

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Matheus Gonçalves Ferreira

Breve introdução à Nouvelle Vague

Juiz de Fora
2025

MATHEUS GONÇALVES FERREIRA

Breve introdução à Nouvelle Vague

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr.

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gonçalves Ferreira, Matheus.

Breve Introdução a Nouvelle Vague / Matheus Gonçalves Ferreira.

-- 2025.

100 p. : il.

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Godard. 2. Truffaut. 3. Nouvelle Vague. 4. Política dos autores. 5. Hollywood. I. Gonçalves de Oliveira Jr., Luiz Carlos, orient. II. Título.

Matheus Gonçalves Ferreira

Breve introdução à Nouvelle Vague

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos interdisciplinares.

Aprovada em 10 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Luiz Vieira

Universidade Federal Fluminense - UFF

Juiz de Fora, 13/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, Professor(a)**, em 13/03/2025, às 18:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 15/03/2025, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Luiz Vieira, Usuário Externo**, em 25/03/2025, às 17:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2291469** e o código CRC **C5E4AD0B**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr., amigo e orientador, por me abrir as portas do PPGACL e confiar no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao prof. Dr. João Luiz Vieira e ao prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo pela formação em sala de aula e pelos comentários na banca de qualificação, fundamentais para os rumos desta pesquisa.

Agradeço à Comissão de Bolsas do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, pelo apoio sem o qual esse texto não seria possível.

Agradeço, em especial, à Paula Mermelstein, que esteve sempre comigo.

RESUMO

Este trabalho estabelece paralelos na crítica de cinema francesa no pós-Segunda Guerra mundial, a partir dos textos de Jean Cocteau e François Truffaut. Retomando as discussões a respeito da política dos autores pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1950 e sua consideração a respeito do cinema produzido em Hollywood, aqui analisado a partir dos textos de André Bazin sobre Alfred Hitchcock. Discutem-se as bases econômicas e estéticas da Nouvelle Vague, a partir de Truffaut, e *À bout de souffle* (Acossado, 1960) de Jean-Luc Godard é tomado como exemplo, do qual é analisado um conjunto de sequências-chave.

Palavras-chave: Truffaut, Godard, política dos autores, Hollywood.

ABSTRACT

This paper draws parallels on French film criticism in the post-World War II period, based on the texts of Jean Cocteau and François Truffaut. Revisiting the discussions on the politics of auteurs by young critics from *Cahiers du Cinéma* in the 1950s and their consideration of cinema produced in Hollywood, here analyzed based on André Bazin's texts on Alfred Hitchcock. It discusses the economic and aesthetic foundations of the Nouvelle Vague, based on Truffaut, taking *À bout de souffle* (Breathless, 1960) by Jean-Luc Godard as an example, which is analyzed on a set of key sequences

Keywords: Truffaut, Godard, politics of auteurs, Hollywood.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Segunda cartela de *À bout de souffle* (p.63)
- Figura 2 – Porto de Marselha: Planos 1 a 8 (p.69)
- Figura 3 - Porto de Marselha: Planos 9 a 12 (p.70)
- Figura 4 - Primeiro encontro de Michel e Patricia: Planos 1, 2a, 2b, 2c (p.71)
- Figura 5 - Bogart: Planos 1, 2, 3, 4, 5, 6a, 6b, 6c (p.73)
- Figura 6 – Estrada, Cena 1: Planos 3-6. Os primeiros *jump cuts* (p.74)
- Figura 7 - Estrada, Cena 1: Planos 7, 8a, 8b, 9a, 9b, 9c. Câmera na estrada (p.76)
- Figura 8 - Estrada, Cena 2: Plano 3. Michel fala para a câmera (p.77)
- Figura 9 - Estrada, Cena 3: Planos 1 e 3. Garotas pedindo carona (p.78)
- Figura 10 - Estrada, Cena 4: Planos 1 a 4. O revólver (p.79)
- Figura 11 - Estrada, Cena 5: Plano 2. U.S. Army (p.80)
- Figura 12 - Estrada, Cena 6: Planos 3 e 4. Ruptura do eixo e simetria (p.81)
- Figura 13 - Estrada, Cena 7: Planos 1a, 1b, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Olhar e PPV (p.82)
- Figura 14 - Estrada, cena 8: Planos 1a,b-4a,b. Morte do policial. (p.84)
- Figura 15 - Tela preta e moedas: Plano 0, 1, 2a e 2b (p.88)

SUMÁRIO

Introdução (p.11)

Capítulo 1 – O cinema francês no pós-guerra (p.17)

- 1.1 – A primeira onda (p.17)
- 1.2 – Uma nova geração de cineastas (p.21)
- 1.3 – O caso de *Le Diable au Corps* (1947) (p.24)
- 1.4 – A tradição de qualidade (p.26)
- 1.5 – A questão da autoria (p.30)

Capítulo 2 – Hollywood e a política dos autores (p.32)

- 2.1 – O gosto pelo cinema americano (p.32)
- 2.2 – A política dos autores (p.35)
- 2.3 – As revistas de cinema (p.37)
- 2.4 – Hitchcock nos *Cahiers du Cinéma* (p.40)
- 2.5 – A crítica hitchcocko-hawksiana (p.44)
- 2.6 – Bazin x Hitchcock (p.49)

Capítulo 3 – As bases da Nouvelle Vague (p.56)

- 3.1 – Um novo ideal estético (p.56)
- 3.2 – A Nouvelle Vague (p.58)
- 3.3 – *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard (p.64)
- 3.4 – *Le Beau Serge* (1958) de Claude Chabrol (p.67)

Capítulo 4 – *À bout de souffle* (1960), o ponto-de-vista e a montagem (p.70)

- 4.1 – O porto de Marselha (p.70)
- 4.2 – A estrada para Paris (p.77)
- 4.3 – Som e imagem (p.89)
- 4.4 – Últimas considerações sobre Godard (p.92)

Conclusão (p.96)

Bibliografia (p.98)

Filmografia citada (p.100)

INTRODUÇÃO

O panorama do debate crítico, da realização e do comércio de filmes na França ao longo da primeira metade do século XX representa uma trama complexa. Entre grandes investimentos industriais e produções independentes, esta cinematografia apresenta uma simultaneidade de expressões muitas vezes contraditórias, sendo rara a definição de um estilo que domine inteiramente uma época.

Nas duas primeiras décadas do cinema, partimos rapidamente dos primeiros filmes dos irmãos Lumière aos de Georges Méliés, opostos em tudo que diz respeito à suas pretensões, à sua técnica, às suas histórias. Do mesmo modo, veremos os curtas de Max Linder e os folhetins de Louis Feuillade como expressões distintas do período inicial da industrialização do cinema francês, representada pelas grandes empresas fundadas por Charles Pathé e Léon Gaumont.

O cinema de vanguarda, tal como realizado por Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein e Louis Delluc, insere esta cinematografia ao longo da década de 10 e 20 em um primeiro contexto de modernidade estética. Esta parcela da realização se coloca entre os avanços que haviam sido feitos por D. W. Griffith nos Estados Unidos e, mais tarde, serão levados a fundo pelos cineastas soviéticos, como Sergei Eisenstein. Competiam, além disso, com as produções dos grandes estúdios alemães e suecos, que viviam nestes anos o seu apogeu histórico.

Nas décadas de 30 e 40, a produção cinematográfica francesa se distanciava do interesse pela pureza de sua linguagem visual e se direciona para as novas possibilidades do cinema sonoro que surgem no período. Aos filmes de Marcel Pagnol e Jean Renoir, seguem-se os de Robert Bresson e Jean Cocteau. Ou, de maneira mais destacada em seu tempo, os filmes de Marcel Carné, Claude Autant-Lara e Henri-Georges Clouzot, nos quais se via uma seriedade e uma erudição que elevavam o cinema em suas capacidades intelectuais, tornavam-se o centro das discussões.

Não existe um percurso linear no qual a Nouvelle Vague e o *À bout de souffle* (Acossado, 1960) de Jean-Luc Godard constituam pontos finais de uma evolução cinematográfica. A história sobre a realização do filme nos indica a sua inspiração pelo cinema hollywoodiano e a narrativa do filme policial. Chegar a elas, no entanto, é um caminho difícil, e o apontamento direto desta relação ignora, por vezes, o quanto esta apropriação de um gênero comercial era, no mínimo, incomum em seu tempo.

Uma das primeiras cenas de *À bout de souffle* se inicia com o enquadramento de parte de um poster colado nas ruas de Paris. Lê-se na imagem: “Viver perigosamente até o fim”. É uma publicidade de *Ten Seconds to Hell* (A Dez Segundos do Inferno, 1959), uma coprodução britânica e alemã (Hammer/UFA), dirigida por Robert Aldrich. O mesmo diretor, poucos anos antes, havia realizado *Kiss Me Deadly* (A Morte Num Beijo, 1955), filme que causou grande impacto na geração de cinéfilos franceses da qual fazia parte Godard. Por sua vez, este filme hollywoodiano era distribuído internacionalmente pela United Artists, mas produzido pela desconhecida Parklane Pictures. Seu orçamento era cerca de quatro vezes menor do que os dois filmes de grande orçamento que Aldrich havia realizado no ano anterior, distribuídos com grande sucesso da França: *Apache* (O Último Bravo, 1954) e *Vera Cruz* (Vera Cruz, 1954), ambos produzidos pelo seu ator protagonista, Burt Lancaster.

Kiss Me Deadly não possuía em seu elenco estrelas como Lancaster ou Gary Cooper, que atraíam o grande público, mas interessava sobretudo àqueles que o procuravam por conta de Aldrich, que distinguiam os filmes a partir dos seus realizadores e buscavam, no cinema hollywoodiano de maior apelo comercial, expressões artísticas comumente ignoradas.

Ao fazer este filme, Aldrich era um cineasta entre outros, trabalhando na produção comercial corrente, cujo acompanhamento do seu corpo de trabalho constituía o interesse apenas de uma camada restrita do público. É, no entanto, em *Kiss Me Deadly*, que Aldrich, o *autor*, é, mais do que descoberto, *revelado* por alguns dos jovens críticos de cinema franceses, como François Truffaut. Aos 23 anos, o jovem crítico dos *Cahiers du Cinéma* defende o valor excepcional deste filme e o relaciona a uma série de outros trabalhos cujos méritos já haviam sido discutidos e defendido nas páginas da revista onde escreve:

Para apreciar *Kiss Me Deadly* é preciso amar apaixonadamente o cinema e conservar uma boa lembrança das noites nas quais nos foram revelados filmes como *Scarface*, *Under Capricorn*, *Le sang d'un poète*, *Les dames du bois de Boulogne* ou *The Lady from Shanghai*. Nós amamos filmes que repousam sobre uma, vinte ou cinquenta ideias. Nos filmes de Robert Aldrich, não é raro saudarmos uma ideia por plano. (TRUFFAUT, *Les films de ma vie*, 2007, p.124)

Nas décadas que se seguiram, *Kiss Me Deadly* será reconhecido como um dos filmes de grande destaque do cinema *noir* e de ficção científica. O fato de que não tenha sido produzido por um dos grandes estúdios hollywoodianos, que passavam por grandes transformações, ou a estranha e inesperada relação entre gêneros distintos, não parecem mais intervir na recepção deste filme. Mesmo a crítica de Truffaut, a primeira de outras que seriam escritas por ele e outros entusiastas nos *Cahiers du Cinéma* sobre este cineasta, já não constitui mais um dado a priori para que novos espectadores cheguem a esse título e possam ser imediatamente reconhecidas as suas qualidades.

Foi preciso, no entanto, do outro lado do Atlântico, essa insistência em vê-lo seguidas vezes para “perceber que ele está construído solidamente e que ele conta uma história, definitivamente, bastante lógica” (*idem*, p.123), para que em um primeiro momento o filme não se perdesse. Sobretudo, foi preciso ter a audácia de dizer que a descoberta de Robert Aldrich constituía “o evento cinematográfico do ano de 1955” (*idem*, p.124), para que o filme continuasse a ser visto e, por sua vez, o nome de seu realizador fosse tão conhecido quanto seu título. O exemplo de Aldrich é apenas um dentre muitos outros.

Scarface (A vergonha de uma nação, 1932); *Le sang d'un poète* (O sangue de um poeta, 1930); *Under Capricorn* (Sob o Signo de Capricórnio, 1949); *Les dames du bois de Boulogne* (As Damas do Bois de Boulogne, 1946); *The Lady from Shanghai* (A dama de Shangai, 1947): todos esses filmes, em um primeiro momento, foram ignorados ou ridicularizados, considerados como fracassos comerciais ou artísticos. Ainda que hoje, para muitos, alguns deles possam permanecer como títulos menos conhecidos das filmografias dos seus cineastas, não se coloca mais em questão o fato de serem partes das *obras* de Howard Hawks, de Jean Cocteau, de Alfred Hitchcock, de Robert Bresson, de Orson Welles, cujos nomes foram também questionados e hoje já não podem mais ser ignorados.

Passados setenta anos de quando Truffaut escreveu as linhas citadas e sessenta e cinco da estreia do filme de Godard, a legitimação histórica da crítica escrita nos *Cahiers du Cinéma* e dos filmes feitos pelos cineastas da Nouvelle Vague apaga, em certa medida, o contexto no qual estes trabalhos se originam e é preciso buscar entender novamente o que havia por trás da atitude assumida pelos jovens críticos e cineastas no primeiro momento de sua afirmação.

Se hoje podemos falar de uma “tradição do filme policial de série B” e passarmos despercebidos quanto a complexidade desta frase, isto seria impensável no momento em que os nomes destes filmes e cineastas que comporiam esta tradição eram pela primeira vez comentados.

O fragmento do poster de *Ten Seconds to Hell*, tal como *Gun Crazy* (Mortalmente Perigosa, 1950) de Joseph H. Lewis ou *They Live By Night* (Amarga Esperança, 1949) de Nicholas Ray, dentre outros citados de maneira direta ou indireta por Godard em *À bout de souffle*, não fazia parte de um repertório já definido e organizado, como conhecemos hoje, dos títulos mais relevantes do cinema produzido nos Estados Unidos e estavam muito longe de serem considerados expressões artísticas históricas, mas produtos de um sistema industrial.

Ao espectador ou cineasta de hoje, eles podem ser vistos como parte de um repertório de referências cujo valor já definido permite que deles se possam servir. Para Godard, em 1960, acreditamos que se tratava sobretudo de dedicar o seu filme aos que haviam formado a sua visão do cinema; diretores que haviam dado os seus primeiros passos na realização na década anterior e ao lado dos quais o cineasta francês procurava se afirmar.

O que distingue a geração de Godard, Truffaut e outros está, em grande medida, no seu entusiasmo incondicional pelo cinema produzido em Hollywood. Este é, em grande parte, o sentimento da juventude que, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, terá um novo contato com o cinema norte-americano, impedido de circular nas salas parisienses durante o período de ocupação nazista.

Os textos críticos de François Truffaut são fundamentais na apresentação desta nova sensibilidade, seja em relação a Hollywood, seja em relação ao cinema francês. Definindo a geração de cineastas surgidos no seu país na década de 1940 como a “tradição de qualidade”, Truffaut forjou a partir de sua crítica algumas das bases estéticas e econômicas que abriram caminho à Nouvelle Vague.

Neste mesmo período, na década de 1940, uma nova geração surgia na crítica de cinema, formada por críticos André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Alexandre Astruc. É deste último um conceito que marcará esta geração e a seguinte: a *câmera-stylo*, isto é, a câmera-caneta, a possibilidade de que o cineasta possa usar as ferramentas do cinema tal como um romancista usaria o papel e a caneta na escrita do livro.

A figura de Jean Cocteau constitui uma mediação entre estas gerações e a das vanguardas do início do século. Poeta, dramaturgo, romancista, roteirista e cineasta, seus primeiros textos sobre cinema datam do fim da década de 1910, na qual observa o fenômeno do cinema ainda com certa distância, desconfiado principalmente do seu público. Sua posição ainda é a do escritor ligado à outras vanguardas artísticas. Apenas uma década mais tarde fará seu primeiro filme, *Le sang d'un poète*, ainda associado às vanguardas cinematográficas do início do século. Voltará a dirigir um novo filme somente em 1946, com *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera, 1946), mas ao longo das décadas de 40 e 50 será também uma das vozes a favor da renovação do cinema francês.

Nos parece, hoje, que a originalidade de *À bout de souffle* está em sua associação a um conjunto de filmes e cineastas cuja legitimidade Godard, Truffaut e os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* ajudaram a consolidar, mas que não estava definida a priori. Por sua vez, é preciso dizer, o problema em relação a Nouvelle Vague e aos textos que, como manifestos, a precederam, é que desde o princípio foi acompanhada da sua legitimação, principalmente a partir do órgão de imprensa com o qual estes cineastas estavam estritamente associados, os *Cahiers du Cinéma*.

O mito da passagem à realização dos jovens turcos constitui, até hoje, uma pista enganosa para entender a sua contribuição no cinema, seja na direção ou na crítica. É certa a competência que eles tiveram em ressaltar os seus interesses e objetivos, assim como concretizá-los, mas o mito cria também lugares-comuns e mal-entendidos que o passar dos anos se apressa em consolidar.

Procurei, em dois anos de pesquisa, não sem alguns desvios no percurso, esclarecer sobretudo a mim mesmo a respeito do que estava em questão em um filme e quais foram as condições que tornaram o possível. O que se segue é um breve resumo dos materiais aos quais recorri e sua apresentação na ordem deste texto. Nos capítulos a seguir, discutirei algumas das questões que estão presentes neste contexto, retomando o diálogo com todas as figuras antes mencionadas.

No primeiro, destaco os paralelos entre os textos de Jean Cocteau e François Truffaut. Concentro-me nos textos que ambos publicaram entre as décadas de 1940 e 50, procurando relacionar as observações feitas por ambos a propósito do cinema francês do pós-segunda Guerra. A diferença geracional entre ambos e a perspectiva

a partir da qual cada um acompanhava o mesmo evento central, a chamada “tradição de qualidade”, oferece diferentes comparações, que ressaltam também, em ambos, a ideia da autoria cinematográfica. Optei por preservar, entre os textos publicados por Truffaut entre 1954 e 1960, sobretudo aqueles ditos “polêmicos”, que conservam o teor dos seus ataques ao modelo então dominante.

No segundo, procuro expandir o sentido da abordagem crítica de Truffaut, a partir das suas considerações sobre o cinema norte-americano e a caracterização da política dos autores. Para comentá-la, me volto aos textos escritos por André Bazin, particularmente àqueles sobre os filmes de Alfred Hitchcock, cineasta símbolo desta predileção dos jovens críticos por Hollywood.

No terceiro capítulo, retomo os textos de Truffaut, buscando ressaltar o que nele caracteriza um novo projeto de cinema, que define as bases estéticas e econômicas da Nouvelle Vague. Apresento, neste sentido, o *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard como manifestação emblemática seja da aplicação das ideias de Truffaut, seja pela sua associação estrita ao cinema hollywoodiano admirado pelos críticos da sua geração.

No quarto e último capítulo, me detenho na análise de algumas das sequências-chaves de *À bout de souffle*, voltando-me particularmente à aplicação dos recursos da decupagem clássica por Godard, sobretudo na questão do ponto-de-vista e na relação de proximidade da sua narração em relação às personagens.

Todas as traduções foram feitas por mim, exceto quando indicadas. Preservei os títulos originais dos filmes citados, indicando em parênteses o de seu lançamento no Brasil, quando houver, na primeira citação às obras.

1 – O CINEMA FRANCÊS NO PÓS-GUERRA

1.1 – A primeira onda

No ano de 1960, estreia nas salas de cinema francesas um filme que reúne alguns dos maiores nomes do cinema moderno europeu. Orson Welles, Vittorio de Sica, Jean Marais, Michel Simon, Jean-Louis Trintignant, Claudia Cardinale e Jack Palance são alguns dos atores no elenco de *Austerlitz* (A Batalha de Austerlitz, 1960) de Abel Gance. Cada um deles, aponta a um momento distinto pelo qual o cinema seguiu ao longo do século XX.

O autor do *Napoléon* (Napoleão, 1927) revisita e expande aqui a sua temática, em um novo épico de grande produção. Welles e de Sica são, a mais de quinze anos, reconhecidos como os diretores de dois títulos que, de maneiras distintas, introduziram o cinema em uma nova fase, *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941) e *Ladri di biciclette* (Ladrões de Bicicleta, 1947). Jean Marais e Michel Simon haviam sido dois dos maiores atores do cinema francês das três décadas anteriores. Jean-Louis Trintignant era um ator recém-afirmados no cinema francês, Claudia Cardinale, uma estrela em ascensão meteórica, prestes a se tornar a maior atriz do cinema italiano na década que se abria. Jack Palance, ator americano de filmes B, particularmente notável em *Ten Seconds to Hell* e outros longas de Robert Aldrich, participará poucos anos depois do *Le Mépris* (O Desprezo, 1963) de Jean-Luc Godard.

Os 166 minutos de *Austerlitz*, em Eastmancolor e formato panorâmico, são vistos pela primeira vez em 17 de junho de 1960. O único outro filme francês, para além de *Austerlitz*, a constar entre os cinco mais vistos na França naquela semana foi *À bout de souffle* (Acossado, 1960), de Jean-Luc Godard, cuja estreia havia ocorrido três meses antes, em 16 de março de 1960. No entretanto, o filme esteve também fora de cartaz e foi convidado a participar do Festival de Cannes em maio e do Festival de Berlim em junho, antes de retornar às salas.

Entre *Austerlitz* e *À bout de souffle* há poucas aproximações aparentes. *À bout de souffle* é o primeiro longa-metragem de Godard, um jovem diretor advindo da crítica de cinema, com 29 anos. Seus dois atores protagonistas são Jean-Paul Belmondo, francês, de 26 anos; e Jean Seberg, norte-americana, de 22 anos. Raoul Coutard, diretor de fotografia, não possuía nenhuma experiência com o cinema de ficção. *À bout de souffle* é rodado em preto e branco, formato retangular, sem registro síncrono

de som e com pouquíssimos membros na equipe técnica. Se passa na Paris dos dias correntes e encena uma história de inspiração declarada pela produção de maior viés comercial de sua época, o filme policial hollywoodiano.

Entre os anos de 1959 e 1960, o cinema francês, ao passo que se mobilizava em razão da renovação de sua produção, visando uma expansão dos seus negócios no mercado estrangeiro, apresenta algumas das últimas obras de seus nomes mais experientes, identificados com as vanguardas do início do século, e os primeiros trabalhos de uma “nova onda” de jovens realizadores, a chamada Nouvelle Vague.

Dentre os nomes mais identificados com a geração que deu seus primeiros passos no cinema durante os anos de 1910 e 1920, apenas Gance continuava em atividade no cinema e Marcel L’Herbier na televisão. Jean Epstein estava morto a sete anos. Germaine Dulac a dezoito. Louis Delluc a trinta e seis. Léon Moussinac, que nunca realizou um filme, ainda publicava livros de crítica e teoria cinematográfica; morreria quatro anos depois.

Entre esta geração e a da Nouvelle Vague, havia sobretudo uma figura na qual ainda encontrávamos uma ponte entre dois momentos distintos do cinema francês: Jean Cocteau, que um mês antes de *À bout de souffle* estreava *Le Testament d’Orphée* (O Testamento de Orfeu, 1960). Seu primeiro filme, *Le Sang d’un Poète* (1930), surge já na passagem do cinema mudo ao sonoro, no ocaso da primeira vanguarda.

Ao mesmo tempo que os primeiros filmes e artigos de Delluc, Dulac e demais alcançavam uma ampla notoriedade, Jean Cocteau escrevia os primeiros textos nos quais demonstrava seu interesse pelo cinema, não sem ainda alguma distância e curiosidade. Encontramos, recolhidas em *Poética del Cine*, crônicas ou textos breves escritos desde 1919, nas quais Cocteau expressa ideias afins às de Louis Delluc ou Germaine Dulac, particularmente no que diz respeito à necessidade do cinema de se descolar do teatro, perspectiva a partir da qual Cocteau o observava.

Entre o ridículo que notava no comportamento do público das salas e aquele projetado na tela, como o falso jogo dos atores, Cocteau define algumas qualidades puramente cinematográficas que mais o fascinam: o close, a câmera lenta, a apresentação de objetos reais. Nestes primeiros textos, imagina como a nova arte se transformará em alguns anos, se dividindo entre o temor e as expectativas em relação

aos novos desenvolvimentos técnicos – o som, a cor e o relevo – à distância, à espera de que outros fizessem estas inovações.

Ao longo dos anos de 1930 e 1940, veremos, no entanto, um interesse crescente de Cocteau pelo cinema, que se concretiza com sua colaboração como roteirista de alguns projetos de cinema comercial – como *Le Baron Fantôme* (1942) de Serge de Poligny e *L'Éternel Retour* (Além da Vida, 1943) de Jean Dellanoy – e, finalmente, sua volta à realização, com um primeiro longa-metragem, *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera, 1946).

O período de dezesseis anos de intervalo entre os dois primeiros filmes de Cocteau marca também uma mudança no modelo de produção do cinema francês. Enquanto o primeiro se deve ao mecenato do conde Charles de Noailles, que investia simultaneamente em outros dois filmes ligados às vanguardas artísticas do período, *L'Âge d'Or* (A idade do Ouro, 1930) de Luis Buñuel, com roteiro de Salvador Dalí, e *Les Mystères du château du Dé* (Os Mistérios do Castelo de Dados, 1929), de Man Ray, em 1946 *La Belle et La Bête* encontra-se já inserido em um novo contexto da produção francesa, valendo-se de estruturas de produção e distribuição semelhantes aos filmes comerciais do período.

Nos anos seguintes, entre 1948 e 1950, Jean Cocteau continuará uma importante atividade cinematográfica, realizando três longas-metragens – *L'Aigle a Deux Têtes* (Águia de Duas Cabeças) e *Les Parents Terribles* (O Pecado Original), ambos de 1948, e *Orphée* (Orpheu), de 1950 – para além do roteiro de *Ruy Blas* (Entre o Amor e o Trono, 1948) de Pierre Billon e de *Les Enfants Terribles* (As Crianças Terríveis, 1950), de Jean-Pierre Melville. Este último, uma adaptação do romance homônimo de sua autoria, é dirigido por um dos cineastas da mais recente geração do cinema francês, que havia estreado no ano anterior com *Le silence de la mer* (O Silêncio do Mar, 1949).

A colaboração estrita desenvolvida entre roteirista e diretor, em todos os casos nos quais Cocteau não dirige seus projetos, é significativa em relação ao modelo pelo qual o cinema francês havia encontrado uma fórmula de sucesso artístico na década de 1940: a associação entre uma figura literária de prestígio e um jovem diretor responsável por concretizar seu projeto. Veremos, a seguir, como essa relação se estabelece em outras produções, através das palavras do próprio Cocteau.

Cabe dizer, antes disso, que *Les Enfants Terribles* será um filme celebrado pela geração da Nouvelle Vague, para a qual Melville, como o próprio Cocteau e alguns poucos outros cineastas constituirão um conjunto restrito dos cineastas franceses em atividade cuja obra é digna da maior estima possível.

Em 1974, por ocasião do relançamento comercial de *Les Enfants Terribles*, François Truffaut escreverá um texto elogiando precisamente o fato de que, quando apareceu em 1950, “o filme de Cocteau-Melville não se parecia com nada que se fazia no cinema francês” (TRUFFAUT, 2008, p.77) e “reconstituía o charme profundo, poderoso e envolvente do romance do qual é a ilustração fiel e no qual toda a juventude de 1930 se reconheceu” (*idem*). Truffaut atribui ao filme o caráter inaugurador de uma tradição poética no cinema, que terá uma continuidade imediata em outras figuras, como Godard.

Para além disto, encontra-se aqui também um interessante questionamento de Truffaut a propósito da autoria deste filme, referido como de “Cocteau-Melville”: “Não é indispensável partir à procura minuciosa daquilo que pertence a Melville e a Cocteau neste concerto a quatro mãos onde o rigor tranquilo de um serviu bem a escritura nervosa do outro” (*ibid.*, p.78). O dado é relevante para discutirmos, a seguir, a questão da autoria no cinema a partir dos textos escritos por Truffaut na década de 1950, em continuidade às discussões trazidas pelos textos de Cocteau.

1.2 – Uma nova geração de cineastas

Em texto publicado em 31 de julho de 1943, no número 109 da revista *Comœdia*, Cocteau falava do cinema como “a arma dos poetas” (COCTEAU, 2015, p.20). Quatro meses mais tarde, em novembro de 1943, Cocteau completa a observação com um comentário sobre o cenário da produção cinematográfica francesa: “Na atualidade, o cinema não está unicamente nas mãos de especialistas. Os poetas começaram a meter a mão e nunca será o bastante. Além do mais, os diretores jovens querem trabalhar com esses poetas e lhes dar o maior lugar possível” (*idem*, p.25).

A descrição não diz respeito à figura de um poeta cinematográfico, um cineasta que se expresse poeticamente através das imagens, como poderíamos pensar a partir das experiências das vanguardas do início do século (retornaremos a essa ideia mais tarde). Para Cocteau, “especialistas” e “poetas” constituem figuras distintas, a primeira designando o diretor habitual de cinema e a segunda os homens de literatura que passam a se envolver mais ativamente com o cinema a partir deste período. Sua contribuição se daria em desestabilizar as expectativas do espectador por uma intervenção “brusca e insólita”, que desarma a sua desconfiança em relação àquilo que vê na tela; isto é, por novas proposições narrativa, fora dos gêneros e das convenções cinematográficas.

O segundo texto começa pela afirmação de que “o ano de 1943 coloca o cinema francês em um nível desconhecido até o dia de hoje” (*ibid.*), em um sucesso ligado não apenas a esta composição entre poetas e diretores, mas pelo que ela designa como o surgimento de uma nova geração, pela renovação do cinema francês durante o período de ocupação nazista. Um destes “poetas”, não citado no texto, seria o próprio Cocteau, que assina o roteiro de *L'Éternel Retour* no mesmo ano. Um dos “diretores jovens” seria Robert Bresson, que em 1943 dirige o seu primeiro longa-metragem, *Les Anges du péché* (Anjos do Pecado), em colaboração com Jean Giraudeau, o segundo e último trabalho do escritor no cinema.

É sobre este filme que Cocteau se concentra no texto publicado em julho de 1943, um mês após o fracasso do lançamento comercial do filme, que é ridicularizado pelo público das salas parisienses. Descrevendo o processo da sua feitura, Cocteau credita o trabalho de decupagem à colaboração entre cineasta e “autor”, termo que

aqui é usado para se referir ao roteirista do filme, isto é, ao poeta, romancista ou dramaturgo que participa da sua concepção:

O autor e o diretor tentarão o prodígio de escamotear tempo e lhe dar funestas perspectivas. Conservarão exclusivamente as cenas indispensáveis, suprimirão as intermediárias, se privarão de cenas explicativas, dissecarão o diálogo e terão que mover-se nos limites, recortando um organismo ao que a menor amputação poderia levá-lo a morte. (*idem*, p.22)

Será a partir do autor que Cocteau também abordará “o drama do trabalho em equipe” (*idem*, p.23), descrevendo sucessivas “ondas” que constituem a feitura do filme, tomando em perspectiva o roteirista que idealiza a obra. A sua importância não é posta em segundo plano e a ele são atribuídas as características responsáveis pela peculiaridade da narração desta história, como parte da decupagem: “O público, por sorte, não tem a menor suspeita de todo esse trabalho. Esse grande esforço se torna invisível na tela, inclusive para os especialistas” (*idem*, p.24).

Descrevendo a fascinação pelas imagens de *Les Anges du Péché*, nas quais observa “um filme que poderia correr como um rio de leite ou secar como roupa branca ao sol, se cobre de reflexos cintilantes, de iridescências, e descobre meandros que nunca deixam de nos surpreender” (*idem*, p.21), Cocteau não cita de imediato o tema que lhe inspira, mas o efeito alcançado ao tratá-lo, suas variações e transformações de impressões luminosas, “meandros” que constituem a peculiaridade do filme, a sua expressão plástica: “Bresson nos põe em guarda desde o começo. Um telefone, um guarda-chuvas sobre a mesa e o ex-boxeador, que conduzirá o automóvel, nos anunciam que estamos em um convento que não se parece a nenhum outro” (*ibid.*).

Há, então, um elogio importante do trabalho do cineasta, sendo o filme de Bresson um exemplo artístico a ser seguido pelos outros iniciantes no ofício:

Aconselho aos cineastas que vão mais além, que inventem técnicas audazes e se atrevam a enfrentar o riso. Porque uma técnica de invenção perdurará imperturbável, enquanto que uma submetida ao progresso técnico sairá de moda à medida que o progresso destrone ao próprio progresso. (*idem*, p.24)

Para além de *Les Anges du péché*, o ano de 1943 é marcado pela confirmação de alguns dos cineastas que haviam feito a sua estreia como diretores de filmes industriais no ano anterior, como Henri-Georges Clouzot com *Le Courbeau* (Sombra do Pavor), após *L'assassin habite... au 21* (O Assassino Mora no 21, 1942), e também Jacques Becker com *Goupi mains rouges* (Mãos Vermelhas), após *Dernier atout* (1942). Em 1942, Claude Autant-Lara dirige dois dos seus primeiros longas originais, após passar anos assinando codireções e versões francesas para filmes americanos: *Lettres d'amour* e *Le mariage de Chiffon* (Casamento de Chiffon) são ambos roteirizados por Jean Aurenche e Maurice Blondeau. Em 1943, ano que aqui nos importa, Autant-Lara realiza *Douce* (Paixão de uma Noite), filme que marca pela primeira vez a colaboração de Aurenche com Pierre Bost em um roteiro.

O ano de 1943 também vê o grande sucesso do *Les Visiteurs du soir* (Os Visitantes da Noite) de Marcel Carné, estrado no fim do ano anterior, que dava continuidade a uma das principais associações entre “jovens diretores” e “poetas” com o roteiro de Jacques Prévert, seu parceiro desde *Jenny* (1936), primeiro longa-metragem do cineasta. Marcel L'Herbier (*L'Honorable Catherine*) e Abel Gance (*Capitaine Fracasse*), também lançam novos títulos.

Todos os “jovens cineastas” – Bresson, Clouzot, Autant-Lara, Becker – chegavam ao posto de diretores de filmes da primeira linha da hierárquica indústria cinematográfica francesa já aproximando-se dos 40 anos de idade, mais de uma década após a realização dos seus primeiros curtas-metragens. O caso de Autant-Lara constitui, entre eles, o mais peculiar: tendo realizado *Fait Divers* em 1923, sob o auspício de Marcel L'Herbier e sua produtora Cinegraphic, seu percurso no cinema inicia-se ainda na continuidade da primeira vanguarda do cinema francês.

Voltaremos, em breve, a tratar desta geração de cineastas.

1.3 – O caso de *Le Diable au Corps*

Em “Notas”, publicado no número 7 de *La Revue du Cinéma*, no verão europeu de 1947, Cocteau reúne três comentários sobre filmes realizados naquele mesmo ano e com os quais está, de algum modo, associado. Nos deteremos sobre o primeiro deles, em que Cocteau faz o elogio de *Le Diable au Corps* (Adúltera, 1947), filme dirigido por Claude Autant-Lara, com roteiro de Jean Aurenche e Pierre Bost. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Raymond Radiguet, publicado em 1923, a mais famosa obra de um escritor que morreria ainda bastante jovem, no mesmo ano, quando era companheiro de Cocteau.

Ao longo do primeiro e mais longo dos cinco parágrafos dedicados ao filme, seu comentário se direciona para o que é o elogio de um filme que o fez reviver um período passado de sua vida, retratado no romance de Radiguet: “As personagens falsas, os cenários, são substituídos pelos verdadeiros personagens, aos verdadeiros lugares, ao ponto de me os fazer reviver sem o menor constrangimento e em uma emoção pungente” (*La Revue du Cinéma*, 1992, p.203). Em sua conclusão, no entanto, Cocteau afasta-se do tom pessoal e reivindica o filme de Autant-Lara, Aurenche e Bost como uma a causa à qual outros deveriam se juntar: “Eu espero que todos os cineastas, todos os artistas, se erguerão contra uma medida indigna e que prolonga o nosso declínio. É tempo de encarar os nossos ridículos, de os vencer” (*idem*, p.204).

Esta “medida indigna” à qual Cocteau se refere se trata de um processo movido contra o filme após o escândalo suscitado em sua apresentação no Festival Mundial do Filme de Bruxelas, em 29 de junho de 1947, nas vésperas do encerramento do festival e pouco menos de três meses antes da publicação do seu texto. Na ocasião, o abandono da sala pelo embaixador francês e a posterior “denúncia de um jornalista de Bordeaux” (*idem*, p.203), não nomeado por Cocteau, que “declarou que este filme é um escândalo e que se deveriam interromper suas apresentações” (*ibid.*). O motivo principal seriam as relações extraconjugais entre as personagens protagonistas. “O tiraram de cartaz” (*ibid.*), Cocteau conclui.

Estes fatos o motivam a sair em defesa do filme, dizendo que “o escândalo é impedir uma obra que é a glória para a França e que nenhum outro povo senão o nosso poderia realizar” (*ibid.*). A “glória” a que se refere é representada, em parte, pelo prêmio de Melhor Ator que Gérard Philippe, intérprete do protagonista, recebe no

mesmo Festival de Bruxelas e o “escândalo” se dá por ser este um filme que fala abertamente do sexo e contra a guerra. Por ocasião de quando o romance foi escrito, a história se passa durante a Primeira Guerra Mundial, e quando o filme é lançado, o paralelo com a mobilização do governo francês na Guerra da Indochina, se torna mais evidente. Cocteau se volta também contra ela: “Nós amamos as personagens, nós amamos que elas se amem, nós detestamos com eles a guerra e a convocação pública contra a felicidade” (*idem*, p.204).

Em 1947, o cinema francês ganhava outro fôlego após as dificuldades do período de ocupação nazista e *Le diable au corps* representaria este momento de uma nova liberdade artística, de qual o país se viu reprimido. A adaptação do livro de Raymond Radiguet constituía um passo adiante no cenário formado quatro anos mais cedo e representava a possibilidade de se discutir abertamente sobre novos temas, mais sensíveis, que questionam os limites da produção francesa até então. Ainda assim, Cocteau se vê na necessidade de sair em defesa de um filme que, desde o primeiro momento de exibição, é considerado publicamente como objeto de escândalo, ofensivo e provocador.

A continuidade do texto de Cocteau argumenta pelo caráter de exceção deste filme, seu caráter artesanal, em meio à produção francesa – “A França é o país dos acidentes, do excepcional. Jamais será o país da usina” (*idem*) – e preza por estabelecer a qualidade deste filme e seu reconhecimento internacional, se valendo das próprias ofensas sofridas como um atestado dos seus méritos, por sua vez também baseados no prestígio adquirido pelo romance de Radiguet ao longo dos anos: “Insultaram o livro tal como insultam o filme, o que prova que o filme é digno do livro” (*idem*).

1.4 – A tradição de qualidade

Se, no momento de sua realização, *Le Diable au Corps* constituía objeto de polêmica e de avanços no que diz respeito ao questionamento dos valores morais vigentes em seu tempo, em meados da década de 1950, os méritos do filme e sua influência no cinema francês serão encarados de modo radicalmente distinto por parte de uma nova geração de críticos franceses.

“Uma certa tendência no cinema francês”, publicado por François Truffaut no número 31 dos *Cahiers du Cinéma*, é historicamente reconhecido como o manifesto que aponta o caminho para a Nouvelle Vague. Seu objeto principal, no entanto, não é o cinema futuro, mas a exposição e análise do contexto em que o cinema francês se encontrava até janeiro de 1954, quando é publicado.

O primeiro parágrafo esclarece que a citada “tendência” diz respeito ao “realismo psicológico”, característico dos “dez ou doze” filmes que, dentre uma centena produzida anualmente pelo cinema francês, constituem ainda interesse de análise nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*. Em suas palavras:

Belamente chamados de *Tradição de Qualidade*, eles forçam pela sua ambição a admiração da imprensa estrangeira, defendendo duas vezes por ano as cores da França em Cannes e em Veneza, onde, depois de 1946, eles sorteiam muito regularmente medalhas, leões de ouro e grandes prêmios. (TRUFFAUT, 2008, p.211)

Trata-se da parcela da produção cinematográfica francesa de maior prestígio daquele tempo, à qual Truffaut atribui uma carga de oficialidade pelas “cores da França”, ressaltando o caráter eminentemente diplomático cumprido pelas suas participações em festivais: a mesma “glória” da qual Cocteau se orgulhava mais cedo.

Entre os diretores cujos filmes Truffaut atribui a caracterização do “realismo psicológico”, surgido na França durante o período de ocupação nazista e afirmado imediatamente a seguir à libertação, estão Claude Autant-Lara, Jean Dellanoy, René Clement, Yves Allegret e Marcel Pagliero. Todos estes, ainda segundo Truffaut, teriam em primeiro lugar ficado conhecidos por filmes de caráter estritamente comercial, sendo o caso de que a contribuição artística dos trabalhos dirigidos por eles fosse devedora dos novos roteiristas com quem trabalham. Lista, então, os seguintes

nomes: Jean Aurenche, Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion e Roland Laudenbach. Estes, os verdadeiros autores de filmes nos quais o papel do diretor seria apenas emoldurar as cenas escritas nos roteiros.

A crítica de Truffaut parte do ponto de que os filmes representativos da “tradição de qualidade” não se baseiam em uma concepção original de imagem e encenação, mas sobretudo na escolha dos temas tratados. A atitude definidora deste cinema de adaptações estaria, segundo Truffaut, associada à “audácia frente a obras-primas” (*idem*, p.212), de transpor ao cinema uma seriedade no tratamento dos seus conteúdos que encontraria na literatura o seu modelo mais bem acabado, a ser imitado. Sobretudo, o valor que se dava em 1954 a estes filmes estava ligado ao fato de que estes roteiristas e diretores trabalhavam sobre temas ditos difíceis.

Logo, a argumentação de Truffaut se concentra sobre o trabalho dos dois primeiros nomes citados, Aurenche e Bost, como os de maior prestígio entre os novos roteiristas desta geração e que assinam a adaptação de *Le diable au corps*, defendida por Jean Cocteau em 1947. Trabalhando juntos, são responsáveis por uma mudança no modelo da adaptação cinematográfica, substituindo “o velho preconceito do respeito à palavra pelo seu dito contrário, o respeito ao espírito” (*idem*, p.213), ainda segundo Truffaut:

Na adaptação tal como Aurenche e Bost a praticam, o procedimento chamado de *equivalência* é a pedra de toque. Esse procedimento supõe que no romance existem cenas filmáveis e infilmáveis e que, em lugar de suprimir estas últimas (como se fazia antigamente), se deveria inventar cenas *equivalentes*, isto é, tal como se o autor do romance as houvesse escrito para o cinema. [...] *Inventar sem trair*, esta é a palavra de ordem que Aurenche e Bost amam citar. (*ibid.*)

Truffaut destaca também as diferenças significativas do caráter dos autores e das obras adaptadas por Aurenche e Bost, tal como entre os diretores responsáveis pela realização dos seus roteiros. Um dos pontos centrais de sua crítica à dupla está no caso da adaptação do *Journal d'un curé de campagne* (Diário de um pároco de aldeia) de Georges Bernanos, sobre o qual se explicita a ideia das cenas “infilmáveis”. Um destes aspectos seria a recusa dos adaptadores em conservar a aparição de uma personagem que morre na metade do livro, alegando ser impossível fazer o mesmo

em um filme, seguindo as convenções cinematográficas. Três anos depois, em 1950, Robert Bresson adaptaria o romance em um longa homônimo, em que a morte da tal personagem é apresentada. A versão de Aurenche e Bost jamais será produzida.

Truffaut ironiza a parcela da crítica que afirma a celebridade destes filmes e questiona os critérios expostos por Aurenche e Bost na realização dos seus roteiros, apontando as contradições internas em relação ao discurso e o que considera como uma espécie de mistificação do trabalho.

Contestando um diálogo da versão do *Journal d'un curé de campagne* feita por Aurenche e Bost, Truffaut ataca diretamente as características de “fidelidade” e “talento” pela qual a dupla tem a sua reputação estabelecida. Dele, extrai outras duas características, que assim enumera: “1) uma preocupação com a infidelidade ao espírito e à palavra constante e deliberado; 2) um gosto muito marcado pela profanação e pela blasfêmia” (*idem*, 218). É sob este mesmo tom que Truffaut expõe sua visão sobre o trabalho feito pela dupla sobre *Le diable au corps* de Radiguet: “este romance de amor que se transformou em um filme antimilitarista, antiburguês” (*ibid.*).

Quatro anos depois de “Uma certa tendência”, em artigo intitulado “A adaptação literária no cinema”, publicado em *La Revue des lettres modernes*, no verão de 1958, Truffaut aprofundará as suas críticas a Aurenche e Bost, resumindo assim o seu método de trabalho: “transformar os romances adaptados em peças de teatro pelo jogo hábil de situações ‘equivalentes’, pelo encolhimento da construção dramática e pela simplificação abusiva” (*idem*, p.257).

O problema, aqui fica mais claro, não está na adaptação em si, mas a falha em reconhecer que, por princípio, este trabalho já se inicia traindo a obra adaptada: para Truffaut, a fidelidade é impossível ao transpor um romance a um filme. O conceito das “equivalências” e a máxima de que “não importa trair as palavras, se formos fiéis ao espírito” (*idem*, p.213), jogam aqui contra Aurenche e Bost na sua análise: “A traição da palavra ou do espírito é tolerável se o cineasta conseguiu fazer: a) a mesma coisa; b) a mesma coisa, melhor c) outra coisa, melhor. Inadmissíveis são o esvaecimento, a diminuição e a edulcoração” (*idem*, p.257).

Para Truffaut, *Le diable au corps* é a pior adaptação feita por Aurenche e Bost, em grande medida pelo fato de que, desde o princípio, o roteiro falha em caracterizar a distância a partir da qual, no livro, os eventos são descritos pelo narrador que os viveu e relembra, alguns anos depois. A expressão do ponto-de-vista pessoal e

subjetivo do narrador, que é também protagonista do romance, caracterizam uma descrição detalhada das experiências narradas, fundamental ao romance de Raymond Radiguet.

Na omissão desta dimensão da narração, “Aurenche e Bost ‘objetivam’ o relato e, mais do que adaptar um romance que se chama *Le diable au corps*, eles levam à tela a recapitulação de anedotas e fatos diversos contidos nesse romance” (*idem*, p.259). Isto é, para além de excluírem “este recuo, essa distância que permite a Radiguet aportar um juízo moral sobre fatos imorais” (*ibid.*) que justifica a caracterização dos eventos e personagens, estes seriam tratados apenas como objetos em um armazém de situações dramáticas, das quais os autores se servem para contar uma história que escapa ao “espírito” da obra adaptada: daí a sua “infidelidade”.

Truffaut acrescenta, ainda, que o trabalho de Aurenche e Bost se serve do romance de Radiguet para fazer passar uma nova mensagem através das suas situações. É o subtexto político do filme, também elogiado por Cocteau, que o incomoda. Truffaut afirma que as mesmas intenções estão contidas em outras adaptações de Aurenche e Bost e que o caráter militante dos filmes é uma das principais reivindicações dos seus trabalhos. Será, por último, considerando o “moralismo” da dupla e o sentimento “antiburguês” presente nos seus filmes, quando confrontado com a origem burguesa dos autores e da maneira do seu trabalho, que Truffaut condenará o conformismo de filmes que se pretendem contestatórios, sua plena adaptação aos círculos de prestígio e a própria ideia da representação em festivais como símbolo da “glória da França”.

1.5 – A questão da autoria

De maneiras distintas, as participações de Jean Cocteau e de François Truffaut na imprensa cinematográfica apontam o caminho de uma aproximação gradual ao cinema até a passagem à realização de seus próprios filmes. Ambos, porém, não desejam trabalhar somente como diretores em projetos encomendados, mas serem eles próprios também os seus autores, filmando apenas o que concebem.

Dois textos de Jean Cocteau, escritos antes e depois da realização de *La Belle et la Bête*, introduzem o seu ponto-de-vista sobre a questão e as justificativas para que ele mesmo tenha dirigido este filme. O primeiro deles é já uma afirmação de sua entrada definitiva no cinema, colaborando à *Paris-Cinéma*, no número especial “O cinema francês”, em 1945:

A partir de agora tentarei fazer meus filmes sozinho e aproveitar até o relevo dos meus erros. De todo modo, isso não implica que a colaboração com um diretor não siga exercendo sobre mim uma sedução considerável. [...] Um filme ‘de diretor’, necessariamente, é minha escritura traduzida a outra língua. Inclusive se essa língua é bela, entre a minha e a do diretor há uma diferença fundamental. (COCTEAU, 2015, p.29)

Entendemos que um filme de “diretor” se refere aos dirigidos por profissionais do cinema, que cumprem a função de realizar o projeto de um “autor”, isto é, concebido por um escritor ou roteirista, que se atém apenas a essa função. Cocteau, neste momento, diferente do que escreveu dois anos antes, reconhece em que medida o autor de um roteiro não é o responsável pelas imagens na tela se sua realização depende ainda de outro profissional. “Fazer meus filmes sozinho”, neste sentido, quer dizer assumir inteiramente esta responsabilidade, escolhendo suas locações, dirigindo seus atores, trabalhando diretamente em contato com a equipe técnica do filme e mantendo um controle estrito do seu projeto.

Em 1946, em um texto intitulado “O filme, veículo de poesia”, na obra coletiva *Le livre d'or du cinema français*, Cocteau deixa claro que sua volta à realização não se dá de maneira ocasional e expressa uma convicção que reafirma os argumentos anteriores: “É certo que o verdadeiro autor de um filme é o seu diretor. Tudo lhe

pertence. Dirigi *La Belle et la Bête* porque queria ser seu verdadeiro autor. Me interessa dizê-lo para que ninguém creia que quis ocupar o lugar dos meus amigos” (*idem*, p.28).

Estas afirmações constituem um avanço em direção à ideia da autoria cinematográfica tal como será defendida por Truffaut na década seguinte. Nas críticas à *Le diable au corps*, o crítico pouco cita o diretor do filme, Claude Autant-Lara. A omissão do seu nome nestas páginas é significativa de que maneira, para ele, Autant-Lara é sobretudo alguém que executa um filme cujos autores são de fato Aurenche e Bost.

“A adaptação literária no cinema” termina com a afirmação dos valores que encontramos em “Uma Certa Tendência” e a maioria dos textos da década de 1950 escritos por Truffaut e seus companheiros de geração, isto é, a política dos autores e a *mise-en-scène*:

O único tipo de adaptação válida é a adaptação do realizador, isto é, baseada na reconversão em termos de *mise-en-scène* das ideias literárias. [...] Não existem, então, nem boas nem más adaptações. Não existem, a priori, nem bons nem maus filmes. Existem somente os autores de filmes e a sua política, pela própria força das coisas, irrepreensível. (TRUFFAUT, 2008, p.260)

No próximo capítulo, aprofundaremos o significado desta última frase.

2 – HOLLYWOOD E A POLÍTICA DOS AUTORES

2.1 – O gosto pelo cinema americano

Élie Faure, autor da *História da Arte*, escreveu também “Da Cineplástica”. No artigo, coletado mais tarde em *A função do cinema*, o crítico e historiador apresenta suas considerações em defesa da especificidade e do potencial expressivo desta nova arte e, falando sobre aquele que considera, por excelência, o artista mais completo do cinema, define o trabalho de Charles Chaplin como uma oposição àquilo que se produzia no cinema francês, considerado “uma variante bastarda de um teatro degenerado” (FAURE, 2010, p.31), apontando nos seus filmes um novo impulso de vitalidade cinematográfica, como o exemplo mais notável e acabado de uma escola, a da comédia burlesca:

Charlot chega-nos da América, e é apenas o gênio mais autêntico de uma escola que cada vez mais nos aparece como sendo, de longe, a primeira da cineplástica. Disseram-me que os americanos apreciavam muito o filme francês, que representa a moral – bela coisa, reconheço, mas sem qualquer relação com a ação em movimento e de que a arte cinematográfica retira o seu pretexto essencial. (*ibid.*)

Aí encontramos, em palavras escrita no início da década de 1920, a predileção pelo cinema americano e a identificação de um profundo valor estético em um objeto de apelo popular. Faure, então, não tem contato com os textos e filmes de Louis Delluc e Marcel L’Herbier, como assume em uma nota de rodapé redigida anos mais tarde, na republicação do artigo. Ainda assim, não deixa de participar das discussões sobre a nova arte e procura criar novos termos para definir os artistas que trabalham em um filme, de modo a diferenciá-los das categorias já existentes. Atribui o título de “cinemimo” aos atores e o de “cineplasta” ao seu responsável, poucos anos antes do termo “cineasta” ser formulado por Louis Delluc.

A distância efetiva em relação a produção cinematográfica, no entanto, não o impede de estar em consonância com a crítica mais avançada de seu tempo. No mesmo ensaio, Faure propõe: “Seria desejável, e possível, que o próprio autor realizasse os seus filmes e, melhor ainda, que um dos cinemimos [...] fosse o

realizador e encenador da obra que o seu gênio inspira e muitas vezes transfigura” (*idem*, p.30). Charles Chaplin cumpre este papel ideal, como o “artista novo” que concentra todas as funções do trabalho: realizador, ator e autor dos próprios filmes. O escritor conclui: “uma nova arte requer um artista novo” (*ibid.*).

Em “Charlot”, Faure vai além, reconhecendo que Chaplin é não apenas o responsável pela expressão artística do seu filme, mas que este filme expressa também uma visão de mundo que pertence apenas a ele e se manifesta através da organização dos elementos plásticos por ele na tela. Para Faure, Chaplin é um poeta que se manifesta através da comédia e não pela solenidade que normalmente “nos aborrece” em outros poetas, reconhecendo ver “muito bem o que o separa dum comediante vulgar, intérprete de ideias, de sentimentos e de formas que não foi ele próprio a combinar” (*idem*, p.42):

Charlot é um conceptualista. É a sua realidade profunda que ele inflige às aparências, aos movimentos, à própria natureza e à alma dos homens e dos objetos. Organiza o universo sob a forma de poema cineplástico e lança no futuro, à maneira dum deus, essa organização capaz de orientar um certo número de sensibilidades e de inteligências e de agir, através delas e progressivamente, sobre todos os espíritos. (*idem*, p.41)

A comparação entre o gênio de Chaplin e o de Shakespeare, feita inicialmente em “Da Cineplástica” e repetida aqui, em razão do seu “lirismo desesperado, mas lúcido” (*idem*, p.43) rendem a Faure os “sorrisos superiores” (*ibid.*) de alguns leitores, segundo ele, como se a afirmação precoce de tal equivalência fosse um grande exagero ou mera ingenuidade. Faure não estava sozinho. Delluc, no prefácio ao seu livro *Charlie Chaplin*, em 1922, também afirmava o prodígio estético de Chaplin em termos complementares, reconhecendo-o como uma inspiração para outros cineastas: “Ao artista criador do cinema, a máscara de Charlie Chaplin tem a mesma importância que a tradicional máscara de Beethoven tem para o compositor musical” (DELLUC, 1922, p.11). É preciso dizer que ambos os comentários foram escritos ainda em meados da primeira década dos trabalhos de Chaplin no cinema, testemunhando o fenômeno impactante de sua aparição nas telas.

A propósito deste ídolo das primeiras décadas do cinema, podemos pensar que o fascínio pelo cinema americano já perdurava, na França, desde a época da primeira vanguarda. Para Faure, Chaplin é o artista completo do cinema e reconhece nos seus filmes uma continuidade e profundidade dos temas que ultrapassa o conteúdo explícito do que se encontra na tela – isto é, as convenções da comédia burlesca.

Serão noções semelhantes que os jovens críticos do *Cahiers du Cinéma* irão apontar nos filmes de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, entre outros, identificando uma consciência e uma participação que ultrapassam os créditos que lhes são atribuídos. Sobretudo, trata-se de reconhecer a sua seriedade, como no caso de Chaplin, e defender que alguns dos diretores hollywoodianos mais comerciais eram muito mais do que “intérprete[s] de ideias, de sentimentos e de formas que não [foram] ele[s] próprio[s] a combinar” (FAURE, *op. cit.*, p.42).

2.2 – A política dos autores

Podemos entender que, se a “autoria” é definida pela identificação da recorrência de motivos estéticos e temáticos no corpo de trabalho de um cineasta, a “política dos autores” é o desdobramento natural deste interesse pelo cineasta, implicando que a análise de um filme em particular deva estar submetida à consideração de sua *obra* no geral.

Voltamos, mais uma vez, a “Uma certa tendência no cinema francês” e lembramos que, ao distinguir dentre os filmes exibidos comercialmente aqueles que são obras de “autores” cinematográficos, diretores que, de filme a filme, imprimem as marcas de uma continuidade de pesquisa temática e expressiva, Truffaut e seus companheiros traçam também uma linha que divide o panorama do próprio cinema francês.

Sob a política dos autores, pouco importa o sucesso comercial dos filmes ou o prestígio midiático de seus diretores, se o seu comprometimento como “homens de cinema” não se faz evidente: “Eu nunca gostarei de um filme de Dellanoy, eu gostarei sempre de um filme de Renoir” (TRUFFAUT, 2008, p.247), é uma típica formulação desta predileção. Truffaut oferece alguns nomes de cineastas de diferentes gerações que exemplificam este ideal:

Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt: estes são, portanto, cineastas franceses e se percebe – curiosa coincidência – que estes são *autores* que escrevem frequentemente seus diálogos e alguns inventam eles mesmos as histórias que eles encenam. [...] Estas audácias são de *homens de cinema* e não mais de roteiristas, de diretores e nem de literatos (*idem*, p.226/7)

Três anos mais tarde, escrevendo para a revista *Arts* uma cobertura especial sobre o Festival de Cannes de 1957, Truffaut fará uma crítica ainda mais feroz, a começar pelo seu título: “Todos vocês são testemunhas neste processo; o cinema francês está morrendo sob as falsas lendas”. No texto, dá continuidade a essa definição:

Os grandes diretores, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Max Ophüls, Robert Bresson e muitos outros, escrevem eles mesmos os filmes que irão filmar. Mesmo quando se inspiram em um romance, em uma peça, em uma história real, o ponto de partida não é senão um pretexto. Um cineasta não é um escritor, ele pensa em imagens, em termos de *mise-en-scène* (*idem*, p.234)

Em “Sobre a Política dos Autores”, publicado por André Bazin no número 70 dos *Cahiers du Cinéma*, em abril de 1957, o crítico e editor da revista, influente sobre Truffaut e sua geração, comenta a atitude dos jovens críticos em relação a sua adesão pelo cinema hollywoodiano e ao modelo de validação dos filmes a partir apenas da admiração pelo seu cineasta, aspecto incondicional de sua postura.

A observação da "manifestação das mesmas qualidades específicas" (*Cahiers du Cinéma*, 1985, p.285) em certos diretores como "Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks ou Nicholas Ray" (*ibid.*) e a relação estrita assumida entre um trabalho e seu criador, segundo Bazin, pode criar certas injustiças. Como exemplo, cita a publicação de um texto exaltado de Jean Domarchi em defesa de Vincent Minelli e seu *Lust for Life* (1956) apenas uma edição após Éric Rohmer ter massacrado John Huston, que se justificaria apenas pelo fato deste não ser considerado um "autor dos *Cahiers*" (*ibid.*).

A política dos autores é aderida por grande parte dos contribuidores da revista, principalmente por parte do corpo de redatores mais jovens. Bazin esclarece que, “nos dois últimos anos” (*ibid.*), ela havia se tornado um critério principal nos textos dos *Cahiers* e, embora não a veja como bem fundamentada, admira a inteligência de algumas formulações e o entusiasmo dos jovens críticos, defendendo a sua validade pelo fato de que as contribuições destes críticos tornaram possíveis novas leituras sobre trabalhos antes desprezados.

2.3 – As revistas de crítica de cinema: *Revue*, *Gazette* e *Cahiers du Cinéma*

Antes de entrar mais à fundo na questão, devemos, brevemente, repassar o contexto de formação dos *Cahiers du Cinéma*, admitindo que, nos seus primeiros anos, a convivência entre diferentes gerações foi fundamental para a configuração dos debates no interior da revista e a caracterização de posturas opostas.

A primeira edição dos *Cahiers du Cinéma* apresenta uma dedicatória à memória de Jean-Georges Auriol, crítico de cinema e editor de *La Revue du Cinéma*, encerrada dois anos antes da fundação dos *Cahiers*, após a sua morte. É em sua homenagem, na expectativa de retomar o espírito da antiga revista e preencher o vazio que ela deixou na crítica cinematográfica francesa, que os *Cahiers* são criados.

Grande número de figuras de prestígio da crítica e da teoria cinematográfica haviam escrito em *La Revue du Cinéma*, editada em duas fases distintas (a primeira na década de 20 e início da década de 30; a segunda na década de 1940). Na segunda fase, encontramos os nomes de Lotte Eisner, Georges Sadoul e Henri Langlois, e também parte dos jovens críticos da década de 1940 que, a seguir, fundaria os *Cahiers*: André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Lo Duca, Pierre Kast, que na passagem entre os anos de 1940 e 1950 participariam ativamente do cineclubes Objectif 49 e do Festival do Filme Maldito, junto de Jean Cocteau, eventos fundamentais para o cenário dos debates sobre o cinema da França no pós-guerra.

Ainda nos primeiros números dos *Cahiers*, encontraremos também a entrada de críticos mais jovens, associados principalmente a outra revista, de curta duração, mas fundamental para a definição desta outra sensibilidade. Trata-se de *La Gazette du Cinéma*, publicação em formato de jornal, entre quatro e oito páginas, cujos cinco números saem entre maio e novembro de 1950.

Ligada ao Cineclubes do Quartier Latin, a publicação é dirigida por Maurice Schérer (Éric Rohmer), que já havia publicado alguns dos seus primeiros artigos na *Revue* de Auriol¹. Entre os que seguem *Gazette* para os *Cahiers* no ano seguinte estão, para além de Schérer/Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard. Aos seus nomes, se somarão os de François Truffaut e Claude Chabrol. Os cinco formarão o grupo dos “jovens turcos”, como veremos adiante, e serão também alguns dos primeiros a fazerem suas estreias no cinema, caracterizando a Nouvelle Vague.

¹ Em especial, “Cinema, arte do espaço” (*La Revue du Cinéma*, número 14, p.3-14).

Na *Gazette*, colaboram também nomes mais experientes como Doniol-Valcroze, Jean Domarchi e Alexandre Astruc.

A inspiração pela *Revue* é reafirmada no Editorial do número 43 dos *Cahiers du Cinéma*, em janeiro de 1955, que reporta a tarefa assumida e as críticas que, ao longo dos primeiros três anos da publicação, a editoria da revista recebeu através das cartas dos leitores. O texto relata exemplos de censuras que são feitos a revista, classificada por uns como demais alinhada à esquerda, por outros como à direita; alguns leitores felicitam a revista por defender certos cineastas e outros a reprovam justamente por estas escolhas. O apontamento de características contraditórias indica uma pluralidade de expressões distintas no corpo da redação da revista, que seus editores reconhecem como um dos méritos dos *Cahiers*:

É um fato que nós não defendemos aqui uma teoria única e estrita sobre o cinema. Os princípios mais democráticos reinam no interior da nossa equipe, onde os mais velhos são relutantes em impor suas crenças aos mais novos. Um único critério – o amor ao bom cinema – nos guia nos nossos esforços. (Editorial..., *Cahiers du Cinéma*, Paris, tomo VII, número 43, p.2-5, janeiro, 1955)

Este editorial anuncia também que os *Cahiers* voltarão a se dedicar a Alfred Hitchcock no seu número seguinte, em uma nova grande entrevista, quatro meses após a revista lhe dedicar pela primeira vez uma edição inteiramente voltada a um único cineasta. A notícia pode agradar ou desagradar, a depender do leitor. De maneira excepcional, a edição sobre Alfred Hitchcock, no número 39 da revista, é composta majoritariamente por textos escritos pela parcela mais jovem dos redatores da revista, a maioria deles ainda da casa dos vinte anos. A edição “fez alguma polêmica”, como veremos a seguir.

O editorial do número 43 se encerra com a promessa de retornar no número 50, em agosto-setembro de 1955, que inaugura também a seção “Correio dos Leitores”, assinada por André Bazin, que dá continuidade à exposição das críticas recebidas pela revista e se detém em uma carta enviada por um leitor português, de Coimbra, Luís Elias Casanovas, que questiona as posições dos jovens críticos: “Quando abrimos os *Cahiers du Cinéma*, esperamos encontrar outra coisa que não

senhores que, muito seriamente, colocam no mesmo saco *Le Carrosse d'Or* [de Jean Renoir] e *Under Capricorn* [de Alfred Hitchcock]." (BAZIN, *Le Courrier des Lecteurs, Cahiers du Cinéma*, Paris, tomo IX, número 50, p.55-57, agosto-setembro, 1955)

"Muito seriamente", ele diz. A restrição do leitor se dá sobretudo por conta do elogio ao cineasta hollywoodiano, cujo valor artístico do trabalho, menos evidente e reconhecido que no caso de Jean Renoir, então uma unanimidade entre todo o corpo de colaboradores da revista, seria ainda maior motivo de polêmica por ocasião do número a ele dedicado.

Ainda neste "correio" do número 50, Bazin lança de volta aos leitores um novo questionamento, reafirmando o compromisso dos *Cahiers* em distinguir as qualidades presentes nos filmes analisados na revista, independente do prestígio que esses filmes possam ter fora das suas páginas, constituindo uma forte declaração de valor de suas abordagens críticas:

A seriedade ideal de uma obra não é necessariamente proporcional a seriedade do tema tratado, nem mesmo a solenidade aparente do estilo. O que conta não são tanto os temas e seu desenvolvimentos explícitos quanto como se põem em causa os valores morais ou sociais implicados, mesmo indiretamente, no seu tratamento. Desse ponto de vista, não existem temas menores ou nobres e os gêneros reputados de puro divertimento podem bem servir de intermediários às mensagens mais profundas ou mais revolucionárias. Sob essas perspectivas, o cinema já foi mais longe que os autores de filmes burlescos dos anos de 1910 a 1915 ou 1920, ainda que o gênero possa ser considerado como o mais baixo da escala dos valores estéticos? (*ibid.*)

2.4 – Hitchcock nos *Cahiers du Cinéma*

O caso de Alfred Hitchcock é emblemático da predileção dos jovens críticos pelo cinema hollywoodiano, um reflexo de sua formação geracional, cuja relação com o cinema se inicia no momento da entrada de uma grande quantidade de novos filmes norte-americanos nas salas francesas. Impedido de circular no país durante o período da Ocupação nazista, em maio de 1940, um grande número de produções norte-americanas chega à França meses após a Libertação, no fim de 1945.

A seguinte imposição das produções hollywoodianas no mercado distribuidor apresenta aos jovens uma cinematografia em muito distinta da que estava acostumada a assistir, assinada por uma série de novos diretores e, sobretudo, alguns nomes antes já conhecidos, mas cujo trabalho havia se transformado de maneira significativa durante estes anos.

Hitchcock, nesta perspectiva, constitui um fenômeno ainda mais interessante a ser visto, uma vez que é justamente durante a Segunda Guerra que se desloca dos estúdios ingleses para os da Califórnia. A comparação entre os dois períodos parecerá de uma divisão clara para André Bazin, admirador de sua obra progressiva, que não poupará crítica em relação à influência que os roteiristas hollywoodianos terão nos seus novos trabalhos, como veremos a seguir.

Ainda que Hollywood constitua objeto de interesse dos *Cahiers* desde o primeiro número – seja nos textos, nas capas ou nas primeiras páginas, que anunciam as novidades do cinema mundial, a revista é frequentemente ilustrada com fotografias de cena ou de bastidores de muitos filmes produzidos pelos grandes estúdios norte-americanos, reflexo de sua predominância no mercado francês – Alfred Hitchcock não figura, a princípio, como um dos diretores de predileção da revista. Poucos são os artigos que, nos primeiros dez números, tratam de sua obra. Embora tenha reconhecidos os seus méritos enquanto um técnico de primeira linha entre os diretores mundiais, seus filmes eram, sobretudo, considerados pela maior parte da crítica europeia e norte-americana como meros produtos deste sistema industrial, não vendo neles grandes ambições artísticas.

Após as explorações do plano-sequência e da profundidade de campo, observadas por Bazin ao longo da década anterior como novas qualidades desenvolvidas no cinema norte-americano e europeu, a geração seguinte acompanha

o surgimento da era do Technicolor e do CinemaScope, imponentes avanços tecnológicos apresentados pela indústria norte-americana na década de 1950. Sob a influência destes e outros novos atrativos, em paralelo aos ataques que faz ao cinema francês, a defesa do cinema hollywoodiano será uma marca de Truffaut e seus companheiros na crítica, sendo Hitchcock um dos maiores símbolos desta tomada de posição.

O comentário sobre a obra de Hitchcock ao longo destes anos terá um papel decisivo na formação da identidade da revista, primeiramente devido à centralidade dada pelos jovens críticos ao conceito de *mise-en-scène*, um dos critérios pelos quais restringem o campo de abordagem sobre o cinema hollywoodiano; depois, pela política dos autores. A associação entre ambos é estrita.

O primeiro texto sobre um filme dirigido pelo cineasta na revista é de autoria de Alexandre Astruc, já no primeiro número, comentando *Under Capricorn* em comparação ao *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, cineasta de maior predileção dos chefes de redação da revista, rodado quase ao mesmo tempo e com a mesma atriz principal, Ingrid Bergman. Astruc voltará a Hitchcock ao comentar *Stagefright* (Pavor nos Bastidores, 1950) na segunda edição dos *Cahiers*. Há também uma crítica mais negativa por Herman G. Weinberg em sua coluna "Lettre de New York" na quinta edição, dando notícias sobre diferentes estreias que haviam ocorrido nos EUA.

Apenas em seu número 10 os *Cahiers* apresentarão um texto mais longo e entusiasmado sobre Hitchcock. O filme comentado, *Strangers on a Train* (Pacto Sinistro, 1951), é o mesmo que Weinberg teve a oportunidade de ver alguns meses antes, nos EUA. Trata-se da primeira opinião francesa sobre o filme publicada na revista. O autor do texto, Hans Lucas, já havia escrito sobre um filme de Rudolph Maté dois meses antes, e assinava este segundo artigo ainda sem citar o seu verdadeiro nome, Jean-Luc Godard.

“É provável que o último filme de Hitchcock suscitará querelas” (GODARD, 2007, p.54), diz sua primeira frase, que dá testemunho às restrições que já se faziam em relação a obra mais recente do cineasta. Godard sublinha como os seus apoiadores mais fiéis constituíam uma minoria no público: “Aqueles que têm por Hitchcock, por *Blackmail* tanto quanto por *Notorious*, uma grande e contínua admiração, aqueles que encontram nesse diretor todo o talento que demanda o bom cinema, estes se contam nos dedos da mão” (*ibid.*).

O tratamento que, na edição especial, dois anos mais tarde, é dado “muito seriamente” aos filmes de Hitchcock, já está presente desde o início deste texto, em que, resumindo os principais eventos do filme, Godard distingue um tema que “demanda muito pouco à anedota e ao pitoresco” (*ibid.*) encontrando nele motivações e significações mais profundas do que a convenção do gênero poderia fazer parecer:

Eu não conheço outros filmes, de fato, que hoje tornem mais digna de interesse a condição do homem moderno de escapar à queda sem a ajuda dos deuses. Sem dúvidas ainda, o cinema é particularmente apto à contar esse drama, à tratar menos do mito da morte de Deus [...] que da virtude maléfica que ela sugere. (*idem*, p.55)

O crítico reconhece uma gravidade no filme de Hitchcock, considerado “o mais germânico dos cineastas do outro lado do Atlântico”, que associa à Goethe e à Kleist, grandes nomes do romantismo alemão. Também a propósito de sua *mise-en-scène*, Hitchcock é, a princípio, comparado a Abel Gance e Carl Th. Dreyer, devido a uma virtuosidade que “não apresenta nenhum vão exagero” (*ibid.*). Mais tarde, Godard evita compará-lo a Griffith – ainda que veja “entre os dois a mesma admirável facilidade no emprego das figuras de retórica, do ‘procedimento’, isto é, em se servir dos meios dos quais a sua arte dispõe” (*idem*, p.57) – para ligar Hitchcock a F. W. Murnau e ao Fritz Lang do primeiro período alemão. A partir destas bases de comparações, Godard estabelece o parentesco de Hitchcock com “homens de cinema” cujas reputações de seus maiores trabalhos eram inquestionáveis.

É preciso dizer que, para além de comparações que, em seu contexto, pareciam dúbias, o título do artigo “Supremacia do sujeito”, por si só já implica uma ambiguidade, conforme a palavra “sujet”, em francês, diga respeito tanto a “sujeito” quanto a “tema” e, em seu texto, ambos pareçam estar extremamente relacionados. Godard, no entanto, prossegue em afirmar que “não é em termos de liberdade e de destino que se mede a *mise-en-scène* cinematográfica, mas pela força que tem o gênio de se lançar sobre os objetos com uma perpétua invenção” (*ibid.*). O tema e seu tratamento seriam, a princípio, aspectos distintos do trabalho no filme, mas a afinidade entre ambos, o encontro entre as duas forças, seria o que evidencia o gênio do seu diretor, reconhecendo em seu filme qualidades que estão intimamente ligadas ao

cinema hollywoodiano, cuja juventude e invenção está “baseada em fazer do tema a própria razão da mise-en-scène” (*idem*, p.58).

Em seu texto estão postos, desde o princípio, o caráter de exceção dos fãs de Hitchcock e os termos incondicionais da sua fidelidade. Esta “grande e contínua admiração” caracterizaria a natureza do autorismo para o público cinéfilo, um fascínio não pelos resultados de um filme em particular, mas pelo lugar que ele ocupa dentro do corpo de trabalho do seu diretor. Admitindo que *Strangers on a Train* é, para ele, o pior (ou “menos bom”) dos filmes de Hitchcock, Godard dá provas desta relação.

Ao fim da publicação original do artigo nos *Cahiers*, encontramos uma nota dos seus editores, fundamental para destacar o caráter de exceção da contribuição de Godard: “O leitor terá percebido que todos os pontos deste artigo foram redigidos contra os chefes de redação”;

Nas palavras que expressavam sua “longa e contínua admiração” por Hitchcock estavam já os precedentes mais imediatos da atitude dos “jovens turcos” e sua crítica “hitchcocko-hawksiana”, como veremos a seguir.

2.5 – A crítica hitchcocko-hawksiana

Em outubro de 1954, o número 39 de Cahiers du Cinéma, excetuadas as duas páginas que Jean Desternes dedica a cobertura do Festival de Veneza deste ano, é inteiramente dedicado à obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Entre os colaboradores da edição estão presentes Alexandre Astruc, Maurice Schérer (Éric Rohmer), Claude Chabrol, André Bazin, Jean Domarchi, Claude Chabrol, François Truffaut e J.R. (Jacques Rivette), todos colaboradores regulares da revista. Além, há um “Prefácio” escrito pelo próprio Hitchcock e um diário de Sylvette Baudrot, continuísta das filmagens de *To Catch a Thief* (Ladrão de Casaca, 1955), que havia sido filmado na costa francesa neste mesmo ano.

A contribuição de André Bazin ao número se dá em “Hitchcock contra Hitchcock”, crônica das filmagens e do método de trabalho de Hitchcock, apresentada em texto corrido junto à edição de duas entrevistas que Bazin pôde realizar com o cineasta durante as pausas nas gravações. Sem seguir um esquema de transcrição de perguntas e respostas, Bazin acrescenta no texto os seus próprios comentários às respostas de Hitchcock, questionando por mais de uma vez as razões de suas falas, ainda que reconheça estar “pessoalmente convencido” da sinceridade do cineasta (BAZIN, 1989, p.137).

Cinco meses depois, uma nova entrevista com Hitchcock seria publicada nos *Cahiers du Cinéma*, no número 44 da revista, em março de 1955. É a mesma da anunciada pelo edital do número 43 e nela, pela primeira vez, Hitchcock responde diretamente aos seus admiradores, nas figuras de François Truffaut e Claude Chabrol².

O texto que o precede na mesma edição, publicado por Bazin, se refere à entrevista menos como nota introdutória do que como uma retratação. Seu título é bastante expressivo: “Como se pode ser hitchcocko-hawksiano?”. A pergunta demonstra desde já sua própria inquietação sobre as predileções destes jovens críticos e volta a se antecipar às críticas que os Cahiers possam sofrer a partir da nova intervenção sobre o cineasta: “A edição dos Cahiers dedicada a Alfred Hitchcock fez

² Truffaut relembrará a situação alguns anos mais tarde, em 1966, na introdução ao seu *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*. O livro, editado a partir da longa entrevista que tiveram em 1962, consolida a reputação crítica de Hitchcock, que descreve em detalhes a realização de todos os seus filmes com grande seriedade.

algum barulho” (BAECQUE (ed.), 2001, p.13), são as primeiras linhas do texto, refere às respostas de influentes críticos como Georges Sadoul e Lindsay Anderson, então editor da revista inglesa Sight & Sound, ao conteúdo e a proposta da edição, pela qual os Cahiers são “violentamente criticados” (*idem*, p.14).

Bazin admite que a edição não representa nem uma conversão da revista, nem a inconsciência de seus editores, mas deliberadamente dá maior espaço para a “pequena parcela da equipe de colaboradores que não perde uma oportunidade de elevar às nuvens realizadores americanos como Howard Hawks, Preminger, Nicholas Ray ou o Fritz Lang dos ‘filmes B’” (*idem*, p.13). Trata-se do grupo formado por Schérer, Truffaut, Rivette, Chabrol e Robert Lachenay, chamados neste mesmo texto como “jovens turcos” (*idem*, p.14), devido às suas opiniões extremadas em demarcar as suas posições quanto aos seus cineastas prediletos:

Suas preferências se chocam, é verdade, com a opinião geralmente recebida e como eles são menos desejos de a justificar por argumentos razoáveis do que escandalizar por admirações e afirmações abruptas, a irritação de seus censores, sob a ironia ou a indignação, tão passionais quanto seus julgamentos incriminados. (*idem*, p.13)

Bazin justifica que o fato de voltar a entrevistar Hitchcock não significa uma provocação da parte dos Cahiers, senão afirmar que estes críticos possuem, em comum, um “sistema crítico implícito que lhes dá coerência e solidariedade” (*idem*, p.14): isto é, a política dos autores. Bazin ainda admite que, embora suas opiniões possam insultar aqueles que não concordam com seus argumentos, dentre os quais ele se inclui, este espaço na revista lhes é dado porque considera a posição do grupo como “respeitável e fecunda” (*ibid.*), reconhecendo que as suas opiniões passionais são reflexo de uma admiração profunda e lhes torna especialistas sobre essa parcela do cinema, de outro lado desprezada. Neste sentido, a edição é também um reconhecimento da sua “competência”: “sua erudição não está fundada sobre os mesmos critérios de valor que dos críticos coroados ou britânicos. Eles falam sobre o que eles conhecem e é sempre bom ouvir os especialistas” (*ibid.*).

A abertura declarada por Bazin para que estes jovens críticos se manifestam, deste modo, não apenas atesta a “dignidade de se exprimir” (*idem*, p.15) concedida pelos chefes de redação, mas também que a revista se dispunha a analisar com

profundidade os filmes que outras autoridades na crítica pareciam rejeitar. Ainda que mantenha uma posição afastada deste grupo de colaboradores em relação aos filmes dos cineastas antes mencionados, Bazin reafirma o seu respeito pelo fato de também defenderem aqueles cineastas franceses e europeus que julga dignos de maior estima do que possuem – Jean Renoir, Robert Bresson e Roberto Rossellini – e, em comum com os jovens críticos, “jamais reduzir o cinema àquilo que ele exprime” (*ibid.*).

O principal interesse que ultrapassa o conteúdo explícito de um filme, neste sentido, seria a importância dada à *mise-en-scène*. Tal como Bazin havia buscado em *Le Balon Rouge* (O Balão Vermelho, 1956) de Albert Lamorisse, um filme infantil, a base de sua teoria da “montagem proibida”, Truffaut e seus companheiros irão buscar no cinema de Hitchcock ou de Howard Hawks, entre as qualidades formais do seu trabalho de encenação, não apenas aquilo que eles avançam em termos da técnica cinematográfica, como também uma visão de mundo expressa através das suas escolhas: “Se eles valorizam tanto a *mise-en-scène* é porque eles nela discernem em uma grande medida a matéria mesma do filme, uma organização dos seres e das coisas que é seu próprio sentido, eu diria tanto moral quanto estético” (*ibid.*), diz Bazin.

Mesmo que se mantenha afastado em relação a “política dos autores” e em confiar plenamente neste “sentido moral” expresso na obra destes cineastas, ao menos Bazin está definitivamente ao seu lado no que diz respeito a uma “inteligência formal” (*idem*, p.16), como define:

Eu deploro, da minha parte como muitos outros, a esterilização ideológica de Hollywood, sua timidez crescente em tratar com liberdade de ‘grandes temas’ e é por isso também que *Gentlemen Prefer Blondes* (Os Homens Preferem as Loiras, 1953) me faz sentir falta de *Scarface* ou *Only Angels Have Wings* (Paraíso Infernal, 1939). Mas eu sou grato aos admiradores de [The] *Big Sky* (O Rio da Aventura, 1952) e *Monkey Business* (O Inventor da Mocidade, 1952) por detectar com os olhos da paixão o que a inteligência formal da *mise-en-scène* de Hawks esconde de inteligência pura e simples apesar da estupidez explícita dos roteiristas (*ibid.*)

Encontraremos, um ano depois deste texto e da primeira entrevista com Hitchcock pelos jovens turcos, no número 56 dos *Cahiers du Cinéma*, em fevereiro de

1956, a primeira entrevista com Howard Hawks, feita por Jacques Rivette e François Truffaut, em companhia do cineasta Jacques Becker, dias antes do lançamento de *Land Of the Pharaohs* (Terra dos Faraós, 1955), filme rodado por Hawks nos estúdios franceses, seu primeiro em CinemaScope e Technicolor³.

Aqui encontraremos uma nota de abertura redigida pelos próprios entrevistadores, que respondem ao título que lhes foi dado no artigo de Bazin e às censuras que faz às “admirações e afirmações abruptas” do grupo, que “entretém um mal entendido que sua posição ganharia em elucidar” (*idem*, p.13). Segundo os próprios “hitchcocko-hawksianos”:

Não estava em questão interrogar Howard Hawks sobre o seu ‘gênio’; nenhuma metafísica nas nossas perguntas, nada que possa desgostar os amadores da clareza ou dos pequenos fatos verídicos; pelo menos, esperamos que cada um ache vantagem nisso, sem omitir os ‘hitchocko-hawksianos’ de pura submissão. (A Política dos Autores, 1976, p.144. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascoal)

A nota faz referência a um artigo anteriormente publicado na revista por Jacques Rivette, intitulado “O gênio de Howard Hawks”, resumido na sua primeira frase: “A evidência é a marca do gênio de Howard Hawks”. A frase despertou polêmica pois se tratava de uma análise de *Monkey Business*, uma das mais representativas comédias malucas da filmografia de Hawks, com Cary Grant como protagonista e Marilyn Monroe ainda em um papel secundário. O artigo já havia rendido respostas significativas em oposição ao gosto peculiar dos seus redatores, como a “denúncia” expressa na “Seção dos leitores” em relação aos entrevistadores de Hawks, que aponta o caráter excêntrico de suas predileções, mesmo para o público leitor da revista:

Tive a ocasião de conhecer os senhores Truffaut e Rivette no exercício de sua profissão, isto é, discutindo nas salas especializadas sobre filmes americanos de segunda classe. Lhes

³ O filme é também a quinta colaboração de Hawks com William Faulkner, que assina o roteiro sobre a construção das pirâmides do Egito. O primeiro produzido depois que Faulkner receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1949. Isto é, um filme escrito por uma figurara literária de prestígio. Mas não se questiona que seja Hawks o autor desses filmes. Isto constituiria um tópico a ser analisado.

rogo que creiam em meu profundo mal-estar quando me inteirei que esses dois excêntricos representavam a única revista francesa de cinema! (BAECQUE in. FECÉ (ed.), 2004, p.138)

2.6 – Bazin x Hitchcock

Em uma série de textos publicados ao longo de mais de uma década em *L'Écran Français*, *L'Observateur* e, finalmente, nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, reunidos postumamente no livro *O cinema da crueldade*, encontramos a reação de André Bazin em relação a obra de Alfred Hitchcock, que nos primeiros anos da Segunda Guerra migra da Inglaterra para Hollywood. Através dos textos publicados no intervalo entre 1945 e 1958, acompanhamos a evolução do pensamento de Bazin sobre seus novos trabalhos, somada a uma grande estima pela sua primeira fase, que toma como um forte parâmetro de comparação: “Todos os temas dramáticos tão caros ao autor de *Notorious* (Interlúdio, 1946) já estão em seus filmes ingleses” (BAZIN, *op. cit.*, p.118).

Ao longo dos anos, Bazin se mostra um admirador desiludido de Hitchcock, mas que acompanha de perto sua obra à medida de criticá-lo. De filme a filme, reconhece cada vez mais os seus méritos, com frequência redimindo nos novos textos os filmes anteriormente mal avaliados. Ao final do conjunto de textos, Bazin distingue seus filmes de “divertimento de qualidade superior” (p.156), os mais ambiciosos, como *I Confess* (A Tortura do Silêncio, 1953) e *Rear Window* (Janela Indiscreta, 1954), pelos quais Bazin não se entusiasma, e os de “puro divertimento” (*idem*), como *To Catch a Thief*, *The Trouble With Harry* (O Terceiro Tiro, 1955) e *The Man Who Knew Too Much* (O Homem que Sabia Demais, 1956), que “mergulham-me efetivamente na euforia” (*idem*, p.157), confessa. Seu julgamento é de que “falta, apesar de tudo, alguma coisa aos primeiros, enquanto os segundos contêm mais do que prometem” (*ibid.*). Sua censura se faz mais firme conforme os casos em que julga que a reação crítica aos seus trabalhos ousa ir longe demais: “Hitchcock é mais sério do que ele próprio diz, mas, ainda assim, menos do que nos querem fazer crer” (*idem*, p.158).

Em todos os textos, Bazin jamais deixará de elogiar as proezas de Hitchcock, “o homem mais hábil do cinema mundial” (*idem*, p.111), apresentando em primeiro lugar os seus méritos e reconhecendo os progressos que o próprio aparato hollywoodiano possibilitou a sua técnica. Por outro lado, Bazin julga que essas capacidades por vezes não são mais que “fogos de artifício” (*ibidem*) ao serem agora aplicada sobre produções que julga mais convencionais e menos dotados do humor e da imprevisibilidade do seu período inglês. Exemplo disto é a primeira crítica da série, a propósito de *Shadow Of a Doubt* (A Sombra de Uma Dúvida, 1943): “Um filme

policial, diz o cartaz. Infelizmente sim, um filme policial como tantos outros e que não evita nenhum dos lugares-comuns que o cidadão americano médio gosta de encontrar no seu cinema” (*idem*, p.97).

Trata-se, neste sentido, de uma oposição declarada à repetição das fórmulas narrativas, um dos princípios da produção hollywoodiana, “limites dentro dos quais o talento de Hitchcock parece infelizmente concordar em exprimir-se” (*idem*, p.102), como indica a sua crítica a *Notorious*:

A retórica de Alfred Hitchcock é decerto a mais brilhante do mundo. Sabemos agora, de resto, que ele não tem igual para os *travellings* em espiral e para a expressão dos movimentos mais secretos da inquietação e da dúvida. Ele recuou os limites da sensibilidade da câmera no sentido em que se diz de uma balança sensível. Infelizmente, há um certo ridículo em depositar, sobre essa balança que uma poeira de ouro poderia inclinar, a vulgar limalha de ferro desses psicólogos baratos. (*idem*, p.103)

Em “Panorâmica sobre Hitchcock”, publicado em *L'Écran Français*, 23 de janeiro de 1950, Bazin faz uma síntese dos seus argumentos a propósito dos últimos “dez anos de heresia” (*idem*, p.106) do cineasta. Mesmo antes dos “jovens turcos”, Bazin vê com ressalvas o prestígio recebido pelos seus novos trabalhos e como os estúdios hollywoodianos produziram uma transformação nos seus filmes, deixando claro de que maneira seus argumentos já se referiam a uma nova fase de entusiasmo com a obra do cineasta:

É tempo de dizê-lo, do contrário o sucesso de crítica e de público de *The Paradine Case* (Agonia de Amor, 1947) e a admiração pela proeza técnica de *Rope* (Festim Diabólico, 1948) poderão consolidar definitivamente o que me parece ser doravante uma espécie de trapaça crítica: Hitchcock não trouxe nada de essencial, depois de 1941, à encenação cinematográfica. [...] Se me decido a atacar hoje um diretor considerado por alguns de meus companheiros como um dos estandartes da ‘vanguarda’ cinematográfica atual, não é em absoluto para ajudar a comprometer essa noção que nos é tão cara. Viva

Hitchcock contra a maioria de seus detratores! Mas, cá entre nós: ele nos desapontou.” (*idem*, p.105-106)

A importância da demarcação do ano de 1941, neste caso, diz respeito aos primeiros trabalhos de Hitchcock em Hollywood, mas sobretudo a dois títulos do mesmo ano, que contam com muito maior admiração de Bazin: o *Citizen Kane* de Orson Welles e o *Little Foxes* (Pérfida, 1941) de William Wyler, os quais descobre, por sua vez, junto aos primeiros filmes de Hitchcock que chegam à França, *Shadow Of a Doubt* e *Notorious*.⁴ *Kane*, por sua vez, também foi alvo de detração inicial da crítica francesa mais consolidada, na figura de Georges Sadoul, para quem o filme não era senão “uma enciclopédia de velhas técnicas” (em *Les Lettres Françaises*, 5 de julho de 1946), de maneira semelhante ao argumento de Bazin, em 1950, sobre Hitchcock.

Para Bazin, ao contrário, desde o primeiro momento de sua exibição na França, *Citizen Kane* seria um dos maiores exemplos da renovação do cinema hollywoodiano, tomando exatamente a sua técnica como um exemplar das novas possibilidades cinematográficas, em relação ao uso que nele Welles faz da profundidade de campo e do plano-sequência. Ainda que *Rope* (1948), alguns anos mais tarde, constituísse na filmografia de Hitchcock um exemplo de exploração semelhante, o filme é uma decepção para Bazin, que em “Devemos acreditar em Hitchcock?” admite não ter visto nele senão uma “proeza técnica” que nada teria em comum com “o que nos trazia um Welles, um Wyler” (*idem*, p.112).

Ao afirmar que Hitchcock é “um dos estandartes da nova ‘vanguarda’”, Bazin se refere também a um influente texto que havia sido publicado dois anos antes por Alexandre Astruc, um dos que formavam a “jovem crítica” dos anos de 1940 ao lado do próprio Bazin. Trata-se de “O Nascimento de uma nova vanguarda: a câmara-stylo”, em *L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Astruc define a imposição de uma nova geração de cineastas cujo trabalho abre novas perspectivas para o cinema dali em diante, nos quais vê a possibilidade de transformação do cinema, “a caminho

⁴ “*Shadow Of a Doubt* é de 1942, *Notorious* de 46, tivemos conhecimento desses filmes logo após a guerra, mais ou menos ao mesmo tempo que de *Citizen Kane* e *Little Foxes*. As obras de Hitchcock impressionaram muito, e a ‘jovem crítica’ colocou Alfred Hitchcock entre os seus deuses americanos. Ele aparecia como uma das principais esperanças da evolução capital que se produzira em Hollywood entre 1940 e 1944 e cuja revelação recebíamos de uma só vez”. (p.113)

de encontrar uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película”.⁵

Sem citar Hitchcock, o principal exemplo de Astruc seria o *Citizen Kane* de Welles, junto aos filmes mais recentes de Jean Renoir e os dois primeiros longas de Robert Bresson, com os quais Bazin se via em comum acordo.⁶

Astruc faz questão, no entanto, de ressaltar a diferença da “nova vanguarda” em relação a que alcançou o seu apogeu entre os anos de 1920, que em 1948 considera já como uma “retaguarda”, dando continuidade ao processo de afastamento em relação a este modelo de pensamento de cinema, já observável nos textos de Cocteau. Voltando as suas atenções sobretudo ao cinema de ficção produzido e distribuído em escala industrial e a afirmando a centralidade do estilo de alguns cineastas dentro deste contexto, a “câmera-stylo” de Astruc é um importante precedente histórico para a “política dos autores” no cenário das discussões sobre cinema na França, demarcando a nova etapa na qual irão se inscrever as colaborações dos jovens turcos.⁷

No mesmo “Devemos acreditar em Hitchcock?”, Bazin admite que, “em matéria de estilo, a câmera de Hitchcock era uma Parker fora de série. Ela conseguia escrever tudo, debaixo d’água, de cabeça pra baixo, com as mãos nas costas...” (BAZIN, *op. cit.*, p.113). Será retomando em parte o conceito de Astruc que Bazin citará Hitchcock como o último cineasta na cronologia de um de seus mais importantes ensaios, “Evolução da Linguagem Cinematográfica”, reunido em *O que é o cinema?*:

Hoje, enfim, podemos dizer que o diretor escreve diretamente em cinema. A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo –

⁵ Tradução por Matheus Cartaxo, publicada no número 4 da Revista Foco.

⁶ Em uma nota de rodapé do texto “L’avant-garde nouvelle”, publicado no número 10 dos *Cahiers du Cinéma*, Bazin afirma *Le Journal d’un Curé de Campagne* de Bresson e *The River* de Renoir como representantes da “nova vanguarda”, que reestabelecem a sua credibilidade artística depois de dois “filmes malditos” e mal compreendidos dos dois cineastas, *Les Dames du Bois de Boulogne* e *La Règle du Jeu*, respectivamente. Ainda em “Devemos acreditar em Hitchcock?”, Bazin credita a Renoir o papel de precursor de uma “nova vanguarda” que já não estaria mais na “profundidade dos campos e dos planos longos, mas no som”, encontrando no trabalho de Renoir desde *La Règle du jeu* a “possibilidade de expressar mais com muito menos de ‘cinema’”. (p.113)

⁷ O que Astruc descreve, no entanto, ultrapassa a questão do filme de ficção: em 1948, acredita que as câmeras de 16mm e a televisão são novas tecnologias que permitem que o cinema possa ser produzido e consumido de maneira dissociada da lógica da exibição do espetáculo em sala. Segundo ele, são essas novas possibilidades que permitirão ao cinema tornar-se mais amplo e diversificado: “Haverá cinemas como hoje há literaturas, pois o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento”. (*op. cit.*)

apoiando-se em um maior realismo, dispõe assim de muito mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista. (BAZIN, 2014, p.112)

Na última crítica da série de *O cinema da crueldade*, sobre o *The Man Who Knew Too Much* de 1956, Bazin toma o exemplo de D.W. Griffith como um predecessor das estratégias formais de Hitchcock, principalmente em relação ao uso que faz da montagem paralela nas cenas de ação. Segundo Bazin, este procedimento, que “tornou-se com o uso a mais ingênua das figuras de retórica cinematográfica” (BAZIN, 1989, p.159), constituiria em Hitchcock uma exceção em relação a maior parte dos diretores: “sua originalidade ou sua audácia consiste, com efeito, em ousar servir-se de estruturas dramáticas ultrapassadas e tradicionais, renovadas radicalmente tanto pelo virtuosismo quanto por sutis, mas decisivas perturbações de detalhes” (*ibid.*).

Bazin reconhece que o talento do cineasta estaria em depurar até os limites a decupagem clássica de que se serve: “Ele [Hitchcock] dá a impressão dessas mecânicas evoluídas, levadas a esse grau de perfeição além do qual já não contam senão melhoramentos infinitesimais” (*idem*, p.121). Estas palavras, escritas a propósito de *I Confess* alguns anos antes, filme sobre o qual Bazin apresentava ainda suas restrições, ecoarão nas apresentadas nesta última crítica, em que observa “a arte hitchcockiana no ponto mais próximo de sua perfeição” (*idem*, p.161) e “as mais encantadoras ilustrações do gênio cinematográfico.” (*ibid.*).

Para Bazin, *The Man Who Knew Too Much* suscita, em última instância, uma reabilitação dos argumentos trazidos pelos “hitchcocko-hawksianos”, no que diz respeito à expressão de uma “visão de mundo” que os jovens turcos enxergam na obra de Hitchcock, Bazin admite que ela existe, contanto que esta diga respeito à própria lógica dos efeitos cinematográficos apresentados na tela:

O interesse de Hitchcock é, com efeito, que a forma se torne, nele, a própria substância da narração, que já não seja apenas uma forma de contar a história, mas uma maneira de visão a priori do universo, uma predestinação do mundo a certas relações dramáticas. Nesse sentido, com efeito, é lícito falar de uma metafísica de Hitchcock, mas toda

implícita e indireta, que só vale livremente na medida em que não ilustra nenhuma metafísica de roteiro, em que constitui tão-somente o mero jogo das formas e das estruturas independentes da psicologia ou da sociologia. (*idem*, p.157-158)

Suas últimas palavras sobre o assunto estão no texto em que apresenta o longo estudo que Chabrol e Rohmer publicaram sobre o cineasta, o primeiro livro publicado pelos seus defensores dentro dos *Cahiers du Cinéma*, Para Bazin, o volume é um “espetáculo intelectual, ideal, virtual” (*idem*, p.164) que “equivale seguramente ao melhor dos filmes de Hitchcock” (*ibid.*), sem que saiba distinguir “se a perfeição do sistema, sua precisão micrométrica aliada à elegância e flexibilidade das articulações, assim como à dureza infrangível do material, decorre da obra que analisam ou apenas do pensamento deles” (*ibid.*). De todo modo, isto apenas confirmaria a “competência” já declarada dos jovens críticos e a centralidade da obra de Hitchcock para a formação desta nova geração.

3 – AS BASES DA NOUVELLE VAGUE

3.1 – Um novo ideal estético

Em 1954, para Truffaut, o cinema francês teria chegado ao desgaste do modelo estético da tradição de qualidade, seja no que diz respeito a relação entre diretores e autores, seja em relação à técnica empregada nos filmes. Ainda em “Uma certa tendência no cinema francês”, o jovem crítico desdobra seus argumentos, formulando as novas bases econômicas pelas quais uma renovação da produção cinematográfica na França seria possível.

Contra o que julga ser um cinema intelectualizado, impessoal, feito de adaptações de textos de prestígio e por homens que desprezam o cinema, Truffaut aponta a necessidade de um conhecimento profundo das noções cinematográficas, desde os seus custos materiais até a sua distribuição. Aqui, Truffaut não se limita mais a atacar o método de trabalho de alguns dos cineastas de destaque do cinema francês, mas dá a receita de como seria possível realizar, sob outras bases econômicas, um cinema distinto daquele:

Qualquer um pode ser diretor, qualquer um pode ser roteirista, qualquer um pode ser ator [...] A película custa trinta mil francos por trezentos metros. Um longa-metragem tem dois mil e quinhentos metros. Pode-se deduzir disto que basta reunir um milhão de francos para rodar um longa-metragem. [...] Pode-se imaginar que uma câmera se empreste, que um filme possa ser inteiramente filmado em exteriores (supressão dos postes de luz) e que o essencial seja filmar, não é necessário revelar tudo de uma vez. Então, neste caso, chegamos à conclusão incrível de que, em um país onde o custo médio dos filmes oscila entre noventa milhões de francos, um garoto que tenha qualquer coisa na cabeça, como se diz um pouco estupidamente, possa rodar um filme por quatro ou cinco milhões! (TRUFFAUT, 2008, p.241-242)

Truffaut cita dois filmes de diretores jovens que sustentariam essas possibilidades, *La pointe courte* (1955) de Agnès Varda, feito com doze milhões, e o

americano *Little Fugitive* (O Pequeno Fugitivo, 1953), de Morris Engel⁸. Mas é, sobretudo, no exemplo de Roberto Rossellini e seu *Roma, città aperta* (Roma, Cidade Aberta, 1945) que irá apoiar o seu argumento. O cineasta italiano, segundo o relato de Truffaut, vende um apartamento para comprar a película e, sem dinheiro para a revelar, realiza todo o seu filme sem ver os *rushes*, “nervosamente, implacavelmente, brutalmente, sem falhas e sem perder tempo quebrando a cabeça” (*idem*, p.243). No relato sobre a produção, há uma consideração heroica sobre o gesto de Rossellini; trata-se, nesta passagem do texto, de uma admiração não pelos resultados do filme em si, senão pelo arriscado jogo de tudo ou nada vencido pelo cineasta para realizá-lo. Somente após esta provação – e talvez, justamente, por conta dela – o cineasta alcança a glória:

Quando o filme foi concluído, Rossellini vendeu a uma velha condessa italiana três de Chirico que ele ainda possuía e o filme foi enfim revelado e sonorizado, antes tendo sido filmado mudo. No fim desta maratona noturna, há o Festival de Cannes, um homem de negócios americano e, anunciada, a fortuna... (*ibid.*)

Em 1957, Truffaut também observa uma mudança importante na organização dos estúdios hollywoodianos. Ao citar os nomes de Nicholas Ray, Richard Brooks, Robert Aldrich, Anthony Mann, Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz e Joshua Logan, todos realizadores que ao longo da última década, a partir de meados dos anos de 1940 (paralelamente ao surgimento da geração da “tradição de qualidade”), haviam assumido projetos de destaque dentro de grandes estúdios, Truffaut elogia o fato de que cada um destes cineastas parece fazer filmes “extremamente livres sob todos os pontos-de-vista” (*idem*, p.247). O contrário dos cineastas franceses que, segundo ele, “se apressam a macaquear a Hollywood de cinco anos atrás” (*ibid.*).

Esta ideia de um descompasso e mesmo de uma tentativa retrógrada de atualização do cinema francês é significativa do fato de que Truffaut não ambiciona simplesmente emular o velho cinema de estúdios, mas, tal como, sob um momento de crise econômica, Hollywood parecia reinventar-se esteticamente, também na França o mesmo seria possível:

⁸ Filme que é capa do número 31 da Cahiers du Cinéma, o mesmo em que é publicado “Uma Certa Tendência no Cinema Francês”.

Nossos cineastas se tornaram escravos da superprodução e, como eles não têm a força de Ophüls, eles se deixaram devorar, absorver pelas bases desmesuradas dos dias de hoje. [...] Quanto mais caros são os filmes, mais eles são bestas no nosso sistema de produção, mais ainda eles são impessoais e anônimos. (*idem*, p.248)

O insucesso deste modelo de produção baseado nas grandes estrelas, nas adaptações célebres, nos velhos produtores, em tudo o que define como a tradição de qualidade, é a maior condição para que, economicamente, o investimento em outro modelo possa ser interessante para os produtores: “É chegada a hora, pois o edifício está balançando: os últimos filmes de Fernandel e de Jean Gabin vão fazer os seus produtores perderem dinheiro” (*idem*, p.244), afirma sem qualquer pudor.

O filme de amanhã me parece, então, mais pessoal ainda que um romance, individual e autobiográfico como uma confissão ou como um diário íntimo. [...] O filme de amanhã não será realizado por funcionários da câmera, mas por artistas para os quais a rodagem de um filme constitui uma aventura formidável e exaltante. O filme de amanhã se parecerá com aquele que o filmou e o número de espectadores será proporcional ao número de amigos que possui o cineasta. (*idem*, p.248-249)

Se, nestes textos Truffaut denuncia o que lhe parecem ser os problemas do estado atual do cinema francês, anunciando soluções em um tom caráter profético, sob caráter de manifesto, em “Clouzot ao trabalho ou O reino do terror” (*Cahiers du Cinéma*, número 77, dezembro de 1957), ele dá notícia sobre as próprias ambições enquanto cineasta, após a realização do seu primeiro curta-metragem, *Les Mistons* (Os Pivetes, 1957): “Nós falamos muito de cinema nos Cahiers e falamos só sobre isso, a tal ponto que nós enlouqueceremos cedo ou tarde, se nós não tomarmos a preocupação de um por um irmos impressionar um pouco de película” (*idem*, p.250).

3.2 – A Nouvelle Vague

Entre 1958 e 1959, ocorrem as filmagens e estreias dos primeiros “jovens turcos” em longas-metragens: *Le Beau Serge* (Nas Garras do Vício, 1958) de Claude Chabrol e *Les Quatre Cents Coups* (Os Incompreendidos, 1959) de Truffaut são os dois primeiros, ambos vistos pela primeira vez no Festival de Cannes. *Paris Nous Appartient* (Paris Nos Pertence, 1958) de Jacques Rivette e *Le Signe du Lion* (O Signo do Leão, 1959) de Éric Rohmer, filmados no mesmo período, terão as suas estreias atrasadas para 1961 e 1962, respectivamente, após os primeiros sucessos que impulsionam a Nouvelle Vague.

O último dos jovens turcos a filmar um longa-metragem é Jean-Luc Godard, que estreia *À bout de souffle* diretamente nas salas parisienses em março de 1960, acompanhado de uma grande campanha publicitária de distribuição, que inclui a publicação de uma novelização do roteiro em fevereiro do mesmo ano, antes do filme ser exibido. Nos meses seguintes, *À bout de souffle* participa dos festivais de Cannes (maio) e Berlim (junho/julho), onde Godard recebe o Urso de Prata de Melhor Realizador.

Em 1960, quando a nova onda de diretores estreantes está no auge do seu apelo midiático, Truffaut publica um dos seus últimos artigos regulares, em um livro coletivo intitulado *Cinema, Univers de l’Absence?*. No papel do jovem diretor pelo qual ficava conhecido, mas ligado ainda ao papel de crítico polemista que havia desempenhado nos últimos anos, o título do seu texto logo demonstra que Truffaut segue as mesmas obsessões, indo direto ao ponto ao nomeá-lo “O realizador, aquele que não tem o direito de reclamar”. Nele encontramos, resumidas, muitas das discussões apresentadas por Truffaut seja em “Uma certa tendência”, seja em “Todos vocês são testemunhas deste processo”, a começar pela afirmação da centralidade e da responsabilidade do diretor pelo sucesso ou fracasso de qualquer filme, para além política dos autores:

Muitos diretores tomaram o hábito de desculpar a mediocridade de seus filmes pelas exigências abusivas de um produtor. Assim é que se criou uma lenda segundo a qual o exercício do ofício de cineasta é uma escravidão dourada que, pelas somas investidas e a divergência de interesses representados, relega essa função a um domínio onde a arte

tem pouco lugar, nas antípodas da liberdade criativa do romancista, do pintor ou do autor dramático. (*idem*, p.10)

No mesmo texto, aborda também o problema dos produtores franceses e as razões pelas quais as grandes produções são mais atrativas para eles do que as pequenas, uma vez que, não sendo donos do dinheiro, apenas intermediários de sua aplicação no filme, seu salário “é proporcional ao total do orçamento (de 7 a 12%), eles não têm nenhum interesse em fazer abaixar os preços, a usar atores razoáveis, um mínimo de técnicos, cenários naturais” (*idem*, p.12). Truffaut oferece ainda uma desculpa a estes produtores, que não teriam interesse em “financiar um filme ruim” (*idem*, p.11), depositando a responsabilidade dos maus trabalhos sobre os diretores, pois “é sempre possível melhorar um roteiro já existente” (*ibid.*).

Trata-se ainda da crítica ao modelo da tradição de qualidade, que Truffaut acredita estar prestes a ser superado, a partir do aparecimento de novos produtores – os dois principais deles, não mencionados no texto, são Pierre Braunberger e Georges de Beauregard – que, depositando suas confianças nos jovens cineastas, torna possível que a Nouvelle Vague aconteça:

Foi preciso a chegada na indústria cinematográfica de diretores que eram os seus próprios produtores e tinham conseguido dinheiro fora do cinema – capitais privados ou familiares, heranças, empréstimos – para que a experiência fosse tentada; foi preciso também o talento de Louis Malle e de Claude Chabrol para ela fosse conclusiva. [...] ainda que se encontrem premissas na história do cinema com a vanguarda dos anos trinta, o mecenato, os inícios familiares de Jean Renoir. (*idem*, p.12)

Estas possibilidades de mecenato, como as que proporcionaram a realização de *Le sang d'un poète* de Cocteau, pertencem a outro tempo e estão distantes do modelo de cinema que Truffaut ambiciona fazer. Seu desinteresse por essas possibilidades da primeira vanguarda, ainda que possa ir de encontro com o que afirma a “câmera-stylo” de Astruc, se dá principalmente porque a realização cinematográfica nestes termos não diz respeito ao mercado cinematográfico no qual procura se inserir. O grande confronto de Truffaut e da Nouvelle Vague, neste sentido,

se dá sobretudo em relação aos meios tradicionais de produção e exibição, aos quais não se opõem, mas ambicionam conquistar.

Após enumerar alguns dos cineastas que haviam estreado recentemente seus primeiros longas-metragens, imediatamente associados com a Nouvelle Vague, como Louis Malle e Claude Chabrol, Truffaut acrescenta também os nomes daqueles que acabaram de rodar os seus primeiros longas e, por fim, daqueles que em breve também começarão a filmar. Nesta passagem, Truffaut cita os nomes de 28 novos cineastas, alguns deles hoje esquecidos e outros com desdobramentos em suas carreiras que se distanciam do ideal estético dos cineastas mais conhecidos da Nouvelle Vague. Entre eles, há, também grandes diferenças de idade. Tratava-se, sobretudo, de designar um conjunto de cineastas estreantes, que em breve encontrariam ou não os rumos de suas carreiras.

Listamos aqui estes nomes. Dentre os que já haviam estreado: Louis Malle, Claude Chabrol, Claude Bernard-Aubert, Alain Resnais, Agnès Varda, Georges Franju, Jacques Baratier, Edouard Molinaro, Jean Rouch, Jean Valère (além de François Truffaut). Os que acabavam de filmar o primeiro longa: Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Philippe de Broca, Éric Rohmer, Paul Paviot, Marcel Hanoun, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Michel Drach. Os que constituiriam a “onda” seguinte: Ado Kyrrou, Jacques Rozier, Jacques Demy, Claude de Givray, François Reichenbach, Jean-François Hauduroy, Jacques Villa, Claude Sautet, Alain Jessua.

Em breve, é bem evidente que a amplitude desse movimento, sua diversidade, excederão uma mania publicitária para operar realmente uma convulsão sistemática da produção na França, convulsão que na qual participarão todos os membros de base da profissão: financiadores, produtores, roteiristas. (*idem*, p.13)

Para Truffaut, o que define o realizador são as provas que ele dá da sua ambição. Um diretor é responsável também pela escolha das condições de produção sobre as quais aceita trabalhar, é um dos seus argumentos. Frente ao que considera um comportamento indulgente, “a obra de um Robert Bresson ou a de um Jean Renoir trazem uma negação absoluta” (*idem*, p.10). Os dois cineastas são caracterizados,

então, como exemplos opostos. Bresson, pela sua necessidade de liberdade total, “espera o tempo necessário para encontrar o produtor que aceitaram todas as suas condições” (*ibid.*), enquanto Renoir “não concebe o seu trabalho sem ter em conta os conselhos de todos os que estão ao seu redor” (*idem*, p.11). Truffaut busca esclarecer como “um filme parece sempre com aquele que assina a realização” (*ibid.*), isto é, corresponde a um resultado direto do trabalho do diretor, independente das condições dispostas: novamente a questão do autorismo.

Seu argumento se divide entre afirmar o compromisso comercial com um produtor e defender que, dentro dele, o diretor deve se manter altivo. Neste sentido, Bresson é novamente um exemplo de intransigência, de afirmação absoluta de suas próprias convicções artísticas – logo, de uma relação com um produtor que esteja disposto a aceitá-las, que confie nos temas que ele aborda ou simplesmente no talento do realizador. Em primeiro lugar, essas condições apenas existem por não assumir um trabalho de encomenda, por ser ele mesmo quem propõe os seus temas, que adapta a sua história, escreve os roteiros e diálogos, cria um modelo novo de atuação e decupagem, outro tipo de encadeamento temporal da história, uso de elipses. O significativo intervalo entre cada um dos seus filmes é também um exemplo desta condição. Vê-se nele um ideal, porque Bresson permanece dispondo dos serviços de produção de um filme tradicional, não é um cineasta de vanguarda, restrito a meios fechados. Valendo-se das ferramentas disponíveis para outros, se destaca por impor o seu próprio modelo. Ainda que seu filme permaneça propriedade do produtor, no momento em que acorda produzi-lo, este deseja que seja inteiramente um filme de Bresson.

O sucesso dos filmes jovens revelou a ambição dos antigos e, paradoxalmente, o ano de 1959 será historicamente importante, não somente pela aparição de cinco ou seis nomes novos da direção, mas sobretudo porque Jean Renoir, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance e Robert Bresson fizeram seus filmes mais ambiciosos e mais arriscados. (*idem*, p.14)

Passando por estes nomes franceses, aos quais associa também os de Charles Chaplin, Carl Theodor Dreyer, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Josef von Sternberg, Luís Buñuel, Fritz Lang e King Vigor, cada um seguido pelo ano de seu

nascimento, Truffaut afirma que, em uma lista que expressasse sua própria cinefilia, os melhores cineastas do mundo em atividade seriam sexta e quinquagenários, concluindo seu texto ao dizer que os jovens diretores “jamais declararão o bastante o seu reconhecimento aos realizadores que [...] tiveram a coragem de perseguir sua evolução até que o grande público os abandone” (*idem*, p.18).

Trata-se, portanto, de reconhecer que, mesmo tardiamente, existe uma progressão contínua no seu trabalho e que, mesmo tendo alcançado o sucesso, estes cineastas não deixam de desafiar a própria imagem que criaram para si mesmos no passado, ainda que isso represente um afastamento do público que uma vez o celebrou, por características que possam ter ficado no passado. Se as suas obras estão guardadas pela política dos autores é também por um comprometimento com a expressão artística, que vai além das tendências e da conformidade com o sucesso. São questões que reafirmam a sua admiração pela geração mais experiente em atividade, de modo que os jovens continuassem a aprender com os mais velhos, contra o estigma que se abatia sobre a obra de alguns deles.

Estes cineastas serviriam de exemplo não simplesmente pelo corpo de sua obra já formada e admirada, senão por estarem, mesmo depois de ter sua reputação consagrada, seguindo o caminho de sua própria pesquisa estética, ainda que corressem o risco do ridículo. A consideração define um sentido comum, uma espécie de comunidade entre cineastas, a partir de uma mesma ética ou atitude frente ao trabalho cinematográfico, qual a impertinência seria não apenas uma característica da juventude, mas do grande artista. Significa dizer que o seu reconhecimento por estes cineastas, compartilhado com sua geração, não se dá apenas pelo que fizeram no passado, mas pelo que seguem fazendo ao nível das suas ambições.

Para além de reafirmar a sua fidelidade a política dos autores, agora encarando-a a partir da realização, Truffaut aproveita a sua recente autoridade para apresentar aos próximos cineastas uma cartilha, cujo mandamento número um consta já em seu título: o diretor não tem o direito de reclamar. Ele deve buscar ser um autor, não importando se escreveu ou não o roteiro. Deve trabalhar com os meios possíveis ou exigir os que lhe forem necessários, antes de iniciar o trabalho. Deve dedicar-se ao filme independente de sua consideração pelo público e ser fiel a sua pesquisa estética até o fim.

Os *Cahiers du Cinéma* manterão uma associação estrita com alguns destes cineastas nos próximos anos, em especial Truffaut, Chabrol e Godard. Seus três primeiros longas serão objeto de capa da revista, sendo mais notável o caso do *À bout de souffle* de Godard, presente em janeiro de 1960, no número 103 da revista, antes mesmo de ter a sua estreia comercial. Antes dele, *Le Beau Serge* em março de 1959, número 92, e *Les Quatre Cents Coups* em junho de 1959, número 96. Dois anos depois, em 1962, os Cahiers dedicam seu número 138, em dezembro de 1962, exclusivamente a Nouvelle Vague, com três grandes entrevistas a esses diretores.

Prontamente, em menos de cinco anos desde as suas estreias, os filmes de Truffaut, Chabrol e Godard terão, receberão nas páginas da revista a mesma atenção e espaço dado na década anterior aos cineastas hollywoodianos e europeus aos quais se dedicavam e aos quais estarão, agora, ao lado. Trata-se menos de uma mudança na abordagem e na definição de preceitos da revista, mas de seguir, a partir do fenômeno novo que acontece na França, a acompanhar os novos cineastas e dar espaço à divulgação de suas ideias e filmes.

3.3 – *À bout de souffle* (1960), de Jean-Luc Godard

Dentre as estreias da Nouvelle Vague, o primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard é o que manifesta de maneira mais explícita a sua inspiração pelo cinema hollywoodiano.

Na sequência de créditos de *À bout de souffle*, são apresentadas apenas três cartelas: a primeira anuncia o número de registro e censura; a segunda, uma dedicatória à Monogram Pictures; a terceira, o título do filme. A seguir, temos a primeira imagem, um primeiro plano de Jean-Paul Belmondo, interpretando Michel Poiccard. A última imagem é, novamente, um primeiro plano, desta vez de Jean Seberg, que interpreta Patrícia Franchini. Depois dele, se segue apenas a cartela de fim, sem que em nenhum momento do filme os nomes dos atores, equipe técnica, diretor ou produtor estejam presentes.

Estreitando os laços entre o seu filme e o universo referencial do filme policial hollywoodiano, Godard escolheu, dentre todos os grandes estúdios ou diretores conhecidos pelo público francês, fazer uma dedicatória à Monogram Pictures, estúdio pouco conhecido de filmes de série B. Mais do que a declaração de admiração a um cineasta, o que vemos aí é a homenagem a certo tipo de cinema de ação, produzido de maneira pouco dispendiosa e raramente contando com grandes estrelas nos seus elencos. O nome “Monogram Pictures” é uma pista obscura para a maioria dos espectadores e é exatamente por isso que ela anuncia o filme como um trabalho de um entusiasta, de interesses bastante específicos.

Por outro lado, tomando a ideia dos filmes de menor orçamento como parâmetro, podemos pensar que, ao dedicar o seu filme a Monogram Pictures, Godard estaria reivindicando a possibilidade de que também na França se realizem filmes de acordo com este modelo, de custos e lucros mais baixos, mas de retorno mais seguro para seus produtores – tal como havia sido desenvolvido nos artigos de caráter de manifesto escritos por François Truffaut ao longo da década.

A inspiração pelo filme policial norte-americano passa pela assimilação do trabalho que Jean-Pierre Melville havia feito alguns anos antes, em *Bob, le flambeur* (Bob, o Jogador, 1955) e *Deux hommes dans Manhattan* (Dois homens em Manhattan, 1959), no que diz respeito a ambientação do gênero através de personagens e cenários parisienses. Neste sentido, a aparição de Melville em *À bout de souffle* é uma clara homenagem ao cineasta que antes dele traçou o caminho do

filme policial na França e que levou a fundo o respeito às convenções do gênero. Mais tarde Godard irá também apresentar Fritz Lang em *Le Mépris* (O Desprezo, 1963) e Samuel Fuller em *Pierrot le Fou* (O Demônio das Onze Horas, 1965), outros diretores que, ao longo dos anos de 1950, os jovens turcos não se cansarão de exaltar.

Nos lembremos que, em “Uma certa tendência”, Truffaut profetizava que os novos filmes devem ser expressões da “pessoalidade” dos seus realizadores. Godard, no entanto, dificilmente parece falar sobre si mesmo e sua personalidade se expressa sobretudo no estilo ou na natureza das citações ao longo do filme. Estas se multiplicam na sequência central do filme, no quarto de hotel, no qual os pôsteres na parede, reproduzindo quadros de Picasso ou Auguste Renoir, os livros citados – *Wild Palms* de William Faulkner e *Portrait of the Artist as a Young Man* de Dylan Thomas – ou a música clássica ouvida pelas personagens, compõem um panorama de referências distintas e, por vezes, contraditórias, que ultrapassam as relações puramente cinematográficas.

A emulação do modelo hollywoodiano está por trás da escolha da atriz norte-americana Jean Seberg para interpretar a protagonista do filme, uma personagem norte-americana, que trabalha para um jornal norte-americano, e tem ainda muitas dificuldades com o idioma francês. Antes de *À bout de souffle*, Seberg havia protagonizado dois filmes de Otto Preminger, *Saint Joan* (Santa Joana, 1957) e *Bonjour tristesse* (Bom Dia, Tristeza, 1958). Em *À bout de souffle*, ela participa de um gênero que ela não havia interpretado nos seus papéis anteriores, por sua vez sendo aquele pelo qual Preminger havia sido descoberto como grande diretor pelos cinéfilos franceses, nos filmes dirigidos em Hollywood na década de 1940. Godard declara “Eu queria poder pegar o último plano do filme e encadear com uma cartela: ‘Três anos depois’.” (GODARD, 2007, p.30)

Vejamos, por outro lado, o caso de Jean-Paul Belmondo, ator da mais nova geração do cinema francês, não associado diretamente aos cineastas da Nouvelle Vague, mas já tendo atuado no último curta-metragem de Godard, *Charlotte et son Jules* (Charlotte e seu namorado, 1958). Sobretudo, havia sido o protagonista do mais recente filme de Chabrol até então, *À double tour* (Quem Matou Leda?, 1959). É dele que Godard retira a verdadeira identidade do homem, que se apresenta como Michel Poiccard, mais tarde revelada como Laszlo Kovacs, personagem que interpreta em *À double tour*, cumprindo o ideal que planejava para a personagem de Seberg.

Em relação às suas duas personagens, Godard guarda o procedimento da colagem, do cruzamento entre filmes distintos, de referências opostas, de apropriações. Após a morte de Michel, mesmo o seu gesto característico de passar o polegar direito sobre os lábios será também copiado por Patricia, que volta o seu olhar para a câmera e encerra este filme com uma aparição vampiresca.



Figura 1 - Segunda cartela de À bout de souffle

3.4 – A título de comparação: *Le Beau Serge* (1958) de Claude Chabrol

Já que falamos antes de uma relação entre Godard e Chabrol, através da identidade comum a Belmondo nos filmes de ambos, Lászlo Kovács, seria positivo complementar a apresentação de *À bout de souffle* a partir de uma comparação com o longa de estreia deste outro cineasta, advindo do grupo dos jovens turcos. Em *Le Beau Serge*, Chabrol apresenta uma abordagem completamente distinta de Godard em relação ao problema da encenação e da caracterização das personagens.

O primeiro plano do filme mostra uma estrada em meio à paisagem rural. O texto na tela indica a região onde foi filmado e as primeiras informações dos créditos do filme. No fundo do quadro surge um ônibus que atravessa o cenário e, passando ao lado da câmera, sai de quadro. O corte seguinte, a princípio, acompanha o deslocamento do ônibus pela paisagem; a câmera está posicionada sobre o seu teto e uma panorâmica reenquadra as malas que estão ali. Os nomes dos atores principais e o título do filme se inscrevem sobre a mala que, mais tarde, descobriremos ser a do seu protagonista. O terceiro plano o mostra sentado no interior do veículo, é o ator Jean-Claude Brialy, que aqui interpreta François. Ele observa os passageiros ao seu redor e o corte para o quarto plano do filme é um *raccord* do seu olhar.

Toda a continuidade da sequência de créditos se constitui entre planos tomados a partir da estrada em enquadramentos fixos ou panorâmicas que acompanham o ônibus atravessando o cenário rural ou planos no interior do veículo que enquadram François. Por fim, vemos a chegada do ônibus à uma pequena cidade, onde François é o único a descer, recepcionado de imediato por duas pessoas que o aguardam.

François é um jovem adulto, estudante, que vem da cidade e retorna ao local onde cresceu e de onde esteve muito tempo afastado. Serge, referido no título e interpretado por Gérard Blain, era seu amigo de infância, que ficou por ali. O contraste entre as duas personalidades e a decadência moral de Serge serão a base do conflito no filme. Sua apresentação inicial se dá logo após a chegada do ônibus: François acaba de descer e um homem sobe para pegar sua bagagem. Um corte de cima do ônibus, onde estão as malas, mostra o homem no topo e François na parte de baixo, à esquerda do quadro. Uma panorâmica para a direita acompanha o movimento do homem em direção à mala. Ele se engana, a princípio, e o movimento da câmera deixa ver, do outro lado do ônibus, Serge e mais outro homem. Uma trilha sonora

estridente acompanha a aparição, pontuando o caráter dramático da sua presença. François indica que a sua mala é a da esquerda e o homem a joga para ele.

Na continuidade da cena, François tenta chamar por Serge, que se vira e o encara por alguns segundos, mas segue adiante sem responder. François volta a conversar com o homem que lhe recebe e, juntos, sobem a rua que dá entrada à cidade. O desenvolvimento do seu diálogo aponta a relação passada entre Serge e François, que também pergunta sobre outras pessoas e as mudanças ocorridas na cidade enquanto estiveram fora. A caminhada até a pensão onde François ficará hospedado é seguida por *travellings* interrompidos pelas pausas das personagens, quando há o corte e a renovação do plano, respeitando a cadência do texto e a representação dos atores.

Chabrol apresenta um trabalho de decupagem que segue os pressupostos de *mise-en-scène* mais dignos dos cineastas hollywoodianos admirados pelos jovens turcos. As transições entre os planos preservam a cadência e a continuidade da ação realista. Toda a introdução de sua personagem se dá através de sucessivas camadas de mediação: o ônibus que chega no vilarejo, as pessoas que reconhecem o protagonista, as histórias sobre o tempo do passado, estabelecem o cenário da ação e suas personagens. Estamos plenamente no domínio do relato romanesco.

Gradualmente, se acumulam os primeiros componentes do conflito, que apenas mais tarde irá se apresentar. Temos, no entanto, já a primeira pista no plano com a mala: o fato de que o homem se enganou e a câmera o seguiu, introduzindo Serge no filme. Este breve deslize, aparentemente casual e logo corrigido pelo reenquadramento, denota na narração uma espécie de consciência sobre o drama que está por vir e é o típico detalhe que estaria presente no modelo de construção cênica de Hitchcock, evidenciando no trabalho de Chabrol a sua familiaridade e admiração.

Ambas as sequências iniciais, de *Le Beau Serge* e de *À bout de souffle*, apresentam as suas personagens e introduzem os elementos sobre os quais as histórias serão construídas, mas o tratamento é distinto.

No caso de Chabrol, temos a descrição do local, do tempo, do protagonista e do antagonista da história. O principal, no entanto, é que toda esta apresentação está diretamente ligada à percepção deste mundo a partir de uma perspectiva exterior,

crítica e distanciada em relação a sua personagem: a câmera encontra Serge antes mesmo que François possa vê-lo, pois o ônibus se coloca entre os dois.

No caso de Godard, as duas primeiras sequências de *À bout de souffle* apresentam o protagonista Michel em uma série de cenas breves, de uma aceleração rítmica constante. Não encontramos em *À bout de souffle* a precisão do sentido da imagem que está presente no plano da mala de *Le Beau Serge*, nem uma cadência que permita este tipo de profundidade na exposição das relações entre as personagens em uma mesma cena. Os planos filmados por Godard são, em geral, de uma natureza fragmentária, tomados como partes de uma construção cujo sentido se completa somente na montagem da cena como um todo.

Ao contar a sua história, Godard se coloca muito mais próximo do personagem. Os recursos de montagem e as modulações rítmicas do filme visam a todo momento à identificação com o protagonista em relação ao seu olhar ou ânimo nas ações em que está envolvido. Sobretudo, é no fato de que a câmera de *À bout de souffle* veja somente aquilo que as personagens também veem que encontramos a peculiaridade deste trabalho.

Nos concentraremos, no capítulo final a seguir, na análise de algumas das suas sequências.

4 – À BOUT DE SOUFFLE (1960), O PONTO-DE-VISTA E A MONTAGEM

4.1 – O porto de Marselha

À bout de souffle não se parece com os filmes hollywoodianos sobre os quais falavam nos *Cahiers*. O filme se vale do universo referencial do cinema policial hollywoodiano para criar um novo trabalho, que se distancia dele seja pelo tom, pelos motivos ou pela técnica, que deformam a natureza do seu referente inicial. A apropriação dos clichês ilustra uma consciência crítica e um distanciamento em relação ao modelo no qual se baseia. Seria preciso dizer que, em quadro, para além das citações, o que Godard guarda em relação ao filme hollywoodiano de série B é o sentido da sua vibração, a expressão evidente e concreta das ações de suas personagens, uma dinâmica de constante transformação.

À bout de souffle se caracteriza, em grande medida, pela agilidade das suas cenas, que se deve em parte às características do protagonista Michel, mas sobretudo ao trabalho técnico inovador apresentado pelo filme. A colaboração de Godard com o diretor de fotografia e operador de câmera Raoul Coutard, que utiliza sobretudo a luz natural e a câmera na mão para o registro das cenas. Neste sentido, sua experiência no trabalho em cinejornais é fundamental para definir essa abordagem de um imediatismo patente, em que as imagens que parecem tomadas no calor do momento, como se se dispusessem à cobertura de um acontecimento único, que não pode ser reencenado. Segundo Godard, esta escolha se justifica, em um primeiro momento, em razão da própria limitação financeira da produção: “Se nós pegamos a câmera na mão, foi para ir mais rápido, simplesmente. Eu não podia me permitir um material normal que teria estendido a filmagem por mais três semanas.” (*idem*, p.31).

Na construção cênica de *À bout de souffle*, o recurso ao campo e contracampo se faz ostensivo, dando a impressão de que a maior parte das cenas apenas se constitui como tal na montagem: De cena a cena, Godard jamais parece repetir um mesmo procedimento. O *jump cut*, frequentemente referido como o principal avanço técnico deste filme, se manifesta de diferentes formas, motivado seja pela abreviação da duração total do filme, seja pelo sentido de ilustração e correspondência entre sons e imagens.

Neste filme, cuja rodagem constitui “uma aventura formidável e exaltante” prevista por Truffaut (*op. cit.*, p.249), encontraremos também um dos exemplos mais

potentes da “técnica de invenção” recomendada por Cocteau (*op. cit.*, p.24). Tudo isto ao “servir-se de estruturas dramáticas ultrapassadas e tradicionais, renovadas radicalmente tanto pelo virtuosismo quanto por sutis, mas decisivas perturbações de detalhes”, como Bazin (*op. cit.*, 159) referiu-se, por sua vez, a Hitchcock.

As primeiras sequências de *À bout de souffle* caracterizam de imediato os ícones da narrativa policial hollywoodiana: o bandido, a mulher, o carro, o revólver, a polícia. São motivos visuais aos quais se aplicam as ferramentas básicas da decupagem clássica, principalmente as relações de campo e contracampo e de *raccord* de olhar.

Neste capítulo, analiso algumas sequências-chave para compreender essas relações no filme. Para buscar uma clareza maior, propus uma divisão entre as cenas de uma mesma sequência em razão seja do deslocamento espacial das personagens, seja do deslocamento de interesse dentro de quadro (como no segundo subcapítulo). Procurei respeitar, acima de tudo, a estrutura de montagem do filme, usando os frames do filme para ilustrar as passagens mais relevantes de cada cena e indicando a numeração dos seus planos através das legendas de cada figura.

Após os curtíssimos créditos, a primeira sequência não durará mais do que um minuto. Nela, veremos Michel roubar um carro e partir para a estrada, em direção a Paris. A sequência se divide em duas cenas, em continuidade: a troca de olhares entre Michel e uma mulher; depois, a ligação direta no carro e a partida de Michel.

O início do primeiro plano de *À bout de souffle* mostra a capa de um jornal. Ouvimos de imediato as primeiras palavras do protagonista Michel, sem ainda vê-lo: “Afiml, eu sou estúpido. Afiml, sim, é preciso. É preciso!”. O jornal é abaixado e vemos Michel (Jean-Paul Belmondo), com o rosto parcialmente coberto pelo chapéu inclinado, fumando um cigarro e observando o que está ao seu redor.

O segundo plano mostra uma mulher, que também observa ao redor. Novo corte para Michel, em variação do enquadramento anterior. Novo corte para a mulher, repetindo o mesmo quadro. Ao fim deste plano, ela gesticula mais incisivamente, apontando com a cabeça algo que lhe chama a atenção.

O quinto plano do filme mostra um carro que acaba de ser estacionado e os dois passageiros que descem dele. O sexto plano é uma repetição do primeiro plano de Michel. O sétimo plano, a mulher caminha atrás do casal, em continuidade com o enquadramento anterior. O oitavo plano é Michel em plano americano, fechando o

jornal e partindo em direção ao carro, que não vemos. Este deslocamento marca o final da primeira cena da sequência.



Figura 2 – Porto de Marselha: Planos 1 a 8

Apenas no nono plano da sequência, o primeiro da segunda cena, temos um plano geral que estabelece o cenário onde a ação acontece. Podemos distinguir, pelas inscrições nos barcos, que se trata do Porto Velho de Marselha. Uma panorâmica parte deles para mostrar, próxima à água, a mulher.

O décimo plano mostra já Michel fazendo uma ligação direta no carro, com o capô levantado. O décimo primeiro plano dá continuidade ao enquadramento anterior, com a mulher, que corre em direção ao carro.

No décimo segundo e último plano da cena, a câmera já está dentro do carro, posicionada no banco de trás. Vemos Michel entrar, fechar a porta e dar partida no motor. A mulher se aproxima e entra em quadro. Após um breve diálogo, Michel parte.

Toda a construção da primeira cena está baseada na relação de campo e contracampo sobre o olhar das personagens, que suprime a verdadeira distância entre

elas, que jamais conhecemos. Devemos notar também como, na segunda cena, a ação desempenhada por Michel não é mostrada em sua integridade. Ele levanta o capô e começa a mexer no motor do carro. O corte para a garota, que corre em sua direção, abrevia a representação da ligação direta no motor.

Em toda a sequência, não sabemos o quão longe Michel se encontrava da mulher e apenas no último plano veremos pela primeira vez os dois juntos no mesmo espaço.



Figura 3 - Porto de Marselha: Planos 9 a 12

Esta relação entre ponto-de-vista e as distâncias das personagens será explorada outras vezes ao longo de *À bout de souffle*. Destacaremos, a seguir, duas outras sequências, em continuidade, ainda nos primeiros minutos do filme, que lidam diretamente com estas noções.

A sequência do primeiro encontro entre Michel e Patricia, já em Paris se divide em duas cenas, de um plano cada.

Na primeira, em um plano geral, fixo, Michel aborda uma vendedora de jornais em uma calçada e pergunta: “Você conhece Patricia Franchini?”, “Sim, ela está lá”, apontando para onde Michel deve seguir. “*Merci*”, é sua resposta breve. O plano dura

cerca de cinco segundos e é cortado justo quando Michel começa a andar na direção apontada, apenas indicando o seu movimento. No plano seguinte, a câmera encontra Patricia (Jean Seberg) entre os carros estacionados na avenida Champs-Élysées (que se prolonga infinitamente na profundidade de campo), anunciando o jornal: “New York Herald Tribune!”. Por alguns segundos, o *travelling* que se desloca em sua direção dá continuidade ao deslocamento de Michel no plano anterior, que se prolonga até a entrada de Michel em quadro: “Você vem comigo a Roma?”, é a fala que ele diz a seguir, a surpreendendo.

Ainda que a sincronicidade de movimento de Michel em relação ao movimento sugira a continuidade entre os espaços, o ângulo no qual a câmera está posicionada torna dúbia a possibilidade de que este segundo plano represente seu ponto-de-vista. De todo modo, esta é uma tensão presente na imagem e que deve ser considerada. Após sua entrada, ambos permanecem juntos no quadro e o plano, como um todo, dura cerca de três minutos.



Figura 4 – Primeiro encontro de Michel e Patricia: Planos 1, 2a, 2b, 2c

A sequência em que os policiais procuram pela primeira vez por Michel se divide em três cenas.

Na primeira, já em Paris, Michel vai à agência de viagem onde trabalha Tolmachoff, o homem que lhe deve dinheiro. O encontro entre os dois, que percorrem todo o salão da agência, é acompanhado em um longo plano-sequência, ao fim do qual Michel cruza novamente a porta de entrada, em direção à rua. Simultaneamente, passam ao seu lado os dois policiais que, ao longo do filme, investigarão o seu paradeiro. Um corte estabelece o início de uma nova cena, em que os policiais interrogam Tolmachoff e partem em disparada ao descobrirem que Michel acabou de sair dali.

Na segunda cena, o primeiro plano mostra Michel descendo as escadas do metrô. A seguir, uma panorâmica da esquerda para a direita acompanha a corrida dos policiais, que também descem por uma das escadas. O movimento de câmera segue, revelando que a cena se passa em uma avenida, ao centro da qual estão os Arcos do Triunfo, em que a câmera se detém, antes de completar o movimento e, no lado oposto por onde os policiais entraram, revelar Michel subindo novamente as escadas, ainda lendo o jornal, despreocupado e sem saber que está sendo seguido: ele simplesmente havia utilizado a passagem para atravessar a avenida.

Na terceira cena, na continuidade da mesma ação, vemos Michel em plano geral na porta de um cinema, de frente a uma vitrine onde observa os pôsteres e as muitas fotos de Humphrey Bogart. Michel se detém em uma delas. Um corte para o detalhe desta fotografia e outro para o primeiro plano de Michel estabelece uma troca de olhares entre os dois na tela, semelhante à primeira cena do filme. O esquema de campo e contracampo se repete por mais uma vez na cena.⁹ O quinto plano é o último primeiro plano de Michel e o sexto plano retoma o enquadramento do primeiro da cena; uma panorâmica, que acompanha Michel deixando o local, deixa ver, no reflexo do vidro do cinema, os policiais que procuram por ele, destacados através do fechamento em íris para a tela preta, que fixa por um instante em um círculo os homens no meio da avenida, perdidos a sua procura. Desta vez, diferente de outros casos, a câmera observa aquilo que sua personagem ignora.

⁹ A homenagem a Bogart, um dos atores mais emblemáticos do cinema hollywoodiano dos anos 40 e 50, vem pouco tempo após uma cena que se inicia com o enquadramento de parte do poster de um filme de Robert Aldrich – *Ten Seconds to Hell* (1959), rodado na Alemanha e em cartaz na França – e que é concluída quando uma jovem oferece uma edição dos Cahiers du Cinéma a Michel, que a rejeita: “Tem algo contra a juventude?”, “Sim, eu prefiro os velhos”.

O paralelismo aqui é ainda mais evidente que o apresentado no porto, pelo fato de Michel assoprar a fumaça do cigarro em seu quadro e a vermos, desde o primeiro detalhe, no plano da fotografia de Bogart. A fumaça indica a proximidade entre os espaços, como elemento de continuidade entre os dois planos, estreitando ainda mais a relação do olhar por essa proximidade física imediata.



Figura 5 - Bogart: Planos 1, 2, 3, 4, 5, 6a, 6b, 6c

4.2 – A estrada para Paris

Para desdobrar a questão do ponto-de-vista e da proximidade do filme em relação às suas personagens, destacaremos a seguir a sequência em que Michel dirige o carro roubado em Marselha rumo a Paris. Esta segunda sequência de *À bout de souffle* é constituída, por cerca de cinco minutos, principalmente de planos rodados no interior do carro, em movimento constante pela estrada.

Pequenas elipses espaço-temporais denotam a passagem entre as cenas, mas a sua divisão é guiada sobretudo pelos diferentes focos de atenção de Michel ao longo da estrada, sejam em relação aos objetos com os quais interage ou as observações que faz sobre aquilo que vê. As variações de posicionamento de câmera dentro ou fora do carro denotam também as divisões dentro das cenas e das cenas entre si.

Nos lembremos aqui, também, da questão do “ponto-de-vista” criticado por Truffaut em relação à adaptação de *Le Diable au Corps*. Isto é, a falha do filme em caracterizar o modelo de narração em relação às suas personagens. Em *Le Beau Serge*, esta questão nos fica clara conforme a história de Serge nos é apresentada através da mediação de François.

Como dito no subcapítulo anterior, a sequência da estrada para Paris se apresenta quase inteiramente dentro do carro dirigido por Michel, sem contar com momentos de descontinuidade espacial que facilitem a dissociação entre as cenas. Para melhor analisar as relações estabelecidas pela montagem, a sequência foi dividida em oito cenas, guiadas pelos motivos aos quais Michel dedica sua atenção.

No primeiro plano da primeira cena, uma fusão com a partida em Marselha, vemos através da janela da frente do carro a estrada no campo, quase vazia, enquanto ouvimos a voz de Michel, fora de quadro, cantarolando: “*Buenas noches, mi amor!*”.

No segundo plano, a câmera está no banco de trás e mostra Michel virando-se para reclamar de um carro que tenta ultrapassá-lo. O início de sua fala é ouvido ainda no fim do plano anterior.

Os quatro planos seguintes são os primeiros exemplos de *jump cut* no filme: tratam-se de quatro vistas consecutivas da estrada, com quatro ultrapassagens feitas pelo carro dirigido por Belmondo/Michel. Para além da repetição dos motivos visuais, os quatro planos estão agrupados pelo prolongamento do mesmo trecho cantado pelo

protagonista em voz off: “*Pa-pa-pa-pa-pa-pa-Pa-tri-cia, Pa-tri-ciaaa!*”, cujo ritmo e repetição corresponde também às mudanças vistas nas imagens. Cada plano dura um segundo na tela.



Figura 6 – Estrada, Cena 1: Planos 3-6. Os primeiros jump cuts.

A seguir, se observa uma repetição dos dois primeiros planos da cena, em ordem invertida: no sétimo, uma variação do primeiro plano de Michel, agora no banco da frente do carro, acompanhado de uma breve frase musical, tema da personagem ao longo do filme. No oitavo, mais um longo plano da estrada, cuja duração está guiada por duas ultrapassagens consecutivas de outros carros da estrada, no início e no fim do plano. Em *off*, Michel indica o que fará a seguir, ainda de maneira vaga: “Eu vou buscar o dinheiro, perguntar à Patricia ‘sim’ ou ‘não’ e então... *Buenas noches, mi amor! Milão, Gênova, Roma!!!*”.

O nono e último plano desta primeira cena é filmado com a câmera posicionada na estrada, em um movimento panorâmico da esquerda para a direita, que acompanha a rápida passagem do carro. O som estridente do veículo promove um corte sonoro e sua amenização ao longo do plano acompanha o distanciamento do carro em direção ao fundo do carro.

A excepcionalidade do último plano em relação ao esquema que o precede denota o fim da primeira passagem, emoldurando a cena. Acima de tudo, ele constitui um intervalo entre a primeira cena e a seguinte.



Figura 7 - Estrada, Cena 1: Planos 7, 8a, 8b, 9a, 9b, 9c. Câmera na estrada.

Na segunda cena, a continuidade de ação com o deslocamento do carro na estrada não nos permite distinguir o intervalo de tempo em relação à anterior, embora este dado seja irrelevante. A câmera retoma a posição no banco de trás do carro, em um primeiro plano de Michel. Voltamos a ouvir os seus comentários (“O campo é bonito”), acompanhados de outra trilha musical. Os dois planos seguintes, uma vista da paisagem na estrada (“Eu amo muito a França”) e um novo primeiro plano do protagonista, são filmados do banco da frente e dão continuidade a sua fala. Neste último, voltando-se à câmera, Michel diz uma frase espaçada, em cujos intervalos são inseridos pequenos trechos de notas musicais: “Se você não ama o mar... Se você não ama a montanha... Se você não ama a cidade... Então vai se foder!”.

A fala para a câmera é uma abordagem que coloca o espectador em contato direto com essa personagem, cujas ações e características irão moldar o desenvolvimento do filme. Neste sentido, é uma apresentação não apenas do caráter da personagem, mas do próprio tom da narração do filme, cujas ações, muitas vezes, não correspondem a uma perspectiva realista: Michel consegue o carro que quer, o dinheiro que precisa, as chaves do quarto do hotel, sem qualquer tipo de dificuldade. Quando recebe o tiro fatal, solta fumaça pela boca à maneira de um desenho animado,

e, no momento de sua morte, fecha seus próprios olhos com a mão. Neste último gesto, a própria personagem parece expressar uma consciência dos clichês que representada e dos quais o filme é deliberadamente saturado.



Figura 8 - Estrada, Cena 2: Plano 3. Michel fala para a câmera.

Um novo *jump cut*, com mais um plano sobre Michel, em continuidade visual do anterior após um breve frame de tela preta, que dá origem à terceira cena da sequência. Nela, o interesse de Michel deixa de ser os seus planos e outros carros na estrada (como na primeira) ou o comentário sobre a paisagem e a ofensa ao espectador (na segunda), mas as garotas que vê ao longe pedindo carona na estrada.

O novo foco de atenção do personagem diferencia esta cena das anteriores. Mas é justamente este modelo de construção de planos de olhar e planos de ponto-de-vista que estabelece a unidade entre todas elas.

O primeiro plano, como dissemos, se inicia com um *jump cut* sobre Michel, e faz uma panorâmica em direção à janela da frente, onde podemos ver à distância duas figuras que fazem sinal de carona. A panorâmica volta à Michel e, chegando a ele, um novo *jump cut* acontece. Ele diz: “Cobrarei um beijo por quilômetro”. Este plano serve, sobretudo, como uma mediação para a inserção do que vem a seguir, disfarçando a sua descontinuidade.

O terceiro plano da cena é uma nova vista da janela. Desta vez, as garotas estão mais próximas e o carro passa lentamente ao seu lado. Nota-se uma grande descontinuidade espacial (não há o prédio atrás delas) e uma desaceleração da velocidade do carro. O movimento da câmera acompanha a passagem do carro pelas garotas, que repetem mecanicamente o gesto característico de carona, enquanto olham para a câmera, denotando um componente de encenação que não está presente nas passagens anteriores, apenas com Jean-Paul Belmondo em quadro. Não podemos distinguir se, entre os dois planos, se tratam das mesmas pessoas em cena e se o primeiro da cena também era encenado.

O corte para o quarto e último plano da cena apresenta um *raccord* com o olhar de Michel, em direção à janela do banco de trás, caracterizando mais uma vez o plano anterior como seu ponto-de-vista. Depois, volta-se novamente para a estrada e liga o rádio.



Figura 9 - Estrada, Cena 3: Planos 1 e 3. Garotas pedindo carona.

A quarta cena, em que Michel encontra um revólver no porta-malas do carro, se inicia com um *jump cut* sobre o último enquadramento, dando continuidade a posição da câmera no banco de trás. Mais dois cortes assim definem o seu desenvolvimento. No primeiro plano, Michel encontra a arma no porta-luvas; no segundo, finge atirar nos carros à sua frente, imitando os sons de tiro. O terceiro plano começa com Michel virando-se para a janela do passageiro e acompanha o movimento de sua mão com a arma nesta direção. “É belo o sol”, ele diz. Corte para o quarto e último plano da cena, plano ponto-de-vista de Michel: o sol por trás das árvores, em continuidade do movimento do carro. Ouvimos os sons realistas de tiros.

Nos dois primeiros cortes dentro da cena, através do *jump cuts*, Godard dispensa um plano de mediação como o segundo da terceira cena e apresenta a ação de Michel em pequenas elipses.



Figura 10 - Estrada, Cena 4: Planos 1 a 4. O revólver.

As quatro primeiras cenas da sequência estão estritamente baseadas no ponto-de-vista de Michel (excetuando o nono plano da primeira cena, com a panorâmica na estrada) e acompanham os seus comentários a respeito daquilo que vê ou com o que interage. Concentrando-se no mesmo espaço, elas diferenciam-se entre si principalmente a propósito dos objetos que definem a atenção de Michel.

Nas quatro cenas a seguir, que encerram a segunda parte da sequência, encontraremos variações sobre esse modelo de construção cênica, ainda que a unidade e a diferenciação entre cada uma delas continue a se dar através da montagem. Além disso, encontraremos, na perseguição de Michel pelos policiais a participação de outros atores em cena, como se dá na terceira cena.

Na quinta cena, encontraremos uma ruptura ainda maior entre os eixos nos seus cortes.

No primeiro plano, a câmera está de volta ao banco de trás do carro e o quadro é filmado com uma lente mais aberta que nos anteriores, permitindo ver Michel e os carros na estrada, através da janela. Ele está irritado com um caminhão a sua frente e tenta fazer mais uma ultrapassagem.

O segundo plano, rodado a partir de outro carro, mais à frente na estrada, mostra o carro de Michel cruzando as faixas. Trata-se do primeiro plano no interior de um bloco cênico¹⁰ que não corresponde a um plano de Michel ou do seu olhar nesta sequência. Nele, distinguimos também, a placa do carro que dirige, na qual pode-se ler a inscrição “U. S. Army”, detalhe que caracteriza este roubo como além do comum.

O plano seguinte, o terceiro da cena, de volta ao banco de trás do carro, mostra novamente a janela e dois policiais sobre motos são vistos por atrás do caminhão. “Merda, a polícia”, diz Michel. Ouvimos o seu apito. Mais uma vez, como ao final da primeira cena, um plano de fora do carro constitui um intervalo entre esta cena e a próxima: a partir da estrada, vemos da direita para a esquerda do quadro o carro de Michel seguir ultrapassando o caminhão (os policiais estão encobertos na imagem).



Figura 11 - Estrada, Cena 5: Plano 2. U.S. Army.

¹⁰ Lembremos que o nono plano da primeira cena era o último e marcava, pela sua duração, uma elipse.

A sexta cena se dá em continuidade absoluta com a anterior. Sua particularidade estrutural está nos espelhamentos dos quatro planos que a constituem, divididos em dois pares. Para além disso, aqui vemos também, pela primeira vez na sequência, movimentos de câmera dentro do carro que não estão guiados pelo olhar de Michel, que vê apenas a estrada à sua frente.

No primeiro plano, a câmera está no banco de trás e, partindo do enquadramento das costas de Michel, volta-se à janela traseira, onde se veem os policiais à sua perseguição. Novo *jump cut* e, partindo desse enquadramento, o movimento de panorâmica é inverso, voltando a Michel. Podemos pensar que esses dois planos cumprem a função de substitutos do seu olhar (Michel segue olhando para frente), preenchendo uma lacuna na estrutura da perseguição.

Seguem-se, complementando o senso de urgência da fuga, outros planos rodados de fora do carro: o terceiro, uma panorâmica da esquerda para a direita, acompanhando o carro que Michel dirige; o quarto, da direita para esquerda, acompanhando as motos dos policiais.

Neste último trecho, Godard rompe deliberadamente com o eixo dos 180° graus em razão de estabelecer o efeito de simetria entre os dois planos, repetindo por sua vez também o esquema anterior, dentro do carro, na ordem espelhada. Toda a cena é acompanhada de uma versão mais acelerada do tema sonoro de Michel.



Figura 12 - Estrada, Cena 6: Planos 3 e 4. Ruptura do eixo e simetria.



Figura 13 - Estrada, Cena 7: Planos 1a, 1b, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Olhar e PPV.

A sétima cena da sequência da estrada se passa inteiramente fora do carro. A velocidade e a continuidade de movimento que caracterizou e unificou as cenas anteriores, aqui são rompidas. Mais uma vez, há aqui uma relação de paralelismo e simetria, ligada ao sentido da ação da cena anterior, mas baseado diretamente na alternância entre planos de olhar e de ponto-de-vista.

O carro de Michel sai da estrada por um pequeno desvio e a câmera o acompanha, até se fixarem em um eixo paralelo. O som dos pneus freando ultrapassam o volume da música, em *fade out*. Ouvimos um ruído de motor. Ainda neste plano, Michel diz que há um problema no carro e se apoia à janela do passageiro para olhar para a estrada atrás, à esquerda do quadro. Um corte para a estrada, semelhante ao enquadramento inicial do plano anterior, caracteriza agora o plano ponto-de-vista de Michel: uma moto policial passa, é dela que ouvimos o motor.

No terceiro plano, a câmera se encontra mais próxima do carro e Michel está de pé, erguendo o capô. Um novo olhar para a estrada e uma nova repetição do enquadramento anterior, com a passagem do segundo policial. No quinto plano, repete-se Michel ao lado do carro, agora consertando um fio. Ele olha para mais uma vez para fora de quadro, a estrada se repete e uma das motos volta, seguindo em sua direção pelo caminho feito pelo carro. No sétimo e último plano, Michel se desloca do capô até a janela do carona. Vemos rapidamente a sombra do policial que se aproxima e ouvimos o início da sua frase: “Não se mova...”.

“... ou eu atiro!”. A continuidade da frase do policial no plano seguinte estabelece também a passagem para a oitava cena. O corte é novamente para Michel, mas em uma nova descontinuidade: o enquadramento é fechado e Michel está virado para a direita, na direção de onde vinha o policial. O plano segue um movimento de começa que no seu chapéu e desce até seu braço; um *jump cut* suprime parte do movimento da câmera, que segue pelo antebraço até chegar à arma em sua mão. Um novo *jump cut*, para um plano do mesmo eixo, mais próximo à arma, retoma a continuidade do movimento até chegar ao bico do revólver. Ouvimos o som de um disparo que continua no plano seguinte, com a queda do policial no mato.

A composição formada pelos quatro planos consecutivos encerra um dos blocos cênicos mais curtos do filme, com oito segundos. É também um dos momentos mais singulares no que diz respeito à precisão da montagem de Godard em *À bout de souffle*.



Figura 14 - Estrada, cena 8: Planos 1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, 4a e 4b. Morte do policial.

Há, nesse trecho, um grande equilíbrio entre os planos no que diz respeito ao valor dramático de cada motivo que encerram. Os dois primeiros planos pelo corpo de Michel duram dois segundos cada, o plano da arma dura um segundo e o do policial dura três. A arma, por ser o elemento de maior apelo e visto mais próximo, tem a sua duração menor, preservando o impacto deste novo tiro, depois dos direcionados ao sol. A queda do policial, consequência natural do tiro, permanece breve, mas tem o seu efeito prolongado por oposição à duração do plano anterior. A fragmentação do quadro dramatiza a cena sem recorrer a uma profundidade de encenação, ao mesmo tempo em que a proximidade em relação a Michel, a supressão das distâncias entre ele e o policial e as rápidas sucessões de direção do movimento de câmera confundem o olhar para o que está sendo representado, à primeira vista.

O plano que encerra a sequência representa a continuidade da fuga de Michel, que atravessa um longo gramado, em plano geral, que o acompanha numa panorâmica da direita para a esquerda do quadro. Uma nova trilha musical é introduzida, de tema mais estridente, que acompanha a gravidade dramática. O plano tem cerca de quinze segundos e se encerra em um *fade out* para tela preta.

A sequência da estrada tem 32 planos e dura 3min44seg.

Envolvido desde o princípio em um contexto de ação, ao fim da segunda sequência o protagonista de *À bout de souffle* já está implicado no conflito que será desdobrado ao longo de toda a duração do filme.

4.3 – Som e imagem

Na primeira parte da sequência da estrada, as imagens que vemos e o que é anunciado pela voz off de Michel se encontraram em uma relação complementar, como no caso dos *jump cuts* da primeira cena, que acompanham o nome “Patricia”, cantarolado por ele ao volante e ditando o ritmo da montagem da cena.

Encontraremos um procedimento semelhante numa das passagens mais conhecidas do filme, quando, dirigindo ao lado de Patricia, Michel se lamenta pelo fato de que ela ainda não tenha decidido partir com ele para Roma. Toda a cena é rodada apenas com primeiros planos das duas personagens, com a câmera posicionada no banco de trás do carro.

Primeiro plano de Michel ao volante. Sua presença na tela dura somente o tempo em que responde à pergunta de Patricia sobre o que aconteceu com o carro anterior que dirigia. Como em todos os demais momentos do filme, sua resposta é evasiva, não deixando que ela saiba que todos os seus carros são roubados: “Está na garagem”.

Primeiro plano de Patricia: “Deixe-me olhar para você”, Michel diz. Ela se nega, virando o rosto para o outro lado. Todos os planos na cena, a seguir, serão repetições deste enquadramento, em uma série de *jump cuts*: doze planos no total. Ao fundo, o cenário passa por seguidas transformações, denotando a descontinuidade do diálogo conforme cada corte avança o percurso do carro em direção ao seu destino: o restaurante no qual Patricia deve se encontrar com o jornalista do Herald.

No primeiro momento da cena, os cortes reúnem ainda o conteúdo expresso entre cada intervalo da conversa entre os dois, com perguntas e respostas. A continuidade dos planos está demarcada por aquilo que as personagens discutem no trecho e o corte entre esses momentos marca também a mudança nos assuntos que são discutidos entre eles. Nos cortes entre estes primeiros cinco planos, entendemos que a montagem suprime os momentos de silêncio no trajeto.

Dois desses planos são acompanhados apenas pela trilha sonora. Após o segundo, os cortes voltarão a ser estruturados pela fala de Michel, desta vez de maneira contínua. “Eu amo uma garota com uma nuca muito bonita, com seios muito bonitos, com uma voz muito bonita, com os pulsos muito bonitos, com a testa muito bonita, com os joelhos muito bonitos, mas que é covarde!”. Seguindo a enumeração destas qualidades, cada uma delas será correspondida por uma nova imagem. Sete

planos, no total, nos quais o que guia a relação entre os cortes é estritamente o ritmo da fala de Michel, fora de quadro.

O último plano da série se prolonga além do que é dito por Michel e termina após Patricia indicar que chegaram ao destino. Novo corte para Michel, já com o carro estacionado. A câmera, ainda no banco de trás, agora se encontra em um novo ângulo, mais aberto e elevado, em *plongée*, no qual eles se despedem.

Na cena seguinte, já no restaurante, Godard irá usar os *jump cuts* para obter o efeito contrário: no lugar de ressaltar as palavras ditas pela personagem, irá sabotar a história contada pelo jornalista a Patricia, com cortes que fazem avançar a sua narração, mas que impedem de compreender o sentido, justamente por aquilo que falta. Ao fim, o jornalista indica a Patricia a primeira reportagem que ela irá fazer para o New York Herald Tribune:

A entrevista coletiva com o romancista Parvulesco apresenta uma complexificação desta relação entre som e imagem. A cena se passa no aeroporto de Orly, em um balcão com vista para o pátio onde manobram os aviões. A frente dele, está Parvulesco, interpretado por Jean-Pierre Melville. Tal como na primeira cena do filme, no porto de Marselha, não encontramos um plano geral que estabeleça a ordem geral da cena, inteiramente filmada em primeiros planos, que restringem a identificação da quantidade de pessoas que se encontram no espaço.

O estabelecimento dessa relação entre a voz e a imagem se dá sobretudo pela faixa sonora ser elaborada a posteriori, não havendo registro direto de som nas filmagens. Algumas das personagens que participam da entrevista são reveladas ao longo da cena, com cortes que acompanham a sincronicidade de sua fala. Em meio a elas, se multiplica uma série de chamados e perguntas a Parvulesco que ele ignora, direcionando a sua atenção apenas a uma pessoa de cada vez e escolhendo suas respostas.

Todos estes planos são registrados a partir do eixo no qual se encontra Patricia.

Esta separação de som e imagem está no segundo encontro entre Michel e Patricia, logo após a cena com Bogart. Lembramos aqui que esta passagem havia terminado com uma íris que se fechava sobre os policiais, até a imagem ser tomada

inteiramente sobre a tela preta. É ainda sem imagens que começa a cena a seguir, na qual, a princípio, não existe uma definição espacial do contexto em que ela acontece.

Ouvimos Michel “Hoje vi um homem morrer”. “Morrer como?”, diz Patricia. “Atropelado”, responde. “Me convida para jantar?”, ela diz. A seguir, surge um plano detalhe da mão esquerda de Michel, com duas moedas. “Evidentemente”, o ouvimos responder, ainda sobre esta imagem. Som e imagem se contradizem: “evidentemente”, Michel não tem dinheiro para pagar o jantar.

Notamos aqui, no entanto, que no momento da sua aparição a origem desta imagem permanece guardada: apenas nós vemos esta mão, que se aparece um *insert*, além de Michel. Imediatamente, a seguir, um plano geral começa com Michel botando a sua mão no bolso, de frente a Patricia, sem que saibamos se ela também viu. Eles estão apoiados em um carro estacionado e Michel deixa Patricia para, supostamente, fazer uma ligação: logo descobriremos que se trata de um novo roubo. A cena se encerra com ela sozinha, fumando um cigarro, enquanto o espera.

Godard apresenta a cena partir do detalhe e, ao mesmo tempo que revela aos espectadores uma informação, também parece ocultá-la de outras personagens na cena. Neste momento, seu procedimento se aproxima do que é feito por Chabrol, em relação ao plano da mala. Com a diferença fundamental que, aqui, a imagem representa o ponto-de-vista de Michel.



Figura 15 - Tela preta e moedas: Plano 0, 1, 2a e 2b

4.4 – Últimas considerações sobre Godard

Concluiremos este trabalho com o comentário sobre outro filme de Godard, *Le Mépris*, rodado três anos após *À bout de souffle*. No intervalo entre eles, Godard havia feito quatro outros longas-metragens – o então inédito e censurado *Le Petit Soldat* (O Pequeno Soldado, 1960/1963), *Une femme est Une Femme* (Uma Mulher é Uma Mulher, 1961), *Vivre sa vie* (*Viver a Vida*, 1962) e *Les Carabiniers* (Tempo de Guerra, 1963) – e realiza aqui o seu filme de 1 milhão de dólares. Podemos considerar também, seguindo a divisão proposta por Michel Marie, que se trata do último filme dirigido por Godard durante a Nouvelle Vague, fenômeno cuja demarcação histórica corresponderia ao período entre 1956 a 1963 (MARIE, 2011, p.117).

Os meios, as técnicas e os temas de *À bout de souffle* e *O Desprezo* apresentam características muito distintas, que marcam não uma evolução do estilo de Godard, mas sua adaptação a estas outras condições de filmagem. Encontramos em *O Desprezo* uma clareza na exposição da cena e nas relações entre os atores dentro de quadro, um trabalho apurado de mise-en-scène.

Há também, nos termos da escolha do seu elenco, um procedimento de colagem que diz respeito à escolha de Belmondo e Seberg em *À bout de souffle*. Para contar a história de uma produção hollywoodiana filmada na Cinecittá, em Roma, sobre a Odisseia de Homero, Godard elege Fritz Lang, interpretando a si mesmo, como diretor. O produtor americano Jeremiah Prokosch é interpretado por Jack Palance, ator dos filmes de Robert Aldrich nos anos 50 (e do *Ten Seconds to Hell* que mencionamos na introdução). Os protagonistas franceses, o roteirista Paul e sua esposa Camille, são interpretados por Michel Piccoli, ator associado à boemia intelectual parisiense dos anos 50, e Brigitte Bardot, a primeira grande estrela da Nouvelle Vague, revelada no que é considerado o seu filme inaugural, *Et Dieu... créa la Femme* (E Deus Criou a Mulher, 1956) de Roger Vadim.



Figura 16 - Créditos de *Le Mépris* (1963)

Os créditos de *O Desprezo* (1963) são apresentados em voz off, sob uma ordem e cadência característicos do que seriam a apresentação das mesmas informações por cartelas, de maneira clara e direta. Na imagem, vemos uma pequena equipe de cinema em filmagem. Estas cinco pessoas, quatro técnicos e uma atriz, Claudia Moll, se deslocam desde o fundo até o primeiro plano do quadro. Identificamos que a sua locação é a do pátio dos estúdios da Cinecittá, onde as primeiras sequências do filme irão se passar. Vemos também Raoul Coutard como o operador de câmera sobre o carrinho, colaborador frequente de Godard e diretor de fotografia de *Le Mépris*. A princípio, não é possível estabelecer com clareza de que maneira esse plano inicial se relaciona com o restante do filme, ao menos no que diz respeito a presença de Moll dentro do plano. Sua caracterização é já a de sua personagem no filme, a assistente do produtor americano, interpretado por Jack Palance.

Conforme a equipe se aproxima da câmera, o quadro é reajustado para centralizar apenas Coutard sobre o carrinho, fazendo uma série de manobras para a movimentação da sua câmera e direcionando a sua lente para a outra que a fotografa, como uma imagem da identificação entre o filme que assistimos e aquele que está sendo rodado dentro dele. É neste momento, depois de oferecidas todas as informações, que é dita a frase que lhe serve de epígrafe, atribuída a André Bazin, mas adaptada de Michel Mourlet, em "Sobre uma arte ignorada"¹¹: "O cinema substitui ao nosso olhar um mundo de acordo com nossos desejos". Seu sentido é completo por um segundo comentário: "*O Desprezo* é a história desse mundo".

¹¹ A tradução literal da frase de Mourlet (2008) apresenta uma breve variação: "O cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo de acordo com nossos desejos".

No último plano do filme, veremos um espelhamento desta imagem. Paul caminha para se despedir de Lang nas locações da ilha de Capri em que as filmagens da *Odisseia* são retomadas. Um longo *travelling* o acompanha, partindo de um enquadramento que destaca o personagem sozinho, apenas com a paisagem natural ao fundo, até chegar ao local onde os membros da equipe se concentram e a próxima cena está sendo preparada. No meio do caminho, Paul é surpreendido pelo ator que interpreta Ulisses na *Odisseia* de Lang, justo quando este ensaiava um dos gestos com uma espada. O contato entre os dois é breve, mas decisivo, conforme se cristaliza na imagem do personagem mitológico com a sua espada no ar, frente a Paul, como se estivesse prestes a lhe dar um golpe fatal.

Depois deste encontro entre mito e realidade, passado e presente, o movimento é retomado até se deter no último encontro e diálogo entre Paul e Lang, que indica que a cena seguinte, a ser filmada, é a do primeiro olhar de Ulisses para Ítaca. Ao fundo, vemos os técnicos da produção e a câmera já posicionada para o plano que irão rodar. Antes, no entanto, mais uma vez esta câmera se vira diretamente para aquela que registra o plano, tal como acontecido nos créditos. A repetição, por si só, representa um encerramento do filme, retomando a figura criada nos seus momentos iniciais. O plano, no entanto, prossegue. Lang se dirige à equipe e dá ordens para começar a filmagem. A claquete é batida e sua câmera se desloca em um carrinho que acompanha Ulisses frente ao mar, celebrando a sua primeira visão de Ítaca, à qual tanto se esforçou para retornar.



Figura 17 - A segunda "troca de olhares"

Por sua vez, a câmera de *Le Mépris* também se movimenta em direção a cena, percorrendo um eixo vertical que atravessa o eixo horizontal da câmera de Lang, ultrapassando sucessivamente os técnicos, o diretor, a câmera e o ator que interpreta Ulisses, para fixar apenas o horizonte que seu personagem observa. É o último detalhe de um percurso no qual o quadro do filme de Godard passa, sucessivamente, pelos conflitos que entrelaçam a ficção à realidade (Ulisses se cruzando com Paul), pela apresentação do que será encenado (a última conversa de Paul com Lang) e pela própria encenação (as ordens de motor da câmera, o início do registro e o momento do *travelling*), até chegar a um quadro que corresponde ao próprio olhar de Ulisses e a projeção de Ítaca no horizonte distante. Sua ausência na tela, a manifestação daquilo que apenas a personagem veria, permanece, no fim, como um elemento de tensão.



Figura 18 - Enquadramento final de Le Mépris

CONCLUSÃO

Procurei, neste trabalho, resgatar alguns dos antecedentes fundamentais para a emergência da Nouvelle Vague, no que diz respeito à relação com o cinema que lhe precedia, seja na produção francesa ou americana, formadora de muitos dos jovens cineastas. O problema da relação entre crítica e realização se apresenta, aqui, a partir dos textos de Jean Cocteau e François Truffaut que, cada um a seu modo e momento, analisam o contexto da produção francesa e elaboram conceitualmente os seus interesses cinematográficos. Da relação entre a crítica francesa e o cinema norte-americano, busquei os textos de André Bazin sobre Alfred Hitchcock e seus apoiadores, de modo a oferecer seus contrapontos. As análises finais sobre Godard, ainda que curtas, procuram tocar no problema de sua manutenção dos códigos de construção cênica do cinema clássico, tornados ágeis e imediatos, e caracterizados de outro modo por um novo modelo de produção.

Me mantive restrito ao segmento da Nouvelle Vague que tem as suas origens na crítica de cinema, particularmente daquilo que se discutia nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*. Necessariamente, esta escolha implicou deixar outros aspectos de fora e, mesmo dentre o que foi apresentado aqui, há ainda muito mais a ser explorado e aprofundado, particularmente no que diz respeito àquilo que foi escrito pelos jovens turcos a respeito de Hitchcock, Hawks e outros cineastas relevantes para a discussão do cinema hollywoodiano no período.

Duas questões foram suscitadas a partir do desenvolvimento deste trabalho, linhas que se direcionam ao que vem antes ou depois do que está contido neste trabalho e que, ao final, se cruzam.

A primeira está relacionada à recepção crítica da Nouvelle Vague nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, seja pelo que diz respeito à cumplicidade observada nos textos que acompanham as primeiras realizações dos jovens turcos, entre 1956 e 1960, seja pelo que é a consideração a propósito dos rumos que cada um destes cineastas irá tomar. Ao longo da década seguinte, observamos como, rapidamente, Godard se tornará uma figura central não apenas em relação ao cinema francês, mas aos novos cinemas que surgem ao redor do mundo, de maneira geral. Isto não vem sem críticas negativas, dentre as quais, particularmente, se destaca o artigo “O rei está nu”, publicado por Robert Benayoun, em junho de 1962, no número 46 da revista

Positif, e que dá continuidade ao antagonismo já desempenhado desde meados dos anos 50 em relação aos *Cahiers* e sua política dos autores, de maneira geral.

A segunda questão vai de encontro a um tópico abordado aqui, a princípio, apenas timidamente, diz respeito ao que ligaria a Nouvelle Vague à primeira vanguarda. Esta questão oferece possibilidades mais amplas, que ultrapassam uma comparação direta entre os dois momentos e questionam o espaço para a experimentação formal no cinema francês, permitem revisar mais argumentos que estão contidos no texto, principalmente as ideias em torno da “nova vanguarda”, que surgem nos textos de Bazin, Astruc e outros críticos franceses da década de 1940, particularmente os colaboradores da *Revue du Cinéma* de Jean-Georges Auriol.

Esta “nova vanguarda”, segundo estes críticos, nada teria a ver com a primeira, havendo nisto uma tentativa de reparação do termo em relação aos “vanguardismos” das primeiras décadas do século XX, no cinema. Nela, cineastas tão díspares quanto Jean Renoir, Robert Bresson e Orson Welles, seriam responsáveis por tomar parte em uma “evolução da linguagem cinematográfica”, título de um artigo fundamental de Bazin, através das novas explorações de som e imagem dentro do filme narrativo. Isto poderia esclarecer, em alguma medida, por que os filmes de Hitchcock seguiriam como objetos de desconfiança. Neles, afinal, o cineasta não promove grandes rupturas no modelo de cinema que já existia, mas, como admitiu Bazin, renova um repertório de técnicas antigas e ambiciona a sua perfeição.

A Nouvelle Vague e o discurso de legitimação de seus filmes parece ter suas origens na distância entre as duas vanguardas, cujo elo mais forte no contexto do cinema francês está na figura de Henri Langlois e seu trabalho na Cinemateca Francesa. Adentrar nestas duas questões e suprimir esta distância requer ver mais de perto o que configura a tensão entre estes momentos.

BIBLIOGRAFIA

A POLÍTICA DOS AUTORES. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

ASTRUC, Alexandre. "O Nascimento de uma nova vanguarda: a câmara-stylo"
in. *L'écran français*, nº 144, 30 de março de 1948. Tradução: Matheus Cartaxo.
Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papyrus, 2008.

BAZIN, André. *O Cinema da Crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAZIN, André. *O que é o Cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014;

BAECQUE, Antoine (ed.). *Critique et Cinéphilie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

CERISUELO, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions des Quatre Vents, 1989.

COCTEAU, Jean. *Poética del Cine*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2015.

COLLET, Jean. *Le cinéma en question*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1972.

COUTINHO, Mário Alves. *Godard, cinema, literatura*. Belo Horizonte: Crisálida, 2013.

DELLUC, Louis. *Charlie Chaplin*. Londres: John Lane The Bodley Head Ltd., 1922.

GODARD, Jean-Luc. *Cinco guiones*. Madri: Alianza Editorial, 1973.

GODARD, Jean-Luc. *Les années Cahiers*. Paris: Flammarion, 2007.

GODARD, Jean-Luc. *Les années Karina*. Paris: Flammarion, 2007.

GODARD, Jean-Luc; STERRIT, David (ed.). *Interviews*.

FECÉ, Josep Lluís (ed.). *Una cinefilia a contracorrente*. Barcelona: Paidós, 2004

FAURE, Élie. *A função do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

HILLIER, Jim (ed.). *Cahiers du Cinéma: The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

LA REVUE DU CINÉMA. *Anthologie*. Paris: Gallimard, 1992.

LANGLOIS, Henri. *Memorias de um Cinéfilo*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2016.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.

MOURLET, Michel. *Sur un art ignoré*. Paris: Ramsey, 2008.

STERRIT, David (org). *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madri: Alianza Editorial, 2016.

TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 2007.

TRUFFAUT, François. *Le Plaisir des yeux*. Paris: Flammarion, 2008.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FILMOGRAFIA (por ordem de citação)

À bout de souffle (Acossado, 1960) de Jean-Luc Godard
Ten Seconds to Hell (A Dez Segundos do Inferno, 1959) de Robert Aldrich
Kiss Me Deadly (A Morte Num Beijo, 1955) de Robert Aldrich
Apache (O Último Bravo, 1954) de Robert Aldrich
Vera Cruz (Vera Cruz, 1954) de Robert Aldrich
Scarface (A vergonha de uma nação, 1932) de Howard Hawks
Le sang d'un poète (O sangue de um poeta, 1930) de Jean Cocteau
Under Capricorn (Sob o Signo de Capricórnio, 1949) de Alfred Hitchcock
Les dames du bois de Boulogne (As Damas du Bois de Boulogne, 1946) de Robert Bresson
The Lady from Shanghai (A dama de Shangai, 1947) de Orson Welles
Gun Crazy (Mortalmente Perigosa, 1950) de Joseph H. Lewis
They Live By Night (Amarga Esperança, 1949) de Nicholas Ray
La Belle et la Bête (A Bela e a Fera, 1946) de Jean Cocteau
Austerlitz (A Batalha de Austerlitz, 1960) de Abel Gance
Napoléon (Napoleão, 1927) de Abel Gance
Citizen Kane (Cidadão Kane, 1941) de Orson Welles
Ladri di biciclette (Ladrões de Bicicleta, 1947) de Orson Welles
Le Testament d'Orphée (O Testamento de Orfeu, 1960) de Jean Cocteau
Le Baron Fantôme (1942) de Serge de Poligny
L'Éternel Retour (Além da Vida, 1943) de Jean Dellanoy
L'Âge d'Or (A idade do Ouro, 1930) de Luis Buñuel
Les Mystères du château du Dé (Os Mistérios do Castelo de Dados, 1929) de Man Ray
L'Aigle a Deux Têtes (Águia de Duas Cabeças, 1948) de Jean Cocteau
Les Parents Terribles (O Pecado Original, 1948) de Jean Cocteau
Orphée (Orpheu, 1950) de Jean Cocteau
Ruy Blas (Entre o Amor e o Trono, 1948) de Pierre Billon
Les Enfants Terribles (1950) de Jean-Pierre Melville
Le silence de la mer (O Silêncio do Mar, 1949) de Jean-Pierre Melville
Les Anges du péché (Anjos do Pecado, 1943) de Robert Bresson
Le Courbeau (Sombra do Pavor, 1943) de Henri-Georges Clouzot

L'assassin habite... au 21 (O Assassino Mora no 21, 1942) de Henri-Georges Clouzot
Goupi mains rouges (Mãos Vermelhas, 1943) de Jacques Becker
Dernier atout (1942) de Jacques Becker
Lettres d'amour (1942) de Claude Autant-Lara
Le mariage de Chiffon (Casamento de Chiffon, 1942) de Claude Autant-Lara
Douce (Paixão de uma Noite, 1943) de Claude Autant-Lara
Les Visiteurs du soir (Os Visitantes da Noite, 1942) de Marcel Carné
Jenny (1936) de Marcel Carné
L'Honorable Catherine (1943) de Marcel L'Herbier
Capitaine Fracasse (1943) de Abel Gance
Fait Divers (1923) de Claude Autant-Lara
Le Diable au Corps (Adúltera, 1947) de Claude Autant-Lara
Journal d'un curé de campagne (Diário de um pároco de aldeia, 1950) de Robert Bresson
Stromboli (1950) de Roberto Rossellini
Stagefright (Pavor nos Bastidores, 1950) de Alfred Hitchcock
Strangers on a Train (Pacto Sinistro, 1951) de Alfred Hitchcock
To Catch a Thief (Ladrão de Casaca, 1955) de Alfred Hitchcock
Le Balon Rouge (O Balão Vermelho, 1956) de Albert Lamorisse
Gentlemen Prefer Blondes (Os Homens Preferem as Loiras, 1953) de Howard Hawks
Only Angels Have Wings (Paraíso Infernal, 1939) de Howard Hawks
The Big Sky (O Rio da Aventura, 1952) de Howard Hawks
Monkey Business (O Inventor da Mocidade, 1952) de Howard Hawks
Land Of the Pharaohs (Terra dos Faraós, 1955) de Howard Hawks
Notorious (Interlúdio, 1946) de Alfred Hitchcock
I Confess (A Tortura do Silêncio, 1953) de Alfred Hitchcock
Rear Window (Janela Indiscreta, 1954) de Alfred Hitchcock
The Trouble With Harry (O Terceiro Tiro, 1955) de Alfred Hitchcock
The Man Who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais, 1956) de Alfred Hitchcock
Shadow Of a Doubt (A Sombra de Uma Dúvida, 1943) de Alfred Hitchcock
The Paradine Case (Agonia de Amor, 1947) de Alfred Hitchcock
Rope (Festim Diabólico, 1948) de Alfred Hitchcock
The Little Foxes (Pérfida, 1941) de William Wyler

La pointe courte (1955) de Agnès Varda
Little Fugitive (O Pequeno Fugitivo, 1953), de Morris Engel
Roma, città aperta (Roma, Cidade Aberta, 1945) de Roberto Rossellini
Les Mistons (Os Pivetes, 1957) de François Truffaut
Le Beau Serge (Nas Garras do Vício, 1958) de Claude Chabrol
Les Quatre Cents Coups (Os Incompreendidos, 1959) de François Truffaut
Paris Nous Appartient (Paris Nos Pertence, 1958) de Jacques Rivette
Le Signe du Lion (O Signo do Leão, 1959) de Éric Rohmer
Bob, le flambeur (Bob, o Jogador, 1955) de Jean-Pierre Melville
Deux hommes dans Manhattan (Dois homens em Manhattan, 1959) de Jean-Pierre Melville
Le Mépris (O Desprezo, 1963) de Jean-Luc Godard
Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas, 1965) de Jean-Luc Godard
Saint Joan (Santa Joana, 1957) de Otto Preminger
Bonjour tristesse (Bom Dia, Tristeza, 1958) de Otto Preminger
Charlotte et son Jules (Charlotte e seu namorado, 1958) de Jean-Luc Godard
À double tour (Quem Matou Leda?, 1959) de Claude Chabrol
Le Petit Soldat (O Pequeno Soldado, 1960/1963) de Jean-Luc Godard
Une femme est Une Femme (Uma Mulher é Uma Mulher, 1961) de Jean-Luc Godard
Vivre sa vie (*Viver a Vida*, 1962) de Jean-Luc Godard
Les Carabiniers (Tempo de Guerra, 1963) de Jean-Luc Godard
Et Dieu... créa la Femme (E Deus Criou a Mulher, 1956) de Roger Vadim