

O CINEMA NOVO BRASILEIRO E A INFLUÊNCIA DAS VANGUARDAS CINEMATOGRAFICAS EUROPEIAS

[**ANDERSON LOPES DA SILVA**]

Periodista (FACNOPAR) y especialista en comunicación, cultura y arte (PUCPR). Maestrando en comunicación, Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). Miembro del Núcleo de estudios en ficción seriada (NEFICS) de la UFPR.
anderlopps@gmail.com

[**REGIANE REGINA RIBEIRO**]

Doctora y maestra en Comunicación y semiótica (PUC-SP). Docente permanente del Programa de posgrado en comunicación de la Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). Docente del curso de comunicación social de la Universidade Federal do Paraná.
regianeribeiro5@gmail.com

Recibido: marzo 7 de 2014

Aceptado: marzo 30 de 2014

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de apresentar uma revisão de alguns momentos do cinema novo brasileiro, nos quais foram perceptíveis as influências das vanguardas cinematográficas da Europa, a saber: o experimentalismo soviético, o surrealismo francês, o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa – estes dois últimos com mais ênfase que os primeiros. O trabalho continua ainda, de modo reflexivo, apontando as características estéticas do movimento artístico e a sua derrocada.

Palavras-chave: Cinema Novo brasileiro, Linguagem cinematográfica, Neorealismo italiano, *Nouvelle Vague* francesa.

EL CINE NUEVO BRASILEÑO Y LA INFLUENCIA DE LAS VANGUARDIAS CINEMATOGRÁFICAS EUROPEAS

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo presentar una revisión sobre algunos momentos del cine nuevo brasileño, en los que eran perceptibles las influencias de las vanguardias del cine europeo, a saber: el experimentalismo soviético, el surrealismo francés, el neorealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa – estos dos últimos con más énfasis que los primeros. El trabajo todavía continúa, de modo reflexivo, señalando las características estéticas y el fin del movimiento artístico.

Palabras clave: Cine nuevo brasileño, lenguaje cinematográfico, neorealismo italiano, *nouvelle vague* francesa.

INTRODUÇÃO

O cinema novo brasileiro é, mesmo após tantos anos, um dos períodos mais conhecidos e reverenciados nacional e internacionalmente no campo da arte cinematográfica. E os motivos para que isso ainda persista dizem respeito, principalmente, ao período historicamente criativo e também conturbado que o Brasil e o mundo viviam nos anos 1960.

De sua ascensão nos fins dos anos 1950 ao auge na década seguinte, o cinema novo apresentou diretores e filmes que mostravam um Brasil nordestino sofrido e angustiado pela seca, como as lentes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos capturaram na parte mais árida do país. Uma nação onde os sertanejos não eram apenas castigados pela fome, mas eram, na mesma intensidade, esquecidos pelas autoridades de um governo ainda herdeiro da política coronelista.

Foi também este o período no qual o Brasil urbano, do já grande centro de São Paulo e das favelas e morros do Rio de Janeiro, era estampado nas telas por meio das obras de Ruy Guerra, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, entre outros. Filmes que mostravam o país com toda a sua desigualdade social e problemas cotidianos nos quais os protagonistas eram os pobres, os trabalhadores, o típico malandro que, mesmo passando por situações precárias, ainda conseguiam driblar as dificuldades econômicas e mostrar toda a sua dignidade e a ânsia de uma vida melhor.

É justamente sobre esse período do cinema brasileiro e a influência que ele recebeu dos movimentos de vanguarda europeia como o experimentalismo soviético, o surrealismo francês, o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa (com destaque a estes dois últimos), que as reflexões a seguir se debruçam mais profundamente.

Estas reflexões apontam, por exemplo, para a apropriação e a adaptação por parte dos cinemanovistas da forte estetização do cinema político e crítico dos italianos e da, não menos importante, presença do conceito de cinema de autor vinculada a um cinema francês dominado pelo subjetivismo.

O CINEMA QUE SE FEZ NOVO: CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

O cinema novo brasileiro representa um marco não apenas para a história da cinematografia nacional; mas também é visto por críticos e acadêmicos como um movimento artístico que deixou um grande legado à história mundial do cinema.

Isso se deve às suas características estéticas, ousadia e de inovação que o referenciam quando se discute a linguagem cinematográfica e a temática político-realista da sociedade brasileira dos anos 1960. É sabido também da importância histórica e cultural de outros dois grandes movimentos cinematográficos internacionais, muito próximos ao período do cinema novo brasileiro. Trata-se do

Neorealismo italiano e da *Nouvelle vague* francesa; fortes influenciadores desse período.

Seguindo conceitos advindos de tais obras e diretores como Rossellini, De Sica, Truffaut, Godard, entre outros, os brasileiros Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Anselmo Duarte, Cacá Diegues, Roberto Farias, Trigueirinho Neto e outros nomes importantes, produziram em terras brasileiras produções, como já ditas, de relevância internacional.

Marcos Graça (1997, p. 25), utilizando-se das explicações de Ismail Xavier, muito objetivo, mas não simplista, define o período como o fruto da importante “atividade e revolta de um grupo de jovens intelectuais burgueses de esquerda, insatisfeitos com a nossa realidade social e dependência cultural das linguagens importadas”, ou seja, um grupo que não se via e nem conseguia enxergar o Brasil no onipresente “padrão de cinema de Hollywood”.

O CPC (Centros Populares de Cultura), outro grupo formado também por cineastas e estudantes (já que sua origem remete à UNE – União Nacional dos Estudantes), rivalizava com os diretores do Cinema Novo, mas tinha uma visão parecida no que diz respeito à conscientização política das “massas” por meio de um cinema crítico e à parte do comercial.

Entretanto, o CPC entrava em choque com os cinemanovistas quando o assunto era “a forma” de se construir um cinema, uma arte e uma estética em prol do político e do social. Os diretores e membros do CPC produziam obras (como “Cinco vezes favela”, “Zé da Cachorra” e “Escola de Samba Alegria de Viver”) que tratavam do popular e pretendiam democratizar o acesso às comunidades mais pobres ofertando, por meio do cinema, a educação e a cultura; todavia, de um modo bem simples, sem muita ousadia ou experimentalismo na arte cinematográfica. O gerente de produção de “Cinco vezes favela” foi Carlos Eduardo Coutinho, o verdadeiro elo entre o CPC e o Cinema Novo. Ele acreditava que o estilo dos filmes deveria ser livre e que a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado deveriam levar ao que interessava: “o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira” (VIANY, 1999, p. 29).

Pensamento oposto tinham os cinemanovistas que viam nesta atitude uma demagogia e um autoritarismo disfarçados que criavam um novo tipo de censura: a censura à liberdade criativa e autoral (o que levou diretores como Cacá Diegues e Leon Hirszman a sair do seio “cepecista” e se instalar em meio aos diretores-autores do Cinema Novo). Ser simples em demasia reduzia a capacidade questionadora do cinema, diziam os representantes do movimento.

Graça divide o período do Cinema Novo em três fases temáticas que abarcam as obras ficcionais do período, levando em consideração algumas exceções (como a obra

“Os cafajestes”, de 1962, que, ao contrário da “trilogia do sertão” – “Os fuzis”, “Vidas Secas” e “Deus e o Diabo na terra do Sol”, contemporâneos ao período e descritos como tal por Amir Labaki - tem sua temática construída *pela e na* urbanidade), e que podem ser descritas da seguinte forma:

[...] a que trata das questões do nacional e do popular no ambiente rural de 1962 a 1964: a que trata do começo da discussão do urbano e os efeitos do golpe de 64, em conjunto com as preocupações da primeira fase, em 1965 e 1966 e a autocrítica visceral em 1967 e início de 1968 (1997, p. 26).

Estas produções denotavam não pertencer simplesmente a mais uma experimentação cinematográfica limitada às fronteiras do país. Como Paulo César Saraceni (1993, p. 111) – outro nome de importância do período – explica com a nítida clareza de quem viveu e experimentou uma nova forma de fazer cinema: “O ‘movimento’ não seria mais nacional, tínhamos que aproveitar nossa ida à Europa. [...] Tinha que ser um movimento internacional”.

Para tal ideal, levar o cinema brasileiro para fora, de acordo com Saraceni, era necessário aproveitar a presença do escritor e embaixador brasileiro Paulo Carneiro (que estava na Unesco), o crítico Almeida Salles como adido cultural em Paris e o renomado diretor e produtor italiano Gianni Amico, que ele chama de “guru” do movimento. “Ninguém melhor que ele para introduzir esse cinema novo recém-nascido” (SARACENI, 1993, p. 111).

Assim, durante a década de 1960, de acordo com Fernão Ramos (1987, p. 301), o Cinema Novo do Brasil começou a se desenvolver de maneira muito ligada aos conceitos ideológicos de então, como o período pós-guerra e a forte conotação do binômio nacionalismo-modernidade que vigora na época. Paulo Emílio Sales Gomes (1966, p. 81) não deixa de destacar que: “Os cinco primeiros anos da década de 1960 são dominados [...] pelo fenômeno baiano, que se constitui de um conjunto de filmes produzidos na Bahia, produzidos por baianos e outros por sulistas [...]”. O crítico de cinema brasileiro comenta, ainda citando a projeção de Glauber e de seu “poderoso *Deus e o diabo na terra do sol*”, que foi justamente neste período que o cinema moderno brasileiro viu suas maiores produções em matérias de ficção e documentário, sendo este movimento, segundo o autor, a terceira maior revolução artística no país depois da Bela Época e da Chanchada.

O EXPERIMENTALISMO SOVIÉTICO E O SURREALISMO FRANCÊS COMO INFLUENCIADORES DO CINEMA NOVO

Entre as influências recebidas das vanguardas europeias, o pesquisador Marcos Graça destaca que o expe-

rimentalismo soviético e o surrealismo francês foram movimentos que de maneira direta ou indireta inspiraram diretores e obras do Cinema Novo. Foram essas influências que determinaram, ainda que de modo implícito, uma diretriz estrutural ao movimento. Entretanto, assim como cada uma delas, a seu tempo e contexto, “descobriu” seu diferencial ao lidar com a linguagem cinematográfica, o Cinema Novo também usou-se de sua estética para “reinventar” mais uma vez o texto filmico em terras brasileiras.

Sobre os soviéticos, Graça (1997, p. 63) explica que, na já citada tentativa de se opor às narrativas clássicas e comerciais hollywoodianas, o Cinema Novo “reiventa”: “[...] uma certa atitude racional-contemplativa para o público e os personagens, numa tradição das experiências formalistas e desconstrutivas” partindo das vanguardas dos anos 1920. E complementa dizendo que esta influência se mostraria principalmente em três níveis, sendo eles:

uma montagem descontínua e complexa (entre planos e “dentro” nos planos-sequência), distanciamento emotivo e construção racional do personagem pelo ator e pelo público, e uma despreocupação do acabamento técnico industrial: padronização da imagem e som num grau de competência e harmonia, absorvível sem traumas pelo espectador.

O autor ainda continua tal explicação, justificando que esta “valorização sintagmática do texto filmico, das relações consecutivas e linearidade da narrativa” (GRAÇA, 1997, p. 62) observadas no Cinema Novo traziam ao público uma fragmentação narrativa e até mesmo uma certa ambiguidade das variações no que dizia respeito às relações espaços-temporais.

Em outras palavras, o Cinema Novo trazia para si: “[...] a herança da montagem dialética ou intelectual da escola soviética dos anos 20 que, através da identificação do plano como unidade de ‘raciocínio’”. E conclui dizendo que tal identificação: “constrói choques de significados na montagem, relações de conflito ou reiteração numa dialética de significação entre planos”, como é possível visualizar em diversas sequências dos filmes de Glauber Rocha ou mesmo ‘Os fuzis’ de Ruy Guerra (GRAÇA, 1997, p. 66).

E era justamente isso o que os diretores desejavam: buscavam “reordenar” as estruturas artísticas e estéticas não apenas do ponto de vista produtivo, mas sim e, especialmente, por parte de um público que era constantemente “estimulado” a refletir e questionar-se sobre o que era mostrado nas telas, ainda que isso exigisse uma forte dosagem de abstração (o que os “cepecistas” – membros do

CPC (Centros Populares de Cultura) - rechaçavam). Como Graça (1997, p. 63) justifica: o Cinema Novo era reflexivo e dissertativo, não afirmativo e “dócil” como se propunha a narrativa do cinema clássico.

Até mesmo a preocupação em mostrar o povo e sua realidade na tela, de acordo com Capuzzo (1986, p. 47), como um “personagem coletivo”, isto é, onde o “povo era o centro das atenções, onde multidões dividiam igualmente a atenção da platéia”, é uma característica herdada do experimentalismo soviético de Serguei Eisenstein que inspirou muitas das obras do Cinema Novo.

Já a influência do surrealismo francês é nítida também em aspectos relativos à montagem, pois, segundo Marcos Graça, é a partir da inspiração advinda da “escola ‘realista’ do plano-sequência ou estudo interno do tempo e do espaço no plano, que vêm da tradição francesa dos anos 20/30” que filmes como “O padre e a moça”, “Vidas Secas” ou “O desafio” se contrapõem a continuidade ilusória da narrativa, a tal impressão de se estar assistindo a uma história.

Filmes que mostravam o país com toda a sua desigualdade social e problemas cotidianos nos quais os protagonistas eram os pobres, os trabalhadores, o típico malandro que, mesmo passando por situações precárias, ainda conseguiam driblar as dificuldades.

Este caráter “não-ilusório” ou “não-clássico”, visto por alguns estudiosos como uma referência ao distanciamento brechtiano, é um marca do Cinema Novo para que a visão de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” pudesse realmente se efetivar. Ou como Graça coloca, tudo isso era necessário para que a câmera pudesse ter uma autonomia entre e pelos personagens, em determinados momentos os observando de modo fixo e, em muitas outras oportunidades, andando junto com eles, como se fosse mais um personagem da trama (1997, p. 67).

Numa leitura frankfurtiana, o autor ainda diz que é em Glauber Rocha que o cinema consegue fugir dos “tentáculos da Indústria Cultural”, e tal mérito, de acordo com ele, faz com que o Cinema Novo se aproxime ainda mais da “proposta alternativa” exemplificada pelas vanguardas dos anos 1910 e 1920 como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Expressionismo (GRAÇA, 1997, p. 107).

Abordando a mesma influência, mas por outro ângulo, o pesquisador Pedro Simonard apresenta em “A geração do cinema novo: para um antropologia do cinema” aspectos muito curiosos e, às vezes, não tão conhecidos da presença do surrealismo francês no Cinema Novo.

Ele explica tal comparação fazendo um comentário sobre a figura do “bar” nas reuniões do grupo formado pelos diretores cinemanovistas que, assim como para os surrealistas, tinha um papel preponderante. O autor diz: “[...] Tanto num quanto no outro movimento, o bar agregava e unia o grupo, servia como espaço de aprofundamento das questões” (SIMONARD, 2006, p. 77).

Confirmando esta analogia, Paulo César Saraceni (1993, p. 47) revela que o quase publicado “Manifesto Bola-Bola”, que tinha a intenção de ser um “manifesto que rompesse com tudo que estava acontecendo no Brasil em matéria de cinema”, foi discutido calorosamente justo em um bar carioca, o “Alcazar”.

Simonard retoma esta afirmação e se pergunta, em tom retórico quase que afirmativo, se tal atitude não seria um exemplo de reforço da capacidade de reação e intervenção, citada por Nobeit Bandier, ao se referir ao bar parisiense “Cyrano”, no qual os surrealistas, diuturnamente, discutiam sobre o movimento e sua linguagem.

E era justamente isso o que os diretores desejavam: buscavam ‘reordenar’ as estruturas artísticas e estéticas não apenas do ponto de vista produtivo, mas sim e, especialmente, por parte de um público que era constantemente ‘estimulado’ a refletir e questionar-se.

Por sua vez, as influências dos movimentos Neorrealista e a *Nouvelle Vague* serão tratadas mais especificamente nos dois tópicos a seguir, com destaque maior no que se refere à estetização política do cinema, ao uso de uma ficção realista ao invés de um realismo ficcional, à assimilação do conceito de cinema de autor à realidade e ao pensamento brasileiro, além da subjetividade narrativa do discurso fílmico.

A PRESENÇA DO NEORREALISMO ITALIANO NOS CINEMANOVISTAS

O Neorrealismo se iniciou após a Segunda Guerra Mundial, por volta de 1945 na Itália. Com um conceito totalmente oposto aos filmes hollywoodianos – já com grande aceitação popular na época –, cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Michelangelo Antonioni, entre tantos outros, trouxeram à sétima arte a realidade dura e conflituosa de um país fascista e com sérios problemas sociais. Muitos destes diretores, como afirma Mariarosaria Fabris (2006, p. 199), citavam e comentavam em suas obras, entrevistas e escritos que a linguagem desse “rea-

lismo novo” poderia ser entendida como uma retomada, positiva ou negativa (e aí tudo dependia do juízo de gosto dos críticos), do cinema italiano dos anos 1930.

Um cinema, que na fala de Heitor Capuzzo, “precisou voltar ao naturalismo”, já que “não era possível viver só de fantasias quando a realidade calava tão profundamente”. É aí que: “O cinema neo-realista italiano traz à cena homens comuns, [...], rostos desconhecidos, anônimos, próximos ao cotidiano não-idealizado. O cinema preocupa-se com o social” (1986, p. 74).

Por isso, de acordo com Mariarosaria Fabris (1996, p. 37), a motivação desses diretores vinha em consenso com os anseios da sociedade italiana: “A Itália saía moralmente renovada dos acontecimentos de que fora palco entre setembro de 1943 e abril de 1945.” Ela diz ainda que: “O país estava em ruínas, mas a tomada de consciência das massas populares parecia ser uma garantia para o futuro democrático da nação.” E completa dizendo que aos homens cultos era necessário registrar o presente: “e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação -, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano”.

Filmes como *Ossessione* (1943), *Roma, città aperta* (1944-1994) e *Ladri di biciclette* (1948), são mostras do que os diretores-autores tentavam apreenhar o que acontecia como uma nova forma de se fazer cinema e

crítica social. Filmagens em ruínas da cidade, atores amadores e a temática política eram constantes.

Um dos nomes mais conhecidos do cinema mundial, André Bazin também faz o seu juízo acerca do Neorrealismo. De acordo com Bazin, comentando sobre *Ladri di Biciclette*, de De Sica, a naturalidade realística do movimento está justamente na ausência daquilo que Hollywood costumava produzir sobre o nome de “cinema espetáculo”, mas com um sentimento bem adverso do que era produzido pelos neorealistas.

Bazin (1991, p. 274-275) diz: “Como o tal, o filme é um espetáculo, como a representação no palco. Mas, por outro lado, por seu realismo e pela igualdade que ele concede ao homem e à natureza, o cinema se aparenta esteticamente ao romance”.

À fala de André Bazin (1991, p. 275) de que *Ladri di Biciclette* é realista e possui uma “naturalidade suprema” por não ter “uma história”, isto é, uma narrativa convencional no sentido do que ele trata ser o “cinema espetáculo” hollywoodiano; é importante correlacionar o que Graça, utilizando-se de Christian Metz e sua visão acerca dos “códigos cinematográficos”, diz sobre a influência do

Neorrealismo no Cinema Novo. Uma influência que deixa claro ao público que o que ele vê é cinema, não um cinema emotivo, mas um cinema por vezes incômodo e questionador. Ele afirma que com relação à decupagem:

[...] o Cinema Novo a liberta de uma necessidade narrativa de condutora, ou de uma escravização à descrição da ação diegética: discursando com e fora dela (diegese), por uma necessidade poética ou ideológica, mostra que o filme é uma simulação, um produto da *techné*: [...] é o resultado de uma manipulação (GRAÇA, 1997, p. 65).

Labaki (1998, p. 12), ao falar sobre a estética do cinema italiano, comenta que tal influência do Neorrealismo foi muito nítida no eixo Rio-São Paulo. Ele cita alguns dos filmes que são exemplos dessa influência diretiva: “‘Agulha no Palheiro’ (1953), de Alex Vyana; ‘Rio, 40 Graus’ (1955), de Nelson Pereira dos Santos; ‘A Estrada’ (1957), de Oswaldo Sampaio; e o ‘O Grande Momento’ (1958), de Roberto Santos”.

A ESTETIZAÇÃO DO POLÍTICO PELO CINEMA

Do ponto de vista de um cinema politizado e com uma estética voltada a uma ficção realista contraposta ao uso de uma realidade ficcional, Marcos Graça explica que o Neorrealismo tinha em mente retratar uma sociedade em ruínas, com dificuldades e uma nação ansiosa por reerguer-se pelo viés da “captação estética que absorve o real” e não pela “ilusão de realismo tradicional”, como era comum nos “*telefoni bianchi*”, como eram chamados pelos críticos e público os filmes italianos de antes do movimento que tratavam de mostrar em quase todas as cenas algum “telefone branco”, um dos símbolos da alta burguesia de então.

Sobre este fato, Heitor Capuzzo esclarece que na Itália fascista tais filmes de “telefone branco”, na maioria das vezes algumas comédias que intentavam certa sofisticação, tinham personagens que: “[...] após inúmeras confusões ‘de sala’, reforçavam comportamentos tidos como positivos”, ou seja, eles “revelavam tendências conservadoras, onde pacifismo era sempre confundido com passividade” (1986, p. 49).

A opção do Cinema Novo, assim como fez o Neorrealismo, em retratar a realidade por um novo prisma pode ser vista, por exemplos, nas obras que desvelam os morros cariocas, as favelas, a miséria humilhante, as urbes em uma fase de desumanização já iniciada nos anos 1950 e 1960, a violência urbana, entre tantas outras mazelas apresentadas pelos cinemanovistas. No que tange à linguagem cinematográfica e prática produtiva, Graça destaca que outro ponto de fusão entre os movimentos estava no:

[...] descentramento da preocupação com o acabamento estético, a fuga dos estúdios, o uso de atores não-pro-

fissionais e não atores, opondo-se à obsessão de competência natural, [que] são características não só do Neo-Realismo como destes filmes nacionais dos anos 50, solidificando-se nos anos 60 com o Cinema Novo (1997, p. 21).

Em relação aos atores e a dramatização captada pelas lentes dos diretores do Cinema Novo, há também íntimas relações de influência entre o movimento exercido pelos italianos sobre os brasileiros.

Marcos Graça (1997, p. 64) afirma que uma “tipificação” dos personagens apresentava ao público uma movimentação de atores centrados no gestual como reflexo de sua postura e com um comportamento social adequado à realidade que o circundava.

Ao comentar também sobre o Neorrealismo italiano, Capuzzo conflui para o pensamento levantado por Graça, na medida em que ele apresenta um caminho correlato percorrido por ambos os movimentos.

Capuzzo diz: “O cinema político italiano e o brasileiro dos anos 60 desenvolveram uma linha esquemática”. E exemplifica afirmando que: “Cada personagem seria uma extensão de sua classe social e o conflito individualizado deveria ser uma microvisão da sociedade onde ele está inserido” (1986, p. 54).

Mariarosaria Fabris, explica que se há um consenso no que diz respeito ao “nascimento” do Neorrealismo com *Roma, cidade aberta*, não é possível afirmar o mesmo sobre o fim do movimento com tanta precisão.

Desse modo, abordando algumas visões específicas de críticos e da própria crítica tradicional sobre isso, Fabris confirma que, tal qual o Cinema Novo, o Neorrealismo, mesmo sofrendo problemas de ordem interna entre seus diretores e dificuldades de compreensão de sua estética por parte do público espectador, ainda assim, o que prevaleceu foi justamente aquilo que seu prefixo “neo” representava. O que, nas palavras do crítico Pietro Pintus, podia ser visto como a “vontade de ruptura, uma recusa do passado” (FABRIS, 1996, p. 138).

A NOUVELLE VAGUE E O CINEMA NOVO

Por sua vez, o movimento *Nouvelle Vague* – traduzido livremente como a “nova onda” – foi engendrado na França com forte base existencialista e humanista por volta do fim da década de 1950 e início de 1960.

Procurando trazer uma renovação ao cinema francês, os jovens críticos que atuavam na revista especializada em cinematografia, ‘*Cahiers du Cinéma*’ (existente até hoje), deixaram de lado a passividade de apenas criticar obras alheias e foram pessoalmente atuar por trás das câmeras. Eram jovens

que, por meio de seus ensaios e críticas, revelavam uma complexa relação entre tradição e ruptura presente nas artes modernas do período (MANEVY, 2006, p. 227).

Os nomes de importância do período centram-se em François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, entre alguns outros. Algumas das obras de destaque da cena artística do momento em questão, que até hoje são reverenciadas por estudiosos e amantes do cinema, como *Hiroshima mon amour* (1959), *Les quatre cents coups* (1959), *A bout de souffle* (1959-1960), entre outras que trazem consigo uma distinta forma de retratar a vida e o seu presente.

Na visão de Pepe Escobar (1995, p. 149), os diretores-autores viam o cinema como “uma maneira fascinante de descobrir o mundo e tentar compreender sua política, psicologia, estrutura e linguagem”.

A figura de Truffaut e sua história de vida, por exemplo, podem ser vistas em “releituras” feitas pelo diretor em *Les quatre cents coups*, que, segundo o crítico, representam aquilo que mais o marcou, já que ele fora: “[...] uma criança tão fraquinha que seus pais o enviaram para morar com uma avó no campo, até os oito anos”. E logo depois disso se separariam, o que tornaria pelo resto da vida do diretor, um “trauma profundo, revestido em vários de seus filmes sobre a solidão infantil”.

Sobre a participação de Truffaut e dos outros jovens críticos na revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin teve uma participação mais do que fundamental na constituição estética do movimento francês. Quem afirma isso é Ismail Xavier, em prefácio escrito para o livro “O Cinema: ensaios” de autoria do próprio Bazin.

Segundo Xavier (1991, p. 9), nos ensaios de André Bazin, como os intitulados “Montagem proibida”, “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” e “Teatro e cinema”, é possível ver que ele superou os “lugares-comuns” do pensamento cinematográfico e criou, dessa forma, um “novo referencial de papel decisivo na formação dos jovens que, em 1959, lideraram a *Nouvelle Vague*”.

Acerca da influência do movimento no Cinema Novo brasileiro, o conceito de cinema de autor, ou a chamada “política de autores” é a maior expressão de inspiração francesa nas obras dos diretores do período.

O caráter de “autoral” em uma obra revelava muito do que o seu diretor-autor se propunha a mostrar – implicitamente, neste caso – por meio da construção de personagens, da narratividade subjetiva e, até mesmo, da própria ideia de “não se submeter” ao sistema do cinema comercial (num sentido mais aproximado ao da produtividade formada pelos filmes hollywoodianos).

A liberdade produtiva, a criativa artística e a peculiar interpretação do diretor-autor são tão importantes quanto o caráter político do Cinema Novo. Marcos Graça explica que em filmes como “O canto da saudade” (1952) de Humberto Mauro ou “Rio, Zona Norte” (1958) de Nelson Pereira dos Santos, a vertente embrionária da *Nouvelle Vague* já pode ser percebida.

Além do mais, o ponto em comum com a *Nouvelle Vague* estava vinculado ao pensamento dos cineastas cine-manovistas que “defendiam não só a importância da experiência estética como também a autonomia do autor”. Só assim, como conclui Graça: “Unindo a preocupação social/política a uma [...] “estética nacional”, é que se construirá uma “cara” do Cinema Novo diferente daquela pretendida pelo CPC e seus “ideólogos” (1997, p. 23).

Heitor Capuzzo (1986, p. 41), expondo sua visão sobre a construção do personagem desde a narrativa grega (com suas características demarcadas de ação, tempo e espaço) ao experimentalismo da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo, compara Jean-Luc Godard a Glauber Rocha, ao dizer que ambos “desenvolveram uma extensa galeria de personagens que conduziram possibilidades narrativas” para além da clássica e tradicional vista nos filmes “convencionais” ou de narrativas menos complexas e sem muita “preocupação estética”.

A ideia do personagem “anti-herói” também é constante, basta ver as similaridades entre os protagonistas Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), de “*A bout de souffle*”, de Godard, e Jandir (Jece Valadão), de “Os cafajestes”, de Ruy Guerra.

A CRÍTICA À INFLUÊNCIA FRANCESA NO CINEMA NACIONAL

Convém abrir aqui o espaço para uma rápida reflexão sobre o modo como a crítica especializada via essas comparações e a forma como dissertava sobre a influência da *Nouvelle Vague* francesa em relação ao cinema nacional da década de 1960. Obviamente apenas o exemplo do crítico Benedito Duarte, no jornal Folha de S. Paulo, não se torna um panorama tão fidedigno da crítica do período analisado, todavia, em virtude do espaço e objetivo deste trabalho, tal exemplificação pode ser considerada elucidativa.

Duarte (1994, p. 154), em crítica escrita em 1994 sobre o filme de Godard, *A bout de souffle*, diz que: “[...] tão cedo, certamente, não se verá de novo um filme” como este. E explica que o porquê de sua euforia ao falar que Godard, por meio de uma montagem extremamente bem feita, consegue “integrar, em sua dinâmica, os diálogos, o espírito, o comportamento das personagens (não raro com sua ima-

gem fora de campo)” e, sobre os movimentos de câmera, ele conclui que o diretor-autor possui uma dialética em geral pontuada “por movimentos de câmeras impossíveis, por *travellings* circulares ou retos, ora completos em seu trajeto, ora bruscamente interrompidos e, também aqui, nem sempre motivados”.

Já em uma crítica escrita anteriormente, mais especificamente na estreia de “Deus e o Diabo na terra do Sol” (1964), o mesmo crítico é incisivo ao afirmar “que não me agradou o filme de Glauber Rocha”. E continua, ao justificar o seu juízo de gosto: “Seu filme é algo de deplorável em matéria de linguagem cinematográfica”, já que, ele continua, sua obra tenta demonstrar por parte do autor o anseio de localizar o cinema brasileiro “na órbita de um movimento artístico” que, surgido na Europa naqueles tempos e com ideias vistas pelo crítico como “antiquadas e superadas”, foi: “[...] aqui caricaturado a expensas do nosso “Cinema Novo”“. E sentença:

[...] Projeção trêmula, quadros trepidantes, incriveis vaivéns de panorâmicas sem função, desrespeito absoluto pelas regras mais elementares da técnica cinematográfica, iluminação precária de fotografia (não raro de foco) totalmente apartada da dramaturgia cinematográfica, desintegração total da unidade dramática, ausência de qualquer elemento criador na montagem narrativa fragmentada, descosida, tantas vezes incompreensível, eis o que espetáculo de “Deus e o diabo na terra do sol”, algo a que se assiste com enfadonha e fadiga, cujo final se recebe com alegria e desafogo (DUARTE, 1964 *apud* LABAKI, 1998, p. 55).

Fica nítido, ao menos em Duarte, que havia – ainda que pontualmente – uma severa crítica quanto ao Cinema Novo e sua influência mais do que expressa advinda da *Nouvelle Vague* francesa, especialmente no que toca à linguagem e estética dos movimentos que prezavam – em várias obras – por uma subjetividade narrativa através da câmera na mão e dos “quadros trepidantes” e movimentos de câmera “sem função”. O interessante é observar que, tais características quando restritas apenas ao diretor Jean-Luc Godard não chegam a causar tamanha ojeriza por parte do crítico.

Acerca deste fato, o da subjetividade, quer seja por um caráter discursivo que vai em busca do “falar nacional”, ou até mesmo pela fragmentação da narrativa que “subjetiva” o olhar da câmera e da decupagem (GRAÇA, 1997, p. 66), é mais do que nítida a presença da *Nouvelle Vague* como “entidade artística” influenciadora do Cinema Novo nacional.

No mesmo período, mas em situação oposta, o crítico David Neves não via com bons olhos não apenas a crítica negativa advinda do Brasil, mas também a postura doutrinária dos críticos franceses. Neves, mesmo sendo um grande admirador da *Nouvelle Vague*, não coadunava com o olhar de Duarte e nem dos franceses que viam com muito interesse a produção brasileira, mas também com muitas pretensões de indicar caminhos para a superação daquilo que chamavam de *maladroit*, um estilo desajeitado.

Neves dizia que os brasileiros sabiam que a diferença estava exatamente no *maladroit* de seus filmes e se manifestavam contra essa “correção” de estilo e forma. Como expõe Gustavo Dahl: “Os críticos (franceses) ficam inquietos quanto às possibilidades de erro do Cinema Novo: têm dificuldade para digerir os erros, quando sabemos muito bem que os erros são parte dos acertos” (VIANY, 1999, p. 106). Sobre as críticas, Glauber Rocha (2003, p. 131) também não media palavras para contestá-la: para ele os críticos do movimento não tinham visão histórica e, mais do que isso, ignoravam os verdadeiros problemas do país.

A liberdade produtiva, a criativa artística e a peculiar interpretação do diretor-autor são tão importantes quanto o caráter político do Cinema Novo.

A DERROCADA DO CINEMA NOVO: ALGUNS MOTIVOS

Foi neste movimento que o mundo conheceu a “Estética da Fome” glauberiana. Como uma súplica e uma espécie de manifesto, Glauber Rocha apresentou ao mundo que em 1965 em Gênova (Itália), mostrando ao mundo que as experiências estético-políticas do movimento nacional Cinema Novo precisava de expansão.

Precisava não apenas chegar aos ouvidos do Terceiro mundo, mas precisava ser “reconstruída” por este adaptando-se à realidade dos países “não-produtores” de cinema, como comenta, em linhas gerais, Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 295). Em outras palavras: a possibilidade e a liberdade do teste, do experimento, do erro que, à sua visão, levaria a uma retórica artística e estética independente no Terceiro Mundo. Uma verdadeira revolução cultural tal qual o título de sua obra “Revolução do Cinema Novo” pregaria anos mais tarde.

Outro fator importante do período está na relação harmônica, por falta de uma palavra mais apropriada,

que mostra como é possível haver sintonia entre uma unidade aparentemente lógica de temas e ideológica, com uma rica e heterogênea experimentação estética, isto é, “uma variação maior dos códigos cinematográficos do que da mensagem” (GRAÇA, 1997, p. 61).

Entre os vários motivos que fizeram com que a cada dia mais diminuíssem as chances de sobrevivência do movimento, os de ordem econômica e política foram os mais importantes. Como exemplos disso, é possível ver que a criação do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) que centralizava todo o aparato cultural e de fomento num só órgão governamental e o AI-5 que censurava toda e qualquer contestação ao regime militar, foram fortes desestimuladores.

Jean-Claude Bernardet (1978, p. 135-145) destaca um outro motivo, mais sutil, mas não menos relevante, que também contribuiu para a derrocada do Cinema Novo já no começo dos anos 1970. Segundo o autor o grande “inimigo” do Cinema Novo foi justamente o público ao qual eram destinados seus questionamentos.

O movimento não ‘copiou’ tão somente os aspectos europeus citados acima, mas conseguiu fazer um cinema latino-americano.

Ele observa que umas das maiores contradições do movimento era ser produzido por integrantes da burguesia com o foco na compreensão intelectualizada por parte apenas de um público burguês (já que, ao contrário do CPC, o Cinema Novo não produzia suas obras com “simplicidade estética e narrativa”). E era, no fim das contas, este mesmo público o maior alvo das críticas. Isto é: o movimento equivocou-se ao procurar espectadores para os quais dirigia suas ferrenhas críticas.

Sonia Goulart (1997, p. 216) explicita essa “contradição” entre o diretor-autor e o seu público dizendo que do ponto de vista formal, a experimentação buscada e efetuada pelo cinema é importante, pois mostra uma contestação à sétima arte e seu comprometimento narrativo linear. Por outro lado, do ponto de vista industrial, o cinema que se propõe “revolucionar” padrões é visto como algo “imprevisível e irracional”, já que são incompatíveis com a indústria cinematográfica e sua gramática estilística pré-definida.

Ainda assim, foi por intermédio do Cinema Novo que outro movimento de resistência e experimentalismo artístico surgiria nos anos 1970 em diante: o Cinema Marginal que traria assuntos como a organização industrial do cinema, as relações entre o mercado exibidor e o papel do estado na

produção cinematográfica como temáticas quase fixas de seu discurso produtivo fílmico (GOULART, 1997, p. 195).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar do cinema novo brasileiro é algo aparentemente fácil do ponto de vista da qualidade e do caráter experimental do movimento, mas, isso pode tornar-se difícil quando damos conta da miríade de diretores, obras, temáticas e olhares produzidos naquela época. Justamente por este último aspecto, neste específico caso, o trabalho procurou apresentar aqui uma estética do movimento sem focar em uma obra ou cineasta separado do conjunto cinemanovista.

Dessa forma foram apresentadas algumas características perceptíveis das vanguardas cinematográficas europeias, reiterando sempre, o destaque dado ao Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa como maiores influenciadores. Tais influências são mais notórias a partir do uso constante da temática social, do viés estetizante do político-nacional, das ideias acerca de um cinema não-comercial e reflexivo (e também, por vezes, hermético) e, principalmente, a partir da concepção de diretores-autores (ou produtor-autor como prefere Glauber Rocha), isto é: um cinema autoral em sua plenitude.

Todavia, mesmo com todas estas influências verificáveis, é possível dizer que o Cinema Novo brasileiro possui uma originalidade e ousadia artística por excelência. Em outras palavras é dizer que o movimento não “copiou” tão somente os aspectos europeus citados acima, mas conseguiu fazer um cinema latino-americano que dialogasse não apenas com os anseios políticos, sociais e culturais de seus realizadores, mas que também pudesse trazer lampejos de criticidade e consciência aos que os assistissem.

Enfim, pode-se dizer que o movimento cinemanovista inovou principalmente no que diz ao olhar cinematográfico sobre a realidade e o entorno de seus produtores. Uma inovação que fala da realidade nacional sob o ponto de vista daqueles que aqui viviam. Uma leitura das influências que não se resume à mera adaptação de códigos e gramáticas da linguagem cinematográfica, mas que a tem meios de se reinventar à sua moda e dar novos significados à acultura audiovisual brasileira daquelas agitadas décadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, André. (1991). *O cinema: ensaios*. S. Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, Jean-Claude. (1978). *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Capuzzo, Heitor. (1986). *Cinema – A aventura do sonho*. S. Paulo: Nacional.
- Carvalho, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus.
- Fabris, Mariarosaria. (1996). *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. S. Paulo: EDUSP/Fapesp.
- _____. Neo-realismo italiano. In: Mascarello, Fernando (org.). (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus.
- Gomes, Paulo E. S. (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Graça, Marcos da Silva. (1997). A herança maldita do Cinema Novo. In: GRAÇA, Marcos da S.; AMARAL, Sergio B.; GOULART, Sonia. *Cinema brasileiro: três olhares*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- Labaki, Amir (org.) (1998). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil = The films from Brazil: from The given Word to Central Station*. S. Paulo: Publifolha.
- _____. (org.) (1997). *Folha conta 100 anos de cinema*. S. Paulo: Imago.
- Manevy, Alfredo. Nouvelle Vague. In: Mascarello, Fernando (org.) (2006). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus.
- Rocha, Glauber. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. S. Paulo: Cosac & Naif.
- Saraceni, Paulo César. (1993). *Por dentro do cinema novo – Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Simonard, Pedro. (2006). *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Viany, Alex. (1999). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Xavier, Ismail. Introdução. In: bazin, André (trad. Eloisa de Araújo Ribeiro). (1991). *O cinema: ensaios*. S. Paulo: Brasiliense.