

# “UM PONTO DE INTERROGAÇÃO NO HORIZONTE MEDITERRÂNEO”: APROXIMAÇÃO AOS FILMES *A BOUT DE SOUFFLE* E *PIERROT LE FOU* DE GODARD

MANOEL RANGEL

Graduando em Cinema

ECA-USP

Editor do jornal *Novo Cinema*

“Velasquez, após os 50 anos, nunca mais pintou algo definido.

Errava em torno dos objetos como o ar e o crepúsculo.

Ele surpreendia, na sombra e na transparência dos fundos  
as palpitações coloridas tornadas por ele o centro  
invisível de sua sinfonia silenciosa.

Ele só percebia no mundo as mudanças misteriosas  
que fazem se interpenetrarem as formas

e os sons por um progresso contínuo

do qual nenhum choque, nenhum sobressalto denuncia  
ou interrompe a marcha. O espaço reina.

É como uma onda aérea que desliza sobre as superfícies  
assumindo suas exterioridades, para defini-las e moldá-las  
levando-as a todo lugar como um perfume, como um eco  
que delas dispersam no ambiente como poeira imponderável.

O mundo em que ele vivia era triste.

Um rei degenerado, infantes doentes, idiotas, anões, enfermos,  
palhaços monstruosos vestidos de príncipes

cuja função era rir de si mesmos

e fazer rir os fora-da-lei.

Constrangidos pela etiqueta, pelo complô e pela mentira,

ligados pela confissão e pelo remorso às portas,

ao auto-da-fé, ao silêncio...”

(Trecho de uma *História da Arte* lido por Ferdinand

na seqüência de abertura de *Pierrot Le Fou*)

Em fins da década de 50, a Europa vivenciava profundas transformações sociais e econômicas decorrentes dos esforços de reconstrução pós Segunda Guerra Mundial. O horizonte que nos primeiros anos do pós-guerra era de destruição e miséria, com muito desemprego e crise social, começa a ser transformado pelos pesados

investimentos do Plano Marshall, que tinha por objetivo restabelecer a Europa sob a influência dos EUA, a fim de evitar os riscos de mais países, ao exemplo do leste europeu, se colocarem na esfera de influência da URSS.

Os sinais da reconstrução europeia se manifestam no restabelecimento dos níveis de emprego, da capacidade industrial e do poder de compra. Rapidamente vão sendo estabelecidos novos parâmetros de vivência marcados politicamente pela guerra fria entre EUA e URSS, e economicamente pelo surgimento da sociedade de consumo, com grande ênfase na publicidade e na indústria do entretenimento.

Paralelamente aos investimentos do Plano Marshall, o restabelecimento dos canais de comunicação com os EUA, traz consigo a volta da forte presença dos filmes americanos nos cinemas europeus. Presença que não é apenas retomada de espaços anteriores nos mesmos termos, mas que traz no seu bojo as transformações ocorridas nesse cinema nos anos do isolamento, e mais, as próprias modificações econômicas ocorridas nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, que permitiram aos Estados Unidos viver um grande *boom* econômico e ingressar na era da sociedade de consumo mais cedo que o resto do mundo. Os anos 40 e 50 aí, são o grande momento do filme *noir* e do melodrama psicológico.

Na Europa devastada, o cinema que surge com força distancia-se da narrativa clássica e vai moldando um estilo próprio. Estilo que obedece aos imperativos do momento, baixo orçamento, atores não profissionais, filmagem em locações, reconstituição dos dramas da guerra e do desemprego, um certo olhar documental. Esse cinema que se origina na Itália, constitui o neo-realismo italiano e vai influenciar todo o cinema daí em diante.

É nesse contexto que Godard se aproxima do cinema, escrevendo críticas para os *Cahiers du Cinéma*, e realiza seus primeiros filmes nos anos 50. Sua força foi a capacidade de assimilar cinematograficamente o que parecia inconciliável, o filme *noir* americano e o neo-realismo italiano, subverter a linguagem e colocar todo esse instrumental a serviço da crônica do nascimento da sociedade de consumo na França. Nesse sentido, Godard não foi o único intelectual a ocupar-se do tema. Barthes dedicou-se, em *Mitologias*, a fraglar o cotidiano francês, e nele a afirmação de novos e velhos mitos da sociedade. O material da sua elaboração: os traços

publicitários e jornalísticos da sociedade de consumo. Godard parece ter realizado esse movimento em todos os seus filmes ao longo da década de 60, sempre atualizando seu discurso às questões do momento, retificando opiniões, lançando considerações que cada fato ou situação lhe provocavam. Certamente, a agilidade com que filmava e lançava um/dois filmes por ano contribuíram. Mas foi fundamental o fato de o próprio Godard encarar seus filmes como ensaios, e neles desenvolver suas impressões sobre o mundo contemporâneo.

## **A BOUT DE SOUFFLE**

Primeiro longa de Godard, *A Bout de Souffle* surpreendeu a França com seu enredo *noir*, cortes abruptos, digressões, imagem e som não sincronizados. Mas cada uma dessas características ocupa seu lugar no filme, conferindo sentido à composição e articulando-se às pretensões do discurso.

## **CRÔNICA DO COTIDIANO FRANCÊS**

Os ambientes que o filme percorre vão pouco a pouco expondo-nos a nova França que o pós-guerra criou. Suas faces são muitas. Por um lado Paris movimentada, os “prédios horríveis” que invadem o bairro, as estradas cheias de automóveis, obras por toda parte. Por outro a forte penetração de novos hábitos de consumo, o anúncio de *lingeries* no jornal na primeira seqüência, Michel Pocaïrd que agora só fuma *Lucki*, os muitos cremes utilizados por Patricia e por outra moça, o fascínio dos grandes carros americanos, a televisão que ocupa o lugar do cinema.

Nessa mesma direção a temática da liberação sexual se expõe. Seja com Michel tocando os seios de Patricia e perguntando-lhe “por que nunca põe sutiã?”, ou pela forma como as relações de Michel com Patricia e com as outras moças são apresentadas. Há ainda o escritor que é entrevistado em Orly e, como filósofo de botequim, discorre sobre o puritanismo da França, a importância do amor para a época, a prevalência das mulheres sobre os homens nos Estados Unidos.

Todo o filme está perpassado pelo jornalismo, símbolo maior da época. Seja por Patricia vender jornais e pretender-se jornalista, seja pela importância da entrevista do escritor, e ainda o fato de Michel estar todo o tempo lendo jornais, comprando-os, utilizando-

os. Talvez numa alusão ao terreno em que o filme se move, da crônica, das atualidades, de índice de uma época.

O filme, por esses aspectos, revela traços documentais que o poderiam associar ao neo-realismo italiano. Inteiramente filmado em locações, a câmera coerentemente ocupa-se de mostrar os ambientes da nova vida francesa. Sua movimentação não é apenas a de situar o ambiente da ação, mas sobretudo da câmera vividamente interessada nas paisagens urbanas, na observação da estrada, nas pessoas, nas situações.

Entre *A Bout de Souffle* e *Mitologias* de Barthes há semelhanças de comentários por todo lado. São os cremes, a superficialidade jornalística, a alusão aos marcianos, o horóscopo. A distinção entre eles é que Godard, em seu filme, está mais preocupado em identificar os novos traços da vida francesa, do que propriamente em classificá-los ou rejeitá-los. Barthes os identifica para desvendá-los e criticá-los, está atento às conseqüências de cada novo mito na perpetuação da Ordem e busca alimentar o esforço de ruptura que sente necessário.

Não que Godard não perceba também as conseqüências do processo de massificação a que todos estão expostos. Michel não tem lugar na sociedade e a seu modo também investe contra a Ordem. Mas veremos à frente que ele se movimenta como um cego no emaranhado de coisas da nova vida francesa, e ainda que arremetendo contra, está plenamente incorporado a ela.

## EU AGORA FUMO LUCKI

O enredo de *A Bout de Souffle* segue os cânones do cinema *noir*. Detetives, mulher fatal, o transgressor, o tema musical, todos os ingredientes estão ali como se o terreno em que operasse fosse apenas o que os espectadores estão acostumados nessa época áurea do cinema *noir* americano. Mas Godard transforma os ingredientes em clichês e ocupa-se com as digressões e os debates que as situações lhe proporcionam.

No entanto outras intenções parecem mover Godard nessa aproximação com o cinema *noir*. Em primeiro lugar, há uma admiração sincera pela capacidade e desenvoltura do cinema americano, cinema que ele e outros cineastas pertencentes a *Nouvelle Vague* comentaram em muitas críticas nos *Cahiers*. Em segundo plano, mas não menos importante, o cinema americano e a vida americana em geral, são parte importante da vida francesa naquele

momento. São os recursos americanos que reconstroem a França — os filmes americanos que ocupam boa parte das suas salas, os produtos americanos que estão causando boa parte do *frisson* do consumo naqueles anos.

Em *A Bout de Souffle* as referências à presença americana estão claras. O cinema, citado na estrutura do filme, comparece diegeticamente por meio de cartazes do filme *The Harder They Fall* de Mark Robson, de Humphrey Bogart, e do cartaz do filme *The Phoenix* de Robert Aldrich, que ganha um close por seus comentários serem alçados a lema de Michel Poicard: “Viver perigosamente até o fim”

Os cigarros fumados por Michel são *Lucki*, e a mulher por quem está apaixonado, Patricia, é uma americana. A mulher americana encarna, ainda, seja por Patricia ou pelos comentários do escritor no aeroporto, a liberação sexual.

Patricia apesar de viver na França permanece integrada à vida americana vendendo o *New York Herald Tribune*. A agência de turismo do filme é a Agência Interamericana. Os carros são *Ford* e *Rolss Roice*. A rádio em dado momento anuncia a visita do presidente Eisenhower ao Arco do Triunfo, acompanhado por De Gaulle, onde depositará uma coroa de flores no túmulo do soldado desconhecido.

Mas essas citações, que poderiam tomar ares de serem apenas caracterizações da presença americana na França, ganham sinais de certa reverência aos EUA. Afinal a mulher por quem Michel realmente se apaixona é Patricia, uma nova-iorquina. Patricia é culta, estuda na Sourbonne, conhece literatura, artes plásticas e música. Michel não conhece essas referências, entedia-se com elas, não faz parte do seu universo cultural. Curiosamente Michel e Patricia estão em pólos opostos da costumeira representação de franceses e americanos, os primeiros sendo portadores da alta cultura, e os segundos considerados *caipiras*.

Tal troca de lugares, aliada aos outros traços da representação, nos leva a pensar em, se não adesão, pelo menos simpatia indistinta pelo universo americano. Simpatia essa que, ao menos no terreno do cinema, foi explícita durante certa época.

## VIVER PERIGOSAMENTE ATÉ O FIM

Michel surge diante de nós afirmando ser “um canalha. Afinal, é preciso.” Em seguida rouba um carro. Daí por diante toda a sua

movimentação será no sentido de escapar à perseguição policial e realizar um ideal de exílio em Roma acompanhado da mulher que ama, Patricia.

No desenrolar do filme sabemos que Michel está às margens da sociedade há algum tempo. Seus amigos são contraventores, ele demonstra desapego por certos hábitos corteses na relação com as outras mulheres e rouba carros todo o tempo. Mas também obtemos indicações de que não esteve sempre assim. O inspetor de polícia refere-se ao fato de Poicard ter sido comissário de bordo da *Air France*, e ele próprio afirma ter feito assistência na *Cinnecitá*.

Não temos indicações da razão da transição, mas Michel deixa claro não querer compromissos com a Ordem estabelecida em várias passagens. Em uma delas, quando seu amigo da agência de turismo diz que vai embora porque está enferrujando ali, ele lhe diz: “É melhor (ir embora) que engrenar no sistema” Em outra passagem, respondendo a um trecho de Faulkner sobre a preferência pelo desgosto diante do nada, lido por Patricia, Michel afirma: “O desgosto é tolice. Escolho o nada. Não é o melhor... Mas o desgosto é um compromisso. É tudo ou nada. Agora eu sei.”

Patricia está perfeitamente enquadrada. Está em Paris sustentada pelo pai para cursar a Sourbonne. Mantém um trabalho e relações que lhe permitam alcançar seus objetivos. Ela não hesita em aceitar situações como a de deitar-se com seu chefe para que este lhe permita entrevistar para o jornal. Diante do convite à fuga que Michel lhe faz, Patricia duvida. Não quer apaixonar-se, não quer estabelecer compromissos que lhe impeçam dar curso às suas ambições. Michel percebendo suas hesitações diante das propostas que lhe faz, chama-a de covarde e afirma que a “covardia é o pior defeito”

Patricia parece encarnar perfeitamente sua época. Ela proclama-se independente, não deseja compromissos amorosos e não admite quando Michel a chama de “doce Patricia” Recusa a dependência de Michel insistindo que ele pode sim viver sem ela. No entanto não faz essas opções sem alguma hesitação, porque vive certa contradição entre seu estilo de vida e o desejo de encontrar um amor e ter filhos, aparentemente inconciliáveis.

Patricia, como a outra moça de quem nos é dado conhecer o quarto, parece cultivar certo narcisismo. Um encanto consigo mesma, que a leva a espalhar fotos suas nas paredes do quarto. É

individualista e tem no centro dos seus objetivos de vida a ascensão a qualquer custo. Anuncia que recolhe os pequenos fatos da sua convivência com Michel para escrever um romance, e revela certo alheamento às conseqüências dos seus atos.

A confrontação desses dois personagens centrais expõe o tema privilegiado de *A Bout de Souffle*. Aqui, o que antes surgia como apenas observação das mudanças processadas na vida francesa, agora insinua comentários, até mesmo opções. Os personagens estão em desacordo. Patricia encarna a época, carrega consigo os valores vigentes e segue numa rota de adesão. Michel, apesar de situado na época e sujeito a ela, não submete-se às engrenagens do sistema. Diz querer saber do “seu futuro” e não admite comprometer-se com a Ordem.

Michel não diz claramente do que foge, com o quê não deseja compactuar. Mas o filme permite concluir, por oposição às atitudes de Patricia, que a vida que ele rejeita é a levada de acordo com os valores que tornam-se dominantes: *a vida coisificada, desumanizada*. Michel afirma-se farto e cansado. Sua rejeição à Ordem remete-nos à preocupação permanente de Barthes, em *Mitologias*, de desvendar os esforços burgueses de manutenção da ordem, e por conseqüência de elogio ao que realmente aponta no sentido da ruptura. Mas Michel Poicard não é portador da ruptura, pelo menos não no sentido em que Barthes a concebe. Seus movimentos, de pura desconstrução, de pôr-se à margem, contraditoriamente revelam o quão inserido está na Ordem vigente. Por esse caminho sua postura iguala-se à de Patricia.

Michel quando é atingido pela polícia, após ter sido denunciado por Patricia, vendo-a em sua primeira reação de horror, simula as expressões faciais, e afirma: “É repugnante.” Patricia pergunta aos policiais o que ele disse e diante da resposta destes pergunta-lhes numa expressão de total alheamento: “o que quer dizer repugnante?”

Michel concretiza sua opção pelo nada. Patricia confirma sua condição. Godard, no confronto das suas personagens não estabelece julgamentos claros. Digo claros, porque Michel faz declarações contraditórias que induzem posturas distintas. Em certo momento diz: “o denunciador, denuncia. O arrombador, arromba...” Ao fim, depois de ter sido denunciado por Patricia, diz a esta que lhe é superior. Mas reage de forma contida diante da denúncia, como quem entende a atitude de Patricia, como quem já a esperasse. Sua

reação parece ser a de Godard. O diretor sabe que tipo de atitudes se pode esperar dos que aceitaram as regras vigentes, e mais, aonde levava o seu enredo *noir*.

“O SENHOR NÃO TEM NADA CONTRA OS JOVENS, TEM?”

A *Bout de Souffle* está inserido na movimentação dos jovens cineastas franceses que arremetem contra o velho cinema praticado na França. Sua práxis nasce da vivência na cinemateca, do consumo maciço do filme americano, das críticas elaboradas nos *Cahiers*. Como resultado, um cinema inteiramente diferente do cinema anteriormente praticado na França e no mundo.

A ruptura que Godard levou a cabo em *A Bout de Souffle* tocou muitos pontos da linguagem cinematográfica. Mas realizou-se inteiramente sintonizada com suas necessidades diegéticas.

É assim, com a quebra do modelo tradicional de representação dos atores, que os leva a evitar a câmera e ignorar a presença do espectador. No filme a possibilidade da interpretação direta para a câmera é fundamental para que percebamos ao fim o alheamento de Patricia, quando a sua denúncia leva à morte de Michel. Ou, no início, para que tenhamos a senha de quem é Michel, ao dizer para a câmera que é “um canalha, porque é preciso” São também seus comentários em alto e bom som no carro pela estrada que, ao mesmo tempo que nos fornecem mais elementos para o mergulho na história, servem-nos ainda de comentários às suas ações.

O *faux-raccord*, motivado pelo fato do filme ter ficado muito longo e terem sido necessários cortes, permite uma enorme agilidade na ação, correspondente à necessidade de Michel em fuga, e semelhante ao tempo da vida contemporânea.

Seu entrelaçamento da alta cultura com o vulgar, sua mistura do besteirol ao cerimonioso, confere ao filme a ambientação apropriada a uma época que perdeu a capacidade de distinguir claramente os espaços de um e outro, a exemplo da publicidade lançando mão de *obras de arte* para a venda de artigos de consumo banais.

A quebra da narrativa linear, abrindo a obra para concentrar-se mais em suas digressões, equivale à possibilidade de obter o discurso ensaístico, *terreno por excelência da literatura*. Mesmo que em *A Bout de Souffle* essa ainda não seja a tônica.





O termo mais exato parece ser uma crescente politização do seu olhar. Não nos mesmos termos em que conhecemos no Brasil um cinema político, nem na mesma direção em que a politização se encaminhava no terceiro mundo. Aqui politização significa apenas tomada de posição clara, e militância através dos filmes. Godard não chega a estar engajado em um projeto coletivo de sociedade. Sua rebelião é mais anárquica. Está mais sintonizada com as posturas da esquerda européia da época, e com o que foi o maio de 68: recusa da sociedade burguesa e do alinhamento aos EUA, e igualmente recusa do socialismo vinculado a URSS.

Por essas razões nossa aproximação a *Pierrot Le Fou* se dará marcando seu contraponto com *A Bout de Souffle*. Penso que assim estará melhor evidenciado o sentido de *Pierrot Le Fou*, e será possível marcar a sensível mudança de postura de Godard em seus trabalhos.

### “O MUNDO ESTÁ EMBRUTECIDO”

Ferdinand está numa banheira lendo um livro de História da Arte quando é interrompido para preparar-se para uma festa. Sem vontade, ele segue para a festa com sua mulher porque esta insiste que é necessária a sua presença a fim de garantir-lhe um emprego. Na festa, as pessoas encarnam o discurso publicitário e a futilidade. Fala-se de automóveis, cremes, *shampoos*, *laquês*, *lingeries* e pratica-se a sedução cara do consumo. Ferdinand está sem lugar. Desliza pelas situações, vê sua mulher flertar com outro, observa as banalidades, vê Frank flertar com uma moça. Ferdinand resolve ir embora e pede as chaves do carro de Frank, dizendo-lhe: “Tenho olhos para ver. Para ouvir, ouvidos. A boca para falar. Tenho a impressão de que são máquinas separadas, sem unidade. Deveríamos nos sentir únicos, mas sinto que somos vários.” A moça que acompanha Frank, simbolizando a futilidade geral do ambiente diz: “você fala muito, é cansativo ouvi-lo.” Ferdinand vai até o bolo, arremessa-o sobre todos e parte. Surgem planos de fogos de artifício e uma voz *over* anuncia: “Capítulo seguinte. Desespero, memória e liberdade. Amargura, esperança. A busca do tempo desaparecido.”

Com isso Ferdinand realiza sua ruptura com o mundo burguês. Radicalizando, abandona sua mulher e filhos, e parte com Marianne Renoir, garota de Frank em direção à liberdade. Os motivos de Ferdinand estão claros, seu objeto de recusa também. Para ele, que se preocupa com a sensibilidade dos homens diante de si e do mundo,

que se embebe de arte e cultura, o mundo do consumo, das relações pessoais mercantilizadas, é um impeditivo à vida.

Nos primeiros momentos da sua fuga com Marianne, percebe-se claramente essas razões, e a forma da ruptura. É Ferdinand quem diz: “Há dias em que só encontramos brutos. Aí nos vemos em um espelho e duvidamos de nós mesmos” A frase surge como se quisesse dizer: chegamos a um limite. A partir dela podemos entrever todo um acúmulo de circunstâncias e de motivos que causam a ruptura. E o diálogo segue esclarecedor quando Ferdinand, referindo-se a seu casamento com uma italiana rica pela qual não tinha interesse, diz: “Eu tive vontade (de separar-me), mas tive preguiça. Na palavra vontade há vida. Eu tinha vontade, estava vivo.”

Assim a ruptura de Ferdinand, longe de ser planejada, é um ato de rebelião. Em outra época, podemos supor a partir da informação do casamento por interesse, esteve plenamente integrado ao mundo da etiqueta, da simulação, da mercadoria. Mas algo se rompeu e sua sensibilidade já não permite tal convivência. Podemos ainda avançar, e inferir que o próprio ato da fuga surge, como indica a voz *over*, do reencontro com Marianne, “a busca do tempo desaparecido”

Sua ruptura com a Ordem é, ao mesmo tempo, diferente e semelhante à ruptura de Michel. É semelhante na medida em que Ferdinand rompe sem alternativas, num acesso de impaciência e revolta; e aparentemente segue o mesmo curso de Michel, a fuga com a mulher que ama. Diferente porque Ferdinand nomina sua ruptura, explicita o que rejeita permitindo que imaginemos o que pretende em seu lugar.

A ruptura de Michel não nos foi apresentada. No tempo em que o conhecemos, já o encontramos operando à margem da sociedade, e seguimos conhecendo apenas sua convicção de não querer pertencer à engrenagem. Há, nesse sentido, uma nítida diferença de consciência entre um e outro personagem. Ferdinand é ator político, porque conhecendo o objeto da sua ruptura, tem as condições dadas para estabelecer outros parâmetros de existência, como o fará.

“VOCÊ GOSTA DOS AMERICANOS?”

Logo que Ferdinand parte da sua casa com Marianne, falando sobre Frank, pergunta a ela: “Você gosta dos americanos?” Ao que

Marianne responde: “gosto” O imaginário de Marianne está ocupado pela idéia de viver freneticamente. Quando se coloca a hipótese de realizar viagens, seu itinerário é Chicago, Las Vegas e Monte Carlo, indicando o ambiente de contravenção americano e seu símile europeu. Também é por meio dela que o enredo policial do filme avança, sinalizando sua familiaridade e seu gosto pelo romance policial americano.

No filme temos ainda muitas outras referências aos EUA. Elas estão condensadas na seqüência da festa, quando a maior parte dos produtos publicitários que se louva são americanos. Temos ainda a referência à condição de Frank como diretor da *Standard Oil*, a ESSO e ao seu tigre.

Seguindo, deparamo-nos com as referências culturais americanas: Samuel Fuller definindo o cinema, a empregada de Ferdinand liberada para assistir *Johnny Guitarr*, o enredo policial do filme, a literatura de Jack London, Conrad, Stevenson, Faulkner, Raymond Chandler.

Avançamos para o terreno político e ainda na seqüência do carro escutamos o anúncio do assassinato de vietcongues. Acompanhamos o depoimento do refugiado político Lazlo Kovács, que foi expulso da República Dominicana pelos americanos. E finalmente assistimos a encenação de Ferdinand e Marianne sobre a guerra do Vietnã para marinheiros americanos.

É exatamente essa seqüência que expõe mais claramente a mudança de postura do cineasta perante os EUA. Nela os americanos são tratados como imbecis, loucos, que aplaudem entusiasticamente a encenação da destruição no Vietnã. Evidentemente essa seqüência tem um significado especial para Godard que é a denúncia da ação norte americana no sudeste da Ásia. No entanto, a diferença de tom em relação ao anúncio radiofônico da morte dos vietcongues, lamentada pela indiferença das pessoas diante das mortes daqueles homens, está no fato de colocar americanos comuns para assistir a encenação e se extasiarem com ela. Aí, há um forte juízo de valor.

Mas a mudança de postura está presente em outras partes do filme. A sociedade de consumo francesa e sua elite aparecem, agora, claramente associadas aos EUA. E não deixa de haver uma referência explícita ao mal que Tio Sam representa para a liberdade do homem na seqüência em que Ferdinand fala sobre o sujeito que Marianne vê na Lua: “Também vejo, mas não é russo nem sobrinho do Tio Sam. É

o único habitante da Lua. Está fugindo rapidamente porque não aguenta mais. Quando viu Léonov ficou feliz. Finalmente alguém com quem conversar. Mas Léonov o forçava a ler as obras completas de Lênin. Quando White pousou ele refugiou-se com o americano. Mal disse bom dia, e foi obrigado a beber uma coca-cola e agradecer antes. Ele se encheu. Deixou o russo e o americano e foi embora.”

Ferdinand explicita, nesse momento, a rejeição à ocupação dos hábitos e do imaginário que os EUA promovem em seu contato com o outro. Deixa também claro sua rejeição ao modelo representado pela URSS. Mas em sua recusa aos EUA, aí e por todo o filme, Godard não deixa de ressaltar o saudável convívio com a produção artística americana. Inclusive a ambientação de seus filmes nos remete ao universo do *Kitsch* e da *Pop Art* americana.

Mais uma vez somos lançados para as diferenças de leitura entre *A Bout de Souffle* e *Pierrot Le Fou*. No primeiro, as referências americanas são cercadas de simpatia. Por todo lado encontramos citações do cinema americano e da sua cultura. Patricia, a americana, é culta, e é o objeto de desejo de Michel. Em *Pierrot Le Fou* as simpatias estão decantadas. Marianne permite-nos observar ao mesmo tempo seu universo impregnado pelo imaginário americano e sua formação cultural precária. A sociedade burguesa, rejeitada por Ferdinand, está claramente entrelaçada aos interesses políticos e econômicos americanos, como demonstra o convívio da esposa de Ferdinand e seu pai com Frank, diretor da *Standard Oil*.

#### “VIVEMOS DE CAÇA E PESCA”

Após abandonar a casa da sua mulher, Ferdinand passa a refazer o percurso traçado pela vida de Marianne. Se eles se reencontram, pela via afetiva — certas identidades —, sua aproximação parece marcada, inicialmente, por uma certa deliberação. Suas situações amorosas são mais proclamadas do que encenadas. No entanto, ambos buscam acreditar no movimento que realizam juntos. Ferdinand está ao léu e a acompanha. Está decidido a seguir e tê-la consigo. Passa pelo apartamento de Marianne, enfrenta os contrabandistas de armas com os quais ela estava metida, e seguem em direção a Nice.

Para Marianne eles vão ao encontro do seu irmão, para Ferdinand eles vão embora, “deixar esse mundo podre e nojento” Metidos num mesmo movimento, a percepção de ambos sobre este é

distinta. Ela deseja apenas deixar Paris por “uma via de mão única”, ele vê nesse passo a saudação da estátua da liberdade. Os desacordos entre eles prosseguem, mas se apresentam apenas como pontos de vista diferentes.

É por meio desse convívio conflituoso que Godard nos expõe os grandes temas do seu ensaio. Questões como a suscitada por Marianne: “o que me deixa triste é que a vida é diferente dos romances. Queria que fosse igual. Clara, lógica, organizada. Mas não é” Ao que Ferdinand interpõe: “ela é. Mais do que as pessoas crêem.” E mais a frente, quando afirma: “a vida pode ser triste, mas é bela” Ou ainda quando Marianne o acusa de só lhe falar por palavras enquanto ela o vê com sentimentos.

São todas questões que permeiam a existência. Conflitos antigos como razão e sentimento, destino e construção da vida, fruição do momento e sentido da existência, liberdade e engrenagens, que na contemporaneidade ganharam nova dimensão e desestabilizaram o terreno de batalhas filosóficas aparentemente vencidas no século passado, como a contradição entre razão e sentimento.

No percurso de Ferdinand e Marianne há um ponto especial em que o filme sofre uma inflexão. É o momento em que Ferdinand diz sentir-se livre, capaz de ir para onde quiser, e Marianne lhe contrapõe: “Pobre diabo... Anda sobre uma linha reta e é obrigado a segui-la até o fim.” Nesse momento Ferdinand vira o volante do carro bruscamente e o enfia no mar, passando a viver na praia, de “caça e pesca”

Essa passagem é importante porque é o primeiro momento, após a decisão de romper com a sociedade burguesa, que Ferdinand consegue direcionar seus movimentos. Sua opção termina sendo compartilhada por Marianne, apesar de contrariá-la. E eles vivem um período em que verdadeiramente parecem compartilhar a relação. Na seqüência em que eles dormem sob a Lua, passamos da proclamação dos sentimentos para a manifestação imagética destes.

No entanto há mais. Esse período se esboça como um programa, um ideal utópico diante da modernização frenética do mundo e a conseqüente coisificação da vida. No diário que Ferdinand se sente impelido a escrever ele proclama: “Qual o ser que, face à natureza, não crê?” Entre a pesca e a caça só cabe a literatura, talvez o cinema: “Tenho uma idéia para um romance. Não mais

escrever sobre a vida das pessoas, mas somente a vida, só a vida. O que há entre as pessoas, o espaço, o som, as cores. É preciso chegar a isso. Joyce tentou, mas devemos poder fazer melhor.”

Porém, Marianne entedia-se e eles agora são apenas desencontro. Marianne conclui que efetivamente nunca se entenderam e conclama Ferdinand: “vamos, acabaram os romances de Júlio Verne. Vamos começar como antes: um romance policial com carros, revólveres, cabarés.”

A comparação com *A Bout de Souffle* novamente é tentadora. Sua semelhança com *Pierrot Le Fou* é que tanto Michel como Ferdinand conseguem por algum tempo arrastar Patricia e Marianne para o seu mundo e sua opção de vida. No entanto, o mundo de Michel, o que o filme lhe permite, é apenas o da contravenção, o de se pôr à margem da sociedade. Ferdinand em sua ruptura, após experimentar a contravenção — mundo de Marianne —, a rejeita por considerá-la parte do mundo com o qual rompeu. Ferdinand tem seu próprio programa e o realiza na exata medida em que a vida e o amor, parte do seu programa, lhe permitem.

## UM ROMANCE POLICIAL

De acordo com o universo de seus personagens centrais, *Pierrot Le Fou* apresenta-se apoiado numa estrutura híbrida entre o enredo de espionagem/policial e os filmes existenciais franceses. Tal composição permite a Godard constituir o universo apropriado para discorrer sobre os seus temas e dar curso à ação. O enredo sobre o qual constrói seu filme pouco lhe interessa. Para ele o que conta são as situações e sobretudo a possibilidade de efetivamente *escrever* seu filme-ensaio.

Nesse filme, sempre por oposição a *A Bout de Souffle*, os procedimentos godardianos estão absolutamente maduros. Sua liberdade na composição narrativa é tal, que ele se permite manter três níveis de condução do filme: a ação dos personagens, a voz off de ambos narrando sensações e atos, e a voz *over* de um homem e uma mulher que cumprem a função de narradores anunciando os capítulos, sua temática e as passagens de discurso indireto.

Tais vozes se entrecruzam como se fossem um jogral, alterando a percepção da ação enquanto ela se processa. Para tanto Godard extrai o máximo da independência entre som e imagem, em seqüências como a que vai do apartamento de Marianne até a sua





## SOU SÓ UM PONTO DE INTERROGAÇÃO NO HORIZONTE MEDITERRÂNEO

A volta ao romance policial fez com que Ferdinand conhecesse a outra face de Marianne Renoir. No momento em que Ferdinand pergunta a ela se o seu irmão realmente existia, concordando em partir do seu “paraíso terrestre”, seu destino está selado, e *Pierrot Le Fou* caminha para o desfecho.

O mais relevante aqui é que ambos, admitindo não se conhecerem, buscam explicar para a câmera, ou para o espectador, seus desencontros, ou talvez oferecer a definição de si mesmos. Marianne afirma: “não ligo para livros, nem discos, nem dinheiro. O que eu quero é viver. Mas isso ele nunca entenderá” Ferdinand diz: “Talvez eu esteja sonhando em pé. Ela me faz pensar em música, seu rosto. Chegamos na época dos homens duplos. Não precisamos mais de espelhos para falarmos sozinhos. Dela só tenho essa aparência: o tempo está bonito. De que adianta explicar isso? Somos feitos de sonhos, e os sonhos são feitos de nós.”

Marianne consuma sua traição a Ferdinand. Mas este amargurado segue a ela e ao amante. Na ilha mata o amante e fere Marianne. Consternado, Ferdinand diz: “apertei-a contra mim e comecei a chorar” Prepara-se para o suicídio. Liga para saber dos filhos e caminha para o alto de uma pedra sobre o mar. Nela enrola a dinamite sobre a cabeça e acende o pavio. Arrepende-se, mas é tarde, não consegue apagar o pavio.

Em seu desfecho, *Pierrot Le Fou* reencontra *A Bout de Souffle*. Em ambos o destino é conduzido pela traição da mulher amada, o mito bíblico de Eva, e no caso do segundo a simbologia do filme *noir*. Mas em *Pierrot*, Ferdinand vinga-se da traição. Não a aceita naturalmente como Michel. Sua morte, ainda que resultado da forma como os dados foram lançados, possui algo de auto determinação. Eventualmente poderia ser evitada, como a hesitação final de Ferdinand demonstra.

Seu último ato é ao mesmo tempo subordinação à Ordem, como anunciado por Marianne ao dizer que a polícia, por ser mais forte, deixa que as pessoas se destruam; e à desordem, acreditando que a recusa à vida pode ser o último recurso contra a destruição do humano que as engrenagens provocam.

É Rimbaud quem fala por Ferdinand:

“Ela foi reencontrada!

O quê? — A eternidade.  
É o Mar misturado ao Sol.”

Em certa passagem de *Pierrot Le Fou*, Ferdinand é interpelado por Marianne dizendo que ele não sabe quem é. Ferdinand responde: “Tem razão. Sou só um ponto de interrogação no horizonte mediterrâneo.” E com tal afirmação remete-nos ao sentido maior da obra de Godard, a compulsão em falar sobre tudo, em realizar o “projeto imaginário de dizer com clareza ‘tudo o que pode ser dito’, sugerido por Wittgenstein” Projeto que, na leitura de Susan Sontag, está na base da revolta do artista contemporâneo diante da vida classificada e dissecada da mente comum, conduzindo-o a lançar um apelo pela revisão da linguagem. Mas a interrogação de Godard pode mais. Ela tem o poder de espalhar/espelhar inquietudes, insatisfações, que ocupam os homens da nossa época. Tem efetivamente a força de um tiro no Sol\*

\* Bibliografia consultada:

Roland BARTHES, *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1975.

Susan SONTAG, *A Vontade Radical*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1987.

VVAA. *Jean Luc Godard*. Rio de Janeiro, Record, 1968.

Luiz Renato MARTINS, *O cinema e a Pop Art*. São Paulo, reprodução xerográfica, 1995.

Jean Luc GODARD, *Cinco Guiones*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

Ismail XAVIER, *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar*. São Paulo, Brasiliense, 1983.