



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

**Cinema pensado e praticado: o papel da crítica cinematográfica no fazer artístico**

Paula Cristine Rodrigues dos Santos

Brasília - DF  
2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

Paula Cristine Rodrigues dos Santos

**Cinema pensado e praticado: o papel da crítica cinematográfica no fazer artístico**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins.

Brasília - DF  
2023

# **Cinema pensado e praticado: o papel da crítica cinematográfica no fazer artístico**

Paula Cristine Rodrigues dos Santos

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins.

Julho de 2023

## **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins  
Orientador

---

Profa. Dra. Lila Silva Foster

---

Prof. Dr. Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira Mendes

---

Profa. Dra. Mariana Souto de Melo Silva  
Suplente

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237c Santos, Paula Cristine Rodrigues dos  
Cinema pensado e praticado: o papel da crítica  
cinematográfica no fazer artístico / Paula Cristine  
Rodrigues dos Santos; orientador Pablo Gonçalo Pires de  
Campos Martins. -- Brasília, 2023.  
65 p.

Monografia (Graduação - Comunicação Social - Audiovisual)  
- Universidade de Brasília, 2023.

1. Cinefilia. 2. Crítica cinematográfica. 3. Fazer  
artístico. 4. Nouvelle Vague. 5. Curadoria. I. Gonçalo Pires  
de Campos Martins, Pablo, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, à Faculdade de Comunicação e, em especial, ao todo corpo docente do Departamento de Audiovisuais e Publicidade. O espaço e o ambiente universitário foram fundamentais para o meu crescimento pessoal, intelectual e emocional. O apoio através das medidas de ações afirmativas tiveram papel fundamental na minha permanência na instituição. A UnB foi — e continua sendo — essa entrada que me transporta para mundos de possibilidades e de futuros possíveis.

À minha família: minha mãe, minha irmã e meus três gatos (sim, meus gatos), e meus amigos. Cada um, à sua maneira, exerce força e apoio elementares na minha jornada acadêmica e profissional. A vocês, devo tudo; incluindo o término deste ciclo para o começo de outros. As coisas acontecem, a vida segue em frente, mas vocês permanecem. Sem vocês, nada do que conquisto ou sou capaz de terminar seria possível.

Ao meu orientador, Professor Pablo Gonçalo. A sua orientação acolhedora perante os estágios embrionários da pesquisa veio de um lugar de confiança e afinidades nutridas pelas trocas durante as aulas de disciplinas ao longo do curso. Seu acompanhamento durante a elaboração deste trabalho permitiu que ele florescesse. Agradeço profundamente por se dispor a ser o meu primeiro leitor, pelas suas colaborações e pela escuta cuidadosa durante meus devaneios em cada reunião. Que possamos continuar nutrindo e irrigando essa parceria.

Aos meus colegas de curso. Nossas trocas criativas, colaborativas e conversas informais me ajudam a acreditar no cinema e a querer, mais do que nunca, continuar atrelada a ele. Acredito que o cinema me escolheu. Não me arrependo de ter atendido ao seu chamado. Clichês à parte, a arte realmente salva. O cinema me salvou e está continuamente me salvando.

À ilustre banca examinadora que aceitou o meu convite. Vocês fazem parte das minhas leituras durante o curso — verdadeiras fontes das quais bebi o conhecimento que carrego comigo, disseminando-o e aplicando-o da melhor forma que posso. A presença de vocês significa muito para mim.

Aos artistas e cineastas que me inspiram. É uma honra fazer parte do mundo da sétima arte com vocês.

## RESUMO

O presente trabalho é dedicado a apreender como a crítica cinematográfica pode operar no fazer artístico. Para tanto, foi feita, em um primeiro momento, a recuperação da prática da cinefilia, sobretudo no período pós-guerra francês, e das origens da crítica cinematográfica. Em um segundo momento, a pesquisa afunila o seu recorte a um dos maiores expoentes do cinema na França e no mundo, a revista *Cahiers du Cinéma* e o seu co-fundador, André Bazin. Num momento posterior, o trabalho discute a trajetória dos jovens turcos (François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Éric Rohmer, em especial os dos dois primeiros), que foram de cinéfilos a críticos e, por fim, a realizadores, para demonstrar a operação dessas práticas nas suas produções filmicas. A escolha do recorte se deu pelo entendimento que há lacunas na discussão do processo “retroalimentício” dessas práticas que podem, ou não, inferir nas realizações artísticas. Por fim, o trabalho apresenta um panorama das discussões das práticas cinéfila e crítica hoje, atrelando a prática curatorial de filmes como um dos integrantes que opera na engrenagem do processo apresentado continuar, garantindo vitalidade à arte secular que é o cinema.

Palavras-chave: Cinefilia. Crítica cinematográfica. Fazer artístico. Nouvelle Vague.

Curadoria.

## ABSTRACT

This undergraduate thesis aims to apprehend how film criticism can operate on filmmaking. For that, it was made, at first, the retracing of the practice of cinephilia, especially in the post-French war period, and the origins of film criticism. In a second moment, the research narrows its scope to one of the greatest exponents of cinema in France and in the world, the magazine *Cahiers du Cinéma* and its co-founder, André Bazin. At a later moment, the work discusses the trajectory of the young turks (François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard and Éric Rohmer, especially the first two), who went from cinephiles to critics and, finally, to directors, to demonstrate the operation of these practices in their films. The choice of the scope was based on the understanding that there are gaps in the discussion on the “feedback” process of these practices that may or may not be inferred in the artistic ones. At last, the work presents an overview of the discussions of cinephile and critical practices today, linking the curatorial practice of films as one of the members that operates in the gear-like of the process presented, allowing it to continue, and guaranteeing vitality to the secular art that is cinema.

Key-words: Cinephilia. Film Criticism. Filmmaking. Nouvelle Vague. Film curating.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> — <i>La Pointe Courte</i> (1955), de Agnès Varda.....	34
<b>Imagem 2</b> — <i>Les Mauvaises Rencontres</i> (1955), de Alexandre Astruc.....	35
<b>Imagem 3</b> — <i>Et Dieu Créa la Femme</i> (1956), de Roger Vadim.....	36
<b>Imagem 4</b> — Parte do sumário da Cahiers du Cinéma n° 65.....	37
<b>Imagem 5</b> — <i>Tous les garçons s'appellent Patrick</i> (1957), de Jean-Luc Godard.....	39



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>21</b>
André Bazin, a <i>Cahiers du Cinéma</i> e Georges Sadoul, o comunista.....	21
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>33</b>
<i>Nouvelle Vague</i> : escrevendo com a câmera.....	33
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>48</b>
Cinefilia e crítica hoje.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>

## INTRODUÇÃO

É difícil estabelecer relação direta entre cinema e crítica cinematográfica. Recuperar com precisão a origem da minha relação com essas áreas também é difícil, mas consigo pontuar o que aguçou o meu interesse para além de assistir filmes: ler sobre eles a fim de entendê-los melhor. Dessa forma, consegui desenvolver uma maior aproximação da linguagem cinematográfica. Isso permitiu assimilação mais minuciosa e cuidadosa das obras com que entrava em contato — minhas sensibilidades sensorial e crítica foram tomando forma autônoma pelo que fui pescando de críticas que lia em *blogs* sobre cinema, agrupando aspectos referentes às suas composições como essenciais para entender um filme e o seu impacto. Aos poucos, fui conseguindo selecionar materiais extra-cinematográficos que me apoiassem no hobby de estudos sobre cinema ao passo que alimentava minha cinefilia. Frequentar festivais de cinema, sobretudo o Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, foi fundamental para entender que essas práticas têm ligação direta com a curadoria de filmes.

Quando entrei para o curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da UnB, desenvolvi e aprimorei outras habilidades de afinidade com as áreas de roteiro e fotografia, além de expandir meus horizontes com experimentações em áudio, edição e direção. Para as disciplinas de aspecto mais técnico, sempre considerei relevante a flexibilidade para que trabalhos de análise fílmica sobre alguma obra audiovisual fossem propostos ou levados em consideração e, para a minha alegria, em quase todas consegui fazer isso. Assim, continuei exercitando o que havia nutrido antes mesmo de fazer parte do corpo discente da FAC. E, para além disso, encontrei um nicho que apreciava esse tipo de exercitação mesmo na informalidade, como numa conversa de bar. Porém, se encerrava na informalidade cinéfila, e isso me incomodava.

Levando a minha experiência e trajetória em consideração para a realização deste trabalho, considero importante a discussão levantada pelo tema por acreditar que o mesmo vislumbra um dos modos pelos quais estudantes de cinema possam compreendê-lo. Aprendemos sobre cinema e sua linguagem por intermédio de sistematizações da mesma em manuais e livros, mas fazer isso através de críticas pode ajudar a afinar a alfabetização da área, além de desenvolver sensibilidades sensorial e crítica mais aguçadas que podem ser transpostas para as produções fílmicas. Não acredito que todos devam ser críticos profissionais caso não almejam, porém, enquanto artistas e realizadores, entender a relação entre o que é produzido a partir de nossas obras mostra não somente consideração sobre

qualquer que seja o impacto delas, mas também ajuda a entender o circuito cultural do qual fazemos parte, uma vez que estamos continuamente agregando realizações a uma arte secular.

Outra razão pela qual o presente trabalho faz-se relevante é por ter percebido, ao longo da minha caminhada pela FAC, lacunas a respeito do vínculo entre realizadores e produções críticas. A pesquisa prévia para a contextualização histórica do tema me ajudou a entender a aparente tradição herdada pelo Brasil onde profissionais da área de jornalismo vinculam-se à crítica cinematográfica, mesmo sem ter necessariamente estudado cinema. Há anos que o cinema utiliza-se da linguagem de outras áreas para o desenvolvimento da sua e, enquanto o envolvimento interdisciplinar é inevitável, acredito que a autonomia da arte permite que seus realizadores possam juntar-se à atividade crítica, aprimorando uma linguagem própria.

Assim, os exemplos da *Cahiers du Cinéma* trabalhados nesta pesquisa encaixam-se com a proposta advinda dessas reflexões, porque a sua formação agrupa não somente teóricos, críticos de cinema e cinéfilos, mas também realizadores. Tal relação, componente da história do cinema, é pouco discutida. Lançar luz sobre ela pode permitir desenvolver maior entendimento sobre a área e açucarar a relação muitas vezes amarga entre artistas e críticos, além de acrescentar a prática curatorial como outro pilar necessário à tríade (cinefilia, crítica e realização) que ajuda a fomentar o cinema — essa arte secular que absorve e se alimenta das efervescências da sociedade localizada em um espaço e tempo, e que mais tarde são refletidas nas suas criações artísticas.

Com isso, a justificativa sobre o tema afunila-se a um dos maiores expoentes da sétima arte, a revista francesa *Cahiers do Cinéma*. O presente trabalho inspira-se a partir dela e seus integrantes, sobretudo o co-fundador André Bazin e os jovens turcos, para colocar como ponto de partida a investigação da crítica cinematográfica e o fazer artístico, e como estas áreas circundam-se em um processo de retroalimentação que, não somente engrandece a autonomia do cinema enquanto arte, mas que possivelmente cria uma relação de causa e efeito entre elas. Desse modo, formula-se a questão: como a crítica cinematográfica opera/afeta no fazer artístico?

Compreender essa relação (crítica cinematográfica e fazer artístico) é o principal objetivo do trabalho, cujo respaldo encontra-se na literatura desenvolvida em torno da (história da) crítica cinematográfica e do cinema, bem como da revista — dela, extrai-se críticas dos realizadores que ajudam a fundamentar a relação investigada. Já os objetivos específicos da pesquisa são: recuperar as origens da revista e do seu co-fundador André Bazin; apresentar a *Nouvelle Vague* atrelada à *camera-stylo*, manifesto de Alexandre Astruc;

e, por fim, discutir a cinefilia e a crítica cinematográfica hoje, trazendo para a discussão a relevância da curadoria de filmes como integrante do processo “retroalimentício” dessas práticas que podem, ou não, inferir nas realizações artísticas.

### **Cinefilia: a prática antes da crítica cinematográfica**

A paixão cinéfila, de cunho tão pessoal quanto um diário, às vezes misteriosa e quase sempre ritualística, é nutrida por um apetite eclético. Ela costuma nascer do contato com várias ou uma poderosa obra fílmica capaz de exercer ao mesmo tempo um sequestro sedutor e total da atenção. É quando o encantamento das imagens em movimento planta a semente responsável pela “vida organizada em torno dos filmes.” (BAECQUE, 2010).

O amor pelo cinema, apesar dos altos e baixos, dos momentos de ódio e afastamento, é vitalício, impossível de escapar: torna-se prática, cria-se laços, partilhas, teóricos, críticos, cineastas. Organismo vivo que se retroalimenta do feitiço de sonhar acordado no templo escuro que é uma sala de cinema, sempre munido com a possibilidade de fisgar mais um, alguém que irá compor a diversa gama da cinefilia.

Assim como o envolvimento com a prática cinéfila, as partilhas que nascem dela são também particulares e, inseridas em conjecturas específicas, tornam-se capazes de encabeçar iniciativas que vêm preceder a inauguração da invenção de um olhar importante o suficiente para compor um lugar na história da arte, e que legitima o cinema enquanto essa nova arte visionada como promessa singular no cerne da cultura francesa do século XX. É o caso da cinefilia pós-guerra, que surgiu a partir da década de 1940. Apesar desse momento já contar, desde a década anterior, com a estrutura de acervo fílmico da Cinemateca Francesa<sup>1</sup>, ele ganha força com André Bazin, figura central, santificada e apostolada pelo seu movimento missionário que via o cinema — e a cultura de modo geral — como meio pelo qual pessoas podem melhorar.

A cinefilia, além de prática, é também objeto de estudo englobada por pesquisadores — também cinéfilos e apaixonados por cinema, ou que tornam-se a partir do envolvimento com a área — que tentam delinear uma história da história do cinema. Antoine de Baecque (2010) assume-se como integrante de uma geração que “descobriu o cinema às vésperas do

---

<sup>1</sup> Surgida a partir do amor cinéfilo de Henri Langlois e Georges Franju que, durante anos, recuperaram e salvaram as cópias antigas de filmes, criando um cineclube intitulado *Cercle du cinéma* para mostrar e divulgar as obras do passado, a Cinemateca Francesa foi oficialmente fundada em setembro de 1936. Sob a direção de Langlois, recebeu o mandato de conservar e restaurar os filmes, para mostrá-los às novas gerações, como uma instituição cinematográfica.

fechamento das salas” (p. 31), vendo a cinefilia como um amor que não poderia ser reinventado, pois “os ‘autores estavam consagrados, os artigos, escritos, as entrevistas, gravadas, os filmes, vistos, e às vezes revistos na televisão. Tudo já tinha acontecido.” (Idem).

Ausente da mesma possibilidade de pioneirismo de seus antecessores, resta à geração retratada por Baecque sacralizar não apenas cineastas e o cinema, tampouco os críticos e seus textos, mas a cinefilia em si. Deste modo, o autor desloca o olhar da tela e o redireciona à recepção e ao consumo cinematográfico, utilizando-se da prática cinéfila para localizar o cinema na história, e mais especificamente em sua “época de ouro”, na França, a partir da Segunda Guerra Mundial até maio de 1968, quando a cinefilia, de alguma maneira, “desapareceu”.

Com isso, a cinefilia mostra-se como uma fonte generosa de estudo de uma cultura criada em torno do cinema: possui olhares interpretativos a partir do cruzamento de práticas contextualizadas, cujos códigos são partilhados pela indiscutível natureza social delas. Apesar da individualidade de cada cinéfilo, compartilha-se uma experiência às cegas em relação uns aos outros numa sala (cineclubes, igrejas, Cinemateca) onde são envoltos pela escuridão isoladora do exterior. Ela é posteriormente representada pela difusão do discurso (falado e escrito) advindo de reflexões e discussões em cima dos filmes, criando assim uma tríade cerimonial (desenvolvida por Bazin e que será discutida mais tarde neste trabalho) do ato de assistir a filmes: apresentação, sessão/projeção, discussão/debate. Nessa perspectiva, Baecque (2010) define a cinefilia como “um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita” (p. 36).

Dentro da sua participação na história do cinema, esse “modo de vida” destinado aos filmes vai se tornando menos num pano de fundo, numa nota de rodapé, mas, ao contrário, uma

interpretação que imprime sua inteira reflexividade à história do cinema. Isolado, um filme é pobre; agrupado, com alguns de seus irmãos, ganha densidade; considerado sob o fogo cruzado de uma “recepção cinéfila”, esse momento expande seu sentido; propensa a gestos, essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema. (p. 37).

No entanto, sua relevância não é espontaneamente apreendida pelas instâncias legitimadoras da época, como a academia francesa. A princípio, nada garantia à cinefilia uma titulação de autoridade intelectual e de legitimação do cinema enquanto arte como outros tinham em Paris. Os cinéfilos eram figuras autodidatas que se situavam fora da “alta cultura”

filosófica, literária ou universitária. Enigmáticos, eles surgem das sombras dos “porões” dos cineclubes e demais círculos clandestinos que compartilham obsessão pela acumulação e contrabando de filmes e roteiros.

A intensa sociabilidade advinda das frequentes idas às salas de cinema, cineclubes e Cinemateca, é um aspecto forte da prática cinéfila. A profusão desses espaços e das revistas voltadas para a crítica de filmes durante os anos de 1940 permitiram que a cinefilia parisiense se estabelecesse a partir de um lugar muito original. O que reforça essa originalidade são escolhas filmicas para as sessões e debates que se voltam para o marginal e o secundário. Aqui, a curadoria filmica de Henri Langlois, co-fundador da Cinemateca Francesa, exerce papel importante por preceder a composição original da programação desses filmes, afastando-se do cerne cultural francês que se pretendia abertamente cultural, mas que tinha enfoque na produção cinematográfica francesa “de qualidade”, carregada de referências literárias.

Desse modo, a cinefilia parisiense aponta para o “mau gosto”, reivindicando-se politicamente provocadora por transferir intelectualidade discursiva aplicada a cineastas do sistema comercial estadunidense, antes reservado somente a artistas e intelectuais renomados. O movimento cinéfilo da época produz, então, uma certa contracultura a partir de material artístico subjugado, produzindo esse “antídoto” contra a cultura “oficial” do cinema francês que se mostrava veementemente antiamericana.

Por outro lado, essa deslocamento de discurso da cinefilia para o então subestimado cinema, produz uma contracultura particular extraída de práticas e critérios da cultura clássica pois, como aponta Baecque (2010):

ela extrai, do *cursus honorum* universitário, seus critérios de aprendizagem (a erudição, a acumulação de um saber) e de julgamento (a escrita e a inclinação pelo classicismo), e, do militantismo político, seu engajamento (o fervor e o devotamento), para transferi-los para outro universo (o amor ao cinema). (p. 42).

A aprendizagem autodidata advém de um processo ritualístico que consiste em incessantes contatos retomados com obras já assistidas, minuciosas redações filmográficas e ocupação dos bancos escolares metamorfoseados em poltronas ou assentos precários. Além disso, os filmes geralmente eleitos são os de “categoria B”, hollywoodianos produzidos por cineastas conhecidos no país de origem, mas incompreendidos ou invisíveis, operando assim em cima de um juízo de gosto que obedece a dois critérios principais mais tarde identificados

na nova crítica cinematográfica francesa: trocam atores, temas, estrelas e produtores por gêneros e autores. De um lado, a erudição emprestada da academia; do outro, um círculo clandestino, reciclador desse saber: assim é construída a cultura cinéfila parisiense.

### **Crítica cinematográfica: uma breve retrospectiva histórica**

A origem da crítica cinematográfica é diretamente proporcional aos estudos que anseiam demarcar a origem do cinema. A busca pela sua legitimação enquanto arte acontece, quase que paralelamente, com o empreendimento que a crítica cinematográfica faz em desenvolver uma linguagem própria. A cinefilia parisiense, como um objeto que permite a localização do cinema na história, precede a formulação de uma nova crítica: a crítica do pós-guerra, com outros anseios, vertentes e intenções.

Para chegar a tal constatação, é feito a seguir um resgate pretendido como uma espécie de linha-temporal da história do cinema, tendo a crítica como tópico principal para localizar, assim como Baecque (2010) faz com a cinefilia, o cinema na história. As fontes teóricas se complementam, ajudando a explicar o movimento de dentro para fora do meio intelectual do qual a crítica cinematográfica surgiu.

Etimologicamente, a palavra crítica advém do grego *crinein*, o que significa separar, julgar; ou seja, a ideia simplista de que a crítica está ligada a separar o bom do mau, o feio do belo. Enquanto exercício de tal separação, julgamento ou análise, as origens da crítica podem ser retraçadas no século XV, quando os escritos de Aristóteles foram recuperados, sendo *A Poética* um de seus mais notórios e valiosos trabalhos dentro da crítica literária por oferecer sistematizações sobre conceitos gerais de literatura e gêneros literários mesmo sem utilizar estes termos, permanecendo hodiernamente objeto basilar de referência constante e fonte de traduções, pesquisas e discussões.

Séculos depois, entre XVII e XVIII, a crítica vem exercitar a tradução de mensagens artísticas que culminam na codificação cultural de gostos consensuais e planejados, criando assim referenciais do que deveriam ser tidos como o bom, o belo, o prestigioso. Com isso, o crítico institui-se como um agente que afere valoração de maior ou menor grau a obras artísticas. No século XIX, a imagem do crítico adquire uma diferente camada: artistas como Balzac, Mallarmé e Baudelaire — que “representam a personificação do movimento de exaltação a obras de arte e espetáculos” (SOUZA e SILVA, 2006, p. 1) — publicam uma mistura de crônica e crítica em jornais de público amplo; ou seja, crítica que conta com a visão de escritores. No século seguinte, a crítica é separada do leitor comum ao navegar pelas

águas da universidade, ganhando aspectos analíticos e elitistas ainda muito ligados à tradição literária. Durante este período, os estudos literários desenvolvem enfoques e abordagens multidisciplinares como o estudos dos mitos, das vertentes psicanalíticas, das ideológicas (como a marxista) e estruturalistas (como a encabeçada por Mikhail Bakhtin).

Dentre as artes do século XX, o cinema é a que ainda não teria firmado autonomia de expressão de uma linguagem própria. No entanto, teria adquirido certo respeito no campo das artes. Figuras como Louis Delluc, Ricciotto Canudo, Siegfried Kracauer, Otis Ferguson, James Agee, Parker Tyler e Graham Greene, vislumbram, através de seus escritos críticos publicados em “film journals addressed to a cinephiliac public and publishing belletristic essays<sup>2</sup>” (BORDWELL, 1991, p. 21), definições que concretamente estabeleçam o cinema como integrante do campo das artes de linguagem independente.

Esses escritos foram desenvolvidos por jornalistas “charged with discussing, on a daily or weekly basis, the current output of the film industry.<sup>3</sup>” (Idem). Assim, a crítica cinematográfica tem uma de suas origens do “*reviewing*” de filmes e a identidade de quem a exercitava tinha formação jornalística ou intelectual *freelance*.

Segundo Manchel (pp. 122-123), outro fator que viria contribuir para a proliferação da crítica de cinema se encontra na natureza comercial da área, pois realizadores estadunidenses enxergaram, desde muito cedo, que exaltar as qualidades dos filmes e apresentá-los dentro de uma categoria artística era uma estratégia de retorno lucrativo, resultando na criação de periódicos como “*Views and film index*”, “*The moving picture world*” e “*Moving picture news*”, todos de 1906.

Como colocado anteriormente, a história da crítica desenvolveu-se paralelamente às transformações do cinema que, por sua vez, foram fortemente influenciadas pelas mudanças sociais impulsionadas por eventos históricos marcantes como A Grande Depressão nos Estados Unidos, a ascensão do fascismo, a popularização dos ideais comunistas e o espírito libertário de 1968 na Europa — com isso, muda-se também a forma de fazer filmes e de pensar sobre eles. Assim, abordagens teóricas de diversas áreas como política ou sociologia passaram a influenciar os estudos sobre cinema.

Após a Segunda Guerra Mundial, revistas sobre cinema emergem na França (*Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Cinéthique*) na Inglaterra (*Screen*, *Sequence*, *Sight and Sound*, *Movie*) e nos Estados Unidos (*Film Quarterly*, *Film Culture* e *Artforum*). Algumas destas

---

<sup>2</sup> “Revistas de cinema endereçadas ao público cinéfilo e editora de ensaios bellatristicos”, em tradução livre.

<sup>3</sup> “Encarregada de discutir, diária ou semanalmente, a produção atual da indústria cinematográfica”, em tradução livre.



revistas, como a *Cahiers du Cinéma*, mantêm-se até hoje como referenciais de qualidade na análise de obras cinematográficas. A criação de cursos de cinema surgiu a partir desses veículos de interpretação crítica de filmes fora da academia, pois elas ofereciam um esboço ensaístico de fazer críticas. Com isso, o surgimento de cursos superiores voltados para estudos em cinema — porém ancorados nos departamentos de literatura, teatro e história da arte — expandem, e publicações acerca da área passam a ser mais sofisticadas.

David Bordwell (1991, pp. 19-20) identifica três “macroinstituições” que abarcam grupos cujos formatos para praticar a crítica cinematográfica se diferem, mas ainda validam e representam sua existência: o jornalismo (de formato de publicação em revistas semanais, programas de radionalísticas e televisivas), os escritos ensaísticos (cujas publicações são mensais ou quadrimestrais mais especializadas) e a crítica de formação acadêmica (publicações acadêmicas, como aquelas verificadas por pares). Cada uma delas possuem “subinstituições” formais (como universidades, os institutos, as publicações de referência, galerias, museus, conferências e congressos) e informais (formadas por grupos de participantes que compartilham uma mesma teoria ou método).

Tais instituições exerceram papel fundamental para a sustentação do *film criticism*, o qual distingue-se do *film review*, como é assinalado no trecho abaixo:

um *film review* pressupõe um texto rápido, pouco denso e geralmente feito para publicações diárias ou semanais e o *film criticism* já remete a um trabalho de pesquisa mais rigoroso, hoje, em sua maioria, produzido dentro das universidades e em publicações especializadas. (SILVA, 2006, p. 2, *apud*, FEIJÓ; LOURENÇO, 1995, p. 171).

Como “macroinstituição” de escritos ensaísticos, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* navega por entre uma zona cinzenta dessas topologias, pois é possível encontrá-la na fronteira entre uma publicação oriunda de “subinstituições” formais e informais, tornando-se obra que atende cinéfilos e também outros de cunho mais teórico e estético<sup>4</sup>. Sendo assim, uma demarcação rigorosa da mesma não é possível. Isto pode ser explicado pelas origens da

---

<sup>4</sup> Aqui refere-se a classificações de escritos sobre cinema colocadas em *A estética do filme*, por Michel Marie (1995, p. 9-13), como: as publicações destinadas ao “grande público” (composta por revistas e livros que praticam uma espécie de colonismo sobre a indústria do cinema e seus astros, onde o texto possui discurso pouco analítico e de reforço aos mitos, cumprindo papel de legenda para as fotos), as obras para cinéfilos (voltado para o estudo dos grandes autores, dos gêneros sob o ângulo da história das obras, geralmente a cargo dos críticos especializados que produzem livros de entrevistas e revistas com textos destinados à história do cinema) e os escritos teóricos e estéticos (basicamente, são ensaios, artigos e obras que propõem reflexões sobre o fenômeno cinematográfico enquanto linguagem, a experiência fílmica e a história das teorias cinematográficas).

sua formação composta por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Joseph-Marie Lo Duca, em 1951. *Cahiers du Cinéma*, originalmente intitulada *Revue du Cinéma*, junta-se aos membros dos cineclubes de Paris, como *Ciné-Club du Quartier Latin* e *Objectif 49*. Nesta união, foram somados à equipe de edição (inicialmente composta por Éric Rohmer/Maurice Scherer) outros colaboradores: Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut.

Composta por críticos, realizadores, escritores, roteiristas, enfim, criadores de ficção cuja principal ferramenta artística é a imaginação, a revista representou, ao longo de seu percurso como publicação destinada à crítica de cinema,

uma luta permanente entre a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a uma certa análise por tema, por autor e gênero. Não por acaso, na efervescência deste momento, nasce a *Nouvelle Vague*. Vale salientar que nesta altura, a revista presta seu apoio às novas cinematografias de outros países como Itália (Neo-realismo), Brasil (Cinema Novo) e Portugal (Novo Cinema). E por outro lado, entre 1969 e 1975, a revista assume uma vocação mais política e teórica centrada nas preocupações extra-cinematográficas que se afirmaram em detrimento do gosto. São notórias, neste período, as influências da filosofia de inspiração marxista althusseriana, da psicanálise e da semiologia. (SILVA, 2006, p. 2).

A crítica cinematográfica, portanto, passa por um enraizado processo de vínculo multidisciplinar com áreas como a literatura, posteriormente tendo seus iniciais difusores de formação jornalística, alçando vôos que acabam por pousar em meios que se exteriorizam à academia, onde também ocupa espaço. Bebe de fontes extra-cinematográficas que influenciam na construção de discursos capazes de imprimir interpretações diversas, sendo esculpida por vertentes igualmente diversas.

A área passará por um período de revigoração no cenário do pós-guerra, sobretudo na França, cuja profusão de textos críticos sobre cinema advém de uma tendência estilística basilar encabeçada por quem é considerado um dos maiores críticos da história do cinema: André Bazin. Seu nome destaca-se a outros companheiros de ofício como Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca, Alexandre Astruc, Georges Sadoul, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut. O conjunto de críticos, que ora convergem, ora divergem, fazem de seus atritos e encontros (pessoais ou textuais) material histórico que ecoa pela história do cinema.

A alta produção crítica fundamenta e irriga a sede insaciável de jovens cinéfilos, sempre atentos às incessantes novidades no cinema. No entanto, projeções, discussões,

teorizações e publicações críticas já não parecem bastar para a curiosidade que se estende para a vontade de produção cinematográfica. Os herdeiros dessas produções transitam do cinema pensado para o cinema praticado: a câmera torna-se a caneta através da qual imagetivamente circunscrevem suas pontuações críticas que resultam em um cinema de novos ciclos, de novas experimentações, de intenções outras que mudam o curso da história do cinema mundial.

### **Como o trabalho está organizado**

Esta pesquisa foi pensada sob o prisma da recuperação das origens das duas práticas (crítica e artística) com a finalidade de entender a relação entre elas. Ela está dividida em três capítulos, cada qual contendo recortes complementares entre si que auxiliam na compreensão do curso evolutivo dos eventos que culminaram na *Nouvelle Vague*. O primeiro capítulo trata-se da formação basilar da revista *Cahiers du Cinéma* e as breves convergências, entre André Bazin e Georges Sadoul, de predileções em torno da escrita sobre produções filmicas. Assim, o capítulo contempla a recuperação da figura de André Bazin e a atmosfera artística, política e intelectual no qual estava inserido, de modo que todo esse repertório influenciou na criação da revista. Georges Sadoul é incluído por ter sido uma das figuras que acrescentou heterogeneidade de argumentações críticas dentro da revista — muitas vezes feitas contra demais integrantes dela —, pois suas posições políticas permitiram levantar questões que mais tarde refletiram nas abordagens críticas e artísticas dos jovens turcos. Nesse sentido, o crítico e historiador Antoine de Baecque é central na conversa de formação da cinefilia e crítica que emergiu no período pós-guerra francês.

O segundo capítulo abarca a *Nouvelle Vague* como um processo que vai se desenvolvendo em consequência do panorama histórico discutido ao longo do primeiro capítulo, acrescentando a argumentação de que o movimento artístico é a transição da escrita crítica na revista para a escrita crítica nas imagens em movimento — são nos filmes da *Nouvelle Vague* que faz-se palpável a produção artística advinda de uma formação cinéfila e crítica dos jovens turcos que aprenderam a ver, nos filmes que assistiam, os filmes que gostariam de realizar. O capítulo também foca em trazer a importância dos antecessores ao movimento, resgatando pulsões críticas e artísticas que influenciaram na sua formação, e discute as características dessas produções mais tarde expressas nas obras do movimento. Para tanto, críticas de François Truffaut e Jean-Luc Godard são incluídas durante o corpo do

capítulo, bem como textos de Michel Marie sobre a *Nouvelle Vague* e o manifesto seminal de Alexandre Astruc.

Por fim, o terceiro capítulo preocupa-se em colocar em perspectiva as práticas cinéfila e crítica hoje, ancorando-se em discussões que abarcam aspectos externos ao cinema, mas que inevitavelmente são trazidos e refletidos dentro dele. Essa discussão é aberta pelos manifestos “The Critic Lady”, de Erika Balsom e “For a New Cinephilia”, de Guirish Shambu, para então falar sobre essas práticas dentro do mundo cibernético. O conceito de cibercinefilia e os formatos que a crítica cinematográfica toma dentro da Internet são trazidos à discussão. Feito esse panorama, o capítulo lança luz sobre a importância da prática curatorial de filmes como peça fundamental na engrenagem que mantém o cinema vivo, principalmente no que concerne a preocupação com a montagem da programação de obras que podem influenciar na construção de pensamento crítico e, potencialmente, no surgimento de novos realizadores.

## CAPÍTULO I

### **André Bazin, a *Cahiers du Cinéma* e Georges Sadoul, o comunista**

O cenário devastador do pós-guerra é incontestável. Contudo, a arte é o reduto sobre o qual associações de militância cultural parisienses se apoiam, tornando-a objeto pedagógico para aqueles que se reerguem de sua funesta passagem. Redes de associações estudantis e círculos sindicais operários tornam-se espaços de desbravamento de uma nova educação popular através da arte, sobretudo do cinema.

*Travail et Culture* foi uma dessas associações alinhadas à esquerda, próxima do Partido Comunista. Seus estatutos definiam que “Todos os homens, fraternalmente, devem poder participar da vida cultural do nosso país.” (BAECQUE, 2010, p. 57). Ela dividia-se em seções como teatro, música, viagens e cinema, cada qual com um líder-mentor que viria a trazer mudanças fortes e significativas no cenário cultural pós-guerra.

André Bazin foi um deles. De origem cristã e tradição autodidata, torna-se um verdadeiro missionário cultural da época. O compromisso diário com a *Travail et Culture* o coloca como diretor das “Jeunesses Cinématographiques”, a partir das quais monta diversos cineclubes no coração dos círculos estudantis e sindicais operários citados anteriormente, convertendo-os à cultura do cinema. Através dessa missão pedagógica e da profusão de textos críticos e analíticos em revistas como *Le Parisien*, *Libéré*, *Observateur*, *Esprit* (notoriamente cristã) e *L'Écran français*, Bazin ganha respeitável reconhecimento de outros críticos da época, configurando-o como uma das figuras mais importantes que conquista um público cada vez mais vasto dentro da crescente cinefilia.

Bazin situa-se no coração da cinefilia francesa: uma encruzilhada de cineclubes criados por ele que recebem públicos dos mais populares aos mais seletos e intelectuais. Sua popularidade se dá não somente por isso, mas também pelo que o diferencia dos demais: seu discurso atrelado às obras<sup>5</sup>. As sessões dedicadas aos filmes anteriores à guerra (em sua maioria estadunidenses, do final da década de trinta até o fim da seguinte) desperta curiosidade pelo passado — uma certa tentativa coletiva de recuperá-lo que, acompanhada pelo modo como o crítico conduz as sessões, confere originalidade a ele. Assim, frente

---

<sup>5</sup> “Os filmes são assistidos incansavelmente, comentados da mesma forma, seus autores são apresentados, pessoalmente ou por intermédio das primeiras filmografias sérias que enxameiam as revistas e as numerosas fichas publicadas pelas instituições cinéfilas que tentam matar uma insaciável sede de conhecimento.” (BAECQUE, 2010, p. 58).

àqueles assíduos frequentadores dos cineclubes que passam a beber das apaixonadas discussões que o crítico encabeça, faz-se homem capaz de ser escutado por todos.

Outro aspecto interessante que faz de Bazin uma figura tão memorável dentro do cenário cultural francês, é o possível paralelismo entre sua fé e sua cinefilia — a primeira nem tão discernível assim da segunda. As sessões de cineclubes são conduzidas a partir de um processo ritualístico — característica comum a cinéfilos, como mencionado no capítulo anterior — que se equipara à celebração de uma missa: “a santa trindade” composta por apresentação/projeção/discussão. Durante a discussão, ele “faz perguntas sobre a construção, as pontuações do filme, seu cenário, sua música, fazendo com que cada detalhe observado pela sala encontre uma significação formal na explicação do crítico.” (BAECQUE, 2010, p. 57). A partir disso, passa-se a construir uma “fórmula” basilar do discurso crítico, sendo adaptada às especificidades interpretativas de cada um.

Personalidade crítica de referência no pós-guerra, André Bazin torna-se a liga comum entre origens cinéfilas diversas: a cristã, a militância cultural, a intelectual, a popular, a elite. Dudley Andrew, biógrafo de Bazin, atesta que “antes da guerra, nenhum intelectual de renome ia ao cinema, nenhum pensara em comentar um filme *a posteriori*. Entretanto, Bazin fala dos filmes como se comentasse um romance de Dostoiévski.”<sup>6</sup> (BAECQUE, 2010 *apud* ANDREW, 2013, p. 80). A densa cinefilia apostólica de Bazin faz de seu escritório e cineclubes escolas para futuros críticos. Ao final da década de 1940, a rede cinéfila expande de forma nacional e internacional, colocando o seu nome como um dos maiores que tentam robustecer o desafio cinéfilo: legitimar o cinema como uma arte.

Para tanto, conflitos intelectuais são naturalmente travados. Essa é uma das características mais notórias da década de 1940, e no meio crítico de cinema não é diferente. Enquanto que a preferência é concentrada no cânone cinematográfico francês, esquivando-se de cineastas tidos como “malditos” (Hitchcock, Rossellini ou Renoir), Bazin faz o contrário; olha para eles, assiste-os, desenvolve discussões a respeito deles. E, ao mesmo tempo que era professor dos mais jovens, era também aluno. O crítico inevitavelmente alimentou-se do

---

<sup>6</sup> “Before the war few sophisticated people ever seriously analyzed their experience at the cinema, yet Bazin spoke about films as if he were discussing Dostoevsky.”, no original.

pensamento filosófico em voga, a fenomenologia<sup>7</sup>. Jean-Paul Sartre<sup>8</sup> foi um dos porta-vozes da corrente de pensamento na França, exercendo influência no cerne de discussões em várias instâncias. O meio cinéfilo e crítico não é imune ao seu prestígio e poder intelectual.

O elo de ligação entre Sartre e Bazin é marcado pelo ano de 1947, iniciado por intermédio de uma “batalha crítica” (meramente textual, diga-se de passagem). O primeiro publica na *L'Écran français* uma crítica negativa sobre *Cidadão Kane*, de Orson Welles; o segundo, defende fervorosamente o filme. Mas a oposição é menos sobre os dois e mais sobre os que são pró ou anti-cinema estadunidense. Apesar de nadar contra à margem da “alta cultura” dominante francesa, Bazin ainda não considerava diretores como Hitchcock ou Hawks como grandes cineastas. Sua preferência se inclinava para o neorrealismo italiano<sup>9</sup> e o realismo poético de Renoir, o que vem a conversar com a concepção da linhagem de pensamento sartriana aliada à fenomenologia.

A divergência entre os dois é filtrada por Bazin por uma ótica de grande interesse pela obra de Sartre intitulada “*O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*”, relendo-a e destacando passagens que desempenham papel crucial na associação que o crítico faz entre arte e ontologia. A primeira, salienta Baecque (2010), é para André Bazin “o modo privilegiado da ontologia, uma vez que suscita uma essência humana a partir do mundo onipresente dos objetos e dos corpos.” (p. 65). Na equação que soma a consciência artística e ontologia, o cinema é o resultado. Ele funciona como meio pelo qual acontece a “submissão ao realismo do registro da essência do mundo. O cinema mostra, não escreve nem descreve.

---

<sup>7</sup> A fenomenologia surgiu no início do século, na Alemanha, por Edmundo Husserl, que recebeu influências do pensamento de Platão, Descartes e Brentano. Entre os pensadores que sofreram a influência do pensamento husserliano, podem-se destacar: Martin Heidegger, Alfred Schutz, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty. Além da Europa teve repercussão nos Estados Unidos e na atualidade, existe em todos os continentes. [...] O termo fenomenologia significa estudo dos fenômenos, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado, buscando explorá-lo. A própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno. Tal abordagem filosófica identifica-se por assegurar o sentido dado ao fenômeno. Vai mostrar que o mundo é o fenômeno, o que se mostra, embora precise ser desvelado. Busca chegar ao fenômeno, desvelar o sentido deste que se mostra, para chegar aquilo que a coisa é. O fundamental nesta corrente está na descrição. A direção primeira que Husserl deu à fenomenologia foi a de ir às coisas mesmas. A descrição fenomenológica é fundamental, porque o nosso olhar habitual não nos permite evidenciar o fenômeno em si mesmo. Nessa abordagem o pesquisador considera sua vivência em seu mundo vida, uma experiência que lhe é própria, permitindo-lhe questionar o fenômeno que deseja compreender. (OLIVEIRA E SILVA; LOPES; DINIZ, 2008, p. 255).

<sup>8</sup> Jean-Paul Charles Aymard Sartre (Paris, 21 de junho de 1905 – Paris, 15 de abril de 1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como um dos maiores representantes do pensamento existencialista na França. “O Ser e o Nada” foi o seu principal trabalho filosófico, no qual formulou seus pressupostos existencialistas. Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel ativo na sociedade. Era um artista militante, e apoiou causas políticas de esquerda com a sua vida e a sua obra.

<sup>9</sup> Ao contrário do cinema estadunidense, o neorrealismo italiano é apaziguador e unificador no meio crítico francês. Quando o assunto é o cinema estadunidense, a crítica se divide entre os pró- e anti-cinema americano; já quando a discussão é em torno do neorrealismo, a unificação é imediata.

Nisso reside sua verdadeira força, sua verdade.” (Idem). Instrumentalizado pela inconsciência da câmera, o cineasta detém de uma liberdade de registrar o real o que, para Bazin, nem o pintor e tampouco o escritor conseguem acessar.

A maturidade teórica do crítico pelas vias filosóficas e literárias — o que atesta a multidisciplinaridade da crítica cinematográfica na sua busca por uma linguagem própria do cinema — fornece subsídios que o colocam como um defensor quase que incontestável do realismo. Com e por intermédio dele no cinema, Bazin coloca que o cinema liberta a arte da vaidade. Em essência, o processo criativo é desatado das amarras “do pecado do orgulho” (a pintura ocidental), sendo então construído a partir da harmonia “da arte com o mundo, com os objetos do mundo moderno.” (p. 66). A associação indissolúvel entre cinema e realismo ganha mais concretude em seu grande primeiro ensaio, “*Ontologie de l’image photographique*” [*Ontologia da imagem fotográfica*, em tradução livre], no qual estabelece bases da sua concepção do realismo no cinema. Este é capaz de ontologicamente remontar ao registro objetivo do mundo — ou seja, o real. O cinema é a arte por excelência que permite atingir tal objetivo: o realismo. Ele, por sua vez, se torna base do cinema, decorrente da verdade em seu absoluto registro do real. A arte do registro do real chama-se “*mise en scène*”, ou dramaturgia.

Dentre tantas contribuições do crítico à cinefilia e ao seio crítico, destacam-se três: (1) o velamento do real que encara seu próprio mistério, o espírito; (2) a noção de cinema impuro que contradiz a lógica estética de cinema puro desenvolvida pela vanguarda do cinema mudo durante a década de 1920; e (3), a escolha de autores.

A noção de espírito decorre de uma tendência do cinema pós-guerra (alemão, italiano, francês) ancorada no simbolismo, “numa espiritualidade etérea ou expressionista” (BAECQUE, 2010, p. 72). Sem se desvencilhar da influência de sua fé, Bazin coloca o cinema como “um véu de Verônica<sup>10</sup> sobre o rosto do sofrimento humano” (BAZIN, 2018, p. 58), metáfora que explica o realismo no cinema: o que a câmera registra do mundo molda objetivamente o real em sua forma mais precisa, tal qual o rosto do Cristo ficou impresso no pano de Verônica. Assim como na metáfora, o real e seu avesso são capturados pelo realismo em toda a sua transparência por intermédio da *mise en scène*. O espírito é, para Bazin,

---

<sup>10</sup> Véu de Verônica ou Sudário é uma relíquia católica sendo um véu que, segundo a tradição Católica Apostólica Romana, tem gravado em si a aparência de Jesus e que não foi produzido por mãos humanas. A tradição ocidental conta que Santa Verônica de Jerusalém encontrou Jesus quando ele vinha carregando a cruz pela Via Dolorosa em direção ao Calvário. Quando ela parou um instante para limpar-lhe o sangue e suor do rosto (*sudor* em latim) com seu véu, seu semblante teria ficado impresso no tecido. <[https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9u\\_de\\_Ver%C3%B4nica](https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9u_de_Ver%C3%B4nica)>.



refletido no que é objetivamente registrado dos corpos, dos objetos e dos gestos das ações dentro da dramaturgia das cenas.

O cinema impuro é um contraponto ao “cinema puro” da “alta qualidade” cinematográfica francesa. Nesta fervorosa argumentação a favor de adaptações cinematográficas advindas de materiais textuais como peças de teatro e romances, Bazin muito inteligentemente “aplica o axioma de realidade às relações entre cinema e teatro, romance e pintura, ao passo que, geralmente, os teóricos alicerçam essas relações no princípio da expressão.” (BAECQUE, 2010, p. 75). Ou seja, enquanto diretores como Bresson ou Welles filmam textos teatrais ou romanescos com “realismo”, aplicando a objetividade dessas obras às cenas, outros da “qualidade francesa” filmam com uma visão expressionista, colocando efeitos da ficção e do real misturados, e não o texto literário em si.

O crítico argumenta que a adaptação perturba o equilíbrio das qualidades literárias, porém isso impulsiona a exigência de um talento para criação que faça possível a reconstrução não idêntica, mas que equivalha à original. Ainda sobre e a favor de adaptações, ele acrescenta:

Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 2018, p. 139).

O fenômeno que denominou o cinema enquanto arte durante os seus primeiros trinta anos é, para Bazin, nada mais que o acordo entre uma técnica nova e uma mensagem inaudita. Durante esse tempo, tal fenômeno tomou diversas formas tributárias do processo técnico, “novidade de expressão que abria caminho para novos temas.” (p. 146) que tiveram passagem prematura, como se “a temática do cinema tivesse esgotado o que se podia esperar da técnica.” (Idem). Diante disso, o crítico diz que já foi-se o tempo em que fazer cinema bastava para ser concedida à área os méritos de sétima arte.

Esperar que a estética e a forma sejam capazes de devolver rompimentos ou criar ciclos inovadores não é o suficiente. Por isso, o cinema deve irrigar-se das águas que previamente bebeu, apropriando-se delas (através de adaptações, por exemplo) para que o cinema se reencontre:

Desse modo, não se substitui a elas, ao contrário. O êxito do teatro filmado serve ao teatro, como a adaptação do romance serve à literatura: Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare, um público que pelo menos em parte gostaria de escutá-lo no palco. Diário de um pároco de aldeia, visto por Robert Bresson, multiplicou por dez os leitores de Bernanos. Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público. Quem se queixará disso? (BAZIN, 2018, p. 147).<sup>11</sup>

Já em relação à sua terceira contribuição, a escolha de três autores realistas (Renoir, Rossellini e Welles) alicerçou seu olhar teórico e crítico, além de fornecer subsídios às suas argumentações. Renoir é seu “autor de cabeceira”, uma fonte da qual se alimenta até o fim da vida. Rossellini é o cineasta puramente neorrealista no qual descobre e se apaixona pela dramaturgia do registro do real. Já Welles, por último, é o que mais leva tempo para assimilar e agregar às suas predileções, mas o faz em apenas uma noite; depois do diretor italiano, ele é o mais importante.

Enquanto outros críticos afirmavam que Welles era expressionista, Bazin argumentava que o realismo do diretor reside na profundidade de campo, linguagem perfeitamente adequada ao cinema pois, num mesmo plano, ele consegue complexificar o real nas intervenções múltiplas de camadas cenográficas elementares, como os atores. O realismo de Welles, sustentado por planos-sequência (em contraste com a montagem, a qual era veementemente contra e Jean-Luc Godard, a favor) em conjunto com a profundidade de campo são hábeis por darem conta de retratar uma complexidade que a outros realizadores levaria cerca de dois ou três planos mais.

A partir do realismo sensível de Renoir, do realismo fenomenológico de Rossellini e o de Welles, apoiado na profundidade de seu olhar, André Bazin constrói a tríade que fundamenta as teorias formativas de seu pensamento crítico. Uma de suas tentativas em congregar a diversidade de correntes cinéfilas na França (popular, intelectual, católica, militante) resultou, ao final da década de 1948, na criação do cineclube *Objectif 49*. O cineclube é composto pelos maiores nomes da época: para a sua criação, Bazin recebe ajuda de Astruc, Kast, Doniol-Valcroze e Claude Mauriac; já Bresson, Cocteau, Clément e Leenhardt coletivamente apadrinham *Objectif 49*. Herdeiro do crescente movimento de cineclubes na França no pós-guerra, o *Objectif 49* obtém êxito na sua intenção por reunir não somente uma pluralidade de cinéfilos, mas também artistas, intelectuais, críticos e estudantes.

A sessão inaugural do cineclube é presidida por Cocteau, que projeta seu filme “*O pecado original*” (1948) no Studio Champs-Élysées. Isso faz a conciliação de ideias

<sup>11</sup> Esta passagem pode ser lida como uma resposta à “A política dos autores”, de François Truffaut.

individuais dispersas, resultando no objetivo do cineclube: mostrar aos seus membros e frequentadores somente filmes novos em vez dos filmes clássicos. Acoplada a esse objetivo, a criação do cineclube está também em “sustentar a existência de uma determinada vanguarda no cinema contemporâneo” (BAECQUE, 2010, p. 68, *apud* BAZIN, 1985). Apesar de integrar uma certa diversidade de pessoas, o cineclube é bastante fechado e ao mesmo tempo influente, embora “esnobe” para o diretor comunista Louis Daquin.

O sucesso do cineclube perdura por meses, mas sua vitalidade é ameaçada quando Bazin publica na *L'Écran français*, ainda em 1948, o seu texto-manifesto “Defesa da vanguarda”, no qual evoca a renovação de laços com a vanguarda do cinema mudo e a extensão da noção de vanguarda para o cinema de segmento tido como comercial. O crítico sugere tal aliança por mostrar corretamente que os pioneiros (Georges Méliès e David W. Griffith, seguido por Louis Feuillade, Abel Gance, Eric von Stroheim) tinham ligação embrionária com o cinema comercial. Em seu texto-manifesto, Bazin entende e explica que há uma linhagem contemporânea de realizadores desse cinema comercial:

É essa vanguarda que continua possível hoje, e é ela que é preciso desenterrar e apoiar. Ela tem seus artífices, conscientes ou não, pouco importa, em realizadores como William Wyler, Orson Welles, Preston Sturges para os Estados Unidos, Renoir (o inesgotável, o magnífico), Bresson e Leenhardt na França; o Rossellini de *Paisà* [*Paisà*, 1946] e o Visconti de *A terra treme* [*La terra trema*, 1943] na Itália... (BAECQUE 2010, p. 69 *apud* BAZIN, 1985).

Portanto, reatar tais laços entre a vanguarda das décadas de 1920 e 1930 com a vanguarda de 1940 seria reescrever a equívoca noção de que o cinema visava um público restrito, “uma minguada elite privilegiada” (BAECQUE, 2010, p. 69 *apud* BAZIN, 1985), e engrandecer uma de suas maiores heranças desde o Renascimento: o cinema é mundialmente destinado às massas.

Levando para frente a vocação popular do cinema, sobretudo dentro do âmbito comercial, o *Objectif 49* torna-se meio pelo qual Bazin pretende atingir um objetivo maior: congrega os críticos da *Revue du Cinéma* — Astruc, Doniol-Valcroze e Kast — e os neo-hollywoodianos, também conhecidos como produtos diretos da cinefilia do fim daquela década — Godard, Tacchella, Truffaut e Rivette. Essa congregação é embalada pela ampliação de manifestações que reúnem outras tendências do cinema (os “esnobs” e os “hollywoodianos”) e a dos festivais.

Assim, eles promovem O Festival do *Film Noir* Americano, em Paris. Na esteira do sucesso desse encontro, Bazin e o cineclube alargam a audácia para outro mais ambicioso: o Festival Independente do Filme Maldito. Depois de muito trabalho, o festival é aceito e acolhido em Biarritz, uma comuna localizada na costa basca do sudoeste da França. A luz reminescente do Festival de Cannes ilumina o Festival Independente do Filme Maldito, mas a programação de debates sobre os filmes não se desenrolam de modo fervoroso; pelo contrário, os debates seguem serenos. Baecque (2010) explica que isso se deve a duas culturas coexistentes em Biarritz, à época de 1949:

O catálogo oficial do festival é inteiramente voltado para a defesa dos poetas e dos cineastas malditos — culto apto a satisfazer o “Tout-Saint-Germain-des-Prés” que descera para a costa basca —, enquanto algumas das produções americanas recentes vão servir para contentar os benjamins hollywoodianos vindos em bando. Os cinéfilos das duas tendências às vezes mostram dificuldades de entendimento. (p. 71)

Mas os jovens cinéfilos neo-hollywoodianos Truffaut, Rivette, Godard e Douchet, que frequentemente desfrutam do apoio de Bazin e Cocteau, seus padrinhos, saem de seus dormitórios no liceu de Biarritz para deslocar e agitar a atmosfera calma do festival. O evento é importante, pois atesta a certidão de nascimento de uma nova geração de críticos: os jovens turcos<sup>12</sup>. Munidos pela efervescência cinéfila que nutrem ao longo das religiosas idas aos cineclubes parisienses, é no festival que se conhecem melhor, aprendem a defender suas argumentações e a ouvir outras. André Bazin, já consolidado, é certamente visto por eles como uma figura paterna, o núcleo que magnetiza e concentra a cinefilia francesa.

Essas sucessivas agregações de vertentes cinéfila-críticas somadas à experiência “festivalesca” resultam em uma coligação: nasce dois anos mais tarde, em 1951, a revista *Cahiers du Cinéma*. Já na sua inauguração, tornou-se o principal órgão de referência da cinefilia francesa. A aliança dos críticos estabelecidos (André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca) com a geração de cinéfilos assíduos reconhecidos por eles (François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Éric Rohmer), forma o corpo crítico-editorial da revista, fortalecendo a razão pela qual tem uma recepção positiva tão imediata.

Entretanto, a principal figura de toda essa confluência harmônica mantém-se afastada durante a fundação da revista. Bazin, aos trinta e três anos, já sofre de duras crises de

---

<sup>12</sup> O apelido se dá em referência ao movimento de diferentes grupos na Turquia que tinham em comum o desejo de derrubar a monarquia, reformando o governo e a administração do Império Otomano.

tuberculose, passando grande parte do tempo acamado. Em contrapartida, é neste estado que entra em contato profundo com sua realização crítica. Ele passa a dispor de um tempo que há muito não conseguia, pois escrevia incessantemente desde 1945 para outras revistas como *Le Parisien Libéré*, *L'Écran français*, *Revue du Cinéma*, *Observateur* e *Raccords*.

Esse momento de suspensão de atividades tão intensas voltadas para o fomento da popularização do cinema o permite refinar e enriquecer sua capacidade crítica-analítica com numerosas leituras, apoiando-se em filosofia e literatura, além de escrever. Para Bazin, trata-se de fazer o melhor que pode dentro das circunstâncias que sua doença traz. Em uma carta escrita em 1950, ele diz que “Minha cama não é um leito de sofrimento mas de repouso.”<sup>13</sup> (ANDREW, 2013, p. 152). Assim, o crítico produz uma série de artigos relacionando cinema e outras artes que irão compor a coletânea de dois volumes intitulada “*Qu'est-ce que le cinéma?*” [“*O que é o cinema?*”]. Mesmo passando toda a sua vida “cahierista” doente, é pela troca de cartas com seu protégé e “filho adotivo” François Truffaut que Bazin mantém-se a par da produção cinematográfica durante esse tempo.

Esse período de ausência física permite que volte revigorado, sobretudo intelectualmente, às suas atividades dedicadas ao cinema. Visitas quinzenais a Paris atestam seu vínculo vitalício com a área — participa de mesas-redondas, das reuniões do setor de redação da *Radio-Cinéma-Télévision* e da *Cahiers du Cinéma*, encerrando a noite assistindo a dois filmes. Durante os dias de raro conforto na cama, a televisão torna-se atraente, bem como o *western*; passa, então, a dedicar textos sobre obras do gênero.

Em entrevistas, é sincero quanto à doença e a fragilidade física, e essa transparência é expressa na sua escrita: revisita filmes que posteriormente reconhece o engano e a confusão na escolha de palavras que os adjetivam como subestimados, como com *Casque d'or* [*Casque d'or*, 1952, de Jacques Becker], *As damas de Bois de Boulogne* [*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945, de Robert Bresson] e *Diário de de uma camareira* [*Le Journal d'une femme de chambre*, 1946, de Jean Renoir]. Este nível de sinceridade gradualmente toma forma de exigência última da verdade, beirando à repreensão, exercitada por intermédio da autocrítica expressa na escrita. A autoconsciência dos momentos de engano passa a fazer parte do corpo crítico da revista, e tal proposta de “método” tem retorno negativo de seus co-fundadores, que a colocam como absolutista. Ao mesmo tempo, os jovens críticos a adotam, sendo “A política dos autores”, desenvolvida por Truffaut, um dos maiores resultados. Essa expressão é audaciosa pelo que sugere: a figura do diretor é a mais importante. O jovem turco defende

---

<sup>13</sup> “My bed is not one of suffering but of repose.”, no original.

obras fílmicas autorais, e não aquelas adaptadas de obras literárias que contam com um verdadeiro arsenal técnico — figuras de peso comercial que integram a equipe em estúdios. A personalidade e pensamento do diretor, mais intimista e individualista, que conta com uma equipe reduzida, são refletidos em seus filmes.

Não foi a primeira vez que Bazin lidou com conflitos internos dentro do órgão. Um dos mais notórios foi com Georges Sadoul, comumente conhecido como crítico comunista da França e consultor de história do cinema para a Cahiers, assinando vários textos e críticas sob tal titulação. Sua importância tornou-se memorável não somente pelo pioneirismo nos trabalhos desenvolvidos em torno da história do cinema<sup>14</sup>, mas também pela crise stalinista<sup>15</sup> que instaurou na cinefilia francesa devido à divergência de visões e posicionamentos políticos. Suas críticas concentram a estrondosa propriedade com que venera o cinema soviético.

A troca de faíscas não é incomum. Na verdade, seria estranho se não houvesse alguma. Do final de 1940 ao início de 1950, o momento chave na cinefilia francesa é marcado pela polarização. A respeito disso, Baecque (2010) escreve: “[...] os críticos escolhem seu lado e, mais que isso, inscrevem nele seu gosto, suas opções estéticas e suas preferências políticas.” (p. 109). Georges Sadoul não somente escolhe um lado, como também o defende, venera, questiona e utiliza-se da sua tendência autodidata para responder aguerridamente aqueles que mostravam-se pró-cinema estadunidense que não entrasse dentro dos “Dez de Hollywood”, cineastas dos Estados Unidos de esquerda. Bazin foi um dos que recebiam contrapontos afiados de Sadoul.

O bom historiador e crítico pífio comunista redige e publica suas críticas na *Les Lettres Françaises*, a partir das quais desenvolve duas teses principais: a primeira, iconoclasta — o cinema stalinista concentra uma decadência de estilo progressista, contramodelo do cinema hollywoodiano cuja positividade do herói simplifica o mundo; a segunda, a crítica de tese — suas críticas não são somente críticas, mas sim ensejos textuais que o permitem ilustrar um momento da história do cinema, denunciar manobras de censura francesa sob os filmes soviéticos, direcionar a lupa para uma situação do cinema internacional ou de um cineasta desconhecido, e também apresentar uma parcela de artistas jovens em ascensão na Ásia Central.

<sup>14</sup> Entre 1946 e 1951, publicou os volumes do livro *Histoire générale du cinéma*.

<sup>15</sup> Na época, a crítica e a cinefilia francesas estavam sempre em crise, há sempre um lado a escolher. Como exemplo, a crise mencionada localiza-se entre a “crise hitchcockiana”, cujo foco se dá em torno da obra *Festim diabólico* [*The Rope*, 1948] e a “crise fulleriana”, que entra em erupção pelos filmes B anticomunistas. A crise stalinista é, contudo, marcada pela crítica de Bazin ao filme *A queda* [*La Chute de Berlin*, 1950, de Mikhail Tchiaourelí].

Como bem resume Baecque (2010): “Um texto de Sadoul é sempre interessante, porque enfatiza uma ideia, defende uma tese, e porque o faz com convicção e talento indiscutível.” (p. 95). Sua formação de historiador (mesmo que autodidata, uma característica também em Bazin que é herdada pelos jovens turcos) anda lado a lado com o trabalho documental que exerce sobre seus textos críticos, permitindo uma cobertura das produções cinematográficas do seu nicho de interesse sob o filtro de uma perspectiva que não deixa de fora os aspectos históricos e tensões sócio-políticas entre os países. Dentro da “guerra fria” da crítica, Sadoul se destaca pela habilidade de entrosar tais aspectos com maestria e erudição.

É possível que um dos únicos pontos em comum que Bazin e Sadoul compartilhavam era em relação aos filmes de Welles. Enquanto outros críticos destroçaram os filmes do estadunidense, Sadoul não via seus filmes mais do que um mero exercício aprendiz de cinema, e Bazin o venerava — existe nessa troca o mais próximo de apoio entre eles. Outro ponto seria o realismo. Para Sadoul, o realismo soviético que advém do otimismo<sup>16</sup>; para Bazin, como já apresentado ao longo deste capítulo, o de Rossellini, Renoir e Welles.

Embora Georges Sadoul encontre o apoio de Daniol-Valcroze dentro da *Cahiers*, o que lhe concede na revista a publicação de dois diários resultantes da sua ida à União Soviética, a parcela de críticas voltadas para o cinema soviético é pouca. Para o órgão crítico, o cinema soviético praticamente não existe. Há, no pós-guerra, a tendência minoritária da legião de “comunista hollywoodiana”, mas que não respinga suficientemente dentro da revista para elevar a percentagem de escritos a respeito de outros cinemas que não os de praxe da época.

Sadoul não infere suas críticas somente aos filmes, mas também a quem escreve sobre eles. Ele e a aliança de críticos comunistas vêem os jovens turcos, por exemplo, como antivermelhos e neoformalistas. Como integrante da *Cahiers do Cinéma*, Sadoul e os jovens turcos, sobretudo Truffaut, retrucam-se nas colunas da revista. Bazin entra no meio das afiadas trocas como o diplomata, a fim de encerrar a crise pela qual perpassam. O pai da nova geração de críticos naturalmente toma o lado dela ao mesmo tempo que faz as pazes com Sadoul.

---

<sup>16</sup> Está fora de questão imaginar uma arte soviética que não seja bela, que não eleve o gosto das massas a alturas infinitas. A beleza no cinema ocidental, consiste em belas ilusões envernizando uma vida feia. É uma forma bela que esconde uma vida terrível. Esse corte entre a forma e seu conteúdo não tem razão de ser em nosso país, e não precisamos das ilusões de ninguém. Precisamos de uma beleza que nasça da nossa própria realidade. [...] Porém, para criar uma arte autenticamente bela, uma arte que subjogue por sua vitalidade e grandeza, é preciso ser otimista. E, se o valor primordial do cinema soviético é essa beleza nascida da nossa vida, parece-me que o segundo princípio estilístico é o otimismo. (BAECQUE *apud* SCHMULEVITCH, p. 91. *Réalisme socialiste et cinéma: le cinéma stalinien (1929-1951)*. Paris: L’Harmattan, 1996).

A boa convivência não é imediata, mas a tensão que os rondou durante os anos de 1950, cada partido com suas posições ideológicas e estéticas, parece ceder de ambos os lados e caminhar a uma convivência amigável. Isso é perceptível quando, anos mais tarde, os jovens críticos expressam a reminiscência do impacto da posição de Sadoul através de uma nova tendência e este, por sua vez, passa a apoiar o movimento contestatório que deles resulta de seus anos críticos: a *Nouvelle Vague*.

A revista *Cahiers du Cinéma* aglutina figuras de diferentes idades e formações distintas que naturalmente divergem. Longe da hegemonia do cinema francês da época, o órgão sustenta-se pela variedade de construções e visões críticas acerca de cinemas que, assim como eles, não seguem padronização na produção cinematográfica e textual. Essa confluência de personalidades é importante para a jovem guarda do cinema francês. Através da convivência com essas diferenças, eles são capazes de transcrever seus argumentos críticos do formato textual para o filmico.



## CAPÍTULO II

### **Nouvelle Vague: escrevendo com a câmera**

O cenário pós-guerra francês parece propiciar discussões pungentes em diversos campos do conhecimento. Encontram-se na fluidez do ar pelo qual transitam. E depois de deixar rastros de influência aqui e ali uns nos outros, tomam seus rumos. O cinema é uma das áreas que se beneficia de tais discussões e influências multidisciplinares, pois elas alimentam a força gravitacional que gira em torno dos esforços para a sua legitimação como arte. A impressão é de que quanto mais se fala sobre cinema, mais se atíça a curiosidade daqueles que não sabem o que ele é exatamente, agregando curiosos que vão nutrindo paixão pela novidade em ascensão.

À medida que seduz curiosos, ao cinema é agregado dimensões criativas, comerciais, técnicas, reflexivas e históricas. É graças a eles que enxergaram potencialidade no cinema, experimentando e dando molde à novidade amorfa do século XIX, que ele sobreviveu. O cinema era como uma esponja que absorve, sem compromisso de melhorá-las, as artes que vieram antes. De fato, um excelente laboratório experimental pela potencialidade do que já existia em conjunto do que viria a ser. Por isso, mas não somente, um dos maiores adeptos às ferramentas de sua versatilidade, o crítico e cineasta Jean-Luc Godard, toma partido e bate o martelo, afirmando que “o cinema é a arte do século”. E como toda arte, há os que têm resistência às mudanças que naturalmente ocorrem na área, assim como há outros que entendem a sua evolução desencadeada por rupturas.

Envolto pelas mudanças seculares que o carregam pelo caminho, o cinema é essa corda que, ao final da década de 1950 na sua terra-mãe, é puxada por forças opositoras: de um lado, os conversadores; do outro, a nova geração. Os primeiros apostam no cinema francês de estúdio, cuja linguagem carece de tradição própria por apoiarem-se em maioria nas adaptações literárias. Já os segundos, bebem de fontes outras ao passo que incorporam e compõem seus filmes com (auto)críticas ao imaginário urbano e cultural da época.

Para parte dessa geração, a frustração transportada para a tela é fruto de anos intensos alimentados pela cinefilia e produções críticas. O berço gestacional da jovem guarda crítica é a revista *Cahiers du Cinéma*. A jovialidade física acompanhada de um arcabouço cinéfilo e discurso crítico incomuns a outros da mesma geração impressionam. A trupe dos jovens turcos não é a dos primeiros cineastas a advirem da prática crítica, mas se destaca pelas polêmicas afloradas pelo arrojo natural da idade — afinal, eles arriscam sem pensar

muito nas consequências, tecendo opiniões afiadas e tomando posições que são caras aos seus responsáveis e apoiadores.

Um dos maiores defensores da nova geração crítica francesa é, incontestavelmente, André Bazin. Ainda que reticente às posições colocadas através de seus escritos críticos, Bazin aponta razões para defendê-los, como na troca de faíscas entre Sadoul e Truffaut: se os jovens turcos prezam, por exemplo, pela *mise en scène*, é porque enxergam no arranjo material do filme a organização formal que independe de mensagens cuja intencionalidade advém de posicionamentos morais ou políticos.

O que no entanto culmina na popularidade da *Nouvelle Vague* é, entre outros fatores, um acúmulo coletivo de vidas que giraram em torno do cinema e das discussões — concordantes e discordantes — suscitadas pela área; vidas estas que cruzaram caminhos e, assim como os debates, deixam impressões uns nos outros. Se o eco da relevância dos jovens turcos reverbera pela história do cinema, é porque há personagens-chaves que vieram antes, e que prepararam o terreno do qual germinaram. Uma constatação disso pode ser notada pela produção de obras de franco-realizadores. Figuras como Agnès Varda, Alexandre Astruc, Jean-Pierre Melville, Roger Leenhardt e Roger Vadim, foram outros que pavimentaram caminho para a *Nouvelle Vague*.

Para falar alguns deles, começa-se por Agnès Varda (1928-2019), que muitas vezes fora colocada como a “vovó” da *Nouvelle Vague* — um erro grosseiro, tendo em vista que ela foi contemporânea a seus companheiros, e numericamente excedeu muitas de suas produções filmicas. Em *La Pointe Courte* (1954), seu primeiro longa-metragem, é possível identificar características do movimento: a jovem fotógrafa do *Théâtre National Populaire* (TNP)<sup>17</sup> realiza, sozinha, diga-se de passagem, o filme num espaço aberto da cidade de Sète. Os atores Philippe Noiret (então desconhecido) e Sylvia Monfort dão vida a diálogos literários. O estilo sequencial de imagens em preto e branco demonstra autenticidade com o documentário e a fotografia. Sobre o filme, Truffaut (1956) escreve que “O filme não pretende provocar nem

---

<sup>17</sup> O *Théâtre National Populaire* (TNP) é uma instituição fundada em 1920 pelo diretor Firmin Gémier (1861-1933) no Palais de Chaillot em Paris, e localizada desde 1972 na Place Lazare-Goujon no distrito Gratte-Ciel de Villeurbanne. Gémier também foi diretor do teatro Odéon na mesma época. A missão do TNP é desenvolver uma política de entretenimento de qualidade, acessível ao maior número de pessoas. Teatro “de elite para todos”, segundo a fórmula de Antoine Vitez. O TNP é um Centro Dramático Nacional, ou seja, assegura uma missão de criação, produção e recepção de espetáculos na área teatral. Ele também tem sua oficina de construção de decoração. Situado no Palácio do Trocadero em Paris, está em consonância com o *Théâtre-Libre* (Teatro Livre) de André Antoine, onde Gémier estreou como ator e encenador, nomeado para oferecer um teatro de qualidade e barato para um público popular. Após a morte de Gémier, Albert Fourtier, seu co-diretor, depois Paul Abram (co-diretor de Gémier no Odéon) e Pierre Aldebert assumiram a direção do novo teatro Chaillot, totalmente reconstruído em 1937, o letreiro luminoso “*Théâtre national populaire*” tendo sido desmantelado em agosto de 1935, quando o prédio foi fechado para demolição. Na Libertação, a ONU montou sua sede no local. Aldebert, no entanto, continuou a organizar concertos de gala até 1951.

provar nada. Ele conta, lentamente, no ritmo do passar do tempo, que gasta e transforma, no ritmo do passar do tempo inexorável e à luz lúcida de idêntico bom tempo.” (p. 342). Apesar de não tecer elogios ao filme, ele reconhece a importância da diretora ao movimento.

**Imagem 1:** *La Pointe Courte* (1955), de Agnès Varda.



Fonte: Google Imagens.

Em 1955, Alexandre Astruc (1923-2016), crítico já renomado pela publicação do artigo "*la caméra stylo*", realiza *Les Mauvaises Rencontres*. Inspirado no estilo de Orson Welles, Astruc constrói seu filme (também monocromático) em *flashbacks* e utiliza-se da voz em *off* para contar a história da jovem provinciana Catherine Racan (Anouk Aimée) que coloca a vida profissional acima da vida emocional. Este tema balzaquiano torna-se, no movimento, um dos clichês ficcionais, podendo ser revisto *Paris nous Appartient* (1962), primeiro longa-metragem de Jacques Rivette. François Truffaut (1955) também escreve sobre o filme de Astruc, colocando que o mais tocante na obra são os diálogos, pois o diretor “não julga os personagens, ele os vê com enorme lucidez, com uma grande tristeza e, principalmente, com uma franqueza absoluta, já que está um pouco em cada um deles.” (p. 340), e complementa que “*Les Mauvaises Rencontres* subverte um pouco os modos de

narração, as rotinas, e não se parece em nada com o que se faz atualmente em cinema.” (p. 341).

**Imagem 2:** *Les Mauvaises Rencontres* (1955), de Alexandre Astruc



Fonte: IMDB

Já em 1956, Roger Vadim destaca-se pelo notável feito de seu filme, *Et Dieu Créa la Femme* (*E Deus criou a mulher*), obter sucesso internacional. A obra, segundo Truffaut (1957), tinha tudo para ser temida pela (anti-)propaganda gratuita da censura francesa que o colocou como vulgar e amoral. Além disso, Vadim renova a face do mito Brigitte Bardot (BB), apresentando através dela uma outra imagem do feminino cuja emancipação sexual advém do erotismo comum à juventude da época. A respeito disso, o jovem crítico escreve: “É sobre essa questão de erotismo e costumes que as gerações se opõem mais claramente e, apesar da vasta audiência que *E Deus criou a mulher* certamente terá, apenas os jovens espectadores ficarão do lado de Vadim, que vê as coisas como eles vêem, com o melhor olhar.” (p. 345).

**Imagem 3:** *Et Dieu Créa la Femme* (1956), de Roger Vadim



Fonte: IMDB

Orçamento e equipe técnica enxutos, referências a filmes estadunidenses, experiência crítica, originalidade na abordagem de temas e tópicos, a primazia atribuída à juventude e aos problemas contemporâneos, uma forma nova de liberdade sexual em particular — todas essas características são sintetizadas e reencontradas no movimento de 1959.

Contudo, há de se fazer menção a contribuições que, mesmo que não artísticas como as mencionadas acima, direcionaram holofote para o cinema. Destaca-se, entre elas, embora com não tanta frequência, as de Henri Langlois, cuja influência exerce ligação direta com a nova guarda do cinema. A combinação de arquivista e historiador faz de Langlois um dos maiores responsáveis por salvar obras filmicas — e, por extensão, parte da história do cinema. O aspecto frágil da película torna-se alvo fácil de destruição cultural durante a ocupação alemã na França. Contudo, Langlois recolhe e mantém filmes que mais tarde são revisitados por toda uma geração que apoia-se neles para cultivar um passado do qual não fazia parte. Há, portanto, um resgate, mesmo que não intencional, atrelado ao cuidado para com a preservação da memória cinematográfica e histórica.

As ecléticas projeções de filmes anteriores à Libertação faziam do arquivista e historiador uma figura interessante aos olhos dos jovens turcos. Como colocado anteriormente neste trabalho, as poltronas da Cinemateca são transformadas em cadeiras escolares pela geração de François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Éric Rohmer. Tendo acesso a obras desconhecidas (como dos irmãos Lumière,

Murnau e Griffith, e demais cineastas do cinema estadunidense clássico), eles tomam consciência crítica diante da simplicidade técnica dessas produções narrativamente ricas, e absorvem com interesse a virtude cineclubista e cinéfila da Langlois, um dos verdadeiros gêneses da formação do movimento de ruptura.

Visto como um homem que servia à instituição privada, a Cinemateca Francesa, Langlois expressava sua criatividade na “colagem” da programação diversa e original para as projeções. Apesar de não envolver-se diretamente nos debates após a exibição dos filmes, ele dispunha de material fílmico para promovê-los e alimentá-los. André Bazin, um dos condutores desses debates e a sua audiência, os futuros jovens turcos; Henri Langlois, portanto, elo de ligação que permitiu o encontro vanguardista entre o crítico e seus discípulos.

Nesse aspecto, a “educação básica” em cinema nutrida pelos anos de cinefilia intensa precede a atividade crítica. As duas práticas mais tarde tornam-se indissociáveis num processo de retroalimentação circular (quanto mais assiste a filmes, mais se fala sobre eles), e são formativas para a camada artística que reverte os criadores da *Nouvelle Vague*. Além da ruptura com a tradição, o movimento valoriza e incorpora características de estilo de outros cinemas — a narrativa americana simples de três atos e, em especial, o neorealismo preto e branco de Rossellini —, e também da linguagem cinematográfica — como, por exemplo, a montagem — que críticos das gerações anteriores não atribuíam importância ou colocavam-se contra.

Em defesa da montagem, tópico de uma obsessão vitalícia do futuro cineasta, Jean-Luc Godard audaciosamente publica, em 1956, na *Cahiers du Cinéma* de nº 65, um artigo intitulado “*Montage, mon beau souci*”, que na diagramação do sumário fica entre outros dois artigos de Henri Coupi (*Dégradation d'un art: le montage*) e André Bazin (*Montage interdit*), que escrevem veementemente contra ela. Sobre a direção e a montagem, Godard escreve: “Se dirigir é um olhar, montar é um bater do coração. Prever é propriedade de dois; mas o que um procura prever no espaço, o outro procura no tempo.”<sup>18</sup> (p. 30).

**Imagem 4:** Parte do sumário da *Cahiers du Cinéma* nº 65

<b>A PROPOS DU MONTAGE</b>		
<b>Henri Colpi</b> .....	<b>I. Dégradation d'un art : le montage</b> ....	<b>26</b>
<b>Jean-Luc Godard</b> ....	<b>II. Montage, mon beau souci</b> .....	<b>30</b>
<b>André Bazin</b> .....	<b>III. Montage interdit</b> .....	<b>32</b>

Fonte: *Cahiers du Cinéma* nº 65

<sup>18</sup> No original: “Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de coeur. Prévoir est le propre de deux; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre le cherche dans le temps.”

Já em relação à *mise en scène*, montagem, planos e demais aspectos da linguagem cinematográfica, é possível encontrar na sua longa crítica de *The Wrong Man (O Homem Errado, 1956)*, de Hitchcock, um aguçado olhar assimilativo das trucagens hitchcockianas que, sob domínio há muito exercido da linguagem do cinema, é capaz de ensinar lições que transcendem a moral da história, e mais tarde incorporadas em suas obras:

Antes de ser uma lição de moral, *O Homem Errado* é uma lição de direção a cada minuto. No exemplo que acabei de citar, Hitchcock soube desde um único disparo nos dar uma força que, separados, não teriam o equivalente a vários *close-ups*. Mas acima de tudo, aqui está o importante, ele fez isso com sabedoria, na hora certa. Da mesma forma, ele poderá, quando necessário, fazer o oposto e dar, com alguns *close-ups* rápidos, o equivalente a um plano geral. A tomada de impressões digitais, um estigma moderno que o carrasco uma vez carimbou com ferro quente na carne do malandro, essa marca infame, Hitchcock nos faz sentir de uma maneira terrível. Polegar enegrecido, indicador, dedo médio, os olhares do inspetor, a estupefação de Fonda, distorção dos pulsos quando os dedos rolam sobre o papelão, graças aos *aux raccords* feitos apenas em movimento, numa montagem rápida e frenética que lembra *Arkadin*<sup>19,20</sup> (em *Cahiers du Cinéma* v. 12, n. 72, p. 38, jun. 1957).

O interesse central deste momento da vida de Godard (a montagem) é transposto não somente em suas críticas e artigos, mas também na sua carreira. Começando como montador, faz da prática uma de suas principais fontes de refinamento sobre o que já defende. Posteriormente, dirige curtas-metragens, como *Opération Béton (1954)*, *Une femme coquette (1955)* e o notório *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1957)*.

Neste último, cujo roteiro é de seu companheiro cahierista Éric Rohmer, o jovem cineasta já mostra certa habilidade com a linguagem cinematográfica, além de apresentar temários mais tarde percebidos na *Nouvelle Vague*: o acaso dentro da frenética vida urbana de jovens, rodeados por um ideário do consumo, que tecem comentários sobre o amor. A fotografia é monocromática, e a montagem apresenta *aux raccords* e *jump-cuts*, características posteriormente reencontradas em *Acossado*, seu primeiro longa-metragem, de 1960. Sobre o curta-metragem do amigo, Truffaut (1958) escreve:

<sup>19</sup> Em português, *Grilhões do Passado (1956)*, de Orson Welles.

<sup>20</sup> No original: “Avant d’être une leçon de morale, *The Wrong Man* est à chaque minute une leçon de mise en scène. Dans l’exemple que je viens de citer, Hitchcock sut par un seul plans nous donner avec une force que, séparés, ils n’auraient pas, l’équivalent de plusieurs gros-plans. Mais surtout, voilà ce qui est important, il le fit à bon escient, au moment voulu. De même il saura, quand il le faut, faire l’inverse, et donner par quelques gros plans rapides l’équivalent d’un plan d’ensemble. La prise des empreintes digitales, moderne flétrissure qu’autrefois le bourreau imprimait au fer rouge sur la chair du dévoyé, cette marque infamante, Hitchcock nous la fait ressentir de façon terrible. Pouce, index, majeur noircis, regards de l’inspecteur, hébetement de Fonda, distorsion des poignets quand les doigts roulent sur le carton, grâce aux raccords uniquement faits dans le mouvement, dans un montage rapide et forcené qui rappelle *Arkadin*.”

Filmado rapidamente em 1.000 metros de filme, *Tous les garçons s'appellent Patrick* é um preciosismo em forma de cinejornal do *Tendre* que tem o máximo rigor da imperfeição e o mínimo de imperfeição no rigor. A bombordo e depois a estibordo, Patrick lança-se à abordagem, e ambiguidade, filha da ubiquidade, encarrega-se do resto. Fazendo charme para Veronique e pinicando Charlotte, Patrick (Jean-Claude Brially), matemático amador enfim em xeque-mate, é o herói de uma aventura levada ao auge da liberdade, desenvoltura e bem-estar para algum lugar em direção à graça. (p. 349)

**Imagem 5:** *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), de Jean-Luc Godard



Fonte: Cinemateca Francesa

A falta de rigor da imperfeição e “o mínimo de imperfeição no rigor”, a aventura cômica de Patrick e a liberdade — tudo isso é incorporado na direção de Godard em *Acosado*. No longa, a fotografia também monocromática aproveita luz natural parisiense, a câmera move-se independentemente ao passo que tenta encaixar informações do cenário natural urbano, o fôlego da narrativa é garantida pelos *jump-cuts* e as falas de Michel, interpretado por Jean-Paul Belmondo são, por vezes, improvisadas ou acrescentadas de outros filmes. A imperfeição encontra-se na liberdade criativa e na falta deliberada de compromisso com o ilusionismo pregado pelo modo de produção cinematográfica da época.

Com isso, é possível observar que a ruptura com gerações anteriores se expressa não somente na produção crítica, mas também no fazer artístico, e no modo como os questionamentos a respeito da realidade que vivem se transportam para as imagens em movimento. Diante da imposição dominante do cinema de “alta qualidade” francês, a



disseminação de outros cinemas — como o estadunidense, italiano e soviético, mas sobretudo os dois primeiros — através de cineclubes desperta interesse, no pós-guerra, pela recuperação de um passado censurado na França. A recusa de um em detrimento do apreço do outro é uma forte característica da *Nouvelle Vague*. Salvo alguns cineastas franceses, indícios dessa recusa (muitas vezes áspera, sarcástica ou enfurecida) são encontrados nos textos críticos dos jovens turcos. Um exemplo canônico disso situado na história do cinema é a publicação, em 1954, do artigo “Uma certa tendência do cinema francês” na *Cahiers du Cinéma*, por François Truffaut.

Em uma entrevista de 1962 concedida a Lewis Marshall e R. M. Franchi para o *New York Bulletin*, Truffaut mostra ter refletido com mais maturidade a respeito da expressão que conjurou em seu artigo: A Política dos autores. O crítico e cineasta conta que o texto enraivecido “era menos um artigo sobre *Le politique des auteurs* e muito mais um texto bastante destrutivo contra o cinema francês tal qual era feito naquela época.” (TRUFFAUT, 1962, p. 71). Ou seja, filmes de “tradição de qualidade”, cuja equipe numerosa era composta por pessoas já estabelecidas dentro do mercado cinematográfico francês e dependente da literatura. Isso ofuscava obras de diretores exigentes que realizavam trabalhos mais pessoais e individualistas, tornando-se eles mesmos autores de suas próprias histórias em vez de ficarem refém dos roteiristas. Para Truffaut, Robert Bresson, Max Ophuls, Jacques Becker, Jacques Tati e Jean Renoir eram exemplos que trabalhavam nessa intencionalidade artística.

A Política dos autores prezava por essa pessoalidade nos filmes em contraste com o modo de produção cinematográfica francesa à época. A figura do diretor torna-se importante porque Truffaut acredita que a personalidade do diretor é refletida por seu trabalho. Para alguns críticos, diz ele, há bons e maus filmes. Mas, para Truffaut, há bons e maus diretores. O sucesso ou fracasso de um cineasta não tem importância para ele. O que importa, de fato, é que a carreira de um cineasta reflète seu pensamento. Bons diretores podem fazer filmes ruins e vice-versa.

Assim como André Bazin, a nova guarda do cinema advinda da escola *Cahiers* focou parte de seus esforços analíticos sobre filmes na *mise en scène*. No entanto, a preocupação da organização da interação dos objetos e atores com o espaço cenográfico registrado pela câmera difere da de Bazin: enquanto para ele a importância reside na forma (a impressão/conservação da realidade na cena), para os jovens turcos o estilo é predominante. Jean-Luc Godard, por exemplo, e seus colegas da *Nouvelle Vague* colocam a *mise en scène* como espaço de detecção do estilo do diretor. Outra discordância entre Bazin e Godard encontra-se no registro do real pela duração da cena. Enquanto o jovem crítico defende a

potencialidade da montagem com cortes secos, abruptos e descontínuos como condicionantes para revelação gestual de um olhar, Bazin, por outro lado e como já mencionado neste trabalho, acredita que planos-sequência conseguem assegurar e preservar uma temporalidade “verdadeira” e orgânica do real.

O reconhecimento histórico que o movimento tem hoje, no entanto, não condiz com a visão que se tinha dele na época. Segundo Michel Marie (1997), o nome do movimento surgiu ao acaso, entre os anos de 1959 e 1960, em circunstâncias externas ao cinema. O autor conta que a expressão “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*)”, e tal pesquisa inspira Pierre Billard, editor-chefe da revista *Cinéma 58*, a elaborar um balanço que investiga naquele mesmo ano o número “dos jovens cineastas franceses com menos de quarenta anos, entre os quais incluiu Bernard Borderie, Henri Verneuil, Jack Pinoteau e Robert Hossein.” (p. 3).

O autor conta que a expressão não tardou em ser usada de forma pejorativa pela “negligência” do acabamento do filme. Apesar de surpreendente, um filme da *Nouvelle Vague* era visto por diretores daquela época como um filme feito às pressas por jovens que careciam de profissionalismo artístico. Isso porque, à época, as engrenagens que garantiam acesso à profissionalização dentro da indústria cinematográfica era precedida por uma série de regras (pressões da indústria que exigiam atores estrangeiros renomados, numerosos roteiros, intervenções dos distribuidores e orçamentos muito altos), o que justificava equipes cheias e com privilégio cedido a profissionais consolidados da área.

A *Nouvelle Vague* é uma representação bem sucedida da tentativa de simplificar todo esse engenhoso modo predominante de fazer cinema: a realização de filmes “pobres” sobre temas simples, recuperando a inocência daqueles primeiros cinemas. Assim, o movimento é desenvolvido, ao contrário da indústria, através da soma de uma série de recusas: da figuração, dos cenários caros e pomposos, da obviedade das cenas, da integridade fria das atuações e de atores conhecidos em tela.

A “industrialização” dos sonhos é, na *Nouvelle Vague*, colocada abaixo. Os cenários urbanos são incorporados à variedade de planos sem compromisso com harmonização imagética da narrativa, mas a matéria em si do filme (composição sequencial de pequenos incidentes cotidianos) é cativante. Com isso, é preciso adaptar-se a uma quantidade menor de equipamentos ao mesmo tempo menos robustos, e uma equipe mais enxuta. Torna-se tudo mais pessoal e intimista, e ao mesmo tempo com uma certa consciência do coletivo. Há

beleza na escolha (em certa medida deliberada) para a composição dos esforços humanos que irão ajudar na realização de um filme.

Apesar de comuns, é complexo delimitar com precisão características a todos os realizadores da nova guarda, conferindo-lhe identidade marcada. Como colocado desde a “A política dos autores”, o estilo retém, para eles, mais importância do que a forma. Para além dos aspectos citados anteriormente, há um conjunto de outros mais inclinados para a estética que sintetizam o movimento. Um filme da *Nouvelle Vague* salta aos olhos porque, logo à primeira vista, difere-se de um produzido em estúdios, onde há o controle do olhar do espectador: os cortes, a montagem, a atuação, o cenário e a sua composição formal são feitos de modo a não serem percebidas. Esse arranjo técnico dá a impressão de que as histórias se contam sozinhas.

Já filmes do movimento propositalmente executam o contrário: evidenciam essas “manobras” através de elipses, cortes secos e rápidos, bem como através de inserções destoantes e aleatórias de registros documentais que não os seus; ou seja, há um certo exercício de colagem através da montagem. Os diálogos coloquiais, triviais, quando não em intervenção sonora pelo voz *over* ou *off*, interpretados por não atores ou atores amadores, trazem um certo realismo para a história. Há, também, a presença de alguém que navega pela história junto com o espectador. As quebras de estabilidade da relação lógica do tempo com o espaço também é outra característica.

Assim como Godard, a empreitada de Truffaut à prática artística no cinema é iniciada pela realização de curta-metragens como *Une visite* (1954), *Les mistons* (1957) e *Histoire d'eau* (1958). Todos falam, em certa medida, de aventuras juvenis. A maturidade da predileção para e habilidade em direção de atores mirins toma forma em *Os Incompreendidos* (*Les 400 Coups*, 1959), dedicado à memória de André Bazin, que teve a oportunidade de ler o roteiro, mas não de assisti-lo em Cannes. O longa-metragem sintetiza aspectos observados não somente em suas críticas, mas também defendidos em “A política dos autores” e nas características já mencionadas sobre a *Nouvelle Vague*: a direção, a *mise en scène*, o cotidiano, o improviso, o cenário urbano, atores desconhecidos, a inocência e a simplicidade (simbolizadas nas crianças em seus filmes), o baixo orçamento, a personalidade refletida na obra e vice-versa (*Os incompreendidos* é considerado parcialmente autobiográfico por incorporar na narrativa vivências de Truffaut) e a liberdade criativa que parte do real. Essa organização harmônica expressa na direção garante ao jovem cineasta reconhecimento de seus pares no Festival de Cannes.

Os sucessos tanto crítico e comercial da *Nouvelle Vague* se dão, também, pelo baixo orçamento com que são feitos. Isso atribui mais facilidade nas suas realizações, bem como permite um modo de produção filmica mais acessível àqueles aspirantes a cineastas, ou àqueles que não conseguiram vencer as longas regras para inserção na indústria cinematográfica. O fenômeno quantitativo do movimento é registrado por Truffaut na publicação de nº 138, edição especial da *Cahiers du Cinéma*, intitulada *Nouvelle Vague*. O artigo de 1962 lista, alfabeticamente, cerca de mais de 160 novos realizadores. Os nomes contam com fotos e uma breve biografia e filmografia deles. Michel (1997) aponta essa disparidade em relação às décadas anteriores:

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. (p. 4).

O artigo de Truffaut é importante, porque atesta ruptura não somente com questões puramente artísticas, mas também em relação ao alcance dos aparatos para fazer seus filmes (câmera, película, locações, atores e equipe técnica). Isso se relaciona com o que André Bazin tão bem colocou sobre o cinema ser uma arte verdadeiramente destinada às massas, e não a um grupo seleto de pessoas que manejava o acesso a ele através de um certo tipo de controle enquanto espectador e realizador. À época, a ascensão de cineastas através do movimento permitiu, portanto, uma considerável variedade de perspectivas artísticas e autorais dentro da área, fomentando-a ainda mais.

A partir da década de 1960, a *Nouvelle Vague* toma a denominação de *Nouvelle Vague Française*, pois os anos 60 são marcados pela profusão de outras vanguardas, contando com aparição de novos realizadores que ultrapassam as fronteiras do território francês: brasileiros (Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos), ingleses (Tony Richardson e Karel Reisz), tchecos (Milos Forman, Vera Chytilova, Jan Nemeč, Edwald Schorm), iugoslavos (Dusan Makaveječ), suíços (Iain Tanner, Michel Soutter e Claude Goretta), poloneses (Claude Goretta), húngaros (Miklos Jancso e Judith Elekitalianos), alemães (Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders) e quebequenses (Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre e Gilles Groux).

A recorrência mundial de novas ondas do cinema expressam, na materialidade filmica de suas produções, angústias, protestos e questionamentos pungentes acerca da realidade local e mundial em que vivem. As gerações de jovens cineastas acessam e criam,

através do cinema, invenções que rompem com o cânone subserviente à manutenção da homogênea e engessada forma de criações. Refletir, criticar, criar, romper e criar mais: a *Nouvelle Vague*, apesar da breve aparição na história do cinema, deixou posicionamentos e marcas que dispersaram fronteira afora.

E estes já não eram mais escritos e publicados em revistas, como os jovens turcos o fizeram antes de tornarem-se cineastas, mas sim escritos com a câmera. Para tal afirmação, recupera-se os artigos de Alexandre Astruc que, em 1948, já anunciara na *L'Écran français* o nascimento de uma nova vanguarda: a *câmera-stylo*. O crítico parte em defesa do cinema que, pouco a pouco, se desvencilha da sua função meramente de registro e da narrativa imediatista, da imagem pela imagem somente, e passa a se tornar uma linguagem “na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *caméra stylo*.” (p. 1). O cinema se tornará, segundo ele, “um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita.” (Idem).

Além disso, Astruc coloca a direção no cerne e na base do cinema. É através dela que se escreve com a câmera, pois, a operação estética, lógica, sensível e intelectual que organiza o real, dispondo-se dele como o material primário que agrupa uma infinita quantidade de referências, é a direção. O cineasta é responsável por articular os acontecimentos em cena, aferindo sentido formal e estilístico que o permite criar uma linguagem, uma gramática própria; ou seja, o estilo, a direção.

Ele também coloca que a expressão do pensamento está no cerne da preocupação teórica sobre cinema desde Eisenstein. No entanto, ele aponta para uma tomada de consciência a respeito do significado da imagem cinematográfica. A dialética empreendida pelo cinema mudo através da associação simbólica de imagens já é assimilada nelas mesmas. O que o cinema pretende é exceder tal dialética, explicitando a relação entre pessoas e objetos que fazem parte do seu universo para tornar-se lugar de expressão própria do pensamento. Astruc coloca que, por isso, o cinema já é capaz de produzir obras de profundidade que equivalem a obras literárias de Faulkner, Malraux, de Sartre ou de Camus. Andando em sentido contrário às adaptações literárias de roteiristas “preguiçosos”, o crítico acrescenta:

Ora, essas interdições devem somente à preguiça de espírito e à falta de imaginação. O cinema atual é capaz de dar conta de qualquer tipo de realidade. O que nos interessa no cinema hoje é a criação dessa linguagem. Não pretendemos refazer documentários poéticos ou filmes surrealistas toda vez que possamos escapar das necessidades comerciais. Entre o cinema puro

dos anos 1920 e o teatro filmado, existe lugar para o cinema que se liberta. (p. 3).

Para ele, não se faz necessário a distinção entre roteirista e autor. Ela não faz mais sentido no cinema proposto em seus artigos. O ideal é que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Assim, a *mise en scène* é a escrita através da câmera, deixando de ser um modo puro de representação da cena. Astruc acentua que, assim como na escrita, não é a caneta que faz o escritor, mas sim seu estilo; o mesmo se aplica ao cineasta: não é a câmera que o faz, mas sim ele que dispõe dessa ferramenta do olhar e do seu estilo, a direção.

A vanguarda a qual ele se refere procura, ao contrário da “retaguarda” (antes tida como vanguarda do cinema pós-guerra), entender o cinema e torná-lo linguagem cuja transparência é vasta, resolvendo “problemas como a tradução dos tempos dos verbos, como as ligações lógicas” em função de uma criação artística “visual e estática sonhada pelo surrealismo, que, aliás, não fazia mais do que adaptar para o cinema as pesquisas da pintura e da poesia.” (p. 4). Conjura-se, assim, uma visão de cinema completamente possível no futuro. Essa vanguarda não quer ser escola e tampouco movimento, mas é de fato uma tendência que advém

De uma tomada de consciência, de uma certa transformação do cinema, de um futuro possível, e do desejo que nós temos de apressar esse futuro. Certamente nenhuma tendência pode se manifestar sem obras. Essas obras virão, elas verão o dia. As dificuldades econômicas e materiais do cinema criam esse paradoxo espantoso de poder falar do que ainda não existe, pois se nós sabemos o que nós queremos, nós não sabemos se, quando e como nós poderíamos fazê-lo. Contudo é impossível que o cinema não se desenvolva. Essa arte não pode viver com os olhos voltados para o passado, remoendo lembranças, nostalgias de uma época encerrada. Seu rosto já está voltado para o futuro e, tanto no cinema como fora dele, não há outra preocupação possível exceto o futuro. (p. 5).

Suas previsões tomam concretude, de fato, na *Nouvelle Vague*, que bebe das idealizações embrionárias a respeito de outros cinemas. E não somente por ter servido de inspiração àqueles que a criaram, elas tomam forma por também enxergar as potencialidades de uma arte que ascende pela capacidade de solicitar, na sua multiplicidade, sentidos e emoções. O cinema é a arte: da narrativa, da descrição, do diálogo, da música, da dança, do desenho, da cor, do movimento, do tempo, do testemunho do real.

Os jovens turcos e seus companheiros ao redor do mundo enxergaram, assim como seus problemas, a grandiosidade do cinema. Fizeram e escreveram, através dele, rupturas que se colocam em pé de relevância com as suas origens, pois a retomam num momento da sua

história em que o colocam como mero espetáculo, engessando uma linguagem que pede por variedade e que fornece ferramentas o suficiente para experimentações fantásticas. De fato, não foi e não é mais possível falar de cinema, mas sim de cinemas. Como bem coloca Astruc, um dos visionários da área: “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.” (p. 2). A efetiva expressão de pensamentos através do cinema confere hoje uma quantidade oceânica de obras filmicas ao redor do mundo.

### CAPÍTULO III

#### Cinefilia e crítica hoje

As preocupações artísticas e formais quanto ao cinema não deixaram de existir após a *Nouvelle Vague*. Pelo contrário, essa arte que anda, se adapta e exige mudanças é constantemente fomentada pelas produções artísticas, críticas e intelectuais, além de mudanças tecnológicas e sociais que se desenvolvem em torno e para o cinema. Neste sentido, a efetiva popularidade do cinema agregou uma extensa gama de entusiastas e apreciadores. Com isso, o movimento inspira, até hoje, um modo de vida que, atrelado ao consumo, permite o surgimento de grupos de cinéfilos, críticos e realizadores. No entanto, o perfil que se destaca em meio à grande profusão de criações dentro do cinema parece não ter mudado muito desde então, apesar da quantidade de outros perfis que se interessam pela área.

Se antes a preocupação era a legitimação do cinema e a sua linguagem, o acesso a filmes que não francófonos e a maneira de produção deles que dificultava o alcance profissional na área, hoje ela se concentra em questionar o domínio dessas produções estar relacionado a um perfil específico de realizadores, ao passo que atrela-se a campos do pensamento agregadores de questionamentos sociais, em especial sobre raça e gênero dentro do cinema. Neste sentido, a programação e curadoria de filmes somam-se às principais áreas do cinema, pois elas têm papel fundamental dentro da tríade que se desenrola e se alimenta dela — cinefilia, crítica, realização. Retomando o artigo de Truffaut sobre o aumento de realizadores após a *Nouvelle Vague*, percebe-se o perfil mencionado: dentre os 162 novos cineastas que ele lista, somente três são mulheres: Agnès Varda (que já era realizadora antes da *Nouvelle Vague*), Francine Premysler e Paula DelSol.

Como explicitado pelas áreas do cinema — cinefilia, crítica e realização — trabalhadas ao longo deste trabalho, há, entre outros, um destacável denominador comum que as une: homens cis-brancos falando e debatendo majoritariamente sobre homens cis-brancos. Não há como negar a importância deles para a história do cinema, mas diante das mudanças sociais, a arte precisa acompanhá-las. Como Baecque (2010) coloca, o cinema pede que se fale dele. O cinema, em sua destinação às massas, naturalmente agrupa um número grande de apreciadores que não necessariamente correspondem a esse perfil. Com isso, concentra-se visões valorativas e dominantes que legitimam e “ditam” o gosto coletivo, deslegitimando outros.



Essa percepção e incômodo não escapam da atenção de críticos como Erika Balsom<sup>21</sup> e Girish Shambu<sup>22</sup>. No âmbito do Norte Global, sobretudo os Estados Unidos, onde há um incontestável domínio da grande recepção de sua produção cinematográfica em outros países, (ofuscando, muitas vezes, produções destes), os autores detectam e questionam esse perfil.

Erika Balsom, em seu artigo *The Critic Lady*, reflete sobre a manutenção da legitimação de escritos críticos em detrimento da exclusão de outros, e da falsa simetria usada como parâmetro para a legitimação dessa “universalidade” de vozes e visões. Como exemplo, ela cita o filme *O Outro Lado do Vento* [*The Other Side of the Wind*, 2018], de Orson Welles. A obra é sobre o famoso cineasta Jake Hannaford (John Houston) que retorna de um *hiatus* com planos para finalizar um filme. Na cena onde ocorre a festa de aniversário do diretor, seu protégé Brooks Otterlake (Peter Bogdanovich) e ele pejorativamente se referem a Julie Rich (Susan Strasberg) como “the critic lady”. Para eles, ela é uma estraga-prazeres, um problema. Welles não disfarça que a personagem fora inspirada em Pauline Kael, com quem teve discussões afiadas.

A autora enxerga o filme como um deleite à visão masculina do que a comunidade de criação filmica deve ser, e a atividade crítica inclusa. Para reforçar sua visão, ela cita *The Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture*, livro em que David Bordwell glorifica a “virilidade” de críticos como Otis Ferguson, James Agee e Manny Farber. Para ele, suas contribuições à crítica cinematográfica estadunidense formaram a base para a sua prática hoje, provando que ela não é feita para “mulheres e fadas” (BALSOM, p. 2 *apud* BORDWELL, p. 77). Ela também coloca que a reflexão de críticos sobre sua própria história é excludente. Como exemplos, ela cita a disparidade na inclusão de críticos na publicação “Quem precisa de críticos?”, de 2008, da *Sight & Sound* e o simpósio “A crítica cinematográfica na era da internet”, de mesmo ano, promovido pela *Cineaste*:

Quando os críticos ruminam sobre a saúde e a história do seu campo, suas exclusões são enfatizadas. A publicação de outubro de 2008 da [revista] *Sight & Sound*, “Quem precisa de críticos”, convidou vinte e duas reflexões de vinte e um homens, na verdade vinte e dois se a introdução do editor Nick James é inclusa. No mesmo ano, o simpósio crítico da [revista]

<sup>21</sup> Erika Balsom é uma estudiosa/acadêmica e crítica radicada em Londres, trabalhando com cinema, arte e suas interseções. Ela faz parte do Estudos de Cinema no King's College London e é PhD em Cultura e Mídia Moderna pela Brown University.

<sup>22</sup> De origem indiana, Girish Shambu é cinéfilo, crítico de cinema e educador. Além de manter um blog homônimo (<<https://girishshambu.net/>> ), que se tornou um centro popular para a comunidade de blogs de filmes, Shambu contribuiu escrevendo para *Senses of Cinema*, *Artforum*, *Cineaste* e *The Auteurs' Notebook*. Ele também é autor do livro “A Nova Cinefilia”, de 2014.

*Cineaste* “Crítica de filmes na era digital” constituiu-se de vinte e três contribuições, sendo dezenove de homens. Sem assombro, esses exemplos são também marcados por uma branquitude que cega e por uma escassez de perspectivas *queers*.<sup>23</sup> (p. 3) (tradução minha).

Balsom argumenta que apesar da vagarosa inclusão de outras vozes dentro da prática crítica, sobretudo de mulheres e pessoas não-brancas, a reação da camada de escritores privilegiados coloca que esses insurgentes escritores não apenas escrevem, mas “políciam” e expõem as injustiças sociais, deixando de lado os aspectos formais e estéticos da prática crítica. No entanto, ambas as características andam — e devem — andar juntas. Quando se isola um do outro, cria-se um modelo “neutro” de avaliação crítica que serve para manter um tipo de discurso crítico que continuamente beneficia o perfil vigente. A respeito disso, ela escreve:

A forte crítica feita por mulheres e pessoas não-brancas não desconsidera a arte, mas simplesmente recusa que a virtuosidade formal [da crítica] se sirva como álibi para o racismo e a misoginia. Ela confronta problemas morais sem procurar pela pureza moralista. Ela sabe que o mito do ‘gênio’ foi criado por homens para servir a eles mesmos, e até para torturá-los. Essa é um tipo de crítica interseccional e que tem um sentido diferente daquele considerado como “nichado”, do que é “identificável”, e de quais histórias importam.<sup>24</sup> (p. 4) (tradução minha).

Outro ponto relevante dentro dessa discussão reside na precariedade salarial da prática crítica. A perspectiva de retorno financeiro dentro da área é praticamente nula. Exceto por críticos já estabelecidos, pessoas que não estão dentro deste perfil vêm o *freelancing*, o “*hobbyism*” e a precariedade tornarem-se comuns. Em adição a esse cenário, Balsom coloca que dificilmente críticos têm prestígio cultural devido ao controle exercido pelos algoritmos e a “máquina” das relações públicas que formam as audiências. A autora não vê coincidência no declínio do prestígio cultural da prática crítica e seu precário retorno salarial quando a crescente inclusão de novos escritores começa a acontecer. Para ela e para demais colegas da

---

<sup>23</sup> No original: “When critics ruminate on the health or history of their field, its exclusions are thrown into stark relief. Sight & Sound’s October 2008 feature ‘Who Needs Critics?’ invited twenty-one reflections from twenty-one men, actually twenty-two if editor Nick James’s introduction is included. That same year, *Cineaste*’s critical symposium ‘Film Criticism in the Age of the Internet’ comprised twenty-three contributions, with nineteen by men. Unsurprisingly, these examples are also marked by a blinding whiteness and a paucity of queer perspectives”.

<sup>24</sup> No original: “Strong criticism by women and people of color does not disregard artistry, but simply refuses to allow formal virtuosity to serve as an alibi for racism and misogyny. It confronts moral issues without searching for moral purity. It knows that genius is a myth invented by white men to help themselves, and sometimes to torture themselves. This is a criticism that is intersectional and has a different sense of what counts as “niche,” what is “relatable,” and what stories matter.”

prática crítica, “é fácil manter-se nostálgico pelos velhos tempos — mas é difícil sentir-se dessa forma quando os velhos tempos não eram bons para pessoas como você.”<sup>25</sup> (p. 5) (tradução minha). O discurso de universalização é historicamente homogêneo e centralizado, e o movimento cíclico da história mostra que a tendência é que assim permaneça.

Em consonância, Girish Shambu (2019), no seu manifesto “Por uma nova cinefilia”, escreve sobre as demandas por uma cinefilia que seja heterogênea, abundante e capaz de abarcar outras vivências cinéfilas. A cinefilia canônica que, como colocada neste trabalho, gira em torno dos filmes, desenvolveu-se em um contexto pós-guerra. Sua consolidação ao longo dos anos exerceu forte influência sobre a visão geral do que é e como um cinéfilo “legítimo” se comporta — assiduidade ritualística a salas de cinema, incessantes visitas a obras já assistidas, minuciosas redações filmográficas e um certo culto à estética e a diretores, além da inclinação para a necessidade de listar obras, avaliando, categorizando e criando hierarquias entre elas.

A defesa da apreciação estética é predominante na velha cinefilia, assim como nos escritos críticos da velha guarda crítica demonstrada por Balsom. Já a nova cinefilia defendida por Shambu engloba a estética ao mesmo tempo que valoriza uma abordagem crítica do mundo representado nas telas. Outro aspecto interessante é o apreço pela experiência coletiva em contraste com o isolamento cinéfilo nutrido no pós-guerra:

O prazer da cinefilia tradicional é particular, pessoal, interno; é também o que Laura Mulvey, em seu manifesto divisor de águas, procurou destruir. A nova cinefilia irradia externalidade, alimentada por um espírito de investigação e vontade de mudança social e planetária. Não é coincidência que tantos cineastas valorizados pela nova cinefilia—[composta por] mulheres, pessoas *queers*, indígenas, e pessoas não-brancas—têm interesse no ativismo, e vêem o cinema em si como parte de um projeto ativista-cultural maior. Também não é coincidência que comparativamente poucos cineastas homens brancos compartilham dessa característica.<sup>26</sup> (p. 42) (tradução minha).

Nesse sentido, a estética é um forte critério pelo qual avaliam e conferem valor aos filmes. Isso privilegia um tipo de visão interpretativa da arte que dificilmente considera

---

<sup>25</sup> No original: “it is easy to be wistful for the good old days — but it’s hard to feel that way when the good old days weren’t good for people like you.”

<sup>26</sup> No original: “Traditional cinephilic pleasure is private, personal, inward; it is also what Laura Mulvey, in her landmark manifesto, wished to destroy. The new cinephilia radiates outward, powered by a spirit of inquiry and a will to social and planetary change. It is no coincidence that so many filmmakers valued by the new cinephilia—women, queer, indigenous, people of color—have an interest in activism, and view cinema itself as part of a larger cultural-activist project. It is equally no coincidence that comparatively few straight white male filmmakers share this trait.”

particularidades e subjetividades das vivências retratadas em tela. Concentrando avaliações na experiência estética isola, limita e priva do reconhecimento de outros valores que compõem a obra. E ao mesmo tempo que a estética como critério único isola a visão, ela agrupa um certo tipo de espectadores-críticos que, exercendo influência sobre o gosto coletivo, produzem discursos ecoantes dessa abordagem sobre a arte.

Por contraste, a nova cinefilia de Shambu tem uma perspectiva de experiência coletiva da arte. O compartilhamento das experiências incentiva contribuições que prezam pelas subjetividades em tela, e interpretações igualmente subjetivas delas. Produções cinematográficas que retratam vidas adjacentes à narrativa canônica (branca, cisgênera e heteronormativa) tornam-se valorizadas, pois expandem os horizontes e as move para o centro da discussão cinéfila. Como bem observa o autor: “Para a nova cinefilia, com a sua noção expandida de prazer e valor, filmes que centram as vidas, subjetividades, experiências e mundos de pessoas marginalizadas automaticamente se tornam valorizados.”<sup>27</sup> (p. 42) (tradução minha). Essa colocação conversa com um projeto (não oficial) mundial unificador de vozes marginalizadas através do cinema e outros formatos de imagem-movimento, como séries, curta-metragens, vídeos, documentários e produções experimentais. Assim, une-se tanto narrativas não tradicionais quanto a formatos igualmente menos valorizados, sobretudo pela cinefilia tradicional cuja predileção se volta para longa-metragens de ficção. Se esta forma não é receptiva a esses artistas, é natural que recorram e naveguem por outros formatos acolhedores às suas criações.

A nova cinefilia olha para além das criações artísticas e seus autores. Se a cinefilia tradicional defende e mantém-se fiel a cineastas, independentemente de posições sócio-políticas, a nova vanguarda cinéfila reconhece a inerente instabilidade dos artistas e suas produções, pois

O valor de um filme pode crescer ou cair ao longo do tempo, dependendo não somente dos critérios formais, mas também dos ideológicos. Nós temos de estar sempre abertos à possibilidade de reavaliação ou até de renúncia dos nossos objetos de adoração anteriores à luz de novo conhecimento, nova consciência, novos imperativos.<sup>28</sup> (p. 43) (tradução minha).

---

<sup>27</sup> No original: “For the new cinephilia, with its expansive notion of pleasure and value, films that center the lives, subjectivities, experiences, and worlds of marginalized people automatically become valuable.”

<sup>28</sup> No original: “The worth of a film may rise and fall over time, depending not just on formal criteria, but also on ideological ones. We must forever be open to the possibility of reevaluating or even renouncing our objects of previous adoration in light of new knowledge, new consciousness, new imperatives.”

Com isso, não há resistência e tampouco constrangimento em colocar-se contra a cega adoração de cineastas que perpetuam modos de discursos isentos, colocando a arte como esse lugar neutro e apolítico. A nova cinefilia é, nesse sentido, disruptiva dessa percepção. Ciente da imposição de um falso universalismo identitário advindo dessa neutralidade, ela pretende fragmentá-la, dissecando o imaginário ilusório de unificação inventado pela velha cinefilia. Isso é colocado como uma tentativa de desfazer a autoridade desse grupo que fala por outros.

Dentro dessas definições de nova cinefilia e velha cinefilia, o autor enxerga e acentua suas diferenças não somente enquanto práticas, mas também como ideologias que, apesar da distinção conceitual, abarcam cinéfilos que navegam por uma área cinza composta de características de ambas; elas não são sistemas binários simples e polarizados, assim como as pessoas não os são. No entanto, ele coloca que a definição de cinefilia tradicional que “gira em torno do cinema” é narcisista e irresponsável frente à vasta quantidade de acontecimentos que inferem mudanças positivas e negativas pelo mundo. Ele é maior e mais importante que o cinema.

As reflexões de Balsom e Shambu complementam-se pela ligação contínua entre cinefilia e crítica. Suas posições vanguardistas não são benquistas dentro do perfil dominante que vê-se constantemente ameaçado pelos questionamentos quanto à sua permanência. Para além disso, elas colocam em pauta inquietações que transcorrem numa geração de cinéfilos, críticos e artistas colocados à margem justamente pela manutenção da velha crítica/cinefilia. O poderio que eles exercem sobre o gosto coletivo é responsável por moldar a recepção de produções que não se encaixam nas suas predileções nostálgicas. A ressalva — e, em certa medida, a recusa — em relação ao novo fere o ego nutrido por intermédio de um sistema que sempre os favoreceu. Aqui percebe-se, entre outras coisas, o movimento cíclico da história: a *Nouvelle Vague* está para a ruptura com os padrões da época, assim como os questionamentos levantados pelos autores estão para os moldes advindos da sua canonização.

Se, como coloca Shambu (2019), cada ato cinéfilo de fala, escrita, citação e curadoria de filmes transformam-se em atos de intervenção num mundo desigual, então outra investigação importante é transferida para o formato onde são expressos. Neste sentido, a autoridade e democratização da crítica cinematográfica e da cinefilia se reconfiguram dentro do mundo cibernético. É incontestável que a Internet apresenta-se, em sua virtualidade, como um mundo que amplia e alimenta as dinâmicas de consumo cinéfilo e produção crítica. A vitalidade de um *blog* destinado à prática crítica pode ser tão efêmera quanto a sua criação. O consumo e compartilhamento de filmes navegam por uma vasta gama de possibilidades

apresentadas na Internet. Neste sentido, a cinefilia e a crítica cinematográfica são complexificadas para além de suas práticas no âmbito cultural.

A sobrevivência da prática crítica dentro do ambiente virtual, atrelada às discussões levantadas por Balsom e Shambu, lançam luz sobre o seu remodelamento em busca de um lugar por “consolidação e uma forma de expressão em um mundo cada vez mais integrado pelo meio virtual.” (CARVALHO, 2023, p. 34). Além disso, a crítica em modelo escrito não é a única produzida. Sua forma tem se expandido para outras possibilidades multimídias, como em vídeo e em *podcasts*, metamorfoseando-se em modelos audiovisuais cujo alcance instantâneo é facilitado pelo acesso a plataformas onde são armazenadas. Devido a esse complexo agregado de quantidades — tanto em produção quanto em formato —, há a preocupação da permanência e influência da crítica dentro do cenário cultural. Carvalho (2023) descreve essa inquietação:

Para muitos, os críticos não possuem mais influência sobre os leitores, não são mais responsáveis por formatar e direcionar o gosto do público, por identificar as “verdadeiras” obras de arte e os movimentos cinematográficos, não mais detêm o poder de alavancar ou destruir a carreira de um filme. Isso porque a Internet já está saturada de opiniões e posições valorativas proferidas por pessoas não qualificadas e consagradas que assumem esses papéis de mediação do público com a obra, banalizando assim a função da “real” crítica de cinema. (p. 35).

A crítica cinematográfica, portanto, estaria em crise. Contudo, o autor recupera de Mattias Frey (2015) a recorrência com que a legitimidade da crítica fora questionada ao longo da sua história, sobretudo no recorte estadunidense e europeu. Atribuir decadência à crítica cinematográfica contemporânea em decorrência da nova ambiência onde encontra-se é falacioso, pois o que Frey demonstra é que a preocupação reside, de fato, no receio do distanciamento da importância que é atribuída à atividade e às figuras que a personificam:

Com foco no propósito de analisar o domínio da crítica de cinema, [minha pesquisa] mostra que esta crise não é de fato nova, mas sim uma reiteração (desta vez antecipada por um certo desenvolvimento tecnológico) de um velho tema: o desejo de longa data dos críticos por reconhecimento cultural e o medo da perda, do ensurdecimento ou da liberação democrática da autoridade. (CARVALHO, 2023, p. 37 *apud* FREY, 2015, p. 16).

De todo modo, a irreversibilidade do modelo crítico tradicional tende a se expandir pela vastidão do mundo cibernético em constante desenvolvimento. Os novos formatos permitem hibridismo e também transformações que colocam o crítico como responsável pela

adoção e adaptação às novas ferramentas digitais. Em meio ao mar aberto da Internet, a produção crítica inevitavelmente embaralha-se com a alta produção de conteúdo amador e profissional. Manter-se relevante e distinto pode ser garantido, em parte, por quem coloca-se à disposição para aprender novas ferramentas que permitem amplo alcance de leitores-espectadores-consumidores. A filtragem desses conteúdos é colocada nas mãos de quem os consome, e o apoio para manter-se na esteira que leva ao topo de um certo *status* é dependente de curtidas, visualizações e compartilhamentos. Em suma, essas plataformas são a vitrine do crítico, através da qual ele “vende a sua imagem”.

A ausência de meios formais para a criação do ser crítico permite no ambiente online a crescente autodenominação enquanto tal, mas não somente isso. Embora a crítica cinematográfica tenha alcançado os meios formais e intelectuais da academia, não há, por exemplo, um curso superior dentro das universidades que formam críticos. A construção dele, como já visto neste trabalho, se dá por processos individuais, espontâneos e subjetivos — ela é, de certa maneira, uma extensão da cinefilia. A sustentação dessa figura nascente do meio digital, sobretudo para aqueles que se autodenominam críticos, exige uma série de transitoriedades que transcendem a publicação — seja em formato textual, audiovisual ou os dois — de suas críticas nas plataformas digitais. Carvalho (2023 *apud* Frey, 2015) resume esse processo:

A constituição do ser crítico se faz pelo trabalho que ele presta na construção de um pensamento reflexivo sobre as obras do cinema. Está centrada também na maneira como ele circula nos meios culturais e faz com que sua voz, suas opiniões e posições sobre os filmes e quaisquer outros assuntos relacionados a cinema sejam escutados e reverberem de alguma forma no fluxo comunicacional, na expectativa de construir e manter sua autonomia enquanto tal (FREY, 2015a). Ele não só escreve textos avaliativos, mas tem trânsito pelos festivais de cinema, participa de júris, comissões de seleção, curadoria de mostras e eventos, escreve textos para catálogos ou publicações especializadas, é convidado para discutir assuntos relacionados a cinema em eventos, programas de TV ou rádio, oferece cursos e oficinas. Enfim, cada vez mais o crítico precisa “se mostrar” e “vender sua imagem” e trabalhar ao mundo, sendo essa uma forma não só de reafirmação de sua posição sociocultural, como ainda lhe oferece, em alguns casos, retorno financeiro como complemento à atividade da produção crítica — em alguns casos feita sem remuneração. (p. 42).

A Internet amplia e oferece possibilidades de afirmação e sustentação da atividade crítica. Ela já encontrou terreno fértil para criar raízes nesse espaço, reconfigurando-se e recriando condições para a sua longevidade. A incerteza encontra-se na relação da figura do crítico com seus leitores-espectadores-consumidores. Sua atuação no meio cultural, sobretudo

profissional e autônoma, enquanto autoridade respeitada que afere valorização aos filmes é o almejo a ser conquistado, independente do suporte midiático em que esteja inserido. Essas são situações que tendem a coexistir com a paixão de falar sobre o cinema, e querer ser ouvido e reconhecido por isso, seja pelos seus pares ou pelo público que o acompanha.

A conjuração da autonomia crítica no ambiente online está relacionada com a liberdade da escolha de filmes a serem analisados, sejam eles exibidos em festivais, em plataformas de *streaming* ou no circuito comercial, além da falta de imposições imediatistas para publicação das críticas. Essa liberdade também permite apresentar cineastas considerados periféricos em comparação com aqueles canonizados pela história do cinema. Isso estimula a apresentação e a exploração de outros cinemas e cineastas, além de uma certa historiografia revisionista do cinema, configurando questionamentos que auxiliam na construção de buscas por agregação dessas produções historicamente colocadas na tangente.

O espaço cibernético permite não somente o surgimento de novos críticos, mas também o acesso a obras cinematográficas para além do circuito comercial das salas de cinema. A disseminação de plataformas digitais voltadas para o audiovisual multiplicou a abundância do acesso às produções cinematográficas. Contudo, há também o interesse por obras que não estão inseridas no meio comercial online, e ele é expressado pela cibercinefilia. Ela se caracteriza pela ampla relação com que cinéfilos e críticos mantêm com o cinema e leitores-espectadores-consumidores dentro do ambiente virtual (IKEDA, 2023, p. 63 *apud* PRYSTHON, 2013 e FREY, 2015). Junta-se isso à facilidade de alcance de filmes para além do escopo canonizado através dessas plataformas. Dentro delas, cineastas como Chantal Akerman, Agnès Varda, Philippe Garrel, Jonas Mekas, Andrei Tarkovsky, Jean Rouch, Jean Eustache, Jean Cocteau, entre outros, são redescobertos e compartilhados nesses meios. Na cibercinefilia, o cinéfilo tem a liberdade curatorial de programar sessões que atendem suas curiosidades, além de construir uma cinemateca própria. Esse ecletismo hibridista ancorado na personalização possibilita o desenvolvimento de uma geração de cinéfilos que encontram maior facilidade na construção de arcabouço filmico entrecruzado.

Além disso, esse território transforma-se num meio para novas sociabilidades. Se antes elas aconteciam nos “porões” dos cineclubes, hoje eles são virtualmente expandidos nacional e internacionalmente. Há espaço para debates informais, além da troca de informações e de obras cinematográficas, muitas vezes de difícil acesso e por um preço mínimo, mais acessível. A troca de literatura sobre cinema (livros, trabalhos acadêmicos, críticas) também acontece. Com isso, o espaço comunitário da cibercinefilia amplia não somente o repertório filmico, mas também o intelectual sobre cinema, fomentando uma



aprendizagem indireta àqueles que desejam se aprofundar na área através de fontes formais. Em parte, a formação do crítico se dá, também, pelo contato com essas literaturas que encontram-se alojadas em lugares institucionalizados.

É importante frisar que a democracia de acesso e fomento do cinema pelas mediações da Internet não fez com que o cinema, em sua fisicalidade, acabasse. Pelo contrário, ele se mantém presente em festivais, mostras, estreias em salas de cinema, e demais eventos produzidos para a área. Inquietações sócio-políticas expressas por autores trazidos anteriormente dentro dos âmbitos da cinefilia e da crítica cinematográfica também alcançam a esfera da prática curatorial de cinema. Como discutido no capítulo anterior, Henri Langlois, em seu espírito cineclubista, foi um dos responsáveis por fornecer contato com obras que moldaram parte do gosto filmico dos jovens turcos. Suas programações exibiam obras fora do âmbito comercial da época, trazendo para o presente um passado pouco discutido: fazia-se, assim, uma recuperação do passado que ajudasse a entender, no presente do pós-guerra, um imaginário artístico que havia pouco ou nenhum acesso. Por intermédio dessas programações, intervinha-se na história do cinema em construção com outros imaginários. Além disso, as programações de Langlois eram calcadas nas relações que obras distintas produziam umas com as outras.

Nessa mesma chave, a prática curatorial hoje encara desafios frente à farta produção cinematográfica. Ela está envolta de grandiosas possibilidades que afetam a intencionalidade transposta no desenho de uma programação, pois obras exibidas numa mesma sessão podem realçar elementos afins entre elas, promovendo comunicação nos atos de dialogar, complementar ou criticar, além de construir narrativas. Os autores Mariana Souto e Érico Oliveira (2023) reforçam que as obras “criam entre si continuidades e reverberações quando vistas em conjunto, aproximadas por um gesto ativo de um programador que busca criar as condições favoráveis para propiciar essa comunicação.” (p. 246).

Assim, como foi visto no exemplo da relação de Langlois com os jovens turcos, a programação de uma sessão de filmes potencializa debates que auxiliam na construção de um pensamento crítico. Com isso, os autores definem a curadoria como o ato de “de interpretar filmes ao colocá-los em determinado contexto, avizinhandos de certas obras, deixando outras de lado, inserindo-os assim em uma narrativa maior.” (p. 247). Souto e Oliveira trabalham dentro do conceito de cinema comparado. A continuidade é um elemento importante, pois preserva aspectos das obras que permitem a conversa comparativa entre elas. Sobre essa dinâmica temporal dentro da continuidade, da projeção de uma obra após a outra, eles explicam:

A sessão propõe uma comparação no tempo, em uma operação que demanda a memória de um espectador ativo, disposto aos exercícios de conexão (HORVATH, 2012). O filme, quando passa, se converte em memória, que é a base sobre a qual se sustenta a proposta comparatista – como se essa tela mental fosse capaz de reter alguns resíduos dos filmes e produzir algumas fusões ou sobreposições quando chega a imagem do próximo. (p. 247).

A retenção desses resíduos é o elemento que permite assimilação dos espectadores para uma construção narrativa ou modulações sentimentais que podem estar inseridas na intencionalidade do desenho da programação. Portanto, é um trabalho que ancora-se no exercício da criatividade, intelectualidade e conhecimento do meio. Ainda sobre os possíveis efeitos que a programação e seus elementos exercem nos espectadores, eles explicam:

A programação oferece um caminho a se percorrer, como a proposta de um roteiro – um itinerário que se inicia em determinado ponto e se encerra em outro, capaz de produzir e modular certas reflexões e emoções ao longo desse trajeto. O ritmo é um critério fundamental na composição de uma sessão, uma certa combinação ou alternância entre filmes que exigem mais ou menos dos espectadores. Nessa rota, importa saber se a experiência que se pretende proporcionar é ascendente ou descendente, por exemplo. Pode-se ainda construir uma narrativa por meio dos filmes, erigindo um percurso entre eles, à medida em que vão trazendo novas informações ou transformações de um a outro. Essa narrativa pode ser mesmo ficcional, fruto de uma imaginação que tece teias entre os filmes, explorando as lacunas dos intervalos. Configura-se uma montagem que toma como blocos não mais planos, mas filmes inteiros, o que implica um incremento de complexidade e escala. Desdobrando o princípio da montagem, conforme o pensamento de Eisenstein, colocar dois ou mais filmes numa mesma sessão produz algo novo, que não estava contido em cada um dos objetos isoladamente. (SOUTO e OLIVEIRA, 2023, pp. 247-248).

O método comparatista apresentado fornece, como colocado pelos autores, leques de possibilidades que desdobram-se na programação, emergindo ou não efeitos previstos no ato de programar. Esse modelo que permite comparação entre obras foi basilar para a proposta de constelações filmicas desenvolvida por Souto (2020), segundo a qual ampara-se em Walter Benjamin e no campo da astronomia para propor ligações entre filmes para além da linearidade e elementos de comparação (gênero, autor ou país) que os agrupam. Nas palavras de Souto e Oliveira (2023), “a constelação é pautada por uma noção de historicidade, mas produz uma ligação entre tempos que não é da ordem da causalidade ou da cronologia.” (p. 248).

Latências sócio-políticas e culturais permeiam o mundo contemporâneo. Suas ocorrências são refletidas também na arte e, portanto, no cinema. Exemplificados pelas colocações nos manifestos de Balsom e Shambu, essas latências desdobram-se em preocupações que se afunilam dentro de cada campo. No cinema, a crescente produção de obras filmicas e seu consumo acabam por agregar amantes da área que tornam-se em figuras pretendidas como autoridades pela efervescente paixão por essa arte, além daqueles que mantêm-se apenas como ávidos e não menos apaixonados apreciadores-consumidores do cinema.

Diante disso, o método de curadoria apresentado atrela-se à capacidade de intervenção na história, como visto com Henri Langlois, pois promove transitoriedades (temporais, culturais, sociais, de gênero etc) entre as obras. Em consonância com a atualidade e suas pulsações que se iniciam fora do cinema, mas inevitavelmente o alcançam, a prática curatorial “é capaz de vincular uma metodologia a um gesto ético e político: ao sublinhar latências e vestígios nas histórias do cinema, o ato comparativo cruza tempos de modo a perceber apagamentos, lutas por visibilidade e uma feitura histórica do cinema atravessada pela fricção.” (p. 348).

Tal prática auxilia na criação de alianças no fazer filmico e social que, assim como Bazin, vêem na arte a potencialidade transformadora do homem e, por extensão, de suas histórias. A articulação imaginativa a partir da comparação entre filmes pode permitir, no seio de uma mente criativa, a produção de imaginários em potencial. Se a vida imita a arte, a arte pode também imitar a vida — para além disso, a arte pode conceber, através do exercício imaginativo e de produção artística, futuros possíveis para quem sempre esteve à tangente na sociedade. Os jovens turcos produziram obras que reverberam na história do cinema porque aprenderam a ver o que almejavam em suas obras, e refletiram, através delas, outros modos de existência no mundo. O mesmo pode — e deve — ser praticado hoje.

A história é atravessada por desigualdades que são sustentadas por operações vinculadas ao poderio da permanência e relevância de uns em função da tangencialidade de outros. O gesto de aliança do cinema e suas práticas (cinéfilas, críticas e curatoriais) com a vida coletiva permite contribuições de mudança na história em curso, de modo que vislumbrar futuros possíveis através da imaginação e da prática artística sejam transferidos para a materialidade cotidiana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, esse terreno fértil em constante irrigação de ideias e germinação de realizações criativas, abriga múltiplas possibilidades de envolvimento com a área: seja como cinéfilo, teórico, pesquisador, crítico ou realizador, ou todos estes a um só tempo. A retrospectiva histórica ao longo do trabalho permitiu trazer figuras essenciais que ativamente uniram forças para o contínuo crescimento do cinema e a sua legitimação dentro do campo artístico. Sua virtude agregadora foi possível graças aos devotos apaixonados que voltaram sua atenção ao cinema: nele, vislumbraram potencialidades de expressão antes limitadas. A organicidade advinda da rede de multidisciplinaridade — tanto artísticas quanto intelectuais — fez das dúvidas embrionárias em relação ao cinema e suas possibilidades, palco onde a capacidade imaginativa coloca em prática experimentações que transcenderam expectativas e dão forma à novidade amorfa do século XIX.

O período pós-guerra francês foi um momento de revisitar o passado através dos filmes sobreviventes da devastadora destruição da guerra. Por intermédio de cineclubes, a grande disseminação de obras filmicas anteriores à década de 1940 permitiu um crescente conglomerado de apreciadores e curiosos do cinema. Com isso, cria-se uma cultura peculiar: a cinefilia. Além disso, o olhar direcionado a essas obras é filtrado: recupera-se nesses filmes o que não estava sendo realizado no cinema pós-guerra, marcadamente defendido como “de qualidade” e fortemente influenciado pela literatura. A cinefilia parisiense é malquista pelas instâncias legitimadoras francesas, sobretudo dentro das instituições intelectuais, por contemplar produções filmicas estadunidenses ou que nadam contra a maré do cânone cinematográfico francês.

André Bazin, atrelado à sua crença do melhoramento do ser humano através da arte, é uma das principais figuras que centralizava o cinema dentro das discussões artísticas da época. Essa posição frente à área é herdada pelos jovens cinéfilos: o cinema torna-se primordial na vida de muitos deles, remodelando suas vidas de modo que contemplasse idas assíduas a cineclubes, cujas sessões distanciavam-se das programações voltadas para o cinema francês tradicional. O sucesso dessas atividades “clandestinas” acabou por conquistar os mais diversos públicos. A apresentação seguida da projeção que acompanhava debates após as sessões diferenciava Bazin dos demais, e permaneceu como uma das formas de conduzir as sessões nos cineclubes, pois elas suscitavam discussões entre ele e seu público, irrigando um desenvolvimento crítico que alimentava a crescente paixão pelo cinema.

Essa paixão se estendia para um modo de vida em volta dos filmes. O desafio cinéfilo de legitimar o cinema como arte ganha força pela capacidade agregadora de Bazin e pelos olhares sóbrios direcionados para a área. A multiplicidade de cinéfilos que absorviam e assimilavam outros modos de produções cinematográficas impulsionou a validade do cinema em meio às artes antecessoras, pois ele foi tomando forma dentro do discurso popular e crítico. Ele advém de esforços colaborativos — tanto dentro quanto fora de produções filmicas — que são refletidos na sua popularidade: o cinema é destinado às massas. Portanto, participar de sessões, falar sobre filmes e escrever sobre eles são processos naturais suscitados pelo próprio cinema. Sua vitalidade é dependente dessas práticas.

Os jovens críticos, e mais tarde realizadores, surgem dessas interações proporcionadas pelos cineclubes de Bazin e outros insurgentes em Paris. O cinema tornou-se uma liga que os juntou — na intensa cinefilia, na crítica e em suas realizações. A parceria criativa colaborativa deu surgimento a inquietações expressas através de escritos críticos que posteriormente seriam colocados nas imagens em movimento. Assim, o rompimento com a tradição se deu nas instâncias cinéfilas, críticas e artísticas: nas cinéfilas por apreciarem obras cinematográficas contrárias às cultuadas pela “alta qualidade” francesa anti-estadunidense, principalmente filmes “tipos B” de baixo-orçamento; nas críticas, por direcionarem atenção a esses filmes, identificando e assimilando diferentes modos da aplicação de linguagem cinematográfica ainda em desenvolvimento, e em processo de legitimação; e, por fim, nas suas produções filmicas, a partir das quais expressaram, nas imagens em movimento, frustrações e indagações antes colocadas nas suas críticas.

A câmera tornou-se a caneta pela qual circunscrevem pulsações e inquietações experienciadas na geração de jovens que cresceram no pós-guerra, insatisfeitos com o curso dos eventos artísticos e sócio-políticos daquela época. Eles nutrem autonomia de pensamento e expressão antes pavimentados por seus antecessores. Suas vozes e criações reverberam pela história do cinema graças a quem antes forneceu acesso às obras das quais se inspiraram (Henri Langlois, André Bazin e outros), através de programações alternativas às disseminadas nas salas de cinema populares francesas. A inserção no meio crítico foi também facilitada por eles, guiando, ensinando e defendendo de olhares tradicionais e limitantes no cinema. Experimentações filmicas que se inspiraram em uma lógica narrativa independente da literatura e da mesmice cinematográfica francesa também abriram caminhos para a consolidação de ruptura com o tradicional. Por sua vez, aspirantes a cineastas antes barrados pela longa escada de integração ao mercado cinematográfico francês, viram na ruptura da *Nouvelle Vague* um meio possível de realizações artísticas. O sucesso do movimento se

espalhou pelo mundo e, desde então, o cinema nunca mais foi o mesmo. A quantidade de jovens cineastas aumentou, proliferando uma quantidade oceânica de produções cinematográficas.

O movimento cíclico da história canonizou seus nomes. Os jovens turcos tornaram-se referência para muitos, e uma certa padronização do olhar para o cinema, que beneficiava a forma estética em função da história, firmou-se dominante nos estudos sobre cinema. No entanto, há reformulações no modo de interação e relação com a área. Atualmente, e frente à capacidade de abarcar múltiplas perspectivas — embora nem sempre celebradas como deveriam —, ele é constantemente alimentado por inquietações que transitam pela sociedade. Esforços desenvolvem-se em torno e para o seu aprimoramento, de modo que seja cada vez mais capacitado a fornecer subsídios técnicos e criativos para artistas que escolhem e aderem ao cinema como meio de expressão. Questionamentos sobre a dominância de vozes e figuras sobre outras no meio fílmico lançam luz para reflexões, cuja finalidade almejada é a de rupturas.

A lógica cíclica da história procura por mudanças que andam na esteira dos anseios da sociedade. O modo de vida que antes girava em torno do cinema e dos filmes é questionado, pois contemplava uma homogeneidade de reprodutibilidade discursiva fechada, seletiva, sem abrir espaço para outras visões que conversavam com o cinema a partir de outras lógicas. Então, questões de gênero, sexualidade e raça são cada vez mais pungentes nos discursos críticos e fílmicos atuais. A criação e acesso a essas práticas também sofreu mudanças com o advento da Internet, pois a vasta quantidade de criações, facilitada por cliques e equipamentos cada vez mais adaptados, tentam furar a bolha que agrupa vozes homogêneas.

No entanto, apesar da crescente demanda por diversidade, a precarização dessas atividades surge como um certo impedimento da permanência das vozes que contribuem para a vitalidade do cinema. Os esforços colaborativos e criativos — nas instâncias críticas e artísticas — não obtêm o retorno monetário necessário para continuarem no meio. A disputa para se manter relevante é cada vez mais acirrada e estreita. As desigualdades de oportunidades para inserção e permanência dentro do cinema é, mais uma vez, cíclica. Contudo, há vislumbamentos que andam paralelamente a essas angústias, com a finalidade de oferecerem soluções que consertam, rompem e mudam com a seletividade, redirecionando os rumos do cinema, colocando-o de volta aos trilhos do seu destino: as massas.

Para além das práticas cinéfilas, críticas e artísticas, o trabalho tentou lançar o holofote para a prática curatorial como integrante da retroalimentação cíclica que ajuda a

manter o cinema vivo, sempre em movimento. A pesquisa demonstrou as conexões históricas entre elas: a partir da curadoria (pensada e alternativa) de filmes, é fornecido material que potencialmente conquiste mais um espectador, pesquisador, teórico, entusiasta, cinéfilo que, por sua vez, ceda à necessidade de falar sobre eles, sobre cinema, se aventurando na práticas crítica e artística, experimentando, aprimorando e abastecendo os conhecimentos sobre as ferramentas de expressão que o cinema proporciona.

Desse modo, a longevidade do cinema é garantida pela inclusão de latências que permeiam a sociedade, pois torna-se veículo de expressão que reflete inquietações capazes de materializar mudanças, alterando a recepção e comportamento coletivo frente a assuntos caros à sociedade. Retomando os pensamentos de Astruc e Bazin, o cinema, destinado à coletividade e não à seletividade, é capaz de oferecer ferramentas que auxiliem na multiplicidade de cinemas, cada qual com suas particularidades, mas que possam ser um portal através do qual futuros possíveis vislumbram e semeiam modos heterogêneos de ser no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, Dudley. **André Bazin**. New York: Oxford University Press, 2013. 260p.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 472p., 15ils.

BALSOM, Erika. The Critic Lady. **Film Quarterly**, jun. 2019. Disponível em: <<https://filmquarterly.org/2019/06/10/the-critic-lady/>>.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. 449p., 27ils.

BICKERTON, Emilie. **A short story of Cahiers du Cinema**. Verso: London; New York, 2011.

BORDWELL, David. **Making Meaning:** inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Harvard University Press, 1991.

CARVALHO, Rafael Oliveira. A crítica de cinema se reconfigura: autoridade e democratização no ambiente online. IN: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. (Org.). **Crítica e curadoria no cinema** [livro eletrônico]: múltiplas abordagens. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2023. 366p.

GODARD, Jean-Luc. Montage, mon beau souci. **Cahiers du Cinéma**, Paris, v. 11, n. 65, p. 30-31, dez. 1965.

GODARD, Jean-Luc. Le cinéma et son double (The Wrong Man). **Cahiers du Cinéma**, Paris, v. 12, n. 72, p. 35-41, jun. 1957.

IKEDA, Marcelo. Abundância, precarização e ineditismo: desafios para a crítica de cinema na internet e o papel dos festivais. IN: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. (Org.). **Crítica e curadoria no cinema** [livro eletrônico]: múltiplas abordagens. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2023. 366p.

TRUFFAUT, François; GILLAIN, Anne. **O cinema segundo François Truffaut**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 449 p.

TRUFFAUT, François. **Os filmes da minha vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 385 p.

MANCHEL, Frank. **Film study:** an analytical bibliography. New Jersey: Associated University Presses, 1990.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague, uma escola artística**. Paris: Nathan Cinema, 1997. 16p.

OLIVEIRA E SILVA, Jovânia Marques de; LOPES, Regina Lúcia Mendonça; DINIZ, Normélia Maria Freire. **Fenomenologia**. Revista Brasileira de Enfermagem, Brasília, 2008.

SHAMBU, Girish. For a New Cinephilia. **Film Quarterly**, vol. 72, n. 3. p. 61 - 67. nov. 2019. Disponível em: <<https://filmquarterly.org/2019/02/27/manifesto-eleven-calls-to-action/>>.

SOUTO, Mariana; OLIVEIRA, Érico. Curadoria como exercício de cinema comparado. IN: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. (Org.). **Crítica e curadoria no cinema** [livro eletrônico]: múltiplas abordagens. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2023. 366p.



SOUZA e SILVA, Regina Lúcia Gomes. **Reflexões sobre a crítica cinematográfica. IX**  
Semana de Mobilização Científica, 2006.