

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

12 e 27 de Maio de 2025

Eduardo Geada – Carta Branca

PIERROT LE FOU / 1965

Pedro, O Louco

Um filme de Jean-Luc Godard

Argumento: Jean-Luc Godard, segundo o romance *Obsession*, de Lionel White / *Diretor de fotografia* (35mm, Cinemascope, Eastmancolor): Raoul Coutard / *Direção artística:* Pierre Guffroy / *Música:* Antoine Duhamel; canções “Ma Ligne de Chance” e “Jamais je ne t’ai dit que je t’aimerais toujours”, de Antoine Duhamel e Basiak, cantadas por Anna Karina / *Montagem:* Françoise Collin / *Som:* Antoine Bonfanti, René Levert / *Interpretação:* Jean-Paul Belmondo (*Pierrot, aliás Ferdinand*), Anna Karina (*Marianne*), Dirk Sanders (*o irmão de Marianne*), Graziella Galvani (*a mulher de Ferdinand*), Samuel Fuller (*o próprio*), Raymond Devos (*o homem no porto*), Roger Dutoit e Hans Meyer (*os dois gangsters*), Jimmy Karoubi (*o anão*), Christa Nell (*Mme. Staquet*), Pascal Aubier (*o segundo irmão*), Pierre Hanin (*o terceiro irmão*), Princesa Aicha Abdir (*a própria*), Alexis Poliakoff (*um marinheiro*), Laszlo Szabo (*o exilado político da República Dominicana*), Jean-Pierre Léaud (*o rapaz no cinema*).

Produção: Georges de Beauregard, para Rome-Paris Films (Paris) e Dino de Laurentiis Cinematografica (Roma) / *Cópia:* 35mm, versão original com legendas em português / *Duração:* 110 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Veneza, 29 de Agosto de 1965; estreia comercial em Paris a 5 de Novembro de 1965 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Estúdio 444), 29 de Dezembro de 1966. / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 8 de Fevereiro de 1982, no âmbito do ciclo “Melhores Filmes, Melhores Realizadores”.

SESSÃO DE DIA 12 COM APRESENTAÇÃO

O primeiro livro publicado sobre Godard, em 1968, de autoria de Richard Roud, começa com a seguinte observação: “Jean-Luc Godard é o mais controverso de todos os realizadores contemporâneos. Para alguns, é o cineasta mais importante da sua geração. Para outros, é senão o pior, pelo menos o mais insuportável. Mas como é frequente com as figuras controversas, ele é admirado e detestado pelas mesmíssimas razões”. Embora esta observação continue válida, **Pierrot le Fou** é já há alguns decénios a obra mais emblemática do Godard, o símbolo e o resumo do seu cinema, apesar dos inúmeros filmes que fez e das diversas fases que atravessaram a sua carreira e a sua obra. Espectadores nascidos trinta ou trinta e cinco anos depois do filme ter sido feito continuam a descobri-lo com entusiasmo. Emblema dos anos 60, emblema do cinema moderno, **Pierrot le Fou** adquiriu há muito tempo o estatuto de clássico deste cinema e do cinema *tout court*. Aberto a sucessivas e diversas análises (historiográfica, política, estética) como toda obra clássica, **Pierrot le Fou** demonstra a cada revisão, entre outras coisas, que o caminho pelo qual Godard enveredaria pouquíssimos anos mais tarde, marcado pela aridez da especulação formal e uma grande dose de masoquismo político, não foi escolhido de modo totalmente arbitrário. Haveria, é certo, a data charneira de Maio de 1968, festa revolucionária seguida por uma autêntica ressaca e uma pesada *overdose* ideológica e teórica, a que Godard, como tantos outros, obedeceu com ingénua e infantil aplicação. O seu itinerário adquiriu contornos particulares, levando-o a deixar a França de modo definitivo e, durante quinze anos, os circuitos comerciais do cinema. Houve tudo isto, mas antes disto e talvez acima disto existe o facto de **Pierrot le Fou** ter levado à incandescência o cinema da intensidade existencial, o cinema em que o personagem principal vive com a máxima urgência, de modo anárquico e fulgurante, até literalmente explodir num suicídio. É esta intensidade existencial do protagonista que continua a surtir efeito

junto às gerações de espectadores que se sucedem. Depois de ter feito este filme, que culmina num suicídio-*happening* que é uma das cenas mais célebres do cinema moderno, talvez não tenha sido tão espantoso que Godard tenha seguido o enfadonho caminho que escolheu a partir de 1969. Na sucessão de filmes que ele realizou na sua primeira fase, de 1959 a 1968, de **À Bout de Souffle** a **Weekend**, que no seu conjunto são pontos de referência do cinema moderno, **Pierrot le Fou** é o filme mais urgente e aquele cujas formas e sentidos são os mais abrangentes. Não tem a unidade de **Vivre sa Vie** e de **Le Mépris**, nem é uma fábula-ensaio tão explosiva como **Les Carabiniers**, mas é um filme uno e violento, no sentido literal e metafórico.

Um dos elementos mais óbvios do cinema de Godard desde os seus começos é que “não conta histórias”, razão pela qual muitos dos que não suportam este cinema abrem uma exceção para **À Bout de Souffle**, em que a linha narrativa é menos tênue, cujo tecido é mais contínuo. Godard, evidentemente, nunca se interessou por contar histórias: *“Considero-me um ensaísta. Escrevo ensaios em forma de romances ou romances em forma de ensaios. E continuo a ser crítico, como à época dos «Cahiers du Cinéma».* A única diferença é que ao invés de escrever críticas, eu agora as filmo”. **Pierrot le Fou** teve como ponto de partida um romance em que o tema da relação erótica entre um homem mais velho e uma adolescente se une ao clássico tema americano do casal que vai a esmo pelo país, afundando-se no crime, antes do homem perceber que a mulher está pronta para traí-lo friamente, como qualquer *moll* de *filme negro*, estrangulá-la e chamar a polícia. Este esqueleto de trama permanece no filme. E já que os filmes de Godard só costumam despertar exegeses ambiciosas, é interessante completá-las com uma curiosidade da *petite histoire* cinéfila, contada no livro de Roud: saber como este romance chegou às mãos do realizador. Os direitos do livro tinham sido comprados por um produtor francês há algum tempo. Este propôs a Godard a sua transposição para o cinema, com Sylvie Vartan, então jovem ídolo do yé yé, no papel da mulher. Godard recusou, porque não queria uma história à **Lolita** (para mais, o filme de Kubrick, cineasta que ele desprezava, estava prestes a ser distribuído), pois achava que a diferença de idade tornaria a história mais patética e menos trágica, logo menos interessante. O produtor propôs então Anna Karina e Richard Burton, mas Godard recusou Burton, que lhe parecia demasiado *hollywoodisé*. Chegou-se assim a Jean-Paul Belmondo, cuja presença deu ao filme um nível de significação suplementar e fundamental: o da auto-citação, pois na colagem de citações godardiana, Belmondo é a auto-citação, a auto-referência, o eco de **À Bout de Souffle**, filme sobre um *gangster* profissional, de que o personagem do burguês transformado em *gangster* de **Pierrot le Fou** é um reflexo deformado. Esta relação é sublinhada por Godard do modo mais específico, quando Belmondo vai ao cinema e vê-se na tela num trecho de **À Bout de Souffle** (um dos três espectadores visíveis é Jean-Pierre Léaud...).

Esta é a auto-citação mais direta e específica contida em **Pierrot le Fou**, mas não é a única. A simples presença de Jean-Paul Belmondo e Anna Karina é auto-referencial, mas não é difícil descobrir outras auto-citações: um quadro de Picasso, que mostra uma mulher de perfil, que em **À Bout de Souffle** já tinha sido posto em paralelo ao perfil de Jean Seberg; a música do genérico e das sequências de abertura, que evoca a de **Le Mépris**, assim como a presença de uma intérprete que traduz parte de um diálogo, na festa; a cena da tortura na banheira que traz à memória **Le Petit Soldat**; o plano geral sobre o mar que conclui o filme, sobre uma citação de Rimbaud, que reenvia à conclusão de **Le Mépris**. Igualmente auto-referente é a presença de Samuel Fuller no seu próprio papel, com a famosa definição do cinema como *“motion and emotion, in a word, life”*, pois Fuller foi um dos muitos exemplos do cinema americano a ter sido devorado e absorvido por Godard quando este era crítico e escrevia menos sobre os filmes que via do que sobre os filmes que queria fazer, nos textos que são sem dúvida os mais brilhantes do grupo *Cahiers du Cinéma*-Nouvelle Vague. Nas suas

memórias póstumas, *A Third Face*, Fuller refere-se a Godard nos seguintes termos: “*Eu gostava dele, mas certamente não porque ele me dissera a que ponto os meus filmes tinham influenciado os dele. Isto fazia-me rir. É preciso reconhecer que Godard roubou um monte de ideias minhas em **Pickup on South Street** e em **Underworld USA** para os seus primeiros filmes. Eu não me importava, mas devemos chamar as coisas pelo seu nome*”.

Este pequeno jogo de referências e auto-referências esclarece um aspecto central do cinema de Godard: não é indispensável reconhecer a referência ou a citação (no limite, seria melhor poder não fazê-lo), de tal modo Godard parece ilustrar a ideia daquele personagem de Borges que diz que tudo já foi escrito e que por conseguinte toda frase é uma citação. Em **Pierrot le Fou** há citações óbvias (Velázquez, Picasso, as capas de *Admirável Mundo Novo* e do livro de Elie Faure sobre Velázquez), outras identificadas pelos personagens (Bucha e Estica), outras facilmente identificáveis pelo espectador (Lorca e Rimbaud), algumas são obscuras (numa sequência, Anna Karina empunha um fuzil do mesmo modelo do que foi utilizado para matar John Kennedy...), outras são fugazes: o momento em que Belmondo imita Michel Simon ou a réplica “isto parece o cenário de **Pépé le Moko**”, um filme do velho cinema francês de que mais tarde Godard admitiria gostar, o que era inconfessável em 1965 para um ex-crítico dos *Cahiers* e principal realizador da Nouvelle Vague. Há ainda citações tiradas da atualidade (manchetes de jornais) e outras que só serão identificadas por alguns espectadores. Em muitas destas citações a tinta do conhecimento de Godard deve ser bastante fresca. Situar uma ou várias destas citações num tecido cultural é uma operação exterior ao filme propriamente dito, embora: a) ajude o espectador a pensar que é culto; b) crie uma cumplicidade suplementar com o realizador; c) possa ser divertido. Reconhecer as citações é desnecessário, de tal modo Godard procede por uma sistema de justaposições e colagens, podendo situar na mesma imagem a auto-citação, a pintura e a atualidade: há uma sequência em que ele mostra duas reproduções de Picasso na parede e é visível a manchete de um jornal sobre a invasão da República Dominicana neste mesmo ano de 1965 (um simples plano, formado por três camadas de significado). A colagem foi uma forma de expressão muito difundida nos anos 60, desde a decoração dos quartos dos adolescentes até o trabalho de elaborados artistas plásticos, passando pela publicidade e o grafismo. No cinema, Godard praticou-a sempre e foi o seu máximo representante. As ramificações deste aspecto do seu trabalho são incontáveis, pois a colagem-citação foi integrada ao vocabulário do cinema.

Mas em **Pierrot le Fou** esta prática da colagem não se situa apenas no da referência cultural, também se situa no plano da articulação visual, da resolução plástica. **Pierrot le Fou** é um daqueles raríssimos filmes que tem laços mais ou menos diretos com as artes plásticas, as artes visuais, menos devido à leitura de um trecho sobre Velázquez na sequência de abertura ou à “citação” de quadros, do que pelo uso da cor. Este trabalho sobre a cor no cinema e sobre a cor como forma começa no genérico, em que os nomes se formam como num quebra-cabeças, com as letras que surgem e se destacam sobre um fundo de outra cor. Na sequência da festa, que constitui o “Capítulo 2” deste filme falsamente dividido em capítulos (a ordem numérica nem sempre é sequencial, dá saltos, pode ser retrógrada), Godard, como um autêntico artista plástico, opta por alguns planos monocromáticos, em vermelho, azul, amarelo, branco, de modo a destacar e fazer sobressair da maneira mais nítida estes fragmentos da festa, filmados sempre em plano fixo. Numa das etapas do périplo do casal, no apartamento em que são “visitados” pelo par de assassinos profissionais, um *graffiti* na parede funciona quase como uma intervenção plástica (talvez seja a citação de algum *graffiti* visto por Godard): em vermelho, estão escritas as letras OAS (sigla da Organisation Armée Secrète, grupo de mafiosos e militantes de extrema-direita que se opôs violentamente à independência da Argélia), em azul as letras I e S, de modo a

formar a palavra *oásis* e cancelar o sentido das primeiras letras. O suicídio de Belmondo tem algo de *happening* (uma forma de manifestação artística muito em voga naqueles tempos) e a escolha de cores berrantes e contrastantes tem uma função eminentemente plástica: amarelo dos bastões de dinamite, rosto pintado de azul de Belmondo, ao mesmo tempo máscara, reflexo antecipado do oceano e do céu, as imagens do espaço infinito que veremos no plano final. O azul também é a cor do o das vogais de Rimbaud (cujo “Soneto das Vogais” não soletra *a, e, i, o, u* e sim *a, e, i, u, o*, para acabar com um *oh* de espanto e prazer) de quem são citados célebres versos no plano final, que dizem que a eternidade foi encontrada e que é o mar misturado ao sol.

Por tudo isto, **Pierrot le Fou**, obra do auto-denominado ensaísta Jean-Luc Godard, é um ensaio sobre o cinema e as artes visuais do presente, 1965. Evidentemente, há outros aspectos além do visual. No seu livro, Richard Roud menciona a sequência do filme que considera “*a mais extraordinária*”, aquela sucessão de planos em que os protagonistas indicam as várias possibilidades que têm de fugir de Paris: “*É a primeira sequência a jamais ter sido filmada no condicional*”. A outro nível, este filme niilista e desesperado (e por isto mesmo abominado à época pela esquerda oficial e provinciana) é um ensaio sobre um indivíduo e sobre aquilo que o cerca, a França de 1965, ao mesmo tempo abstrata e real. Numa festa situada no presente e num país específico, na alta burguesia parisiense de 1965, mulheres recitam trechos de publicidades de modo quase tão mecânico como a fala dos habitantes da futura Alphaville, que não conseguem perceber os versos de Éluard, como se estes tivessem sido escritos numa língua estranha. E a violência do percurso do casal é pontuada por explosões da violência contemporânea, pelos ecos de guerras muito verdadeiras. Em meio a isto tudo, seguimos o périplo de um indivíduo na sua “*travessia das aparências*”, um indivíduo que deixa tudo para trás e escolhe a aventura, que se recolhe a uma ilha para viver a felicidade perfeita, mas tem de deixá-la porque a mulher que está com ele tem planos mais prosaicos. Ele percebe que é traído, mata-a e mata-se, embora se arrependa no último momento (“*Estou a ser idiota!*”). Tarde demais. Afinal, como diz Godard, “*há um momento em que as coisas deixam de ser um espetáculo, um momento em que um homem está perdido e mostra que está perdido*”. Este momento se materializa no desenlace de **Pierrot le Fou**, ao cabo de uma travessia das aparências eufórica, violenta, sempre intensa e que, cinquenta e cinco anos depois do filme ter sido realizado, continua a exaltar os jovens espectadores que o descobrem.

Antonio Rodrigues