

Convergence points between the films *Once and Sing Street* and the *British New Wave*

Pontos de convergência entre os filmes *No Mesmo Tom e Sing Street* e a *British New Wave*

Mariana Lemos Schwartz

Universidade da Beira Interior, Portugal

Abstract

*The British cinematographic movement of the late 1950s and early 1960s became known as the "British New Wave". Despite the fact that important dramas for the history of world cinema were produced during this film cycle, they received little attention from film critics and academic researchers. Like the British New Wave, John Carney's works were also not widely explored as objects of analysis. Carney is an Irish screenwriter and film director who specializes in independent, low-budget films and the musical genre. Thematic and technical analogies were identified between this British film style and some works by the Irish filmmaker. Therefore, this article aims to study the films *Once* (2007) and *Sing Street* (2016), by John Carney, and their convergence points with the works of the British New Wave. The methodology used for the development of the paper was based on a literary review in books and scientific and journalistic articles. It can be seen, in this study, that the two films analyzed have points in common with the style of the films released in Great Britain between 1959 and 1963, known as the British New Wave.*

Keywords: Cinema, British New Wave, John Carney, *Once*, *Sing Street*.

Introdução

É comum notarmos em obras de arte similitudes com algo que já foi produzido. No caso do cinema, por exemplo, percebemos que os diretores, e todos os profissionais envolvidos em uma produção, "bebem das mais variadas fontes", o que nos permite destacar pontos de convergência entre os filmes e obras antecessoras, sejam elas no mesmo formato ou não.

A *British New Wave* foi um movimento cinematográfico que influenciou a cultura britânica. Os temas e a estética desse movimento ainda são visíveis no cinema, na televisão, na música e na literatura da atualidade. Os filmes desse período se concentram na vida comum de jovens descontentes da classe média-baixa inglesa. Retratadas em cenários realistas e filmadas em preto e branco, as histórias possuem diálogos concisos, com acentos regionais pesados. Nos dramas da *New Wave*, os protagonistas são jovens revoltados e sonhadores e as obras não apresentam muitas novidades técnicas como as da *Nouvelle Vague*.

Percebe-se semelhanças temáticas e técnicas dos filmes da *British New Wave* com algumas obras do roteirista e diretor irlandês, John Carney, que ficou famoso após o lançamento do longa-metragem *No Mesmo Tom* (2007). Trata-se de uma obra de baixo

orçamento e não convencional, que apresenta a história de duas pessoas que se conhecem devido à sua paixão pela música. Mais recentemente, Carney lançou o filme *Sing Street* (2016), cuja trama também gira em torno da música.

Em *No Mesmo Tom*, uma imigrante tcheca (Marketa Irglova), aspirante à compositora, conhece um músico (Glen Hansard) que toca nas ruas de Dublin. Eles decidem trabalhar juntos em algumas composições e a música, a partir desse momento, passa a atuar como o fio conector da relação. Já a história de *Sing Street* se desenrola nos anos 1980, também em Dublin, onde um garoto (Ferdia Walsh-Peelo) decide montar uma banda para impressionar uma adolescente (Lucy Boynton). Apesar de se passarem em épocas distintas, as histórias possuem elementos em comum, como por exemplo o fato de os personagens não pertencerem a uma classe social alta, o ambiente urbano estar muito presente nas imagens e a música atuar como elemento propulsor das ações dos personagens.

Neste estudo, busca-se, primeiramente, discorrer sobre a *British New Wave* e, a seguir, tecer algumas reflexões sobre os dois filmes dirigidos por John Carney. Por último, analisa-se como *No Mesmo Tom* e *Sing Street* podem assemelhar-se às obras cinematográficas da *British New Wave*.

British New Wave

*British New Wave*¹ é, segundo B. F. Taylor (2006), o nome convencionalmente dado a uma série de filmes lançados entre 1959 e 1963: *Room at the Top* (Jack Clayton 1959); *Look Back in Anger* (Tony Richardson 1959); *The Entertainer* (Tony Richardson 1960); *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz 1960); *A Taste of Honey* (Tony Richardson 1961); *A Kind of Loving* (John Schlesinger 1962); *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson 1962); *This Sporting Life* (Lindsay Anderson 1963); *Billy Liar* (John Schlesinger 1963).

Conforme Marcos Soares (2019, 253-254), no período da *British New Wave*,

surgia na Inglaterra um renovado interesse pela vida e cultura das classes trabalhadoras, num momento de uma intensa militância que se organizava para enfrentar a ofensiva do capital e do governo para conter o aumento de salários e aumentar a produtividade industrial e, assim, encarar a competição crescente com a Alemanha e o Japão na divisão do mercado mundial.

O período em questão, de acordo com Soares (2019), corresponde à época em que as heranças

do Naturalismo na literatura e na dramaturgia foram reavaliadas pela Nova Esquerda, assim como por uma nova geração de escritores (*angry young men*)² e cineastas. Soares afirma que a base dos filmes da *British New Wave* foi formada pelas obras desses novos escritores. Muitos dos jovens diretores fizeram adaptações cinematográficas, sobretudo nos primeiros filmes, de romances, de peças teatrais e de contos desses autores.

No final dos anos 1950, cineastas de todo o mundo mostraram interesse em retratar as frustrações vividas pelos jovens. No entanto, ao contrário da *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo, os personagens dos filmes britânicos foram, em grande parte, definidos por sua classe social. O que alguns escritores trouxeram para a *New Wave* foi o hábito de ver a rebelião juvenil através do prisma do sistema de classe da Grã-Bretanha, levando à conclusão de que não importa quão inteligentes, engraçados, energéticos ou eloquentes sejam os personagens, eles quase certamente acabarão vivendo vidas não muito diferentes das de seus pais (Hanley 2011).

Paul Thompson (2017) chama a atenção para o fato de os filmes dessa época terem sido lançados logo após a publicação dos seus antecedentes literários e para a recorrência de temas como: a classe social e as suas restrições, e gravidezes indesejadas ou inconvenientes. Outro aspecto em comum é o ambiente do norte da Inglaterra. Isso pode não parecer uma ideia tão radical, mas nos anos 1950, a maioria das obras era filmada em Londres ou em estúdios. Thompson (2017) destaca ainda o que disse o diretor Tony Richardson, em uma entrevista, em 1960: “Eu odeio estúdios. Eu não quero mais filmar nem cenas interiores em um estúdio, eu prefiro trabalhar nas condições limitadas que uma locação impõe para você”³. Na concepção de Richardson, o realismo de um filme é melhor obtido fora de um estúdio, lançando mão de improvisos e lidando com as limitações das condições reais das filmagens. Para o diretor, dessa forma, é possível obter um resultado mais autêntico do que algo criado em um estúdio.

Os filmes associados com o período em questão marcam, de alguma maneira, uma ruptura com o que veio antes. No entanto, muitas características desse ciclo de filmes já estavam presentes no cinema britânico. Tentativas de uma documentação realística da classe trabalhadora pode ser percebida desde os anos 1930 em cineastas como, por exemplo, John Grierson. Como novidade, a *New Wave* acrescentou uma maior ênfase no ambiente social, lançou mão de um tratamento mais franco do sexo, direcionou o foco para os jovens da classe trabalhadora e suas frustrações. Em se tratando das paisagens, apesar dos filmes da *New Wave* apresentarem, como nas obras anteriores, um tratamento “documental poético”, essas passaram a ser vistas com menos simpatia (Hanley 2011).

A maioria desses filmes, ao abordar as vidas e as lutas da classe trabalhadora, especialmente no norte da Inglaterra, expõe os lados ásperos e sombrios da vida comum. Essas obras colocaram em evidência grupos de pessoas anteriormente excluídas ou

marginalizadas, de uma maneira que não acontecia antes e, para Thompson (2017), isso não deve ser ignorado ou negligenciado. Nina Hibbin (apud Hill 1983, 303) afirma que a exibição do filme *Room at the Top* (Jack Clayton), em 1959, marca o princípio de uma das mais “estimulantes explosões de criatividade da história do cinema britânico. Durante os cinco ou seis anos seguintes, novos cineastas, com novas ideias, trouxeram para a tela uma sensação de imediatismo e consciência social que despertou novamente o interesse dos espectadores após quase uma década de declínio”.

Alguns autores percebem semelhanças nos filmes da *British New Wave* com as obras da *Nouvelle Vague*, uma vez que os cineastas apresentavam não apenas imagens cruas e viscerais de cidades cinzentas, como também histórias de certa maneira fragmentadas sobre os jovens desiludidos da classe proletária. Já Angela Prysthon (2016, 82) acredita que a *British New Wave* foi inspirada tanto pela *Nouvelle Vague*, como também pelos documentários do *Free Cinema*⁴. A autora aponta que “vários dos cineastas que vieram dos documentários começaram a fazer filmes de ficção com uma forte dicção realista, mas agregando experimentações formais de inspiração francesa”. Para Prysthon, esse movimento contribuiu para que o discurso colonial e imperial predominante começasse a ser desestabilizado.

Cecilia Mello (2008) aponta que, em 1959, o *Free Cinema* acabou quase naturalmente, e os seus idealizadores (Tony Richardson, Lindsay Anderson e Karel Reisz) passaram para a ficção. A autora discorre a respeito de alguns dos realizadores e dos filmes mais famosos do período em questão:

Tony Richardson estreia na direção em 1958 com *Look Back in Anger*, adaptação da peça de John Osborne que alguns anos antes havia revolucionado a paisagem teatral inglesa. Em 1960 foi a vez de Karel Reisz, que dirigiu Albert Finney em seu primeiro papel importante no cinema em *Saturday Night and Sunday Morning*, adaptação do romance de Allan Sillitoe sobre o dia-a-dia de um torneiro mecânico em Nottingham. Lindsay Anderson veio por último e dirigiu em 1963 outra adaptação literária, desta vez do livro de David Storey *This Sporting Life*. Estes e outros filmes passaram a ser chamados de *kitchen-sink dramas*, ou de *British New Wave*, e representaram um momento de inflexão extremamente importante para o cinema inglês.

Esse grupo de jovens diretores deu continuidade, conforme Prysthon (2011, 43), à “certa tradição realista do cinema britânico (oriunda tanto do documentário como das comédias populares) [...]”. Anteriormente ao período da *New Wave*, os personagens da classe trabalhadora britânica tinham sido amplamente utilizados para efeitos cômicos. Já nos filmes do movimento vemos suas vidas no centro da ação. Devido ao fato de detalharem os dramas diários, foram chamados de *kitchen-sink dramas*, ou seja, dramas de “pia de cozinha”. Prysthon (2011) salienta que, apesar da continuidade da tradição realista, as obras da *New Wave* radicalizaram a estética realista e ampliaram

o alcance dos temas que até então eram apenas do universo do documentário.

Soares (2019, 256) discorre sobre uma

síntese entre “realismo” (cujo sentido depende de certa fé numa “ontologia da imagem fotográfica” expresso na crueza e na feitura proposital dos cenários) e sua superação através de certo “realismo poético”, expresso frequentemente pelo uso de filtros nas tomadas longas que fazia com que as paisagens proletárias fossem envolvidas em névoas, brumas, nuvens, poluição ou fumaça das fábricas que lhes suavizavam o contorno.

Segundo John Hill (1983, 303), é evidente que o cinema britânico dos anos 1950 vivia um período de declínio e estagnação até sua remissão no final da década pelo surgimento de novos cineastas, com novas ideias. No entanto, Hill ressalta que “não é a novidade em si que é significativa, mas sim a maneira como o ‘novo’ cinema buscou romper com os hábitos do ‘antigo’ inserindo toda uma área de experiência social até então suprimida ou tratada como marginal”. Para o autor, o avanço significativo da *New Wave* estava em focar a vida da classe trabalhadora industrial de uma forma diferente daquela “falsa teatralidade” do cinema comercial convencional, lançando mão de um estilo de certa maneira mais “autêntico” e adequado à novidade de seu tema.

Como observa Soares (2019, 254), “a cultura tradicional das classes trabalhadoras inglesas, vista da perspectiva dos jovens rebeldes, fora forjada a partir das necessidades materiais em comunidades nas quais o confronto contra tais dificuldades contava com laços de solidariedade da coletividade [...]”. Entretanto,

há em diversas dessas obras uma mudança de ênfase determinante: no lugar das relações descritas e analisadas em termos das relações de trabalho e dos modos de produção, os novos termos de observação da jovem geração seriam frequentemente ligados à crítica das novas formas de lazer e consumo criadas pela invasão cultural norte-americana e pelas formas de conformismo criadas pelo “consenso” forjado pela administração conservadora desde 1951, e seu tom, entre o elegíaco e o nostálgico, lamentava a morte de uma cultura corroída internamente pelos novos valores (Soares 2019, 254).

Outra característica lembrada por Soares (2019, 255) presente em muitos filmes da *New Wave* diz respeito ao ponto de vista do “*scholarship boy*” (bolsista). Trata-se de um jovem da classe trabalhadora que “abandona suas origens e que olha com nostalgia o mundo mais ‘genuíno’ da infância distante [...]”. Dessa forma, as obras são guiadas pelo jovem que sonha com a possibilidade de mobilidade social, seja ela real ou imaginária. Como destaca o autor, a individualidade desse jovem é formada pela “tentativa de escapar das ‘massas’ de modo a forjar um olhar particular sobre o mundo”.

Em seu estudo, Hill (1983, 304) faz duas críticas à *British New Wave*. A primeira diz respeito à

“adequação da forma realista moldada para a expressão daquelas experiências sociais com as quais os filmes procuraram lidar”. Já a segunda, a mais discutida pelo autor, “surge do modo como o tratamento das questões de classe em tais filmes produziu caracteristicamente uma representação das mulheres e da sexualidade feminina que atua contra e, em última análise, enfraquece suas afirmações de serem ‘progressistas”.

Sobre a primeira questão, Hill (1983, 311) argumenta que, ao mesmo tempo em que há uma “preocupação dos filmes em lidar com a classe trabalhadora como um grupo, há uma ideologia de individualismo cimentada na forma narrativa que, por sua vez, é frequentemente retomada tematicamente - o herói masculino é tratado como um ‘outsider’, definido além do resto de sua classe”. Para o autor, isso levou ao fracasso em desenvolver uma “estética coletiva”. Devido ao fato de adotarem narrativas bem elaboradas com um personagem central dominante, os cineastas da *New Wave*, “tendiam a ter dificuldade em projetar um senso de experiência coletiva da classe trabalhadora”.

Como resultado, para Hill (1983, 311), “esse senso de coletividade da vida da classe trabalhadora tendeu a se exteriorizar em iconografia e ‘atmosfera”’. Dessa forma, o autor ressalta o uso de planos “excedentes” para estabelecimento do ambiente ou para conectar as cenas, não tanto para denotar um local para a ação ou fornecer informações necessárias à narrativa, mas para conotar o ambiente em que a ação está ocorrendo e/ou oferecer informações “atmosféricas” sobre seu contexto. Segundo Hill, o que ocorre é a criação de “imagens” da vida da classe trabalhadora que, no entanto, carecem de integração com a narrativa como um todo.

Hill (1983, 304) destaca como um segundo “problema” da *British New Wave* a misoginia presente nas estruturas dos filmes. “Os padrões narrativos adotados em tais filmes não giram apenas em torno de personagens da classe trabalhadora, mas também do sexo masculino, cujo progresso ao longo da narrativa é caracteristicamente elaborado em termos de suas relações com o outro sexo”. Segundo o autor (1983, 305), “em geral, as mulheres funcionam como evasivos objetos de desejo ou como ameaças à ordem social/sexual convencional (principalmente por meio do adultério) e, de qualquer forma, devem ser submetidas a algum tipo de controle masculino”.

Sobre a perspectiva da crítica, Soares (2019) ressalta que grande parte das resenhas e dos ensaios publicados na revista *Movie*⁵ sobre os filmes da *British New Wave*, assinalava haver uma incongruência entre o argumento dramático e a ambientação proletária. A ausência de inovações dos jovens diretores, que não ousavam desafiar a transparência narrativa presente no cinema britânico como um todo, serviu, de acordo com Prythor (2011, 43-44), “como mote dos reincidentes ataques ao cinema britânico de parte da crítica especializada e da academia (ambas altamente impressionadas com os outros novos cinemas, sobretudo o cinema francês)”.

Embora muitos críticos tenham acolhido os filmes da *New Wave* como um “tiro no braço” do cinema britânico, estes foram frequentemente atacados, não apenas por se recusarem a subverter a paisagem, mas também por serem “essencialmente parasitas de um movimento literário fora do cinema”. [...] o argumento era, portanto, que os filmes britânicos são menos “cinematográficos” do que os filmes franceses da *Nouvelle Vague* que surgiram ao mesmo tempo (Leach 2004, 52).

Quando comparada aos melhores filmes de Hollywood e dos outros países europeus, a *New Wave* britânica era, para os escritores da revista *Movie*, desprovida de personalidade. Os críticos acreditavam que os filmes careciam de estilo, de imaginação e, em última instância, de sentido. Além disso, percebiam uma ausência de sinergia entre a forma e o conteúdo. Para Elsaesser, esses diretores britânicos não estavam à altura da nova onda de diretores franceses como Rohmer, Rivette e Godard (Taylor 2006).

Taylor (2016) elucida que a ligação entre o estilo da *New Wave* e a utilização de locações realistas foi alvo de muitas críticas. Ao constatar uma suposta discrepância entre os eventos dos filmes e a forma como foram apresentados, V. F. Perkins atribuiu um valor crítico relativamente baixo a essas obras. Ao decidir que a função das locações as impedia de serem totalmente integradas à narrativa, Perkins concluiu que os filmes eram um “fracasso”.

Apesar das críticas ruins, Taylor ressalta que as rejeições dos críticos da revista *Movie* a esses filmes não dependeram unicamente de um exame cuidadoso de seu estilo e de sua construção, pois essas críticas foram feitas em um período complicado, no qual os textos publicados nas revistas sofriam influências de uma competição entre periódicos. Segundo Taylor (2016, 25), “as objeções da *Movie* às falhas estilísticas desses filmes foram fatalmente influenciadas por sua antipatia pelo desejo de *Sight and Sound*⁶ em defendê-los”. Ao detectar essa contradição sustentando a postura da *Movie*, Taylor sugere que a relação entre a crítica baseada no estilo e a *New Wave* deva ser reconsiderada.

É pertinente salientar que, embora tenham recebido críticas negativas, os filmes da *British New Wave* foram nomeados e/ou receberam prêmios em festivais, com destaque para:

- *Room at the Top* (Jack Clayton 1959) foi nomeado a cinco Oscars e contemplado com os prêmios de Melhor Roteiro e de Melhor Atriz Principal, das seis indicações aos prêmios da BAFTA⁷, ganhou as de Melhor Filme e de Melhor Atriz Estrangeira e, no Festival de Cinema de Cannes, Jack Clayton foi nomeado à *Palme d'Or* e Simone Signoret venceu como melhor atriz.

- *Look Back in Anger* (Tony Richardson 1959) foi indicado em quatro categorias no prêmio BAFTA: Melhor Ator Britânico, Melhor Filme Britânico, Melhor Roteiro Britânico e Melhor Filme.

- Laurence Olivier, de *The Entertainer* (Tony Richardson 1960), foi nomeado ao Oscar de Melhor Ator Principal e o filme foi indicado ao BAFTA nas

seguintes categorias: Melhor Ator Britânico, Melhor Roteiro Britânico, e Melhor Astro Estreante.

- *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz 1960) foi indicado a seis categorias no BAFTA, e contemplado com os prêmios de Melhor Atriz Britânica, Melhor Filme Britânico e Melhor Astro Estreante.

- *A Taste of Honey* (Tony Richardson 1961) ganhou quatro prêmios BAFTA: Melhor Roteiro Britânico, Melhor Filme Britânico, Melhor Atriz e Melhor Astro Estreante, Rita Tushingham e Murray Melvin receberam os prêmios de Melhor Atriz e de Melhor Ator no Festival de Cinema de Cannes.

- *A Kind of Loving* (John Schlesinger 1962) ganhou o Urso de Ouro no Festival de Cinema de Berlim e foi indicado ao BAFTA nas categorias de Melhor Ator Britânico, Melhor Filme Britânico, Melhor Roteiro Britânico e Melhor Filme.

- Tom Courtenay recebeu o prêmio de Melhor Astro Estreante pela BAFTA por seu papel em *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson 1962).

- *This Sporting Life* (Lindsay Anderson 1963) foi indicado ao Oscar de Melhor Ator principal e de Melhor Atriz principal, ao BAFTA nas categorias de Melhor Atriz Britânica, Melhor Ator Britânico, Melhor Filme Britânico, Melhor Roteiro Britânico e Melhor Filme, das quais, Rachel Roberts recebeu o prêmio de Melhor Atriz Britânica. No Festival de Cinema de Cannes, Richard Harris ganhou o prêmio de Melhor Ator e Lindsay Anderson foi indicado à *Palme d'Or*.

- Billy Liar (John Schlesinger 1963) foi indicado em seis categorias no BAFTA: Melhor Ator Britânico, Melhor Atriz Britânica, Melhor Cinematografia Britânica (P/B), Melhor Filme Britânico, Melhor Roteiro Britânico, Melhor Filme.

Após o final da *British New Wave*, nas décadas seguintes, influenciados pela geração dos *angry young men*, diretores como Ken Loach e Mike Leigh, dirigiram filmes para a televisão frequentemente ocupados em retratar o cotidiano das parcelas menos favorecidas da população, “inaugurando o chamado realismo social inglês (*social realism*)” (Mello 2008, 76).

No Mesmo Tom e Sing Street

No Mesmo Tom, um drama romântico e musical, é fruto de um longo e árduo esforço de John Carney. O diretor teve dificuldade em conseguir fundos para rodar o longa-metragem. Profissionais da agência de fomento cinematográfica irlandesa, *Irish Film Board*⁸, possuíam certo ceticismo quanto ao sucesso de um projeto protagonizado por dois músicos completamente desconhecidos e com quase nenhuma experiência de atuação. Apesar dos obstáculos iniciais, a obra, realizada com cerca de 160 mil dólares, ganhou uma audiência maior do que poderia ter sido esperado de uma produção de baixo orçamento. O filme obteve sucesso não somente com o público, mas também com a crítica, recebendo diversos prêmios, como o Oscar de Melhor Canção Original⁹, em 2008 (Kelesi 2016).

De acordo com Dina Kelesi (2016), trata-se de um romance “agridoce” entre um músico de rua, que sofreu uma desilusão amorosa, e uma imigrante tcheca que busca ganhar a vida por meio de trabalhos informais, dentre os quais, vender flores nas ruas. A história começa quando eles se cruzam por acaso em uma rua de Dublin e o romance aflora quando eles decidem gravar algumas músicas juntos. Apesar de possuir poucos diálogos (o roteiro original possuía cerca de 60 páginas), para Kelesi, o filme capta toda a melancolia inerente de uma história de amor por meio das músicas. Richard Gallagher (2016) ressalta que o longa pode ser considerado um verdadeiro musical, visto que a trama progride mais através de performances musicais diegéticas¹⁰ do que de diálogos, o que, para o crítico, permite que a história seja contada com uma sutileza refrescante.

Pedro Bertoni (2016) acredita que o filme é um “pseudo-musical”. Bertoni afirma que a obra revigorou o gênero com ideias interessantes sobre como misturar música e cinema em um só trabalho, deixando para trás o formato clássico de um musical com momentos surreais nos quais o enredo é colocado em “espera” para a exposição de uma música metanarrativa. No lugar de uma estrutura arcaica, o filme apresenta uma inserção orgânica de músicas na história. Bertoni explica que a presença da música é justificada pela narrativa, que lida com os primeiros encontros e o desenvolvimento da relação entre os dois protagonistas.

Filmado muitas vezes como um documentário, com uma câmera viva que segue os atores, o filme transmite um efeito sincero por meio do uso de tomadas em cenas ao ar livre, com lente teleobjetiva¹¹. Esse tipo de filmagem foi feito devido à falta das autorizações de uso de imagem, mas como ponto positivo, permitiu que os atores amadores executassem confortavelmente o trabalho e que “a beleza da cidade brilhasse casualmente” (Kelesi 2016).

De acordo com Bertoni (2016), o elenco do filme é constituído por músicos e as canções foram tocadas, na maior parte do tempo, durante as gravações, sem dublagens. Para Bertoni, o relacionamento com a música não é o único tópico naturalista que o filme aborda. A compreensão do que poderia ser chamado de amor à primeira vista é tratada de uma forma bem “pé no chão”, desde o seu nascimento, ao seu desenvolvimento e à sua decomposição.

Segundo o crítico João Lopes (2008), “*No Mesmo Tom* é um produto muito direto da nova ‘idade digital’ do cinema. De fato, estamos perante um filme de surpreendente minimalismo”. Lopes acredita que a obra “se situa algures entre a nostalgia melodramática e a respiração própria de um registo documental”. Para o autor, há “uma ambiência inesperada, de insólito cruzamento da elaboração dramática com a espontaneidade física, levando-nos a supor que John Carney não será alheio aos ecos da grande tradição realista do cinema britânico”.

Diferentemente de *No Mesmo Tom*, o longa-metragem mais recente de Carney apresenta uma história mais jovial e menos melancólica, porém ainda com muitos aspectos similares ao primeiro. Em

Sing Street, o adolescente chamado Conor, ao tentar impressionar a aspirante à modelo Raphina, forma uma banda que rapidamente se torna o elemento central de sua vida. Conforme Tasha Robinson (2016), o filme é fortemente inspirado nas experiências vivenciadas por Carney durante o período do ensino médio¹².

Sing Street, que foi nomeado ao Globo de Ouro de 2017 na categoria “Melhor Filme de Comédia ou Musical”, aborda um período complicado na Irlanda (anos 1980), durante o qual, segundo Pablo Villaça (2016), “as dificuldades econômicas enfrentadas pelo país levavam a uma emigração em massa da população, ao passo que os que ficavam para trás eram obrigados a fazer cortes significativos em seus padrões de vida”. Devido a problemas financeiros, Conor precisa mudar de escola e passa a estudar em uma instituição dirigida por padres católicos, da qual Carney realmente foi aluno. Na escola, o protagonista enfrenta problemas como o descaso dos professores, a hostilidade dos *bullies* e até mesmo a agressividade de um dos pais. Ao se encantar por Raphina, Conor decide formar uma banda para poder convidá-la a participar dos videoclipes.

Para Villaça (2016), *Sing Street* “se revela tomado por uma nostalgia pelos amores da adolescência, pelas descobertas de novas possibilidades, pelas tardes passadas ao lado dos amigos enquanto todos dividem um lanche [...] e até mesmo pelas dores provocadas pelas incertezas cada vez maiores que se apresentam [...]”. Segundo o autor, o filme se equilibra “entre o otimismo juvenil dos personagens e a dureza do mundo que os espera”. Conforme Villaça, *Sing Street* emociona ao justapor as fantasias de Conor e as de Raphina com a humilde e a decepcionante realidade que ambos têm diante de si. Sobre a maneira como os personagens se adaptam diante de decepções, o autor destaca a cena na qual a mãe de Conor aparece sentada aproveitando alguns minutos de sol na escada, substituindo assim seu sonho de ir à Espanha, e o momento em que Brendan, irmão de Conor, parece seguir o exemplo da mãe ao sentar-se nos degraus diante de casa, aparentemente conformado com o fato de que também não realizará seus desejos.

Sing Street difere de *No Mesmo Tom* em estilo, visto que, muitas vezes, as imagens do último parecem ter sido feitas por um cinema de guerrilha (e muitas realmente foram), enquanto *Sing Street* apresenta-se de forma bem mais polida. Não obstante, ambos lidam com um tema similar: o poder que a música possui de comunicar emoções e até mesmo de atuar no lugar de conversas. Nos dois filmes os personagens compartilham músicas para expressar sentimentos que não conseguem dizer ou que sabem que não deveriam expressar (Robinson, 2016).

Para Guy Lodge (2016), assim como em *No Mesmo Tom*, as músicas de *Sing Street* “não meramente marcam ou articulam eventos dramáticos; elas são eventos dramáticos em si mesmas, muitas vezes mostradas em uma série de estágios de composição que assinalam a natureza mutável e fortalecedora das relações entre aqueles por quem, e para quem, elas são realizadas”.

Pontos em comum entre os filmes de Carney e a *British New Wave*

“Convergência” é uma expressão constantemente utilizada na atualidade e ela pode se referir às mais diversas relações. A respeito da convergência nos meios midiáticos, Henry Jenkins (2008, 28) explica que ela “ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros”. Segundo o autor, “cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos a vida cotidiana”.

No Mesmo Tom, *Sing Street* e os filmes produzidos no período da *British New Wave* apresentam como tema central o drama cotidiano de jovens, repleto de angústias e de sonhos. Além disso, é possível notar mais alguns aspectos de convergência entre esses longas-metragens e a série de obras britânicas do período de 1959 a 1963.

Guy Lodge (2016) ressalta que *Sing Street* encontra-se entre o realismo do *kitchen-sink drama* e uma fantasia de realização de desejos. Algo semelhante é dito por Owen Gleiberman (2007) ao expressar que *No Mesmo Tom* é um *kitchen-sink drama*, no qual as canções adquirem a grandiosidade e a afeição de um sonho musical. Conforme Gleiberman, longe da música os protagonistas são apreendidos em um limbo de dúvida e de expectativa.

Vale destacar que os atores das obras de Carney e muitos dos atores da *New Wave* não possuem uma beleza “extraordinária”. Trata-se de pessoas “comuns”, com as quais o espectador consegue mais facilmente se identificar. Os cineastas da *British New Wave*, assim como John Carney, procuravam escalar atores não profissionais para representar seus personagens. De acordo com Carney, entrevistado por Robinson (2016), ele procurou escalar jovens que agissem naturalmente e que tivessem habilidades musicais. Além disso, Carney lançou mão de locações “reais”, ou seja, tal como os “jovens raivosos” da *New Wave*, preferiu a veracidade e a incerteza das gravações fora dos estúdios, para captar a “vida como ela é”.

Rezende Filho (1999) discorre a respeito das ideias do crítico e teórico do cinema André Bazin¹³ sobre a utilização de atores não profissionais e de cenários naturais. Segundo o autor, para Bazin, esses dois quesitos constituíam-se não somente em artifícios contingenciais da realização cinematográfica, mas também em elementos de uma crítica ao cinema-espetáculo. “O intérprete, escolhido unicamente por seu comportamento geral, passa a ser ao invés de expressor. O cenário natural reduz as possibilidades de controle e de obtenção de efeitos de luz e de cenografia permitidos pelo estúdio, e põe em jogo o acaso como criador”.

Na maioria dos filmes aqui discutidos, não há grandes reviravoltas no roteiro, algo frequente em *blockbusters* hollywoodianos. As histórias de Carney e as da *New Wave* são “simples”, não apresentam muitos personagens, no geral os

diálogos são concisos e a presença de efeitos especiais é pequena.

Outro aspecto em comum das obras de Carney com os filmes da *New Wave* diz respeito ao local onde se passam as tramas. A paisagem urbana é explorada nas obras e as cidades atuam como um personagem, sendo imprescindíveis para a construção e para a transmissão das histórias como tais. Nos filmes, muitas cenas acontecem nas ruas e em conjuntos habitacionais. Há também cenas no alto de colinas com a vista da cidade ao fundo. Em *Sing Street* e *No Mesmo Tom*, e em alguns filmes da *New Wave*, são filmadas cenas na praia, mas nunca em dias de verão. Nessas cenas, os personagens costumam estar felizes e vivendo momentos de “liberdade”.

Deve-se ressaltar ainda que os protagonistas nunca estão satisfeitos com a cidade onde vivem. Os filmes britânicos funcionam como propagandas negativas da vida no norte da Inglaterra e a Irlanda de Carney está longe de ser um lugar rico e próspero. Em *Billy Liar* (John Schlesinger, 1963), filme icônico da *British New Wave*, o protagonista deseja ir para Londres, assim como em *No Mesmo Tom* e em *Sing Street*, os jovens sonham em sair de Dublin e procurar reconhecimento e uma vida melhor na Inglaterra.

Os personagens de Carney pertencem à classe média ou mesmo à baixa e passam por problemas financeiros, assim como os jovens da *New Wave*. Apesar de os filmes de Carney se passarem muito tempo depois de os da *New Wave*, nota-se que todos os personagens almejam uma vida melhor que a de seus pais. No entanto, ao final de *No Mesmo Tom* e de *Sing Street*, ainda que os protagonistas consigam “escapar” da Irlanda (diferentemente do que ocorre com a maioria dos personagens da *New Wave*), não vemos a concretização de seus sonhos e íntimos que quase ninguém conseguirá levar uma vida muito diferente da de seus pais. Ou seja, trata-se de um ciclo, no qual as angústias dos jovens acabam se tornando conformismo.

No que diz respeito aos sons dos filmes, percebe-se mais um ponto em comum. Músicas diegéticas estão presentes nos filmes de Carney, algo que é esperado, por se tratar de histórias sobre músicos. No entanto, há também músicas diegéticas em muitos dos filmes britânicos, seja por meio de instrumentos tocados pelos personagens (This Sporting Life 1963), de bandas em bares (Saturday Night and Sunday Morning 1960), de espetáculos em teatros (The Entertainer 1960) e até mesmo por meio de crianças que cantam enquanto brincam nas ruas (A Taste of Honey 1961).

A infidelidade e os casamentos frustrados também são explorados nos filmes aqui analisados. Em *No Mesmo Tom*, o protagonista foi traído por sua namorada e em *Sing Street* a mãe de Conor comete adultério com um colega de trabalho e reclama da indiferença com a qual o marido a trata há anos. O casal discute constantemente e, ao final do filme, se separa. Apesar do ano ser 1985, o divórcio ainda não é permitido. Filmes como *Room at the Top* (Jack Clayton 1959), *Billy Liar* (John Schlesinger 1963) e *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz

1960) também apresentam casos de infidelidade e de casamentos infelizes.

É interessante perceber como, nas tramas, a televisão é representada como um aparelho que agrega a família e os amigos, apesar das histórias ocorrerem em épocas distintas (final dos anos 1950, anos 1980 e anos 2000). Em *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson 1962), ao receber um dinheiro extra, a matriarca da família compra uma televisão que encanta os filhos; em *Sing Street*, a família se reúne diante da TV para assistir aos modernos vídeos; em *No Mesmo Tom*, a única televisão do prédio fica na casa da protagonista, onde seus vizinhos se aglomeram para assistir aos programas. Outro elemento em comum entre *Sing Street* e os filmes britânicos é o cigarro, presente na vida de muitos personagens. Raphina, em alguns momentos, nos lembra a personagem Alice Aisgill, interpretada por Simone Signoret, em *Room at the Top* (Jack Clayton 1959).

A protagonista de *No Mesmo Tom* emigra da República Tcheca para a Irlanda em busca de uma vida melhor. Ela trabalha vendendo flores na rua e faxinando casas grandiosas para sustentar sua filha e sua mãe. Como algumas personagens da *New Wave*, presente em filmes como *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz 1960), *Taste of Honey* (Tony Richardson 1961) e *A Kind of Loving* (John Schlesinger 1962), a jovem tcheca tem uma gravidez indesejada que a faz decidir pelo casamento com o pai da criança, deixando de lado o seu romance com o músico de rua irlandês. Em *Room at the Top* (Jack Clayton 1959), o relacionamento entre Alice Aisgill e Joe Lampton também é impossibilitado pelo casamento de Alice.

Os personagens de Carney e os da *New Wave* tomam atitudes que vão de encontro às rígidas regras ou às convenções da sociedade. Conor, por exemplo, se recusa a seguir uma das normas da escola no que diz respeito à cor permitida para os sapatos dos alunos e, além disso, ousa ir maquiado para as aulas. Essas são atitudes leves comparadas às de Arthur Seaton (Albert Finney), do filme *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz 1960), que incita uma de suas “namoradas” a fazer um aborto.

Os jovens dos filmes de Carney não são tão “raivosos” como os da *New Wave*, não obstante, pode-se destacar a agressividade retratada em *Sing Street* e nos dramas britânicos do período em questão. Na obra de Carney são mostradas cenas de jovens brigando na escola, há também personagens que sofrem agressões físicas e psíquicas dos pais, dos professores, dos namorados e dos maridos. Além disso, há referência ao alcoolismo e à depressão. A agressividade é algo recorrente nos filmes da *New Wave*, como por exemplo em *This Sporting Life* (Lindsay Anderson 1963) e em *Look Back in Anger* (Tony Richardson 1959), cujas personagens sofrem agressões de seus namorados.

Observa-se que, tal como os filmes da *British New Wave*, as obras de Carney relatam as histórias de jovens que sonham com uma mobilidade social ascendente; com o encontro da sua identidade

no mundo, se distinguindo das massas; com sua liberdade de expressão e de escolha; ou seja, com viver e ver o mundo sob o seu próprio prisma.

Considerações finais

O estudo aqui apresentado propôs uma reflexão acerca de semelhanças temáticas e técnicas entre *No Mesmo Tom* e *Sing Street* e os filmes na *British New Wave*. Vale ressaltar que o intuito não foi afirmar que Carney lançou mão das obras desse ciclo como inspiração, buscou-se apenas apontar as convergências, que podem ocorrer de maneira consciente ou inconsciente, mas que acontecem, a todo momento, em diferentes obras.

Ao assistir aos filmes de Carney ficam claros os pontos em comum com as obras da *New Wave* e percebe-se que, após muitos anos, essas obras ainda “vivem” por meio do trabalho de novos cineastas. *No Mesmo Tom* e *Sing Street* apresentam, de maneira mais lúdica e menos dramática do que os filmes da *British New Wave*, a busca por identidade, as angústias e os sonhos, muitas vezes frustrados, de jovens, e nos levam a refletir sobre as semelhanças dos sentimentos juvenis independentemente da época e do local onde vivem.

À medida que os anos 1960 prosseguiram, a *British New Wave* terminou mais rapidamente do que outros movimentos cinematográficos europeus. No entanto, seus princípios e estilos continuam a influenciar cineastas ao redor do mundo. Almeja-se, com esse artigo, despertar o interesse de pesquisadores e demais interessados em cinema sobre os filmes desse período. A *British New Wave* e os filmes de John Carney ainda não foram muito explorados por pesquisadores lusófonos e suas obras podem ser matérias-primas de profícuas pesquisas.

Notas finais

¹ “O equivalente inglês às diversas ‘novas ondas’ que introduziam na discussão política e cultural a perspectiva dos jovens rebeldes que protagonizariam os eventos cataclísmicos de 1968” (Soares 2019, 253).

² “Termo designado para nomear um grupo de escritores de origem proletária ativos durante boa parte da década de 1950 (vários deles do norte industrial), cujas obras demonstraram a impaciência dos jovens artistas em relação ao conservadorismo inglês (dentre os dramaturgos, o mais conhecido foi John Osborne, enquanto no campo do romance os escritores mais representativos foram Kingsley Amis, Alan Sillitoe, Stan Barstow, John Braine e Davis Storey). O florescimento – relativamente tardio – do Naturalismo literário inglês encontrava, enfim, toda uma geração de jovens escritores interessados no ponto de vista dos pobres sobre o processo social do período do pós-guerra” (Soares 2019, 254).

³ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de responsabilidade da autora.

⁴ “*O Free Cinema* foi uma corrente dos documentários britânicos no final da década de 1950. Os principais cineastas envolvidos foram Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson” (Prythton 2016, 82).

⁵ “Tipo de publicação equivalente aos *Cahiers du Cinéma* na França” (Soares 2019, 256).

⁶ Revista de cinema britânica de publicação mensal.

⁷ British Academy of Film and Television Arts (Academia Britânica de Artes do Cinema e da Televisão).

⁸ Agência de desenvolvimento da indústria cinematográfica irlandesa que investe em talento, criatividade e empreendimento.

⁹ Os protagonistas, Hansard e Irglová, são os autores de quase todas as canções do filme, incluindo *Falling Slowly*, vencedora do Oscar.

¹⁰ Todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora, ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen / off screen) (Barbosa 2001).

¹¹ As lentes teleobjetivas possuem distância focal acima de 85 mm. Elas possuem uma estrutura óptica que faz com que as fotos apresentem uma profundidade de campo pequena. Devido ao seu pequeno ângulo visual, esse tipo de lente amplia e aproxima o assunto fotografado.

¹² Carney também atuou, no período de 1990 a 1993, como baixista da banda irlandesa *The Frames*.

¹³ Bazin, André. 1991. *O Cinema — Ensaios*. São Paulo: Brasiliense.

Bibliografia

Hill, John. 1983. Working-class realism and sexual reaction: some theses on the British New Wave in James Curran & Vincent Porter (eds.), *British Cinema History*. New Jersey: Barnes & Noble Books.

Leach, Jim. 2004. *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jenkins, Henry. 2008. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph.

Mello, Cecília. 2008. Free cinema: o elogio do homem comum. *Significação Revista de Cultura Audiovisual*. v. 35, n. 29. <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65660>. Acesso em: 15 de março de 2021.

Prysthon, Angela. 2011. "As cores do desejo: Alteridade, raça e sexo no cinema britânico" in *Rumores* ed 10, ano 5: 37-58. <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51251>. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

Prysthon, Angela. 2016. "Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema" in *Matrizes V.10 - n 3: 77-88*. <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122401>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

Rezende filho, Luiz. 1999. "Realismo e neo-realismo em André Bazin" in *Contracampo Revista de Cinema*, ed. 8. <http://www.contracampo.com.br/01-10/andrebazin.html>. Acesso em: 01 de março de 2021.

Soares, Marcos. 2019. "O Trabalho colaborativo no cinema de Ken Loach" in *Ilha do Desterro* v. 72, n 1: 251-263. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2019v72n1p251>. Acesso em 19 de fevereiro de 2021.

Taylor, B. F. 2006. *The British New Wave*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Filmografia

A Kind of Loving. 1962. De John Schlesinger. Reino Unido: Joseph Janni Production, Vic Films Productions, Waterhall Productions.

A Taste of Honey. 1961. De Tony Richardson. Reino Unido: Woodfall Film Productions.

Billy Liar. 1963. De John Schlesinger. Reino Unido: Vic Films Productions, Waterhall Productions.

Look Back in Anger. 1959. De Tony Richardson. Reino Unido: Woodfall Film Productions.

No Mesmo Tom. 2008. De John Carney. Irlanda: Bórd Scannán na hÉireann, Raidió Teilifís Éireann, Samson Films, Screen Ireland, Summit Entertainment.

Room at the top. 1959. De Jack Clayton. Reino Unido: Romulus Films, Remus.

Saturday Night and Sunday Morning. 1960. De Karel Reisz. Reino Unido: Woodfall Film Productions.

Sing Street. 2016. De John Carney. Dublin: Cosmo Films, Distressed Films, FilmNation Entertainment, FilmWave, Likely Story, PalmStar Media.

The Entertainer. 1960. De Tony Richardson. Reino Unido: Woodfall Film Productions.

The Loneliness of the Long Distance Runner. 1962. De Tony Richardson. Reino Unido: Woodfall Film Productions.

This Sporting Life. 1963. De Lindsay Anderson. Reino Unido: Independent Artists, Julian Wintle/Leslie Parkyn Productions.

Webgrafia

Barbosa, Álvaro. 2001. O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas / videográficas de ficção. http://www.abarbosa.org/docs/som_pra_ficcao.pdf. Acesso em: 25 de fevereiro de 2021.

Bertoni, Pedro. 2016. 10 great movies featuring minimalist storytelling. <http://www.tasteofcinema.com/2016/10-great-movies-featuring-minimalist-storytelling/2/#ixzz4YU9QDyd6>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2021.

Gallagher, Richard. 2016. The 20 best irish movies of all time. <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-20-best-irish-movies-of-all-time/#ixzz4YU5X0yV0>. Acesso em: 13 de março de 2021.

Gleiberman, Owen. 2007. Once: EW review. <http://ew.com/article/2007/05/16/once-5/>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2021.

Hanley, David. 2011. The British New Wave and its sources. http://offscreen.com/view/british_new_wave. Acesso em: 13 de março de 2021.

Kelesi, Dina. 2016. 15 great low-budget movies with unexpected box office success. <http://www.tasteofcinema.com/2016/15-great-low-budget-movies-with-unexpected-box-office-success/2/#ixzz4YU8V6SvU>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2021.

Lodge, Guy. 2016. Sundance film review: "Sing Street". <http://variety.com/2016/film/reviews/sing-street-review-1201687683/>. Acesso em: 25 de março de 2021.

Lopes, João. 2008. História exemplar de pequeno grande filme. <https://www.dn.pt/arquivo/2008/historia-exemplar-de-pequeno-grande-filme-1129206.html>. Acesso em: 25 de março de 2021.

Robinson, Tasha. 2016. Why Sing Street director John Carney regrets the film's ending. <http://www.theverge.com/2016/4/21/11477490/sing-street-john-carney-interview-once-begin-again>. Acesso em: 13 de março de 2021.

Thompson, Paul. 2017. The British New Wave 1958 – 1963. <http://www.british60scinema.net/british-new-wave>. Acesso em: 06 de março de 2021.

Villaça, Pablo. 2016. Sing Street. <http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/8332/sing-street>. Acesso em: 17 de março de 2021.

Wickham, Phil. [20-]. British New Wave: 50s-60s films which reinvigorated cinema. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/445176/>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021.