil.

Num bilhete entregue a Truffaut, Godard demonstrava frustração com a desintegração da Nouvelle Vague na própria base. “Não nos vemos mais, isso é absurdo”, ele comentou. “Ontem fui ver Claude (Chabrol) filmar, é terrível, não temos mais nada a nos dizer. Cada qual tomou o rumo de seu próprio planeta, não nos vemos mais em primeiro plano, como antes, só em plano geral. As garotas com quem dormimos nos separam cada dia mais, em vez de nos aproximarem. Não é normal.”

Naquele momento específico, Truffaut era o alvo das mais ferrenhas críticas. Alardeava a amigos que havia um complô de exibidores e da imprensa para bloquear a geração que despontara em 1958-1960. Contudo, o homem que defendeu o cinema jovem, quando isso lhe era conveniente, também condenou projetos da grife “Nouvelle Vague”. Em entrevista ao jornal *Nouvel Observateur*, admitiu que a crise foi estimulada por certos diretores que confundiam leveza com frivolidade.



Caminhos opostos

Em março de 1961, quando Jean-Luc Godard se casou com a atriz revelada por ele em *O Pequeno Soldado* e *Uma Mulher é uma Mulher*, a dinamarquesa Anna Karina, a revista *Paris-Match* estampou o título na capa: “O casamento da Nouvelle Vague”. Em menos de um ano, o tom das manchetes deixou de ser festivo. O jornal *L'Aurore* destacou, na edição de 2 de fevereiro de 1962, o que ficou conhecido como “o processo da Nouvelle Vague”, em referência a uma disputa judicial entre François Truffaut e Roger Vadim que expôs as diferenças existentes no movimento.

O caso remete a *Torneio de Amor*, comédia estrelada por Brigitte Bardot que marcaria a estréia na direção de longas de Jean Aurel, o roteirista. Foi em dezembro de 1960. Depois de três dias de filmagens, Bardot solicitou aos produtores a contratação de Roger Vadim para supervisionar o *set*. Em apenas uma semana, Vadim tomou para si o filme e Aurel pediu demissão. Truffaut partiu em defesa do amigo e deu o troco. Em artigo furioso na *France-Observateur*, o cineasta retomou o espírito combativo para agredir Vadim e exaltar a “moral do autor”. Vadim respondeu ao processá-lo por difamação.

As razões do ataque extrapolavam a amizade com Aurel. Truffaut estava preocupado com a queda de credibilidade da Nouvelle Vague e temia que isso se refletisse no rendimento de seu terceiro filme como diretor, *Jules e Jim*. Baseada em romance de Henri-Pierre Roché, a história de amor de dois homens com uma mulher foi tratada com dureza pela censura, que proibiu o filme para menores de 18 anos. Sendo assim, Truffaut recebeu a intimação da Justiça num momento que considerava decisivo para o seu futuro.

O processo ecoou na imprensa, que observava com atenção o embate de Vadim (com o apoio de Bardot e de Louis Malle) contra Truffaut, acompanhado em sua causa por Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Jean-Pierre Melville, Claude Chabrol, Claude Sautet, Philippe de Broca e Pierre Kast. Responsável pela confusão, Bardot chegou a chorar no tribunal. E Godard foi expulso após perturbar a ordem. Considerado culpado depois de tudo, o réu foi obrigado a indenizar Vadim com um franco.

O desgaste provocado pelo caso pôde ser medido pela cobertura jornalística, que traduzia a opinião dominante no mercado de que os tempos de euforia haviam passado. Apenas Truffaut lucrou efetivamente com o escândalo. *Jules e Jim*, que estreou em meio a isso, foi um sucesso comparável ao de *Os Incompreendidos*. Até os rivais se renderam. René Cortade foi direto no *L'Express*: “É o primeiro filme simpático da Nouvelle Vague”.

Antes um fenômeno sócio-econômico, o movimento se revelou um modismo em processo de diluição. Segundo o historiador Jean-Pierre Jeancolas, isso derivou da constatação de que a revolução dos jovens não sanaria os problemas financeiros do cinema francês. Ao longo de 1962, muitos técnicos, roteiristas e diretores abandonaram a profissão, enquanto outros se refugiavam na tevê. Nem o bom desempenho de *Jules e Jim* poderia contornar a situação. Afinal, a crise era generalizada.

A Nouvelle Vague se diluiu assim que os ideais de coletividade esmoreceram e os pilares daquela geração perderam o elo com a juventude que chegaram a representar. Truffaut e Chabrol se renderam a um estilo clássico e conformado, o mesmo que eles condenaram nos anos 1950. Imbuído de um pessimismo peculiar desde *Viver a Vida* (1962), Godard investiu numa proposta que Jeancolas definiu como “experimental, provocante, inventiva e irritante”. Nos créditos finais de *Weekend à Française* (1967), ele radicalizou: “Fim da história, fim do cinema”.

Éric Rohmer sempre foi uma peça diferenciada neste jogo. Era o mais velho dos “jovens turcos”. E o mais culto. Só lançou seu segundo filme em 1967 (*A Colecionadora*). Esse seria o propulsor de filmografia singular, calcada na discussão de questões morais a partir da estética que prestigia o diálogo e descarta os malabarismos técnicos. Antes, ele esteve no centro de outro episódio revelador.

Em um ato de desespero, Truffaut articulou a retirada de Rohmer da posição de redator-chefe da *Cahiers du Cinéma* e plantou Rivette em seu lugar. Truffaut assumiu isso depois, marcado por um remorso profundo. Agiu assim porque acreditava que a linha editorial de Rohmer era imparcial demais e não valorizava a Nouvelle Vague. O cineasta idealista que ajudou os amigos em seus primeiros

trabalhos, do dia para a noite, traiu um dos seus. Foi no verão de 1962, o ano fatídico. Os jovens revolucionários perderam o que foi primordial para sua formação intelectual e profissional: a certeza de fazer parte de um grupo.

Viva Langlois!

Um dos biógrafos de Godard, o britânico Colin MacCabe, acredita que o recrudescimento político do cineasta francês tem um motivo bastante prosaico. Repetidamente prejudicado pela censura linha-dura do general Charles de Gaulle na década de 1960, ele se revoltou. Sentindo-se oprimido pelo Estado que vetou *O Pequeno Soldado*, de 1960 a 1963, Godard abandonou o cinema convencional por alguns anos. Após *Weekend à Française*, passou a difundir o Maoísmo entre operários e estudantes com produções coletivas.

No outro extremo estava Truffaut. Com influência crescente na indústria cinematográfica, ele seguia firme em sua meta de se transformar numa referência internacional. De *enfant terrible* a artista bem-sucedido. Isso não impediu que ele também sofresse maus bocados com a censura gaullista. Além disso, Truffaut entrou na lista negra do governo ao assinar um manifesto (em 1960) a favor dos soldados que se recusavam a lutar contra a Argélia, em sua guerra pela independência.

Os anos da Nouvelle Vague foram os anos de Charles de Gaulle à frente da França. Líder das forças de resistência ao invasor nazista e chefe do governo transitório entre 1944 e 1946, o general voltou ao poder em 1958 e lá permaneceu por onze anos. O homem-forte da Vª República interferiu diretamente na produção audiovisual francesa com um controle implacável do conteúdo de filmes e programas de televisão. Até que ele perguntou a um assessor, bastante preocupado: “Quem é esse Henri Langlois?” Por semanas, o fundador da Cinemateca tirou o sono do alto escalão do governo francês.

A agitação começou em fevereiro de 1968. Milhares de estudantes foram às ruas de Paris para protestar contra a decisão insólita do Ministério da Cultura, que destituiu o diretor da Cinemateca (e pai da mesma) por incompetência administrativa. Tratava-se de um golpe do ministro André Malraux para implantar, no comando da instituição, alguém manipulável, o qual foi prontamente repudiado — e não apenas por estudantes.

Numa mobilização sem precedentes, os principais cineastas do período organizaram uma manifestação diante do Palácio de Chaillot, onde ocorriam

as sessões desde 1965. Há anos separados por razões pessoais diversas, os companheiros de Nouvelle Vague se reencontraram para gritar “Viva Langlois!” Estavam acompanhados da nova geração, de onde despontavam nomes como Jean Eustache, Philippe Garrel e Bertrand Tavernier. O melhor do cinema francês estava unido em torno de uma causa, novamente.

O mentor de tudo foi Truffaut, que interrompeu as filmagens de *Beijos Proibidos* (dedicado a Langlois) e ordenou seus empregados na *Films du Carrosse* a chamar a atenção do mundo para o escândalo da Cinemateca. Em dois dias, o escritório recebeu centenas de mensagens de incentivo, firmadas por cineastas como: Charles Chaplin, Fritz Lang, Josef von Sternberg, Carl Dreyer, Orson Welles, Roberto Rossellini, Jean Renoir, Jacques Tati, Robert Bresson e Akira Kurosawa.

Reforçados pelo apoio de grande parte da imprensa francesa, três mil pessoas colocaram em cheque o gaullismo naquela noite fria de 14 de fevereiro. O descaso com o passado de Langlois seria utilizado como prova de acusação. Numa ofensiva desmedida, porém, a polícia reprimiu o protesto com homens armados e cerca de 30 viaturas. Entre os feridos estavam Godard e Truffaut. Tudo foi exibido nos dias seguintes pelos telejornais.

De Gaulle não se surpreendeu com a mobilização, e, sim com o que se seguiu a ela. A adesão popular aos manifestantes crescia; os fatos eram documentados sem trégua também pela imprensa internacional; profissionais de renome faziam críticas duras a Malraux, dia após dia, em entrevistas coletivas disputadas. Tudo isso por causa de um sujeito desengonçado e de sorriso terno. Renoir se emocionou numa coletiva ao falar de Langlois, o “homem capaz de unir os fazedores de filmes de boa vontade”.

Langlois foi readmitido no dia 22 de abril. Quando a sala da rua Ulm foi reaberta, a 2 de maio, a juventude francesa já estava engajada em outra luta, agora em repúdio à política educacional conservadora do gaullismo. O descontentamento não era exclusividade dos estudantes, no entanto. Trabalhadores de toda a França entraram numa greve que parou o país por um mês. Inclusive o cinema. Dez anos depois da eclosão da Nouvelle Vague, chegara a hora de levantar a voz novamente. Era maio de 1968.

Em razão dos piquetes, das barricadas e do confronto com as forças oficiais, os diretores — revelados oito a dez anos antes — recuperaram a garra de alterar o estado das coisas. Em um gesto espontâneo e coletivo, paralisaram o Festival de Cannes à força e interromperam as filmagens. Eles desencadearam isso, por Langlois. Picuinhas à parte, o cinema fez a diferença.



Resumo de uma geração

A Nouvelle Vague por Ela Mesma França, P&B, 1964-1995

Direção: André S. Labarthe, Robert Valey.

Elenco: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol, Anna Karina.

Idealizada por Janine Bazin e André S. Labarthe, a série de documentários *Cinéastes de Notre Temps* (“cineastas de nosso tempo”) apresenta, neste que é um de seus primeiros episódios, o pensamento de diretores da geração que refundou o cinema (e a cinefilia) na França. *A Nouvelle Vague por Ela Mesma* reúne as palavras de pioneiros do movimento, ainda no calor da hora (em 1964). Estão lá: Agnès Varda, Jacques Demy, Jacques Rivette, Claude Chabrol e, claro, Jean-Luc Godard e François Truffaut.

O material é um precioso apanhado histórico, no qual as entrevistas com os realizadores do período são intercaladas por trechos de seus filmes e depoimentos de Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa — o lar espiritual da turma. Destaque, também, para a receptividade internacional alcançada pela Nouvelle Vague a partir do Festival de Cannes de 1959, onde despontaram *Os Incompreendidos* (Truffaut) e *Hiroshima Meu Amor* (Alain Resnais).

Fiel à chamada “política dos autores” pregada pelo crítico André Bazin (marido de Janine) e em sintonia com a cinefilia daquele tempo, a série foi ao ar em 1964, na tevê francesa. Com o intuito de valorizar o criador de cinema, o produtor André S. Labarthe dedicou os capítulos inaugurais ao espanhol Luis Buñuel (direção de Robert Valey) e aos franceses Jean Vigo (de Jacques Rozier) e Abel Gance (de Hubert Knapp). O quarto episódio foi sobre a Nouvelle Vague. Godard e Truffaut seriam retratados isoladamente depois, já em 1965.

Sempre atenta ao panorama mundial, a série ainda faria retratos de representantes das gerações seguintes — caso do norte-americano John Cassavetes, em 1969. Na segunda fase do programa (1990-2003), mereceram atenção o também norte-americano David Lynch (1989), o iraniano Abbas Kiarostami (1994), o canadense David Cronenberg (1999) e o finlandês Aki Kaurismäki (2000), entre outros.

Os amores de Truffaut

Os Incompreendidos França, P&B, 1959

Direção: François Truffaut. **Roteiro:** François Truffaut, Marcel Moussy.

Fotografia: Henri Decaë. **Montagem:** Marie-Josèphe Yoyotte.

Elenco: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy.

Jules e Jim França, P&B, 1962

Direção: François Truffaut. **Roteiro:** François Truffaut, Jean Gruault.

Fotografia: Raoul Coutard. **Montagem:** Claudine Bouché.

Elenco: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino.

Na época em que a ordem era clamar pela revolução do proletariado, a causa de François Truffaut era a beleza da arte. O cineasta citava Henri Matisse para driblar o patrulhamento ideológico na França de 1967. O mestre da pintura passou por duas guerras mundiais e não lutou em nenhuma. Em vez disso, pintou peixes, mulheres e paisagens. “Matisse fez bem a si mesmo, e também fez bem aos outros”, Truffaut declarou à *Cahiers du Cinéma* certa vez. Ao privilegiar temas banais, ele foi um revolucionário às avessas.

Normalmente acusada de escapista, a obra de Truffaut é rica em demonstrações de afeto. O amor é prioritário. Há o amor a três (*Jules e Jim* e *As Duas Inglesas e o Amor*, os dois adaptados de romances de Henri-Pierre Roché), o adúltero (*Um Só Pecado*), o obsessivo (*A História de Adèle H.*), o estético (*O Homem que Amava as Mulheres*) e o ingênuo (nos cinco filmes que acompanham a evolução sentimental do alter ego Antoine Doinel). Sem contar a admiração do artista pela infância, à qual dedicou *Os Incompreendidos*, *O Garoto Selvagem*, *Nã Idade da Inocência* e o curta *Os Pivetes* — ora pueril, ora tomado por uma malícia irresistível.

Em agosto de 1968, ainda com os distúrbios de maio frescos na memória, os franceses viram a picaresca comédia *Beijos Proibidos*: Doinel conhece uma prostituta, apaixona-se por uma mulher mais velha e acaba voltando ao colo do primeiro amor. Subversão pura. À época, Jean-Luc Godard ensinava como fazer um coquetel molotov em *Vento do Leste*. “Ele (Godard) considera que, depois de maio de 1968, não se pode fazer mais o mesmo cinema. Da minha parte, já escolhi: eu quero fazer filmes normais”, Truffaut desabafou em entrevista ao *Nouvel Observateur*.

A delicadeza ainda é tabu, mais de 20 anos depois da morte do cineasta (a 21 de outubro de 1984). O cinema perdeu a malícia juvenil e descambou para o sentimentalismo. E isso quando não valoriza temas espetaculares. De um modo ou de outro, a tendência é ignorar o lirismo das coisas triviais. “Fazer um filme é melhorar a vida”, acreditava Truffaut. Para se redimir dos traumas infanto-juvenis e disseminar seus ideais um tanto românticos, ele encontrou o veículo perfeito no cinema.

Já em seu primeiro longa, o revelador e semi-autobiográfico *Os Incompreendidos* (1959), Truffaut confirma que o cinema não é simplesmente uma profissão, e sim, para ele, a razão de ser. Doinel, seu personagem, rouba fotografias de *Cidadão Kane* e de *Mônica e o Desejo* da fachada de uma sala de exibição. O plano final também é uma piscadela a Ingmar Bergman: tal qual Mônica na obra do diretor sueco, o garoto vivido por Jean-Pierre Léaud encara a câmera (e o público) sem pudor.

Se Godard estabeleceu com o cinema uma relação de paixão e ódio, questionando a todo instante o conflito entre a realização artística e a prática mercantilista (vide *O Desprezo*), Truffaut fazia do mesmo um meio de afirmação individual. A atitude desafiadora de Doinel frente à câmera fala por si só, e serviu de





inspiração para os jovens que despontavam na direção sob a insígnia da Nouvelle Vague. Nos primeiros instantes, o movimento foi bem representado por Truffaut e sua desenvoltura criadora. Ao mesmo tempo, ele reforçou um de seus argumentos como crítico: o filme deve estar impregnado de motivações do autor. Em *Os Incompreendidos*, o tom pessoal do roteiro beira o confessional de tão evidente.

Léaud interpreta Doinel, um problemático adolescente apaixonado por filmes e dado como perdido por familiares e professores. Ele personifica o próprio Truffaut, que imediatamente se identificou com a energia de... Léaud. A cumplicidade existente entre o diretor, o ator e o protagonista delinqüente resulta em obra de sinceridade demolidora, cuja evocação da inocência da criança se impõe também como um apelo humanístico urgente. Doinel é o anti-herói por definição: incapaz de mudar o destino de sua história (e a do filme), tenta ao menos ocupar um espaço no mundo.

O apreço incondicional de Truffaut pela infância é uma espécie de compensação, talvez de reparação, dos dias conturbados com a mãe que nunca o desejou plenamente. É isso que conecta o cineasta com a obra ancestral de Jean Vigo

< *Jules e Jim*.

(*Zero de Conduta*, 1933), que concebia o universo lúdico da criança como o modelo de libertação espiritual e social. Foi o princípio da redefinição de papéis na sociedade que abrilhantou os primeiros filmes de Truffaut. Um deles celebrou o poder feminino por tabela: *Jules e Jim* (1962) — ou *Jules, Jim e Catherine*, de acordo com o título adotado em países como a Alemanha.

O cineasta, o mesmo que seduziu muitas das atrizes com as quais trabalhou, foi seduzido por uma em particular. Isso se nota na forma apaixonante, quase que devota, com a qual Jeanne Moreau foi filmada. Mesmo quando não está em cena, a atriz contagia cada plano ao encarnar a bela, experiente e instável Catherine. Basta a presença dela para abalar a amizade entre um alemão (Jules) e um francês (Jim); bastam os olhares de Moreau para preencher de mistério uma trama carregada de sexualidade.

“O mundo pelos olhos de Truffaut é mais feliz do que poderíamos esperar”, a crítica nova-iorquina Kathleen Carroll já escreveu. Embora ela fizesse referência a *Domicílio Conjugal* (1970), poderia descrever assim grande parte dos filmes do francês e a primeira metade de *Jules e Jim*, na qual a relação de Catherine e Jules e a amizade dos protagonistas se destacam pelo frescor e pela harmonia. Estas virtudes se sobressaem, especialmente, nos momentos posteriores à introdução triunfal da mulher na narrativa, em que os dois amigos são tomados por um misto de encantamento e excitação.

É o humor de Catherine que determina o andamento do roteiro, cuja euforia irresponsável do início se converte em tensão (com a crise do casamento com Jules) e ressentimento (devido ao caso fracassado com Jim). Seriam estes os estágios do amor? De qual amor? No final, fica a sensação de que o livro de Roché e o filme de Truffaut tratam do amor à vida. Os dois amigos se apaixonam por um ideal de comportamento, eternizado em duas seqüências correlatas.

Quando Catherine se veste de homem para impressionar Jim, este se oferece para pintar nela um bigode. O olhar de Jim (posicionado de perfil) e o de Jules (frontal, mas ao fundo) revelam a fascinação em estado bruto. Truffaut enquadra a brincadeira de modo a inserir os três num só plano, o que integra diferentes personalidades e consolida um trio. Este é consagrado em seguida, assim que eles começam a correr por uma ponte. Catherine vai adiante, depois de “furar” a largada. O diretor registra tudo com a mesma fascinação de seus personagens — a ponto de dedicar a Jeanne Moreau um plano exclusivo, no meio da corrida, em que ela exhibe o admirável sorriso da vitória. Por instantes assim, *Jules e Jim* pode ser considerado uma verdadeira ode à alegria.

Senhor das polêmicas

Ascensor para o Cadafalso França, P&B, 1958

Direção: Louis Malle. **Roteiro:** Louis Malle, Roger Nimier. **Fotografia:** Henri Decaë.

Montagem: Léonide Azar. **Elenco:** Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Georges Poujouly.

Trinta Anos Esta Noite França, P&B, 1963

Direção: Louis Malle. **Roteiro:** Louis Malle. **Fotografia:** Ghislain Cloquet.

Montagem: Suzanne Baron. **Elenco:** Maurice Ronet, Léna Skerla, Yvonne Clech.

Ao analisarem o material bruto do *thriller Ascensor para o Cadafalso*, uma semana depois do início das filmagens, os técnicos do laboratório encarregado do projeto se revoltaram. Acreditavam que o diretor Louis Malle desmoralizava a reputação da atriz protagonista ao filmá-la sem maquiagem. “Não permitam que Malle destrua Jeanne Moreau”, apelaram aos produtores. Isso aconteceu em meados de 1957: o cinema estava a ponto de passar por mudanças drásticas e o cineasta, então com 25 anos, dava sua contribuição.

Embora não tivesse qualquer relação com os representantes da Nouvelle Vague, Malle foi identificado com o movimento assim que estreou em longas de ficção — pela coincidência de datas. Se não chegou a chocar com a forma em *Ascensor para o Cadafalso*, ele foi útil ao ideal de renovação do cinema francês com a sua propensão a fugir das obviedades. Ao assumir a densa expressão de Moreau, ele não só incrementou a dramaticidade de sua personagem como esboçou a ruptura com certas formalidades de um modelo de cinema antiquado. Era 1958: chegara a hora de romper com as tradições.

Como outros cineastas de sua geração, Malle recorreu ao *noir* para aguçar uma visão de mundo por meio da técnica. Tal qual nos exemplares da tradição norte-americana, a obra registra a falência do sistema em história povoada de figuras inescrupulosas. Assim, o candidato a assassino se torna vítima. É o caso de Julien (vivido por Maurice Ronet). Caberia a ele a responsabilidade de matar o marido da amante Florence (Moreau), mas um imprevisto estraga os planos e Julien passa a ser procurado por outro homicídio.

Baseado no romance de Noël Calef, *Ascensor para o Cadafalso* aperfeiçoou o *noir* com o refinamento do conjunto, valorizado pela fotografia de Henri Decaë e pela trilha original de Miles Davis — que acompanha a ação de ponta a ponta. No balanço final, Malle não se desvencilhara do classicismo por completo.



Foi a partir do sexto longa, *Trinta Anos Esta Noite* (1963), que ele confirmou a negação das conformidades como razão essencial de sua filmografia. O suicídio é o tema desta obra de forte carga existencial.

Também inspirado em um romance (de Pierre Drieu La Rochelle), *Trinta Anos Esta Noite* segue os últimos passos de um homem. Ele permite a si mesmo um prazo de 48 horas para encontrar algo que justifique sua existência. O papel de encarar as circunstâncias coube a Maurice Ronet, mais uma vez conduzido por uma música de primeira (de Erik Satie). Sem permitir brechas para intromissões otimistas, o diretor provoca o público ao embeber o roteiro de uma serenidade assustadora. Seria o filme uma apologia à morte ou um enviesado elogio à vida? As obras de Malle são guiadas por questionamentos, e não necessariamente por respostas.

Os fios da memória

Hiroshima Meu Amor França, P&B, 1959

Direção: Alain Resnais. *Roteiro:* Marguerite Duras.

Fotografia: Sacha Vierny, Michio Takahashi.

Montagem: Anne Sarraute, Henri Colpi, Jasmine Chasney.

Elenco: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas.

Ano Passado em Marienbad França, P&B, 1961

Direção: Alain Resnais. *Roteiro:* Alain Robbe-Grillet.

Fotografia: Sacha Vierny. *Montagem:* Henri Colpi, Jasmine Chasney.

Elenco: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff.

Vale a pena discutir *Hiroshima Meu Amor* hoje, cinco décadas depois de seu lançamento no Festival de Cannes (1959)? E o que dizer de novo (ou relevante) em relação ao longa-metragem posterior de Alain Resnais, *Ano Passado em Marienbad* (1961)? Antes de tudo, deve-se rejeitar expressões como hermético, indecifrável e chato. Não apenas porque são vagas, mas, principalmente, porque desprezam o potencial de uma arte com julgamentos reducionistas, utilitaristas e intolerantes (por falar em adjetivos).

Reduzir o valor de Resnais é o mesmo que transformar o cinema num sabonete — ou seja, um produto que se esvai com o uso. Reduzi-lo a adjetivos, sejam eles pejorativos ou não, implica na simplificação grosseira de obras transbordantes de sentimentos, investigações e fabulações metafísicas. Com dois filmes num período de três anos, o cineasta francês erigiu uma fortaleza de conceitos estéticos tão desafiadores quanto a existência humana. E a comparação aqui não é casual.

Ao examinar o emaranhado de tramas que sustenta *Hiroshima Meu Amor* e *Ano Passado em Marienbad*, é inevitável se deparar com temas profundamente humanos. Em especial a memória. O primeiro filme recupera traumas profundos e acumula diante do espectador os pontos mal resolvidos da Segunda Guerra a partir do envolvimento de um japonês com uma francesa. Já no segundo, a câmera passeia num hotel enquanto um narrador recorda o romance com uma mulher e insiste que ela parta com ele — sempre em *off*.

Na desconstrução dos processos históricos e no desdobramento de relações efêmeras, o diretor transfere tudo para uma segunda dimensão, em que a memória coletiva (histórica) e a individual (sentimental) adquirem carga mítica



graças a um sofisticado jogo de luzes, sombras e sons. Apoiado ora no roteiro hipnótico de Marguerite Duras, ora na escritura densa de Alain Robbe-Grillet, Resnais transcendeu implicações psicológicas e sociais ao investigar o mistério da imaginação: na mesma medida que alimenta o afeto, ela leva ao engano, à decepção, ao desespero.

Resnais empreende tais pesquisas movido por uma curiosidade enérgica, a qual projeta em seu trabalho com o uso meticuloso de recursos específicos do cinema. Para esmiuçar a mente nebulosa dos amantes de Hiroshima, ele e o diretor de fotografia Sacha Vierny lançam mão de texturas e efeitos que beiram o abstrato. Em Marienbad, os devaneios do narrador são potencializados por movimentos de câmera sinuosos. Nos dois casos, a capacidade infinita de reinvenção da montagem é afirmada a cada plano. Um a um, eles são fomentados por sons que contrastam com a imagem e redirecionam o pensamento, ampliando-o. Afinal, a arte de Resnais não cede jamais ao lugar-comum.



Cinema em três lições

Acossado França, P&B, 1960

Direção: Jean-Luc Godard. *Roteiro:* François Truffaut.

Fotografia: Raoul Coutard. *Montagem:* Cécile Decugis.

Elenco: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville.

Uma Mulher é uma Mulher França, Cor, 1961

Direção: Jean-Luc Godard. *Roteiro:* Jean-Luc Godard. *Fotografia:* Raoul Coutard.

Montagem: Agnès Guillemot. *Elenco:* Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo.

O Desprezo França, Cor, 1963

Direção: Jean-Luc Godard. *Roteiro:* Jean-Luc Godard. *Fotografia:* Raoul Coutard.

Montagem: Agnès Guillemot. *Elenco:* Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang.

Com apenas uma frase, Jean-Luc Godard justificou suas influências, seu primeiro longa e seu projeto estético como diretor: “O cinema é uma arma e uma garota”. Mais que uma homenagem aos policiais tipo B norte-americanos, *Acossado* explicita o gosto de seu autor pela transgressão. Ao estabelecer um vínculo entre o crime e o sexo, sem ranço nem desvios moralistas, o francês assinou o filme mais provocante da Nouvelle Vague. E aquele que melhor resume o movimento que se municiou de referências cinéfilas para emplacar algo de novo.

No papel, *Acossado* deveria ser o que os franceses chamam de *polar* — um policial. O que se vê nas telas desde 1960, no entanto, é uma obra que transcende o gênero que serviu de inspiração. Uma das maiores lições de Godard para o cinema consiste exatamente na implosão dos rótulos a partir de uma leitura questionadora da vida e de seu trabalho. Um filme não pode ser um produto apenas, mas um meio para que os predicados estéticos da arte cinematográfica sejam explorados ao máximo. Da interpretação à montagem, tudo obedece ao impulso da criação.

Apesar disso, não chega a ser um equívoco enquadrar *Acossado* em um gênero. Não há outro filme na extensa trajetória de Godard tão afeito a um código narrativo específico. Os elementos definidores do *thriller* policial estão ali, do assassinato de um tira ao desfecho que coloca o malandro Michel Poiccard em choque com seus algozes (a lei e a namorada de caráter dúbio). O que diferencia este título de qualquer outro *polar* é a presença atrás da câmera de um diretor avesso a convenções.

Para Godard, transgredir as regras do cinema significa respeitar a sua vocação em ser plural. Chega a ser sintomática a obsessão do cineasta por frases esparsas, citações e referências, como se o cerne de sua atividade fosse passível de intervenções sem fim. A atitude culminou com a desconstrução, em sua obra-prima, de tudo que fosse padrão de conduta estética. Esse não foi um ato predeterminado, porém.

O objetivo era fazer um filme comercial, de acordo com as premissas do gênero. Godard pretendia seguir os passos de ídolos como Samuel Fuller, Otto Preminger (que revelou a atriz Jean Seberg) e Jean-Pierre Melville (que faz ponta como Parvulesco, um escritor): a partir da trama de viés popular, ele deveria equilibrar o fascínio pelo crime com a simpatia por pessoas e acontecimentos comuns. “Por preguiça e por risco”, conforme definiu Luc Moullet (*Cahiers du Cinéma*, nº 106), o projeto foi repensado.

O material captado não se alinhava ao que havia servido de referência para Godard. Por causa do ritmo intenso das ações, da comicidade dos diálogos e da atuação farsesca de Jean-Paul Belmondo, entre outros elementos, o filme rompeu com as tramas detetivescas tradicionais. Então, o cineasta abriu mão das implicações psicológicas e adotou uma linha que preza pela objetividade. No lugar do pessimismo, Godard abusa do humor malicioso, sensual. Isso não o impede de impregnar *Acossado* com os clichês próprios do gênero policial, o que confere à trama um tom mais debochado.

A segunda grande lição de Godard para o cinema (seja o de seu tempo, seja o do futuro) está na desmistificação do filme em si. “O cinema é o que está entre as coisas, não são as coisas”, ele disse. Em outras palavras, a força da obra não se encontra na superfície; está em tudo aquilo que fica subentendido, que fica implícito no corte de um plano a outro. O estilo *godardiano* ratifica essa conceitualização como poucos, já que exacerba todas as camadas de um filme (encenação, interpretação, imagem, som...) e não faz da narrativa a sua camisa-de-força. De fato, Godard nunca mais seguiu formalmente um roteiro depois da experiência com o primeiro longa-metragem.

Se a prática cinematográfica obedece a um punhado de regras de modo a se consolidar como linguagem, sobretudo no que diz respeito ao ordenamento de planos na montagem e na utilização do som, Godard é um dos mais notórios “contraventores” da sétima arte. *Acossado* é a declaração de princípios de uma ética da esculhambação, em que todos os preceitos para o entendimento de uma história (inclusive a noção de “bom gosto”) são ignorados sumariamente. E o filme em questão derruba dois mitos do cinema comercial de forma gloriosa: a “montagem invisível” e a “fotografia estonteante”.



A verdade é que a ruptura com os cânones fotográficos foi um mérito coletivo, daqueles que sustentaram a Nouvelle Vague. Resultou da combinação de fatores como a escassez gritante de meios, algum amadorismo e a ousadia de produzir mesmo assim. No caso de *Acossado*, a idéia de compensar as limitações técnico-financeiras com a abordagem ágil, de inspiração documental, foi bem-sucedida. Apoiando-se no criativo diretor de fotografia Raoul Coutard, o cineasta se libertou das amarras e dos métodos para capturar o espírito de uma geração que se abria à experimentação — do cinema, dos costumes e da vida. Em vez de planos elaborados, a espontaneidade em um preto-e-branco rudimentar.

A propósito da montagem, é importante destacar que a recriação de seus fundamentos qualifica não apenas um filme, mas a trajetória de Godard como um todo. Desprovido das proposições clássicas de ocultar cortes e de descortinar a narrativa por meio da sucessão orgânica de imagens, ele aprimorou, ao longo das décadas de 1960 e 1970, um repertório que se nota tanto pela impertinência quanto pela diversidade de efeitos — há um leque de possibilidades somente com *jump cuts*, cortes que fracionam a ação dentro de um plano. O corte “invisível” não tem relevância alguma neste contexto.

Este processo gradativo de desmoralização do naturalismo foi explicitado em *Uma Mulher é uma Mulher* (1961). Em sua investida contra gêneros, Godard desestruturou a comédia musical de forma ostensiva, na qual também a

composição sonora passa por uma revisão. Enquanto a tradição tem por objetivo a harmonização dos elementos do filme, do roteiro às coreografias, este anti-musical se baseia nos contrastes. Escrito para a musa Anna Karina, o papel da dançarina de cabaré que sonha em ser mãe é um acúmulo de lugares-comuns; o mesmo não pode ser dito do desenrolar da trama. Muito menos dos números e das inserções musicais, em geral descompassados e quebradiços.

Dedicado a Ernst Lubitsch, de quem tomou emprestado um pouco do humor sofisticado, *Uma Mulher é uma Mulher* é um prolongamento natural de muitos dos desafios plantados por Godard em *Acossado*. O elenco assimila muito bem os estereótipos que permeiam o roteiro, por exemplo. E transita num universo à parte, que dá vazão às sutilezas onde em tese se instaurara a farsa. Coutard segue infalível no manejo da câmera em ambientes fechados, embora tenha lidado desta vez com cores e enquadramentos panorâmicos (em CinemaScope). Sob a responsabilidade de Agnès Guillemot, a montagem se desobriga de causar choque com *jump cuts*. Agora, ela alterna planos longos e *sketches* curtos com um ritmo admirável. Em qualquer hipótese, a veia cômica dos atores é valorizada.

Ao implodir padrões e estimular uma perspectiva diferenciada do fazer cinematográfico, o diretor proporciona uma terceira lição — válida até os dias de hoje, nos quais a banalização audiovisual contribui para a generalização dos conteúdos: não são apenas filmes (no sentido estrito) que despontam da comunhão entre elementos imagéticos e sons, mas também formas de representar o mundo. *O Desprezo*, de 1963, faz o elogio daqueles homens que enfrentam as circunstâncias de seu metiê para fazer valer sua visão.

Baseada no romance de Alberto Moravia, a história se desenrola por ocasião da filmagem de uma versão da *Odisséia*, de Homero. A partir daí, duas tramas se cruzam. De um lado estão um escritor-roteirista (Michel Piccoli) e sua mulher mais jovem (Brigitte Bardot); e do outro, o cineasta veterano (Fritz Lang) e o produtor norte-americano (Jack Palance). As disputas pessoais e os interesses imediatos expõem a fragilidade das duas relações.

Num casamento ou num *set*, sobreviver é uma questão de estratégia. O casal não passa no teste. E apesar do teor pessimista do conjunto, reforçado pela pressão exercida pelos próprios produtores, Godard encontrou o alento em Lang. Em diálogo com o personagem de Palance, o mestre identifica a essência do cinema na assinatura do cineasta. “Você me enganou, Fritz. Não é isso que está escrito no roteiro”, o produtor observa após assistir às primeiras imagens dirigidas por Lang, que rebate: “No roteiro estão as palavras e no filme, as imagens. É o que chamam de imagens em movimento”.

O diálogo é áspero. Resume um histórico de animosidades. Assim se apresenta o dilema de ambos os filmes, o fictício e o verdadeiro: a quem pertence a arte, afinal? À máquina que a financia ou ao indivíduo que a cria e a preenche com suas experiências pessoais? Pelos comentários de Lang, Godard aposta na autonomia do indivíduo acima de tudo. É a visão dele(s) que se impõe em *O Desprezo*, um dos mais contundentes trabalhos já realizados sobre o paradoxo inexpugnável da sétima arte.

Logo na primeira seqüência, uma câmera desliza suavemente na direção do espectador. Outrora geral, o plano se torna pouco a pouco um plano médio de Coutard — ele mesmo. Em um gesto repentino, ele gira sua câmera até colocá-la no eixo da câmera “verdadeira”. Uma câmera aponta para a outra, como num duelo. O movimento representa uma tomada de posição de Godard. Ao voltar seu filme (portanto, seu olhar) para o cinema, ele coloca em xeque a engrenagem da indústria. O embate que se forma aqui é o do artista contra o pragmatismo mercantilista.

“Sempre procurei filmar momentos críticos”, o cineasta disse na série de palestras que rendeu a frase sobre armas e garotas (Montréal, 1978). Ao comentar *O Desprezo*, ele completou: “A questão é se interessar pelas pessoas”. Estes pensamentos corroboram o hábito de Godard de retirar os personagens do convívio social por instantes para estudá-los entre quatro paredes. Acontece assim em *Acossado*, com Belmondo e Seberg, e com Anna Karina e Jean-Claude Brialy em *Uma Mulher é uma Mulher*. Em *O Desprezo*, Bardot e Piccoli empreendem um *tour de force* emocionalmente desgastante de 31 minutos.

Na discussão, as desconfiças triviais terminam em agressões físicas e verbais. Bardot sai de casa e Piccoli parte atrás dela — com um revólver. O casamento está perto do fim. Apenas Lang se sobressai nesta história trágica. Embora descrente dos relacionamentos, Godard ainda acreditava no cinema em 1963.



Um olhar feminino

Cléo das 5 às 7 França, P&B, 1961

Direção: Agnès Varda. *Roteiro:* Agnès Varda.

Fotografia: Jean Rabier, Alain Levent. *Montagem:* Pascale Laverrière, Janine Verneau.

Elenco: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dominique Davray.

Mulheres Fáceis França, P&B, 1960

Direção: Claude Chabrol. *Roteiro:* Claude Chabrol, Paul Gégauff.

Fotografia: Henri Decaë. *Montagem:* Gisèle Chézeau, Jacques Gaillard, Claude Le Moro.

Elenco: Bernadette Lafont, Clotilde Joano, Stéphane Audran.



Há algo de diferente em Corinne Marchand. Nota-se nos gestos da atriz, na relação com o entorno e no modo pelo qual expressa as angústias de sua personagem em *Cléo das 5 às 7* (1961). Há algo especial no filme como um todo, mesmo no enquadramento das cenas. O fato é que a diretora Agnès Varda pôde se concentrar na pureza das situações ao evitar a fetichização da mulher. Se o cinema tende a amplificar uma visão masculina de mundo, o cinema de Varda representa uma alternativa de frescor, autenticidade e delicadeza.

Sim, *Cléo das 5 às 7* é um filme feminino. Poucos podem se dar a esse luxo. Não confundir com feminista, porém. No seu projeto de captar o presente em tempo real, Varda focaliza uma pessoa comum e seus sentimentos, também comuns. Não existe pregação política aqui, muito menos afirmações totalizantes. A trama enfatiza exatamente as dúvidas que acometem uma cantora no dia em que ela aguarda o resultado de um exame médico. Praticamente em tempo real, das 17h às 18h30, o filme flagra os instantes em que Cléo confronta profissional e pessoal, mundano e essencial, o medo do tempo que corre e a esperança com o tempo que resta. O filme capta a vida (um substantivo feminino).

No entanto, a obra-prima de Varda não se define somente nas circunstâncias de gênero. Estas particularidades atuam num plano quase que subconsciente e compõem o discreto painel de emoções desenhado pela diretora. “Eu queria me aproximar dos momentos dos quais não se espera nada e que se revelam mais tocantes que outros”, Varda explicou à época do lançamento. Na jornada de Cléo, tudo se legitima com uma apurada percepção cinematográfica, que combina criativas soluções cênicas com humor. Nota-se um esforço neste sentido em *Mulheres Fáceis* (1960), de Claude Chabrol. Mas faltou algo ao cineasta e ao roteirista Paul Gégauff. Talvez algo de feminino.

Em sua primeira incursão no universo feminino, Chabrol focalizou as questões amorosas e sentimentais de quatro mulheres a partir de uma perspectiva um tanto duvidosa. Apesar da ênfase dada no roteiro ao contexto social em que se insere cada personagem, o filme redundava numa comichade vulgar. Em vez de pessoas comuns e seus desafios cotidianos, o diretor lida com caricaturas. Ele aprisiona a figura feminina em clichês — um problema que também acomete os masculinos, diga-se. E assim se estabelece a principal diferença entre Varda (a artista que nunca se rendeu ao apelo do popular) e Chabrol (o homem que se aplicou em ser popular): a capacidade de discernir o valor das coisas simples da vida. Não importa o tema ou a câmera; a diferença está no olhar.

A moral do cotidiano

O Signo de Leão França, P&B, 1959

Direção: Éric Rohmer. **Roteiro:** Éric Rohmer, Paul Gégauff. **Fotografia:** Nicolas Hayer.

Montagem: Anne-Marie Cotret. **Elenco:** Jess Hahn, Michèle Girardon, Van Doude.

A Colecionadora França, Cor, 1967

Direção: Éric Rohmer.

Roteiro: Éric Rohmer, Patrick Bauchau, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle.

Fotografia: Néstor Almendros. **Montagem:** Jacquie Raynal.

Elenco: Patrick Bauchau, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle.

Minha Noite Com Ela França, P&B, 1969

Direção: Éric Rohmer. **Roteiro:** Éric Rohmer.

Fotografia: Néstor Almendros. **Montagem:** Cécile Decugis.

Elenco: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault.

Como muitos outros jovens daquele tempo, o professor de literatura Jean-Marie Maurice Schérer recebeu com entusiasmo a enxurrada de filmes norte-americanos que estreou em Paris com o fim da Segunda Guerra. Aprendeu com Howard Hawks, por exemplo, que o cotidiano tem em si e em seus tipos um valor dramático. Sob o pseudônimo Éric Rohmer, já nos anos 1950, ele desenvolveu na crítica um estilo que se destacaria pelo rigor — tanto na apreciação estética quanto na articulação das idéias. Aliados à percepção aguda dos costumes, esses pontos o consolidaram como um cineasta de referência.

Dedicada em grande parte dos anos 1960 à televisão, a carreira de Rohmer no cinema seguiu no ritmo de seus filmes. Começou de forma tímida e amadureceu sem alarde nem pressa. Foi decisiva para isso a série conhecida como *Seis Contos Morais*, deflagrada em 1963 com o curta *A Padeira do Bairro* e o média *A Carreira de Suzanne*. *A Colecionadora* (o seu segundo longa, de 1967) e *Minha Noite Com Ela* (1969) reafirmaram o que se prenunciava em um longa de 1959. Embora não faça parte da série, *O Signo de Leão* já trazia a assinatura desse cronista dos impasses morais.

Os três primeiros longas evidenciam a evolução de um modelo de dramaturgia típico de Rohmer, no qual os questionamentos profundos que acometem os personagens emergem de debates cotidianos sobre comportamento, sexo e religião.



Seu estilo ainda não se fazia notar pela sofisticação visual em *O Signo de Leão*, o que só aconteceria graças a Néstor Almendros. Ao cooptar o diretor de fotografia espanhol, em 1964, o cineasta colocou em prática sua obsessão pela forma — ele chegou a estudar a organização do espaço na obra de F.W. Murnau (1888-1931), tema de sua tese de doutorado.

Também os tipos que povoam o universo de Rohmer mudaram. Eles são jovens no limiar da irresponsabilidade em *O Signo de Leão* (sobre um músico que acredita ser beneficiário de uma herança) e *A Colecionadora* (sobre a relação de uma mulher com seus amantes numa casa de praia); os personagens continuam jovens em *Minha Noite Com Ela*, mas se esmeram em afirmar uma maturidade ao discorrerem sobre a pertinência da moral cristã e das teorias de Pascal (1623-1662). A trama se passa em Clermont-Ferrand, terra natal do filósofo e matemático francês. Ele era um católico tão fervoroso quanto o protagonista, um engenheiro que se divide entre a jovem que conhece na igreja e a fascinante Maud, mais velha e recém-separada.

Rodado numa Paris calorenta e esvaziada, o primeiro filme é uma tragico-média. Portanto, uma exceção em trajetória marcada pela sutil oposição entre a introspecção dos roteiros e a inquietação do discurso. Esta característica é facilmente identificável nos contos morais. *A Colecionadora* e *Minha Noite Com Ela*, em especial, situam os personagens masculinos numa encruzilhada: de um lado pulsa o desejo (personificado pela figura feminina); e, do outro, pesam as regras de conduta. O homem precisa decidir, sempre.



Herdeiros de uma era

Amantes Constantes França, P&B, 2005

Direção: Philippe Garrel. *Roteiro:* Philippe Garrel, Arlette Langmann, Marc Cholodenko.

Fotografia: William Lubtchansky. *Montagem:* Philippe Garrel, Françoise Collin.

Elenco: Louis Garrel, Clotilde Hesme, Julien Lucas.

Louise (Take 2) França, Cor, 1998

Direção: Siegfried. *Roteiro:* Siegfried. *Fotografia:* Siegfried, Hervé Lode, Vincent Buron.

Montagem: Hervé Schneid. *Elenco:* Élodie Bouchez, Roschdy Zem, Antoine du Merle.

Os Sonhadores França/EUA, Cor, 2003

Direção: Bernardo Bertolucci. *Roteiro:* Gilbert Adair. *Fotografia:* Fabio Cianchetti.

Montagem: Jacopo Quadri. *Elenco:* Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel.

Sangue Ruim França, Cor, 1986

Direção: Leos Carax. *Roteiro:* Leos Carax. *Fotografia:* Jean-Yves Escoffier.

Montagem: Nelly Quettier. *Elenco:* Michel Piccoli, Juliette Binoche, Denis Lavant, Julie Delpy.

Paris, primavera de 1968. Em certo momento, a personagem de Eva Green se apresenta ao tímido rapaz norte-americano interpretado por Michael Pitt: “Eu vim a este mundo na Champs-Élysées, em 1959. E sabe quais foram as minhas primeiras palavras? *New York Herald Tribune!*”. Ela fala com sotaque carregado, assim como Jean Seberg em *Acossado* — longa de estréia de Jean-Luc Godard. Ela fala por Bernardo Bertolucci, que a dirigiu em *Os Sonhadores* (2003). “*Acossado* mudou a minha concepção de cinema”, o cineasta italiano declarou em 1980. Então, era ele quem falava por toda uma geração.

É possível que Bertolucci seja o mais célebre herdeiro da Nouvelle Vague. E de Godard, certamente. Nos filmes dele, que desrespeitavam todas as convenções sem dó, encontrou a motivação para abandonar a poesia e se dedicar à realização cinematográfica, nos anos 1960. *Os Sonhadores* dialoga com essa época, quando o sonho de transformar o cinema resultava de algo maior — o sonho de revolucionar os costumes. A discussão estética não era descolada das questões cotidianas, nem deveria ser. Essa foi uma lição da Nouvelle Vague tirada também pelo francês Philippe Garrel, outro herdeiro imediato. É a utopia da revolução que ele procura em *Amantes Constantes* (2005), rodado num preto-e-branco implacável, como nos primeiros filmes de Rivette, Chabrol, Truffaut, Rohmer.



Além de irmãos temáticos, *Os Sonhadores* e *Amantes Constantes* são irmãos de espírito. Ambientados na Paris pós-Nouvelle Vague, da revolta estudantil (maio de 1968), voltam-se para o mesmo tipo de personagens (os jovens estudantes). E partem da constatação de que os ideais de outrora foram esmagados. Pelo individualismo, pela indignação vazia e pelo conformismo, e não pela polícia. Em *Os Sonhadores*, dois irmãos franceses e o rapaz norte-americano dividem a paixão pela sétima arte, mas não superam as diferenças políticas. Bertolucci encerra seu filme no ápice da revolta, como se evitasse fazer algum juízo. Já em *Amantes Constantes*, o idealismo não resiste ao tempo. Garrel vai além do choque nas ruas e não se isenta da autocrítica.

Também no elenco se estabelece um elo entre os dois títulos: Louis Garrel. Em *Amantes Constantes*, o ator, filho de Philippe, recupera a tradição de jovens anti-heróis da Nouvelle Vague, cheios de esperança e de dúvida. Com Bertolucci, ele passa de raspão no típico personagem godardiano com o jeito de ser — meio dramático, meio burlesco. Esse modelo singular de interpretação já havia sido assimilado e multiplicado por um diretor francês, na década de 1980. Desse modo, Leos Carax traduziu um sentimento de repulsa ao cinismo de seu tempo na ficção futurista *Sanguie Ryim* (1986).

Em seu segundo filme, Carax se movimenta numa sociedade afundada na alienação, na qual amar significa transgredir. A redenção do ladrão encarnado por Denis Lavant está precisamente nisso, o amor. A inspiração é óbvia: *Alphaville* (Godard, 1965). A referência do músico e diretor ocasional Siegfried em *Louise (Take 2)*, de 1998, é ainda mais óbvia: *Acossado* (de novo). A semelhança entre ambos se nota em muitos aspectos, da empatia por tipos à margem da sociedade ao deslocamento sensual e fluído da câmera, tudo isso baseado na abordagem descontraída da vida. E o cenário? Paris. Com jazz ao fundo.



70 BIOGRAFIAS

ALMENDROS, Néstor (Barcelona, Espanha, 1930 – Nova York, EUA, 1992)

Um dos mais talentosos diretores de fotografia de sua geração, fixou-se em Paris aos 31 anos. O curta *Nadja à Paris* (1964) foi o primeiro de dez filmes com Éric Rohmer — como *A Colecionadora* (1967), *Minha Noite Com Ela* (1969) e *O Joelho de Claire* (1970). Com François Truffaut foram nove, de *O Garoto Selvagem* (1970) a *De Repente Num Domingo* (1983). Oscar por *Cinzas no Paraíso* (Terence Malick, 1978).

ASTRUC, Alexandre (Paris, França, 1923)

Decisivo na formação intelectual dos críticos franceses que despontaram nos anos 1950 — os pilares da Nouvelle Vague — atuou como escritor, agitador cultural, cineasta, teórico e ensaísta. Escreveu para as principais publicações e levantou a bandeira do cinema como um meio de expressão autônoma com o artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (no *L'Écran Français*, março de 1948). Esbanjou elegância como diretor em *Le Rideau Cramoisi* (1953) e *Les Mauvaises Rencontres* (1955).

BARDOT, Brigitte (Paris, França, 1934)

Com menos de 20 anos, estudou dança, fez teatro e alguns filmes de repercussão relativa — era o começo dos anos 1950. Em 1956, a aspirante a atriz se transformou em símbolo sexual devido a um filme escrito para ela por seu primeiro marido, Roger Vadim: *É Deus Criou a Mulher*. A sensualidade explosiva de “BB” estava na medida da Nouvelle Vague. Não por acaso, dois mestres do movimento foram capazes de domar o mito: Louis Malle (*Vida Privada*, 1962, e *Viva Maria*, 1965) e Jean-Luc Godard (*O Desprezo*, 1963).

BAZIN, André (Angers, França, 1918 – Bry-sur-Marne, França, 1958)

Era um educador bem-preparado quando começou a se dedicar à crítica, nos anos 1940. Foi redator em diversas revistas especializadas até que lançou a *Cahiers du Cinéma*, em abril de 1951. Generoso e lúcido, o pai espiritual da Nouvelle Vague acolheu críticos como Truffaut, Godard e Chabrol. Pioneiro ao apontar a mudança de postura do cinema no pós-guerra, Bazin acreditava neste como instrumento pedagógico. A idéia o moveu em cada artigo e nos livros em que esmiuçou as obras de Chaplin, Renoir e Welles. Morreu de leucemia no dia em que Truffaut engatou as filmagens de *Os Incompreendidos* (1959).

BEAUSOLEIL, Claude (Paris, França, 1929 – idem, 1983)

Foi o assistente de Raoul Coutard enquanto ele revolucionava a fotografia de cinema em *Acossado* (1960), *Viver a Vida* (1962) e *Tempo de Guerra* (1963), de Godard; e em *Atirem no Pianista* (1960), *Jules e Jim* (1962) e *Um Só Pecado* (1964), de Truffaut. Debutou na função principal em *As Duas Faces da Felicidade* (Agnès Varda, 1965).

BELMONDO, Jean-Paul (Neuilly-sur-Seine, França, 1933)

Quando foi escalado por Godard para encarnar o malandro Michel Poiccard em *Acossado* (1960), Belmondo já despontava como um dos atores mais promissores de sua geração. Formado no Conservatório Superior de Arte Dramática, consagrou o estilo situado entre o cômico e o dramático em *Uma Mulher é uma Mulher* (1961) e *O Demônio das Onze Horas* (1965), também de Godard. Outros destaques: *Técnica de um Delator* (Melville, 1962), *O Homem do Rio* (Philippe de Broca, 1964) e *A Sereia do Mississippi* (Truffaut, 1969).

BITSCH, Charles L. (Mulhouse, França, 1931)

Conheceu os principais cineastas do movimento quando eles não passavam de cinéfilos. Claude Chabrol e Jacques Rivette apostaram nele como assistente em seus primeiros filmes, sendo que Rivette ainda o escalou como fotógrafo (*Paris Nous Appartient*, 1960). Filmou dez vezes com Godard entre *O Desprezo* (1963) e *A Chinesa* (1967) e duas com Melville, em *Deux Hommes dans Manhattan* (1959) e *Técnica de um Delator* (1962).

BLAIN, Gérard (Paris, França, 1930 – idem, 2000)

Na ativa desde 1943, destacou-se como ator em *Sedução Fatal* (Julien Duvivier, 1956). Um ano depois, atuou no primeiro curta de Truffaut (*Os Pivetes*), o que lhe garantiu o convite de Chabrol para estrelar *Nas Garras do Vício* (1958) e *Os Primos* (1959). Também esteve em *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) e *O Amigo Americano* (Wim Wenders, 1977).

BOULANGER, Daniel (Compiègne, França, 1922)

Praticamente estreou como ator no primeiro filme de Godard (*Acossado*) e no segundo de Truffaut (*Atirem no Pianista*), ambos de 1960. Naquele ano, iniciou uma prolífica carreira de escritor para cinema e tevê. Fez uma dupla bem-sucedida com Philippe de Broca, para quem escreveu *Le Farceur* (1961), *O Homem do Rio* (1964) e *Este Mundo é dos Loucos* (1966), entre outros roteiros.



BRAUNBERGER, Pierre (Paris, França, 1905 – idem, 1990)

A carreira de produtor remete aos anos 1920, quando ele viabilizou obras-primas de René Clair (*Entr'acte*, 1924), Jean Renoir (*Nana*, 1926) e Luis Buñuel (*Um Cão Andaluz*, 1928). Incentivador de talentos, acabou por deflagrar a renovação do cinema francês ao bancar Alain Resnais (*Toute la Mémoire du Monde*, 1956), Jacques Rivette (*Le Coup du Berger*, 1956), Jean Rouch (*Eu, Um Negro*, 1958), François Truffaut (*Atirem no Pianista*, 1960), Jean-Luc Godard (*Viver a Vida*, 1962). Paralelamente a isso, foi um distribuidor decidido a levar o melhor do cinema internacional ao público francês.

BRIALY, Jean-Claude (Sour El-Ghozlane, Argélia, 1933 – Monthyon, França, 2007)

Trabalhou com os pivôs da Nouvelle Vague, a começar por Jacques Rivette em *Le Coup du Berger* (1956) e *Paris Nous Appartient* (1960). Também atuou em *Un Amour de Poche* (Pierre Kast, 1957) e nos primeiros longas de Chabrol: *Nas Garras do Vício* (1958) e *Os Primos* (1959). Consolidou a técnica sutil em *Uma Mulher é uma Mulher* (Godard, 1961), *L'Éducation Sentimentale* (Alexandre Astruc, 1962), *A Noiva Estava de Preto* (Truffaut, 1968) e *O Joelho de Claire* (Éric Rohmer, 1970). Ainda foi diretor e roteirista.

CAVALIER, Alain (Vendôme, França, 1931)

Foi assistente de direção de Louis Malle em *Ascensor para o Cadafalso* e *Os Amantes*, ambos de 1958. Começou naquele mesmo ano a carreira de diretor e roteirista, voltada, a princípio, para questões políticas — *Le Combat dans l'Île* (1962) e *L'Insoumis* (1964), por exemplo. Fotografa e edita os próprios filmes desde o autobiográfico *La Rencontre* (1996). Outros destaques: *Thérèse* (1986) e *Homem-Filme* (2005).

CHABROL, Claude (Paris, França, 1930)

Diz-se que a Nouvelle Vague começou com o seu *Nas Garras do Vício*, produzido com o dinheiro de uma herança, em 1958. Na verdade, o movimento já se prenunciava em 1956, quando Chabrol escreveu o roteiro do curta *Le Coup du Berger*, de Rivette. Em seguida ao primeiro filme, dirigiu *Os Primos* e *À Double Tour* (1959), *Mulheres Fáceis* (1960) e *Les Godelureaux* (1961). Indício da trajetória intensa, com 53 longas até 2007. Destaques: *O Açougueiro* (1970), *Madame Bovary* (1991) e *A Comédia do Poder* (2006).

< Jean-Claude Brialy. Claude Chabrol. Pierre Braunberger.

COLLIN, Françoise

Pupila de Agnès Guillemot, iniciou-se como montadora em *Crônica de um Verão* (Rouch e Morin, 1961) e se aprimorou com Godard em *Bande à Part* e *Uma Mulher Casada* (ambos de 1964), *O Demônio das Onze Horas* (1965), *Made in USA* e *Duas ou Três Coisas que Sei Dela* (ambos de 1967). Outro destaque: *Amantes Constantes* (Philippe Garrel, 2005).

COLPI, Henri (Brig, Suíça, 1921 – Menton, França, 2006)

Crítico nos anos 1940, revelou-se cineasta ao ganhar importantes troféus em Cannes com os primeiros filmes: Palma de Ouro com *Une Aussi Longue Absence* (1961) e prêmio de roteiro com *Codine* (1963). Depois, passou a se dedicar à televisão e à montagem, área em que se destacou nos anos 1950 devido a sucessos como *Hiroshima Meu Amor* (1959) e *Ano Passado em Marienbad* (1961), ambos de Alain Resnais.

COUTARD, Raoul (Paris, França, 1924)

Ao levar para o cinema a experiência no fotojornalismo, revolucionou o trabalho do diretor de fotografia, definiu a estética crua da Nouvelle Vague e virou o braço direito de Godard em 16 longas. Alguns destaques: *Acossado* e *O Pequeno Soldado* (1960), *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), *O Desprezo* (1963), *O Demônio das Onze Horas* e *Alphaville* (1965), *A Chinesa* (1967) e *Passion* (1982). Outros destaques: *Atirem no Pianista* (1960), *Jules e Jim* (1962) e *Um Só Pecado* (1964), todos de Truffaut, e *Lola* (Jacques Demy, 1961).

DAUMAN, Anatole (Varsóvia, Polônia, 1925 – Paris, França, 1998)

Como produtor, Dauman acolheu os cineastas mais arrojados de seu tempo. Já no início, estabeleceu parceria com Resnais, que rendeu *Noite e Nebulina* (1955), *Hiroshima Meu Amor* (1959), *Muriel* (1963) e *A Guerra Acabou* (1966). Também produziu quatro obras de Chris Marker, inclusive *La Jetée* (1962). Sem contar Jean Rouch (*Crônica de um Verão*, 1961), Godard (*Masculino Feminino*, 1966, e *Duas ou Três Coisas que Sei Dela*, 1967), Robert Bresson (*Mouchette*, 1967), Nagisa Oshima (*O Império dos Sentidos*, 1976, e *O Império da Paixão*, 1978) e Wim Wenders (*Paris Texas*, 1984, e *Asas do Desejo*, 1987).

DE BEAUREGARD, Georges (Marselha, França, 1920 – Paris, França, 1984)

Formou com Braunberger e Dauman a tríade de produtores que praticamente sustentou a Nouvelle Vague. Ele realizou oito filmes com Godard — entre eles: *Acossado* (1960), *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), *O Desprezo* (1963) e *O Demônio das Onze Horas* (1965). A lista de preciosidades continua com *Lola* (Jacques Demy, 1961), *Cléo das 5 às 7* (Agnès Varda, 1961), *Técnica de um Delator* (Melville, 1962), *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962), *A Religiosa* (Rivette, 1966) e *A Colecionadora* (Rohmer, 1967).

DE BROCA, Philippe (Paris, França, 1933 – Neuilly-sur-Seine, França, 2004)

Já havia escrito e dirigido alguns curtas antes da Nouvelle Vague. Foi a experiência prévia em *set* que o levou a ser assistente de direção de Truffaut (*Os Incompreendidos*, 1959) e Chabrol, que acabou por produzir seu primeiro longa como diretor: a comédia *Les Jeux de l'Amour* (1960). A partir dali, assinou diversas fitas de sucesso, como *Cartouche* (1962), *O Homem do Rio* (1964), *Este Mundo é dos Loucos* (1966) e *O Magnífico* (1973).

DECAË, Henri (Saint-Denis, França, 1915 – Paris, França, 1987)

Ex-repórter fotográfico, tornou-se diretor de fotografia a pedido de Jean-Pierre Melville. Os dois trabalharam juntos em clássicos como *Bob*, *O Jogador* (1956), *O Samurai* (1967) e *O Círculo Vermelho* (1970). Brilhou nos primeiros longas de Truffaut (*Os Incompreendidos*, 1959), Chabrol (*Nas Garras do Vício*, 1958) e Malle (*Ascensor para o Cadafalso* e *Os Amantes*, ambos de 1958), bem como em *O Sol Por Testemunha* (René Clément, 1960).

DECUGIS, Cécile

Assistente de montagem em *Os Incompreendidos* (1959), foi promovida a montadora por Truffaut em *Atirem no Pianista* (1960). No mesmo ano, ela editou o antológico *Acossado*, de Godard. Mais extensa foi a colaboração com Éric Rohmer: oito longas, inclusive *Minha Noite Com Ela* (1969), *O Joelho de Claire* (1970) e *Pauline na Praia* (1983).

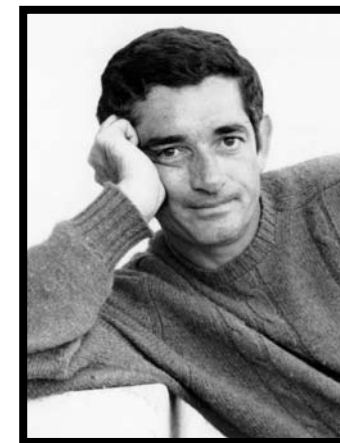
DELERUE, Georges (Roubaix, França, 1925 – Los Angeles, EUA, 1992)

Somando-se filmes e séries de tevê, o compositor e regente francês assinou cerca de 340 trabalhos entre 1950 e 1993. Onze deles foram com Truffaut, inclusive *Jules e Jim* (1962), *Um Só Pecado* (1964), *As Duas Inglesas e o Amor* (1971) e *A Noite Americana* (1973). Cinco vezes indicado, levou o Oscar por *Um Pequeno Romance* (George Roy Hill, 1979). Entre os filmes com trilhas memoráveis de Delerue, estão *Hiroshima Meu Amor* (Resnais, 1959), *O Desprezo* (Godard, 1963) e *O Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970).

DEMY, Jacques

(Pontchâteau, França, 1931 – Paris, França, 1990)

Dirigiu diversos curtas até chegar ao primeiro longa (*Lola*, 1961). Com esta homenagem a Max Ophuls, firmou-se num contexto em que os jovens realizadores se impunham com a admiração pelo cinema. Após *A Baía dos Anjos* (1963), apresentou a essência de sua filmografia: os musicais *Os Guarda-chuvas do Amor* (Palma de Ouro em Cannes-1964), *Duas Garotas Românticas* (1967) e *Pele de Asno* (1970). Casou-se em 1962 com Agnès Varda, diretora de *Jacquot de Nantes* (1991) e *O Universo de Jacques Demy* (1995).



DEVILLE, Michel (Boulogne-sur-Seine, França, 1931)

Embora pertença à geração Nouvelle Vague, seguiu a trajetória como diretor e roteirista à margem do movimento. Iniciou com comédias ligeiras como *Agora ou Nunca* (1961), com Anna Karina. A partir de *O Libertino* (1971), passou a lidar com temas mais espinhosos – sem perder a elegância. Assinou até agora 33 filmes. *Le Dossier 51* (1978), *A Última por Testemunha* (1981) e *Uma Leitora Bem Particular* (1988) são os mais conhecidos.

DOINEL, Antoine (1959-1978)

Criado por François Truffaut e interpretado por Jean-Pierre Léaud em quatro longas e um curta, Doinel é um papel emblemático por excelência. Acompanhá-lo a cada título permite apreciar a evolução de um ator sensível, bem como entender a formação sentimental do próprio criador. A transformação do delinqüente incorrigível em homem foi esmiuçada em *Os Incompreendidos* (1959), *Antoine e Colette* (episódio de *O Amor aos 20 Anos*, 1962), *Beijos Proibidos* (1968), *Domicílio Conjugal* (1970) e *O Amor em Fuga* (1978).

DONIOL-VALCROZE, Jacques (Paris, França, 1920 – Cannes, França, 1989)

Co-fundador da revista *Cahiers du Cinéma* e um dos artífices da Nouvelle Vague, ele teve uma carreira intensa como crítico, roteirista, diretor e ator – função que desempenhou em *Le Coup du Berger* (Rivette, 1956), por exemplo. Escreveu dois roteiros para Pierre Kast e atuou em ambos – *Amores Fracassados* (1959) e *Vacances Portugaises* (1963). Entre os filmes que dirigiu, destaque para *L'Eau à la Bouche* (1960) e *Le Viol* (1968).

DORLÉAC, Françoise (Paris, França, 1942 – Nice, França, 1967)

Filha do ator Maurice Dorléac e irmã mais velha de Catherine Deneuve, Françoise estreou nos palcos aos dez anos. Antes de estudar no Conservatório Superior de Arte Dramática, foi modelo de Christian Dior e atuou em filmes sem repercussão. Em 1964, atingiu a fama com *Um Só Pecado* (Truffaut) e *O Homem do Rio* (De Broca). Versátil e delicada, atuou para Roman Polanski (*Armadilha do Destino*, 1966) e Jacques Demy (*Dois Garotas Românticas*, 1967, com Deneuve). Estava no auge quando morreu em acidente de carro, aos 25 anos.

DURAS, Marguerite (Gia Dinh, atual Vietnã, 1914 – Paris, França, 1996)

Uma das intelectuais mais respeitadas de seu tempo, Duras publicou 34 livros entre 1943 e 1993. Das dezenas de roteiros que escreveu, dois são relevantes para a afirmação da Nouvelle Vague: *Hiroshima Meu Amor* (Resnais, 1959) e *Une Aussi Longue Absence* (Colpi, 1961). Destaques como diretora: *India Song* (1975) e *Le Camion* (1977).

EUSTACHE, Jean (Pessac, França, 1938 – Paris, França, 1981)

Apaixonado por cinema desde os cinco anos, lançou-se atrás das câmeras inspirado pela Nouvelle Vague. *Les Mauvaises Fréquentations* (1966), o primeiro longa, é uma junção de dois médias-metragens. Seu estilo dialogava com os filmes de Truffaut (por ser pessoal) e com o tom cru de Godard. Síntese disso são os posteriores *A Mãe e a Puta* (1973) e *Mes Petites Amoureuses* (1974). Desprezado pela indústria, cometeu suicídio aos 42 anos.

FRANJU, Georges (Fougères, França, 1912 – Paris, França, 1987)

Fundou em 1936, com Henri Langlois, a Cinemateca Francesa. Ex-cenógrafo de teatro, foi também um cineasta lembrado pelo visual poético, às vezes bizarro, de seus trabalhos — como nos memoráveis *La Tête Contre les Murs* (1959) e *Os Olhos Sem Rosto* (1960).

GÉGAUFF, Paul (Blötzheim, França, 1922 – Gjøvik, Noruega, 1983)

Em 1959, respondeu pelos diálogos de *O Signo de Leão* (Rohmer) e *Os Primos* (Chabrol). Parceiro recorrente de Chabrol desde então, escreveu para ele dezenas de roteiros como: *Mulheres Fáceis* (1960) e *A Besta Deve Morrer* (1969). Sua visão cínica de mundo se faz notar também em *O Sol Por Testemunha* (René Clément, 1960), adaptado da novela de Patricia Highsmith *The Talented Mr. Ripley*. E com Barbet Schroeder, dividiu o roteiro do cultuado *More* (1969). Morreu esfaqueado pela segunda esposa na véspera do Natal.

Jean-Luc Godard com Éric Rohmer.



GODARD, Jean-Luc (Paris, França, 1930)

Estimulado quando jovem pela mãe a admirar todas as formas de arte, Godard aderiu aos círculos cinéfilos de Paris em 1949. Companheiro de crítica de Chabrol, Truffaut e Rivette, ele foi o último da turma a rodar um longa. De 1960, *Acossado* foi o maior êxito do homem que radicalizou a discussão sobre a essência do cinema. Passou dos belos *Uma Mulher é uma Mulher* (1961) e *O Desprezo* (1963) ao politizado *A Chinesa* (1967), não sem antes chocar com *O Demônio das Onze Horas* e *Alphaville* (de 1965). Flertou com o vídeo nos anos 1970 e voltou a impressionar com *Passion* (1982) e *Carmen* (1983).

GRUAULT, Jean (Fontenay-sous-Bois, França, 1924)

Roteirista revelado por Rivette em *Paris Nous Appartient* (1960), consagrou-se, dois anos depois, com *Jules e Jim* (Truffaut), adaptado do romance de Henri-Pierre Roché. Truffaut ainda lhe confiou *O Garoto Selvagem* (1970), *Dois Inglesas e o Amor* (1971), *A História de Adèle H.* (1975) e *O Quarto Verde* (1978). Com Resnais, foram três filmes: *Meu Tio da América* (1980), *A Vida é um Romance* (1983) e *L'Amour à Mort* (1984). Mais destaques: *Tempo de Guerra* (Godard, 1963) e *A Religiosa* (Rivette, 1966).

GUILLEMOT, Agnès (Roubaix, França, 1931 – Paris, França, 2005)

A mais influente montadora dos anos 1960 começou no ramo com séries de tevê e curtas, na década anterior. *Uma Mulher é uma Mulher* foi o primeiro longa da extensa parceria com Godard. Foram 17 títulos, de 1961 a 1969, célebres pela quebra de paradigmas na relação imagem-dramaturgia — como *O Desprezo* (1963) e *Alphaville* (1965). Já Truffaut a contratou quatro vezes entre *Beijos Proibidos* (1968) e *Domicílio Conjugal* (1970).

HANOUN, Marcel (Tunis, Tunísia, 1929)

Trabalhou como fotógrafo e técnico em filmes institucionais antes de realizar *Une Simple Histoire* (1958), longa de baixo orçamento que mesclou a abordagem neo-realista com um estilo rigoroso. Admirado pelo teórico Noel Burch, chamou atenção com *Le Huitième Jour* (1960) e *L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung* (1967). De 1968 a 1971, Hanoun aprofundou suas experiências estéticas nos longas da *Tétralogia das Estações*.



KARINA, Anna (Copenhague, Dinamarca, 1940)

Aos 18 anos, Hanne Karin Bayer fugiu da mãe que a detestava. Já em Paris, virou modelo e Coco Chanel lhe deu um nome artístico. Ao vê-la num anúncio de sabonete, Godard fez de Anna Karina sua musa — e mulher, de 1961 a 1968. O diretor a presenteou com papéis inesquecíveis em *O Pequeno Soldado* (1960), *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), *Viver a Vida* (1962), *Bande   Part* (1964), *O Demônio das Onze Horas* e *Alphaville* (1965) e *Made in USA* (1967). Outros destaques: *A Religiosa* (Rivette, 1966), *O Estrangeiro* (Luchino Visconti, 1967) e *Roleta Chinesa* (R.W. Fassbinder, 1976).

KAST, Pierre (Paris, França, 1920 – num v o Roma-Paris, 1984)

Ele lutou contra os nazistas, foi crítico de cinema, ajudou na consolida o da Cinemateca Francesa e dirigiu dois curtas. E isso com menos de 31 anos, quando aderiu   recém-fundada *Cahiers du Cinéma*. Admirado pelos cinéfilos que formariam a base da Nouvelle Vague, estreou em longas com *Un Amour de Poche* (1957). Autor marginal e romancista,   lembrado por filmes como *Amores Fracassados* (1959) e *Vacances Portugaises* (1963). Vítima de um ataque cardíaco, morreu um dia antes de Truffaut.

LABARTHE, André S. (Oloron-Sainte-Marie, França, 1931)

Tinha 20 anos quando Bazin o convidou para escrever para a *Cahiers du Cinéma*, na qual se fez notar com o olhar minucioso. Atento   produ o independente que emergia mundo afora no início dos anos 1960, Labarthe incentivou a Nouvelle Vague em especial. Lançou e produziu a série *Cinéastes de Notre Temps*, em que cada programa era dedicado a um diretor. Nas duas fases (1964-1972 e 1990-2003), foram produzidos 52 episódios.

LAFONT, Bernadette (N mes, França, 1938)

Não tinha experiência em cinema quando Truffaut a escalou para ser objeto de desejo de um grupo de garotos no curta *Os Pivetes* (1957). Em seguida, Chabrol a convidou para o longa *Nós Garras do Vício* (1958). Ali começava uma parceria de sete filmes — entre eles, *Mulheres Fáceis* (1960). Outro destaque: *A Mãe e a Puta* (Jean Eustache, 1973).

< Anna Karina com Jean-Luc Godard. Jean-Pierre Léaud.

LANGLOIS, Henri (Esmirna, Turquia, 1914 – Paris, França, 1977)

Conheceu o cinema e se fascinou por ele ainda na adolescência. Logo determinou para si a missão de preservar a memória da sétima arte. Com dez filmes na banheira de casa, fundou o Círculo de Cinema, embrião da Cinemateca Francesa — o mais c ebre arquivo do mundo, fundado em 1936. Em 1968, o acervo passava de 60 mil cópias. Ainda assim, Langlois foi demitido naquele ano. Os principais cineastas franceses do período e milhares de estudantes foram à ruas de Paris e reverteram a demissão.

LÉAUD, Jean-Pierre (Paris, França, 1944)

Filho de um roteirista e uma atriz, foi escolhido entre centenas de garotos para estrelar *Os Incompreendidos* (Truffaut, 1959). Léaud voltaria a encarnar o adorável Antoine Doinel em quatro filmes — todos de Truffaut, que ainda contou com ele em *Duas Inglesas e o Amor* (1971) e *A Noite Americana* (1973). Assistente de Godard em *Alphaville* e *O Demônio das Onze Horas* (1965), atuou em *Masculino Feminino* (1966) e *A Chinesa* (1967). Destaques posteriores: *Pocilga* (Pier Paolo Pasolini, 1969) e *A Mãe e a Puta* (Eustache, 1973).

LEGRAND, Michel (Paris, França, 1932)

Se Delerue era o compositor favorito de Truffaut, Legrand o foi de Godard e de Demy. E a rela o de obras-primas é extensa. São sete filmes com o primeiro, inclusive *Uma Mulher é uma Mulher* (1961) e *Viver a Vida* (1962); e dez com Demy, para quem trabalhou em musicais como *Os Guarda-chuvas do Amor* (1964) e *Dois Garotas Românticas* (1967). Indicado ao Oscar seguidas vezes, arrebatou o pr mio pela trilha de *Houve Uma Vez Um Verão* (Robert Mulligan, 1971) e de *Yentl* (Barbra Streisand, 1983).

LELOUCH, Claude (Paris, França, 1937)

Dirigiu os primeiros trabalhos em meio ao turbilhão da Nouvelle Vague. O reconhecimento veio com o sexto longa — *Um Homem, Uma Mulher* (1966) — que transbordou de pr mios, inclusive a Palma de Ouro em Cannes, o Oscar de roteiro original e o de filme estrangeiro. O rapaz habituado a produ es de baixo custo atingiu a indústria em cheio. Foi o auge de carreira bem-sucedida, na qual brilham também *Um Homem Como Poucos* (1970), *Toda uma Vida* (1974), *Retratos da Vida* (1981) e *Itinerário de um Aventureiro* (1988).



MALLE, Louis (Thumeries, França, 1932 – Beverly Hills, EUA, 1995)

Como diretor-assistente de Jacques Cousteau em *Le Monde du Silence* e assistente de Robert Bresson em *Um Condenado à Morte Escapou*, ambos de 1956, adquiriu bagagem técnica para emplacar uma carreira de diretor marcada pela inquietação moral. *Ascensor para o Cadafalso* e *Os Amantes*, de 1958, foram os primeiros longas e coincidiram com a eclosão da Nouvelle Vague. Sempre polêmico, ele abordou temas como suicídio (*Trinta Anos Esta Noite*, 1963), incesto (*Sopro no Coração*, 1971), a ocupação da França pelos nazistas (*Lacombe Lucien*, 1974, e *Adeus Meninos*, 1987) e amor obsessivo (*Perdas e Danos*, 1992).

MARKER, Chris (Neuilly-sur-Seine, França, 1921)

Possui filmografia extensa, que se caracteriza pelo engajamento político e estético. Além de cineasta e fotógrafo, Marker é um pesquisador em multimídia. Entre dezenas de filmes e documentários experimentais, um curta de ficção se sobrepõe pela inventividade: em *La Jetée* (1962), a trama é conduzida com uma sucessão de fotos fixas. Os longas *Lettre de Sibérie* (1958), *Le Joli Mai* (1963) e *Sans Soleil* (1983) também são destaques.

MAUMONT, Jacques

Ao acumular trabalhos como técnico de som, editor de som e mixador, firmou-se como o mais requisitado profissional francês na área. Começou a carreira com Tati (*Carrossel da Esperança*, 1949) e a engatou com Godard. A partir de *Acossado* (1960), os dois fizeram oito longas. Também foi bastante requisitado por Truffaut: nove vezes entre 1961 e 1981.

MELVILLE, Jean-Pierre (Paris, França, 1917 – idem, 1973)

Jean-Pierre Grumbach combateu os nazistas com o codinome Melville, uma homenagem ao escritor Herman Melville. Após a guerra, assumiu a paixão pelo cinema — que vinha da infância. O drama de guerra independente *Silence de la Mer* (1949), rodado em locações e com não-atores, revelou um autor diferenciado. Era o papa dos “policiais à francesa”, ídolo de Godard e Truffaut por conta de *Bob, O Jogador* (1956), *Os Profissionais do Crime* (1966), *O Samurai* (1967) e *O Círculo Vermelho* (1970).

< Louis Malle. Jeanne Moreau.

MOREAU, Jeanne (Paris, França, 1928)

Atriz de formação clássica, participou de uma série de filmes inócuos nos anos 1950. Foi Malle quem a apresentou ao mundo como ela é — a musa cuja sensualidade emerge de seu frescor cênico. Isso foi em 1958, com *Ascensor para o Cadafalso* e *Os Amantes*. Esta sensualidade foi eternizada com a vibrante Catherine de *Jules e Jim* (Truffaut, 1962) e perpassa filmes como *A Noite* (Michelangelo Antonioni, 1961), *Eva* (Joseph Losey, 1962), *O Processo* (Orson Welles, 1962), *Diário de uma Camareira* (Luis Buñuel, 1964), *Viva Maria* (Malle, 1965), *Falstaff* (Welles, 1965) e *Querelle* (R.W. Fassbinder, 1982).

MOULLET, Luc (Paris, França, 1937)

Crítico na *Cahiers du Cinéma* desde os 18 anos, testemunhou o estopim da revolução no cinema francês e a estimulou de duas formas — primeiro com artigos, depois como curta-metragista politizado e de humor apurado. Preencheu o primeiro longa (*Brigitte et Brigitte*, 1966) com amigos (Samuel Fuller, Éric Rohmer) e referências cinéfilas. Outros destaques: *Genèse d'un Repas* (1978) e *La Comédie du Travail* (1988).

PIALAT, Maurice (Cunhat, França, 1925 – Paris, França, 2003)

Depois de uma década inteira dedicada a curtas, ele estreou em longas com *Infância Nova* (1969). Embora o filme tenha sido produzido por Truffaut, Pialat fez carreira em oposição à Nouvelle Vague: se a tendência era enfatizar o autor por trás de um filme, Pialat evitava o viés autoral nos seus trabalhos. Por isso foi ignorado pela crítica e por seus pares — a despeito de sucessos como *Nous ne Vieillirons pas Ensemble* (1972), *Loulou* (1980), *Aos Nossos Amores* (1983) e *Sob o Sol de Satã* (Palma de Ouro em Cannes-1987).

POLLET, Jean-Daniel (La Madeleine, França, 1936 – Cadenet, França, 2004)

Dirigiu diversos curtas e documentários intimistas enquanto o mundo se fascinava com a Nouvelle Vague. Procurou com insistência um cinema poético e lançou apenas 11 longas como diretor — entre os quais *L'Amour c'est Gai*, *L'Amour c'est Triste* (1968) e *L'Acrobate* (1976). Estas são as razões para o anonimato de Pollet fora da França. Ele praticamente encerrou a carreira em 1989, depois de ser atropelado por um trem — e sobreviver.

PONTI, Carlo (Magenta, Itália, 1910 – Genebra, Suíça, 2007)

Um dos produtores mais notáveis do cinema, ele assinou 150 títulos de diferentes países e gêneros – inclusive cinco marcos da Nouvelle Vague (em co-produção com Georges de Beauregard): de 1961, *Uma Mulher é uma Mulher* (Godard), *Lola* (Demy) e *Cléo das 5 às 7* (Varda); de 1963, *Tempo de Guerra* e *O Desprezo* (de Godard). Fora da França, Ponti viabilizou gigantes como Federico Fellini (*Estrada da Vida*, 1954), David Lean (*Dr. Jivago*, 1965) e Michelangelo Antonioni (*Blow-Up*, 1966).

RABIER, Jean (Paris, França, 1927)

É o diretor de fotografia de todos os filmes rodados por Chabrol de 1960 a 1991, exceto um. São mais de 40 produções, entre elas *O Açougueiro* (1970), *Um Assunto de Mulheres* (1988) e *Madame Bovary* (1991). Também fotografou as obras-primas de Varda: *Cléo das 5 às 7* (1961) e *As Duas Faces da Felicidade* (com Claude Beausoleil, 1965); e de Demy: *A Baía dos Anjos* (1963) e *Os Guarda-chuvas do Amor* (1964).

RAYNAL, Jackie (ou Jackie) (Poilhes, França, 1940)

Embora tenha se formado em Letras pela Sorbonne, entrou no cinema como maquiadora dos primeiros filmes de Godard — oito ao todo. Como montadora, lidou com cinco curtas e um longa de Rohmer, *A Colecionadora* (1967). Em 1968, mesmo ano em que dirigiu *Deux Fois*, ela fundou um grupo experimental com Philippe Garrel e Pierre Clémenti.

RESNAIS, Alain (Vannes, França, 1922)

Aos 13 anos, já rodava curtas caseiros em 8mm. Diretor e montador profissional desde os 26, firmou-se como um documentarista de pegada experimental. *Noite e Neblina* (1955) e *Toute la Mémoire du Monde* (1956) anunciavam um diretor prestes a implodir convenções cinematográficas. Isso aconteceria com seus dois primeiros longas de ficção — *Hiroshima Meu Amor* (1959) e *Ano Passado em Marienbad* (1961) — ambos repletos de rimas visuais e sutilezas sonoras. Resnais retomaria o talento de outrora no final dos anos 1970, com *Providence* (1976) e *Meu Tio da América* (1980).

RIVETTE, Jacques (Rouen, França, 1928)

Era o porta-voz do grupo formado por cinéfilos como Truffaut, Godard e Chabrol, o que se devia pelas opiniões fortes e pela experiência — ele dirigiu quatro curtas entre 1949 e 1956 e foi assistente de Renoir. Segundo Truffaut, a Nouvelle Vague começou com o seu *Paris Nous Appartient*. Rodado em 1958, com uma câmera 16mm emprestada, o filme estreou em 1960. Censurado com *A Religiosa* (1966), Rivette aguçou as técnicas de improvisação a partir de *L'Amour Fou* (1969). Outro destaque: *A Bela Intrigante* (1991).

ROCHÉ, Henri-Pierre (Paris, França, 1879 – Meudon, França, 1959)

Poucos encarnaram o espírito da Nouvelle Vague tão bem quanto este escritor, que viveu intensamente a Paris do começo do século 20 e publicou o primeiro livro aos 76 anos. Truffaut o eternizou quando adaptou o desembaraço moral de *Jules e Jim* (1962). O cineasta também filmou o segundo livro de Roché: *Dois Inglesas e o Amor*, em 1971.

ROHMER, Éric (Tulle, França, 1920)

Em média dez anos mais velho que os demais membros do grupo de Rivette, Truffaut e companhia, Rohmer sempre fez por merecer o respeito de todos. A extensa carreira de crítico formou um cineasta comprometido com idéias sólidas sobre a moral e o amor. O primeiro longa é de 1959 (*O Signo de Leão*), mas a consagração só veio em 1967, com *A Colecionadora*. Também merecem ser vistos (e revistos): *Minha Noite Com Ela* (1969), *O Joelho de Claire* (1970), *Amor à Tarde* (1972), *A Mulher do Aviador* (1981) e *Pauline na Praia* (1983), além da série *Contos das Quatro Estações* (1990-1998).

ROUCH, Jean (Paris, França, 1917 – Birni-N’Konni, Nigéria, 2004)

Aproveitou o surgimento de câmeras leves com negativos em 16mm para realizar série de reportagens etnográficas na África negra. Assim, no final da década de 1940, acabou por plantar a idéia de um cinema próximo da “realidade” — o *cinéma vérité* (“cinema verdade”). Realizou mais de cem documentários, de 1947 a 2002, entre os quais: *Eu, Um Negro* (1958), *Crônica de um Verão* (1961, co-dirigido por Edgar Morin) e *Jaguar* (1967).

ROZIER, Jacques (Paris, França, 1926)

Gosto pela improvisação e elementos autobiográficos em trama voltada para as questões que interessavam à juventude da época. Assim se resumem os dois primeiros longas de Rozier. Um se inseriu à perfeição na Nouvelle Vague (*Adieu Philippine*, 1962); o outro foi lançado tarde demais (*Du Côté d’Orouët*, 1973). Diretor de poucos filmes, é considerado pela crítica um talento desperdiçado. Outro destaque: *Maine Océan* (1986).

SAUTET, Claude (Montrouge, França, 1924 – Paris, França, 2000)

Assistente de direção ao longo da década de 1950, Sautet foi também um roteirista ativo por toda a vida. Não só escrevia os próprios roteiros como reparava os alheios. Tornou-se diretor em 1957 e pegou carona na onda de renovação na França com o segundo longa — *Encurralado* (1960), um *noir* de motivação pessoal. Conquistou o respeito da crítica com *As Coisas da Vida* (1969) e manteve-se em alta com *Max e os Duelistas* (1971), *César e Rosalie* (1972) e *Nelly et Monsieur Arnaud* (1995).

SCHIFFMAN, Suzanne (Paris, França, 1929 – idem, 2001)

Continuista de grandes filmes, foi pessoa de confiança dos alicerces da Nouvelle Vague. Com Godard filmou *O Pequeno Soldado* (1960), *Uma Mulher é uma Mulher* (1961), *Viver a Vida* (1962), *O Desprezo* (1963), *Bande à Part* e *Uma Mulher Casada* (1964). Truffaut a escalou cinco vezes, inclusive em *Jules e Jim* (1962), e fez dela assistente de direção e roteirista quase que exclusiva a partir de *O Garoto Selvagem* (1970). Foram 12 longas até 1981. Ainda esteve em *Paris Nous Appartient* (Rivette, 1960) e *Lola* (Demy, 1961).

SCHROEDER, Barbet (Teerã, Irã, 1941)

Nascido por acaso no Irã, onde trabalhava o pai (um geólogo), cresceu na África Central e na Colômbia. Formou-se em Filosofia em Paris, foi crítico na *Cahiers du Cinéma* e fundou em 1964 uma produtora de peso. Entre outros, a Films du Losange produziu onze filmes de Rohmer, inclusive *A Colecionadora* (1967) e *Minha Noite Com Ela* (1969). Schroeder assumiu a direção com *More* (1969) e chamou atenção em Hollywood com *Barfly* (1987) e *O Reverso da Fortuna* (1990). Na Colômbia, ele rodou *A Virgem dos Sicários* (2000).

SEBERG, Jean (Marshalltown, EUA, 1938 – Paris, França, 1979)

A atriz estreou como protegida de Otto Preminger, que a escolheu entre 18 mil candidatas para estrelar *Santa Joana* (1957). Apesar do fracasso, o mestre escalou Seberg para *Bom Dia, Tristeza* (1958). Mais um fiasco, o qual Godard compensou ao oferecer a ela o papel de sua vida: a dúbia Patricia Franchini de *Acossado* (1960). Ainda se destacou em *Liliith* (Robert Rossen, 1964). Depois, adotou posições políticas radicais, entrou na lista negra do FBI e morreu devido a uma overdose de barbitúricos (conforme a versão oficial).

STRAUB, Jean-Marie (Metz, França, 1933)

Um dos mais notórios cinéfilos de Paris, freqüentava *sets* de filmagem de Rivette, Astruc, Renoir e Bresson. Com a mulher (Danièle Huillet), seria adepto da Nouvelle Vague, mas a guerra com a Argélia estourou e ele desertou. Já na Alemanha, Straub começou a moldar o estilo austero e antinaturalista ao extremo, conforme se nota em *Gente da Sicília* (1999).

SZABÓ, László (Budapeste, Hungria, 1936)

Um dos atores coadjuvantes mais recorrentes da Nouvelle Vague, foi bastante requisitado por Godard, com quem trabalhou em nove filmes — a destacar a ponta pseudodocumental em *O Demônio das Onze Horas* (1965) e a presença constante em *Made in USA* (1966).



TRUFFAUT, François (Paris, França, 1932 – Neuilly-sur-Seine, França, 1984)

Teve infância atribulada, a qual exorcizou no primeiro longa: *Os Incompreendidos* (1959). Foi resgatado da delinqüência por André Bazin e virou o crítico mais feroz de seu tempo. Como cineasta, abraçou um estilo clássico, cujo diferencial era o tom pessoal ao tratar de temas como amor e infância. Dos 26 filmes que assinou, merecem atenção *Jules e Jim* (1962), *Um Só Pecado* (1964), *O Garoto Selvagem* (1970), *A Noite Americana* (1973), *O Homem que Amava as Mulheres* (1977) e *De Repente Num Domingo* (1983).

VADIM, Roger (Paris, França, 1928 – idem, 2000)

Conheceu Brigitte Bardot a partir de uma foto de revista e dedicou a ela o papel central de seu primeiro longa: *É Deus Criou a Mulher* (1956). Com uma carga sexual potente, o filme preparou terreno para a Nouvelle Vague e estigmatizou Vadim como um cineasta limitado a temas picantes — vide *As Ligações Amorosas* (1959) e *Barbarella* (1968), entre outros.

VARDA, Agnès (Bruxelas, Bélgica, 1928)

Era uma fotógrafa, vinda da Bélgica, que decidiu fazer um filme. Os amigos de Paris ajudaram como puderam, assim surgiu *La Pointe Courte* (1954). Rodado em locações e com um estilo neo-realista, o filme de estréia de Varda foi precursor da Nouvelle Vague. Ela se inseriu no movimento com o segundo longa, o mais feminino do período: *Cléo das 5 às 7* (1961). Numa filmografia tomada de curtas e documentários, destacam-se ainda *As Duas Faces da Felicidade* (1965), *Sem Teto Nem Lei* (1985) e *Os Catadores e Eu* (2000).

VIERNY, Sacha (Bois-le-Roi, França, 1919 – Paris, França, 2001)

Militante na vanguarda francesa, obteve reconhecimento como diretor de fotografia graças a *Hiroshima Meu Amor* (1959) e *Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais. A parceria rendeu seis filmes, entre eles *Meu Tio da América* (1980). Ele confirmou o talento com *A Bela da Tarde* (Buñuel, 1967) e nos 12 longas com Peter Greenaway — como *O Bebê Santo de Mâcon* (1993) e *O Livro de Cabeceira* (1996).

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

BAZIN, André. *Le Cinéma Français de la Libération a la Nouvelle Vague.* Paris, Cahiers du Cinéma, 1998. Compilação de artigos do mais influente crítico de sua geração. Publicados entre 1945 e 1958, os textos abrangem um período de reformulação dos conceitos de cinema por parte dos cinéfilos franceses. Após a Segunda Guerra, eles tiveram acesso aos filmes norte-americanos dos anos 1940, interditados durante a ocupação alemã. Bazin foi um dos primeiros a apontar certos diretores de Hollywood como autênticos autores.

BAZIN, André. *O Cinema.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1991. Bazin defendia a idéia de que um filme deve ser a expressão pessoal de seu autor. O pensamento levou à “política dos autores” e foi decisivo na fomentação dos principais realizadores da Nouvelle Vague. Edição nacional fora de catálogo.

BENAYOUN, Robert. *Alain Resnais, Arpenteur de l’Imaginaire.* Paris, Ramsay, 2008. Resnais fala sobre sua vida e obra com o roteirista, diretor, ator e crítico Benayoun (1926-1996). O livro traz ainda entrevistas com colaboradores de Resnais e um ensaio sobre os filmes *A Vida é um Romance* (1983), *L’Amour à Mort* (1984) e *Mélo* (1986). Benayoun também já escreveu sobre Buster Keaton, Jerry Lewis e Woody Allen.

CHABROL, Claude e GUÉRIF, François. *Comment Faire un Film.* Paris, Rivages, 2004. Um dos diretores mais prolíficos da Nouvelle Vague, Chabrol comenta o ato criativo e ilustra dificuldades próprias das produções independentes.

CHABROL, Claude e ROHMER, Éric. *Hitchcock.* Paris, Ramsay, 2006. Quando ainda eram críticos da *Cahiers du Cinéma*, em 1957, Chabrol e Rohmer se lançaram numa análise de fôlego sobre 45 filmes de Hitchcock. Defenderam a figura popular do inglês como protagonista da “política dos autores”. O livro mudou a forma de cinéfilos do mundo inteiro de se relacionarem com a obra de Hitchcock.

CIMENT, Michel. *Les Enfants Terribles.* Artigo publicado na revista *American Film*, dezembro de 1984. O crítico norte-americano analisou o legado da Nouvelle Vague com base em filmes de diversas nacionalidades produzidos nas décadas de 1970 e 1980. Também aponta contradições internas da escola francesa, em especial na pessoa de Truffaut, que de redator iconoclasta, teria se transformado em cineasta academicista.

DE BAECQUE, Antoine e TOUBIANA, Serge. *François Truffaut – Uma Biografia.* Rio de Janeiro, Record, 1996. Considerada a biografia definitiva de Truffaut. Os autores eram amigos do biografado e tiveram acesso aos seus arquivos para relatarem sua infância conturbada, seu aprendizado autodidata de cinema, seus 21 longas e suas relações. De Baecque trabalhou como crítico e Toubiana foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*.

DE BAECQUE, Antoine. *La Nouvelle Vague: Portrait d’une Jeunesse.* Paris, Flammarion, 1983. Biógrafo e amigo de Truffaut, o ensaísta e crítico De Baecque faz aqui a retrospectiva da Nouvelle Vague. Na verdade, retrospectiva de sua própria geração. Muito próximo dos envolvidos, ele foi testemunha privilegiada daquele momento.

DE BAECQUE, Antoine (org.). *La Política de los Autores.* Barcelona, Paidós, 2003. Antologia produzida pela *Cahiers du Cinéma*, com postulados a respeito da “política dos autores” e ensaios sobre cineastas como Abel Gance, Roberto Rossellini e Fritz Lang. Inclui textos de Bazin, Godard, Rivette, Rohmer e Truffaut.

DOUCHET, Jean. *Nouvelle Vague.* Paris, Hazan, 1998. Analisa as principais criações estéticas da Nouvelle Vague e aponta sua permanência em diretores contemporâneos – Nanni Moretti, Abbas Kiarostami, Hou Hsiao-hsien, John Woo. Douchet é cineasta, crítico e professor.

FRAPPAT, Hélène. *Jacques Rivette, Secret Compris.* Paris, Cahiers du Cinéma, 2001. Ensaio sobre a carreira de Rivette. A partir do primeiro longa do cineasta, *Paris Nous Appartient* (1960), a pesquisadora procura estabelecer ligações e singularidades entre Rivette e seus contemporâneos da Nouvelle Vague.

GODARD, Jean-Luc. *Godard Coffret en 3 Volumes.* Paris, Flammarion, 2007. Esta edição agrupa três livros com ensaios de Godard originalmente publicados em separado: *Les Années Cahiers* (trazendo textos do cineasta ainda na imprensa), *Les Années Karina* (material da época de seus primeiros filmes, nos anos 1960) e *Des Années Mao aux Années 80* (antologia de textos a partir de sua fase maoísta).

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema.* São Paulo, Martins Fontes, 1989. Transcrição em livro de uma série de conferências de Godard no Canadá. Ele analisa os próprios filmes, especialmente os da primeira fase (na década de 1960), à medida que expõe sua visão de cinema. Edição nacional fora de catálogo.

LAGIER, Luc. *Hiroshima Mon Amour.* Paris, Cahiers du Cinéma, 2008. Análise do filme homônimo de Alain Resnais. Lagier é redator da revista *Sur Arte* e escreveu livros sobre Brian De Palma e John Carpenter.

MACCABE, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy.* Faber & Faber, Oxford, 2005. O renomado crítico britânico passa a limpo a trajetória do cineasta francês num texto informal e de múltiplas funções. MacCabe investiga a formação intelectual de Godard, analisa os filmes que ele realizou e esmiúça o contexto em que foram realizados com fluência.

MARIE, Michel. *Comprendre Godard: Travelling Avant sur À Bout de Souffle et Le Mépris.* Paris, Armand Colin, 2006. Professor da Sorbonne Nouvelle, Marie se concentra na primeiríssima fase de Godard, desde *Acosado* (1960) até *O Desprezo* (1963).

MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague: Une École Artistique.* Paris, Nathan, 1984. Discute a Nouvelle Vague a partir dos contextos histórico e tecnológico que permitiram seu surgimento. Detendo-se nas obras pioneiras, ele aponta as contribuições estéticas presentes em filmes contemporâneos.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas.* São Paulo, Companhia das Letras, 2005. Lançado em 1967, apresenta longas conversas entre os dois cineastas. Hitchcock analisa seus filmes um a um, a pedido de Truffaut. Assim, a geração de críticos da Nouvelle Vague ganhou a prova para a aceitação do inglês como um autor de cinema.

TRUFFAUT, François. *Jules e Jim.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006. Além do roteiro do filme de Truffaut e do romance de Henri-Pierre Roché que o inspirou, traz o testemunho do cineasta após o lançamento do filme e uma breve fortuna crítica.

TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005. Espécie de continuação de *Os Filmes de Minha Vida*, esta edição resgata o ensaio *Uma certa tendência do cinema francês*. Publicado na *Cahiers du Cinéma*, em 1954, o texto bateu forte em veteranos cineastas franceses e preparou os espíritos para a Nouvelle Vague que se seguiria.

TRUFFAUT, François. *Os Filmes de Minha Vida.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. Coletânea de resenhas do crítico Truffaut, que decidiu quais textos publicaria aqui, com preferência a comentários “favoráveis a filmes ainda vivos”. Entraram os clássicos (de Abel Gance a Federico Fellini) e, num capítulo à parte, “meus companheiros de Nouvelle Vague”. A edição original é de 1975.

PROGRAMAÇÃO

Terça, 04/03

- *15h20 – **A Nouvelle Vague por Ela Mesma** (Robert Valey e André S. Labarthe, França, 1995, 58 min.)
17h50 – **Os Incompreendidos** (François Truffaut, França, 1959, 99 min.)
20h – **O Desprezo** (Jean-Luc Godard, França, 1963, 104 min.)

Quarta, 05/03

- *15h20 – **Hiroshima Meu Amor** (Alain Resnais, França, 1959, 90 min.)
17h50 – **Ano Passado em Marienbad** (Alain Resnais, França, 1961, 94 min.)
20h – **Jules e Jim** (François Truffaut, França, 1962, 110 min.)

Quinta, 06/03

- 15h20 – **Louise (Take 2)** (Siegfried, França, 1998, 115 min.)
17h20 – **Sangue Ruim** (Leos Carax, França, 1986, 125 min.)
19h30 – **Amantes Constantes** (Philippe Garrel, França, 2005, 178 min.)

Sexta, 07/03

- 15h20 – **Minha Noite Com Ela** (Éric Rohmer, França, 1969, 105 min.)
17h50 – **A Colecionadora** (Éric Rohmer, França, 1967, 89 min.)
20h – **O Signo de Leão** (Éric Rohmer, França, 1959, 103 min.)

Sábado, 08/03

- 15h20 – **O Desprezo** (Jean-Luc Godard, França, 1963, 104 min.)
17h50 – **Acossado** (Jean-Luc Godard, França, 1960, 90 min.)
20h – **Uma Mulher é uma Mulher** (Jean-Luc Godard, França, 1961, 84 min.)

Domingo, 09/03

- *14h – **Mulheres Fáceis** (Claude Chabrol, França, 1960, 100 min.)
16h – **Os Sonhadores** (Bernardo Bertolucci, França/EUA, 2003, 115 min.)
18h30 – **Amantes Constantes** (Philippe Garrel, França, 2005, 178 min.)

Terça, 11/03

- *15h20 – **Hiroshima Meu Amor** (Alain Resnais, França, 1959, 90 min.)
17h50 – **Louise (Take 2)** (Siegfried, França, 1998, 115 min.)
*20h – **Mulheres Fáceis** (Claude Chabrol, França, 1960, 100 min.)

Quarta, 12/03

- 15h20 – **Minha Noite Com Ela** (Éric Rohmer, França, 1969, 105 min.)
*17h50 – **Cléo das 5 às 7** (Agnès Varda, França, 1961, 90 min.)
20h – **Uma Mulher é uma Mulher** (Jean-Luc Godard, França, 1961, 84 min.)

Quinta, 13/03

- 15h20 – **A Colecionadora** (Éric Rohmer, França, 1967, 89 min.)
17h50 – **Acossado** (Jean-Luc Godard, França, 1960, 90 min.)
20h – **Louise (Take 2)** (Siegfried, França, 1998, 115 min.)

*Exibição gratuita.

Sexta, 14/03

- 15h20 – **Os Incompreendidos** (François Truffaut, França, 1959, 99 min.)
17h50 – **O Signo de Leão** (Éric Rohmer, França, 1959, 103 min.)
20h – **Ascensor para o Cadafalso** (Louis Malle, França, 1958, 88 min.)

Sábado, 15/03

- 15h20 – **Trinta Anos Esta Noite** (Louis Malle, França, 1963, 108 min.)
17h50 – **Ano Passado em Marienbad** (Alain Resnais, França, 1961, 94 min.)
20h – **Sangue Ruim** (Leos Carax, França, 1986, 125 min.)

Domingo, 16/03

- 15h20 – **Ascensor para o Cadafalso** (Louis Malle, França, 1958, 88 min.)
*17h50 – **Hiroshima Meu Amor** (Alain Resnais, França, 1959, 90 min.)
20h – **A Colecionadora** (Éric Rohmer, França, 1967, 89 min.)

Terça, 18/03

- 15h20 – **Jules e Jim** (François Truffaut, França, 1962, 110 min.)
17h50 – **Ano Passado em Marienbad** (Alain Resnais, França, 1961, 94 min.)
20h – **Trinta Anos Esta Noite** (Louis Malle, França, 1963, 108 min.)

Quarta, 19/03

- 15h20 – **Os Incompreendidos** (François Truffaut, França, 1959, 99 min.)
17h50 – **Uma Mulher é uma Mulher** (Jean-Luc Godard, França, 1961, 84 min.)
*20h – **A Nouvelle Vague por Ela Mesma** (Robert Valey e André S. Labarthe, França, 1995, 58 min.)

Quinta, 20/03

- 15h20 – **Sangue Ruim** (Leos Carax, França, 1986, 125 min.)
17h50 – **Trinta Anos Esta Noite** (Louis Malle, França, 1963, 108 min.)
20h – **Amantes Constantes** (Philippe Garrel, França, 2005, 178 min.)

Sexta, 21/03

Não haverá sessões neste dia.

Sábado, 22/03

- 15h20 – **Ascensor para o Cadafalso** (Louis Malle, França, 1958, 88 min.)
17h50 – **Os Sonhadores** (Bernardo Bertolucci, França/EUA, 2003, 115 min.)
20h – **Jules e Jim** (François Truffaut, França, 1962, 110 min.)

Domingo, 23/03

- *15h20 – **Cléo das 5 às 7** (Agnès Varda, França, 1961, 90 min.)
17h30 – **O Desprezo** (Jean-Luc Godard, França, 1963, 104 min.)
19h30 – **Minha Noite Com Ela** (Éric Rohmer, França, 1969, 105 min.)

Ficha Técnica

Patrocínio

Banco do Brasil

Realização

Centro Cultural Banco do Brasil

Concepção e curadoria

Gustavo Galvão – www.gustavogalvao.com

Produção

Lavoro Produções Artísticas – www.lavoroproducoes.com.br

Produção executiva

Lara Pozzobon

Coordenação de produção

Simone Evan

Assistente de produção

Ana Arruda

Edição do catálogo

Gustavo Galvão

Textos

Gustavo Galvão

Consultor editorial

Bernardo Scartezini

Revisão de textos

Jandira Galvão

Assessoria de imprensa

Objeto Sim – Carmem Moretzsohn e Gioconda Caputo

Design e produção gráfica

Anticorp Design – www.anticorpdesign.com

Fotos de divulgação

Consulado da França (Rio), Filmes do Estação, Fox Film, Imovision e Pandora Filmes

Apoio

Cinemateca da Embaixada da França

Consulado da França (Rio)

Brasília, março de 2008.