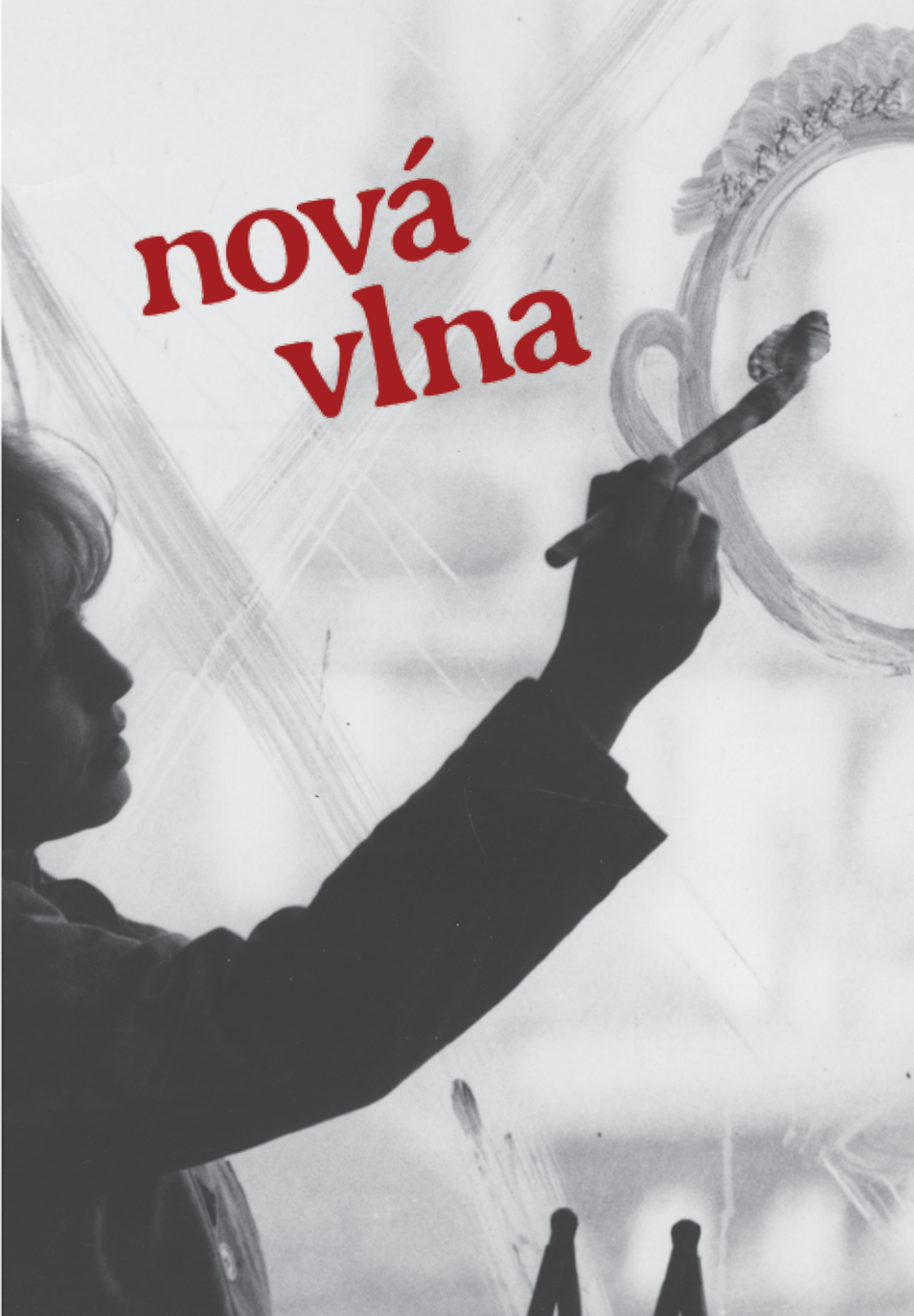


nová vlna



**nová
vlna**



FONTES: JENSON PRO E HELVETICA NEUE

PAPEL: PÓLEN SOFT 80 G/M²

GRÁFICA: DINÂMICA

TIRAGEM: 1000

N937 Nouvelle Vague Tcheca: o outro lado da Europa / Gabriela Wondracek Linck e Leonardo Bomfim(orgs.); colaboração Anelise De Carli et al.– São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014. 104 p. il. Capa: 12,5x56cm, 4x4 cores, Tinta Media 4 Cores em Supremo Comercial 250g. Miolo: 104 págs, 18x12,5cm, 1 cor, Tinta Preta em Polen Soft Commercial 80g. Possui fotos (stills dos filmes) coloridas.

Incl. Filmografia, ficha técnica e sinopse dos filmes apresentados. Vários autores.

ISBN 978-85-85688-58-5

1. República Tcheca – Cinema 2. Nouvelle Vague 3. Crítica I. Linck, Gabriela Wondracek II. Bomfim, Leonardo III. Carli, Anelise De IV. Gonsales, Luan V. Gomes, Pedro Henrique VI. Meireles, Tulipa Martins VII. Título.

CDD 791.430 437
CDU 791
FIAF F71(437)

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

**NOUVELLE
VAGUE TCHECA**

O outro lado da Europa

Centro Cultural Banco do Brasil
São Paulo - 19 de março a 3 de abril de 2014
Rio de Janeiro - 21 de maio a 2 de junho de 2014

CRÉDITOS DA MOSTRA

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Vai e Vem Produções

CURADORIA

Gabriela Wondracek Linck

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Liciane Mamede

Cecília Lara

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Liciane Mamede

Maria Chiaretti

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Liciane Mamede

PRODUÇÃO LOCAL (SÃO PAULO)

Andréia Franco

PRODUÇÃO LOCAL (RIO DE JANEIRO)

Mariana Campos Carvalho

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Paula Reis

Paulo Assis

PALESTRA (SÃO PAULO)

Leonardo Bomfim

VINHETA

Anelise De Carli

DEBATES

Gabriela Wondracek Linck

Leonardo Bomfim

Ruy Gardnier (Rio de Janeiro)

Sérgio Alpendre (São Paulo)

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Atti Comunicação

CLIPPING ELETRÔNICO

Sino – Solução em informações!

LEGENDAGEM

4 Estações

ORIGEM DAS CÓPIAS

Národní filmový archiv (NFA)

REVISÃO DE CÓPIAS

Pamella Cabral

SEGURO DE CÓPIAS

Allianz Seguros

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Consulado Geral da República Tcheca em São Paulo

Národní filmový archiv (NFA)

AGRADECIMENTOS

Daniel Vadocký

Kelly Kashima

Linda Kukuri (Wind Logistics)

Lucie Lachoutová Natal da Luz

Mateus Araujo

Rodrigo Ospina Pedrosa

Rosemei Wondracek

Ruy Gardnier

Sérgio Alpendre

Tomáš Lachman

CRÉDITOS DO CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

Gabriela Wondracek Linck

Leonardo Bomfim

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Maria Chiaretti

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Paula Reis

Paulo Assis

REDADORES

Anelise De Carli

Luan Gonsales

Pedro Henrique Gomes

Tulipa Martins Meireles

REVISÃO

Leonardo Bomfim

FICHA CATALOGRÁFICA

Alexandre Myiazato

GRÁFICA

Dinâmica – Gráfica e Editora

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Nouvelle Vague Tcheca – O Outro Lado da Europa*, mostra que traz o novo cinema surgido na Tchecoslováquia, hoje República Tcheca, na segunda metade dos anos 1960.

Embora estes filmes tenham sido produzidos em uma época em que houve uma busca de alternativas para a tradição dos anos 1950 – baixos orçamentos, atores não profissionais, entre outras coisas –, este movimento teve características singulares, como uma liberdade de expressão marcante, uma maior presença do surrealismo e do anarquismo e a influência de escritores como Franz Kafka, Vladimír Holan e Milan Kundera.

A programação traz obras de diretores mais conhecidos do público como Milos Forman e Vera Chytilová, e também de realizadores menos populares no Brasil, como Jaromil Jireš, Evald Schorm e Jan Němec, com títulos que revelam a “nova onda” na antiga Tchecoslováquia e o espírito libertário da primavera de Praga. A realização de um debate e de uma palestra completa o panorama.

Com esta mostra, o CCBB mais uma vez traz ao público o contato com cinematografias menos divulgadas, bem como cria condições de rever a história de movimentos importantes da história do cinema e de pensar sobre eles.

Centro Cultural Banco do Brasil

Apresentação

Esta é provavelmente a mais completa compilação de textos sobre a *Nová Vlna* já publicada no Brasil. O catálogo acompanha a mostra “Nouvelle Vague Tcheca – O Outro Lado da Europa”, evento que reúne filmes raros, cuja maioria não circula em nossas salas de exibição há mais de 20 anos. Apesar da relativa sombra sob a qual ainda repousa, a Nouvelle Vague Tcheca (ou Nová Vlna) é um dos movimentos cinematográficos mais inventivos e transgressores dentre as chamadas “novas ondas”. Seus filmes permaneceram na obscuridade principalmente até meados dos anos 1990, devido às proibições do Governo. A lista negra começou a crescer já nos anos 1960 e nela foi incluída uma série de filmes entre os mais importantes do período, em numerosos casos com tais títulos sendo até mesmo eliminados da filmografia oficial dos diretores, como aconteceu com *A Piada* (Žert, 1968) de Jaromil Jireš. Filmes notáveis tornaram-se de difícil acesso aos espectadores, desaparecendo do mercado internacional e sendo eliminadas suas possibilidades de exportação. Na lista negra definitiva constavam mais de uma centena de películas.

Até hoje a aproximação a este cinema segue bastante tímida, com exceção da obra de Věra Chytilová, coroada pelo crítico Jacques Rivette como uma das cineastas mais exigentes de seu tempo. Mas a importância mundial desta cinematografia, que vai além dos filmes de Vera, já havia sido cunhada desde cedo, por meio de diversas premiações em festivais internacionais e de um destaque crítico e comercial nos mercados ocidentais que culminou com um Oscar para *Trens Estreitamente Vigados* (Ostre sledované vlaky, 1966) em 1968. Peter Hames nos lembra que o movimento foi internacionalmente reco-

nhecido como um dos mais importantes do cinema mundial desde o Neo-Realismo Italiano, e defende que a nova onda tcheca impõe um rompimento mais forte com o Social-Realismo do que o cinema polonês da década de 1950 e o cinema húngaro do início dos anos 1970. Sobre *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrásky, 1966) de Chytilová, talvez o filme mais importante do movimento, o teórico diz que “quando o conformismo é baseado em apatia e falta de convicção ele é mais destrutivo do que qualquer um dos excessos das protagonistas”.

Vale ver, rever e pensar se são mesmo os filmes de Vera aqueles que de melhor maneira sintetizam o espírito da Nouvelle Vague Tcheca, e vale também prestar uma atenção cuidadosa aos primeiros longas de Miloš Forman: antes de dirigir *Um estranho no Ninho* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) em Hollywood, o diretor já havia ensaiado a denúncia de uma espécie de hospício no qual todos vivem, não apenas dentro de instituições ou regimes socialistas, mas como indivíduos presos em sua própria loucura – sejam estes indivíduos autodestrutivos como os personagens de Evald Schorm, desesperados como as eternas crianças de Jan Němec, lisérgicos como as meninas de Jaromil Jireš, perdidos e sarcásticos como os fantoches de Jiří Menzel, ou ainda loucos de veludo como no filme de Ivan Passer. Ainda que os filmes exibidos na mostra e contemplados neste catálogo sejam muito diferentes entre si, é o olhar crítico e estilizado lançado à sociedade que dá a tônica a este cinema de contracultura, em geral marcado por narrativas descontínuas e uma mistura de documentário e ficção. São filmes que nasceram sobretudo da cruz entre as cores explosivas de Vojtěch Jasný com os lobos negros e a neve branca de František Vlácil. São filmes que podem acabar em música, ou podem acabar como *O Cremador* de Juraj Herz: numa insanidade sem limites, ainda que agradável em seu sarcasmo zombeteiro e quase infantil. São filmes perversos, pois se dão às voltas – pelo avesso, pela poesia – por outro (e de outro) lado da Europa.

Esta é uma tentativa de trazer ao Brasil um pouco mais da cultura deste outro lado da Europa. Mais do que uma reverberação da efervescência da Primavera de Praga, a Nouvelle Vague Tcheca é composta ou por testemunhos ou por previsões da reação popular em Praga à invasão soviética em 1968, que se deu por meio da troca de lugar das

placas de orientação da cidade e do compartilhamento de informações via radiotransmissores para dispersar as tropas invasoras. Este enfrentamento pacífico é a cara da Nouvelle Tchecha: por meio de gestos cautelosamente encenados e sincronizados (*As Pequenas Margaridas*) e de uma montagem quase rústica ainda que experimental (*O Choro* [Křik, 1963]), este cinema se engaja na personificação de uma musicalidade singela e atonal contra a opressão. É curioso esta mostra entrar em cartaz justamente em época próxima ao lançamento de *Spring Breakers* (2012) do diretor californiano Harmonie Korine, filme que é como uma atualização das reivindicações estéticas e de pensamento de *As Pequenas Margaridas*, porém ambientadas no litoral norte-americano. Ainda que ao avesso, o filme de Korine é, como *As Pequenas Margaridas*, o símbolo estético da incompreensão, da revolta das mulheres e do fechamento dos círculos em todos os âmbitos de nossa sociedade; a única resposta possível a uma minoria surda e a uma maioria muitas vezes apática, ou vice-versa.

E não é menos curioso esta mostra entrar em cartaz um pouco depois das manifestações que tiveram início em junho de 2013 em nosso país. O cinema tcheco da década de 1960 é uma convocação ao povo para que reaja. A geometria e as estradas fosforescentes de Vera Chytilová se encarregam dos rumos e revelam as raízes do cinema tcheco, assim como a informação visual excessiva e a beleza irônica das meninas de *Spring Breakers* tomam as rédeas da reflexão imagética sobre um novo futuro, para aqueles que estiverem dispostos a realmente mergulhar nos problemas (populares ou individuais, se é que existe tal antagonismo) e enfrenta-los: contra todas as suas cores, ilusões e contradições ofuscantes, em todo seu excesso e falta de vontade, em toda sua falta de resignação (acuada). Esta mostra e este catálogo consistem em um passo inicial na tentativa de revigoração da estética e do pensamento deste leste europeu culturalmente esquecido, mas que já há algum tempo, ainda que de forma esporádica, vem causando incômodo e fascinação pelas salas de cinema por onde passa. O filme do iugoslavo Dušan Makavejev, *Sweet Movie* (1974), já deu parte do recado com sua volta depois de longa proibição há alguns anos, em raras exposições no país. Agora é a vez dos tchecos. Que depois venham os eslovacos. E que um dia as

portas da maioria das salas de cinema do eixo Rio-SP, assim como as do CCBB vêm fazendo, abram-se com menos resistências aos cinemas fora do eixo de referência europeu e norte-americano, e que suas exibições se expandam ao resto do país, resquício geográfico tão marginal em nosso contexto quanto o cinema tcheco dos anos 1960 no âmbito de exibições e críticas cinematográficas hoje no Brasil. Por fim, gostaria de agradecer, em nome de toda a equipe envolvida na mostra, a Národní Filmový Archiv (NFA), por ter cedido as cópias em 35mm para o evento.

Gabriela Wondracek Linck - curadora

Introdução à Nouvelle Vague Tcheca	13
O furto do paraíso	21
Os Diretores	35
EVALD SCHORM	35
FRANTIŠEK VLÁČIL	38
IVAN PASSER	40
JAN NĚMEC	43
JAROMIL JIREŠ	45
JIŘI MENZEL	47
JURAJ HERZ	50
MILOŠ FORMAN	52
VĚRA CHYTILOVÁ	56
VOJTĚCH JASNÝ	58
Bibliografia	61
Filmografia	62



Introdução à Nouvelle Vague Tcheca

Foram os diretores saídos da FAMU¹ em meados dos anos 1960 aqueles que se tornariam os mais comentados do cinema tcheco conhecido como *Nová Vlna* (ou Nouvelle Vague Tcheca): Evald Schorm, Jiří Menzel, Jaromil Jireš, Jan Němec, Miloš Forman e Věra Chytilová – todos cineastas influenciados pelo Teatro do Absurdo, pela efervescência de Praga com as primeiras publicações dos escritores Bohumil Hrabal e Milan Kundera e pelo aguardado surgimento da obra de Kafka em língua tcheca, inédita até o início de suas traduções, em 1963². Uma das principais características da *Nová Vlna* é a estética surreal-anarquista herdada de artistas plásticos da vanguarda dos anos 1920, especialmente das pinturas de Karel Teige, musa do grupo Devětsil³. Em geral, o que se lê a respeito desta cinematografia parece às vezes uma espécie de reprodução modulada, ou dos elogios de Jacques Rivette à diretora Věra Chytilová em suas notas de rodapé⁴, ou das listas da *Cahiers*

1 Em tcheco *Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění*, fundada em 1946, é uma das mais antigas faculdades de cinema do mundo. Funciona até hoje e oferece aulas ministradas principalmente em tcheco, mas também alguns cursos em inglês. Quase todos os cineastas de peso da NV Tcheca estudaram lá e entre 1960 e 1970, e também muitos cineastas iugoslavos (como Emir Kusturica e Goran Marković).

2 Kafka é um autor de língua alemã, porém nascido na Tchecoslováquia.

3 Que na época apresentou à Praga artistas como Man Ray, Paul Klee e Vladimir Mayakovsky.

4 Embora a relação de Rivette com Chytilová ultrapasse as notas de rodapé – o cineasta tem uma longa entrevista com ela em 1968 – os críticos da *Cahiers do Cinéma*, em geral, mostraram-se mais decepcionados do que animados com a NV Tcheca, com exceção dos filmes de Miloš Forman e outros poucos.

que incluíram alguns dos filmes mais famosos do movimento em seus Top 10, ou ainda das duras críticas de Jean-Luc Godard, nas quais o cineasta dava a entender que a diretora mais famosa da onda tinha um estilo publicitário e vazio de sentido.

Um dos poucos livros em Língua Portuguesa que faz uso do termo *Nouvelle Vague* Tcheca é a edição brasileira de “Dicionários de Cinema – Os Diretores” de Jean Tulard, na qual provavelmente a expressão se deve a um equívoco de tradução, ou talvez a uma escolha tão excêntrica quanto a nossa. Excêntrica porque a nova onda tcheca em quase nada se assemelha à original (de Truffaut, Godard, Rivette, etc), porém a opção pelo uso do termo *Nouvelle Vague*, ao invés de “nova onda”, presta o velho e quase automático tributo aos franceses⁵. Mas é preciso dizer que, com exceção das características comuns a quase todas as chamadas novas ondas da década de 1960 – o improviso, o uso de atores não profissionais, a câmera na mão ou em posições insólitas, a recusa em seguir os padrões do cinema tradicional e o próprio caráter de movimento, no sentido de mudança e revolução – a *Nouvelle Vague* original e a aqui chamada (e a partir de agora abreviada) NV Tcheca se desenvolveram em direções opostas: rumo a uma estética baseada em procedimentos que a aproximam do realismo, no caso dos filmes franceses, e à outra bastante surrealista e absurda, no caso dos tchecos. É aí que reside a oposição fundamental entre a nova onda tcheca e a francesa: a NV Tcheca é muito diferente de todos os outros cinemas surgidos nos anos 1960 por sua estética quase avessa à tendência realista do cinema-verdade, que tomou conta de boa parte da cinematografia europeia no período.

Na seleção da Mostra NV Tcheca há alguns exemplos de filmes mais próximos deste *cinéma vérité*, pois o leste europeu não fugiu à moda, ainda que seus diretores de maior destaque não tenham se detido nela por muito tempo. Mesmo quando adotam procedimentos enfaticamente realistas (como nas cenas de multidão de Forman), estes são filmes que, apesar do fluxo natural e muitas vezes frenético de informações visuais da ordem da duração pura, talvez mais se apro-

5 De quem os cineastas e a crítica parecem se sentir eternamente devedores, com toda razão.

ximem da literatura existencialista, em seus calculados excessos de sofrimento individual e diálogos de efeito, do que de qualquer outra influência cinematográfica. Dentro da trupe existencialista pode-se pensar na Věra Chytilová de *Alguma Coisa de Outro* (O něčem jiném, 1963), no Miloš Forman de *Pedro, O Negro* (Černý Petr, 1963) e *Os Amores de uma Loira* (Lásky jedné plavovlásky, 1965), no Evald Schorm de *Coragem de Todo Dia* (Každý den odvahy, 1964) e *O Retorno do Filho Pródigo* (Návrat ztraceného syna, 1966), e até mesmo no Jaromil Jireš mais prosaico de *O Choro* (Křik, 1963) e *A Piada* (Žert, 1968). Mas nenhum destes são os trabalhos que tornam Jireš e Chytilová os cineastas de mais importantes da NV Tcheca⁶, e sim suas obras posteriores, marcadas por uma estética mais obscura, revelada por um experimentalismo de índole niilista que busca o choque com o absurdo. Tanto no sentido ensaístico psicodélico e dadaísta de Chytilová pós-1966 (*As Pequenas Margaridas* [Sedmikrásky, 1966], *Fruto do Paraíso* [Ovoce stromů rajských jíme, 1969]) como no sentido do terror psicológico e fantástico de outra obra máxima da NV Tcheca, *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos* (Valerie a týden divů, 1970), de Jireš.

Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos reúne muitas características de outros filmes da nova onda, e a sensação ao assisti-lo é de que os adolescentes quase apáticos de *Pedro O Negro* e *Os Amores de Uma Loira* receberam uma injeção de energia, fantasia, e até de certo otimismo, na figura de uma menina que se torna mulher enquanto é atordoada por seus medos instintivos do mundo adulto. Sem desmerecer o caráter universal destes filmes, ter otimismo vivendo sob as rédeas de um Regime Socialista era algo que realmente só parecia possível com uma boa dose da fantasia (*Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos*) ou, em certa medida, autoengano (*Os Amores de Uma Loira*). Era essa, inclusive, a arma dos cineastas para fazer com que suas obras passassem pelo crivo do Governo. Contos de fadas, parábolas e enredos fragmentados e poéticos eram munições de praxe em busca da aprovação oficial, erguidas contra a censura em uma “luta de veludo” para que os filmes pudessem seguir seu caminho em direção aos festivais do ocidente.

6 Forman chegaria ao auge mais tarde, com *Um Estranho no Ninho* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975).

Tal estilo sutil de resolução (ou alívio) de problemas foi historicamente registrado na denominação da Separação de Veludo, que marca a divisão da Tchecoslováquia em República Tcheca e Eslováquia, em 1993, e é chamada assim por ter acontecido de forma pacífica, em oposição ao que ocorreu no caso dos países da antiga Iugoslávia. A origem do termo Separação de Veludo está na Revolução de mesmo nome, liderada em 1989 por Václav Havel, escritor tcheco que foi o último presidente da Tchecoslováquia e o primeiro da República Tcheca, além de figura inspiradora para os cineastas da *Nová Vlna* e que, depois, também passou a fazer filmes. Todas as artes, dos pintores da vanguarda tcheca aos escritores e músicos⁷ do período, se iluminaram reciprocamente para que este movimento cinematográfico viesse à tona, e por fim se consolidasse com sua mistura de poesia, ousadia sonora e pictórica, e um pouco de salada psicanalítica e filosófica em seus temas.

Sobre Tchechos e Eslovacos

A diferença entre tchecos e eslovacos, além da língua e de outras questões mais complexas para a oportunidade, é desde sempre geográfica. Os tchecos eram antes habitantes do território da Boêmia, enquanto os eslovacos nunca viveram nessa região. Esta mostra é dedicada apenas aos “boêmios”. Dentre os filmes da Tchecoslováquia feitos na década de 1960 até meados de 70 foram escolhidos apenas filmes de diretores tchecos, por questões de organização – com exceção de Juraj Herz, que era eslovaco, mas filmava com os tchecos (embora fosse um tanto *outsider*, ao que consta). A escolha justifica a ausência, por exemplo, de *O Sol na Rede* (*Slnko v sieti*, 1963) de Štefan Uher, filme eslovaco de grande influência para os cineastas da Tchecoslováquia, uma obra-prima ignorada por seus conterrâneos e resgatada por críticos tchecos. Contudo, embora os filmes eslovacos se relacionem

7 É importante lembrar também da banda de rock *Plastic People of The Universe*, representante da cena underground da Tchecoslováquia dos anos 1960/70, e que teve vários problemas com as autoridades, na época, por cantar abertamente contra o regime comunista. O grupo continua em atividade. Dois filmes importantes da NV Tcheca onde a música é um dos protagonistas: *Concurso* (*Konkurs*, 1963), de Forman e *Iluminação Íntima* (*Intimní osvětlení*, 1965), de Ivan Passer.

muito com os tchecos de mesmo período, a lista destes últimos já é extensa o bastante (cerca de 60 filmes), e foi preciso escolher.

Indo mais a fundo nas relações entre tchecos e eslovacos, é possível arriscar que, apesar das frequentes associações de tais filmes com os labirintos de estagnação kafkianos, a grande semelhança entre estes dois cinemas da Tchecoslováquia está, mais uma vez, na intersecção com a literatura existencialista e surrealista, ainda mais quando se trata dos eslovacos. Grande parte dos filmes disponíveis desta leva está em sintonia com livros como *A Idade da Razão*, de Jean-Paul Sartre ou *O Despertar dos Mágicos*, de Louis Pauwels e Jacques Bergier. Em filmes eslovacos como *O Sol na Rede* ou *A Virgem Milagrosa* (Panna zázracnica, 1967), de Uher, não há sinais de uma dimensão kafkiana (de estagnação dos personagens), e nem mesmo daquela do labirinto invertido de Kafka, por exemplo, de um Milan Kundera, no qual é o mundo que está estagnado e é do interior dos personagens que emana a energia angustiante e circular da qual não conseguem sair – terreno que poderia se pensar mais próximo ao existencialismo. A dimensão dura e sufocante da literatura de Kafka e Kundera é, no entanto, presença garantida em todos os filmes tchecos da seleção da mostra que datam do período inicial do movimento. E a impressão que se tem é de que os cineastas tchecos foram, por fim, como se vê em *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos*, salvos pelos eslovacos e sua cosmética transgressora, por meio da qual organizam (desarticulando) as engrenagens da realidade e das imagens ao seu redor. Isso está tanto na obsessão do protagonista de *O Sol na Rede* pelas mãos das pessoas, nos closes em fotografias que se misturam com a realidade⁸, quanto em *A Virgem Milagrosa*, filme feito de esquetes quase desconexas de aparições de uma garota misteriosa, que é uma mistura de musa e guru espiritual para jovens intelectuais eslovacos, e que não sabemos se é real ou fruto do imaginário de uma geração ou grupo (ou ambos). São os passeios de uma câmera angustiada que nos revelam a dimensão quase mística destes filmes – a busca de um

8 Nesse sentido o cinema eslovaco se aproxima um pouco do expressionismo alemão: como em *O Gabinete do Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920), na cena em que as mãos do protagonista se misturam à paisagem das árvores formando uma só informação pictórica, numa suposta comunhão do homem com a natureza (sendo a loucura o fio condutor desta união).

simulacro de verdade através da comunhão direta com a contemplação poética da natureza. “O sol está brincando com a gente. Ele está pulando na escuridão” é uma das frases emblemáticas de *O Sol na Rede*, e também nos diz muito sobre a NV Tcheca. Isso porque, ao exercer sua influência sobre o cinema tcheco, os filmes eslovacos parecem ter apontado para uma espécie de escape lúdico, menos circular e angustiante, e mais direcionado ao encantamento. Tudo neles se torna mágico ou inconsciente diante de situações insuportáveis, porém tal encantamento tem também uma dimensão sempre embaçada, que não foge da zombaria ácida tradicional desta cinematografia (e de livros como *O Despertar dos Mágicos*).

Numa versão bastante radical dessa acidez pode-se pensar no filme mais denso da NV Tcheca: *Diamantes da Noite* (*Démanty noci*, 1964), obra na qual o diretor Jan Němec revela claramente suas bases surrealistas, ao contar em imagens e ruídos uma história ao mesmo tempo trágica e alucinatória, à la Buñuel. Também não parece coincidência que o filme considerado por muitos inaugurador do movimento se chame *O Choro* (algumas vezes também traduzido para “O Grito” ou “O Primeiro Choro”), pois o despertar (e a essência) da NV Tcheca é como o acontecimento para o qual converge o fluxo de desencontros do primeiro filme de Jirěš: um parto em toda a dimensão do termo, da graça ao inexplicável. Esta narrativa fragmentada que acompanha um casal em crise, porém sem falar da crise, registra os momentos em que ambos estão sozinhos e ocupados com seus afazeres – os dele sempre agitados, cheios barulho e gente falante (ele conserta aparelhos de TV), pequenas emoções e aventuras diárias, os dela sempre entediadas e com o peso de quem mais observa e espera do que vive (ela vai dar a “luz” a um bebê).

Ainda sobre Influências

Além dos autores franceses, outras inspirações literárias mais óbvias para este grupo de cineastas foram escritores tchecos como Vladislav Vančura e o já citado presidente Havel. Das influências cinematográficas, uma das mais notórias é *Um Dia, Um Gato* (*Až přijde kocour*, 1963) de Vojtěch Jasný. A presença do diretor na mostra é uma

oportunidade de apreciar parte da gênese da maestria de um Jaromil Jireš, um Jan Němec ou uma Věra Chytilová. Mesmo Forman parece dever algo a ele, pelo que se vê no clima bizarro dos espetáculos que aos poucos se desenrola e intensifica em seu *O Baile dos Bombeiros* (Hoří, má panenka, 1967). O diretor František Vlácil também está na programação, embora igualmente não seja considerado parte do grupo pela crítica. Assim como Jasný, ele começou a filmar já nos anos 1950 e pertencia a uma geração mais antiga, porém sua influência e diálogo com os filmes daqueles que saíram mais tarde da FAMU não pode ser ignorada⁹. Seu *Marketa Lazarová* (1967) é considerado a grande obra-prima de todos os tempos entre os filmes tchecos, e aparentemente em nada se aproxima dos questionamentos políticos, econômicos e sociais da época, tão presentes nas comédias raríssimas de Menzel (*Um Verão Caprichoso* [Rozmarné léto, 1967], *Andorinhas por Um Fio* [Skrivánci na niti, 1966]), muitas vezes incompreensíveis para nós brasileiros¹⁰. Vlácil, nesta obra não por acaso filmada em P&B, é um bom contraponto a cineastas como Menzel, dando mostras da diversidade do grupo. Em *Marketa*, os trajés simples feitos de pano que usam os personagens não são o mais marcante¹¹, e o diretor usa uma estética minimalista para nos envolver em um jogo psicológico atemporal, o da sobrevivência humana e da traição de nossos próprios instintos a favor dela. As aproximações disso com o trabalho de Jireš e Chytilová parecem claras: os personagens são sempre instrumentos de suas vontades, fora de controle, e o que interessa aos cineastas é filmar essas vontades de dentro pra fora, como do coração

9 Como bem nota Peter Hames, parece injusto excluir tais diretores da NV Tcheca simplesmente por serem mais velhos, afinal Forman e Chytilová também tinham mais idade, e Forman obteve seu diploma nos anos 1950.

10 Ainda assim, pode-se observar nesses filmes de Menzel um grande investimento no figurino e na paleta de cores – o verde meio desbotado e um alaranjado que lembra calor e fadiga conferem o peso do qual nem os filmes mais espirituosos do movimento conseguem escapar. O uso quase constante dos uniformes dos trabalhadores em *Andorinhas por Um Fio* também empresta à trama mais angústia. E mesmo em uma das únicas cenas em que os atores não estão usando uniforme (a cena do casamento), há um derramamento de vinho ou outra bebida, púrpura como o sangue, no vestido branco da noiva.

11 Vlácil chegou a exprimir explicitamente sua recusa aos pomposos trajés de época que os diretores usavam para retratar o período medieval. Ele queria, com seu *Marketa*, chamar atenção para o interior dos personagens.

de Valerie para seu vampiro imaginário e das angústias de Marie I e Marie II para seus excessos gastronômicos e autodestrutivos.

Este espírito, de forma um tanto cruel, é marcante também no mais conhecido *A Festa e Os Convidados* (*O slavnosti a hostech*, 1966), de Jan Němec, e em *O Cremador* (*Spalovač mrtvol*, 1968), de Juraj Herz, cineasta que ganhou apenas um filme em exibição na mostra, caso também de Ivan Passer (*Iluminação Íntima*), que é o oposto de Herz e Němec. Passer é um dos poucos da onda afeitos à delicadeza, tanto dos temas quanto do estilo de filmar, legítimo e talvez único diretor de veludo do grupo. Tanto Herz quanto Passer não são diretores menos importantes dentro da onda, entre ainda muitos outros também considerados parte dela, mas que não foram aqui contemplados¹². Resolvi partir dos diretores saídos da FAMU, pelas evidentes ligações entre eles, como a repetição da equipe e de temas em vários filmes, e também acrescentei à seleção outros títulos que de alguma forma convergem na mesma direção estética ou narrativa. Por fim, é importante dizer que a relação dos autores deste catálogo com os filmes e diretores abordados é relativamente longa e com certeza intensa, e que seus desdobramentos me parecem ainda inesgotáveis. Que este evento e esta publicação sirvam de estímulo para que surjam mais mostras e textos dedicados ao cinema do leste europeu.

Gabriela Wondracek Linck

12 Outros cineastas da NV Tcheca: Ester Krumbachová, Jaroslav Papoušek, Antonín Máša, Zdenek Sirový, Drahomíra Vihanová, Pavel Juráček, Hynek Bočan e Jan Schmidt.

O furto do paraíso

Há um buraco na minha cortina – canta uma aspirante a estrela do rock num dos primeiros filmes de Miloš Forman, *Concurso* (Konkurs, 1963). O refrão parece tripudiar, com humor tipicamente tcheco, do cenário que favoreceu não apenas a existência de um jovem cinema no país, mas toda a onda de novos cinemas em terras que viviam estreitamente vigiadas entre os anos 1950 e 60. Certamente não estava no roteiro dos burocratas que grandes nomes do leste como Jerzy Skolimowski, Miklós Jancsó e Dušan Makavejev¹³ construísem, ainda que de forma breve, uma filmografia radical e sólida em seus próprios territórios, a ponto de serem rapidamente alçados ao pódio das referências cinematográficas modernas dos anos 1960. Especificamente na Tchecoslováquia, a ausência de um nome basilar – mesmo considerando a popularidade inegável de Forman e o reconhecimento quase unânime à singularidade da obra de Věra Chytilová – sinaliza que o rombo foi ainda maior.

Hoje é fácil verificar tal constatação: ao olhar para a produção jovem tchecoslovaca (contando os filmes realizados em Praga e em Bratislava), encontramos mais de 30 nomes destacáveis e quase uma centena de filmes importantes. No especial que a revista *Cinéma 67, Le Guide du Spectateur* fez sobre o país em agosto de 1967, Pierre Billard assi-

13 Para além da Tchecoslováquia, ainda que com menor intensidade, rupturas jovens surgiram em países como a Polónia, onde duas gerações importantes se formaram, a dos anos 1950, capitaneada por nomes como Andrzej Wajda, Andrzej Munk e Jerzy Kawalerowicz, e a dos anos 1960, tendo Roman Polanski e Jerzy Skolimowski na linha de frente; e a Hungria, que paradoxalmente afrouxou algumas correntes após a invasão soviética, em 1956, e revelou nomes interessantes na década de 1960 como István Szabó e Miklós Jancsó. Embora a Iugoslávia de Josif Tito não fizesse parte da cortina desenhada pelo Pacto de Varsóvia, a existência de um jovem cinema no país, a *black wave* de Dušan Makavejev e cia, teve uma história similar a das outras repúblicas socialistas do leste europeu.



nala que a Nouvelle Vague Tcheca vivia o status de cinematografia a ser olhada com atenção: *“vinte cineastas de talento realizaram em três anos um, dois ou três filmes marcantes. O que já seria excepcional para uma grande nação produtora, é fenomenal para um país de 14 milhões de habitantes”*. Também é preciso considerar que a Tchecoslováquia sempre foi encarada como um canto menor na história do cinema, com alguns lampejos de popularidade – os escândalos eróticos de um Gustav Machatý nos anos 1930 ou o reconhecimento quase unânime à excelência de Jiří Trnka no campo da animação no pós-guerra. Certamente não foi por capricho publicitário que a onda cinematográfica na década de 1960 recebeu a alcunha de “o milagre do filme tcheco”.

Se a existência plena de uma Nouvelle Vague Tcheca só foi possível graças à abertura política e cultural que culminou na Primavera de Praga em 1968, o enorme rasgo na cortina teve na produção cinematográfica¹⁴ um de seus principais cavalos de batalha. Por isso não é

14 Um dos pontos mais importantes da efervescência cultural na Tchecoslováquia nos anos

estranho notar que, apesar de ter durado poucos anos (a rigor, 1962-1970), o surto dos jovens filmes na Tchecoslováquia foi provavelmente mais diverso que o de cinematografias que pautaram a modernidade como França e Itália. Em entrevista recente a Peter Cowie (autor de *Revolution!*, livro que mapeia o surgimento dos novos cinemas na década de 1960) Forman relembra a arquitetura histórica inusitada que possibilitou a série de rupturas.

Quando eu penso hoje sobre todo o período sob o comunismo, é uma situação muito estranha, porque quando eles tomaram o poder em 1948, a principal revolução na indústria cinematográfica foi que os produtores tornaram-se sinônimo de capitalismo. Então o papel deles diminuiu para algo equivalente ao de um contador, o que significa, paradoxalmente, que os realizadores (o diretor e o roteirista) tornaram-se reis. Contanto que você estivesse de acordo com a ideologia oficial do Realismo Socialista, você poderia até mesmo viver como um rei. Mas isso era virtualmente impossível durante o primeiro período, de 1948 até o início dos anos 1960, porque toda a produção estava sob o controle cerrado não dos produtores, é claro, mas dos ideólogos. Após o discurso de Khrushchev¹⁵ no vigésimo congresso do Partido Comunista na União Soviética, de repente a situação política tranqüilizou um pouco, algo que criou uma situação absolutamente ideal. De repente nós estávamos permitidos a fazer nossos filmes do jeito que queríamos, e nós éramos os chefes.

O cenário favoreceu, sem sombra nem trems de dúvida. No entanto, o problema de considerar apenas a conjuntura política ao tentar compreender a NV Tcheca é o de embalsamar uma produção riquíssima como um mero reflexo de uma abertura cultural – ou ainda, o que é

1960 é o constante diálogo entre os campos artísticos. É impossível desassociar a explosão do jovem cinema do surgimento de uma nova geração literária (Milan Kundera, Josef Škvorecký, Bohumil Hrabal e o dramaturgo Václav Havel) entre o final dos anos 1950 e 1960, além da ressurreição oficial do grupo surrealista que, como veremos adiante, teve uma relação delicada com a NV Tcheca.

15 No discurso, em 25 de fevereiro de 1956, o secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Khrushchev, criticou abertamente a truculência política e o culto à personalidade do regime de Stalin, abrindo espaço para anos um pouco menos rigorosos dentro da configuração socialista do Pacto de Varsóvia. De qualquer forma, naquele mesmo ano a Hungria sofreu a invasão soviética, em resposta à crescente abertura política interna.

mais grave, cair no equívoco de ver tais filmes como manifestos de oposição ao regime. O afrouxamento ideológico e a situação paradoxal promovida pela nacionalização da indústria cinematográfica foram fatores que possibilitaram as condições para a existência da NV Tcheca, mas de forma alguma conseguem explicar a quantidade de grandes obras que surgiram ao longo dos anos 1960.

Pois o que permanece valioso ainda hoje no vasto catálogo da NV Tcheca é justamente o esforço dos cineastas em tentar compreender de que forma *viver* num momento de novas perspectivas, ou seja, num estado de crise dentro de uma sociedade socialista que buscava um caminho alternativo à via única pautada pelos soviéticos – tudo isso aliado à urgência pela invenção (narrativa, estética ou comportamental, às vezes tudo ao mesmo tempo) que remonta, na lavoura cinematográfica, à vanguarda da década de 1930 do mesmo país.

Os filmes da NV Tcheca – tanto os convulsivos quanto os nebulosos – são mais do que resultados de uma crise, são filmes sobre estar em crise: dão forma à busca por uma real identidade num momento de transição em que tudo está em condição extremamente movediça. A equação entre *procurar a verdade* e *entender o transitório* nos leva à grande incógnita que o cinema tcheco dos anos 1960 sustenta até hoje, ainda que envolto em leveza atípica se pensarmos na gritaria da grã-ordem de rupturas do cinema moderno.

A ruptura

É claro, nem tudo era leve. Havia filmes modulados em tons graves. Algo que pode ser visto especialmente na interrogação que Evald Schorm escancara em *Coragem de Todo Dia* (Každý den odvahu, 1964) a respeito do homem tcheco, que, como bem viu Ginette Gervais, em *Le film comme témoin de la société tchécoslovaque*, ensaio panorâmico publicado pela Jeune Cinéma¹⁶ em 1970, passa longe de uma

16 Na crítica francesa, foi a pequena revista criada por Jean Delmas dentro do espírito cineclubista que começou a olhar com mais atenção para o cinema tchecoslovaco nos anos 1960. Já em seu terceiro número, lançado em dezembro de 1964, a revista publicou um especial de fôlego que contemplava não apenas a NV Tcheca, mas também cineastas populares do país, filmes de ficção-científica e de animação. No texto de apresentação,

crise abstrata. O que interessa aos cineastas tchecos, num sentido geral, é a investigação do homem histórico: descer das nuvens (não as da metafísica, mas as do Realismo Socialista) e tentar entender um homem agindo nos espaços em que vive ao mesmo tempo em que os espaços agem sobre ele. Espontaneamente brechtiano, o filme de Schorm (roteirizado por Antonín Máša, outra figura central da NV Tcheca) aproxima a derrota moral do operário exemplar de uma fábrica, “aquele que faz todo o trabalho e não recebe nada em troca” à irresponsabilidade flagrante de uma nova geração que não parece sentir o peso de estar no mundo. A crise é a de um sacrifício que continua (ou amplifica) o desgaste de corpo e espírito sem com isso produzir algo sagrado: a crise de não ser mais contemporâneo ao mundo em que se vive – ou quando Brecht encontra Kafka.

Com a cortina furada e um mundo novo assombrando o olhar, não é de se estranhar que uma vontade realista tenha tomado conta dos filmes iniciais da NV Tcheca. Forman usa a técnica do documentário moderno para alcançar as “emoções instantâneas” que André Téchiné (*Cahiers du Cinéma*, 174, 1966) bem definiu a respeito de *Pedro, O Negro* (Černý Petr, 1963) e *Os Amores de uma Loira* (Lásky

Delmas provocava: “a França, mãe das artes, ficará para trás” em relação a esse cinema? De fato, a crítica francesa demorou um tempo para abraçar (ou agredir) o cinema tcheco. Em 1966, Forman se tornaria uma das referências do novo cinema, ganhando capa da *Cahiers du Cinéma* e textos empolgados de Michel Ciment na *Positif*. No mesmo ano, na edição 16, em texto de Ginette Gervais e Raymond Chirat, a *Jeune Cinéma* provocava novamente: “o jovem cinema tcheco não é apenas Forman...” e apresentava cineastas importantes como Evald Schorm, Pavel Juráček e Zbyněk Brynych. A *Positif* tirou o atraso, especialmente através de Ciment, em artigos mais panorâmicos como *Les trois coups de Prague* (80/81) e *Les tchèques arrivent* (92). A *Cahiers du Cinéma*, apesar de eleger Chytilová um dos ícones do novo cinema, especialmente a partir de Jacques Rivette e do novato Serge Daney, continuou tratando a NV Tcheca como um pequeno detalhe dos anos 1960, ainda mais se compararmos à atenção dada aos novos cinemas de países como Suécia, Itália, Estados Unidos, Japão, Brasil e Canadá, que ganharam edições especiais ou análises mais cuidadosas naqueles anos. Vale notar o desempenho de um dos filmes mais importantes do início da NV Tcheca, *Diamantes da Noite*, de Jan Němec, no quadro de citações da edição 177 da *Cahiers*: enquanto boa parte da crítica externa foi generosa – Robert Benayoun, da *Positif*, deu quatro estrelas, o número máximo –, todos os escribas da *Cahiers*, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli e Jean-André Fieschi, deram bolinha preta. Num sentido geral, os críticos mais importantes que pautavam a cobertura dos novos cinemas na revista (além dos presentes no quadro, é notável também a resistência de Luc Moullet, que inclusive considerou o filme de Němec reacionário, digno de intervenção do partido, na edição 166/67) não mergulharam com tanta vontade no fenômeno do jovem cinema tcheco.

jedné plavovlásky, 1965). Jan Němec faz a câmera correr junto a seus personagens na introdução de *Diamantes da Noite*¹⁷ (Démanty noci, 1964), um filme que recorre todo momento a flashbacks e imagens mentais (numa festa cujos convidados de honra são Faulkner, Kafka e Resnais) mas que nunca perde a potência realista justamente por valorizar, a partir do plano-sequência, o esforço extremo do ator. Em *Alguma Coisa de Outro* (O něčem jiném, 1963), Věra Chytilová abusa de um procedimento característico dos primeiros anos dos novos cinemas (Canadá, em especial): embaralhar o que a princípio é documental e ficcional segundo as leis da gramática cinematográfica. Por outro lado, a valorização do cenário urbano, dos tumultos mundanos que acontecem aos esbarros dos homens nas ruas de Praga, faz com que a expectativa do nascimento de uma criança em *O Choro* (Křik, 1963), de Jaromil Jireš, cristalice a problemática citada anteriormente, encontrar o embrião de um novo mundo e ao mesmo tempo entender a estação de crise da sociedade tcheca.

A tendência ao realismo mais bruto, naturalmente, vem da vontade de ruptura com o Realismo Socialista¹⁸ que, como destacou Gervais, em toda sua história no cinema (não apenas no país), não revelou sequer um filme realista ou socialista, mas assombrou a cinematografia

17 *Diamantes da Noite* torna-se emblemático ao reunir dois dos principais diretores de fotografia do cinema tcheco: Jaroslav Kučera é o responsável pelas cenas mais oníricas, enquanto Miroslav Ondříček filmou toda a parte visceral na floresta. Não deixa de ser um belo retrato das duas vertentes da NV Tcheca: a fantasia a partir da imagem deslumbrante de Kučera e a busca pela potência realista a partir da imagem suja de Ondříček. Considerado pelos próprios cineastas o co-autor dos filmes nos quais trabalhou, como *O Choro*, *Um Dia*, *Um Gato* (Až přijde kocour, 1963), *Pérolas ao Fundo do Mar* (Perličky na dně, 1965), *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrásky, 1966), e *Fruto do Paraíso* (Ovoce stromů rajských jíme, 1969), Kučera é uma das figuras seminais da NV Tcheca. O mesmo vale para Ondříček, autor da fotografia dos filmes de Forman e Ivan Passer. O terceiro diretor de fotografia de destaque naquele cenário foi Jan Čuřík, responsável pelas imagens singulares de *Coragem de Todo Dia*, *Alguma Coisa de Outro*, *A Piada* (Žert, 1968), *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos* (Valerie a týden divů, 1970), entre vários outros.

18 O conceito por trás do Realismo Socialista no cinema tchecoslovaco fica muito evidente quando encontramos um encarte produzido pelo setor cultural do próprio governo comentando os louros cinematográficos dos anos 1950: “ao lado de filmes com temas de caráter social, tem sido criado todo tipo de filmes históricos e, ao lado de filmes biográficos de gloriosas figuras da história política e cultural do povo, têm sido filmadas outras sobre as obras dos clássicos da literatura nacional. (...) Uma grande atenção se dedica à produção de filmes para a juventude, antes depreciados, que constituem parte importante de sua educação moral”.

tchecoslovaca do pós-guerra até a abertura nos anos 1960. Os jovens cineastas queriam fugir da imagem heróica, demasiadamente arquitetada, dos sujeitos grandiosos e seus dramas edificantes que serviam como toalha de mesa para meia dúzia de conceitos fincados sobre do papel do homem no processo revolucionário. Essa repulsa aos modelos resultou num realismo amplo, que nasce com a mise en scène emprestada do documentário (o olhar apaixonado aos pequenos gestos, aos movimentos dos corpos, a tudo que pulsa naquilo que está imediatamente visível) e passa, num sentido dramático, pela preferência às miudezas cotidianas. Da mesma forma – e talvez essa seja uma particularidade do jovem cinema tcheco – tal ruptura também levou muitos filmes a fazerem o elogio do amadorismo, do que é desajeitado, especialmente naqueles roteirizados e filmados pelo trio Miloš Forman, Jaroslav Papoušek e Ivan Passer. Podemos pensar no jovem que não sabe dançar e busca, de forma trepidante, conquistar a menina no baile em *Pedro, O Negro*; mas também no encontro prosaico entre velhos amigos em *Iluminação Íntima* (Intimní osvětlení, 1965), de Passer, onde cenas como o almoço tumultuado pelas crianças e os ensaios improvisados entre os músicos revelam um bocado do senso de humor particular tcheco que, eles dizem até hoje, ninguém consegue entender. O inverso aparece na antológica tiragem de sarro de Forman e seus comparsas (o roteiro tem a co-autoria de Papoušek e Passer) em relação aos eventos oficiais, cuidadosamente organizados, mas repletos de problemas burocráticos e outros entraves de ordem prática em *O Baile dos Bombeiros* (Hoří, má panenka, 1967), que não por acaso foi imediatamente censurado.

A radicalização

Na segunda metade da década, com o inesperado vale-tudo visual de *As Pequenas Margaridas*, Chytilová toma uma posição de destaque dentro da NV Tcheca. Embora as sombras do absurdo e do surrealismo já fossem marcantes nos primeiros filmes de Pavel Juráček e Jan Němec, o maior estudioso do cinema tcheco, Peter Hames, cita 1966 como o ano em que, de fato, o cinema tchecoslovaco inclina-se à vanguarda, retomando laços com grupos que movimentaram a arte e a política do país entre as décadas de 1920 e 1930, antes da

ocupação nazista e da consequente submissão à União Soviética colocarem panos de chumbo sobre quaisquer tentativas de aproximação entre vanguarda e revolução. É o mesmo ano, não podemos esquecer, de *A Festa e os Convidados* (O slavnosti a hostech, 1966), segundo longa-metragem de Němec. O filme comenta através do absurdo a facilidade com que o homem se submete ao autoritarismo. Numa demonstração clara de que os ventos não sopravam tão livres no país, o então presidente Antonín Novotný deu o célebre carimbo: “banido para sempre”, cogitando ainda a prisão do cineasta.

De qualquer forma, a inclinação vanguardista não surge como oposição à verve realista dos primeiros anos, mas como uma continuidade natural. Fica muito claro, no caso de Chytilová, quando notamos que *As Pequenas Margaridas* começa exatamente onde *Alguma Coisa de Outro* termina. No primeiro, há duas narrativas que nascem separadas e terminam assustadoramente próximas: as repetições dos exercícios e as repetições da vida conjugal fazem das personagens da ginasta e da dona de casa um paralelo feminino ao protagonista em crise de *Coragem de Todo Dia*. É emblemática a cena em que a ginasta, visivelmente abatida, é entrevistada sobre o fato de ter aberto mão de tudo para se tornar uma campeã esportiva. “Não tenho tempo para nada – afirma – estou um pouco cansada, ainda estou na ativa e às vezes acho que não posso prosseguir”. “Por que não para?” – questiona o repórter. A resposta é a cena mais política do cinema tcheco dos anos 1960: ela olha para o lado, dá um sorriso cansado e some do plano. Como quem precisa encontrar um contragolpe imediato dentro da própria narrativa, a cena seguinte já anuncia *As Pequenas Margaridas* ao mostrar a dona de casa aos beijos com o amante num restaurante. Em 1964, o prazer só era possível às escondidas. No filme de 1966, se o mundo não satisfaz, num coice de olhos é possível inventar outro.

No mesmo ano, Němec realiza *Mártires do Amor* (Mučedníci lásky, 1966), com três histórias livres sobre tipos solitários que imaginam aventuras delirantes, mais uma vez num comentário claro sobre a necessidade de inventar outro mundo para se satisfazer. Trata-se de uma homenagem aberta ao Poetismo, “o epicurismo moderno” idealizado por Karel Teige, figura central da vanguarda tcheca, cujo manifesto

principal era o de buscar um “modo de vida e de arte brincalhão, não-heróico, não-filosófico, malicioso e fantástico”. A influência do surrealista do Devětsil, grupo surrealista fundado por Teige e Vladislav Vančura nos anos 1920 e que contou com o poeta e escritor Vítězslav Nezval¹⁹, também aparece em adaptações importantes – do humor provinciano de *Um Verão Caprichoso* (Rozmarné léto, 1967), dirigido por Jiří Menzel, e no retorno ao período medieval com intenções modernas no épico experimental *Marketa Lazarová* (Marketa Lazarová, 1967), dirigido por František Vlácil, ambos romances originais de Vančura, passando pelo simbolismo erótico e de sobretons psicanalíticos de *Valerie e Sua Semana de Deslumbraamentos*, dirigido por Jireš, baseado em cultuado romance de Nezval.

A situação é paradoxal. O cinema tcheco investia pesado no experimentalismo e atingia o ápice de popularidade, com prêmios em diversos festivais, dois Oscar de Melhor Filme Estrangeiro – *A Pequena Loja da Rua Principal* (Obchod na korze, 1965), de Elmar Klos e Jan Kádár, e *Trens Estreitamente Vigiaados* (Ostře sledované vlaky, 1966), de Menzel, e promessas de contratos de distribuição mundial. Mas foi a época em que os jovens cineastas também receberam as críticas mais agudas. O próprio grupo surrealista contemporâneo que retornava às atividades paralelamente ao surgimento da NV Tcheca, depois de décadas respirando como uma movimentação underground, rejeitava²⁰ boa parte das invenções cinematográficas que são tidas

19 Teige e Vančura defendiam a criação de uma indústria cinematográfica estatizada ainda nos anos 1930, acreditando que a vanguarda afinada aos ideais socialistas poderia atuar com mais liberdade. Dos dois, Vančura foi aquele que realmente se aproximou do cinema, realizando alguns longas-metragens, entre eles o importante *Marijka, a Infiel* (Marijka nevěrnice, 1934), visto como um precursor local do neorealismo italiano. Nezval escreveria o roteiro de *De Sábado a Domingo* (Ze soboty na neděli, 1931), de Gustav Machatý, que inclusive é citado em algumas cenas de *As Pequenas Margaridas*. A influência do Devětsil ou do Poetismo no cinema tchecoslovaco dos anos 1930 ainda aparece nas obras dos iniciantes Otakar Vávra, que décadas mais tarde seria um dos principais professores da geração da NV Tcheca na FAMU; Martin Frič, que buscou a dupla de atores dadaístas Jiri Voskovec e Jan Werich para suas comédias no final dos anos 1930 – Welrich foi resgatado por Vojtěch Jasný para o papel principal de *Um Dia, Um Gato*, Schorm e seu roteirista/escritor Josef Škvorecký tentaram reaproximar a dupla no final dos anos 1960, mas o projeto foi vetado; e Alexandr Hackenschmied, cineasta e fotógrafo que imigraria para os Estados Unidos em 1938, onde iniciou uma parceria artística e amorosa com Maya Deren, já com o nome de Alexander Hammid.

20 A melhor publicação a respeito das tormentas entre os surrealistas e a NV Tcheca é

hoje como a retomada do espírito vanguardista dos anos 1920. Líder dos surrealistas do pós-guerra, Vratislav Effenberger via o novo gosto pela vanguarda entre artistas e críticos como um indicativo de fácil ecletismo, apenas o outro lado da hiperuniformidade do Stalinismo. *As Pequenas Margaridas*, por exemplo, foi considerado um mero cinismo decorativo. Em contrapartida, o grupo via nos filmes iniciais realistas, especialmente os primeiros de Forman, uma compreensão ativa da realidade, contemplada por um tipo de humor agressivo que denunciava os absurdos da vida cotidiana na Tchecoslováquia.

Não foi apenas dentro de casa que o cinema tcheco recebeu pedradas. Jean-Luc Godard fez sua crítica célebre em *Pravda* (Pravda, 1970), filme do Grupo Dziga Vertov rodado clandestinamente na capital tcheca, após 1968. O filme desdenhava do caráter revolucionário da obra de Chytilová ao citá-la como equivalente aos filmes de Zanuck para a Paramount. Existia um descompasso claro entre as rupturas da NV Tcheca a partir de 1966 e os ideais de cinema revolucionário²¹ que entraram em pauta especialmente a partir de 1968. A mudança de ânimo dentro de parte da crítica cinematográfica fica bem evidente quando notamos que Chytilová é capa da edição de fevereiro de 1968 da *Cahiers du Cinéma*, após entrevista e destaque no ano anterior, e depois desaparece das pautas da revista, assim como quase todos os outros nomes. A própria *Positif* também diminuiu a empolgação com os filmes. Sobrou para a *Jeune Cinéma*, fiel escudeira do cinema tchecoslovaco, acompanhar os anos traumáticos do final da década de 1960. No texto de Gervais já citado anteriormente, a crítica lança um último olhar de fôlego em relação àquele cinema, lamentando o seu desfecho

Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties, escrita por Jonathan L. Owen.

21 Foram vários os ideais de cinema revolucionário ao redor de 1968, é evidente, mas uma boa leitura das rupturas naquele momento está presente no texto de Stéphane Bouquet e Emmanuel Burdeau publicado no livro *Cinéma 68*. “As grandes questões do cinema político: como filmar o conflito, aquele que está no exterior dos filmes (oposição do capital e do trabalho, dos homens e das mulheres), aquele que está no interior (a imagem contra a imagem, o som contra o som, as imagens e os sons contra os sons); como enfrentar a grande problemática marxista, já presente na obra dos cineastas soviéticos, a da dialética”. O fato é que o contexto das rupturas de países que viviam processos revolucionários, como a França em 1968, quando a vitória da esquerda era algo que se via (ou sonhava) no horizonte, é muito diferente ao de países que já estavam vicenciando uma realidade socialista.

abrupto: “o cinema tcheco dos últimos 12 anos refletiu a sociedade de onde partiu mais do que qualquer outro país socialista; ele trouxe os problemas à tela, suscitou a reflexão; pela qualidade da forma, a riqueza e o rigor do conteúdo, mais do que qualquer outro contribuiu para a educação do povo. Por que não pode continuar seu trabalho?”

A defesa era um tanto quanto solitária, entretanto. A desconfiança pautava o olhar da esquerda ocidental, aparecendo até mesmo no questionamento contemporâneo de brasileiros. Com uma das leituras mais interessantes do momento tcheco, colocando em dúvida até mesmo os efeitos positivos da segurança criada pelo estado, Glauber Rocha²² temia o perigo da contaminação das regras do jogo burguês em meio aos problemas existenciais desencadeados pelos problemas econômicos (“garantido pelo Estado, o homem não se sente seguro diante de si mesmo e a vida passa a ser um fluir monótono para a morte”). Em outra direção crítica, autor da primeira publicação a respeito do jovem cinema tchecoslovaco no Brasil, Sylvio Back observava o futuro do cinema tcheco sob o ponto de vista da relevância revolucionária²³.

Muitas incertezas acodem a qualquer espectador atento e para elas nem sempre as soluções se mostram convincentes. Daí a preocupação sobre o futuro desse cinema de passado arraigadamente local, onde o presente balança entre o retrato autêntico de uma sociedade em processo e uma tendência à capitulação burguesa e tácita negação dos valores socialistas.

Isso fica claro quando aproximamos filmes políticos italianos e franceses aos do leste europeu; ou, numa realidade mais próxima a nossa, os filmes do Cinema Novo, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, às obras cubanas realizadas após a revolução, como *Memórias do Subdesenvolvimento* (*Memorias del Subdesarrollo*, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

22 O testemunho de Glauber Rocha – trecho de *O novo cinema do mundo* – pode ser lido no apêndice de *O século do cinema*, publicado pela Cosac Naify. Curiosamente, o primeiro prêmio internacional a Glauber foi na Tchecoslováquia, quando *Barravento* (1962) ganhou o Jovem Revelação no Festival de Karlovy Vary daquele ano. Em 1969, o brasileiro novamente encontra o país, quando *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) é premiado com a melhor direção no Festival de Cannes ao lado de *Todos os Meus Companheiros* (*Všichni dobří rodáci*, 1968), de Vojtěch Jasný.

23 *Um cinema polêmico* foi lançado em 1967, na ocasião de um ciclo de cinema tchecoslovaco em Curitiba.

Não deixa de ser a mesma interrogação que existia em relação às consequências do “socialismo de face humana” defendido por Alexander Dubček. No que a Tchecoslováquia se transformará? – desesperavam-se os fervorosos. Uma república socialista verdadeiramente democrática? Uma Disneylândia fincada no Leste Europeu? Como sabemos hoje, a resposta nunca veio: os tanques soviéticos tomaram o país na marra, em agosto de 1968, congelando todas as principais rupturas da década e devolvendo a neblina burocrática que permaneceu, com brechas impossíveis de serem vistas a olho nu²⁴, até 1989.

Nesse contexto, a NV Tcheca ainda consegue respirar alguns furtos com os lançamentos entre 1968 e 70, um período ainda mais notório de radicalização: a experimentação visual e narrativa atinge o clímax em filmes como *Cremador* (Spalovač mrtvol, 1968), de Juraj Herz, *Fruto do Paraíso*, de Chytilová, e os carrollianos *Caso para um Carrasco Novato* (Případ pro začínajícího kata, 1969), de Juráček, e *Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos*, de Jireš. Por outro lado, duas obras tiravam do túmulo sem meias palavras (ou imagens) os desmandos internos do Partido: *A Piada*, de Jireš (baseado em romance e histórica pessoal de Milan Kundera) e *Andorinhas Por um Fio* (Skřivánci na niti, 1969), de Menzel, adaptado de Hrabal. A ironia trágica é que apesar de terem sido idealizados como uma denúncia à violência Stalinista do pós-guerra, a dupla acabou retratando com fidelidade o terrorismo político do final dos anos 1960. Em 1970, o fim se anuncia quando o comando da indústria cinematográfica²⁵ é trocado de supetão. O saldo imediato: muitas filmagens interrompidas, novos projetos abortados, cineastas

24 O microscópio se faz necessário e um dos capítulos da história do cinema que merece um olhar mais atento é a produção cinematográfica tchecoslovaca durante o período conhecido como a normalização, entre 1969 e 1989.

25 Ao longo dos anos 1960, houve um processo de descentralização da produção cinematográfica que possibilitou a realização de um maior número de filmes. Coube ao produtor Erich Svabík e especialmente ao roteirista Jan Procháska, parceiro fiel de Karel Kachyňa (cineasta importantíssimo da geração dos anos 1950), chefiarem as aventuras da produção mais inventiva do país. Quase todos os filmes da NV Tcheca têm o selo Svabík/Procháska na produção. A partir de 1970, a dupla foi proibida de se aproximar de quaisquer realizações cinematográficas. Com a saúde debilitada, Procháska morreu em 1971 como um dos intelectuais mais vigiados da Tchecoslováquia, acusado pela KGB de organizar um grupo dedicado à destruição do socialismo.

proibidos de filmar e dezenas de obras (inclusive as premiadas) na vala da censura. O saldo histórico: uma cinematografia que nunca mais conseguiu se tornar relevante de novo.

Entre mortos (a carreira de Juráček acabou, a promissora Drahomíra Vihanová ficou quase trinta anos sem dirigir ficções) e feridos (Menzel e Chytilová voltaram a filmar, sem a mesma liberdade, em meados dos anos 1970; Schorm se refugiou na televisão); entre exilados de sucesso (o duas vezes oscarizado Forman e Passer, ainda que sem o mesmo êxito comercial) e de fracasso (Němec caiu no ostracismo e acabou filmando até casamentos nos Estados Unidos), a maior das cicatrizes é que a interrupção truculenta não deixou que Nouvelle Vague Tcheca pudesse responder com a devida profundidade as questões que ela mesma impôs no ventre de seu cinema.

Leonardo Bomfim



Os Diretores

EVALD SCHORM

É preciso começar dizendo que, em meio ao horror e ao caos, há sempre um último suspiro de generosidade. A tarefa irrenunciável do artista começa quando este não pode mais negar a relva turva na qual é necessário fincar os pés e movimentar-se, ciente da iminência do perigo. Para vencer ou para ser derrotado? Pouco importa: ser cineasta é movimentar-se através de contradições e sentimentos, é não ter medo de pisar em espinhos.

Pois eis que, entre censuras e prêmios em festivais internacionais, uma obra de importância reconhecida se consolidou através de mais de vinte filmes, do documentário em curta-metragem à ficção de longa duração. Também ator de outros filmes que não os seus próprios, Evald Schorm é a expressão de um movimento que englobou cineastas das mais diversas percepções estéticas e políticas, responsáveis pelo novo desenho que o cinema tchecoslovaco ganhou a partir do início dos anos 1960. Suas imagens são constituídas de matérias bastante claras: está lá o regime comunista, a confusão entre a normalidade e a loucura, as crises morais e familiares, a religião, o amor e o ódio. A disposição



dos assuntos, no entanto, não se estrutura sob bases vazias e perdidas em um revanchismo ideológico que se utiliza da experiência estética e da criação para afirmar certa pretensão de justiça. Há uma mediação, um trânsito entre as possibilidades de organização das coisas e das formas de enunciação que supera qualquer histeria política.

Por exemplo, o filme-documentário, para Schorm, não é senão outra possibilidade de colocar as coisas a cru, olhá-las não com mais ou menos precisão, mas operando outro tipo de tensionamento e outras formas e relações de ênfase diante dos temas. Em *Coragem de Todo Dia* (Každý den odvahu, 1964), seu primeiro longa-metragem de ficção, já notamos que o registro mais francamente encenado pode se deixar contaminar pelo “corte” do documentário, dada sua permeabilidade e abertura não dogmática para as diferentes formas de concretizar a imagem. Não raro, o filme revela uma crueza lancinante que se exerce sobretudo em função desta capacidade de assimilar os formatos e reconhecer seus atravessamentos. É notável que o instinto do cineasta que sabe observar o fluxo interno das cenas, aquele olho treinado que deixa fruir mesmo o quanto há de improviso e espontaneidade em cada plano sem perder o controle de sua mise en scène, pode então devolver à imagem sua força expressiva e, mais decisivamente, sua forma política. Trata-se, em primeiro lugar, de um cinema sistematicamente moral do ponto de vista de sua abordagem.

Não é sob outra Razão que seu longa seguinte iria apropriar decisivamente para dentro de sua narrativa essa comunhão: o tema bíblico, a possibilidade do retorno, após o perdão, à casa e à família. O *Retorno do Filho Pródigo* (Návrat ztraceného syna, 1966) coloca, sob o corpo de Jan Kačer, ator e parceiro também em outros filmes, um arquiteto que, após uma tentativa de suicídio, é levado a um hospital psiquiátrico para tratamento. Neste particular, assim como em *Coragem de Todo Dia*, Schorm não leva muito para dizer a que veio. Se já nas imagens iniciais do primeiro filme o discurso do protagonista (Kačer) regurgitava um grito pela necessidade de não perder a esperança após a perda “de tudo”, anunciando uma trajetória de sufocos e apertos, o arquiteto, filho pródigo, assume que tentar tirar a própria vida é o que ele faz, simplesmente – o suicídio, a pretensão de realizá-lo, voltaria a surgir, desta vez na crise de uma jovem menina, em *Cinco Meninas*

no *Pesçoço* (Pět holek na krku, 1967). Não sabe se é por liberdade que luta, mas tem convicção de que está certo e diz que as pessoas devem agir de acordo com suas convicções. Ao longo do filme (“a vida não é assim”, diz o texto que acompanha a primeira imagem), Schorm vai dispondo suas armas sobre a mesa, escrevendo na carne de Jan Kačer o símbolo de uma vertigem que estabelece, antes de qualquer coisa, o caminho do olhar trilhado pela objetiva. Ora, é de duas coisas que estamos falando, não somente acerca do registro e do método, mas da própria fruição do espectador: clareza e evidência.

O Retorno do Filho Pródigo faz o plano justamente dessa dobra, realiza o “golpe” que, à época, era necessário desferir. A missão de Schorm, como cineasta que não pode ser o que suas imagens não são capazes de enunciar, é chegar às coisas através daquilo que elas são na realidade e, aí então, tocar o imaginário com o sujeito erigido por esta relação. Isto é, se por um lado não há a obsessão baziniana pelo realismo, o conflito entre as *civilizações da imagem* (real, imaginário) vai existir para todos os efeitos. As convicções que animam o espírito do protagonista, bem como das personagens de Schorm em geral, estão sempre em conflitos, expostos por todo um contexto político que cerca a ação e que o cineasta equaciona e modula com notável equilíbrio entre os tempos e os espaços.

Mas se há um distanciamento projetado, este é limitado pela composição dos corpos nos planos, acentuado pela luz que não deixa de mostrar o rosto, espreado pela simples noção de que, afastada qualquer possibilidade de espoliar a força das pernas e dos braços de suas personagens, a textura da imagem precisa abrigar os movimentos desses corpos. Não é por outro caminho que dois de seus filmes pós-1968 (momento marcado pela chegada das tropas soviéticas na Tchecoslováquia), *Fim de um Pastor* (Farářův konec, 1969) e *O Sétimo Dia, a Sétima Noite* (Den sedmý, osmá noc, 1969), iriam seguir, ainda que proponham reposicionar a condição do cineasta-observador da cidade fabril (a indústria sob o comunismo) para o campo (a terra coletivizada), e com isso expor outros procedimentos de ações e reações entre as personagens que disputam aqueles espaços. Diante disso, é perceptível a lógica das “políticas” que aparecem ao longo da obra de Schorm, os ruídos, as pequenas vozes, as expressões corporais diluí-

das na frieza, a proximidade logo em torno da “matéria”, a necessidade de poder construir uma nova experiência a partir da partilha do crime (a arte, a imagem): esta é sua forma de afirmação política.

Pedro Henrique Gomes

FRANTIŠEK VLÁČIL

Existem alguns segredos em cinematografias periféricas que muitas vezes apagam da história oficial do cinema nomes que deveriam ser olhados com mais atenção. František Vláčil é um deles. Dentro da Nouvelle Vague Tcheca, o cineasta tomou distância de temas e motivos visuais recorrentes – o trauma da Segunda Guerra ou os conflitos políticos-existenciais contemporâneos –, mergulhando no calabouço medieval do século dezesseis, em “lendas dos tempos antigos em que o diabo brincava com o destino humano”, como nos apresenta a introdução de *A Armadilha do Diabo* (Ďáblova past, 1961).

Mas o primeiro longa-metragem de Vláčil, após um período de documentários na década de 1950, é uma fantasia pacifista de intenção praticamente atemporal: com raras palavras e uma atmosfera visual-sonora impressionante, *A Pomba Branca* (Holubice, 1960) pode ser visto como o primeiro passo moderno do cinema tcheco – ali o cineasta inclusive já trabalha com nomes que se tornariam fundamentais nos anos seguintes, como os diretores de fotografia Jan Čuřík e Miroslav Ondříček (aqui operando a câmera). Na encruzilhada entre os anos 1950 e 1960, Jiří Weiss ainda estava próximo do melodrama clássico em *Romeo e Julieta nas Trevas* (Romeo, Julie a tma, 1959), Jasný tasteava seu lirismo narrativo de expressão visual acentuada em *Desejo* (Touha, 1958); Kachyňa e Kádár & Klos ainda estavam distantes do amadurecimento cinematográfico dos filmes de guerra nos anos 1960. Da geração dos anos 1950, “a primeira onda”, Vláčil é quem de fato anuncia a NV Tcheca.

Ao longo da década, numa guinada até certo ponto surpreende, Vláčil encara os confins medievais com um objetivo arriscado: oferecer ao

espectador a impressão de que a câmera estava lá. Ao mesmo tempo, e sem que exista contradição nisso, fez das obras uma das grandes investigações estéticas do período – compara-se, sem nenhum exagero, ao período tardio de Serguei Eisenstein ou ainda aos primeiros filmes de Andrei Tarkovski. Entre sacrifícios e duelos, a sombra pesada do cristianismo (as imagens de Cristo são sempre violentas) modula os dramas: em *A Armadilha do Diabo*, o medo causado pela superstição a serviço da manutenção do poder, ou seja, da obstrução do conhecimento, leva à morte. Em *O Vale das Abelhas* (Údolí včel, 1967), dois cavaleiros que possuem visões opostas sobre o voto de fidelidade à Ordem Teutônica também descobrem um desfecho trágico.

Mas foi no épico surrealista *Marketa Lazarová* (1967), adaptação do livro homônimo de Vladislav Vančura, com a história da jovem prometida a Deus que acaba nas mãos de um homem criado com os lobos, que Vlácil deu o passo mais ambicioso do cinema tcheco dos anos 1960: quase três horas de imagens que sublinham a carnificina (mas também a beleza) medieval com uma rara precisão e fazem jus aos anos dedicados à pintura do diretor. Ao mesmo tempo, os delírios e sonhos libertam a narrativa de quaisquer compromissos. Poucos filmes conseguem sustentar o peso de



um épico clássico ao mesmo tempo em que administram com muita invenção as possibilidades modernas – câmera na mão, desenquadramentos, longos planos-sequência, montagem propondo a separação das imagens. Com a consciência de que estava traduzindo para o cinema o livro mais importante do modernismo de seu país, aquele que renovou a língua tcheca tendo como ponto de partida a tradição, não é exagero dizer que Vlácil encontrou um resultado equivalente no sentido cinematográfico.

Leonardo Bomfim

IVAN PASSER

Único longa-metragem dirigido por Ivan Passer na Tchecoslováquia, *Iluminação íntima* (Intimní osvětlení, 1965) podia ser um filme sobre música, não fosse antes um filme sobre gente. Sobre a vida simples em um pequeno lugarejo tcheco, com todo o peso e densidade que pode ter a “vida real”, a existência com toda a sua simplicidade, miudezas, manias, dores, prazeres e intimidações que surgem quando se mostra a vida de forma crua, longe de influências políticas ou ideológicas – diferente de muitos filmes do período que traziam um contexto de influência ou crítica política, como *Andorinhas Por um Fio* (Skřivánci na niti, 1969), de Jiří Menzel, e *A Festa e os Convidados* (O slavnosti a hostech, 1966), de Jan Němec, Passer apresenta um contexto em que a crítica política é justamente a ausência de qualquer influência política



na vida dos personagens. Ainda assim, a música aparece como desfecho, ela vai delineando os trajetos da narrativa e se mostra como elemento essencial (o filme é trilhado pela música do início ao fim, Mozart, Dvořák, Jírovec, entre outros. Ela aparece sob várias perspectivas, desde uma marcha fúnebre até a mais singela declaração de amor sob o ritmo de uma buzina ou

mesmo o cantarolar de um ronco). É como se Passer quisesse mostrar que apesar de ser um filme sobre a mais bucólica forma de vida, ele é marcado diretamente pela arte que o contorna e se apresenta como um sentido, como o próprio sentido de viver.

A primeira cena já é marcada por um impaciente maestro, que conduz o ensaio para um “grande concerto”. Bambas, ao chegar no ensaio, logo anuncia ao maestro que um solista chegaria de Praga para juntar-se a eles no concerto. A relação de Ivan Passer com a música já aparece em filmes como *Concurso* (Konkurs, 1963) e *Os Amores de uma Loira* (Lásky jedné plavovlásky, 1965) quando

participou como co-roteirista nos longas de Miloš Forman. O músico que vem de Praga é Petr, seu velho amigo, e traz com ele sua bela namorada Stepa, ambos passarão o fim de semana com a família de Bambas. A partir daí o primeiro longa-metragem de Ivan Passer se desenvolve enquanto uma divertida e peculiar comédia, contendo as mais inusitadas cenas que poderiam haver quando um jovem casal de Praga decide visitar a vida simples e pacata de uma tradicional família no interior da Tchecoslováquia – o que acrescenta ao longa um caráter muito mais alegórico do que ideológico, característica de alguns filmes da Nouvelle Vague Tcheca como *Um Verão Caprichoso* (Rozmarné léto, 1967) e *Valerie & Sua Semana de Deslumbramentos* (Valerie a týden divů, 1970).

A chegada do casal na casa de Bambas é acompanhada por uma atmosfera simples e casual (o deslumbramento do casal com a espaçosa varanda, o quintal muito arborizado, o embarço de Bambas quando, ao oferecer groselhas à Stepa, se depara com a inusitada falta de groselhas no arbusto). Passer teve bastante cuidado ao criar uma atmosfera poética em que as ações dos personagens nos causam graça e divertimento pelo simples fato de representarem vidas comuns, em situações muitas vezes banais. Um exemplo é quando, à mesa, os dois amigos conversam sobre música e vez e outra são interrompidos pela voz da esposa de Bambas, que fala sobre coisas aparentemente desinteressantes; enquanto a namorada de Petr faz caretas para o menino, que se esconde atrás de uma cadeira. São cenas comuns: uma mulher de meia idade que recebe visitas em casa e faz o possível para agradá-las e ser agradável; uma moça que se sente entediada e procura qualquer pequena situação para se entreter e dois amigos que não se veem há muito tempo e procuram retomar os fios que os aproximam.

Em todo o filme, as cenas são compostas por uma complexidade de pequenos acontecimentos. Como quando Bambas quer tirar o carro da garagem, mas é surpreendido por uma galinha e passa a se desenvolver um conflito entre ele, sua mãe e a galinha; ao mesmo tempo em que Stepa anda em uma pequena bicicleta com a ajuda do pai de Bambas. O conflito com a galinha termina com a morte desta, que acaba sendo atropelada, o que não é pouca coincidência – uma vez que estavam todos a caminho de um funeral. Ou quando acompa-

nhamos as peripécias de Stepa para se distrair, enquanto Petr está ocupado demais para lhe dar atenção. Ela corre atrás dos gatos, escuta pacientemente as histórias de juventude que conta à mãe de Bambas, conversa com um rapaz que vem a seu encontro na cerca – e com toda a inocência de quem continua em uma eterna infância, a convida para sair. São todas cenas muito delicadas que possuem um divertido encanto de fim-de-semana-no-campo.

Iluminação Íntima pode ser também considerado um filme sobre a amizade entre dois músicos que não se vêem há muitos anos e compartilham alguns momentos juntos. As vidas de Bambas e Petr se distanciam em muitos aspectos. Bambas é um pai de família que mora com seus pais, sua esposa e três filhos em um pacato lugarejo; Petr, ao contrário, é solteiro, não tem casa, carro ou esposa e mora em Praga. Bambas leva uma vida tranquila e abastada ao passo que Petr ainda está construindo a sua. No entanto, as cenas finais são marcadas por uma atmosfera nostálgica: Bambas declara sua grande satisfação por ter uma vida tranquila onde pode desfrutar dos pequenos prazeres que a vida simples lhe proporciona. Mas, quando Petr o interroga sobre a pesca, Bambas confessa:

“Você não entenderia nunca. Eu sei sobre tudo nesta casa. Eu sei até o que o velho está fazendo no banheiro. Ou quando Granny fica com dor nas costas. Assim como hoje. Mas na água... é uma aventura, Petr. Você nunca sabe o que pode vir.”

A manifestação de Bambas não soa como um arrependimento, mas como a nostalgia de um tempo em que talvez ele desfrutasse de maior liberdade, um tempo onde não havia uma relação tão estreita de intimidades. Isso se apresenta explícito quando os dois amigos resolvem sair pelas ruas para viver como músicos itinerantes. No entanto, ambos amanhecem em casa e o que carregam consigo é uma tremenda ressaca. E o “grande concerto” tão esperado pelo maestro no início do longa acaba por ser apenas um pretexto para esses encontros, além de situar o espaço da música enquanto algo necessário, que contorna as pequenas contingências da vida dos personagens.

Tulipa Martins Meireles

JAN NĚMEC

Muito se fala da onipresença do absurdo no cinema tcheco dos anos 1960. As condições eram favoráveis: a começar pelo vulto internacional criado por Martin Esslin, em 1961, ao reunir dramaturgos de idiomas cênicos diversos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Jean Genet sob o manto do Teatro do Absurdo. Foi justamente nesse período que alguns textos importantes do teatro de vanguarda começaram a ser encenados na Tchecoslováquia – o principal correspondente tcheco, Václav Havel, também começa a publicar suas peças em 1960 e tem seu primeiro grande êxito três anos mais tarde com *A Festa do Jardim* (*Zahradní slavnost*, 1963). Na mesma década, a obra de Franz Kafka começa a ser reavaliada em sua terra natal, especialmente a partir de uma importante conferência no castelo de Liblice ocorrida em 1963. A questão que interessava aos intelectuais e escritores presentes no evento era: Kafka é nosso contemporâneo?

As duas primeiras respostas cinematográficas vieram logo no ano seguinte. Pavel Juráček e Jan Schmidt criam em *Joseph Kilian* (*Postava k podpírání*, 1964) uma realidade esvaziada de qualquer sentido que nunca deixa de parecer real. Enquanto



isso, o jovem Němec buscava meios para fazer sua versão de *A Metamorfose*, idealizada inteiramente com a câmera subjetiva: Gregor Samsa nunca apareceria. Trechos do roteiro chegaram a ser publicados na revista francesa *Jeune Cinéma*, mas não houve como financiar o filme. Němec estréia em longa-metragem com uma continuação natural de seu curta premiado sobre jovens na Segunda Guerra, *O Pedaco de Pão* (*Sousto*, 1960), dessa vez retratando a fuga desesperada de dois garotos judeus nas florestas da Tchecoslováquia. A ideia de fazer um filme inteiramente subjetivo parece ter encontrado alguma ressonância aqui, com a série de flashbacks incertos e delírios violentos que os garotos têm ao longo da fuga.

Denunciado pela Cahiers du Cinéma (edição 166/67), através de Luc Moullet, num momento em que o travelling se torna questão de moral, como um reacionário exercício de estilo em torno do sofrimento humano (no texto, o crítico sugere até a intervenção do governo), o filme de Němec ganhou um olhar mais cuidadoso na Positif (edição 77/78), através de Bernard Cohn, que viu nele a vontade de descobrir o humano na aflição suprema, lançando uma crítica atemporal sobre a redução do homem à condição animal.

Mantendo o cenário principal do filme de estreia – a floresta – *A Festa e os Convidados* (O slavnosti a hostech, 1966) muda radicalmente a chave estética de Nemeč: aqui, é como se Jean Renoir fizesse um filme de terror. A parceria com Ester Krumbachová, nome essencial da NV Tcheca, co-roteirista deste, *Mártires do Amor* (Mučedníci lásky, 1966), *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrásky, 1966), *Fruto do Paraíso* (Ovoce stromů rajských jíme, 1969) e *Valerie & Sua Semana de Deslumbramentos* (Valerie a týden divů, 1970) retira de Ionesco a influência primária: diálogos incompletos, mudança de ânimo súbita nos personagens, a passividade em relação a uma nova realidade opressora, apenas invertendo a intensidade típica dos desfechos do dramaturgo: aqui há um anticlímax de forte sugestão política.

“Proibido para sempre” pelo presidente Antonín Novotný, que enxergou no filme uma porção de referências a celebrações oficiais do Partido Comunista e outras provocações (como o fato do dono da festa ser parecido com Lênin), *A Festa e os Convidados* teve uma carreira maldita: depois de dois anos completamente interditado, foi liberado para participar do Festival de Cannes de 1968, evento tradicionalmente aberto às experimentações tchecas, onde era aguardado com expectativa ao lado de dois outros rebentos do país – *Um Verão Caprichoso* (Rozmarné léto, 1967) e *O Baile dos Bombeiros* (Hoří, má panenka, 1967). Mas, como sabemos, foi justamente a edição de Cannes que nunca aconteceu em função das revoltas nas ruas de Paris.

De volta a casa, Němec começou a registrar a efervescência da Primavera de Praga num documentário que, tragicamente, acabou testemunhando no calor da hora a invasão dos tanques soviéticos no país. A festa acabou e o pequeno filme *Oratório a Praga* (Oratorio

for Prague, 1968) levou ao mundo as imagens da invasão e a reação corajosa da juventude tcheca. Maldito entre os malditos, Němec mal conseguiu divulgar seu novo filme, *Mártires do Amor*, e teve suas atividades cinematográficas vetadas dentro da Tchecoslováquia até o final do regime. Com a ameaça da prisão, foi expulso do país e nunca mais conseguiu retomar os holofotes da crítica internacional. Quase escondido, realizou uma versão claramente menor do que suas intenções originais de *A Metamorfose* (*Das Rückendekolleté*, 1975) para a televisão alemã nos anos 1970.

Leonardo Bomfim

JAROMIL JIREŠ

Questionado sobre a diferença entre as gerações dentro do cenário cinematográfico da época, Jaromil Jireš respondeu à Jeune Cinéma (dezembro/1964): *não é apenas a idade que define uma geração, é um espírito. Mas há uma diferença entre os colegas mais velhos e nós, que tiveram experiências de vida bem diferentes: eles conheceram, já adultos, a guerra, a formação e os primeiros anos da república; nós ainda somos crianças.*

Jireš se refere à geração do pós-guerra¹ que deu os primeiros passos, ainda nos anos 1950, na renovação cinematográfica do país – entre os nomes mais importantes, estão Vojtěch Jasný, Jiří Weiss, Ján Kádár & Elmar Klos, Karel Kachyňa, František Vlácil. A metade do século passado já configurava um cenário bastante convidativo à invenção, mas diferenças importantes persistem entre eles e a obras da turma mais nova, que despontou entre 1963-64.

Esse aspecto fica bastante claro quando colocamos lado a lado filmes que tratam dos mesmos temas. Basta comparar o peso moral dos três que Kachyňa fez sobre o trauma de ser coadjuvante durante a Segunda Guerra, *Viva a República* (*At' žije republika*, 1965), *A Carroça* (*Kočár do Vidně*, 1966) e *A Noite da Noiva* (*Noc nevěsty*, 1967) com a abor-

1 A geração que o principal estudioso do cinema tcheco hoje, Peter Hames, chama de “first wave”

dagem bem-humorada, de erotismo acentuado, em *Trens Estreitamente Vigeados* (*Ostře sledované vlaky*, 1966), de Jiří Menzel. O mesmo vale para o ânimo grotesco que Juraj Herz introduz à questão tabu do colaboracionismo em *O Cremador* (*Spalovač mrtvol*, 1968), temática que já havia sido abordada de forma lírica e humanista por Kádár e Klos em *A Pequena Loja da Rua Principal* (*Obchod na korze*, 1965).

A geração de Jireš amadureceu rápido. O período da descoberta fica marcado em filmes como *O Choro* (*Křik*, 1963), seu primeiro longa, onde a ideia de um novo momento do país é colocada em cena a partir das expectativas de um casal jovem em relação ao mundo e ao filho

que chega, ou em *Romance*, seu episódio do filme-coletivo *Pérolas ao Fundo da Água* (*Perličky na dně*, 1965), onde uma criança cigana é anunciada como o futuro presidente do país. Mas as cicatrizes históricas da política tchecoslovaca já são escancaradas em *A Piada* (*Žert*, 1968), uma parceria com Milan Kundera sobre traumas Stalinistas que deixa visível uma melancolia em relação ao presente.

Em *Valerie & Sua Semana de Deslumbramentos* (*Valerie a týden divu*, 1970), realizado num momento crepuscular da Nouvelle Vague Tcheca, Jireš não abre mão de nada do que existe de mais bonito para o cinema: é um conto de fadas, de terror e de surrealismo. O argumen-

to do filme foi adaptado do livro de Vítězslav Nezval, publicado em 1945. O escritor tcheco fez parte do grupo de artistas de vanguarda Devětsil, que influenciou fortemente as produções do novo cinema tcheco. O poeta surrealista amigo de Breton misturou num contexto



de início de século XX a descoberta da condição feminina com elementos de diferentes histórias de terror, como O Monge, Nosferatu, Drácula e Frankenstein – além, por que não, da tradicional Alice no País das Maravilhas.

A Valerie de Jireš foi eternizada pela beleza intocável da atriz Jaroslava Schallerová, estreando no cinema aos 13 anos de idade. A chegada do seu primeiro dia ou primeira semana de menstruação acompanha uma crise na qual era precisa se defender de velhos conhecidos que se tornam seres ameaçadores. Prato cheio para quem acredite que a macarronada do cinema se revela à análise psicanalítica, Valerie passaria por um mundo onde seu mundo de fantasia e brincos mágicos é ameaçado vampiros e acusações de bruxaria. Personagens mortos voltam à cena, já que a morte se torna somente mais um dos elementos na grande cena da vida para quem se acostuma com o sangue.

Jireš não poupou seu filme de garantir imagens fetiche das bocas, dos cabelos e das insistentes maçãs mordidas por Valerie. O cineasta tcheco briga com bispos e família, que tentam impedir as descobertas sexuais da menina, e as estimula pelo prazer da contemplação e pela intimidade do olhar de frente do desconhecido – prazeres que o cinema sabe nos proporcionar tão bem.

Anelise De Carli e Leonardo Bomfim

JIŘI MENZEL

O drama de não ser protagonista em seu próprio território – um dos temas centrais do cinema tcheco – ganha na obra de Jiří Menzel uma de suas expressões mais imprevisíveis. Sua matéria-prima essencial foi o universo literário de Bohumil Hrabal, ícone underground dos anos 1950 que ganhou visibilidade com a abertura política na década seguinte – o primeiro livro de contos, proibido durante anos e só lançado em 1963, gerou o irregular filme-coletivo da Nouvelle Vague Tcheca, *Pérolas ao Fundo da Água* (Perličky na dně, 1965). E a comédia, sobretudo, era seu porto seguro: todos os quatro longas-

-metragens (dois adaptados de Hrabal) que o cineasta realizou até ter sua trajetória interrompida por motivos políticos, giram em torno de situações jocosas envolvendo homens, jovens ou velhos, impotentes do ponto de vista sexual.

Lembremos imediatamente de sua obra mais famosa, *Trens Estreitamente Vigiaados* (*Ostře sledované vlaky*, 1966), vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1968 e certamente um dos exemplos mais carismáticos do cinema tcheco. É o primeiro dia de trabalho de Miloš, vigiar trens numa pequena estação, mas também é o momento de seu despertar amoroso (e sexual): apaixona-se por uma jovem companheira de trabalho. Não estamos muito distantes do universo que Miloš Forman pinta em *Pedro, o Negro* (*Černý Petr*, 1963), embora o desenrolar da narrativa leve a relação entre o jovem casal para



outro extremo. Pois – o que não deixa de ser irônico num filme que acontece num flagrante decisivo da Segunda Guerra Mundial – o grande drama do garoto é sua ejaculação precoce.

Em uma das cenas mais célebres, ele pede ajuda a uma senhora experiente, quer ser iniciado. Mas sua incapacidade já condiciona o tom de voz e seu olhar virado ao chão antecipa a

negativa: “se eu tenho que provar que sou um homem, é porque não sou um homem”, diz com uma autoconsciência cruel. Numa imagem irônica que remonta às brincadeiras eróticas de Gustav Machatý nos anos 1930, a negativa da senhora é acompanhada por movimentos que se assemelham ao da masturbação no pescoço ereto de um ganso. Essa abertura ao erotismo (mais tarde, quando a namoradinha de Miloš se diverte com outro funcionário da estação, a cena é resolvida com um primeiro plano extremamente safado da bunda da menina) foi o que destacou o cinema de Menzel entre a NV Tcheca num primeiro momento – as cópias brasileiras da época, denunciavam os críticos, chegavam com algumas cenas borradas.

Voltando à impotência. Se em *Trens Estreitamente Vigeados* há um garoto que precisa desesperadamente se transformar em homem para consumir sua paixão, em *Um Verão Caprichoso* (Rozmarné léto, 1967), a situação é inversa; três homens feitos não conseguem mais provar, sexualmente, que são homens para uma bela jovem entregue aos seus encantos. Adaptação de um romance de Vladislav Vančura e influenciado pela tranquilidade do último Renoir, o filme mostra o fracasso dos homens no ato do sexo com a ajudante de um mágico que chega repentinamente ao verão de uma bucólica cidade em que nada acontece. Da mesma forma, no filme que Menzel realizou no ano seguinte, *Crime no Music Hall* (*Zločin v šantánu*, 1968), uma comédia musical envolvendo assassinatos cometidos por figuras do alto escalão do governo, há uma protagonista assediada o tempo inteiro por homens incapazes de conquistá-la.

A impressão é a de que Menzel encontra nas sucessivas falências sexuais uma forma para rir da histórica impotência de seu país – um pequeno pedaço de terra no centro da Europa de independência tardia, em 1918, após o desmanche do Império Austro-Húngaro, e que ao longo do século vinte foi tomado como fantoche pela Alemanha Nazista e União Soviética.

Esse sentimento de impotência política no período socialista é amplificado em *Andorinhas por um Fio* (*Skřivánci na niti*, 1969). Ambientado nos primeiros anos de Stalinismo, o filme (baseado em Hrabal) apresenta personagens forçados a trabalhar para apagar seu passado burguês. Há um filósofo que não quis “destruir a literatura ocidental corrompida”, um procurador que deixou o acusado exercer sua defesa, um músico que teve seu saxofone, instrumento “imperialista”, banido. E a frustração sexual continua, dessa vez como exigência do poder. As mulheres vivem presas, seus belos e atraentes rostos são considerados “repugnantes, cheios de imperialismo” por uma professora compromissada com a ideologia oficial. “A besta fascista nunca dorme”, ensina às crianças enquanto as moças as encaram com sorrisos picantes. O contato com os homens é raríssimo, um pequeno encontro de mãos já surge como um momento glorioso e excitante.

Após a espetada radical nos métodos ditos revolucionários, quem

acabou impotente foi o próprio Menzel, que com censura de *Andorinhas por um Fio* teve sua carreira cinematográfica abortada e permaneceu até 1974 sem realizar um novo longa-metragem, dedicando-se apenas a espetáculos teatrais. Cultuado em VHS piratas durante a década de 1980 e somente exibido nos cinemas em 1990, *Andorinhas por um Fio* rendeu a Menzel o prêmio de melhor diretor no Festival de Berlim daquele ano. Um momento simbólico. Fim de um período moribundo, o da “normalização”, que durou vinte anos na Tchecoslováquia, e um prêmio importante para um diretor de um país que podia, enfim, respirar com alguma autonomia e gozar em paz.

Leonardo Bomfim

JURAJ HERZ

Curioso pensar que Juraj Herz, autor de um dos filmes atualmente mais cultuados da leva sessentista do leste europeu, tenha sido na época uma figura marginal da NV Tcheca. Parece ainda mais surpreendente se olharmos sua biografia: trabalhou ao lado de Forman e Menzel no importante teatro Semafor, foi assistente de Zbyněk Brynych e Ján Kádár & Elmar Klos, ator dos primeiros filmes de Jan Švankmajer e iniciou sua carreira como cineasta na coletânea de episódios baseadas em Bohumil Hrabal, *Pérolas ao Fundo da Água* (Perličky na dně, 1965) ao lado de Chytilová, Schorm, Menzel, Jireš e Němec – embora seu curta-metragem (assim como o de Ivan Passer) tenha sido descartado na montagem final.

Mas é de Herz, talvez por capricho dos deuses, aquele considerado por muitos estudiosos o último canto da vanguarda tcheca. Em 1972, quando os principais nomes estavam proibidos de filmar, Herz recorre à liberdade visual do diretor de fotografia Jaroslav Kučera e realiza *Morgiana* (1972), um caleidoscópio com os dois pés no gótico a serviço da mente perturbada de Viktoria, mulher que cultivava uma repulsa a tudo, mas especialmente à Klara, irmã que acabou herdando a propriedade da família e o coração do homem que ela deseja. Bus-

cando traduzir visualmente o estado mental de uma mulher tão atormentada quanto controladora, o filme não está tão distante de *O Cremador* (Spalovač mrtvol, 1968), com o tour *de force* imagético potencializando os monólogos ininterruptos e hipnóticos de Rudolf Kopfrkingl, o proprietário de um crematório – seu templo da morte – obcecado com as teorias sobre libertação encontradas no Livro Tibetano dos Mortos que acaba convencido por um amigo austríaco a aceitar o seu sangue alemão.

Filme de sorte estranha, *O Cremador* foi ignorado pela crítica da época (pouco falado até mesmo por Antonín J. Liehm, porta-voz do cinema tchecoslovaco para o mundo), mas liberado pela mesma censura que matou quase todo o cinema local naquele ano, algo inesperado pelo modo nada amistoso como

aborda o colaboracionismo tcheco nos primeiros suspiros da Segunda Guerra Mundial – tomando léguas da revisitação heróica ou daquela modulada pela alegação de que “não havia nada a fazer”.

Estamos diante de um tema clássico do cinema tcheco desde o pós-guerra: o papel do tcheco no Holocausto. Se em *Romeo e Julieta nas Trevas* (Romeo, Julie a tma, 1959), de Jiří Weiss, o jovem tcheco faz de tudo para que a menina judia permaneça segura, no momento em que os nazistas se tornam cada vez mais sanguinários, após o assassinato de Reinhard Heydrich por milícias nacionalistas em 1942; se em *A Pequena Loja da Rua Principal* (Obchod na korze, 1965), a relação entre o “inspetor ariano” e uma velha judia que acabou esquecida dentro do local é vista com olhos quase infantis, em *O Cremador*



encontramos um homem que deseja matar a própria família, convencido de que existem ali algumas gotas de sangue judeu. Assistente de direção de Kádar e Klos, Herz buscou o caminho oposto ao aproximar de modo desconcertante a gênese teórica da máquina de morte nazista à completa falta de resistência tcheca diante da sedução alemã, deixando seu filme sob um manto atemporal por mostrar que os discursos são extremamente frágeis nas mãos dos homens.

Leonardo Bomfim

MILOŠ FORMAN

Os heróis e as heroínas do novo cinema tchecoslovaco revelam, na simplicidade com que aparecem, um ornamento de assombros. Mesmo que se esconda o quanto há de contaminação com a política da época, o comunismo, a burocracia do Estado, a interferência indesejada na vida e no trabalho dos populares, os filmes de Miloš Forman certamente não fizeram vista grossa ao cenário que cercava a República Socialista Checoslovaca à época de seus respectivos lançamentos. Ao contrário, através de um humor bastante particular, eles

explodiram com tudo. Fazendo notar que sua obra não se confunde com qualquer geometria planejada ao acaso e que sua busca por alguma verdade não é menor que a honestidade dos relatos, podemos explorar vários pontos acerca de alguns de seus filmes.



As danças, os salões, as festas, ambientes recorrentes em seus

primeiros trabalhos, não aparecem como configuração de espaços casuais ou acessórios, mas correspondem a uma lógica, ou melhor, funcionam de acordo com seus ritmos e impulsos. O pacto e a con-

fissão: o acidente possível, transfusão daquela barbárie que a imagem do cinema vai inscrever, ainda nesta fase nativa, é o instante último do suspense com que os olhos se encontram nos bailes, surpresos e atônitos, envolvidos em disputas e desejos indisfarçáveis, porque são simplesmente capturados pelo naturalismo do observador. Mas falar em algo “natural” aqui, para não ficarmos no vazio, pressupõe uma descida ao cerne da aventura que marca pelo menos a trinca inicial de sua obra antes da ida para os Estados Unidos: *Concurso* (Konkurs, 1963), *Pedro, O Negro* (Černý Petr, 1963) e *Os Amores de Uma Loira* (Lásky jedné plavovlásky, 1965).

A propósito deles, algumas observações podem servir. O adágio já antigo, assimilado pelo tempo, seria a forma e a consistência das relações de força entre os proponentes, aquela mesma energia que nos permite avançar em meio ao deserto movediço buscando algo que pode ser apenas uma miragem. Todas as vozes, todos os corpos expostos, repetidas vezes, assumem o *pathos*, mas não seguem o caminho das excentricidades. Para erguer tais conjuntos de imagens, Forman as autonomiza, sem que isso implique a perda da continuidade – é precisamente o contrário que acontece. Se a competição de talentos do primeiro filme (dois curtas unidos que giram em torno da música) é permeada por várias personagens vistas basicamente sob ângulos parecidos, com estreitas variações, estão ali os seus reflexos, seus rompimentos, suas curvas, suas dificuldades de articular o movimento, mas, sobretudo, aquele gosto inafiançável pela potência musical, prelúdio de uma relação não fortuita e nada desequilibrada que iria voltar praticamente em toda sua obra, incluindo a fase americana, com *Amadeus* (1984) sendo a sua “radicalização”.

Não estamos então muito distantes das longas danças de *Pedro, O Negro*, dos corpos jovens e frescos e mesmo das pequenas confusões de ocasião que transcorrem com naturalidade. Neste filme, já não havia qualquer resquício de timidez. A pequena família, a mãe e o pai linha dura (“homem de discursos”, até bastante totalitário, na corporificação do regime político vigente) a busca por trabalho, a visibilidade de todos os medos e os anseios que à câmara não podem mais enganar, são os temas que vão amparar as atitudes do protagonista, jovem que consegue um emprego em um pequeno mercado e tem como tarefa

vigiar suspeitos, “seja aonde for”. Assim como cineasta que o filma, Pedro precisa ser o primeiro a ver, precisa antever a ação. Ele deve reconhecer a arquitetura, o plano secreto, desvendar as ideias do suspeito. A intenção do cineasta também é esta, reaproximar-se da necessidade primeira, da sublevação juvenil, da essência. Este é seu domínio e não poderia ser de outra forma.

E é assim, novamente, em *Os Amores de Uma Loira*. A confissão de qualquer sentimento se dá pela capacidade com que Forman dispõe sua câmera pelos cenários, ora se escondendo entre os dançantes, ora se aproximando das conversas nas mesas, esquadrinhando as fofocas e os sussurros. Sua busca, entretanto, não é sintetizada facilmente em dualismos de gênero. Seu humor é composto de uma sofisticação libertina, não a mesma de Karl Kraus, o aforista dos aforistas, mas outra, metabolizado por um ainda mais sutil veneno. Aqui, a música não só é ritmo e alegoria, mas junção atmosférica, pressão fundamental que visa retirar suas personagens do limbo a que poderiam estar condenadas, caso não houvesse uma possibilidade de salvação, um pequeno espaço de proteção, de castidade. A proximidade dos corpos, logo após os momentos que antecedem a primeira noite de amor da jovem loira do título, não permite mentiras. Ela também será levada a uma “perseguição”, pois logo resolve fazer as malas e ir atrás do rapaz com quem perdeu a virgindade. Lá, os pais dele tomam as rédeas da situação e ditam as vontades do jovem – e, ao fim e ao cabo, as dela também. Mas desta vez, ao contrário do que se passa em Pedro, O Negro, é a matriarca quem decide as coisas com certo grau de histeria. São os “mais velhos” justamente aqueles que iriam protagonizar uma série de lambanças no filme seguinte de Forman.

O Baile dos Bombeiros (Hoří, má panenka, 1967), primeiro filme colorido e último antes do diretor deixar o país rumo aos Estados Unidos, traz como protagonistas um grupo de bombeiros veteranos que, para comemorar o aniversário do seu presidente, a quem um câncer ameaça roubar a vida, resolve organizar uma festa no salão principal da cidade. Em meio aos festejos, eles também pretendem escolher a musa do baile. O problema é que nada dá certo para os bombeiros, a maioria das moças não está nem aí para a competição, os prêmios são roubados, um incêndio destrói uma casa próxima. Se

Forman sempre negou que a ineficiência administrativa que o filme expõe pode ser tomada como analogia ao Estado comunista e aos velhos burocratas enrijecidos pelo maquinário do poder, o Partido, reconhecendo-se, proibiu qualquer exibição do filme. Se por um lado não podemos cair em armadilhas ao tentar encontrar analogias ao regime em qualquer situação, no entanto o humor sob o qual o filme se desenha parece bem direcionado, demasiado “real” para ter negado seu poder de sátira social e política.

É assim que o primeiro emprego, o primeiro sexo e a primeira desilusão se entrelaçam também com os últimos gestos, o último aniversário, a última festa, o último sorriso e o último pranto. Se Forman consolidou sua obra nos Estados Unidos, notadamente tendo produções muito mais largas, este seu “primeiro cinema” não é menor ou menos ambicioso. A bem dizer, é precisamente em sua necessidade de imagens, em que se pretendeu revelar uma verdade exterior aos acontecimentos filmados, que ele pôde firmar as raízes de um cinema que buscou realizá-las com o material que teve disponível, mas nunca de qualquer jeito.

Pedro Henrique Gomes

VĚRA CHYTILOVÁ

Existem algumas coisas que precisam ser ditas desde o início sobre Věra Chytilová. Věra foi a primeira diretora de cinema mulher de seu país reconhecida internacionalmente. Věra é a única diretora mulher da *czech new wave* a conseguir visibilidade. Além disso, é de Věra o mais famoso filme dessa geração. Věra é a Eva do cinema tcheco.

Os filmes de Věra Chytilová presentes na mostra revelam a maturidade juvenil da cineasta. Em *Alguma Coisa de Outro* (O něčem jiném, 1963), *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrásky, 1966) e *Fruto do Paraíso* (Ovoce stromů rajských, 1969), o universo idílico em campos verdes e floridos emoldura histórias que remetem ao poder da mulher, à fragilidade dos corpos e à profundidade das emoções. Věra, na

época vivendo a terceira década de sua vida, utilizava com sabedoria ácida elementos de sua juventude. A diretora passou a infância na Morávia, parte sul e menos urbanizada da atual República Tcheca. A paisagem campestre foi atravessada pelos revezes de um pai quase alcoólatra e de uma educação rígida num colégio de freiras.

Věra passou pela filosofia, moda, arquitetura e fotografia antes de chegar ao cinema. Começou a cursar FAMU, Escola de Cinema de Praga, somente aos 28 anos, onde conheceu seu marido e parceiro de trabalho, o fotógrafo Jaroslav Kučera.

Comumente descrita como uma cineasta feminista, esta alcunha não é intencional muito menos imotivada. A diretora não se preocupa em defender o lugar da mulher ou questionar seu espaço da sociedade, ela simplesmente os assume como dados. Desagrado tanto moralistas quanto feministas da academia, Věra parece não estar preocupada em levantar nenhuma bandeira além da liberdade das mentes e dos corpos. Uma das frases mais conhecidas da diretora é a que define sua relação com a plateia: “eu não tenho nenhum desejo de mimar o público”.

Věra é a Agnès Varda da Tchecoslováquia portando o relho de Margaret Thatcher. Não é incomum que ela responda sem piedade entrevistas de jornalistas inocentes demais. A falta de docilidade por

parte da primeira-dama do cinema tcheco talvez seja efeito do esforço que a diretora fez para cavar um espaço de ação no contexto nada incentivador do leste europeu pré e pós invasão soviética.

Usando a virtude mais poderosa do que poderia ser descrito como o feminino, a da comunhão e transformação dos opostos, para a alquímica Věra, a

cultura patriarcal não é uma inimiga de guerra, mas um combustível para que se animem e se liberem os corpos femininos. Como em *Fru-*



to do *Paraíso*, em que Eva dá uma reviravolta na convencional versão da história sobre a expulsão do Éden.

As heroínas de *As Pequenas Margaridas* são duas meninas estragadas cujos hábitos podem “envenenar os trabalhadores” incentivando o desperdício de comida e a devassidão, conforme observou o relatório da censura tchecoslovaca que banuiu o filme do país em 1966. As margaridas podem e devem ter o direito de ocupar o mundo e configurar suas identidades através da ação prazerosa – e por isso, para a Věra, sobretudo política – se dar ao luxo do desperdício por lazer: gula e luxúria.

No entanto, se pouco esforçado em agradar a sociedade, o experimentalismo de Věra agradou desde cedo à crítica. As personagens femininas em paralelo, Eva e Jirka, garantiram ao primeiro longa-metragem da diretora, o elegante preto-e-branco *Alguma Coisa de Outro*, que vencesse o Mannheim Film Festival, onde foi realizada sua première. O sucesso posterior foi confirmado com o explosivamente colorido e radicalmente montado *As Pequenas Margaridas*, que venceu em 1966 o Festival de Bergamo, na Itália. Em 1967, o filme foi banido da Tchecoslováquia e o trabalho de Věra no cinema inviabilizado pelo governo. Ela ficou impedida de filmar nos estúdios de Praga e, escolhendo permanecer no país à revelia de um convite para viajar aos Estados Unidos, trabalhou em projetos em publicidade ao lado de Kučera.

Věra continua ativa e sem deixar muitos poréns moralistas atrapalhando seu caminho. No ano de 2000, aos 71, foi apreendida na Alemanha por filmar para um de seus últimos longas uma cena em que a própria neta aparece nua. Filmar menores nus configura pedofilia. Ela arranjou outra praia menos conhecida onde a polícia alemã não lembrasse de colocar as leis em prática. Em fevereiro de 2012 um mau súbito surpreendeu a diretora que, passando dos 83 anos, respondeu aos jornais tchecos: “mas eu não quero parar agora, neste mundo ainda tem muito coisa a ser feita”.

Anelise De Carli

VOJTĚCH JASNÝ

O Predecessor

Apesar de ser considerado por Miloš Forman o “pai espiritual da Nouvelle Vague tcheca”, Vojtěch Jasný não se tornou um dos nomes mais célebres da geração. À exceção de quatro ou cinco filmes, sua obra encontra-se indisponível para nós. Participante da resistência anti-nazista e comunista desiludido, Jasný não é considerado representante da onda, tampouco pelas poucas obras que temos disponíveis o elegemos entre os diretores mais talentosos da Tchecoslováquia nos anos 60. É um cineasta com temas e procedimentos que anteciparam características do movimento. *Desejo* (Touha, 1958), *Um Dia, Um Gato* (Až přijde kocour, 1963) e *Todos os Meus Companheiros* (Všichni dobří rodáci, 1968) são seus filmes mais conhecidos, os dois últimos premiados nos Festivais de Cannes de 1963 e 1969.

Um Dia, Um Gato: uma cidade que recebe a visita de um gato cujo olhar possui o poder de colorir as pessoas de acordo com sua essência, por isso usa óculos escuros, e um embate entre um professor de uma escola e o diretor autoritário da mesma.

A primeira cena nos apresenta Oliva, um velho bonachão da cidade que mora numa torre com um relógio. Ele nos mostra os outros personagens do alto da torre, observando-os com um binóculo, todos com uma característica peculiar, com algo de satírico e anedótico que logo os define, o tom é típico de uma parábola com seu *era uma vez*. O filme foi rodado em Telč, cidade natal de Jasný e seu aspecto de cidade-miniatura, como se os prédios fossem brinquedos de criança, cai como uma luva. O professor que ama as artes e os animais e o diretor autoritário que os mata para empalhá-los, as crianças e os adultos, a aparência e a essência, a realidade e a imaginação: o filme é todo construído a partir destes antagonismos. Não estamos em terreno distante do conto de fadas.

Há uma emblemática cena da apresentação de um circo. Objetos flutuam num fundo negro: o professor, o diretor e seu assistente puxa-saco são representados através de objetos, um jogo de encenação

cômico. O gato tem seus óculos escuros removidos. Amarelo, cinza, roxo e vermelho, cada cor com sua função simbólica bem definida, invadem a tela, coloreem os personagens. Os personagens correm desesperados: há dança, movimento, música, coreografia. O filme é invadido por esta onda onírica.

Essa cena é o cerne do mais célebre filme da NV Tcheca: *As Pequenas Margaridas* (Sedmikrásky, 1966), de Věra Chytilová – mas enquanto em *As Pequenas Margaridas* as cores invadem a película através do filtro com um ímpeto anarquista e iconoclasta, constituindo a própria matéria explosiva e violenta do filme, em *Um Dia, Um Gato* vemos um baile de objetos e seres, um espetáculo feérico que promove mais um encantamento do que o choque do filme de Chytilová. Num, o confronto; noutra, a flutuação. O olhar desta cena é próximo ao das crianças na sala de aula diante de seus desenhos, um olhar infantil: há matéria fantástica, o feérico e o encantamento – um herdeiro de Méliès.



O gato é, então, o elemento desestabilizador, é ele que faz as máscaras caírem – o que leva os adultos a perseguirem-no, e as crianças a idolatrá-lo. Que o filme siga apostando em retirar essa parábola a cada cena e repetir seu delírio visual até a exaustão é o seu ponto mais frágil. A experimentação cromática de Chytilová existe como uma força independente da dramaturgia, em *Jasný* a dependência do anedótico, a excessiva subserviência ao simbolismo sufoca e por fim acaba com sua liberdade. O objeto se fecha em si mesmo.

Um *cartoon* lisérgico, uma anedota moral sobre a hipocrisia da sociedade, um conto de fadas, sátira e onirismo: em seu melhor, *Um Dia, Um Gato* é uma intersecção entre estes.

Jasný face à crítica

Jean Douchet revela sua justa decepção na edição nº 144 da *Cahiers du Cinéma*: Eu esperava muito de *Um Dia, Um Gato*, o filme tcheco

de Vojtěch Jasný. Mas este filme é um fracasso (...) Sabemos que este gênero requer a reunião de muitos e grandes talentos, uma soma de recursos e uma equipe de trabalho enormes. (...) Tudo deve ser vivo, gracioso, rápido, elíptico, etc. Apenas Hollywood poderia arriscar, e ainda assim quase abandonou este gênero hoje em dia. Sob estas condições, já é um milagre que algumas cenas funcionem. Eu esperava uma pequena obra-prima. Vi um filme apenas menor e agradável. Outro decano da crítica francesa, Jacques Lourcelles, escreve sobre em seu Dicionário de Filmes, não sem razão: Em sua pesquisa formal, este conto de fantasia para crianças e adultos é constantemente trabalhoso. Em alguns de seus desenvolvimentos narrativos, muitas vezes permanece marcado de gratuidade. (...) Vindo do Leste, o seu lado rebelde, se benigno, assumiu valor de manifesto político.

Depois da Onda

Todos os Meus Companheiros é outro retrato de uma comunidade, desta vez, não durante um dia, mas por volta de 15 anos. O elemento desestabilizador não é mais um gato, e sim o envolvimento dos amigos com o regime político e suas implicações. O antigo tom é abandonado a favor da melancolia, das coisas que mudam, dos amigos que se vão. A paisagem ganha um contorno mais expressivo, cósmico, como o destino pesando sobre a vida daqueles camaradas – um pouco como em *Desejo*. Este é o filme em que seu talento pôde melhor se expressar, sua ars poetica.

Luan Gonsales

Bibliografia selecionada

- BACK, Sylvio. Um cinema polêmico (1967) Catálogo do ciclo de cinema tchecoslovaco.
- BERNARDET, Jean-Claude (1964). Cinema tchecoslovaco. Cinemateca Brasileira
- BILLARD, Pierre. (1967). Special Tchecoslovaquie. Cinéma 1967, Le Guide du Spectateur, n. 118
- BUCHAR, Robert (2004). Czech New Wave Filmmakers in Interviews. Estados Unidos: McFarland & Company.
- CIMENT, Michel (1966). Bonjour à Forman. Positif, n. 75
- _____ (1967). Les trois coups de Prague. Positif, n. 80-81.
- _____ (1967). Annecy: les tchèques arrivent!. Positif, n. 92
- DANEY, Serge (1967). A propos de Vera Chytilová. Cahiers du Cinéma, n. 193
- _____ (1967). Entretien avec Vera Chytilová. Cahiers du Cinéma, n. 193
- DELAHAYE, Michel. RIVETTE, Jacques (1968). Entretien avec Vera Chytilová. Cahiers du Cinéma, n. 198
- DELMAS, Jean (1964). Le cinéma tchèque aujourd'hui. Jeune Cinéma, n. 3-4
- FIESCHI, Jean-André (1967). La Graphie des Corps (a propos de "Quelque chose d'autre). Cahiers du Cinéma, n. 193
- GERVAIS, Ginette (1966). Le jeune cinéma tchèque ce n'est pas Forman seul. Jeune Cinéma, n. 16
- _____ (1970). Le film comme témoin de la société tchèque. Jeune Cinéma, n. 48
- HAMES, Peter (2005). The Czechoslovak New Wave. Reino Unido: Wallflowers Press
- _____ Czech and Slovak Cinema: Themes and Tradition. Reino Unido: Edinburgh University Press
- HAUDIQUET, Philippe (1965). Les mille et une facettes du cinema tchèque. Image et Son, n. 186
- LIEHM, Antonín J. (1967). Autopsie d'un miracle. Cinéma 1967, Le Guide du Spectateur, n. 118
- MARTIN, Paul Louis. Les métamorphoses de l'impertinence. Cahiers du Cinéma, n. 198
- OWEN, Jonathan L (2011). Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties. Estados Unidos: Berghahn Books
- TÉCHINÉ, André (1966). Le Sourire de Prague. Cahiers du Cinéma, n. 174



UM DIA, UM GATO

(Až přijde kocour)

1963, Tchechoslováquia, 101', cor

Direção: Vojtěch Jasný

Roteiro: Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný, Jan Werich

Fotografia: Jaroslav Kučera

Música: Svatopluk Havelka

Elenco: Jan Werich, Emília Vášáryová, Vlastimil Brodský, Jiří

Sovák, Vladimír Menšík, Jiřina Bohdalová, Karel Effa, Vlasta

Chramostová, Alena Kreuzmannová, Stella Zázvorková,

Jaroslav Mareš, Jana Werichová.

Produção: Filmové studio Barrandov

Numa pacata cidade da Tchechoslováquia, um contador de histórias conta para os alunos do romântico professor Robert a história de um antigo amor e seu gato de óculos escuros. Quando esse gato tira os óculos, ele colore as pessoas de acordo com seus sentimentos e personalidades: vermelho para os apaixonados, roxo para os hipócritas, amarelo para os desleais e cinza para os desonestos. Uma fábula sobre o caráter humano observado por um gato, que só enxerga as pessoas pelo que realmente são. Os adultos consideram o gato uma ameaça, as crianças o veneram.



O CHORO

(Krik)

1963, Tchecoslováquia, 77', p&b

Direção: Jaromil Jireš

Roteiro: Ludvík Askenazy, Jaromil Jireš

Fotografia: Jaroslav Kučera

Música: Jan Klusák

Elenco: Eva Límanová, Josef Abrahám, Eva Kopecká, Jiří Kvapil, Jiří Jánoška, Ivan Růžička, Helena Fingerlandová, Štěpánka Cittová, Richard Záhorský.

Produção: Filmové studio Barrandov

Primeiro longa de Jireš, espécie de retrato impressionista de um jovem casal, Slávek e Ivana. Baseado em um livro de Ludvík Aškenazy, o filme mostra o cotidiano da esposa e do marido, porém durante os momentos em que não passam juntos, e por meio de memórias, fantasias e sequências documentais. Enquanto Ivana espera por uma vaga na seção de maternidade e Slávek passa os dias ocupado com seu trabalho de reparador de aparelhos de televisão, os dois refletem sobre os altos e baixos de seu relacionamento. Foi exibido em Cannes em 1964.



ALGUMA COISA DE OUTRO

(*O něčem jiném*)

1963, Tchecoslováquia, 82', p&b

Direção: Věra Chytilová

Roteiro: Věra Chytilová

Fotografia: Jan Čuřík

Música: Jiří Šlitr

Elenco: Eva Bosáková, Věra Uzelacová, Josef Langmiller, Jiří Kodet, Milivoj Uzelac ml., Jaroslava Matlochová, Luboš Ogoun, Vladimír Bosák.

Produção: Československý Státní Film

Primeiro longa da diretora, o filme explora o cotidiano de duas mulheres, a dona de casa Vera e a ginasta Eva, que parecem desejar outras coisas para suas vidas. Enquanto a rotina da premiada ginasta Eva Bosoková, que está treinando para uma importante competição, é filmada de modo documental, a vida da dona de casa é retratada por meio da ficção. Enquanto Eva está cansada de treinar exaustivamente todos os dias, e Vera estafada devido ao filho abusado e ao marido frio, somos confrontados com as aparentes ideias de ambas do que seria uma vida normal, em devaneios diários filmados de modo experimental. Jacques Rivette afirma ter se inspirado neste filme para fazer seu *Out 1* (1971).



PEDRO, O NEGRO

(*Černý Petr*)

1963, Tchecoslováquia, 86', p&b

Direção: Miloš Forman

Roteiro: Jaroslav Papoušek, Miloš Forman

Fotografia Jan Němeček

Música: Jiří Šlitr

Elenco: Ladislav Jakim, Pavla Martínková-Novotná, Jan Vostrčil, Vladimír Pucholt, Pavel Sedláček, Zdeněk Kulhánek, František Kosina, Josef Koza.

Produção: Filmové studio Barrandov

Pedro tem 17 anos e começa a trabalhar como segurança de uma loja, onde atura pacientemente as insossas instruções de seu chefe. O trabalho parece fácil, mas, apesar de não haver uma abordagem explícita ao comunismo, o constrangimento de Pedro ao vigiar as pessoas é uma referência óbvia à situação política. Os dilemas de Pedro na loja são intercalados com outros do jovem em casa, onde escuta as duras críticas do pai. Em programas típicos de adolescentes, ele também confraterniza com outros jovens e fracassa ao tentar dançar nas festas. Primeiro longa de ficção de Forman.



CORAGEM DE TODO DIA

(Kazdy den odvahy)

1964, Tchecoslováquia, 87', p&b

Direção: Evald Schorm

Roteiro: Antonín Máša, Evald Schorm, Jan Čuřík

Fotografia: Jan Čuřík

Música: Jan Klusák

Elenco: Jana Brejchová, Jan Kačer, Josef Abrahám, Vlastimil Brodský, Jiřina Jirásková, Olga Scheinpflugová, Václav Trégl, Jan Libíček, Jan Cmíral st.

Produção: Československý Státní Film

Este longa de estreia de Evald Schorm acompanha a crise existencial do protagonista Jaroslav Lukas, por meio de imagens de fragmentos de sua vida e das pessoas envolvidas nela. Atormentado pela sociedade que o cerca e por sua tendência ao alcoolismo, Lukas entra em um labirinto de decadência espiritual e de sanidade psíquica. O diretor captura icônicas imagens de Praga dos anos 1960 e do affair de Lukas, a belíssima Vera. O filme é uma mistura de Juventude Transviada com os primeiros trabalhos dos cineastas Michelangelo Antonioni e Federico Fellini. Premiado no Festival de Locarno, em 1966.



DIAMANTES DA NOITE

(*Démanty noci*)

1964, Tchecoslováquia, 64', p&b

Direção: Jan Němec

Roteiro: Jan Němec, Arnošt Lustig

Fotografia: Jaroslav Kučera

Elenco: Ladislav Janský, Antonín Kumbera, Ilse Bischofová,

Ivan Asič, August Bischof, Josef Koblížek, Josef Koggel,

Josef Kubát, Rudolf Lukášek, Oskar Miller, Bohumil Moudrý,

Karel Navrátil, Evžen Pichl, František Procházka, Jan Říha,

Anton Schich, Rudolf Stolle, František Vrána, Vladimír Pucholt

Produção: Československý Filmexport

Obra mais sombria do *enfant terrible* da NV tcheca, Jan Němec, o filme acompanha a fuga de dois jovens judeus, cujos nomes não nos são informados, mas sabemos que estão escapando de um trem que os levaria para um campo de concentração. Um filme quase sem diálogos, porém magistralmente acompanhado por ruídos, que mostra a devastação emocional e física de dois jovens em meio ao horror da guerra e da luta por comida e abrigo. O impacto visual é extremo e a referência mais explícita é à cena das formigas de *Um Cão Andaluz* (1929), de Luis Buñuel.



ILUMINAÇÃO ÍNTIMA

(Intimní osvětlení)

1965, Tchecoslováquia, 71', p&b

Direção: Ivan Passer

Roteiro: Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Šašek

Fotografia: Miroslav Ondříček, Josef Střecha

Elenco: Karel Blažek, Zdeněk Bezušek, Věra Křesadlová, Jan Vostrčil, Jaroslava Štědrá, Vlastimila Vlková, Karel Uhlík, Miroslav Cvrk, Dagmar Ředinová, Jiří Růžička st., Martin Štědrý

Produção: Československý Státní Film

Petr, um músico de sucesso, volta à sua cidade natal para tocar com grupo de músicos idosos, liderado por seu velho amigo Bambas, membro da orquestra local e professor.

Petr chega à cidade um dia antes do concerto, com sua namorada Stepa, e o filme acompanha o dia dos visitantes às voltas com a família de Bambas. O filme capta não só os ânimos da Tchecoslováquia nos anos 1960, como também daqueles breves encontros com quem amamos, mas, por algum motivo, vemos pouco. Uma comédia melancólica sobre a simplicidade.



OS AMORES DE UMA LOIRA

(Lásky jedné plavovlásky)

1965, Tchecoslováquia, 85', p&b

Direção: Miloš Forman

Roteiro: Jaroslav Papoušek, Miloš Forman, Ivan Passer, Václav Šašek

Fotografia: Miroslav Ondříček

Música: Evžen Illín

Elenco: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Menšík, Ivan Kheil, Jiří Hrubý, Milada Ježková, Josef Šebánek, Marie Salačová, Jana Nováková, Jarka Crkalová.

Produção: CBK, Filmové studio Barrandov, Sebor

O exército envia reservistas para uma pequena cidade da Tchecoslováquia, onde jovens mulheres se sentem solitárias.

Em uma festa, as jovens percebem que todos os reservistas são homens de meia-idade e nada atraentes. Apenas

Andula sai da festa acompanhada - pelo pianista de jazz Milda, que a convida para visitá-lo em Praga. Ela vai, mas as coisas não saem como o esperado, e Andula precisa lidar com a recepção nada calorosa dos pais de Milda.

A história é contada por Andula, e revela certa ambiguidade entre realidade e fantasia, num momento em que talvez a juventude só fosse possível na imaginação. Ganhador de vários prêmios na Europa e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1967.



AS PEQUENAS MARGARIDAS

(*Sedmikrásky*)

1966, Tchecoslováquia, 74', cor

Direção: Věra Chytilová

Roteiro: Věra Chytilová, Ester Krumbachová

Fotografia: Jaroslav Kučera

Música: Jiří Šust, Jiří Šlitr

Elenco: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert, Jan Klusák, Marie Češková, Marcela Březinová, Jiřina Myšková, Oldřich Hora, Václav Chochola, Jaromír Vomáčka, Josef Koniček, František Uldrich, Robert Kühnel, Oldřich Bašus

Produção: Filmové studio Barrandov

Carro-chefe da NV Tcheca, o filme acompanha as aventuras duas garotas, Marie I e Marie II, que partem do seguinte princípio: já que o mundo está estragado mesmo, elas também vão se estragar. Um exercício audiovisual extravagante, anarquista e dadaísta, no qual as duas jovens vivem de excessos, consumindo e destruindo tudo que têm ao alcance, à custa de homens mais velhos e bobos. Uma explosão de cores psicodélicas e símbolos do inconsciente.

A diretora definiu o filme como “uma farsa filosófica feminista”. A película foi imediatamente proibida pelo Governo, que alegou que o filme era um desperdício de comida e não transmitia nenhuma mensagem.



A FESTA E OS CONVIDADOS

(*O slavnosti a hostech*)

1966, Tchecoslováquia, 68', p&b

Direção: Jan Němec

Roteiro: Jan Němec, Ester Krumbachová

Fotografia: Jaromír Šofr

Música: Karel Mareš

Elenco: Ivan Vyskočil, Jan Klusák, Jiří Němec, Pavel Bošek,

Karel Mareš, Evald Schorm, Jana Prachařová, Zdena

Salivarová-Škvorecká, Helena Pejšková, Miloň Novotný,

Dana Němcová, Antonín Pražák.

Produção: Filmové studio Barrandov

Sobre uma festa que se transforma em prisão, sem que os convidados percebam. Conhecido como o filme “banido para sempre” da NV Tcheca, conta com a participação de vários intelectuais e artistas da época. Muito comparado a *O Anjo Exterminador* (1962) de Luis Buñuel, mostra a história de um grupo de convidados que se depara com um homem estranho no meio do caminho, que fala de coisas que ninguém entende, porém acaba envolvendo todos em seu discurso, e transformando-os em escravos de uma espécie de jogo do absurdo. Uma obra assustadora sobre as contradições da natureza humana e sobre a necessidade de controle, filmada exclusivamente ao ar livre.



MÁRTIRES DO AMOR

(Mučedníci lásky)

1966, Tchecoslováquia, 71', p&b

Direção: Jan Němec

Roteiro: Jan Němec, Ester Krumbachová

Fotografia: Miroslav Ondříček

Música: Jan Klusák, Karel Mareš

Elenco: Petr Kopřiva, Marta Kubišová, Hana Kuberová, Jan Klusák, Karel Gott, Vladimír Preclík, Josef Koniček, Lindsay Anderson, Denisa Dvořáková, Zdeněk Fanta, Pavel Bošek.

Produção: Filmové studio Barrandov

O filme se divide em três episódios que exploram o amor e a tentação através das fantasias de três personagens. O primeiro curta acompanha o dia de um jovem tímido, que vive sonhando acordado com mulheres e partes do corpo feminino. O episódio revisita brevemente *As Pequenas Margaridas* (1966), com as mesmas atrizes representando também Marie I e Marie II, além de contar com uma breve participação do cineasta Lindsay Anderson. O segundo curta mostra uma mulher e suas fantasias sexuais com vários homens célebres. O terceiro acompanha a história de um homem solitário que é recebido com muito afeto, porém equivocadamente, por uma família estranha. Foi premiado em Locarno, em 1967.



O RETORNO DO FILHO PRÓDIGO

(Návrat ztraceného syna)

1966, Tchecoslováquia, 100', p&b

Direção: Evald Schorm

Roteiro: Sergej Machonin, Evald Schorm

Fotografia: František Uldrich

Música: Jan Klusák

Elenco: Jan Kačer, Jana Brejchová, Jiří Menzel, Milan

Morávek, Dana Medřická, Anna Lebedová, Antonín Lebeda,

Jiřina Třebická, Jiří Kylián.

Produção: Filmové studio Barrandov

O engenheiro Jan está tentando reorganizar a vida depois de uma tentativa de suicídio, e age como um típico personagem “Marcello” de Fellini: em constante crise de identidade e sempre usando óculos de sol ao estilo Godard. Ambientado tanto dentro do hospital psiquiátrico quanto em meio a dilemas externos da sociedade considerada normal, o filme acompanha a trajetória de readaptação de Jan ao seu trabalho, seus amigos, sua família e sua transtornada esposa Jana, ao mesmo tempo em que o personagem tem de lidar com questões morais e existenciais. Enquanto isso, Jana tenta compensar a solidão arranjando um amante.



TRENS ESTREITAMENTE VIGIADOS

(Ostre sledované vlaky)

1966, Tchecoslováquia, 92', p&b

Direção: Jiří Menzel

Projeto: Bohumil Hrabal (livro)

Roteiro: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel

Fotografia: Jaromír Šofr

Música: Jiří Šust

Elenco: Václav Neckář, Jitka Bendová, Vladimír Valenta,

Libuše Havelková, Josef Somr, Alois Vachek, Jitka

Zelenohorská, Vlastimil Brodský, Ferdinand Krůta.

Produção: Filmové studio Barrandov

Os “trens estreitamente vigiados” eram aqueles que levavam suprimentos para o exército alemão durante a II Guerra. Inspirado no romance de Bohumil Hrabal, o filme se passa numa estação de trem da Tchecoslováquia ocupada pela Alemanha, e acompanha os dilemas e aventuras dos funcionários Hubicka e Milos. Hubicka é obcecado por seduzir mulheres, e Milos está preocupado em agradar a namorada, porém sofre de ejaculação precoce. Por indicação do colega, ele procura uma mulher mais velha para ajuda-lo. O diretor Jiri Menzel aparece brevemente no filme, no papel do Dr. Brabec. Ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1967.



MARKETA LAZAROVÁ

(*Marketa Lazarová*)

1967, Tchecoslováquia, 165', p&b

Direção: František Vlášil

Projeto: Vladislav Vančura (livro)

Roteiro: František Pavlíček, František Vlášil

Fotografia: Bedřich Bařka

Música: Zdeněk Liška

Elenco: Magda Vášáryová, Josef Kemr, Naďa Hejná, Jaroslav Moučka, František Velecký, Karel Vaříček, Ivan Palúch, Martin Mrázek, Václav Sloup, Pavla Polášková, Alena Pavlíková, Michal Kožuch, Zdeněk Lipovčan.

Produção: Filmové studio Barrandov

Baseado no romance homônimo de Vladislav Vancura, este filme se passa na Idade Média e retrata de forma poética a transição do mundo pagão para o mundo cristão, por meio da história de duas famílias rivais. Marketa, uma bela jovem que aparece quase sempre calada, é raptada por uma das famílias, e, depois de estuprada, engravida. Considerado por muitos o grande épico da NV Tcheca e o melhor filme tcheco de todos os tempos, é comparado com obras como *Andrei Rublev* (1966), de Tarkowski, e *O sétimo Selo* (1957) de Bergman. Já foi chamado de *o Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) tcheco. Rodado em grande parte na neve, tem imagens poderosas, de uma perfeição quase depressiva.



O BAILE DOS BOMBEIROS

(Hoří, má panenko)

1967, Tchecoslováquia, 71', cor

Direção: Miloš Forman

Roteiro: Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer

Fotografia: Miroslav Ondříček

Música: Karel Mareš

Elenco: Jan Vostrčil, Josef Šebánek, Ladislav Adam, Vratislav Čermák, František Debelka, Václav Novotný, František Paska, František Reinstein, Josef Řehořek, Josef Valnoha, J. Řeháček, Josef Kolb, Milada Ježková.

Produção: Carlo Ponti Cinematografica, Filmové studio Barrandov

O ex-chefe do departamento de bombeiros de uma cidade do interior está completando 86 anos. Os bombeiros decidem dar uma festa em sua homenagem, com prêmios e concurso de beleza, e convidam toda a cidade. Porém, nada sai como o planejado. Ocorrem toda sorte de imprevistos: incêndios, roubos, “falta de beleza” nas candidatas à rainha do baile. É o primeiro filme colorido de Milos Forman, e gerou uma greve de bombeiros na época. A crítica às instituições já aparece aqui muito forte, e é um tema que o diretor explorará com mais radicalidade depois, em filmes como *Um Estranho no Ninho* (1975). Foi censurado pelo Partido Comunista em 1968, e comprado pelo cineasta François Truffaut e alguns amigos, o que permitiu sua exibição fora da Tchecoslováquia.



UM VERÃO CAPRICHOSO

(*Rozmarné léto*)

1967, Tchecoslováquia, 74', cor

Direção: Jiří Menzel

Projeto: Vladislav Vančura (livro)

Roteiro: Václav Nývlt, Jiří Menzel

Fotografia: Jaromír Šofr

Música: Jiří Šust

Elenco: Rudolf Hrušínský, Míla Myslíková, Vlastimil Brodský,

František Řehák, Jana Preissová, Jiří Menzel, Bohuš

Záhorský.

Produção: Filmové studio Barrandov

Mais uma obra da NV Tcheca adaptada de um romance de Vladislav Vančura, o filme é sobre três homens de meia-idade que estão passando um dia ensolarado bebendo vinho, fumando cigarros, tomando banho de lago e conversando sobre filosofia, religião, espiritualidade e guerra. Porém, está a caminho uma tempestade que acabará com a diversão. Muitos imprevistos acontecem, e os três acabam se encantando por uma acrobata, que chega à cidade como assistente de um mágico (interpretado pelo diretor do filme). Inspirado em *Um Dia no Campo* (1936) de Jean Renoir, um dos filmes preferidos do diretor Jiří Menzel.



A PIADA

(Žert)

1968, Tchecoslováquia, 77', p&b

Direção: Jaromil Jireš

Roteiro: Jaromil Jireš, Milan Kundera

Fotografia: Jan Čuřík

Música: Zdeněk Pololáník, Jan Seidel

Elenco: Josef Somr, Jana Dítětová, Luděk Munzar, Jaroslava Obermaierová, Evald Schorm, Milan Svrčina, Miloš Rejchrt, Věra Křesadlová, Jaromír Hanzlík.

Produção: Filmové studio Barrandov

Baseado no livro homônimo de Milan Kundera, que conta uma história verídica do próprio escritor, expulso do Partido Comunista ao ter uma carta interceptada pelo Governo. Na carta, Kundera concordava com a crítica de um amigo ao Regime Comunista. No filme, o Governo intercepta um cartão postal que o protagonista Ludvik envia para a sua namorada Markéta, com uma piada a respeito dos estudos dela, “O otimismo é o ópio do ser humano. Um espírito “saudável” fede à estupidez. Vida longa a Trotsky”. Ludvik não só é expulso do partido como também condenado a 6 anos de reeducação, que inclui ir para a prisão e para o exército. O filme teve um breve sucesso de bilheteria, depois foi proibido por 20 anos.



O CREMADOR

(Spalovač mrtvol)

1968, Tchecoslováquia, 96', p&b

Direção: Juraj Herz

Projeto: Ladislav Fuks (livro)

Roteiro: Ladislav Fuks, Juraj Herz

Fotografia: Stanislav Milota

Música: Zdeněk Liška

Elenco: Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Jana Stehnová, Miloš Vognič, Ilya Prachař, Zora Božinová, Eduard Kohout, Jiří Lír, Dimitrij Rafalský.

Produção: Filmové studio Barrandov, Sebor

Para o cremador Kopfrkingl, transformar o corpo em cinzas significa purificar a alma. Kopfrkingl gosta de seu trabalho e trata bem os filhos e a mulher. Até o dia em que encontra Reinkeová, um ex-companheiro ao lado do qual lutou na Segunda Guerra, que tenta o convencer de seu sangue alemão. Sua mulher, no entanto, é judia e, segundo Reinkeová, pode prejudicar a profissão de Kopfrkingl. Este filme foi a indicação oficial da Tchecoslováquia para o prêmio de melhor filme estrangeiro ao Oscar naquele ano.

Apesar da violência psicológica e física que emerge das relações de Kopfrkingl com o mundo, que ficam cada vez mais aterrorizantes, o filme não foi imediatamente proibido.



ANDORINHAS POR UM FIO

(Skrivánci na niti)

1969, Tchecoslováquia, 90', cor

Direção: Jiří Menzel

Projeto: Bohumil Hrabal (livro)

Roteiro: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel

Fotografia: Jaromír Šofr

Música: Jiří Šust

Elenco: Rudolf Hrušínský, Václav Neckář, Jitka

Zelenohorská, Vladimír Ptáček, Naďa Urbánková, Vlastimil

Brodský, Ferdinand Krůta, František Řehák, Leoš Suchařípa.

Produção: Filmové studio Barrandov

Trata-se da história, contada de forma lírica, de um saxofonista, um filósofo e um procurador, entre outros coadjuvantes, que são enviados a um ferro-velho para trabalhar como “voluntários”, a fim de se livrarem de seus costumes burgueses, em nome do Socialismo. No setor de lado oposto, trabalham mulheres prisioneiras. Mesmo com toda vigilância, os dois grupos começam a fazer contato, e surgem flertes e até relações amorosas entre eles, ainda que distantes. Filmado em 1968, o filme foi censurado e lançado apenas em 1990, depois da queda do Regime Comunista.

No mesmo ano, Menzel ganhou o prêmio (tardio) de melhor diretor no Festival de Berlin.



FRUTO DO PARAÍSO

(Ovoce stromů rajských jíme)

1969, Tchecoslováquia / Bélgica, 95', cor

Direção: Věra Chytilová

Roteiro: Ester Krumbachová, Věra Chytilová

Fotografia: Jaroslav Kučera

Música: Zdeněk Liška

Elenco: Jitka Nováková, Karel Novák, Jan Schmid, Eva Gabriellová, Julius Albert, Blanka Hušková, Luděk Sobota,

Jaromír Vomáčka, Alice Auspergerová, Josef Somr, Jan Klusák, Tomáš Škrdlant

Produção: Elisabeth Films, Filmové studio Barrandov

O filme gira em torno das peripécias de Eva, uma jovem obcecada por um homem de vermelho, que não sabemos quem é, e que pode ou não ser perigoso.

A câmera também acompanha Eva e seu namorado, passando o dia em um tipo de spa surrealista, onde eles se deparam com a Tentação. Fábula visual que recria de forma alegórica e psicodélica a história de Adão e Eva, este filme é cheio de sobreposições de cores, colagens e texturas.

Uma aventura no Jardim do Éden, com belas mulheres, na companhia de um Diabo medieval - espécie de celebração do pecado, do prazer e da beleza.



VALERIE E SUA SEMANA DE DESLUMBRAMENTOS

(Valerie a týden divů)

1970, Tchecoslováquia, 73', cor

Direção: Jaromil Jireš

Projeto: Vítězslav Nezval (livro)

Roteiro: Jaromil Jireš, Ester Krumbachová

Fotografia: Jan Čuřík

Música: Luboš Fišer, Jan Klusák

Elenco: Jaroslava Schallerová, Helena Anýžová, Petr

Kopřiva, Jiří Prýmek, Martin Wielgus, Jan Klusák, Alena

Stojáková, Karel Engel, Libuše Komancová.

Produção: Filmové studio Barrandov

Baseado no livro de mesmo nome de Vítězslav Nezval, o filme acompanha a adolescência de Valerie, uma menina que mora com sua avó em uma preservada cidadezinha medieval. Numa celebração de carnaval da cidade, Valerie percebe o despertar de sua sexualidade. Ela se imagina uma jovem rica e poderosa, ao mesmo tempo em que sua avó se transforma numa vampira. O filme é cheio de simbolismos e referências psicanalíticas. Enquanto fantasia, Valerie também lida com sua primeira menstruação, e acompanhamos seus desejos e temores reprimidos, emergindo em imagens góticas e surreais.

Anelise De Carli é jornalista e produtora cultural independente. Cursa Mestrado na UFRGS, produziu o CineF, grupo de estudos de cinema que incluiu a edição Nová Vlna. Atualmente faz parte da APPH, Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades, e edita o zine MÚSCULO.

Gabriela W. Linck é pesquisadora de cinema e literatura, mestranda em Meios e Processos Audiovisuais na USP, tradutora de E.T.A. Hoffmann e Georg Kaiser. Colaborou como crítica nas revistas Rebeca, Inerlúdio, Aurora, Cadernos de Não-Ficção, Zinematógrafo e outras.

Leonardo Bomfim é mestre em Comunicação Social pela PUC-RS. Programador da Sala P.F. Gastal, da Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia de Porto Alegre, co-editor da Revista Aurora e do Zinematógrafo. Pesquisa o cinema moderno e as novas ondas dos anos 1960. É colaborador das revistas Norte e Teorema.

Luan Gonsales é estudante de economia da PUC-SP. Manteve o blog Caderno de Cinema (2007-2009) e colaborou com traduções para o site Dicionários de cinema.

Pedro Henrique Gomes é crítico de cinema, membro da ACCIRS – Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul. Edita a revista eletrônica Aurora, o Zinematógrafo e publica o blog Tudo é Crítica.

Tulipa Meireles cursa mestrado em Filosofia na Universidade Federal de Pelotas, onde pesquisa o pensamento de Michel Foucault, vinculada à linha de Fundamentação e Crítica da Moral. Possui interesse extra-acadêmico no cinema tcheco dos anos 1960.



Apoio Institucional



Câmara dos Deputados da República Brasileira



Realização

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA