

AS ANDANÇAS PARISIENSES DA NOUVELLE VAGUE

por Michel Marie

(Trad. Antonio Paiva Filho - Revis. Gustavo Biscaia e Alfredo Manesvy)

A *Nouvelle Vague* foi a marca inegável de uma geração. Em menos de três anos, dezenas de jovens realizadores chegaram ao longa-metragem, trazendo simultaneamen-

tal, que é a inversão das ligações entre lugar e história.

Os filmes franceses tradicionais dos anos 50, em sua maioria, eram feitos em estú-

Clouzot, Yves Allegret, entre os principais diretores; e de Bernard Borderie, Pierre Chevalier, Maurice Cloche e Gilles Grangier, entre outros.

Vejamos um exemplo, entre tantos: *Quai des Orfèvres*, realizado por Clouzot em 1947 a partir de um romance policial de Stanislas A. Steeman. Os principais cenários da ação eram: os escritórios da Editora Leopardi, o apartamento de Jenny e Maurice (Suzy Delair e Bernard Blier), o auditório onde Jenny trabalhava, seus bastidores e os camarins das dançarinas; o restaurante La Pérousse, a sala do comissário de polícia: todos esses interiores foram reconstituídos em estúdio. As cenas externas de Paris aparecem entre as seqüências e se limitam a planos curtos: o Quai des Grands-Augustins, a Rue des Boulainvilliers; eles servem para inserir a ação numa topografia imaginária, pré-determinada pelo gênero policial e sua mitologia.

Os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* invertem muito a relação entre os planos interiores e exteriores. Não por uma simples contingência orçamentária, aliás um tanto absurda de se calcular, mas por uma proposta estética radicalmente diferente. O autor da *Nouvelle vague* parte do lugar, e é este lugar, cenário da ação, que determina o tema do filme. São muitas as declarações de Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jacques Rivette a respeito do assunto. Citemos Godard, em 1962:

te uma nova visão de Paris. Uma das características destes filmes é que foram rodados em locações naturais, fora dos estúdios de Boulogne. A saída dos estúdios é bem conhecida - ela foi afirmada e, mais tarde, fortemente criticada por limitar as possibilidades expressivas de um filme. Não vamos abrir esse debate outra vez, mas apenas ressaltar uma consequência importante do aproveitamento do cenário natu-

ral. Eles se inscrevem dentro de gêneros bem delimitados: o filme policial, a comédia, o filme de tese etc. Cada um desses gêneros tinha seu arsenal de lugares típicos: o grande apartamento burguês, o pátio dos prédios do bairro popular, a boate, o restaurante luxuoso, o tribunal de justiça, a chefatura de polícia. Basta verificar e enumerar os títulos e os lugares nas seqüências dos principais filmes de Claude Autant-Lara, Henri-Georges



“O que me ajuda a ter idéias é o cenário. Frequentemente, mesmo, eu começo por ele. Eu me pergunto como se pode definir um lugar após escrever o roteiro. É preciso pensar inicialmente no cenário. E frequentemente, quando vejo escrito: ‘ele entra num quarto’, pensando num quarto que você conhece, e o filme é realizado por outro que pensa em um outro quarto diferente. Distância total. Um não vive igual ao outro em cenários diferentes. Mas antes de *À bout de souffle* [Acossado] nenhum filme mostrou o ritmo da vida atual. Minhas personagens andam sessenta vezes por dia em seu cenário, eu quero assim expô-las lá dentro. Raramente vemos o Arco do Triunfo no cinema, exceto nos filmes americanos”¹.

Godard vai mais longe, diz na mesma entrevista que um dos méritos essenciais da *Nouvelle Vague* consiste em “falar mal do que não se conhece, tanto quanto reordenar o que se conhece”. Esses críticos, futuros cineastas, conhecem um número limitado dos distritos de Paris entre 1948 e 1950, principalmente o Quartier Latin, onde muitos deles eram estudantes; os distritos marcados pela implantação de determinadas salas de cinema: o Studio de l'Étoile e as sedes sucessivas do Círculo do Cinema de Henri Langlois e da futura Cinemateca Francesa: a sala da Avenue de Messine, no 8º Distrito, entre 1947 e 1954, e a partir de 1954, na Rue d'Ulm, 29, no coração do Quartier Latin.

Antes de *Tous les garçons s'appellent Patrick* (Todos os rapazes se chamam Patrick –

Godard, 1957), *Les 400 coups* (Os incompreendidos – Truffaut, 1959) e *Le signe du lion* (O símbolo do leão – Rohmer, 1959), existiam diversas representações artísticas de Paris fortemente marcadas: a Paris do cinema tradicional, a Paris dos pintores impressionistas, a Paris da literatura surrealista, com seus distritos, seus cafés, seus hotéis, seus lugares típicos, turísticos e estranhos. Os primeiros curtas e longas-metragens da *Nouvelle Va-*

Os principais lugares parisienses míticos dos anos 50 são os cafés de Saint-Germain-des-Prés, consagrados por Jean-Paul Sartre e as *caves*, onde se podia escutar Maxime Saury, como podemos ver no filme de Jacques Becker *Les rendez-vous de juillet* (1949-50). Também podemos encontrá-los no primeiro longa-metragem realizado por Alexandre Astruc em 1955, *Les mauvaises rencontres*. Jacques Siclier fala sobre ele em seu ensaio publicado em 1961:



gue trazem ao primeiro plano lugares parisienses anônimos desprovidos da dimensão imaginária: a Place Clichy em *Les 400 coups*, de *Bande à part* (Godard), *Masculin-féminin* (*Masculino-feminino* – Godard, 1966); o Jardin de Luxembourg em *Tous les garçons s'appellent Patrick*, o Carrefour Villiers em *La boulangère de Monceau* (Rohmer, 1962)...

“No filme de Astruc, Pierre Jaeger (Gianni Esposito) e Catherine Racan (Anouk Aimée), dois provincianos, vêm para Paris para ‘tornarem-se grandes nomes da imprensa’. Ele abandona a luta muito cedo, depois que diversos artigos seus foram recusados. Ela, graças a um caso com Blaise Walter (Jean-Claude Pascal), diretor de um grande diário parisiense, tornou-se cronista de moda, uma função bem feminina na grande imprensa. A

¹ *Cahiers du Cinéma*, n. 138, dezembro de 1962, p. 26.

² SICLIER, Jacques. *Nouvelle vague?* Collection Septième art. Paris: Cerf, 1961, p. 98.

admiração de Astruc por Balzac faz desse filme uma versão moderna de *Ilusões perdidas*. Os ar rivistas são bem-sucedidos, os idealistas fracassam. O centro intelectual fica em Saint-Germain-des-Près, mas o centro social está no jornalismo dos Champs-Élysées. Uma boêmia deseja morar perto do Arco do Triunfo; os espelhos de Veneza e os lustres de cristal dos antiquários associam-se ao uísque e às roupas dos grandes costureiros.

Astruc leva em conta a sua experiência

A geração lembrada por Siclier em seu estudo não é a mesma da *Nouvelle Vague* de Godard, Truffaut e Chabrol. Mesmo se legitimarmos a distinção, em função da idade, entre a geração de Rohmer (n. 1920), Kast e Doniol³ (ambos nascidos em 1920), da geração de Rivette (1928), Godard, Chabrol (nascidos em 1930) e Truffaut (1932), esta última chega ao longa-metragem durante a temporada de 1958-59 bem distante da orla do

du Cinéma. Este modelo jornalístico mascarou a relação dos universos fílmicos com o real representado. Como explicaria justamente vinte e cinco anos mais tarde Eric Rohmer:

“Eu não gosto dos fliperamas. Eu joguei um pouco mas eu não tinha talento para isso, eu sei que Truffaut jogou mais do que eu. Mas isso não quer dizer que ele ama o fliperama pelo fliperama, quando ele gostava era do cinema, não se pode gostar de desperdiçar seu tempo com os



pessoal. Saint-Germain-des-Près é sentida por ele como um meio e um modo de pensar e viver.

[...]

Uma geração que frequenta as adegas da Rive Gauche lendo Sartre e Camus é examinada com desejo e inveja pela Rive Droite, assumindo o cinema cujo itinerário social vai do Flore ao Fouquet's, desviando-se dos belos *quartiers*².

³ Pierre Kast e Jacques DONIOL-VALCROZE, críticos dos *Cahiers du Cinéma*. Doniol-Valcroze foi o primeiro

existencialismo, à qual pertence Alexandre Astruc.

Numa entrevista concedida para a revista *France-Observateur* em outubro de 1961, François Truffaut declara que “nosso único ponto em comum é gostar do fliperama”, ressaltando as diferenças estéticas das primeiras tentativas destes cineastas saídos dos *Cahiers*

diretor da revista, desde sua fundação em 1951 (N. do T.).

jogos de azar. Realmente, nós gostávamos de nos reunir nestes pequenos cafés, geralmente perto dos cinemas, e que eram cafés desconhecidos, nós não frequentávamos os grandes cafés literários, como o Le Flore. Nestes pequenos cafés, como nós consumíamos pouco, nós ficávamos junto ao fliperama, à espera da sessão de cinema e mesmo durante as discussões [...]. Du-

⁴*Cahiers du Cinéma*, edição especial dedicada a François Truffaut, dezembro de 1984, p. 18-19.

rante um momento, completamente no começo, nós fomos ainda às cantinas de universitárias, às Belas-Artes e a uma casa de estudantes, que ficava perto do Parc Monceau e que aparece em meu filme *La boulangère de Monceau*⁴.

O som do fliperama aparece no curta-metragem escrito por Rohmer e dirigido por Godard em 1958, *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Esse curta de 21 minutos pertence a uma série que Rohmer rebatizaria posteriormente como *Charlotte et Véronique*, que reúne também *Charlotte et son steak* (dirigido por Rohmer em 1950 e sonorizado em 1960, tendo Godard como ator) e *Charlotte et son Jules* (dirigido por Godard em 1960).

Tous les garçons s'appellent Patrick e *La boulangère de Monceau* nos permitem situar dois pólos geográficos da topografia imaginária da *Nouvelle Vague*: a Rive Gauche e a Rive Droite – dois pólos que não se reduzem a uma comparação entre o Quartier Latin e os *arrondissements* burgueses, o XVI e VIII. A Rive Droite também é o XVIII *arrondissement* de *Os incompreendidos*, a Place Clichy e o Quartier Strasbourg-Saint-Denis de *Une femme est une femme* (*Uma mulher é uma mulher* – Godard, 1961) com o *Neptuna*, os Buttes-Chaumont de *La femme de l'aviateur* (*A esposa do aviator* – Rohmer, 1980).

As fontes literárias de Rohmer, Chabrol, Godard, Truffaut e Rivette estão em Balzac, mas também em alguns romances da série *noir*

americana, em especial os de Dashiell Hammett, pelos diálogos.

“Todos nós éramos grandes leitores de Balzac. Godard tinha sempre um Balzac no bolso. Truffaut fala sobre Balzac em *Os incompreendidos*. De minha parte, eu gosto muito deste autor, e Rivette me chamou para interpretar um personagem balzaquiano em seu filme em andamento [re-

terpretado por Guy Decoble (o professor de *Os incompreendidos*) oferece ao jovem Charles (Gerard Blain) um exemplar de *Ilusões perdidas*, ou melhor, estimula-o a levar o livro de graça, proclamando que “hoje não são muitos os provincianos interessados em Balzac”.

O próprio título do primeiro longa-metragem de Rivette *Paris nous appartient*



fere-se a *Out one*). Dashiell Hammett também nos influenciou bastante. Os diálogos de nossas películas têm, certamente, um lado anglo-saxão, próximo da novela policial americana. São concisos, menos cheios de fórmulas⁵.

Em *Os primos* (*Les cousins*), segundo filme de Claude Chabrol (1960), o livreiro, in-

(1956-61) estabelece uma estratégia de conquista por uma antífrase irônica, cuja alusão à fórmula famosa de Lucien de Rubempré é óbvio... No início de *Les cousins*, este sentimento de posse da cidade é parodiado enfaticamente por Chabrol. François (Jean-Claude Brialy), rico estudante de Direito que vive

5 ROHMER, Eric. Observações recolhidas por Vincent Rogard. In: DOUIN, Jean-Luc (org.). *Nouvelle vague, 25 ans après*. Collection Septième art. Paris: Cerf, 1983, p. 161.

um apartamento com Neuilly, acolhe seu primo do interior. Ele cruza Paris num carro esporte sem capota, indo de Neuilly ao Quartier Latin, bem perto da Faculdade de Direito. A montagem, sobre uma música caricatural, encadeadas uma série de planos do Champs-Élysées, da Place de la Concorde, do *tour* Saint-Jacques Louvre, perto da Place Edmond-

s'appellent Patrick. Vamos nos deter por um momento nesse curta-metragem, porque ele é particularmente característico de uma estética que tomará forma com os longa-metragens dos anos seguintes. É sobre uma historinha escrita por Eric Rohmer que Godard roda este filme em 35mm, sob condições aproximadamente profissionais. O produtor é Pierre

bios (Comédies et proverbes): um jovem secundarista do último ano, que se faz passar por um estudante universitário, aborda sucessivamente duas moças no Jardin de Luxembourg e leva-as para tomar alguma coisa no terraço de um café na Place Edmond-Rostand. As duas moças acreditam ter-se encontrado com dois Patrick diferentes e descobrem a verdade quando ele

se aproxima de uma terceira mulher. Este retrato de um rapaz imaturo não é nenhuma obra-prima, mas é sintomático de uma relação bem cruel com as personagens: Patrick é um fanfarrão mitômano, um falador que não deixa suas interlocutoras falarem uma só palavra. Anne Colette é um esboço pálido da futura Patrícia de *Acosado*, seu penteado é idêntico e a camiseta azul-marinha já estão aí, bem como os retratos de Picasso afixados na parede de seu quarto de estudante. Mas especialmente se manifesta explicitamente um novo olhar sobre Paris. O filme foi feito, naturalmente, em cenários naturais; e por motivos mais financeiros do que técnicos, ele foi dublado posteriormente. Os lugares que aparecem no filme são: o apartamento das moças, como

especifica o diálogo (“Você vive com seus pais?” – “Não, em Montparnasse, com um amigo, um americano que não vive lá no momento; há uma possibilidade, em outubro, de ir para um quarto minúsculo”), um terraço no Jardin de Luxembourg com um parapeito do cimento, um terraço de um café;



Rostand. Toda a Paris turística desfila velozmente, da mesma maneira que Godard representará a visita do Palais du Louvre em *Bande à part*, excedendo o recorde de velocidade estabelecido previamente por um americano.

É esta mesma Place Edmond-Rostand que nós encontramos em *Tous les garçons*

Braunberger, com um orçamento de 10 000 francos, de acordo com Jean Collet⁶. Como em *Les cousins*, a ação se situa no meio estudantil. Aqui nós já encontramos a construção cíclica e entrelaçada que Rohmer desenvolverá à perfeição em seus futuros *Contos morais (Contes moraux)* e suas *Comédias e provér-*

6 COLLET, Jacques. *Jean-Luc Godard. Collection Cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Seghers, 1963, p. 28.

a Place Edmond-Rostand; observamos os cafés Médicis e Mahieu, evocando o Liceu Henri IV, os corredores de Luco: logo, um perímetro bem delimitado, o dos cafés freqüentados pelos estudantes do Sorbonne e do Faculdade de Direito e pelos *lycéens* do Henri IV. Embora oculta a maior parte do tempo pela tagarelice de Patrick, a trilha sonora deixamos ouvir os ruídos da rua, o som ambiente do café, ouvindo certamente o ruído característico do *flipperama* bem no começo.

Quando Patrick se encontra com Véronique, ele a agarra, e não deixa de fazê-lo entre um plano e outro. Alguns segundos mais tarde, ele a agarra pelo casaco quando ela vai atravessar a rua, no mesmo instante em que um carro buzina ruidosamente. O real invadiu a tela, a filmagem não tenta mais homogeneizá-la de acordo com os preceitos clássicos da sonorização.

A mesma obsessão topográfica, bem “rohmeriana”, é encontrada no início da narração de *La bulangère de Monceau*. A ação não se passa mais no V *arrondissement*, mas no XVII:

(Início da fala do narrador – silhueta física de Barbet Schroeder, voz de Bertrand Tavernier): Paris, Carrefour Villiers. A leste, o Boulevard des Batignoles, tendo ao fundo o Sacré-Coeur de Montmartre. Ao norte, a Rue de Lévis e seu mercado, o café Le Dome, fazendo um ângulo com a Avenue de Villiers, após a saída do metrô Villiers na outra calçada, trabalhando ao pé

do relógio, sob as árvores do terreno, hoje derubadas. A oeste, o Boulevard de Courcelles. Ele leva ao parque Monceau, perto do qual havia um antigo Cine-Club, uma casa de estudantes, ocupando um antigo hotel Napoleão III, demolido em 1960. Era aqui que eu ia jantar todas as noites, quando fazia os preparatórios para o curso de Direito, pois morava não muito longe, na Rue de Rome...

A situação pitoresca que o filme desenvolve é extraída das malhas deste períme-



tro urbano. O narrador, de quem não sabemos o nome, cruza todos os dias com uma bela desconhecida, Sylvie, que um dia desaparece. Então, ele decide vasculhar o quarteirão à sua procura, passando a freqüentar uma padaria da Rue Leboutoux, comprando biscoitos amanteigados.

Place de l'Étoile, episódio de *Paris vu par...* (1965) dirigido por Rohmer, é ainda mais explícito quanto ao seu processo criativo. Mais que nunca, o tema do filme é o *lu-*

gar – aqui, a Place de l'Étoile, ou mais exatamente, as ruas em volta:

“Passadas todas as pompas, a Place de l'Étoile não é mais do que o ponto de encontro de doze grandes avenidas, uma espécie de ‘terra de ninguém’ desconhecida pela população ativa. Esta, apressada e desdenhosa do charme do lugar, nem conhece direito o seu contorno. A cada doze *cercles*, digamos que aproximadamente cinquenta metros, uma nova calçada é percorrida. Ora, os sinais de trânsito são ordenados para o tráfego dos carros e não para o andar dos pedestres”.

É sobre o assincronismo como fundo sonoro que se tece a ficção mínima desse curta.

Place de l'Étoile, Place Edmond-Rostand, Place Clichy, Carrefour Villiers, Jardins de Luxembourg, Parc Monceau, Parc Montsouris (*Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda, 1961), até a Place des Victoires de *Nuits de la pleine lune* (Rohmer, 1984), os cineastas da *Nouvelle vague* certamente privile-

giavam as praças e os parques porque são lugares de encontros, lugares que permitiram o nascimento de uma ficção que não cabe mais no limite estreito dos roteiros preestabelecidos. Nós conhecemos bem a fascinação de Godard e Rohmer pelo cinema direto, tal como o faz Jean Rouch. A matriz ficcional de todos os temas da *Nouvelle Vague* se encontra possivelmente na experiência de *La punition*, filmado por Rouch em 1962. Ora, o que faz o cineasta num

filme de 58 minutos? Ele solta em Paris uma jovem estudante saindo de seu colégio numa bela manhã de primavera e a acompanha, câmera em punho, aos jardins de Luxembourg, depois aos cais do rio Sena, onde ela vai encontrar três desconhecidos, três metáforas do amor, da aventura e do dinheiro. Que importa o resultado estético do projeto! Aliás, ele chegará ao plano-seqüência magistral de *Gare du Nord (Paris vu par...)*, 1965), obra-prima absoluta da escola *Nouvelle Vague*. A importância de *La punition* está em seu projeto, na não-preexistência de situações, que a câmera registra no momento em que nascem:

“É um tema clássico. O interesse reside no fato de que dois dos personagens nunca tinham visto a garota antes. Foi realmente um primeiro encontro. A experiência que fizemos foi absolutamente fascinante, com encontros que juntam, intervem na procura da verdade, no sentido de que os personagens, ao menos

uma vez, confiam uma parte de si mesmos através deste jogo singular. [...] O tema do encontro está nas pessoas de nossa geração, é um elemento essencial da existência”⁷.

Os heróis da *Nouvelle Vague* terminam seu trajeto. O do americano encarnado por Jess Hahn em *Le signe du lion* é uma

verdadeira encruzilhada que transforma as calçadas e os cais do rio Sena em paisagens tão hostis quanto os desertos da Palestina: nós nos lembraremos ainda por muito tempo dos sapatos gastos do protagonista e de seu último bilhete de metrô.

Michel Poiccard aborda Paris em *Acosado* numa bela manhã de agosto de 1959, cruzando a ponte Saint-Michel dentro de um Citroën 2cv. Procurando por Tomaltchoff e por Berutti, que acabará en-

George V, o “Quick Elysées”, Avenue MacMahon, o cinema Napoléon e o café Pergola, em Saint-Germain.

Em *Cleo de 5 à 7*, Cleo sai às 17h de uma consulta a uma cartomante, na Rue de Rivoli, para encontrar uma morte anunciada. Às 18h30, quando chega ao hospital Salpêtrière, ela descobre que deve fazer “um cansativo tratamento de dois meses de radioterapia”. Meia hora antes, ela conhece um jovem soldado de licença, Antoine, prestes a partir para a Argélia⁸, que encontrara no Parc Montsouris. A idéia do filme é não perder a sua heroína de vista por um segundo, acompanhando-a por pouco mais de 90 minutos em torno de 48 lugares diferentes, mostrados com uma precisão cadastral: a última parte do filme mostra, por exemplo, o trajeto do ônibus 76, da Rue de Rungis até o Boulevard de l’Hôpital.

Dez anos depois, as andanças de *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette, 1974) se-

riam bem mais alegres: saindo de uma Montparnasse com jeito de Feuillade⁹, elas descobrem uma mansão misteriosa na Rue Nadir-aux-Pommes, e personagens estranhos, antes de cruzar com Alice e seu coelho num quiosque de música no XIV arrondissement.



contrando, ele reencontra Patricia Franchini pelas calçadas do Champs-Élysées antes dela sumir no meio dos pedestres na faixa da Campagne-Première, em frente ao Boulevard Raspail. Enquanto isso, seguimos dos Champs-Élysées até Montparnasse, passando pela Rue Quentin-Bauchard, Avenue

além de, é claro, influir muito no andamento da *Nouvelle vague*. Entre outras leituras esclarecedoras sobre isso, recomendamos capítulos de *François Truffaut: uma biografia* (Rio de Janeiro: Record, 1999) (N. do T.).

⁹ Referência a Louis Feuillade, cineasta francês dos anos 1910, célebre pelos seriados com o personagem Fantômas (N. do T.).

⁷ ROUCH, Jean. *Cinéma 63*, n. 75, 1963, p. 28.

⁸ A guerra de independência da Argélia (1954 a 1962) foi um fato traumático na história francesa do século XX e extremamente mobilizador da sociedade naquela época,