

A *Nouvelle Vague* e o cinema adolescente norte-americano: uma aproximação a partir do filme “O Clube dos Cinco”

CÉSAR OTAVIO CUNDARI DA ROCHA SANTOS

Em meados do século XX as artes sofreram severas transformações conceituais, seja no campo da literatura, da arquitetura, das artes plásticas ou do cinema. Estas modificações eram conseqüentes de certas características do chamado pós-modernismo.

Para Mike Featherstone, as principais características da pós-modernidade, ao menos dentro das artes, eram as seguintes: “a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana; a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da ‘ausência de profundidade’ da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição”.¹

Torna-se claro que esta nova forma de se encarar o mundo tratava-se de uma exacerbação do modernismo, onde “o instintivo e o prazer liberados para levar a lógica modernista a suas últimas conseqüências”.²

Isto nos leva a uma questão: com o estreitamento da distinção entre a vida cotidiana e a arte, o que aconteceria com esta³? A arte agora tinha nova cara e nova função. Não era mais estática e distante. Tudo agora tinha e era arte. Ela agora fazia muito mais parte do nosso dia-a-dia, nos identificava, socialmente, etnicamente, culturalmente e economicamente. Esta nova forma de arte tinha uma característica indispensável para tudo o que estaria por vir, nas artes e no cinema especialmente, ela passa a ser dessacralizada.

Com isto, cria-se um dilema, de que forma o cinema americano poderia lidar com estas inovações, sem que assim perdesse suas características e sua identidade. Principalmente por causa da crise interna sem precedentes por qual passava o cinema. Não bastando isto, o

cinema norte-americano ainda era obrigado a disputar espaço com o renascido cinema europeu.

Algumas pesquisas apontam para uma espécie de assimilação do cinema europeu por parte do cinema hollywoodiano, principalmente aqueles que se referem ao chamado cinema de *auter*, propagado pelos teóricos da *nouvelle vague*.

Este é, portanto o principal objetivo deste artigo, demonstrar que alguns dos princípios que nortearam a *nouvelle vague*, por mais que fossem muito mais técnicos do que teóricos, foram também incorporados pelo cinema de Hollywood, e foram em boa medida responsáveis por uma reestruturação do “fazer cinematográfico” norte-americano.

Na verdade, mais do que isto, esta comunicação pretende demonstrar que mesmo um filme considerado ingênuo e sem pretensões maiores⁴, tal como o filme “O Clube dos Cinco”, tem algumas das características que eram peculiares aos “discípulos de Bazin”, e que foram, em boa medida, responsáveis por um novo fôlego ao cinema norte-americano.

Estrutura e conjuntura

É notório que o cinema americano passou por uma crise de freqüência e renda em meados da década de 40 que se estendeu até fins da década de 60⁵.

Para Antonio Costa, os cineastas que emergiram desta crise são de difícil enquadramento, tanto por se tratarem de um grupo heterogêneo, mas também por estes não se diferenciarem, seja em termos técnicos ou em linguagem cinematográfica, de seus predecessores⁶. Estes foram considerados “cineastas pós-modernos”⁷, cineastas da época de transição por qual o cinema americano passava, os também chamados de cineastas do cinema moderno.

Em fins da década de 60, estava claro que o cinema não mais poderia ser o mesmo. Os poucos filmes que haviam dado real lucro à indústria cinematográfica, foram não somente

filmes desprezíveis, mas também filmes que enfocavam temas que eram pouco, ou quase nada, correntes ao cinema hollywoodiano padrão, tratavam de temas que antes eram relegados ao cinema marginalizado. “De súbito, porém, a juventude ficou na moda”.⁸ Isto deixava claro o tipo de cinema que os filhos do *boom* demográfico da década de 40 queriam assistir: violência e temas adultos. À indústria, restavam poucas opções, ou o investimento se localizava neste modismo jovem ou teria que apelar para os chamados filmes X, ou seja, os filmes altamente censurados.

A saída encontrada por alguns foi a de render-se a “política de autores”, tão propagada pela *novelle vague*. Esta tinha um transparente interesse em alguns diretores hollywoodianos, o que deixou aberta a possibilidade de se estabelecer uma linha alternativa, uma linha que não fosse nem tão “nihilista” e tampouco fosse estacionária e temerosa de inovações, como era o cinema clássico hollywoodiano. Muito do que o cinema hoje tem como característica se deve a este ambiente de transição, ambiente que compreende principalmente os anos 70.

Segundo Costa, são três as características que definem os filmes deste momento de transição e suas propostas de desinstitucionalização⁹ : 1. o fim de um sistema de produção estruturado sobre o produto médio, mas articulado em vários níveis (filmes de série A e B, filmes de *auteur*, etc.), que constituía um quadro de referência também para o cinema moderno; 2. a desarticulação e a desagregação da produção, razões pelas quais os filmes individuais (do supercolosso ao filme marginal) que têm identidade própria; 3. queda da capacidade do cinema de reunir um público mais vasto e heterogêneo, donde se desenvolve uma forma de fruição fragmentada e dispersa: a especializada (filmes de autor, *cult movies* nos cineclubes, filmes para jovens, filmes ‘no feminino’, filmes pornográficos etc.) e a ‘distraída’, dos filmes de televisão.¹⁰

Estes diretores da “pós-modernidade” cinematográfica, cada vez chegavam mais próximos de um universo intensamente mais complexo e articulado, o da instituição audiovisual, da imagem eletrônica.

Ainda segundo Costa, eram dez os “mandamentos” destes novos diretores: 1. produções de pequeno orçamento; 2. pequenos orçamentos produtivos; 3. busca de um público jovem; 4. discussão dos valores éticos-sociais sustentados pelo cinema precedente; 5. atenção à política e aos costumes; 6. construção de estilemas de caráter documentarista; 7. renúncia aos estúdios e procura dos espaços cotidianos; 8. mudança dos diretores dominantes; 9. abandono do *star system*; 10. revisão ideológica dos “gêneros clássicos”.

Estas normas deixam bem claro a identificação destes com a *nouvelle vague* cinematográfica francesa e sua política de *auteur*. Entretanto, seus traços transparecem também que estes têm uma relação não tão radical em relação ao sistema hollywoodiano, mais focalizado em uma revisão crítica deste do que um niilismo elaborado.

“O Clube dos Cinco”

1. Apresentação de ficha técnica resumida;

Título em português: O Clube dos Cinco.

Título Original: *The Breakfast Club*.

Gênero: Drama;

Tempo de Duração: 93 minutos;

Ano de Lançamento (EUA): 1985;

Classificação americana: M¹¹;

Estúdio: Universal Pictures / A&M Films;

Distribuição: Universal Pictures;

Elenco: Emilio Estevez (Andrew Clark), Anthony Michael Hall (Brian Johnson), Judd Nelson (John Bender), Molly Ringwald (Claire Standish), Ally Sheedy (Allison Reynolds);

Direção: John Hughes;

Roteiro: John Hughes;

Produção: John Hughes e Ned Tanen;

Música: Wang Chung, Keith Forsey e Simple Minds;

1.2. *Contexto do filme e das pessoas envolvidas.*

Antes de se começar a fazer uma análise filmica da obra é necessário que se faça um breve histórico de ao menos alguns dos personagens que o compõe. Dentre os principais responsáveis pela realização deste filme, John Hughes foi sem dúvida aquele que mais teve participação no processo de pré-produção. Hughes, além de diretor e produtor do filme, foi também roteirista e ator coadjuvante. Nascido em 1950, Hughes começa a trabalhar como escritor da *National Lampoon's Magazine*. Segundo consta, Hughes, tal como os cineastas da *nouvelle vague* francesa, começou a exercer o ofício de diretor para poder ter um controle real do processo em que seus roteiros seriam filmados.

Outras figuras que merecem certo destaque eram os protagonistas do filme. Eles representavam a juventude dos anos 80 e, apesar de cada um ter uma história relativamente diferente, eles estavam lá pelo mesmo motivo, para exercer a identificação dos jovens da época para com seus personagens, o que tornava cada um deles ícones visuais, onde o princípio da aura, elaborado por W. Benjamin, tinha reflexo quase que imediato¹².

1.3. *Resenha;*

Em virtude de terem cometido pequenos delitos, cinco adolescentes são confinados na biblioteca de seu colégio em um sábado, tendo de escrever uma redação de mil palavras sobre o que eles pensam de si mesmos. Apesar de serem pessoas bem diferentes, e de início não

terem nenhuma afeição entre si, enquanto o dia transcorre passam a aceitar uns aos outros e começam a encontrar semelhanças em suas personalidades.

1.4. *análise técnica;*

Era fácil identificá-los, tratavam-se somente de um Cdf, uma patricinha, um marginal, uma esquisitona e um atleta, entretanto, mais do que estes arquétipos, eles eram todos jovens, adolescentes e americanos.

Tratava-se, portanto, muito mais do que uma busca por conhecer o outro, mas de uma busca por conhecer a si mesmo. Eles se descobrem no momento que descobrem a si mesmos nos outros. Estes cinco adolescentes passam a ver muito mais do que as diferenças que os colocam em lugares socialmente diferentes (ao menos no ambiente de um colégio).

Do ponto de vista técnico, o filme tem poucos momentos de arrojo, mais precisamente dois, um mais recorrente, que é o das tomadas longas com diálogos que não são cortados por mudança de planos, tal como nos filmes de Goddard. Já o segundo, diz respeito também a cena da rodinha, entretanto, é mais relacionado à visão exterior que a forma que os cortes se dão. Nesta cena, a câmera faz o nosso papel no filme, nos deixa muito próximos de sermos parte do grupo, e de tão próxima, em dados momentos ela tira de foco alguns personagens. Hughes abusa do movimento de plano-contraplano da câmera e realmente não “inventa” nada de novo em relação à linguagem expressiva clássica.

É interessante notar que este filme reza quase que integralmente pela cartilha dos filmes de *auteur* dos cineastas dos anos 70 e 80. Dos dez mandamentos elencados por COSTA que podiam ser consideradas as características destes cineastas pós-modernos poucos não foram seguidos. Além disto, Hughes teve o controle quase que completo da execução do filme, tal como seus predecessores da *nouvelle vague*.

É interessante notar que o filme não prima por iniciativas arrojadas, entretanto tem algumas sacadas dignas de um “rosebud”¹³. Em dado momento, nos é mostrada a foto do *Man of the year*, concurso comum aos americanos em seus colégios, e, em uma das fotos, aparece a imagem de um estudante, este estudante trata-se do faxineiro do colégio. Talvez esta imagem seja representativa para demonstrar a forma patética em que os adultos são representados durante todo filme (sejam os pais dos alunos ou o diretor).

Em outro momento, Senhor Vernon (o diretor, talvez o mais ridicularizado adulto do filme), lhes dá uma tarefa para ser feita até o final do dia: uma redação contendo mil palavras dizendo “*who you think you are*”.

A resposta a esta pergunta vem em forma de uma redação escrita por Brian (o Cdf) e assinada por todos os demais:

"Dear Mr. Vernon,

We accept the fact that we had to sacrifice a whole Saturday for whatever it was you thought we did wrong, but we think you're crazy to make us write an essay on who we think we are. You see us as you want to see us, in the simplest terms and the most convenient definitions. But what we found out is that each one of us is a brain, an athlete, a basket case, a princess & a criminal. Does that answer your question?

Sincerely yours,

The Breakfast Club"

De resto, pode-se dizer que o filme é uma ode à juventude, à “irresponsabilidade”, e à uma geração nascida na década de 70 e que teve seu rito de passagem para a fase adulta na década de 80. Desde o começo do filme somos levados a nos sentir parte ou dos jovens, ou de sua contraparte “malévola”, os adultos.

Nem tanto uma análise filmica, mas sim uma discussão/aproximação entre este filme, freqüentemente mal visto, e um gênero muito mais bem visto (o da *nouvelle vague*), esta comunicação teve a pretensão de demonstrar que em alguns aspectos este filme tem em “*seu primo cult*” um parente nem tão distante assim como seria comum pensarmos.

¹ FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-modernidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. Pág. 25. Ver também RAMOS, José Mario Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995. “O movimento acolhia provocativamente uma *teenage culture*, mergulhava uma visão positiva no universo contemporâneo, através de incorporação de procedimentos do cinema, publicidade e história em quadrinhos, da reelaboração de objeto do cotidiano, enfim, borrava fronteiras entre os planos ‘erudito’ e do ‘consumo de massa’”. Pág. 227.

² FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-modernidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. Pág. 26.

³ “E assim a arte está por toda parte, uma vez que o artifício jaz no próprio coração da realidade. E assim a arte está morta, não somente porque sua transcendência crítica está perdida, mas porque a própria realidade, totalmente impregnada por uma estética inseparável de sua estrutura, vem sendo confundido com sua própria imagem”. BAUDRILLARD, Jean. Apud. In.: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-modernidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. Pág. 102.

⁴ “Pois esse filme no qual eu penso possui uma forte existência (social, analítica). Não se poderia reduzi-lo a um gadget de certos produtores de cinema ávidos por dinheiro e mal-intencionados a obtê-los.” METZ, Christian. **História/ Discurso (notas sobre dois voyeurismos)**. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. Pág. 405.

⁵ Sobre o assunto ler SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

⁶ “(...) aquela que nos propusemos a chamar de cinema moderno é mais difícil de circunscrever e definir. (...) Não existe uma inovação tecnológica comparável a do cinema sonoro a ponto de modificar e unificar o estatuto da narração, como aconteceu entre os 20 e 30. Primeiro a introdução da cor e, depois a da tela panorâmica não têm efeitos suficientes para modificar o estatuto expressivo, tendo, no máximo, o efeito de reforçá-lo, uma vez que tais inovações têm o objetivo de limitar a emergente concorrência da televisão”. COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003. Pág. 1114

⁷ “Se a hipótese central está na base do ‘cinema moderno’ é a de uma superação da tradição e, nas suas expressões mais radicais, se pode falar de uma ‘pós-modernidade’ do cinema, num sentido análogo àquele em que o termo pós-moderno é usado no campo das artes figurativas e da literatura” Id. Ibid. Pág. 134.

⁸ SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975. Pág. 353.

⁹ Ainda segundo Costa este conceito foi elaborado por Casseti. COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003. Pág. 133.

¹⁰ Id. Ibid. Pág. 134.

¹¹ “Uma das primeiras tarefas de Valenti foi verificar o que se poderia fazer em relação ao código. Depois de mais de dois anos de desgaste das proibições do código, Valenti decidiu jogá-lo fora. Colocou em seu lugar um sistema de classificação semelhante ao modelo da Grã-Bretanha, porém com maior número de categorias e categorias menos precisas: G para assistência geral, M para assistência maduras; R para assistência restrita, em que não se admitiam a entrada de menores de dezessete anos a não ser acompanhados de um pai ou responsável, e X que proibia, pura e simplesmente, a entrada de qualquer pessoa com menos de dezoito anos.” SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975. Pág. 345.

¹² “Ao fazer dos atores pessoas amadas e distantes, recolocou o solo propício para o ressurgimento da aura.” In.: BONASSA, Elvis César. **Não chore, é apenas um filme**. In: Imagem. Campinas: Ed. Unicamp, n. 5, Ago/Dez, 1995. Pág. 103.

¹³ Quem não se recorda do pobre Kane e sua busca pela infância perdida? Conforme nos mostra o filme “*Cidadão Kane*”, de Orson Welles. N. do A.