

*A Nouvelle Vague**

*Traduzido do francês por Luiz Guilherme Rangel Santos

MICHEL MARIE
Universidade de Paris III / França

Resumo

Nestas considerações acerca da *Nouvelle Vague*, o autor mostra que este fenômeno cinematográfico surgiu meio ao acaso, entre 1959/1960, no bojo de uma reação mais ampla ao tradicional cinema francês. Particularmente vinculado à escola crítica dos *Cahiers du Cinéma*, o movimento consolidou-se nos anos 60, tendo desencadeado uma prática cinematográfica complexa e até paradoxal, que envolvem acontecimentos, idéias, autores, concepções de direção e orçamentos reduzidos, além de ter permitido o aparecimento de marcante geração de cineastas, que ainda hoje, mais de quarenta anos depois, é referência para o cinema contemporâneo em todo o mundo.

Palavras-chave

Nouvelle Vague, cinema francês, história do cinema

Abstract

In this discussion about *Nouvelle Vague*, the author demonstrates that the cinematographic phenomena appeared by chance, between 1959/1960, from a wide reaction against the French cinema. Particularly linked to the critical *Cahiers du Cinéma*, the movement was consolidated after having excited a complex and paradoxical cinematographic practice involving happenings, ideas, authors, conceptions of direction and low budgets. It also allowed the appearance of a remarkable generation of cinematographers, which is still a reference to the contemporaneous cinema of the world, more than forty years late.

Key words

Nouvelle Vague, french cinema, history of the cinema

A expressão “*nouvelle vague*” está historicamente associada a um certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. No começo não passava de um simples rótulo jornalístico. Surgiu de um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural *L'Express* sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do “novo romance” (*nouveau roman*). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longa-metragem nos últimos anos da década de 50. Esse deslizamento para o âmbito do cinema deve-se a uma investigação do editor-chefe da revista *Cinéma 58*, Pierre Billard, que elaborou, em fevereiro daquele ano, um balanço dos jovens cineastas franceses com menos de quarenta anos, entre os quais incluiu Bernard Borderie, Henri Verneuil, Jack Pinoteau e Robert Hossein.

O rótulo tornou-se, em seguida, mais ou menos crítico, às vezes bastante pejorativo para designar um estado de espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme. Um filme *Nouvelle Vague* significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente.

Porém, a expressão atravessa décadas e ultrapassa o aspecto efêmero do momento de sua aparição. Os autores *Nouvelle Vague*, no sentido estrito do termo, eram os que provinham da escola crítica dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut

até seu desaparecimento prematuro em 1984. Eles são ainda, cerca de quarenta anos após 1960, os diretores de referência do cinema contemporâneo.

Certamente, alguns novos nomes de diretores vieram substituir, no cinema francês, a geração de 1959, como Maurice Pialat, Jean Eustache, Philippe Garrel, Jacques Doillon, Leo Caraxes ou André Téchiné, mas todas estas individualidades não podem ser atreladas a um movimento geral, como era o da “onda” de 1959.

A *Nouvelle Vague* é, por conseguinte, um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, idéias e concepções de direção. Mas, de certa maneira, é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer, de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: “*Não nos cansávamos de dizer que a Nouvelle Vague não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos.*”

Uma substituição de gerações

A *Nouvelle Vague* reúne um grupo de cineastas que se dedica à direção entre 1958 e 1962. Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores. Um número especial dos *Cahiers du Cinéma*, intitulado “*Nouvelle Vague*” e publicado em 1962, chega a ponto de listar 162 deles em um dicionário alfabético.

O período precedente, depois da guerra (1945-1958), é caracterizado, ao contrário, por uma grande continuidade de regras de produção industrial de filmes e dos caminhos de acesso à profissão.

Entre a Libertação e 1958, o número de novos diretores limitou-se a algumas unidades por ano. Na maioria das vezes, eles

realizavam um longa-metragem depois de terem passado por um período longo como assistente; e ao chegarem aos quarenta anos, haviam tido tempo para ser impregnados profundamente pelos modelos antigos. Porém, em alguns anos, eles chegaram a ser mais do que dez. Assim, em 1951, ano que testemunhou o início de Guy Lefranc (*Knock*), Jean Laviron (*Descendez, on vous Demande*), Henri Schneider (*La Grande Vie*), Henri Lavorel (*Le Voyage en Amérique*), Claude Barma (*Le Dindon*), Jack Pinoteau (*Ils Étaient Cinq*), Henri Verneuil (*La Table aux Crevés*), Bernard Borderie (*Les Loups Chassent la Nuit*), Daniel Gélin (*Les Dents Longues*), André Michel (*Trois Femmes*), Ralph Baum (*Nuits de Paris*) et Georges Combret (*Musique en Tête*), havia muitas velhas receitas comerciais na lista de primeiras obras dentre as quais pode-se destacar *La Belle Vie*, tentativa de neo-realismo à francesa, distinguida pelo primeiro Prêmio *Jean Vigo* de longa-metragem atribuído naquele ano, e *Les Dents Longues*, filme original que permanecerá como o único longa-metragem realizado pelo ator Daniel Gélin.

Desencorajado pelo peso dos constrangimentos comerciais, Claude Barma, então recém-diplomado do IDHEC e com ambições inovadoras, abandonará, como muitos outros de sua geração, a fortaleza esclerosada do cinema francês para se unir à televisão (Rádio-Televisão Francesa - RTF), então em pleno vôo e em fase de experimentação. É esta uma das razões da riqueza de *École des Buttes Chaumonts*. Por outro lado, Henri Verneuil e Bernard Borderie saberão absorver perfeitamente as regras do cinema-espetáculo e assinarão nas duas décadas seguintes alguns dos filmes que atingiram o ápice do *box-office* (*La Vache et le Prisonnier*, *100 000 Dollars au Soleil*, para o primeiro e *Os Três Mosqueteiros*, *O Corcunda*, para o segundo).

Tomemos como exemplo significativo dessa viagem tradicional a efetuada por Michel Boisrond. Quando chega ao longa-metragem, em 1955, com *Cette Sacrée Gamine* Michel Boisrond, nascido em 1921, não completara 34 anos. Fora durante mais de uma década conselheiro técnico, diretor de produção e assistente de direção. Embora o roteiro de seu primeiro filme tenha sido assinado pelo jovem jornalista Roger Vadim, ele está em sintonia com a longa

tradição de *vaudeville* que o cinema francês produziu regularmente desde 1930. É uma versão com o sabor da comédia da época que Henri Decoin realizou para valorizar o charme ingênuo de Danielle Darrieux (*Battement de Coeur*, 1939). *Cette Sacrée Gamine* tem como meta principal integrar Brigitte Bardot ao molde da ingenuidade da comédia. Os filmes seguintes realizados por Michel Boisrond são também convencionais. *C'est Arrivé à Aden* (1956) é uma adaptação de Pierre Benoit por Jean Aurel; *Lorsque l'Enfant Paraît* (1956) adapta uma peça de André Roussin; e *Une Parisienne* (1957) é uma nova comédia protagonizada por Brigitte Bardot, com roteiro muito convencional de Anette Wademant e Jean de Aurel.

Michel Boisrond é um jovem diretor do fim dos anos 50, mas seu cinema não tem nada a ver com a *Nouvelle Vague*. Seu caso é simples. Ele está aquém dos autores considerados, no momento, como parte integral do movimento, como Philippe de Broca que começou com um roteiro que será retomado por Jean-Luc Godard *Les Jeux de l'Amour* (1959), rebatizado, em 1961, por seu roteirista inicial *Une Femme est Une Femme*; como Michel Deville, autor de várias comédias muito pessoais, *Ce Soir ou Jamais* (1960); *Adorable Menteuse* (1961); e como Louis Malle cujos filmes compartilham um certo número de características da escola *Nouvelle Vague* (*Les Amants* (1958); *Zazie dans le Métro* (1960), mas cuja obra se destaca, e permanece realmente inclassificável.

De uma maneira geral, os diretores franceses de 1955 encontram-se, então, bastante velhos. Eles haviam estabelecido profundas regras para “filmes de qualidade” que haviam atingido o auge no final dos anos 30. Trata-se de um cinema baseado em três princípios: o primado do diretor-dialógico; tomadas em estúdio com uma equipe técnica pesada que controla os sindicatos mais corporativos; e atores experientes e populares, que o público revê de filmes em filmes (Jean Gabin, Martine Carol, Bourvil). São esses princípios sacrossantos que o jovem crítico François Truffaut ataca com uma violência extrema em seu artigo “Une certaine tendance du cinéma français” (*Cahiers du Cinéma*, n° 31, 1954).

Os principais diretores do período são, sem dúvida, Claude Autant-Lara, René Clair, Henri Georges Clouzot; a única personalidade

forte do pós-guerra foi René Clément, mas ele adota, depois de alguns filmes inovadores como *La Bataille du Rail* (1945), *Jeux Interdits* (1951), métodos antigos. *Gervaise*, filmado em 1955, é uma adaptação de Émile Zola de *L'Assommoir*, com Maria Shell e François Périer, em uma co-produção internacional de prestígio. Mas também há alguns criadores originais que Truffaut considera autores porque são freqüentemente eles próprios que escreveram os roteiros e porque a sua direção testemunha uma visão de mundo. Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati, Jacques Becker, Abel Gance e Max Ophuls. Mas os filmes deles estão longe de obter a unanimidade entre os críticos que, freqüentemente, preferem a eles René Clair e Henri-Georges Clouzot.

Alguns franco-atiradores

Desde 1946, porém, alguns franco-atiradores mostraram o caminho. São eles, por ordem cronológica de realização do primeiro longa-metragem: Jean-Pierre Melville, Roger Leehardt, Agnès Varda, Alexander Astruc e, até certo ponto, Roger Vadim.

Jean-Pierre Melville realiza, em 1947, *Le Silence de la Mer* com métodos fora das normas, métodos que, precisamente, prefiguram os da *Nouvelle Vague*: um orçamento muito pequeno (9 milhões de francos, considerando que o orçamento médio em 1946-47 era de 60 milhões para um longa-metragem), uma equipe reduzida, atores desconhecidos, cenários naturais, ausência de autorização oficial de filmagem do Centro Nacional da Cinematografia e, o que é mais impressionante, ausência de concordância do autor do romance adaptado, o resistente mítico Vercors. O filme, que só é exibido em 1949, obteve sucesso inesperado e bom acolhimento crítico; ele mostra a via de uma produção completamente independente, livre de constrangimentos comerciais e do peso do corporativismo dos sindicatos profissionais. A narração em primeira pessoa é expressa por uma voz interior; liberdade narrativa que vai ser reencontrada em *Le Journal d'un Curé de Campagne* de Robert Bresson e em muitos filmes da *Nouvelle Vague*: *Une Vie*, *Le Petit Soldat*, *Jules et Jim*, *La Boulangère de Monceau* etc.

No mesmo ano, um brilhante crítico que começou no periódico mensal *Esprit* antes da guerra, Roger Leenhardt, realiza aos 45 anos um primeiro longa-metragem muito pessoal, a partir de recordações de infância, *Les Dernieres Vacances*, evocação muito literária de amores de verão e o fim de uma propriedade familiar de província. Em vista de sua idade, parece difícil, porém, considerá-lo um “jovem diretor”. Mas Leenhardt assina um filme muito pessoal cujo roteiro ele mesmo escreveu e registra seu desenvolvimento em uma tradição literária baseada na narração autobiográfica.

Em 1954, uma jovem fotógrafa, Agnès Varda, realiza sozinha, em cenário natural, na cidade de Sète, um primeiro longa-metragem muito audacioso, *La Pointe Courte*, alternando seqüências quase documentárias e cenas muito dialogadas e literárias, com dois atores de teatro (Philippe Noiret, então desconhecido, e Sylvia Monfort). Ela assina uma obra completamente original que mistura a autenticidade do documentário e uma estilização fotográfica muito elaborada. A montagem do filme estabelece relações com as obras mais audaciosas do cinema soviéticos dos anos 20.

Quando Alexander Astruc realiza *Les Mauvaises Rencontres* (1955), com base em um romance de Cecil Saint-Laurent, ele já é célebre como crítico (seu artigo sobre máquina fotográfica-caneta, “*la caméra stylo*”) é considerado como o manifesto da nova escola) e como autor do média-metragem, *Le Rideau Cramoisi* (1952), filme que, por sua qualidade, obteve o prêmio *Louis Delluc*, 1952. Em *Les Mauvaises Rencontres*, trata-se da história clássica de uma jovem provinciana que tenta a sorte no mundo da inteligência parisiense (Anouk Aimée). O jovem diretor constrói seu filme em *flash-backs* com uma voz em *off* e se inspira no estilo de Orson Welles. Quando Pierre Braunberger produz um dos primeiros curtas-metragens de Jacques Daniel Valcroze, *Les Surmenés* (1958), interpretado por Jean-Pierre Cassel e Jean-Claude Brialy, o filme também conta a história de uma jovem provinciana que chegou a Paris e que se aborrece com seu noivo e decide descobrir o universo das noites da capital; trata-se de um tema balzaquiano que vai se tornar um dos clichês ficcionais da *Nouvelle Vague*; podemos reencontrá-lo no início da narração de *Paris nous Appartient*, primeiro longa-metragem de Jacques Rivette.

Finalmente, Roger Vadim, jovem assistente de Marc Allégret e ex-jornalista do Paris Match, começa com um feito notável: *Et Dieu Créa la Femme* (1956), filme que teve sucesso internacional considerável e foi saudado por François Truffaut como aquele que apresenta uma imagem renovada do personagem feminino no cinema, ressaltando sua emancipação sexual. Vadim é o cineasta que cria o mito B.B. (Brigitte Bardot); na verdade, renova a nova face do mito pois trata-se do décimo sétimo filme da jovem atriz cuja carreira começou em 1952.

É, evidentemente, difícil juntar Jean-Pierre Melville, Roger Leenhardt, Agnès Varda e Roger Vadim sobre o mesmo estandarte, mas cada um deles apresenta características que são reencontradas sintetizadas no movimento de 1959: a referência aos filmes americanos por Melville, Vadim e Astruc; o orçamento reduzido por Melville e Varda; a experiência da crítica por Leenhardt e Astruc; mais globalmente ainda, uma originalidade na escolha de tópicos e temas, a primazia atribuída à juventude e aos problemas contemporâneos, uma forma nova de liberdade sexual em particular, especialmente em Vadim. Segundo esses critérios, e mesmo que seu roteiro seja original, o filme de Roger Leenhardt pertence, acima de tudo, a uma certa tradição literária do cinema francês, como já notamos previamente no modelo de *Blé en Herbe* de Claude Autant Lara, adaptando Colette em 1953. Leenhardt é considerado como um precursor do movimento, por causa de sua atividade crítica e de seu papel de pensador, de pai espiritual de André Bazin e da equipe dos *Cahiers du Cinéma*.

Mas a *Nouvelle Vague*, como tal, só adquire seu estatuto midiático no curso da temporada cinematográfica 1958-59. A idéia de um movimento que renova a produção só se impõe quando a crítica dos diários, e depois dos grandes semanários, se interessa por algumas personalidades novas que sustentam as crônicas. Trata-se, é claro, de Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard e, de um outro ponto de vista, Alain Resnais e Marguerite Duras, que assinaram conjuntamente *Hiroshima Mon Amour* (1959). Resnais e Duras são os representantes eminentes de um cinema novo, mas este último compartilha mais pontos comuns com o *Nouveau Roman*

do que Alain Robbe Grillet com a *Nouvelle Vague* dos *Cahiers du Cinéma*. Há, neste caso, somente um fenômeno de coincidência histórica e não de aderência a um movimento comum, como testemunham no ano seguinte *L'Année Dernière à Marienbad* (1961) e, mais tarde, *L'Immortelle* (1963) de Alain Robbe Grillet.

É, de fato, nos meses do inverno e da primavera de 1959 que se firma a idéia de uma *Nouvelle Vague* que invade as telas do cinema francês. Nestas se vêem exibições consecutivas de uma série de primeiros filmes, dos quais alguns realizados fazia pouco tempo e, conseqüentemente, seus lançamentos estavam longe de serem considerados restritos. São salas exclusivas do Champ Elysée que apresentam ao público os primeiros dois filmes de Claude Chabrol com dois meses de intervalo: *Le Beau Serge*, realizado de dezembro de 57 a fevereiro de 58, saindo em 2 de fevereiro de 1959, *Les Cousins*, finalizado em julho de 58, saindo 11 de março de 1959. Os dois filmes tiveram grande público, especialmente o segundo (260.000 entradas em Paris). O Festival de Cannes de 1959 foi o da *Nouvelle Vague*. A França é representada por *Orfeu Negro*, primeiro filme de Marcel Camus que recebe a *Palme d'Or*, e por *Quatre Cent Coups*. O prêmio de realização é concedido ao primeiro filme de característica longa-metragem de François Truffaut. *Hiroshima mon Amour*, apresentado fora da competição, recebeu, em seguida, reconhecimento internacional atestado pela crítica anglo-saxônica, italiana, e alemã, e foi beneficiado por uma carreira comercial bastante inesperada para um filme tão provocador em 1959, e de um escrito de vanguarda, distante dos hábitos do grande público.

O verão seguinte começa com realizações de *A Bout de Souffle* por Godard, de *Signe du Lion* por Rohmer, Rivette segue com *Paris nous Appartient*, que tinha começado desde 1958 sem ter orçamento suficiente. O movimento é lançado e algumas dezenas de jovens artistas vão poder se aproveitar da brecha durante duas a três temporadas: Jacques Rozier (*Adieu Philippine*), Jacques Demy (*Lola*), Jean Pierre Mocky (*Les Dagueurs, Un Couple*), mas também o romancista Alain Robbe Grillet (*L'Imoertelle*), depois Claude Lelouch (*L'Amour avec des Si*), e mais de 150 outros como testemunhas do dicionário do número especial do *Cahier du*

Cinéma que fazem um primeiro balanço desta mini revolução em 1962.

A longevidade, a força e a originalidade da carreira de cineastas hoje consagrados universalmente como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer não devem deixar à sombra duas figuras importantes que tiveram papel decisivo no início do movimento. Evocamos o prestígio intelectual do qual desfrutou o jovem romancista e crítico Alexander Astruc na França da Liberação. Astruc é um amigo de Jean-Paul Sartre e Boris Vian. É uma figura de Saint Germain des Près que publicou um romance pela Editora Gallimard na Coleção Branca. Seus primeiros filmes (*Le Rideau Cramoisi*, *Une Vie*, *La Proie pour l'Ombre*) são saudados efusivamente pela crítica oficial da época. Também é necessário evocar aqui Jacques Doniol Valcroze e Pierre Kast, duas personalidades maiores dos primeiros *Cahiers du Cinéma*.

Pierre Kast foi resistente, militante com os estudantes comunistas. Como Doniol Valcroze, tinha 25 anos em 1945. É amigo do produtor Jean Grémillon cujo prestígio é então imenso por causa de tomadas de posição durante a guerra e da realização de seus últimos filmes como *Lumière d'Été* e *Le Ciel est à Vous*. Kast começa como assistente de Grémillon, mas também de René Clément, Jean Renoir e do produtor americano Preston Sturges, que filma então em Paris. Ele assina alguns curtas-metragens, como *Le Désastre de la Guerre*. Seu primeiro longa de característica bastante tradicional, *Un Amour de Poche*, é uma fantasia de ficção científica, sob um cenário de France Roche que não se distingue das comédias da época. Seus filmes mais pessoais, como *Le Bel Age*, *La Morte Saisons des Amour*, *Vacances Portugaises*, apresentam cenários escritos por ele mesmo e diálogos que representam algumas “galanterias” muito superficiais da burguesia parisiense e provinciana, e tem produção bastante debilitada pela frouxa direção de ator.

Podemos fazer a mesma constatação sobre a carreira cinematográfica de seu amigo Jacques Doniol Valcroze, que foi criticado no *Cinéma* e especialmente na *Revue du Cinéma* de Jean George Auriol. É uma das penas mais cultivadas do pós guerra, dotado de um humor cáustico, além de ser um grande redator-chefe. Terá um papel

decisivo na criação e nos primeiros anos dos *Cahier du Cinéma* (1951-1955). Depois de alguns curtas-metragens honrosos no espírito de seu mestre Roger Leenhardt, ele escreve e assina *L'Eau à la Bouche*, em seguida *Un Coeur Battant*. O cenário de *L'Eau à la Bouche*, apoiado em modelos grandes como *La Règle du Jeu* e *Sourires d'une Nuit d'Été*, reunidas em um rico apanhado de Pyrénées Oriental, dois casais de ricos herdeiros da província. Sua produção não é mais convincente que a de Pierre Kast; tanto os personagens como os diálogos são estereotipados. O universo destes dois cineastas e seus temas justificam as severas críticas que viram na *Nouvelle Vague* uma substituição de gerações no seio da inteligência francesa super burguesa, como a indicou o historiador Jean Mitry em 1963: “*Seu movimento porém reflete um estado de espírito que é próprio deles e que podemos definir sumariamente como uma espécie de anarquismo burguês tendendo a demolir os valores recebidos, bem menos pelas negações que para as instalações confortáveis em troca dos rótulos, sem levar em conta os conceitos e os valores de base.*”

Fica evidente que filmes realizados em seguida por Truffaut, Godard, Resnais, Chabrol, e até mesmo Eric Rohmer, escapam de tais objeções, graças à inteligência crítica e à complexidade destas produções.

Novos produtores

A *Nouvelle Vague* não é porém um negócio só de crítico e produtores. É também e especialmente um fenômeno econômico. Ela marca o triunfo do filme mais barato (de duas a cinco vezes inferior ao preço médio do longa-metragem comercial da época), então extensivamente beneficiado por seus promotores. Três produtores tiveram um papel chave nesta estratégia econômica diferente da dos produtores tradicionais de filmes realizados em estúdio: Pierre Braunberger, Anatole Dauman e Georges de Beauregard. O catálogo dos filmes produzidos ou co-produzidos por esses produtores cobrem três quartos dos títulos de filmes reagrupados de baixo do rótulo *Nouvelle Vague*.

Pierre Braunberger não é contudo um principiante, mesmo tendo começado na metade dos anos 20, produzindo filmes de Renoir (*La Fille de l'Eau*, 1924; *Nana*, 1926; ambos com Catherine Hessling) além de alguns filmes muito comerciais com Roger Richebé nos anos 30 (*Vous n'Avez Rien à Déclarer* de Léo Joannon, 1936 com Raimu); mas durante os anos 50, ele se esforça para descobrir jovens autores e produzir curtas-metragens de Jean-Luc Godard e Alain Resnais. É ele quem distribuirá e produzirá Jean Rouch (curtas-metragens etnográficos sobre a África negra, depois *Moi, un Noir*, 1958) e alguns títulos maiores nos anos 60: *Tirez sur le Pianiste* (Truffaut, 1960), *Vivre sa Vie* (Godard, 1962), *Cuba Si* (Chris Marker, 1961).

Anatole Dauman, então um jovem produtor de origem polonesa (nascido em 1925) se especializa inicialmente em documentários de arte. Produzirá muitos filmes sobre pintores (*Fêtes Galantes* de Jean Aurel, 1950; *Désastre de la Guerre* de Pierre Kast, 1952 – sobre Goya; *Bruegel l'Ancien de Arcady*, 1953) antes de produzir alguns curtas-metragens e os primeiros longas-metragens de Alain Resnais (*Nuit et Brouillard*, 1955; *Hiroshima, mon Amour*, 1959; *L'Année Dernière à Marienbad*, 1961; *Muriel*, 1963); depois produz Jean-Luc Godard (*Masculin Féminin* e *Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle* de 1966), e Robert Bresson (*Au Hasard Balthazar*, 1966; *Mouchette*, 1967).

O terceiro produtor chave da escola *Nouvelle Vague* é o mais aventureiro dos três e seu nome está estreitamente ligado à filmografia de Jean-Luc Godard, que ele introduziu no filme longa-metragem com o já referido *A Bout de Souffle*. Georges de Beauregard começa como exportador de filmes para o estrangeiro, depois como produtor na Espanha, onde descobre Juan Manuel Bardem (*Mort d'un Cycliste*, 1955, *Grand Rue*, 1956). Na França, suas escolhas são, inicialmente, mais convencionais pois ele adapta Pierre Loti por Pierre Schoendoerffer (*Ramuntcho, Pêcher d'Islande*, 1958). Mas seu encontro com Godard será decisivo e o transformará em descobridor de talentos. Ele vai então produzir quase todos os primeiros longas-metragens (ou segundo, ou terceiro filme, o que é mais arriscado, depois de um fracasso inicial) dos

novos autores dos anos 60: Jacques Rozier (*Adieu Philippine*), Agnès Varda (*Cléo de 5 a 7*), Jacques Demy (*Lola*), Jacques Rivette (*La Religieuse*), Eric Rohmer (*La Collectionneuse*).

É muito difícil datar o fim do fenômeno *Nouvelle Vague*. Assistimos desde 1962 a uma primeira crise com uma série de fracassos comerciais: Chabrol (*Les Bonnes Femmes*, 1960; *Les Godelureaux*, 1961), Godard (*Les Carabiniers*, 1963), Resnais (*Muriel*, 1963), Rozier (*Adieu Philippine*, 1962), Rivette (*Paris nous Appartient*, realizado em 1958-59, mas exibido de maneira restrita em 1961).

Alguns filmes nem são mais distribuídos comercialmente como *L'Oeil du Malin* e *Ophélie* de Claude Chabrol. Paralelamente, os novos autores acentuam a abertura existente entre a sua originalidade, criatividade e a receptividade do público do cinema, que permanece apesar de todo o público de massa. Assim, Jean-Daniel Pollet, Philippe Garrel, Marcel Hanouns terão um só público restrito e nunca alcançarão Godard, Chabrol e Truffaut. Rivette e Rohmers sozinhos têm sucesso muito progressivo, alargando sua audiência durante os anos 70, Rohmer com *A Collectionneuse* em 1966 e, mais ainda, com *Ma Nuit chez Maud* em 1969; Rivette, graças (se é que podemos dizer) ao escândalo provocado pela interdição de *La Religieuse* em 1966, depois com *L'Amour Fou* em 1968.

Mas desde 1965, um produtor muito jovem e futuro realizador, Barbet Schroeder, depois de ter permitido Eric Rohmer começar novamente, depois do fracasso do *Signe du Lion*, produzindo os primeiros contos morais (*La Carrière de Suzanne*, *La Boulangerie de Monceau*, em 16 mm), decide correr o risco de financiar um longa-metragem colorido realizado em 16 mm, composto de seis curtas-metragens dedicados a bairros parisienses. Paris vista por Eric Rohmer, Jean Douchet, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, e Jean Rouch pode ser considerada como um manifesto de estética da *Nouvelle Vague* em seus aspectos mais radicais: temas escritos pelos próprios realizadores, filmagens em cenários naturais e em sincronia, uso do formato 16 mm considerado, na época, como reservado para televisão e filmes documentários.

Mas o próprio trio de produtores-fundadores vai, em seguida, financiar filmes mais condizentes com os critérios do espetáculo: *Landru* (1962) de Claude Chabrol com Michele Morgan, os filmes eróticos de Walérien Borowczyk produzidos por Anatole Dauman (*Contes Immoraux*, 1974; *La Bête*, 1975), filmes de Claude Lelouch (*Une Fille et des Fusils*, 1964) e de Jean Aurel (*De l'Amour*, 1964), sem contar ainda Gérard Pirès (*Erotissimo*, 1968) produzido por Pierre Braunberger.

Mesmo não encontrando sucesso em mais de duas ou três temporadas na França, os filmes da *Nouvelle Vague* tiveram uma receptividade internacional que poucos filmes franceses dos anos 50 pretenderam obter. *A Bout de Souffle*, *Hiroshima mon Amour*, *Les 400 Coups* serão filmes de referências para os jovens cineastas ingleses, tchecos, poloneses, brasileiros, italianos, alemães e quebequenses.

Os anos 60 serão os da *Nouvelle Vague* em todos lugares do mundo. Seria redutivo atribuir a origem destas renovações da expressão artística *Nouvelle Vague Française*. Bem ao contrário, como notou Pierre Billard no começo de 1958, podemos observar a aparição de novos criadores que impõe um cinema muito pessoal fora das fronteiras francesas, incluindo o seio de Hollywood e as produções estatais do Leste. A partir de 1954-55, percebemos o surgimento dos primeiros filmes diferentes da produção habitual: na Polônia com Andrej Wajda, na Argentina com Leopoldo Torre Nilson, na URSS com Gregori Tchoukraï, na Itália com Francesco Maselli, nos Estados Unidos com Robert Aldrich, no Brasil com Nelson Pereira dos Santos e no Japão com Nagisa Oshima.

Entretanto, o sucesso internacional dos primeiros filmes de Truffaut e Godard, que vão fazer uma volta ao mundo, radicaliza o movimento. Os jovens alunos das escolas de cinema, os críticos cineastas em perspectiva no Brasil, na Tchecoslováquia, na Alemanha, na Iugoslávia vão encontrar na descoberta de *Tirez sur le Pianiste*, *L'Année Dernière à Marienbad*, e *Vivre sa Vie* diferentes exemplos de cinema, numa outra ambição intelectual, diferente da dos produtos habituais de exportação. Encontram também uma energia criativa, até mesmo nas condições mais difíceis como na Polônia

ou no Brasil. É verdade que a *Nouvelle Vague Française* é acompanhada de movimentos nacionais tão dinâmicos e originais quanto o *Free Cinema* inglês de Tony Richarson e Karel Reisz, os da escola de Praga com Milos Forman, Vera Chytilova, Jan Nemec, Edwald Schorm, os novos filmes húngaros com Miklos Jancso e Judith Elek; alemães com Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Wemer Herzog, Rainer Wemer Fassbinder e Wim Wenders, iugoslavos com Dusan Makavejec, suíços com Alain Tanner, Michel Soutter e Claude Goretta, canadenses com Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre e Gilles Groux, sem esquecer dos filmes extraordinários e tumultuosos do Cinema Novo Brasileiro com Glauber Rocha e Ruy Guerra.

Nos Estados Unidos, um jovem ator arrisca uma prática nova de ficção improvisada, no modelo do jazz de vanguarda de Charles Mingus: John Cassavetes, que lança o movimento do cinema direto norte americano com *Shadows* em 1960, filme tão inovador quanto *A Bout de Souffle* por seus métodos de filmagem e dramaturgia.

No fim da década, as *Nouvelles Vagues* transformaram a face da arte cinematográfica no mundo todo para lhe dar um aspecto freqüentemente revolucionário.

Bibliografia

- BAECQUE, Antoine de. 1998. *Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion.
- DOUCHET, Jean. 1998. *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan e Cinematéca Francesa.
- MARIE, Michel. 1997. *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan Cinema, coll. 128.