



Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE
JOAQUIM VENÂNCIO

Matheus Rodrigues Andrade

**IMAGENS DE CONTESTAÇÃO E REBELDIA:
A Nouvelle Vague e o Cinema Novo**

**Rio de Janeiro
2016**

Matheus Rodrigues Andrade

**IMAGENS DE CONTESTAÇÃO E REBELDIA:
A Nouvelle Vague e o Cinema Novo**

Projeto de monografia apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio – Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV-Fiocruz) como requisito parcial para aprovação no Curso Técnico em Gerência em Saúde.

Orientador(a): Verônica de Almeida Soares

Co-Orientador(a): Ana Lucia Soutto Mayor

Rio de Janeiro

2016

*Ao meus pais, Fátima e Oscar, e à minha irmã
Sylvia, por todo apoio, amor e incentivo,
fundamentais ao longo de minha vida e trajetória
acadêmica.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial, aos meus pais, Fátima e Oscar, e à minha irmã Sylvia, por todo amor e apoio recebidos durante a feitura deste trabalho. Concluir este trabalho não teria sido possível sem tê-los ao meu lado.

À minha orientadora, Prof^a Verônica da Almeida Soares, pela pronta orientação recebida, quando cogitada a hipótese de se desenvolver essa pesquisa, por estar sempre acessível, pelas importantes referências sugeridas e por me ter introduzido neste incrível mundo da arte e do cinema em suas aulas do ensino médio. E também, pelas conversas de corredor que esclareceram e agregaram muitos mais do que muitas aulas do ensino médio.

À minha co-orientadora, Prof^a Ana Lúcia Soutto Mayor, pela pronta orientação recebida, quando cogitada a hipótese de se desenvolver essa pesquisa, por estar sempre acessível, pelas maravilhosas aulas de literatura do ensino médio e pelo apoio dado ao longo deste trabalho.

Ao professor Diego Reis, que me acompanhou durante um ano de minha trajetória na Escola Politécnica Joaquim Venâncio, pela pronta disposição em me ajudar com referências, mesmo eu não sendo seu orientando. E também, pelo apoio ao longo do trabalho e pelas bárbaras aulas de filosofia do ensino médio.

Aos meus amigos, Ana Carolina Nogueira, Jéssica Lopes, Rayssa Campos, Rayssa Marinho, que estiveram presentes desde o primeiro dia de aula, e que ofereceram todas as condições possíveis para que eu pudesse concluir o ensino médio e elaborar este trabalho.

À Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio – Fundação Oswaldo Cruz (EPSJV-Fiocruz) pelo apoio institucional.

*“Protesto é quando
eu digo que algo me
incomoda. Resistência
é quando eu me
asseguro que aquilo
que me incomoda
nunca mais
acontecerá”
(Ulrike Meinhof)*

*“Porque as pessoas
loucas o bastante
para acreditar que
podem mudar o
mundo, são as que o
mudam”
(Jack Kerouac)*

RESUMO

O presente trabalho objetivou investigar as abordagens político-estéticas a partir da análise filmica das obras “Os Incompreendidos”, de François Truffaut, “A Chinesa”, de Jean-Luc Godard, e “El Justicero”, de Nelson Pereira dos Santos. O papel desempenhado pelas escolas cinematográficas e pela juventude na reinvenção da linguagem política e cinematográfica marcou toda a geração dos anos 60. No século XX, a década de 60 foi permeada por transformações nas estruturas e nos arranjos políticos e cinematográficos instaurados. Essas mudanças eram pautadas, principalmente, por preceitos libertários e de contracultura com atores de diferentes estratos sociais, sendo cineastas, estudantes e operários. A *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo são constituintes desse período histórico, tendo, muitas vezes, influenciado a juventude na reivindicação de sua liberdade e no fomento da consciência política.

Palavras-chave: (cinema, revolução, juventude, cinema novo e nouvelle vague)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 DUAS REVOLUÇÕES CINEMATOGRAFICAS – UM BREVE RETROSPECTO	11
3 OS INCOMPREENDIDOS – A REBELDIA DA JUVENTUDE E O DESGASTE DAS INSTITUIÇÕES SOCIAIS	15
4 A CHINESA – A SOCIEDADE ENGAJADA E O DESEJO DE REVOLUÇÃO	24
5 EL JUSTICERO – A ALIENAÇÃO SOCIAL E O ABISMO ENTRE RICOS E POBRES	31
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
ANEXO 1 – PARECER DA CENSURA – FILME: EL JUSTICERO	43

1 INTRODUÇÃO

Não tinham líderes. Não aceitavam ser coagidos e nem cooptados. Não possuíam ligações com partidos políticos. Não participavam do sistema e nem de seus métodos. O movimento de Maio de 1968, na França, resgatou para o mundo o modelo de sociedade presente e politizada que cobiçou subverter os arranjos políticos instaurados a fim de reverberar o seu desejo de mudança nas praças, ruas e fábricas. Esse desejo de quebrar os laços com o passado e apropriar-se de novos espaços desempenhou um papel fundamental na ampliação das arenas de discussão, na medida que fomentou a participação de novos atores na cena política cotidiana francesa. A juventude, com sua personalidade revolucionária, os operários, com seu imaginário do proletariado, e os cineastas, com sua alma artística, se transformaram em protagonistas de uma nova jornada pela luta de direitos e pela alteração da velha ordem. Esses novos atores por meio de manifestações, greves e barricadas desejavam expressar a sua repulsa ao espetáculo burocrático, tecnocrata e tradicionalista no qual repressores eram exaltados e em que liberdades eram reprimidas.

Os eventos de Maio arquitetaram uma Paris dividida por ideais e encurralada por bandeiras das mais diversas; uma nova geração nascia forjada em uma sociedade de pós-guerra baseada no modelo de Estado do Bem-Estar Social¹. Um fato interessante a ser ressaltado foi que o levante se desencadeou em uma sociedade majoritariamente letrada e de classe média, na qual muitas pessoas liam, escreviam livros e possuíam empregos. Se não bastasse a falta de liberdade, os estudantes ainda sofriam com o anacronismo dos sistemas universitários rígidos e disciplinados, que não atendiam a velocidade de transformação dos meios de produção da época. Com a grande adesão dos estudantes, o movimento se expandiu, absorvendo a classe operária, desembocando, assim, em uma greve geral que assolou a França durante alguns dias.

Nesse sentido, Touraine caracteriza esses novos atores:

O principal protagonista do movimento de maio não foi a classe operária, mas a totalidade dos que podemos chamar de profissionais... e, entre eles, os mais ativos foram os mais independentes das grandes organizações, para as quais, direta ou indiretamente, trabalham tal tipo de pessoas: estudantes, gente de rádio e televisão, técnicos de

¹ A essência de Estado de Bem-Estar Social se pauta na proteção oferecida pelo governo na forma de padrões mínimos de renda, alimentação, saúde, habitação e educação, assegurados a todos os cidadãos como um direito político e não somente caridade.

escritório e de planejamento, pesquisadores dos setores público e privado, professores etc. (HOBSBAWN, 1999, p. 314 apud TOURAINE, 1969).

A conexão entre o cinema de Godard e Truffaut e os eventos de Maio de 68 nos mostra a magnitude que arte e a política representam para sociedade francesa, e como a política se reverbera na arte e vice versa. De acordo com Baecque (2010, p. 409) “começa uma nova era, marcada pelo engajamento político, a fragmentação dos públicos e dos gêneros, assim como a dominação, em breve monopolizadora, da televisão: a partir daí são cinéfilos – plurais, minoritários e contestadores – que manterão o amor ao cinema”.

No Festival de Cannes de 1968, as sessões programadas se transmutaram em debates calorosos com pedidos de interrupção do evento. Nas palavras de Jean-Luc Godard, compreendemos a motivo para a paralização do festival: “Hoje não se trata de projetar filmes, na verdade se trata de manifestar com um atraso de uma semana e meia a solidariedade do cinema com o movimento estudantil e operário da França” (INA.FR, 1968). Truffaut é ainda mais ácido ao expressar sua repulsa à continuação do Festival “A rádio de hora em hora dá notícias anunciando que as fábricas estão ocupadas, que os trens estão parados, e nesse instante o metrô e os ônibus pararam. Entretanto se anuncia a todo tempo que o Festival de Cannes continua, isso é totalmente ridículo” (INA.FR, 1968). É evidente que os cineastas franceses na época apoiavam a disputa de ideais que estava sendo travada nas ruas da França e desejavam a transformação do panorama tradicionalista francês.

No Brasil, em plena ditadura militar, o movimento estudantil se lançava nas ruas reivindicando um maior número de vagas nas universidades, um ensino público de qualidade e a liberdade de expressão em vista da promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Na esfera operária, o movimento se organizava em grande medida pela valorização do trabalhador, sendo contrário a perda de autonomia dos sindicatos, a superexploração do trabalhador e ao arrocho salarial.

O ano de 1968, no Brasil, representou o ápice das tensões, após o choque entre os militares e os estudantes no restaurante Calabouço e a Passeata dos Cem Mil. O AI-5 institucionalizou o caráter repressor do governo militar e a ascensão da linha-dura ao poder. Com o fichamento da maior parte dos líderes estudantis e operários nas grandes greves e passeatas que antecederam a promulgação do ato, boa parte dos movimentos estudantis e operários se dispersaram e uma grande parcela dos militantes se lançou na luta armada.

Com AI-5, a censura se transformou em um pilar do regime militar brasileiro. Todo o material cultural produzido no país deveria estar alinhado aos preceitos ditatoriais, morais e conservadores. Enquanto, na França, a maioria da população era letrada, aqui, no Brasil, grande parte era analfabeta e massa de manobra para o governo ditatorial. Essa mistura entre sociedade pouco instruída e a censura foram os principais fatores que induziram os cineastas e artistas a utilizarem a arte e o cinema como forma de conscientização popular e de crítica social.

No panorama cinematográfico brasileiro, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas que compunham o Cinema Novo lutavam contra a censura e os ideais retrógrados, desenvolvendo uma estética com temáticas sociais e metafóricas. Uma nova linguagem cinematográfica era proposta e utilizada a fim de conscientizar a população da situação opressora do país, realizando a crítica social de forma a evidenciar as desigualdades entre ricos e pobres. “Na década de 1960, o Cinema Novo conquistou um grande prestígio cultural dentro e fora do Brasil. Mas o governo não aceitava a temática e as colocações críticas do Cinema Novo, e a repressão foi, aos poucos, principalmente depois do AI-5, estrangulando esse tipo de produção.” (BERNARDET, p. 216, 1978)

Assim como a Nouvelle Vague, o Cinema Novo propiciou a revolução da linguagem cinematográfica proposta à época; os cineastas do movimento rompiam com o cinema comercial e se lançavam na construção de um cinema de autor independente. É evidente o diálogo que os movimentos sociais de época e as escolas cinematográficas produzem, provocando um boom para a efervescência cultural e revolucionária. Os anos 60 apresentaram para o mundo um militante lúdico que se utilizou da arte e do cinema como forma de transformar a realidade. Os militantes desejavam colorir o mundo que ainda insistia em viver na penumbra do cinema noir. Assim, Pierre Kast immortaliza no número 200 da revista Cahiers do Cinema, de abril de 1968, em um especial dedicado a Henri Langlois, esses novos militantes:

Assistimos ao surgimento da era da ação política. Manifestações, batalhas de rua, Comissões de Defesa, essa atividade toda não é mera peripécia ou alegre excentricidade. Ela demonstra a importância vital assumida pelo cinema na consciência política de muitos de nós. (BAECQUE, 2010, p. 408 apud KAST, 1968)

É possível perceber que a efervescência cultural capitaneada pela juventude foi tônica da década de 60. Não somente no Brasil, na França, nos Estados Unidos e no México os movimentos juvenis foram contrários ao tradicionalismo e aos governos repressores. Embora o movimento de 1968 tenha sido global, cada levante possuiu suas singularidades, como também

seus aspectos comuns. O ano de 1968 foi para a história mundial um divisor de águas, cedendo espaço para diversos movimentos libertários. Graças a essa juventude transgressora convivemos com uma maior liberdade sexual, com a flexibilização das instituições sociais e políticas e com novos valores e princípios.

O presente trabalho surgiu a partir da observação das jornadas de junho e julho de 2013, no Brasil, que lançaram novamente o holofote para os antigos movimentos juvenis com o ideário de transformação da sociedade. Diversos historiadores e sociólogos buscaram nos antigos movimentos reavaliar e compreender o motivo da revolta e a essência da juventude que se lançou nas ruas e praças. O ano de 1968 foi um período histórico que reformulou diversas esferas políticas e sociais perpetuando seus rastros até hoje. É importante ressaltar que as propostas apresentadas em 68 ainda estão em pauta no mundo atual sendo muitas vezes consideradas transgressoras demais para a sociedade de hoje.

“Adeus Lênin”, “Edukators”, “Os Sonhadores” e “Depois de Maio” são obras que resgatam com uma perspectiva contemporânea a efervescência política e cultural daqueles tempos, transpondo a utopia de ontem para a sociedade de hoje por meio do cinema contemporâneo. Os filmes políticos despertam o sentimento de luta adormecido na juventude atual, incentivando-os a lutar pela introdução de políticas e costumes mais igualitários e libertários. O ano de 68 é um marco das lutas contra os dogmas sociais e o “atraso” de certas instituições, como: a família, a escola, a justiça e a política.

Diante disso, o trabalho a seguir procura se debruçar na análise de três obras: “Os Incompreendidos”, de François Truffaut, “A Chinesa”, de Jean-Luc Godard, e “El Justicero”, de Nelson Pereira dos Santos de modo a abordar o papel das escolas cinematográficas na conscientização da sociedade da época. Com o trabalho, busco responder à seguinte questão: Qual é a essência da conscientização da juventude no desejo de transformação da sociedade: uma política de cinema ou um cinema político? Portanto, através de revisão bibliográfica e iconográfica e alguns exercícios de análise e interpretação filmica, buscarei compreender os anseios político-estéticos apresentados nos filmes da Nouvelle Vague e do Cinema Novo dos anos 60.

2 DUAS REVOLUÇÕES CINEMATOGRAFICAS: UM BREVE RETROSPECTO

Inspirados pela onda do neorealismo na Itália, um pequeno grupo de críticos franceses que compunham a revista Cahiers du Cinéma decidiu se opor ao “cinema de qualidade francesa”. Exaustos do caráter industrial excessivo e pouco artesanal, em que o cinema francês do pós guerra havia se transformado, lançaram-se contra o modelo desencadeando uma revolução que abalaria o cinema francês e mundial. Não obstante, a revolução não se restringiria somente à instância cinematográfica, mas também a instância política com a efervescência revolucionária proporcionada pelo Maio de 1968.

O “cinema de qualidade francesa” teve seu auge no final da década de 30, vigorando por mais 20 anos. Entretanto, sua fórmula se deteriorou com o decorrer do tempo, tornando-se pouco inventivo de modo que o surgimento de uma nova escola cinematográfica mostrou-se inadiável ao cenário do cinema francês. Em virtude de uma perspectiva industrial, que priorizava o lucro em detrimento do caráter inventivo e experimental, os cineastas de “qualidade francesa” eram apenas reprodutores e continuistas de um velho método engessado de produção cinematográfica.

A atmosfera improdutiva que pairava sobre o cinema no período de 1945-1958, no que tange à qualidade, advinha da estrutura imposta aos novos cineastas pelo cinema de “qualidade francesa”. “Em 1958, o cinema francês se tornou plenamente uma indústria, mesmo que a produção dependesse, em termos estritamente econômicos, de certa forma de artesanato: trata-se de fabricar espetáculos para distrair e de acumular lucro distraindo.” (MARIE, p. 27, 2011) O ambiente proporcionado por este cinema não dispunha de espaços para experimentação, pregando uma extrema hierarquização da produção que inviabilizava a liberdade criacional vinculada à figura do cineasta. Todo este cenário, afastava os novos cineastas para televisão ou para produção de curtas-metragens, já que a inserção no cinema de “qualidade francesa” era permeada pela visão excessivamente corporativista por parte dos sindicatos, pela imposição da utilização de estúdios para as produções e pelo primado diretor-diálogo.

A partir do período de 1959, ocorre o aparecimento dos “jovens turcos”, como eram conhecidos os cineastas originários da revista Cahiers du Cinéma. Esses críticos inserem-se no panorama cinematográfico francês timidamente produzindo filmes e curtas-metragem apresentando uma liberdade narrativa e estética não encontradas nos roteiros e filmes de “qualidade francesa”. “A crítica, a princípio, orchestra o conflito dos antigos e dos modernos no

plano da estética, da ideologia e até mesmo da moral. Uma ou várias revistas se oferecem para apoiar os campeões da mudança, que em geral entraram na profissão pelas laterais: produções independentes, orçamentos insignificantes, equipes técnicas reduzidas, atores iniciantes.” (MARIE, 2011, p. 105 apud AMENGUAL, “Les nouvelles vagues”, *Le Cinéma*, Bordas, 1983)

Os “jovens turcos” elaboravam um novo método de se realizar cinema, criando um universo de renascimento e cedendo espaço à espontaneidade e à inventividade. Pautavam um novo cinema em contraponto às fórmulas prontas do passado. Esses cineastas projetavam uma imagem a margem devido à sua inovação técnica e estética; empregavam planos geralmente externos, sem a utilização de estúdios, lançavam mão de filmes com alta sensibilidade à luz para evitar grandes gastos com iluminação e preconizavam a experimentação em primeiro plano, com a construção de um cinema autoral, pessoal e livre.

Como tudo na história mundial, o nascimento da “Nouvelle Vague” decorreu de um processo que teve seu auge em 1959, com “Os Incompreendidos”, de François Truffaut. Entretanto, a construção do movimento cinematográfico durou cerca de dez anos de publicações e manifestos, tendo o foco na formulação de um novo método de se realizar cinema. O artigo “câmara-stylo”, de Alexander Astruc e o manifesto “Uma certa tendência do cinema francês”, de François Truffaut, são os principais documentos que apresentaram a essência desse novo modelo de cinema.

Um aspecto teórico relevante é o termo “Nouvelle Vague”. Embora, ele tenha caracterizado um período do cinema francês, sua origem advém de uma pesquisa sociológica realizada pela revista “L’ Express” que visava retratar o pensamento da nova geração que orientaria a futura França. Esta pesquisa explorava o estilo de vida, os hábitos, o vestuário, os valores e as práticas culturais dessa nova geração. Como a “Nouvelle Vague” propunha uma nova fórmula de fazer cinema, o termo foi amplamente adotado pelos jornalistas na caracterização da nova escola cinematográfica.

Embora, atualmente, a Nouvelle Vague seja considerada como a precursora de um cinema inventivo e revolucionário, o seu nascimento foi permeado pela crítica dos cineastas de “qualidade francesa” e pela baixa atenção dos proprietários de cinema, ocasionando o desinteresse do público em geral na França. Por outro lado, no cenário internacional da época, este mesmo cinema era aplaudido com louvor e admirado por sua inovação, por países como

Brasil, com ressonâncias no Cinema Novo, cuja a receptividade às novas propostas estéticas era incomparável à aceitabilidade no território francês.

Engajados na luta pela construção de um cinema a partir de uma estética nacional, no Brasil, “um grupo de jovens lançou-se na realização com o objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem e uma estética ancoradas na realidade social e cultural do país.” (FIGUERÔA, p. 17, 2004) Sendo contrários às chanchadas e ao cinema-espetáculo das grandes companhias (Atlântida e Vera Cruz), os cineastas cinemanovistas lançaram mão de uma nova linguagem na busca por descrever a realidade do povo brasileiro e proporcionar o fortalecimento da indústria do cinema nacional, superando a disparidade técnica e de produção do cinema brasileiro em relação ao estrangeiro.

No período de 1940-1960, a produção do cinema brasileiro era limitada às chanchadas e ao cinema-espetáculo, com exceção de algumas obras, a exemplo “Rio, 40 Graus”, de 1955. Este período do cinema nacional era marcado por obras com uma narrativa satírica e uma estética reprodutora do estilo e da linguagem estrangeira, que visavam um alto volume de produção e o lucro. Neste cenário, o Cinema Novo surge no intuito de proporcionar uma identidade e independência a produção cinematográfica brasileira com o compromisso de renovar a forma de produção, a linguagem e a expor a realidade social e cultural do Brasil. Nesse sentido, Glauber Rocha (1981, p. 17) argumenta que: “Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.”

Embora o Cinema Novo tenha representado a ruptura com os intelectuais e cineastas anteriores ao movimento, que se limitavam a criticar a estética burguesa sem propor uma renovação da linguagem cinematográfica, o novo movimento sofreu com o precário mercado de produção e distribuição do país e as constantes pressões ideológicas do movimento acerca do papel do Cinema Novo como elemento expositor da realidade social e cultural. A estética pautada pelos cineastas cinemanovistas por vezes se mostrava experimental demais e com uma narrativa hermética ao público e para uma parcela dos críticos. Muitas dessas questões acarretaram o distanciamento da população dessa nova estética, mesmo tendo como objetivo dar voz e evidência à realidade da população.

Os fluxos e refluxos políticos perpetraram ao Cinema Novo a marginalização de sua linguagem. Apenas com a criação da DIFILM e os altos investimentos estatais no fim da década de 60 os cineastas cinema-novistas puderam colher alguns frutos do seu projeto nacional, graças ao entusiasmo do proletariado e das classes médias, com o apoio ao cinema do governo militar. Entretanto, mesmo havendo um prestígio internacional dos cineastas cinema-novistas, as temáticas políticas e o engajamento pela indústria nacional cinematográfica ainda pareciam distantes da realidade e do objetivo idealizados pelos cineastas no Brasil. Alexandre Figueirôa (2004, p. 24) aponta que “os cineastas estavam engajados num caminho intelectual que levava os filmes a apresentar um problemática social que o espectador médio brasileiro não estava habituado a ver na tela.”

Mesmo com a sombra desse passado histórico complexo, o Cinema Novo se propôs a inovar e obteve em certa medida um grau de sucesso uma vez que evidenciou o povo brasileiro e sua realidade nas telas do país e do mundo, principalmente, em obras como: “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Terra em Transe”, de Glauber Rocha. Porém, seus esforços não foram efetivos na criação de uma indústria cinematográfica nacional, havendo apenas um maior incentivo a produção cinematográfica. Com o Ato Institucional Nº 5, a estética, já combalida, adentra uma crise de identidade apresentando questionamentos acerca de seus objetivos e sucessos no decorrer da década de 60. As ambições políticas frustraram o projeto do cinema nacional, delegando a utopia de um cinema popular a se transformar num ideal de cinema possível, e posteriormente, alegórico. Com as pressões do novo governo, o Cinema Novo toma um nova faceta se apresentando de forma simbólica e metafórica, aprofundando sua relação já distanciada do povo e das temáticas sociais.

3 OS INCOMPREENDIDOS: A REBELDIA DA JUVENTUDE E O DESGASTE DAS INSTITUIÇÕES SOCIAIS

O que é ser jovem? Rebelde, transgressor, revolucionário ou simplesmente Antoine Doinel. Obra de François Truffaut, “Os Incompreendidos” retrata o cotidiano de um jovem rebelde, por vezes, projetando a infância difícil e conturbada de seu idealizador. Composto, em grande medida, por sequências externas, marca registrada da Nouvelle Vague, a obra evidencia o desejo de libertação do pequeno garoto e sua solidão nas incursões entre as vielas e ruas de Paris. A opressão na vida do jovem e o excesso de abusos cometidos por seu professor e sua família o fazem cada vez mais distanciar-se da escola e adentrar-se no mundo exterior na busca do seu direito de ser.

As ruas e edificações características da Paris do fim dos anos 50 operam como cenário de fuga e crescimento individual do jovem Antoine Doinel. Habitante de um apartamento com sua mãe e seu padrasto, Antoine é o jovem protagonista de uma jornada buscando lidar com as situações diversas da vida de criança com a adulta, contando apenas com a cumplicidade de seu amigo René. A mãe, Gilbert Doinel, é uma linda mulher, embora indiferente ao cotidiano de sua família. O padrasto, Julien Doinel trata Antoine como seu filho, ainda que Antoine não o considere como pai. Na dinâmica familiar, Antoine carece de um figura de exemplo e admiração, seu padrasto é impotente e incapaz, frente às constantes imposições de Gilbert. Em grande parcela, ambos os pais são ausentes e não possuem o hábito de acompanhar o dia-a-dia do menino. A cada nova encrenca que o jovem rebelde se encontra, os pais o desacreditam, confiando nas verdades alheias, caracterizando Antoine como um fardo a ser disciplinado.

Na estréia, a obra foi amplamente considerada autobiográfica, pela presença de traços da vida de François Truffaut. Entretanto, as atitudes e situações retratadas e encarnadas por Jean-Pierre Léaud foram negadas por Truffaut no decorrer do Festival de Cannes e no resto de sua vida. Mesmo assim, os aspectos de vivência e comportamento entre Antoine Doinel e François Truffaut se confundem em diversos fragmentos do filme.

Tendo em mente a sua política de autores, Truffaut produziu um tratado de liberdade e experimentação tanto no campo ficcional quanto no real. Não somente Truffaut, mas Godard, Rohmer e outros propunham um cinema mais inventivo que abrangesse uma característica autoral, de modo a comparar o cineasta a um escritor ou pintor. Dessa forma, as fórmulas prontas

do “cinema de qualidade francesa” deveriam ser depostas ao passado a fim de emergir um cinema que empregasse planos geralmente externos e que lançassem mão da experimentação. Com a conquista de “Os Incompreendidos”, no Festival de Cannes em 1959, Truffaut, com grande sucesso, reafirma suas ideias de crítico da revista Cahiers Du Cinema e de cineasta cedendo espaço para uma revolução no cinema francês e mundial.

Embora, a película tenha sido analisada e citada por outros autores a partir de uma perspectiva do indivíduo rebelde, busco nesta análise também avaliar as instituições sociais. Ao tratar de uma juventude problemática, Truffaut não desconsidera a crítica às instituições sociais. Sem dúvida, a crítica em diversos momentos é sobreposta pela sinceridade e realidade das incursões de Antoine nas ruas de Paris. Porém, as relações entre sua mãe e seu padrasto, sua família com o Estado e Antoine com a escola por vezes se mostram desiguais e opressoras. Além disso, é válido ressaltar que os conceitos de infância e juventude utilizados atualmente não se aplicam a forma de tratar os jovens na época, devido à distância temporal da obra e aos avanços obtidos com a Convenção sobre os Direitos da Criança (1989), na ONU e a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), no Brasil.

A cultura normativa imposta, no decorrer da trama, é a catalizadora de todo o processo de rebeldia do jovem. O ato de normatização coletiva produz e agrava em Antoine a figura do menino problema. As imagens em que Antoine se mostra caminhando pelas ruas desamparado e perdido atuam no âmago sentimental do espectador. Porém, o desejo de viver sua juventude de forma livre, sem a pressão dos pais e das instituições que o forçam a seguir padrões e regras para de fato se encaixar no meio social, impõe um certo ar de esperança de um final feliz. Sendo assim, possível cogitar que a rebeldia, tão característica do jovem menino resida no fato de ele ser contrário a todo aquele modelo de organização social proposta, em que seu padrasto e sua mãe são ausentes e seu professor o oprime.

Na estética da obra, a disputa entre espaços abertos e fechados movimentava diversas questões acerca da liberdade e da opressão. Na rua, Truffaut lança mão de planos abertos, evidenciando a vitalidade e a liberdade dos movimentos de Antoine. Já nos ambientes fechados, a câmera se posiciona de modo fixo exaltando a característica opressiva com closes, “plogée” e “contra-plogée”. “A oposição destes dois espaços cria, através do filme, a continuidade visual que aponta, de uma forma metafórica, o destino de Antoine. O modo de representação sugere o conflito de um movimento dinâmico e de uma força petrificante.” (GILLAIN, 2005, p. 53) A

dinâmica visual proposta por Truffaut busca nada menos do que intensificar as características e as intenções apresentadas pelos personagens. Anne Gillain (2005, p. 73) aponta que:

Em “Os Incompreendidos”, a oposição entre o espaço transitório² e o espaço prisional é fortemente marcado por toda dinâmica visual do filme, visto que contrasta com as cenas externas que expressam a liberdade e o desejo de brincar, e as cenas internas nas quais Antoine enfrenta a agressão permanentemente dos adultos, particularmente de sua mãe.

De forma geral, a escola é o ponto central das ameaças e agressões sofridas por Antoine, expondo a triste relação permissiva e exagerada entre escola e os pais à época. Em sua permanência no ambiente escolar, Antoine é estigmatizado por seu professor, sendo considerado um menino problema. A cada nova oportunidade, o professor o ameaça e agrade por seus simples atos juvenis. É notável perceber como as formas de reprodução de poder, ecoadas do passado, se infiltram nas diversas esferas sociais com o decorrer do tempo, a forma com que o professor se relaciona com Antoine surge de um passado e de um presente de opressão. Paulo Freire (2014, p. 35) destaca que o opressor necessita “domesticar” o presente para que o futuro reproduza o presente “domesticado”. A partir dessa lógica, o oprimido transforma o futuro em algo pré-estabelecido ou imutável. A real necessidade de perpetuar uma lógica imutável reside no fato de consolidar as estruturas desiguais e repressivas que impossibilitam o progresso humano e coletivo. Esta relação é perceptível ao analisarmos o modo como Maurice, um dos alunos da classe, se comporta com Antoine sempre representando e reproduzindo o papel opressor, a todo momento tentando prejudicar o colega ao contar os atos considerados “não corretos” como, por exemplo, faltar à escola, aos pais de Antoine. Anne Gillain (2005, p. 63) destaca que “a única relação entre adultos e crianças, no filme, é na luta pelo poder. Diante de adultos imprevisíveis e incompreensíveis, as crianças devem ser astutas, a se rebelar ou submeter. Há, na verdade, apenas duas opções para elas: a resistência ou a colaboração.”

Outro elemento que dificulta a relação de Antoine com a escola é o fato de a metodologia utilizada por seu professor ser contrária ao mundo mais livre proposto pelo jovem. Em umas das redações propostas pelo professor, Antoine faz uma homenagem a Balzac, reproduzindo fielmente um “Um Caso Sinistro” do mesmo autor, sob o título “A morte de meu avô”. Seu professor, ao distribuir as redações, ironiza dizendo que começará a entregar pelas piores notas, mencionando a nota de Antoine. Esse ato de Antoine em reproduzir o texto de Balzac sob uma

² “O espaço transitório é um lugar potencial, situado entre a realidade interna e a realidade externa cuja constituição, ao decorrer da infância, determina o futuro da nossa relação com o mundo.” (Gillain, 2005, p. 72)

nova interpretação é considerado de forma errônea como plágio. O principal fato que sustenta a tese da metodologia inadequada do professor se apresenta em dois momentos: no instante em que Antoine, na conversa com a psicóloga do reformatório, responde a uma das perguntas abordando o seu desejo de ler o livro que sua avó havia lhe dado e também quando Antoine diz a sua mãe que não consegue se concentrar nas aulas. É notável que Antoine era uma menino inteligente e que tinha sede por conhecimento. Entretanto, o professor não compreendia a sua maneira de ver o mundo. O professor, naquele momento, representava uma forma antiga de vivenciar o mundo e não aceitava a nova visão de mundo proposta por Antoine. Esse fenômeno de não compressão e aceitação pode ser facilmente observado, como destaca Eric Hobsbawm (1995, p. 320) “O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim. Inverteram-se os papéis das gerações”, abordando o fato de os pais e até mesmo as escolas terem sido obrigados a aprender com a conviver com a nova realidade de mundo dos jovens no fim da década de 50.

O não entendimento do jovem e a falta de amparo o fazem cada vez mais buscar espaços de fuga. Na obra, as ruas de Paris são o ponto central, servindo de palco para que Antoine possa exercer sua liberdade sem as imposições de seus pais, da escola e do Estado. Outro local de liberdade, mas também de acolhimento, era o cinema em que podia vivenciar as diversas experiências projetadas na tela. Em uma das sequências no minúsculo apartamento, Antoine se deita no sofá a fim de ler “La Recherche de L’Absolu” de Balzac, enquanto traga um cigarro. A partir desse instante, emerge a figura de admiração e de exemplo, tão necessária a Antoine. Balzac surge a fim de ocupar um espaço vago em grande parte da vida do jovem menino. Mostrando-se tão entusiasmado, Antoine monta um altar em homenagem a Balzac. A identidade de Antoine, em grande medida, é constituída por fragmentos distantes de sua realidade cotidiana. Ao buscar uma construção identitária na leitura de Balzac e nos filmes, ele renega aquilo que é proposto por seus pais e pela escola, Antoine opta por viver de maneira marginal. Anne Gillain (2005, p. 88) aponta que Truffaut escolhe desvalorizar os pais, sendo a única solução o campo das realizações culturais, livros ou filmes, ou seja, Truffaut aborda a questão cultural na construção identitária e seu reflexo na vida. Desse modo, a ideia de sujeitos obedientes às normas externas é deposta a fim de instaurar o modo de ser, próprio e transgressor. O fato de Antoine não se encaixar no quebra-cabeça social o faz lançar mão da construção de um modo de enxergar e vivenciar o mundo de maneira única. Ao escolher o caminho marginal, Antoine impõe um

discurso contestador, tentando mostrar que as formas de poder que o oprimem não produziram nenhum benefício em si e nem no restante da sociedade.

A falta de preparo do Estado, da Escola e as frágeis bases da estrutura familiar moderna para lidar com um jovem rebelde, que anseia se desligar da cultura normativa e se lançar em um mundo livre, impõe permanentemente a dúvida no dia a dia dos pais entre punir ou recompensar. Os pais e a escola, em grande parcela, não fomentam a escuta e se utilizam de instrumentos punitivos para se livrar de Antoine o Estado, como última instância, ratifica todos os erros já cometidos, enviando Antoine para o reformatório, outro instrumento de punição. Neste momento, é visível a falta de um espaço que vise compreender essa juventude transgressora, pois a falta escuta e o constante desejo de normatização das ações humanas engessam o modo de agir e compreender o jovem. Anne Gillain (2005, p. 67) aborda que “juízes e policiais são personagens sem consistência que mal falam com Antoine e se passam de engrenagens indiferentes de um sistema administrativo desumanizado.” Neste panorama, uma cegueira social ditada pela opressão histórica na construção do sujeitos sociais é exposta, que impõe um entrave ao se tentar compreender a diferente visão de mundo proposta pelo pequeno jovem.

Ao mesmo tempo que Antoine testemunha o mundo de sua maneira transgressora, sua ingenuidade emerge, elemento característico ao se tratar de uma temática juvenil. Na conversa com a psicóloga, Antoine destaca que tinha “pegado” o dinheiro de sua avó, pelo fato de estar velha e de não mais necessitar do dinheiro. Anne Gillain (2005, p. 116) destaca que “o olhar de Antoine em direção à câmera quebra a ilusão de ficção. Ele faz o espectador o interlocutor da criança.” Truffaut, ao mostrar a juventude no limite puro da inocência e na mescla com discurso contestador, tenta lançar o olhar para característica dúbia do sujeito em construção e o papel das instituições na formação dos sujeitos. Também, é possível visualizar que o livre pensamento de Antoine possui condicionantes de sua idade.

Ao se lançar na Paris urbana permeada de ruas e vielas, Antoine tenta sobreviver realizando pequenos furtos e delitos, com ajuda de seu amigo René. Em uma das cenas do filme, após Antoine ser detido por ter furtado uma máquina de escrever do escritório de seu pai, o policial o enquadra por “vagabundagem e roubo”. O pequeno jovem, após ser preso, se depara com a triste vivência adulta ao ter que dividir a cela com ladrões e prostitutas e observar o mundo através das grades. A opção estética utilizada por Truffaut, em posicionar o protagonista em frente às barras de ferro, manifesta o encarceramento da visão de mundo proposta pelo pequeno

jovem. A partir da opressão ditada pelas instituições, sua visão de mundo é cada vez mais reprimida, a fim de suas especificidades serem apagadas ou suprimidas para que, dessa forma, haja espaço para um modelo social dito “correto”.

Mesmo pondo em destaque o desejo de libertação e a solidão do pequeno jovem nos becos e ruas de Paris, a amizade é outra temática explorada por Truffaut. Quando René vai visitar Antoine no reformatório, testemunhamos o desespero de Antoine ao desejar falar com seu amigo. O elo social de Antoine não parte do âmbito familiar e nem do escolar, composto por seus professores. Sua gênese se dá no âmbito das ruas de Paris. Antoine estabelece seus laços sociais e de convivência com seu colega de classe por ele de fato compartilhar dos mesmos desejos de liberdade e por também não compactuar com as esferas coercitivas propostas no meio social, escolar e familiar.

“A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem.” (FREIRE, 2014, p. 46)

Com travelling épico, Antoine foge em direção ao mar um espaço de ida e vindas, onde as ondas criam caminhos e esperanças, mas que também impõem um sentido de imensidão que faz o aventureiro perdido. Neste instante, Truffaut posiciona a temática de libertação no campo simbólico. O mar opera a fim do protagonista se lançar em uma vida de descobertas e realizações, mas ainda ampliando a discussão, ao representar também a restauração da humanidade roubada pela opressão sofrida em todas as instituições apresentadas. Antoine corre em busca da sua autenticidade enquanto sujeito. “Enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundida do anseio de busca do direito de ser.” (FREIRE, 2014, p. 59)

No âmbito familiar, a relação entre Gilbert Doinel e Julien Doinel é quase sempre conturbada. Devido ao caráter impositivo de Gilbert, percebemos a relevância do papel da mulher na sociedade moderna, Julien se transforma em observador das ações de sua mulher. Em um dos poucos jantares em família, Julien comenta que o primo de Gilbert havia ligado para dizer que sua mulher estava grávida. Gilbert responde “Pior que coelhos! É repugnante”. É interessante observar que sociedade patriarcal perde terreno para uma nova forma de convivência entre marido e mulher. Neste momento, a figura da mulher não é somente vinculada à procriação, mas

também a outros tipos de atividades até mesmo as ocupadas por pessoas do sexo masculino. Nesse sentido, Eric Hobsbawm (1995, p. 305) destaca que:

A entrada em massa de mulheres casadas – ou seja, em grande parte mães – no mercado de trabalho e a sensacional expansão da educação superior formaram o pano de fundo, pelo menos no países ocidentais típicos, para o impressionante reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 1960.

Apesar de indiferente em diversos aspectos, Gilbert Doinel possui breves períodos de maternidade, se preocupando com certas rebeldias de seu filho e com seu bem estar na unidade correcional. Ao conversar com o juiz sobre um possível retorno de Antoine para casa, pergunta se a unidade correcional poderia ser perto da praia, retomando a ideia de uma colônia de férias. Em grande medida, esses períodos de maternidade surgem a partir da culpa por ter cogitado abortar Antoine e também por sua constante ausência e indiferença. Gilbert é um figura dúbia se por um lado anseava abortar Antoine, por outro hospedava o opressor dentro de si, reprovando o possível ato. Segundo, Paulo Freire (2014, p. 47) os oprimidos:

Sofrem uma dualidade que se instala na “interioridade” do seu ser. Descobrem que, não sendo livres, não chegam a ser autenticamente. Querem ser, mas temem ser. São eles e ao mesmo tempo são o outro introjetado neles, como consciência opressora. Sua luta se trava entre serem eles mesmos ou serem duplos. Entre expulsarem ou não o opressor de “dentro” de si. Entre se desalienarem ou se manterem alienados. Entre seguirem prescrições ou terem opções. Entre serem espectadores ou atores. Entre atuarem ou terem a ilusão de que atuam na atuação dos opressores. Entre dizerem a palavra ou não terem voz, castrados no seu poder de criar e recriar, no seu poder de transformar o mundo.

É válido ressaltar que Truffaut regasta o ato do nascimento em dois momentos. O primeiro ocorre quando Gilbert pede que Antoine vá comprar farinha. E, ao chegar a fila do estabelecimento, Antoine acaba escutando a conversa de duas mulheres acerca do parto doloroso de seus filhos. O segundo momento se dá quando Antoine conversa com a psicóloga acerca da intenção de sua mãe querer abortá-lo e a intervenção de sua avó permitindo o seu nascimento. É interessante perceber como Truffaut reafirma a ideia de sofrimento, retomando um pesamento de que o sujeito, ao nascer em um meio social opressor, já nasce desumanizado, sua liberdade é impossibilitada pelas pressões ditadas pelo meio social. Neste instante, o opressor se instala dentro do novo ser pelo sofrimento do parto.

A sequência na qual Antoine vai conversar com a psicóloga no reformatório evidencia uma sociedade que tenciona, em grande medida, em rotular seus jovens desviantes da norma para que, dessa forma, o encarceramento dos mesmos, por simples atos juvenis, seja justificado. No diálogo, antes de Antoine ser chamado para conversar com a psicóloga, um colega que estava sentado ao seu lado declara que em sua ficha é caracterizado como “Psicótico instável, individualista, com tendências à perversão”. Michel Foucault (1987, p. 119) destaca que “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe.” As instituições expostas, na obra, oprimem os sujeitos imprimindo rótulos a partir do comportamento e anseio dos sujeitos.

Na obra, é evidente que a escola e a reformatório são aparatos similares, tendo o principal papel de padronizar o modo de se relacionar e de disciplinar os sujeitos a partir de padrões estabelecidos. Dessa forma, resgata Michel Foucault (1987, p. 119) “A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)”. O ato de disciplinar molda sujeitos úteis afim de operarem em uma lógica socialmente institucionalizada os que desviam da norma padrão devem ser considerados como problemáticos e rotulados de diversos transtornos psíquicos.

O olhar de Truffaut acerca da temática sobre infância não se limita a “Os Incompreendidos”, sendo retratada em “O Garoto Selvagem”, “Na idade da Inocência” e no curta “Os Pivetes”; é evidente que Truffaut lança mão da linguagem cinematográfica para fazer as pazes com seu passado conturbado com seus pais. Ao realizar “Os Incompreendidos”, Truffaut resgata diversos aspectos de sua infância, mas também incorpora filmes de sua construção cinéfila. “Zero de Conduta”, de 1933, de Jean Vigo, apresenta jovens com as mesmas dificuldades de Antoine, destacando-se principalmente a relação opressora dos estudantes com os profissionais da escola: inspetores e professores. Jean Vigo, em uma das cenas da película, ousa simular uma revolução juvenil - aspecto interessante para crianças na década de 30. A identificação de Truffaut com a filmografia Jean Vigo se dá, principalmente, pela semelhança das histórias de vida de ambos cineastas. O olhar subversivo de Jean Vigo sobre a infância contribui

ainda mais aspectos para construção do personagem de Antoine Doinel e suas atitudes libertárias.

Em suma, a característica mais marcante é o fato de Antoine ter a dificuldade de escrever sua própria história. Toda ação vinculada à escrita realizada pelo jovem acarreta, na obra, alguma reação não bem-vinda. A escrita na parede da sala de aula e a redação de seu professor desembocam em diversas punições e futuramente na sua expulsão. Nesse sentido, Anne Gillain (2005, p. 75) argumenta que:

Neste contexto de uma maldição da escrita, a decisão absurda de roubar uma máquina de escrever é bastante lógica. A língua desempenha, como sabemos, um papel chave no trabalho de Truffaut. Na esfera das atividades transitórias, a escrita, enquanto livre expressão do mundo interior, é um dos meios mais eficazes de afirmar sua identidade e seu domínio com o mundo exterior.

Assim, a partir da análise, visualizamos a figura dúbia de Antoine retratando duas facetas: ora o ingênuo revolucionário, ora o engajado transgressor. Antoine Doinel mostra-se um personagem de diversas máscaras, permeado de contradições e bombardeado pela opressão. A incapacidade da escrita de si e a falta de pertencimento no mundo proposto são problemas derivados da não existência de um instrumento de entendimento das instituições sociais para compreender os sujeitos em construção e o desamparo dos pais.

4 A CHINESA – A SOCIEDADE ENGAJADA E O DESEJO DE REVOLUÇÃO

De essência política ou essencialmente político? Um dos primeiros filmes do período “político” da filmografia godardiana, “A Chinesa” é uma obra extremamente contestadora de ideias e imagens. O desejo de Godard em retratar o sentimento revolucionário da juventude francesa engajada, na alteração da ordem consumista e dogmática da década de 60, atualmente, apresenta-se um ensaio do Maio de 68. Em um misto de falso improviso e documentário, Godard propõe uma construção cinematográfica através da prática maoísta e brechtiana e, para isto, lança mão do simbolismo e da metalinguagem. A construção estética de Godard, em “A Chinesa”, indica em muito sua trajetória política-cinematográfica e vislumbra o futuro caminho de Godard desenvolvendo filmes cada vez mais políticos com a criação do grupo Dziga-Vertov.

Na obra, uma juventude revolucionária é construída por meio de um grupo de cinco jovens, que se reúnem em um apartamento emprestado para criar uma célula maoísta, na Paris dos anos 60, no intuito discutir e analisar temáticas políticas e sociais. Veronique é uma estudante de filosofia na Faculdade de Letras de Nanterre. Seus dilemas a induzem à ação prática, o terrorismo. Guillaume é o ator. Suas leituras o incentivam a praticar uma arte socialista, um teatro de porta em porta. Henri é um dos personagens mais conservadores, sendo expulso ao fim por não compartilhar das mesma aspirações de Veronique. Kirilov é encarregado da formulação de um espaço dignamente revolucionário. Seu papel é escrever as citações poéticas e de esquerda nas paredes do apartamento. Yvonne é uma das figuras que mais se diferencia, sendo uma camponesa, que se prostitui algumas vezes para resolver os problemas financeiros da vida urbana e ainda se ocupa dos trabalhos domésticos. Ressalta-se a diversidade cada personagem advém de um estrato social, alguns de origem burguesa como Veronique enquanto Yvonne de origem camponesa.

Embora, Godard seja um hábil engenheiro de signos, sua experimentação radical impõe grandes entraves ao tentarmos realizar uma leitura de “A Chinesa”. A quebra da estética burguesa, tão característica de Godard, implica ao espectador em um denso tecido político ideológico, não tão presente nas obras de “qualidade francesa”. Nesta análise, busco apontar características que compreendam um cinema transgressor e reflexivo, que discuta temáticas políticas e sociais e abarque novas propostas estéticas.

A introdução de uma realidade paralela maoísta na França dos anos 60 é possível de ser interpretada de duas formas: a primeira resulta de um imaginário francês dos ideais maoístas; a segunda advém da essência do maoísmo sendo engendrado em um ambiente ocidental. O maoísmo como objeto representado, movimentando pensamentos e estereótipos ocidentais acerca da Revolução Chinesa. Jacques Rancière (2013, p. 147) destaca que “O maoísmo é, aqui, um catálogo de imagens, uma coleção de objetos, um repertório de frases, um programa de ações: cursos, recitações, slogans, exercícios ginásticos”. O maoísmo é representado por uma coletânea de fatos e objetos no intuito de se constituir um pensamento por meio da retórica. O grupo de jovens se auto-doutrina, organizando-se para discutir e refletir sobre a política de esquerda. Enquanto o maoísmo, na qualidade de gênese da representação, aponta para uma mudança de valores, em que aspectos externos – por exemplo: o livro vermelho e cadernos marxistas lenistas – contribuem para desconstrução da ideologia da classe dominante. Nesse sentido, a busca pelo pertencimento, desejada pelos habitantes do apartamento, se orienta em questionar as formas de ver e compreender o mundo, se pautando na construção de novas perspectivas, não mais naquelas velhas teorias dos velhos burgueses e nem tão pouco de alguns pensadores de esquerda franceses. A presença do “Pequeno Livro Vermelho” e dos “Cadernos Marxista-Lenistas” apresentam novos precedentes teóricos e práticos para os habitantes do apartamento. Como destaca Jacques Rancière (2013, p. 148), “O filme trata, portanto, de aprender a ver, ouvir, falar ou ler aquelas frases do Pequeno livro vermelho ou de Pékin information. Mas, também, de aprender a ler com elas, como exemplo qualquer, semelhante às histórias e aos exemplos dos livros de leitura elementares.” Dessa forma, o ato de Jean-Pierre Léaud – Guillaume – em apagar os nomes de grandes pensadores no quadro negro, em uma das cenas, apresenta a desconstrução de ideias, de modo a despir-se de seu repertório, estando a partir daquele instante renovado, sendo possível a absorção de novos ideais. Nesta cena, é possível perceber também a empatia de Godard com o teatro brechtiano, pois, ao fim, o único nome que permanece escrito no quadro é de Bertold Brecht.

As características do teatro de Brecht e as propostas estéticas pautadas por Godard, em “A Chinesa”, em primeiro momento, foram amplamente consideradas caricatas pelo público e pela crítica. Porém, essa falsa sensação de “A Chinesa” se tratar de uma obra caricata decorre da escolha estética de Godard em abordar a temática política pela perspectiva artística representativa. Jacques Rancière (2013, p. 151) argumenta que:

o trabalho da arte é separar, é transformar o contínuo da imagem-sentido numa série de fragmentos, de cartões-postais, de lições. O apartamento burguês será, portanto, o

quadro da representação onde serão dispostos os elementos necessários e suficientes para encenar a questão: o que diz marxismo, esse marxismo? Como se fala e se encena? O quadro pictórico e teatral é o lugar onde as palavras e as imagens podem ser regenciados, para desfazer o jogo metafórico que estabelece um sentido da realidade ao transformar as imagens em quase palavras e as palavras em quase imagens.

A partir desse fragmento, é possível inferir que todas as formas de representação política, movimentadas por Godard, em “A Chinesa”, podem estar vinculadas a uma esfera metafórica, na qual o intuito é por a discussão sob uma perspectiva simbólica. Contudo, é fato que as escolhas de Godard também abordam um viés objetivo, expondo comparações explícitas, como, por exemplo: a ação de Jean Pierre Leaud em atirar flechas de borracha em imagens de representantes burgueses, para expor uma esquerda que direciona suas ideias a seus inimigos de classe.

A construção cinematográfica pautada por Godard, em “A Chinesa”, se mostra engendrada principalmente por características teatrais. Do início ao fim, imagens e ideias surgem de modo a destacar o que há de artificial e ressaltar a característica representativa existente em nossas vidas cotidianas. Godard se propõe a resgatar o teatro, em obra uma cinematográfica, de modo a buscar o que há de real e fingido em nossos ideais e em nossa vivência. O *distanciamento do espectador* preconizado por Bertold Brecht tem o simples intuito de desnaturalizar o real e por em reflexão o visível. Nesse sentido, Rita Miranda (2011, p. 13) aponta que o distanciamento nasce:

da necessidade de possibilitar àqueles que assistem à reflexão, a partir das cenas, com o mundo em que vivem. O mundo representado não mais será ilusão improvável. O conformismo diante dos acontecimentos dados, o pré-estabelecido, devem ser abandonados para darem lugar a um novo comportamento que será iniciado pelos atores e pela encenação e culminará na formação de um espectador consciente e que tenta acompanhar de fato a evolução de seu meio.

O espaço teatral proposto por Brecht, com sua gestualidade e ponta de veracidade, de certa forma, é considerado subversivo. Com a introdução das propostas de Brecht na dinâmica visual da obra, Godard propõe aliar o suporte cinematográfico ao cotidiano, tendo como instrumento o teatro de Brecht. Nesse sentido, “A Chinesa” é descrita por Godard (1991, p. 64) como um laboratório de investigação sobre o que as pessoas estavam fazendo na prática. Dialogando, em grande medida, com as propostas brechtianas de trazer o cotidiano para a arte e vice versa. Com o teatro épico de Brecht, Godard propõe a análise dos ideais e de seus personagens, visando a problematização do meio social. “Confrontar imagens claras com ideias vagas.” A frase é resumo de grande trajeto percorrido por “A Chinesa”, à análise proposta por

Godard busca aliar duas formas de arte cinema e teatro, pondo duas dialéticas em questão, a do ocidente e a do oriente.

A movimentação utilizada por Godard em apresentar seus personagens por meio de entrevistas diz muito acerca da característica documental e etnógrafa de “A Chinesa”. Vinicius Dantas (2015, p. 132) argumenta que:

mesmo distanciado ou um tanto indiferente, o narrador introduz uma liberdade de tratamento cinematográfico que exatamente oposta ao disciplinamento político-partidário. No centro da montagem simultaneísta, a liberdade de imaginação do cineasta (imprescindível à vanguarda artística) se contrapõe ao regime forçado da teoria e da militância (necessário à vanguarda política).

A utilização das entrevistas abarca a espontaneidade dos personagens e faz uma ponte com o espectador, transformando esses jovens em personagens mais receptivos para o espectador sem torná-los densamente políticos. Godard trabalha a imagem buscando problematizar através das características de documentário as outras formas de visão de mundo, até mesmo as de esquerda.

Nesse espaço hermético, é possível traduzir todas as ações e discursos no simples ato de contestar ou não todas as formas de expressão ideológica instauradas no contexto global. Godard propõe explorar temáticas diversas, desde a guerra da Argélia, a guerra do Vietnã. Neste mar de ideias, toda discussão é cercada pela dialética dizer e contradizer o que foi dito desejando aportar em um consenso utópico. Nesse sentido, Philippe Dubois (2004, p. 268) destaca que:

A onipresença do discurso, se parece vir sempre dos personagens, se volta na verdade sobre eles, que aparecem aqui mais como “instâncias discursivas”, porta-vozes, intermediários ou pretextos enunciativos do que como personagens motores de uma “história” (efeito do brechtianismo do filme). Passagem do enunciado à enunciação, do texto assumido diegeticamente ao texto cada vez mais filmicamente discursivo.

A dialética das ações e atitudes é evidenciada na conversa entre Veronique e Guillaume. Lutar ou não lutar. Amar ou não amar. A construção é concebida a fim de aludir às disputas e contradições políticas e às ambiguidades amorosas. Veronique afirma não amar Guillaume após ele dizer que não consegue compreender a ideia de uma ação em duas frentes. Na conversa, Veronique afirma que Guillaume a entedia e a impede de trabalhar. Ao fundo, uma música é tocada por um toca-discos. Os personagens se alternam inserindo a música nas suas respectivas falas. Ao fim, Veronique o desqualifica dizendo que ele, de fato, compreende duas frentes, pois foi capaz de se comunicar com ela em conjunto com a música. Em constante embate de falas, discursos e citações no intuito de se obter a clareza de pensamento, a polaridade entre amar e não

amar e ação prática e teórica é o dilema dos personagens e dos intelectuais-artistas, sendo expandido também ao discurso, dentro e fora das telas. Philippe Dubois (2004 p. 265) aponta que “A Chinesa” deve ser considerado um filme texto em que ler e escutar é mais imprescindível do que ver. Nesse sentido, “A Chinesa” transcende o ponto de vista filmico para aportar no manifesto ideológico de esquerda.

A introdução da análise e interpretação do cotidiano sob discurso maoísta possibilita a negação de ideias e discursos antigos. A metáfora de diferentes discursos é explorada por Godard ao lançar mão do ator, Guillaume, utilizando diversos óculos identificados com a bandeira de países, como: EUA, União Soviética e China. O jogo se pauta, principalmente, no ato de contestar a realidade instalada, visando à transformação da realidade e também em apontar a distinção das dialéticas de esquerda. No uso de elementos externos, como citações a obras e documentos e a inserção de fotografias, tudo em favor da interrupção da progressão linear, Godard busca provocar o espectador a participar de sua construção das imagens e fatos. A colagem pictórica e textual desnaturaliza a realidade e apresenta a utopia da sociedade construída pelos cinco personagens. A tensão proposta em imagem e palavra é estratégia mais comum dos trabalhos de Godard. Philippe Dubois (2004, p. 261) aponta que, nos filmes pré e pós “A Chinesa”, nos deparamos o tempo todo com personagens lendo textos, jornais, livros, inscrições, ou escrevendo eles mesmo um diário, cartas, slogans. A escrita pertence ao mesmo nível narrativo que os personagens, que são, o mais das vezes, seus autores ou destinatários. Por outro lado, Godard também busca problematizar a questão do discurso com a introdução de elementos distintos que fogem do campo ideológico maoísta e marxista-leninista. Vinicius Dantas (2015, p. 133) argumenta que:

a representação do coletivo revolucionário é estilhaçada, seja pela encenação autoassumida pontuada por música, máscaras, brinquedos, objetos de consumo, cartazes, quadrinhos – um mundo artisticamente desierarquizado -, seja pelos conflitos recentes e existenciais que as personagens trazem e quebram o recitativo marxista-leninista.

O limiar em ação prática e teórica é objeto de provocação de Veronique no decorrer de “A Chinesa”. A busca pelo modelo efetivo de transformação da realidade perpassa diversas fronteiras do real e do imaginário. Se, pelo lado individual, a busca deve se dar pela via prática, pelo lado coletivo, a ação deverá permanecer na posição teórica.

“Em maio, a ideia de revolução se manifesta de maneira original: “toda revolução tem o seguinte de singular, de paradoxal: ela mobiliza paixões a ponto de fazer a alguns perder

– qualquer que seja seu campo – o sentido da distinção do real e do imaginário, do possível e do impossível, e, por outro lado, libera, mesmo naqueles que pouco antes não duvidavam de suas prerrogativas, mas sobretudo naqueles que estavam habituados a submeter-se e calar-se, a vontade de se afirmarem e de estabelecer uma ruptura entre verdadeiro e o mentiroso” (MATOS, 1989, p. 9 apud Lefort, Mai 68 – La Brèche, p. 203)

A partir deste fragmento, é notável destacar que o desejo de uma ação prática não se restringe apenas a Veronique. O desejo revolucionário mostra-se comum em qualquer ambiente político, onde as formas de atuação política mais efetivas são discutidas no intuito utópico de transformar a realidade.

Nas diferentes cores, Godard trabalha seu simbolismo de maneira pedagógica. No uso das três cores primárias, “o vermelho da bandeira e do pensamento maoísta; o azul do uniforme dos trabalhadores chineses; o amarelo da raça” (RANCIÈRE, 2013), Godard introduz o aspecto metafórico, no qual as cores contrastam com a complexidade da atmosfera ideológica encontrada dentro e fora do apartamento. Enquanto as cores se movimentam ao encontro do primitivo e da simplicidade, as ideias impõem um certo grau de seriedade e realidade. A complexificação das cores ocorre quando Veronique conversa com seu professor acerca suas ações; pelo vidro do trem surgem paisagens verdes que se contrastam com o cinza dos loteamentos. Com a inserção de novas cores, Godard propõe uma tensão entre uma realidade construída e uma realidade definida. Jacques Rancière (2013, p. 152) aponta o verde como cor da vida em sua origem essencial, cor do campo e da autenticidade, o anti-vermelho. Nesse sentido, Jacques Rancière (2013, p. 153) destaca que:

“A Chinesa” é, com certeza, um filme dos tempos do vermelho. O tempo do vermelho é o das cores francas e das ideias simples. Porém, as ideias simples não são simplesmente, as ideias simplistas. Trata-se, também, da ideia de tentar ver com que se parecem as ideias simples. O tempo do verde é o tempo das cores mistas da realidade – supostamente rebelde às ideias – que se reduzem, afinal, à monocromia verde da vida que, por sua vez, é simples e deve ser apreciada em sua simplicidade.

O instrumento pedagógico godardiano, em “A Chinesa”, não se apresenta apenas na movimentação das cores. O uso da aula e da entrevista formam uma nova forma de discussão e reflexão sobre as formas de representação do real e do imaginário. Na aula, Godard tenciona a característica imaginária de cada um de nós, pondo a teoria no campo da reflexão, análise. Jacques Rancière (2013, p. 153) aponta que “a aula representa a situação de autoridade, reservada

às grandes palavras, desligadas do real. E o dispositivo da mesa, do quadro-negro e do orador em pé, corrigindo as questões dos auditores sentados no chão, parece acusar essa imagem de autoridade das grandes palavras”. Em relação à entrevista, Godard caminha ao encontro da realidade, pondo em questão a ação e o discurso do entrevistados. Jacques Rancière (2013, p. 153) argumenta que “a entrevista soa, habitualmente, como a voz do real, das pequenas palavras um pouco desajeitadas pelas quais um indivíduo qualquer – uma mulher, de preferência – diz as experiências vividas que o levaram a se confiar àquelas grandes palavras”.

Entre a aula e a entrevista, ainda há o ator sendo um personagem de diversas naturezas podendo personificar o professor, o político e o militante. Ao ilustrar a situação do estudante chinês retirando suas ataduras e deixando transparecer um rosto sem feridas, Guillaume caminha em direção ao seu papel de retradutor de ideias e fatos tornando-os visíveis. Jacques Rancière (2013, p. 154) argumenta que:

“O ator torna-se, simultaneamente, o professor elementar, aquele que reduz a seus elementos primários as palavras e os gestos do entrevistado ingênuo, assim como do professor erudito. É o comediante que ensina ao militante como se pode entender um texto, emprestando-lhe sua voz e seu corpo. É ele que ensina a soletrar as palavras, a vocalizar e a visualizar as ideias.”

“A Chinesa” é um filme politicamente denso, reflexivo. As imagens e os discursos apresentados buscam a todo momento impor a reflexão de nossas ações e escolhas políticas. Os personagens do apartamento muito dialogam com nós mesmos, com nossos dilemas e escolhas. Em “A Chinesa”, há o duelo de dois mundos um construído pelo o real, possível e outro pelo imaginário, utópico. A estética godardiana põe em discussão as dialéticas do cotidiano e faz nós, o espectador, problematizar o nosso dia-a-dia. As ideias e imagens são construídas e desconstruídas objetivando a conscientização e a tomada autonomia pelo espectador.

5 EL JUSTICERO – A ALIENAÇÃO SOCIAL E O ABISMO ENTRE RICOS E POBRES

Como refletir a sociedade autoritária e conservadora dos anos 60 no Brasil? Por décadas considerada perdida e vitimizada pela censura do governo militar, “El Justicero” não é uma obra emblemática da carreira de Nelson Pereira dos Santos. Fruto da adaptação do romance de João Bettencourt, a obra retrata a vida abastada de um cidadão pertencente à elite brasileira dos anos 60, vida esta descrita no filme de forma irônica e caricata. Embora “El Justicero” não seja considerada uma das melhores obras de Nelson Pereira dos Santos pelo cenário crítico, sendo caracterizada por Alex Vianny (1967, JB) como uma obra de roteiro desalinhavado e displicente, atualmente, a obra se apresenta um testemunho crítico da sociedade burguesa nos anos de chumbo, visto que vislumbra o cotidiano de muitos cidadãos da elite brasileira no período ditatorial.

A trama de El Justicero se desenrola na maior parte do tempo no mundo burguês do eixo zona sul carioca. El Jus é um “herói” sempre a favor dos oprimidos, lançando mão de sua “camaradagem” e de seus privilégios para ajudar seus amigos. El Justicero, ou melhor, Jorge, é filho de um general de moral e ética questionável, que conquistou sua riqueza e seu poder através da corrupção. No dia-a-dia, El é um verdadeiro mulherengo, conquistando os mais diversos corações com seus pontos de vista retrógrados, que exaltam a objetificação do corpo feminino. Com a vida fácil e os privilégios de seu pai, El Jus contrata Lenine, um biógrafo, no intuito de ter sua vida escrita em um livro. Contudo, a curiosidade de Lenine torna El Jus impaciente com a ideia e o faz pensar em despedi-lo. A partir desse momento, Lenine decide fazer um cinebiografia a partir do argumento, no qual El Jus seria um filho de milico com consciência social. Paralelamente, El Jus se apaixona por Ana Maria e seu estilo de vida boêmio, pouco a pouco, é desconstruído. Quando recebe a notícia de que Ana Maria está grávida, El Jus exige que Ana Maria se case com ele. Entretanto, ela se mostra irredutível, não aceitando o seu pedido e as pressões ditadas pela sociedade.

Compondo o grupo dos percussores do cinema novo, Nelson Pereira dos Santos, em sua carreira de cineasta, se inspira principalmente no neorealismo italiano e na “nouvelle vague” francesa. No entanto, em “El Justicero” caminha por um estilo próprio, Nelson Pereira dos Santos (1970, p. 9) aponta que El Justicero:

é um filme que foi como uma espécie de escola. Realizei-o com os alunos da Universidade de Brasília, onde era professor. Surgiu a oportunidade de fazer um filme

profissional e, com dez alunos, formamos uma equipe. Por isso é um filme que tem certa limitação de objetivos. Outra de suas características é ser um pouco mordaz. Faz crítica com humor.

Nelson busca realizar a crítica social pondo em questão a elite brasileira, principal consumidora do cinema comercial da época, através de uma comédia de consumo rápido e de um alto tom sarcástico; “o cineasta caminha apressadamente, prefere um tratamento episódico, dando lugar à piada e a certas interferências gratuitas.” (SHATOVSKY, 1967, JB)

Em grande parte de sua trajetória, Nelson Pereira dos Santos manteve o caráter sociológico de sua filmografia na busca em retratar o povo brasileiro e as suas relações em sociedade foram elementos norteadores de diversos trabalhos. “Rio, Zona Norte”, “Rio, 40 Graus” e “Vidas Secas” são exemplos de obras que buscam a essência da brasilidade e de suas diversidades regionais. Com o uso de alguns trechos de outras entrevistas de Nelson Pereira, José Monteiro (1970, p. 6) argumenta que:

A árdua trajetória que percorreu até agora, reflete, no entanto, um longo empenho no sentido de transfundir um posição teórica (“Quero mostrar, sem retoques, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe”) para uma “praxis” cinematográfica (“Procurarei fazer filmes que reflitam e resguardem a tradição cultural brasileira”).

Porém, em “El Justicero”, Nelson Pereira dos Santos apresenta uma cidade apartada, na qual é possível perceber, em duas sequências, a elite do país versus povo brasileiro. Neste momento, é visível uma alteração na estética cinematográfica cinemanovista, Nelson Pereira apresenta uma conversa de Araci com El Jus acerca das mazelas sociais, projetando imagens do cotidiano do povo. Ao alterar para sequência seguinte, surge uma favela ao fundo, contrastando com uma mulher branca mergulhando na piscina de um clube da zona sul carioca. El Jus emerge no plano e senta-se ao lado de seu pai e de Furunga, amigo de El Jus, lançando uma inquietação acerca dos eventos que ocorriam no Vietnã à época. Este momento do Cinema Novo é evidenciado por Alexandre Figueirôa (2004, p. 27):

A partir de 1967, o Cinema Novo inserir-se-ia no debate ideológico e cultural em curso no Brasil, cujas preocupações concentravam-se nos problemas de política geral e no impasse internacional do Brasil e da América Latina diante dos questionamentos quanto à relação entre o Terceiro Mundo e os países desenvolvidos. O otimismo do início dos anos 60, no que concerne à criação de um modelo de desenvolvimento de uma civilização, do qual o cinema manifestava a vontade de ser expressão, formada pelo povo brasileiro de cultura negra, pela mitologia do sertão e pelos operários das grandes

idades, foi substituído pela necessidade de compreender as mudanças sociais e pela realidade política revelada pelo golpe de 1964.

Os cineastas que compunham o movimento após o golpe militar optam por trabalhar a perspectiva política e suas interações com a sociedade. O viés sociológico é posto em segundo plano para por em destaque uma estética combativa e que questionasse as novas formas de poder instauradas e problematizar o cenário precário brasileiro.

De início, sob uma espécie de perspectiva freudiana, “El Justicero” é apresentado por Lenine a partir de três nomes de diferentes: El – para os momentos de intimidade, El Jus – para os amigos e Jorge Dias das Neves – para o registro civil. Freud (2011, p. 23) destaca que “o Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id, que contém as paixões”. Em analogia, o El seria a manifestação do Id, que abrange os impulsos e prazeres, não possuindo o caráter normativo, ético e moral. Enquanto isso, El Jus é o Eu pautado pela racionalidade e pela realidade. Ainda, Freud (2011, p. 31) argumenta que:

O Super-eu conservará o caráter do pai, e quanto mais forte foi o complexo de Édipo tanto mais rapidamente (sob influência de autoridade, ensino religioso, escola, leituras) ocorreu sua repressão, tanto mais severamente o Super-eu terá domínio sobre o Eu como consciência moral, talvez como inconsciente sentimento de culpa.

Jorge Dias das Neves pode ser considerado o Super-eu, atuando enquanto censor e reprimindo as ações e pensamentos pelo viés normativo, ético e dos valores sociais. É visível uma prevalência do Id sobre o Eu, nos momentos que precedem a gravidez de Ana Maria, em que suas ações se pautam mais pelos impulsos, desejos e prazeres. Porém, após receber a notícia, El Justicero apresenta seu Super-eu, exigindo que Ana Maria se case com ele para evitar um constrangimento perante a sociedade. El Justicero se desprende de seus impulsos boêmios a fim de adotar o estilo de vida conservador, “certinho”, tudo a favor de atender, a pressão social ditada pelo seu próprio mundo burguês.

A cultura popular e a cultura estrangeira convivem em embate na vida agitada do carioca da zona sul. O Samba, o Jeitinho Brasileiro, o Baião convivem entre Tarzan, Vivaldi e Marx. Com essa diversidade cultural, El Justicero pode ser considerado um jovem “pop” fruto da conjunção da subcultura de poder com a de oposição. De acordo com Pasolini, (1990, p. 41) “do ponto de vista cultural, de fato uma subcultura de direita pode muito bem ser confundida com uma subcultura de esquerda”. O fato de El Jus ser idealizado como um sujeito intelectual e generoso da nova geração do país não significa ser um cidadão com pensamentos de inclinação

“popular” e nem um cidadão emancipado dos laços patriarcais. Nelson Pereira dos Santos opera pelo viés irônico ao tratar El Jus como uma pessoa intelectualizada, no que tange os aspectos progressistas de intervenção nas desigualdades e injustiças sociais.

No cotidiano, El Justicero luta por justiça, praticando injustiças. Esse efeito paradoxal é um elemento comum em diversas situações da trama se, por um lado, El Jus é bondoso se dispondo a ajudar amigos e conhecidos, por outro lança mão de meios ilícitos como propina ou tráfico de influências para alcançar aquilo que deseja. El Jus é muito crítico e de certa forma irônico ao tratar acerca das negociatas e do trabalho de seu pai, o Comandante. Todavia, é comum usar dos privilégios do alto cargo de seu pai para alcançar aquilo que deseja ou até mesmo usa o método de “negociação” de seu pai. Em uma das sequências, Lenine pede a ajuda de El Jus para que o porteiro não impeça a entrada de Selma após às dez horas em um prédio de família. Neste momento, a propina é descrita por El Jus como ajuda de custo subvertendo a moral imposta pela sociedade e instaurando o convívio de aparências. Este ato dialoga, em grande medida, com grande corrupção que assolava o país e panorama obscuro de tortura e violência que pairava no cenário brasileiro. Heloisa Starling (2009, RHBN) aponta que:

A corrupção não poupou a ditadura militar brasileira porque estava representada na própria natureza desse regime. Estava inscrita em sua estrutura de poder e no princípio de funcionamento de seu governo. Numa ditadura onde a lei degradou em arbítrio e o corpo político foi esvaziado de seu significado público, não cabia regra capaz de impedir a desmedida: havia privilégios, apropriação privada do que seria o bem público, impunidade e excessos.

Ainda sob este cenário de corrupção, El Jus é requisitado por Filo, sócio da concessionária de automóveis, para retirar um homem da cadeia, lançando mão de sua “camaradagem”. Nesta sequência, é possível destacar que Nelson Pereira dos Santos esboça a quebra da quarta parede com um pausa, na qual o oficial da polícia se coloca sozinho no plano, de modo a relatar um fato da realidade e do dia-a-dia da zona sul diretamente para o público. Ressalta-se o aspecto documental que essa estratégia agrega à obra, evidenciando um grupo social no caso o povo e suas relações em sociedade (elite x povo).

Do burguês ao intelectual, do africano ao nordestino, a temática da miscigenação é evidenciada a cada novo trabalho de Nelson Pereira dos Santos. Em sua obra, Nelson não se distancia da negritude e da diversidade brasileira, retratando em “Amuleto de Ogum” a umbanda sem a perspectiva exótica. Em “El Justicero”, Nelson Pereira dos Santos perpassa também essa

temática da miscigenação e do homem cordial, no momento que El Jus recebe um amuleto, elemento considerado pelo senso comum como artefato protetor, de um homem negro em tom de perdão de racismo. El Jus é visto como homem cordial por seus amigos, um cidadão misto, que circula entre os diferentes estratos sociais sem esbarrar nos problemas de cor e renda e incômodos da luta de classes. Convive ao mesmo tempo entre as rodas de samba e festas clássicas da elite carioca. De acordo com Holanda (1995, p. 147)

No “homem cordial, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa.

A partir do fragmento, é possível destacar que El Jus é personagem dominado pelos impulsos afetivos. Na dualidade entre as mazelas sociais e a proximidade dos contraditórios (burguês x intelectual, negro x branco), El Jus se pauta na convivência com grupos de diversos estratos sociais, de modo a eclipsar a mazelas sociais. Portanto, essa proximidade dos contrários é a marca do homem cordial atuando em El Jus, que busca pela proximidade ou contato o apagamento das diferenças sociais.

Em “El Justicero”, Ana Maria representa o símbolo da mulher emancipada que renega convenções sociais a fim de consolidar seu direito de escolha. A inversão proposta por Ana Maria, na qual a mulher se coloca enquanto sujeito e não mais objeto representa o ideal constituinte da juventude feminina que anseava desligar-se dos laços patriarcais e de seus preceitos retrógrados. Nesse sentido, o discurso da personagem caminha ao encontro da sociedade patriarcal. Leila Diniz, musa do Cinema Novo, é um exemplo interessante para formar um paralelo com Ana Maria. Sinônimo mulher livre na década de 60, Leila “contribuiu para o reconhecimento de comportamentos femininos que contestavam a ética e a estética então existentes. Ela fazia e dizia o que muitas mulheres tinham o desejo de fazer e dizer mas não tinham coragem.” (GOLDENBERG, 2007, p. 248)

Na discussão com os populares acerca dos amores passados de Ana Maria, El Jus expõem a dicotomia introjetada no seu Eu pondo em questão os novos padrões de comportamento feminino. É visível a oposição em El Jus: ora “progressista” em seu contato com o povo e na sua vida pública, ora conservador com as questões da vida privada. Nelson Pereira dos Santos, nesta sequência, busca uma espontaneidade e uma diversidade de vozes, em contraponto a vida

normativa e biografada exposta por Lenine, caminhando em direção a uma pluralidade, não apenas no que tange ao viés discursivo mas também étnico, com a inclusão de um português na discussão.

A disputa entre o drama burguês e o drama da população oprimida é por vezes sobreposta pela disputa de desejos e ideias dos personagens. Mirian Alencar (1967, JB) destaca que:

El Justicero pretende fazer uma crítica aos costumes, hábitos e gente da Zona Sul, mas esta crítica fica na superfície. Ela não se aprofunda em nenhum momento, e se houve a pretensão de fazer o público pensar, digerir o que viu na tela, não alcanço seu objetivo, pois nada fica do filme ou da sátira. Nem mesmo quando El Jus cai em si, e começa a repetir que “fugir não resolve”, não há profundidade nem convicção na sua afirmação.

Jorge busca descrever sua vida burguesa para Lenine, entretanto é incapaz de descrever a realidade do povo brasileiro. Pouco se interessa pela mazelas sociais, só se importando com sua vida e sua disputa com Ana Maria. Se, por um lado, El Jus desejava casar com Ana Maria, por outro Ana Maria desejava ser mãe solteira. Nessa disputa de desejos, Ana Maria escolhe romper sua relação com El Jus, fazendo-o despertar de seu sonho burguês e torna-se consciente da realidade global. El Jus se mostra sensível se importando com a Guerra do Vietnã e até mesmo a morte de uma desconhecida. Com os sentimentos a flor da pele, sob a tese de “Fugir é pior”, El Jus sofre um momento de epifania subentendendo ao espectador de forma pouco convincente uma elite escorredia dos fatos sociais reclusa em seu próprio mundo de luxo e conservadorismo, que aporta posteriormente no contexto do mundo real ao ser questionada sobre seus dogmas.

Sob a perspectiva de um modelo de final feliz para El Jus, Lenine, ao fim, descreve um ideal de final perfeito para cinebiografia, o qual Ana Maria se casaria com El Jus. Neste momento, Nelson Pereira opera um viés metaliguístico, lançando mão de uma ficção dentro da ficção. Maurício Leite (1967, JB) aponta que:

El Jus é um documentário de atualidades, imagens diretas do sal, sol e sul; de Araci (Márcia Rodrigues), para quem o comunismo soa como um tipo diferente de sorvete; de Arduino Colasanti, personagem do surf e de Ipanema que no filme estende a sua alegria de ser Arduino Colasanti; da jovem de boa família (Adriana Prieto), a típica de um comportamento típico. El Justicero: o filme dentro do filme, a verdade e a ficção que lutam ou se completam, a ficção agindo sobre o filme e o filme agindo sobre a verdade.

Na sequência, El Jus é apresentado a um futuro possível de sua vida retratada a priori de forma ficcional, sendo o intuito evidenciar a superficialidade do cotidiano da zona sul. Nelson Pereira dos Santos se aprende do ficcional – cotidiano da zona sul – para transpor as características para

um segundo nível ficcional – o convívio de aparências. Nesse sentido, a tese acerca da superficialidade das temáticas tratadas no filme apontada por Mirian Alencar se reflete na superficialidade da sociedade burguesa à época. O trabalho narrativo e estético, em “El Justicero”, caminha em direção a apresentar e documentar as características ficcionais e superficiais do cotidiano real da elite da zona sul daquele momento histórico.

Exibido por pouco tempo, “El Justicero” é uma obra que se propõe a questionar através do humor os dogmas sociais e os da elite do país a partir da estética de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, os percalços que trilharam o caminho da obra e sua exibição, devido a censura do governo militar, impediram que “El Justicero” tornar-se mais efetivo na exposição da realidade superficial da zona sul. Mesmo com tratamento cômico e sarcástico, “El Justicero” se mostra crítico evidenciando características da alienação do cidadão da zona sul com relação ao povo brasileiro e suas mazelas sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo objetivou realizar breves análises e interpretações filmicas, pelo viés de uma abordagem político-estética. Nessa perspectiva, a rebeldia presente em “Os Incompreendidos”, de François Truffaut, o desejo revolucionário em “A Chinesa”, de Jean Luc Godard, e a triste realidade de alienação da elite brasileira em relação as mazelas sociais do povo brasileiro em “El Justicero”, de Nelson Pereira dos Santos, retomam a seguinte questão: Qual é a essência da conscientização da juventude no desejo de transformação da sociedade: uma política de cinema ou um cinema político?

Em primeiro lugar, se faz necessário elucidar quais são os limites e as definições no que tange uma política de cinema e um cinema político. Partindo do pressuposto que não há uma relação de equivalência entre uma política de cinema e um cinema político, pelo contrário uma relação de dependência, devemos esclarecer que uma política de cinema deve ser compreendida como a representante do campo das escolhas, em que os fundamentos e os interesses para o desenvolvimento de um cinema político são definidos e pactuados. Em contraponto com o cinema político, que deve ser considerado o campo de análise e de luta contra um projeto de cinema e de sociedade hegemônico, no qual as novas formas de expressão normativa e estética pautadas em sua política de cinema indicam novos caminhos possíveis e utópicos de contestação de uma realidade social e cultural hegemônica.

Nesse sentido, é necessário retomar que não há equivalência entre uma política de cinema e um cinema político, uma vez que o cinema político é um produto da política de cinema. Não há a construção de um cinema político sem a prudência de definir as escolhas estéticas e temáticas no momento do desenvolvimento de uma política de cinema. Portanto, é importante destacar que as escolhas se aglutinam no momento realização do cinema político, evidenciando o desejo de reconfiguração do conteúdo imagético através de uma nova retórica cinematográfica pautada na política de cinema. Dessa forma, a política de cinema se posiciona como elemento impulsionador das relações filmicas no que tange a conversão de um projeto escrito renovador – política – em um projeto visual contestador – cinema. Nessa passagem de um projeto escrito à um visual ocorrerá a reapropriação do espaço filmico através da negação modelo imagético hegemônico, produzindo um novo ambiente favorável aos aspectos de autenticidade, criatividade e autonomia de um novo projeto artístico-cinematográfico.

Nesse perspectiva, a “Nouvelle Vague” e o Cinema Novo representam este ideal de negação ao modelo hegemônico cinematográfico, por meio da crítica ao cinema espetáculo e a passividade da sociedade burguesa em relação ao cinema entretenimento, buscam reformular os espaços filmicos com seus projetos de transformação cultural e social. Portavam de sua política de cinema como um instrumento de luta, exercitando seus princípios nos questionamentos da realidade hegemônica por meio de seu conteúdo imagético. A trajetória de Antoine Doinel, em grande medida, dialoga com a persistência apresentada pelos “jovens turcos” na construção de uma nova política de cinema. A luta travada por Antoine contra as instituições sociais e seus dogmas indicam o empenho numa busca identitária e no seu direito de ser no mundo. Antoine Doinel resiste a um projeto de mundo que não o representa e sua procura é explicada pela privação da exposição de sua interioridade no mundo proposto. Por esse ângulo, é importante destacar o papel dos críticos franceses da Revista Cahiers du Cinéma enquanto aglutinadores de ideias e formuladores de uma nova política de cinema que se ampliava para além do cinema espetáculo. As influências dos críticos puderam, de certa forma, fomentar as temáticas e movimentações filmicas, que por fim poderiam e até mesmo puderam desembocar na transformação da sociedade e na emancipação de uma parcela social.

Em conjunto com o trabalho filmico de Godard, é possível perceber que os frutos do processo de questionamento cinematográfico desembocam na convergência de dois processos: um político, outro cinematográfico. A célula maoísta apresenta a construção e desconstrução dos ideais políticos em nossa dinâmica social, evidenciando a natureza inconstante das estruturas que sustentam nossa realidade. Se, por um lado, Godard trabalha as questões políticas pelo uso da pedagogia e da reeducação, por outro busca retratar de uma forma não convencional, trabalhando a realidade construída por meio de uma autonomia estética e narrativa nova e diferente daquela proposta pelo cineastas de “qualidade francesa”.

Com a estética cinemanovista, é possível visualizar a vida fácil do cidadão da elite brasileira sendo bombardeada com os questionamentos da realidade social do povo. *El Jus* perpassa uma trilha permeada pelas características individuais e coletivas, ao ser questionado de seus padrões de vivência e de comportamento. Transpondo a teoria em prática, Nelson Pereira dos Santos problematiza a cegueira de um grupo social com relação as mazelas sociais.

Portanto, neste momento, “o cinema é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e

estéticos novos, uma invenção de formas de linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos. Isso, senão de fato, pelo menos nas suas intenções, na sua razão de ser” (BERNARDET, 1968, p. 141)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil. *Mediação – Revista de Ciências Sociais*. Londrina: Midiograf, 2007. p. 78 – 89. Disponível em: <<http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/23370.pdf>>. Acesso em: 11 janeiro de 2016.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. Fifteen years of french cinema. Tradução de Bert Cardullo. *Canadian journal of film studies.*, Ottawa, v.18, n. 2, Outono. 2009. Disponível em: <http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-2_cine-doc_bazin-fifteen-years-of-french-cinema.pdf>. Acesso 27 setembro 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARDOSO, Irene. A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança. *Tempo soc.*, São Paulo, v.17, n. 2, Nov. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 setembro 2014.
- COUTINHO, Mário Alves; MAYOR, Ana Lucia Soutto (Orgs.). *Godard e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. In: _____. *Jean Luc Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.
- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). *As Esquerdas do Brasil - Revolução e Democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FREUD, Sigmund. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GABASTON, Pierre. *Rebelles sur grand écran*. 1. ed. Paris: La Cinémathèque Française, 2008.
- GALVÃO, Gustavo. *Nouvelle Vague Ontem e Hoje*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. Disponível em: <<http://www.lavoroproducoes.com.br/arquivos/documentos/CAFFC56531BB2CD57FB950394BE37165.pdf>>. Acesso em: 11 janeiro 2016.

GILLAIN, Anne. Les 400 Coups – étude critique – François Truffaut. França: Armand Colin, 2005. – (Coleção Synopsis)

GODARD, Jean Luc. Des Années Mao aux Années 80. França: Flammarion, 2007.

HOBSBAWM, Eric. Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz. In: _____. Maio de 1968. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998. p. 305-316.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. In: _____. O Homem Cordial. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEITE, Maurício Gomes; SHATOVSKY, Alberto; ALENCAR, Miriam; AUGUSTO, Sérgio; AZEVEDO, Ely; VIANY, Alex. El Justicero: O filme em questão. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 177. ed., 1967.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague e Godard. São Paulo: Papyrus, 2011.

MARQUES, Anne; PAINI, Dominique; MARQUES, Aída (Orgs.). Expo(r) Godard. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013

MATOS, Olgaria C. F. Paris 1968: Barricadas do Desejo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MIRANDA, Rita. Estudos sobre Bertold Brecht. Revista Eletrônica do Grupo PET, Ano VII, n. 6. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Estudos_sobre_Bertolt_Brecht.pdf> Acesso em: 11 janeiro 2016.

MONTEIRO, José Carlos. Nelson Pereira dos Santos: Realismo sem fronteiras. Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro, ano III, n. 16, p. 6-15, set./out. 1970. Disponível em: <http://www.filmecultura.org.br/wp-content/uploads/pdfs/edicao16_completa.pdf>. Acesso em: 11 janeiro 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. Os Jovens Infelizes: Antologia de Ensaíes Corsários. In: _____. O fascismo de consumo – uma mutação antropológica. São Paulo: Brasiliense, 1990

PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (Orgs.). Godard: Inteiro ou o Mundo em Pedacos. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. Disponível em: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wpcontent/uploads/2015/10/26OUT_GODARD_catalogo-1.pdf> Acesso em: 11 janeiro 2016.

RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro (Org.). In: _____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. A Fábula Cinematográfica. In: _____. O Vermelho de A Chinesa: Política de Godard. São Paulo: Papyrus, 2013. – (Coleção Campo Imagético)

ROSA, Neide Fernandes. Parecer – Filme: El Justicero. Disponível em: <<http://www.memoriaci>

nebr.com.br/arquivo/0180113C01501.html>. Acesso em: 11 janeiro de 2016.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Moralismo capenga. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/moralismo-capenga>>. Acesso em: 11 janeiro de 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio Sobre a Análise Fílmica. São Paulo: Papirus, 2012.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague. Direção: Emmanuel Laurent. França: Imovision, 2009. 1DVD (91MIN).

A Chinesa. Direção: Jean-Luc Godard. França: Silver Screen, 1967. 1DVD (98MIN).

Os Incompreendidos. Direção: François Truffaut. França: Versátil, 1959. 1DVD (99MIN).

El Justicero. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.

INA.FR. Festival de Cannes, Mai 1968. Imagens de arquivo 10'25". Disponível em: <<http://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-fr/fiche-media/Cannes00254/festival-de-cannes-mai-1968.html>>. Acesso em 26 de março de 2015.

ANEXO 1 - PARECER DA CENSURA - FILME: EL JUSTICERO

P A R E C E R .

fonte: AN/DI

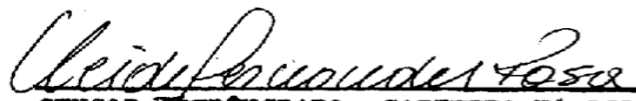
F I L M E : E L J U S T I C E I R O .

EM VIRTUDE DO CONTEXTO GERAL DO FILME EL JUSTICEIRO, ABORDAR PROBLEMAS SOCIAIS E POLITICOS, COM SEVERAS CRITICAS AOS SEUS RESPONSÁVEIS, O QUE EVIDENTEMENTE NÃO CABE AO GOVERNO ATUAL, QUE PROCURA RESOLVÊ-LO DA MELHOR MANEIRA POSSIVEL, O AUTOR PROCURA DAR UMA IDÉIA DE QUE TODOS AQUELES QUE ~~SE~~ SE SENTEM DERROTADOS E OPRIMIDOS POR QUALQUER PROBLEMA, DEVEM LUTAR PELO SEU IDEAL, / DEIXANDO DE FUGIR. TALVES A INTENÇÃO SEJA OUTRA, MAS PELO CONTEXTO GERAL, DEIXA BEM CLARO A ~~EXATA~~ MENSAGEM DE REVOLTA CONTRA AS / INSTITUIÇÕES SOCIAIS, POLITICAS E MILITARES, DIVERSOS DIÁLOGOS / COMO: ACESSORES DE JANGO, AMOR DA COMUNA COM O FILHO DO GORILA , (DIRIMINDO-SE AO GENERAL), GENERAL DA BANDA (REFERINDO-SE AO GE NERAL APOSENTADO), GENERAL ROUBOU BASTANTE ~~QUANTO~~ QUANDO ESTAVA NA ATIVA, ÉLE PERTENCE A CLASSE DOMINANTE DO PAÍS), COMUNA, ESTUDANTE SUBVERSIVO, VIRGINDADE DA JOVEM BRASILEIRA EM CONFRONTO COM A EDU CAÇÃO SEXUAL, DOLÁRES, CRIANÇAS MORRENDO DE FOME NO NORDESTE, EX- PLORAÇÃO DO LENOCINIO ABERTAMENTE, FALTA DE HABITAÇÃO, CRISE, CRI SE E MAIS CRISE.

TUDO ISSO, DEIXA BEM CLARO A IDÉIA FORMADA NO CONTEXTO GERAL DO FILME, OU SEJA:

- a) DESMORALISAR A CLASSE MILITAR, NA FIGURA DO GENERAL DA RESERVA, APRESENTADO NO FILME COMO PAI DO PLAY BOY GENEROSO.
- b) CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES SOCIAIS, EDUCAÇÃO ~~EXATA~~ SE- XUAL, FALTA DE HABITAÇÃO, MISERIA, FOME, ETC ...
- c) CRÍTICA À POLICIA, QUANTO AOS SEUS METÓDOS.
- d) DESMORALISAÇÃO TOTAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA.
- e) ~~EXATAMENTE~~ - CRÍTICA AO GOVERNO, POR NÃO TOMAR MEDI- DAS PARA ACABAR COM OS DIVERSOS PROBLEMAS EXISTENTES NO PAÍS, SEGUNDO O AUTOR.
- f) INCENTIVAR A LUTA POR SEUS IDEAIS .

OPINO PELA INTERDIÇÃO TOTAL DO FILME, EM FASE DO MESMO SER CONTRÁRIO ÀS NORMAS VIGENTES DO PAÍS, QUANTO À SEGURANÇA E A INVIOABILIDADE DAS INSTITUIÇÕES SOCIAIS, POLITICAS E MILITARES.


CENSOR CREDENCIADO, CARTEIRA Nº 021
NEIDE FERNANDES ROSA.