

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

JEAN-LUC GODARD, PARA SEMPRE

6 e 31 de Janeiro de 2023

UNE FEMME MARIÉE / 1964

A MULHER CASADA

um filme de JEAN-LUC GODARD

Realização e Argumento: Jean-Luc Godard *Fotografia:* Raoul Coutard *Montagem:* Andrée Choty, Françoise Collin, Agnès Guillemont, Gérard Pollicand *Música não original:* John D. Loudermilk (“Quand le film est triste”, com letra de Georges Aber, cantada por Sylvie Vartan), Claude Nougaro (“Le Jazz et la Java”), Ludwig van Beethoven (excertos dos “Quartetos”) *Design de Produção:* Henri Nogaret *Cenários:* Joseph Gerhard *Guarda-Roupa:* Laurence Clairval *Som:* Antoine Bonfanti, René Levert, Jacques Maumont, Robert Cambourakis *Operador de câmara:* Georges Liron *Interpretação:* Bernard Noël (Robert, o amante), Macha Méril (Charlotte), Philippe Leroy (Pierre, o marido), Christophe Bourseiller (Nicolas/Chris Tophe), Roger Leenhardt (no seu próprio papel), Margaret Le Van, Véronique Duval (raparigas na piscina), Rita Maiden (Madame Celine), Georges Liron (o médico).

Produção: Anouchka Films, Orsay Films (França, 1964) *Estreia em Portugal:* 16 de Julho de 1976, cinema Satélite (Lisboa) *Cópia:* 35 mm, preto-e-branco, legendada em espanhol e electronicamente em português, 92 minutos.

*Et c'est ici que le drame commence.
On catalogue le cinéma ou come un tout, ou comme une
partie.
Si vous faites un western, surtout pas de psychologie.
Si vous faites un film d'amour,
surtout pas de poursuites, ni de bagarres. Quand vous
tournez une comédie de mouers, pas d'intrigue!
Et s'il y a une intrigue, alors pas de caractère.
Malheur à moi, donc, puisque je vien
de tourner LA FEMME MARIÉE,
un film où les sujets sont considérés comme des objets,
où les poursuites en taxi alternent avec
les interviews ethnologiques,
où le spectacle de la vie se confond finalement avec son
analyse;
bref, un film où le cinéma s'ébat libre et heureux de
n'être que ce qu'il est*

*E aqui começa o drama.
Catalogamos o cinema ou como um todo ou como uma
parte.
Se fazemos um western, nada de psicologia.
Se fazemos um filme de amor,
nada de perseguições nem de rixas. Quando rodamos
uma comédia de costumes, nada de enredos!
E se há enredo, então nada de carácter.
Assim sendo, ai de mim, que acabo de rodar LA FEMME
MARIÉE,
um filme em que os sujeitos são considerados objectos,
em que as perseguições de táxi alternam
com as entrevistas etnológicas,
em que o espectáculo da vida acaba por confundir-se
com a sua análise;
em suma, um filme no qual, livre e feliz, o cinema folga
por ser apenas aquilo que é.*

Jean-Luc Godard (Cahiers du cinéma nº 159, Out. 1964)

Não “La” *Femme Mariée* como queria Godard, mas “Une” *Femme Mariée*, como quis a censura francesa em 1964: um filme no qual, livre e feliz, o cinema não é senão aquilo que é. No caso, em preto-e-branco, em capítulos, em grandes planos, muitas vezes tendo por cenário um ecrã branco, seja ele um lençol, uma parede ou um propriamente dito ecrã de cinema. E aqui, adiante-se já, o que é da ordem do erotismo pertence ao que é da ordem do cinema. A voluptuosidade é antes de mais a da forma. As sequências de amor são filmadas muito de perto, em partes, fragmentadas. A totalidade fica fora de campo, sem que a câmara prescindida da sensualidade, tão forte no primeiro como no último plano, aliás muito parecidos, não fossem as mãos que no primeiro se juntam e no último se afastam, porque chegou o fim.

“O cinema, dizia André Bazin, substitui ao nosso olhar um mundo em acordo com os nossos desejos.” A frase, tantas vezes citada, é dita por Godard no genérico falado que abre LE MÉPRIS enquanto a câmara, que entetanto se vê descrever um travelling frontal à direita, roda sobre um eixo reenquadrando e ocupando o centro da imagem em grande plano e encarando o espectador de frente. LE MÉPRIS, continua Godard, “é a história desse mundo”. UNE FEMME MARIÉE já não é bem a história desse mundo, mas de acordo com o seu subtítulo

corresponde aos “fragmentos de um filme rodado em 1964 a preto-e-branco” no qual o lugar do espectador é incessantemente convocado. Como sucede em *LE MÉPRIS*, começa com uma sequência de amor, mas aqui dada a ver em planos aproximados e parcelares. Porque aqui o propósito é confundir o espectáculo da vida e a sua análise como disse Godard. E reivindicando o olhar “etnológico” referido na citação em epígrafe, usa-se a câmara como um instrumento que se aproxima dos pormenores para melhor os analisar, ou “ver”. “Regarder”, diz-se em francês, “ver duas vezes”, notam as personagens.

Dramaticamente, a acção situa-se na hesitação da personagem feminina que balança entre dois homens, o amante e o marido. Não com a alegria burlesca de *UNE FEMME EST UNE FEMME* em que o trio de personagens de Karina-Belmondo-Brialy lembra o feliz trio formado por Miriam Hopkins-Fredric March-Gary Cooper no *DESIGN FOR LIVING* de Lubitsch. Como se notou numa crítica de época, em *UNE FEMME MARIÉE* progride-se da acção dramática para a sua representação gráfica. A análise do espectáculo da vida de que falava Godard aplica-se muito directamente a um tempo e espaço determinados – a mulher na sociedade francesa de 1964 –, rodeando-se muito concretamente dos elementos do inventário do seu quotidiano – o universo das páginas das revistas femininas, dos anúncios de lingerie, ou seja, o discurso publicitário à volta da mulher –, numa investida de decomposição do real que não deixa de ser “pop”, se assim se pode dizer.

Ao pormenor corresponde a descontinuidade das cenas, assentando a estrutura do filme nos “capítulos” que correspondem à série de “dissertações”, monólogos ou conversas com Charlotte, em que o amigo (Roger Leenhardt), o marido, o filho, a empregada doméstica que cita Céline, o médico e o amante intervêm, em alguns casos isolados em grandes planos que os põem a interpelar directamente o espectador e deixam Charlotte em *off*, deixando, como motor do filme, as ideias-chave expressas pelas personagens: “A memória” e “O presente”, “A inteligência”, “A infância”, “O prazer e a ciência”, “O teatro e o amor”. Há duas sequências a “destoar” que confirmam o tom da “tese sociológica”, mas também o prazer de filmar, de *UNE FEMME MARIÉE*: a sequência em negativo na piscina, em que as raparigas são filmadas exactamente como raparigas de páginas de revista; e a do café, com Charlotte a assistir a uma conversa de raparigas, cujos tópicos são inscritos na imagem como caracteres que esclarecem o tema “tudo o que uma mulher deve saber” enquanto se ouve Sylvie Vartan, “*Quand le film est triste...*”

No princípio, meio e fim, três cenas de amor (duas com o amante, a do meio com o marido) também elas em fragmentos, marcadas pela abstracção. A primeira é sucedida de uma cena de despiste de rasto entre táxis sucessivamente apanhados. A última, no aeroporto de Orly, precedida de uma série de advertências (“*Prenez Parti*”, “*Danger*”, “*Arrêt d’urgence*”) – que funcionam para o espectador, não para Charlotte – e tutelada pela imagem de Hitchcock (a cena também é de pistas e despistes, com Charlotte e Robert em empenhada tentativa de discrição e de óculos escuros a tapar os olhos entre a sala de cinema e o quarto de hotel com vista para a gare). É nesta sequência final que ela chora (fora de campo) e o som da partida iminente do avião de Robert invade a banda de som, anunciando o desfecho, também ele iminente, que a leitura de *Berenice* não ilude.

Realidade e desejo de realidade, nem sempre em acordo. Mas há o cinema, explicitamente “chamado” às três cenas de amor do filme. A cena da sala de cinema, quando as cortinas sobem e abrem descobrindo o ecrã, rima com aquela em que no fim do primeiro encontro com Robert, Charlotte, recostada no assento, de joelhos dobrados sobre o tablier do automóvel, imita a postura de um espectador de cinema. E na cena com o marido fala-se de um filme de marinheiros e raparigas que não se sabe qual é, que “o cinema é um mistério”. Quanto ao espectador, cuja consciência de estatuto é tantas vezes interpelada, pode, no fim, como acontecera no princípio, deixar-se ir pelo fascínio do ecrã branco que pode sustentar a ficção. Numa “folha” de tantas citações, há lugar para mais uma, porque *UNE FEMME MARIÉE*, cujo postulado que parece ser verbalizado por Roger Leenhardt (*é preciso compreender antes de afirmar*) é também a expressão de que pensar e filmar fazem parte do mesmo gesto. Sabia- por esta altura que, para Godard, “o cinema é 24 vezes a verdade por segundo”.