

A VANGUARDA E A DIALÉCTICA: UMA NOTA SOBRE A NOUVELLE VAGUE

LUÍS MIGUEL CARDOSO *

Na Europa do pós-guerra, depois da experiência neo-realista, surge uma corrente, aparentemente (des)organizada, que possuía pontos de contacto com a cinematografia italiana, e que incluía como figura emblemática Alain Robbe-Grillet. Este movimento viria a reestruturar a concepção do romance e do cinema.

Segundo Roland Barthes¹, não existe propriamente uma escola ou corrente que reunisse o já citado Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, entre outros, e que propusera o conceito de *Nouveau Roman*, dado que as dissemelhanças são também uma marca do «grupo», unido, contudo, por linhas de pensamento comuns.

Na caminhada que afastava o romance das formulações tradicionais do enredo, surgia, como nos diz Aguiar e Silva², o *Nouveau Roman*, designação criada por jornalistas, que identificava uma tipologia que aparecera após 1950, possuindo como principal ideal o afastamento dos vectores tradicionais na concepção do romance e uma aproximação a Joyce, Woolf, Faulkner e Dos Passos.

O romance, que viria também a ser designado como produto da chamada *école du regard* – a escola de Robbe-Grillet – deveria deixar de lado a intriga e esquecer as justificações de natureza psicológica e social que enformam as personagens, conferindo a primazia aos próprios objectos, sem relação afectiva com o homem³.

Em concomitância, um grupo de cineastas (Truffaut, Godard, Chabrol, Malle) defendia uma nova atitude relativamente ao cinema francês, enclausurado num academismo irrealista, propugnando por uma atitude inovadora, sem grandes orçamentos, sem a atrofia da hipervalorização da técnica, recusando, contudo uma atitude taxonómica.

A designação que reunia estes cineastas não era vista como um movimento, uma escola ou um grupo, mas apenas como um grupo de pessoas, cerca de 50, que se destacavam num meio que, de forma mais usual, apenas trazia à luz em cada novo ano, entre 3 a 4 novos contributos inovadores, como dizia Truffaut⁴.

A *Nouvelle Vague* herdava facetas de Renoir, Vigo, Becker, Bresson, do Neo-Realismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti) e do *cinéma-verité* (Jean Rouch):

* Equiparado a Professor Adjunto da Área Científica de Português da Escola Superior de Educação do Instituto Superior Politécnico de Viseu.

¹ Cf. Roland Barthes, «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», *Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 101-105.

² Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pp. 738-739.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 739.

⁴ Entrevista a L. Marcorelles, *France-Observateur*, 19 de Outubro de 1961.

filmagens no exterior, luz natural, improvisação, planos-sequência, fidelidade ao real, actores não profissionais, recusa do *star-system*.

Tal como muitos filmes estabeleciam um novo cinema, como *À bout de Souffle*, em 1960, assim *Voyeur*, romance de Alain Robbe-Grillet, estabeleceu, em 1955, um novo conceito de romance. Ao longo dos anos seguintes, surgem várias designações para identificar o novo género: «anti-roman» (Sartre), «allittérature» (Claude Mauriac), «école du regard» (Barthes), «littérature objectale», «roman au ras du sol», «technique du cageot» (François Mauriac). Mas foi a designação *Nouveau Roman*, proposta por Émile Henriot que a história do cinema consagrou.

Contudo, a associação entre os conceitos de *Nouvelle Vague* e *Nouveau Roman* não é linear. Uma conexão decisiva é estabelecida em 1963, numa conferência, depois publicada em 1966, nos *Cahiers du Cinéma*, sob o título «Nouveau Roman et Nouveau Cinéma», da autoria de Bernard Pingaud, trabalho que estava baseado em *L'année dernière à Marienbad* (Resnais/Robbe-Grillet) e em *L'Immortelle* (Robbe-Grillet). Todavia, o conceito de novidade que unia o romance e o filme apenas revelava uma similitude, não uma relação umbilical.

Cineastas como Resnais procuram estabelecer uma parceria privilegiada com os escritores. Admirador de Pöe, Verne e Gracq, Resnais congrega o contributo de escritores em *L'alcool tue* (1947 – Rémo Forlani e Roland Dubillard), *Guernica* (1950 – Paul Éluard), *Nuit et Bruillard* (1955 – Jean Cayrol), *Toute la mémoire du monde* (1956 – Rémo Forlani), *Hiroshima, mon amour* (1959 – Marguerite Duras).

Por outro lado, os escritores não ficam indiferentes ao cinema. Claude Simon reconhece a influência da visão cinematográfica na sua escrita, tal como Claude Ollier, que afirma: «Fascination des films, jeux d'écriture et d'enfance: si ces "critiques" (...) ont un intérêt, c'est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'interférences dans le traitement des textes et des mythes, voire d'un certain "objet" commun – à une époque qui fut de renouvellement sans doute, et d'ouverture: on le mesure mieux aujourd'hui»⁵.

Alguns escritores enveredam pelo argumento. Samuel Beckett procura o conselho de Eisenstein e Pudovkine – sem resposta – e colabora com realizadores; Alain Robbe-Grillet rodará nove longas metragens e Marguerite Duras mais de quinze filmes, entre curtas e longas metragens. Todavia, Robbe-Grillet nunca deixou de distanciar a prática de construção romanesca e a prática fílmica levando-o a pensar que quanto mais trabalhava em cinema, mais sentia que os problemas na escrita eram manifestamente distintos⁶, ao contrário de Duras que não estabelecia uma visão antagónica.

⁵ Cf. Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 41.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972, p. 207.

Marguerite Duras tem uma relação com o cinema desde os anos 50, e mais concretamente desde que René Clement adapta o seu romance *Un barrage contre le Pacifique* (1958), que a autora encara com uma sensação de frustração, dado que o filme não fazia transparecer o que tinha escrito. Duras decide colaborar activamente na construção cinematográfica: em 1957, com Gérard Jarlot, concebe o argumento de *Moderato cantabile*; em 1958, escreve *Hiroshima, mon amour*, para Alain Resnais; em 1966, co-realiza o seu primeiro filme, *La Musica*, e em 1969, abraça o cinema sozinha⁷.

Para Duras, a cinematografia nunca chegou a substituir a importância do texto. O livro não é substituído pelo filme, pelo contrário, a sua relevância é inestimável: «Avant les livres il n'y a rien. Mais avant les films, il y a les livres»⁸.

O texto escrito conhecia, deste modo, um conjunto de novas interpretações. Se porventura o argumento possuía um estatuto híbrido e desvalorizado, as experiências fílmicas da *Nouvelle Vague* irão transfigurar esta realidade. Entre a palavra e a imagem, entre as indicações técnicas e a construção da tessitura frásica surgia o «cine-romance».

Robbe-Grillet, com *L'Année dernière à Marienbad*, estabelece as coordenadas da nova tipologia que se seguirá em *L'Immortelle*. O “cine-romance” apresenta-se com um estatuto singular, autónomo quanto ao universo da escrita, perspectivando uma linha de metadiscursividade, patente em *Glissements progressifs du plaisir*. Nas palavras de Robbe-Grillet, o livro pode conceber-se, na perspectiva do leitor, como um acto de precisão que é trazido ao espectáculo, ou seja, constitui uma análise detalhada de um produto audiovisual demasiado complexo e rápido. Não obstante, o cine-romance poderia ser ainda relevante para quem não assistiu à projecção, funcionando como uma partitura musical⁹.

No que concerne às relações entre a literatura e o cinema, contextualizadas de forma mais particular pelas conexões entre o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma*, podemos estabelecer um conjunto de coordenadas caracterizadoras.

Segundo Claude Murcia¹⁰, a primeira dicotomia que devemos explicitar opõe **arbitrariedade e motivação**.

A linguagem verbal (logo, a literatura) não obedece a nenhuma motivação, enquanto a linguagem fílmica obedece a uma codificação analógica, ou seja, não existe uma relação entre o signo e o que este representa, sendo que a imagem fílmica estabelece uma conexão directa com o objecto do mundo referencial.

⁷ Sucedem-se *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *La femme du Gange* (1973), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Baxter, Vera Baxter* (1976), *Des journées entières dans les arbres*, *Le Camion* (1977), *Navire Night* (1978), *Césaire*, *Les Mains négatives*, os dois *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *Dialogue de Rome*, *L'Homme Atlantique* (1982), *Les Enfants* (1985).

⁸ Cf. Claude Murcia, *op. cit.*, p. 46.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 50-80.

Assim, a dicotomia presença/ausência do real traduz-se no facto de que o real não se encontra num romance (a não ser através das palavras), enquanto a câmara cristaliza o real, construindo-se o discurso, de acordo com a visão «realista» do cinema. Para além desta perspectiva, o real pode ser desconstruído e construído de novo (Resnais, Duras...), afastando-se da convenção realista. A ultrapassagem do conceito tradicional de «real» revela-se no *Nouveau Roman* e no *Nouveau Cinéma*, pois o romance parte de uma ausência e edifica o seu próprio real, ao passo que o filme entra em conflito com o próprio real que regista, nascendo uma nova realidade, que deriva da imaginação criadora.

Por outro lado, devemos considerar a oposição focalização assertiva/focalização não assertiva, dado que a linguagem verbal selecciona elementos lexicais, a partir do conceito de convencionalidade do signo, tendo o autor literário a capacidade de construir uma descrição completa, por exemplo, ou elaborá-la de pormenor em pormenor, ao longo do texto; a imagem fílmica utiliza uma focalização assertiva, pois num plano a caracterização surge num todo físico, ainda que a nova visão da imagem fílmica pretenda descortinar diferentes abordagens.

Na desconstrução do «real» no cinema, o *Nouveau Cinéma* pretende ainda afastar-se da «adesão» do meio ao próprio real, através de recursos como a montagem.

Em segundo lugar, podemos perspectivar uma oposição entre o **interior** e o **exterior**.

Na literatura, o narrador tem, por tradição histórica, o poder de analisar as personagens. A onisciência narrativa, a focalização interna, o monólogo interior ou a narração de primeira pessoa são facetas da «viagem» interior através das personagens.

No cinema, deparamo-nos com o problema da câmara, a sua função narrativa, a sua função de registo, o seu ponto de vista, o ponto de vista do realizador. A imagem que o espectador recebe é sempre exterior, pelo que o cinema criou procedimentos para colmatar esta característica essencialmente literária: a voz *off* (de um narrador intra ou extradiagético, ou da própria personagem), a visão subjectiva (a câmara substitui a própria personagem quanto ao seu ponto de vista), ou outros mecanismos como «Flou, ralenti, jeux de montage, changements de chromatisme ou de cadrage, surimpressions optiques, mouvements d'appareils inattendus, déformations sonores, apparition d'un thème musical...»¹¹.

O *Nouveau Roman* começará por destacar a focalização externa (*Voyeur*) ou projecta a consciência do narrador no universo narrativo exterior (*La Jalousie*, Robbe-Grillet) enquanto o *Nouveau Cinéma* dedicar-se-á a um cinema de «interioridade» (*Hiroshima, mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*), privilegiando

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

a memória, os universos mentais.

Por outro lado, verificamos que as noções de **tempo** e **espaço** constituem caminhos diferentes na literatura e no cinema.

Tanto o romance como o filme são caracterizados pela sucessividade (palavras, fotogramas), premissa da temporalidade, ainda que Christian Metz assinala que «La langue (...) n'est "représentable" qu'à travers un modèle comportant d'emblée deux listes et non une seule: une liste de combinaisons autorisées entre éléments (c'est propre la "grammaire"; pour les générativistes, ou l'ensemble des "règles"), et une liste d'éléments autorisés qui constitue dans la même terminologie l' "alphabet" ou "vocabulaire"... : on pourrait dire, dans cet esprit, que le propre du langage cinématographique est d'être représentable par une seule liste, de posséder jusqu'à un certain point une grammaire, mais pas de vocabulaire.»¹² e que Murcia¹³ acentua que a linguagem cinematográfica não possui léxico ou sintaxe mas apenas um simulacro de sintaxe.

O cinema parece reduzido à essência do presente e do seu aspecto durativo, mas quanto ao espaço, este possui um eixo diacrónico da sucessividade e um eixo sincrónico da imagem, revelando-se uma arte da «espacialidade». Em síntese, o romance está particularmente indicado para a representação do tempo enquanto o filme favorece a representação do espaço.

Por oposição, o *Nouveau Roman* tentará destacar a espacialidade (*Triptyque*, Claude Simon), enquanto o *Nouveau Cinéma* ensaiará representações da temporalidade (Resnais, Duras), que adquirem uma dimensão psicológica ou uma indeterminação mistificadora das categorias temporais.

Por último, pode-se estabelecer uma dicotomia centrada nos vectores **unidade** e **multiplicidade**.

Um único sistema de signos caracteriza a linguagem verbal. O cinema é composto (som e imagem), ganhando em dimensão semiótica o que perde em unicidade.

Robbe-Grillet constrói uma nova conjunção entre imagem e som, transgressora, disjuntiva (*L'Homme qui ment*) e Duras também adopta a não coincidência (*India Song*). A própria voz, por tradição do cinema narrativo sincronizada como ilusão do real, vai ser transfigurada. Duras utiliza uma voz segmentada, errante, afastada do corpo, murmurante (*India Song*), e Resnais defende o timbre, as

¹² Murcia, *op.cit.*, p. 61.

¹³ «À proprement parler, le langage cinématographique – qui n'est donc pas une langue – ne possède ni lexique, ni syntaxe: il ne dispose ni de modes, ni de temps verbaux, ni d'aspects, ni de personnes, ni de modalisateurs, ni de négation, même s'il est vrai que certains éléments codiques (fondu au noir, fondu enchaîné, flou, changement de chromatisme, surimpression optique ou sonore, significés de montage, etc.) sont susceptibles de construire un simulacre de syntaxe.» (Cf. Murcia, *op. cit.*, p. 61).

modulações, a rapidez, etc., como elementos significativos.

Nesta linha, o *Nouveau Roman* ensaiará uma aproximação à riqueza da oralidade (Robert Pinget), escapando às restrições da sintaxe e valorizando as inflexões da sensibilidade. A música, tradicionalmente convencional e em consonância com a imagem, será transformada em discurso autónomo (Robbe-Grillet), proporcionando uma vasta gama de variações.

Em termos de criação, o romance é o produto de um autor, mas um filme é obra da pluralidade. A criação é, deste modo, um produto colectivo, marcado ou não pela alteridade, com colaboração estreita entre realizador e o guionista/escritor (Resnais-Duras), com os actores, os técnicos e os meios.

Em resumo, podemos afirmar que o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma* pretenderam uma confluência entre as marcas distintivas da literatura e do cinema, ultrapassando os cânones tradicionais e criando novos modelos, por uma estética de transgressão. O *Nouveau Roman* procura a projecção no espaço, numa construção exterior, combatendo o seu tradicional perfil interior. O filme vai encetar um caminho oposto ao cinema tradicional, explorando a sua capacidade de construir mundos imaginários, reconstruindo o mundo real e não o imitando, favorecendo o sonho e a memória, dimensões que a tela parecia até então não conseguir apreender¹⁴.

Os romancistas do *Nouveau Roman* utilizaram recursos cinematográficos como o *raccord*, o *flash-back*, o *flash-forward*, e se Michel Butor, Claude Simon ou Nathalie-Sarraute se mantiveram próximos da literatura, outros, como Cayrol, Duras e Robbe-Grillet vislumbraram no cinema um campo de experiências profícuas.

Como bem notava Bernard Pingaud, os escritores procuravam no cinema a imagem que não existia no texto escrito, mas também desejavam encontrar nela a palavra que não existia ou estava oculta¹⁵.

No diálogo entre a literatura e o cinema, a *Nouvelle Vague*, enquanto corrente, oferece um derradeiro testemunho. Após o seu contributo, não nos é lícito destacar uma orientação geracional colectiva que ateste o diálogo entre letra e imagem. Após este movimento, muitos itinerários pessoais marcaram as relações entre os dois universos. Numerosos realizadores interpretaram o texto literário e o transcodificaram para a tela, enquanto outros privilegiaram o argumento original e um afastamento claro relativamente à literatura. Todavia, a indústria cinematográfica continua a considerar a literatura como inspiração temática e/ou formal. Se seleccionarmos como critério de evidência os filmes que ganharam o Óscar, desde 1930 até aos nossos dias, verificamos que a influência das fontes literárias no cinema é uma característica que não é fácil

¹⁴ Cf. Murcia, p. 79.

¹⁵ Cf. Esteve Riambau, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 216.

denegar.

Os anos 60, segundo Gimferrer¹⁶, marcam o fim de um percurso idílico entre literatura e cinema que, na sua globalidade, caracterizava a geração de Robbe-Grillet e de Marguerite Duras. Após este ciclo, as divergências entre os dois universos acentuam-se.

Ainda segundo Gimferrer, podemos constatar que a grande maioria dos romances das décadas de 60 e 70 não é adaptada ao cinema e este panorama continuou a caracterizar as décadas seguintes. Ressalvemos, contudo, que esta é uma visão do foro global, e não unificadora, pois vários romances contemporâneos foram, como bem sabemos, transcodificados para a tela. Nesta linha de pensamento, afiguram-se-nos pertinentes as seguintes palavras de Pere Gimferrer: «Es verdad que *Novecento* no sería lo que es si, a principio de siglo, Griffith no se hubiera inspirado en Dickens; pero apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa – desde Robbe-Grillet hasta la vanguardia hispánica – no se explican sin el precedente del cine»¹⁷.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1964). ‘Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet’, *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIMFERRER, Pére (2000). *Cine Y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- MURCIA, Claude (1998). *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*. Paris: Nathan.
- PARKINSON, David (1997). *History of Film*. London: Thames & Hudson.
- RIAMBAU, Esteve. (1998). *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

¹⁶ *Id., ibid.*, p. 86.

¹⁷ *Id., ibid.*, p. 87.