

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
ALAIN DELON, A VIRTUDE DO SILÊNCIO  
11 e 13 de Outubro de 2025

## NOUVELLE VAGUE / 1990 (*Nouvelle Vague*)

um filme de Jean-Luc Godard

**Realização:** Jean-Luc Godard (não creditado no genérico) / **Argumento:** Jean-Luc Godard (não creditado no genérico) / **Fotografia:** William Lubtchansky, Christophe Pollock, Frank Messmer, Hélène Sebilotte, Guy-Auguste Boleat, Pierre Speyer, Jean-Michel Vincent, Jim Howe e Richard Weber / **Som:** François Musy, Pierre-Alain Besse, Henri Morelle, Michel Rejas, Willi Studer / **Música:** Diversas citações de compositores clássicos / **Direcção Artística:** Anne-Marie Mièville / **Guarda-Roupa:** Ingebord Dietsche, Marie-Françoise Perochon, Mélusine Schamber, Patrick Villain, Josée de Luca / **Montagem:** Jean-Luc Godard (não creditado no genérico) **Interpretação:** Alain Delon (Roger), Domiziana Giordano (a condessa), Roland Amstutz (o jardineiro), Laurence Cote (a governanta), Jacques Dacqmine (o alto funcionário), Christophe Odent (o advogado), etc.

**Produção:** Alain Sarde para Sara Films, Peripheria, Canal Plus, Vega Film, Films A2, TV Romande / **Distribuição em Portugal:** Madragoa Filmes / **Cópia:** 35mm, cor, com legendas em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 1990 / **Estreia em Portugal:** King Triplex, a 14 de Junho de 1991.

*"Vous avez été déjà piqué  
par une abeille morte?"*

*De quoi il parle?"*

(do diálogo do filme)

Em 1960, mais ou menos, Godard começou a carreira e estreou **À Bout de Souffle**; em 1970, mais ou menos (menos), estreou-se **Week-end**; em 1980, mais ou menos, **Sauve Qui Peut (La Vie)**; de 2000, mais ou menos, datam **Histoire(s) du Cinéma**. Podem preferir-se outros Godard, mas, se a objectividade vale alguma coisa, manda a verdade que se diga que estes foram os mais importantes filmes de Godard. Estes e **Nouvelle Vague**, estreado em 1990.

No começo ou no fim de cada década, Godard lançou o filme fundador do que veio a seguir. **À Bout de Souffle**, que não foi o primeiro filme da *Nouvelle Vague*, inaugurou a liberdade, a desenvoltura, o gosto pela experiência e pela colagem, o novo olhar sobre a ficção que caracterizou o melhor dos anos 60; **Week-end**, colado ao Maio de 68, inaugurou o cinema de efeitos muito especiais, desde os efeitos políticos a todos os efeitos de imagem e sobre a imagem que, em direcções tão contraditórias quanto as do cinema militante e a do cinema para encher o olho, caracterizou os anos 70; **Sauve Qui Peut (La Vie)** iniciou, de um modo muito radical, o cinema do vazio, dos nus sem volúpia, dos *films en porte-feuille*, dos anos em que se exaltou o amor porque nada havia de mais exaltante para amar. **Histoire(s) du Cinéma** recapitulou e reenquadrou a história de uma arte, assumindo tanto como resistindo, que os dois conceitos titulares morriam e viviam da sua agonia. **Nouvelle Vague**, que já

tenho estado a citar, inaugurou o quê? Inaugurou o cinema visto como história do cinema (histórias do cinema) o cinema – pescadinha-de-rabo-na-boca, o cinema que é póstumo de si próprio, o cinema que é espelho de si próprio. A única questão é a questão sobre a imagem (*no thing*), como cinco anos antes, Godard não deu a ver no alucinante **King Lear**. E a pergunta está no filme como está em todos os filmes de Godard. *C'est quoi ces images?* Mas Godard já não responde, como respondeu em quase todos os seus filmes: *C'est juste une image* ou *c'est une image juste*. Se respondeu, ou alguém respondeu por ele, eu pelo menos não ouvi, neste filme em que metade dos diálogos é feita para não se ouvir ou, pelo menos, para se ouvir apenas o que se quer ouvir. Por mim, prefiro ouvir que ele não respondeu. Sabe-se lá, jamais, o que é apenas uma imagem ou o que é uma imagem justa. Sobretudo nesta obra a que mesmo os detractores são obrigados a reconhecer a alucinante beleza das imagens, a alucinante beleza de cada imagem ou a alucinante justiça e justeza de cada uma delas. Por isso mesmo é que o filme nos interroga, mais do que qualquer outro, sobre o que é a imagem e para quê como ou quando as imagens servem ou as imagens são. E vale a pena ser rigoroso: quando estou a falar de imagens (quando Godard está a dar a ver imagens) não estou a falar apenas de imagens visuais mas também ao mesmo nível de imagens sonoras. Este filme revoluciona tanto pela banda de umas como pela banda de outras. Eu disse revolução? Disse. Mas se tenho as minhas razões, convém que não se deixem perturbar por elas nem pelo som e fúria do termo. Convém que se veja este filme tão vazio de preconceitos quanto possível. A luz apaga e acende, imagens claras e imagens escuras, música e silêncio, e é-nos pedida a mesma inocência que o realizador procura ter. Sabemos que nem nós nem ele somos nada inocentes e que ainda um dia havemos de ter muitas saudades deste tempo em que ainda havia ricos e pobres. E em que era pobre e rico o olhar pobre que olha neste filme o mundo dos ricos.

Convém, por isso, que vos afaste do caminho a perturbação accidental que pode vir de coisas accidentais. O título, em primeiro lugar. Não, não é um filme sobre a *Nouvelle Vague*, com Godard a recordar os tempos de há trinta e cinco anos (e daí, meu Deus, talvez o seja que não estou certo de nada). A nova vaga talvez seja a que está para vir, por mais que nos pareça improvável que venha, ou a nova vaga talvez seja apenas a nova vaga, agora em sentido literal. Essa que afoga Delon que não sabia nadar ou essa que dá tanto prazer a Domiziana Giordano. Ou essa em que Delon nada ou a outra que ele vê da praia ou da margem do lago. Há muitas vagas no filme e todas são novas. Como há muito mar no filme, talvez o filme de Godard com mais mar desde **Pierrot le Fou**. Também não especulem sobre o facto de Godard ter retirado o nome do genérico, ele que normalmente tanto o gravou neles. Foi um dos poucos aspectos que Godard quis deixar bem claro, na conferência de imprensa que deu em Cannes: *"Com o meu assistente, dissemo-nos: não sabemos o que fazer, há um contrato assinado, há um título, há um argumento e há uma história que - por uma vez - entusiasmarão tanto o co-produtor como o autor. Só que a história dura dois minutos e uma longa-metragem deve ter uma hora e meia. Assim, com o meu assistente, dissemos: agarra em todos os romances de que gostas e eu dou-te os meus. Ainda há por aí mais uns vinte, procura em Hemingway, em Faulkner, em Gide e retira frases. Três quartos delas, já nem eu hoje faço a mínima ideia de quem são. Sobretudo porque, algumas vezes, as mudámos um pouco. É por isso que não apareço no genérico. Não fui eu quem fez o filme. Sou apenas o organizador consciente dele. Domiziana quis fazer assim, Alain quis fazer assado, o produtor quis fazer assim e assado. Para mim, todas as citações - sejam pictóricas ou musicais - pertencem à humanidade. Algumas palavras de Dostoievski, 'Eu é um outro', um título de um romance de Chandler: **The Long Goodbye**, para mim são todo um programa. Só é preciso pô-lo em relação com outros. Eu sou apenas aquele que pôs em relação Raymond Chandler e Fedor Dostoievski num restaurante, um dia, com actores pequenos e com grandes actores. É tudo".*

É tudo, ou seja, agora é que tudo começa ou tudo acaba. As palavras e as coisas. **De Rerum Natura. De la Notion des Choses. Res, Non Verba. Les Choses, Non les**

**Mots. Acta est Fabula. Violoncello a una Voce. The Long Goodbye. Veni Creator. Je Est un Autre. Ecce Homo. Romanza and Tocatta. Acta est Fabula. Toute et Rien d'Autre. Depuis l'Origine Ton Serviteur. Les Choses, Non les Mots. Te Deum. Mourir de ne pas Mourir. Omnia Vincit Amor.**

Como Godard disse, todos esses intertítulos (e mais alguns) são um programa. O que o filme faz é apresentá-los uns aos outros, ou pô-los em relação o que é mais, muito mais, do que uma simples apresentação. Como põe em relação uma mulher rica, bela, autoritária e activa com um homem que atropela na estrada. E desde que o homem lhe entrou em casa deixamos de saber precisamente o que se passa. Quem é amante de quem, quem é irmão de quem, quando volta o Verão, quando volta o jardineiro, em qual dos homens se reconhece o outro e em qual das mulheres se reconhece a outra. Godard (consultem os *Cahiers* nº 341/32) escreveu três argumentos, falou de formas e falou de conteúdos. Mas entre esses argumentos, essas notas e o filme existe a diferença que existe entre qualquer texto que se lê e qualquer filme que se vê. Infelizmente, a história do cinema está cheia de casos em que não se dá pela diferença. Neste, só existe mesmo essa diferença, só é questão dessa diferença.

Querem um exemplo? Vou ao fim do texto de Godard, sobre o plano final, quando Delon e Domiziana tomam o pequeno-almoço no jardim. *"No fundo do parque, vê-se o jardineiro que traz os cavalos, enquanto a jovem maestra se reúne à dezena de músicos vestidos a rigor que a esperam com os seus instrumentos. Levanta a batuta e levanta o olhar para o homem (que se levanta para ir beijar a mulher) como que para verificar que o som e o beijo vão ser síncronos.*

*É o acorde final. É a grande grua dos filmes hollywoodianos que se eleva uma última vez para enquadrar tudo isso".*

No filme, vemos o casal, vemos o jardineiro, vemos os cavalos, esses cavalos que vimos desde o início e que tanto podem ser uma citação de um quadro célebre de Chagal como de **The Asphalt Jungle** de John Huston, onde Sterling Hayden morria no fim entre cavalos assim. E vemos a grande grua, a tal última grua, uma última vez. Viram a orquestra? Viram o beijo síncrono? Que importa, o que importa é outra vez os cavalos e os grandes movimentos da câmara. E por isso ponho em relação esse último plano como tantos outros, sobretudo (preferência minha) com aquele *travelling* que percorre do lado de fora o rés-do-chão da casa e interminavelmente nos dá a ver, de fora, as divisões dela. Depois a câmara faz o movimento inverso, mais lentamente, menos pronunciadamente, enquanto se apagam as luzes da casa. Tão bonito que até dói. Depois de **Under Capricorn** de Hitchcock (ao mesmo nível do rés-do-chão) ninguém mais fez um *travelling* assim. Ou então essas panorâmicas e *travellings* do início, sobre as árvores, com aquele estarrecedor plano da mão pelo meio delas. Quem percorreu árvores assim? Que eu saiba apenas Oliveira no **Non** que se estreou em Cannes no mesmo Festival de 1990.

Quem disse que o cinema está a morrer? Foi Godard e muitas vezes. Mas se morre, morre num *dolce miracolo*, onde *"le souvenir est le seul paradis dont nous ne pouvons être chassés"*. Godard diz que é uma frase de Schnitzler, mas que não está certo. E no filme logo lhe responde e logo se responde que *"le souvenir est le seul enfer auquel nous sommes condamnés"*. É a mesma coisa? Até é, mas há uma diferença e dessa diferença fala todo o filme entre as antigas vagas e as novas vagas, entre a pergunta que pergunta aos personagens o que é que eles fazem por ali e a invariável resposta (sempre a voz *off* de Delon) que admira qualquer coisa: paisagem, *décor*, arquitectura.

Mas não posso acabar tão radicalmente. Como Godard disse, a solução é utópica. *"Regardez bien autour de vous: qui, oui, qui, mais qui aime la vie?"* Nenhum dos personagens deste

filme parece amá-la em especial. Pelo menos, ninguém sabe do que se fala, quando lhe perguntam se já foram mordidos por uma abelha morta. Nem mesmo quando, nas imagens, a citação de Howard Hawks é quase cópia de. Mas não faz mal. Também no filme de Hawks, só Lauren Bacall dava a resposta que satisfazia Walter Brennan. Já não há mais Hawks nem Bogey, já não há mais Bacall nem Brennan, mas há ainda *"la merveille de pouvoir donner ce qu'on a pas"* ou, direi eu, *la merveille de pouvoir donner ce qu'on a plus. "Ça veut dire le bonheur."* E o que mais me espanta neste filme - que me espanta tudo, que me espanta todo - é que é um filme feliz. Há aquela aura, há aquelas bolinhas, há aquela criada que nos faz o discurso da aflição. Há a consciência de que um filme é como um jardim ou como uma prosa, que precisa sempre de retoques. Ou de que um filme é como os anjos, ou é o espaço - o único espaço - em que os anjos podem pousar. Os anjos, não as palavras. *Consumatum est.*

Este é o filme que inaugurou, *avant la lettre* o segundo século do cinema. O século das **Histoire(s) du Cinéma**.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico