

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**CURSO DE DESIGN DIGITAL**  
**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**DES NA7**

**LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E INTERTEXTUALIDADE**  
**DE GODARD NO FILME PIERROT LE FOU**

**ANTONIO JORGE DA SILVA LIMA**  
**DANIEL FONTEBASSO**  
**ELDER SILVA DE OLIVEIRA**  
**FERNANDO CARLOS NARDINI**  
**GUILHERME KUBAGAWA SILVA**  
**MAURIS HENRIQUE DOS SANTOS**

**São Paulo**

2005

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**CURSO DE DESIGN DIGITAL**  
**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**DES NA7**

**LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA E INTERTEXTUALIDADE**  
**DE GODARD NO FILME PIERROT LE FOU**

**ANTONIO JORGE DA SILVA LIMA**

**DANIEL FONTEBASSO**

**ELDER SILVA DE OLIVEIRA**

**FERNANDO CARLOS NARDINI**

**GUILHERME KUBAGAWA SILVA**

**MAURIS HENRIQUE DOS SANTOS**

*Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção de título de Graduação do Curso de Design Digital da Universidade Anhembi Morumbi.*

**Coordenação:** Mônica Moura

**Orientadores:** Nelson Somma Junior  
Marcelo Prioste

**São Paulo**

**2005**

## **DEDICATÓRIA**

***Dedicamos a todos os envolvidos que possibilitaram a realização deste trabalho.***

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

---



## **RESUMO**

A pesquisa aponta características da linguagem cinematográfica do cineasta Jean-Luc Godard, que rompeu com as regras cinematográficas hollywoodianas. O objeto de estudo foi o filme *Pierrot Le Fou*, de 1965, pois apresenta uma evolução de linguagem em relação a filmes anteriores de Godard, possuindo uma intertextualidade muito ampla sobre o próprio cinema, contexto social, cultural, político e histórico. *Pierrot Le Fou*, conforme afirmação de Godard, é um resumo de sete outros filmes dele.

## **ABSTRACT**

The research shows cinematographic language characteristics from movie maker Jean-Luc Godard, a movie maker responsible for breaking the cinematographic rules in Hollywood. The case study was based on *Pierrot Le Fou* movie from 1965 that presents a language evolution in relation to predecessor movies from Godard, having a comprehensive relation between texts about cinema, within social, cultural, political, and historical context. According to Godard's statement, *Pierrot Le Fou* is a summary of his seven other movies.

## Lista de Imagens

Figura 1 – Cena Baile (Filme e o Vento levou, 1959).....	15
Figura 2 – Três senhoras (Filme e o Vento levou, 1959) .....	15
Figura 3 – Rhett Butler escolhe seu par (Filme e o Vento levou, 1959).....	16
Figura 4– Casal dança (Filme e o Vento levou, 1959) .....	16
Figura 5 – Cena do beijo (Filme e o Vento levou, 1959).....	16
Figura 6 – Apresentação do filme.....	24
Figura 7 – Apresentação do filme.....	24
Figura 8 – Filtro vermelho .....	25
Figura 9 – Ferdinand conversa com Samuel Fuller .....	25
Figura 10 – Filtro amarelo .....	26
Figura 11 – Cena da Festa com filtro azul .....	26
Figura 12 – Fogos de artifício com som de chuva .....	27
Figura 13 – Cores refletidas no vidro do carro .....	27
Figura 14 – Cores refletidas no vidro do carro .....	27
Figura 15 – Marianne ao lado do corpo.....	27
Figura 16 – O casal observa o cadáver .....	28
Figura 17 – Seqüência da fuga em <i>jump cuts</i> .....	29
Figura 18 – Seqüência do assassinato em <i>jump cuts</i> . (Acosado, 1959) .....	29
Figura 19 – Caminham sem rumo.....	30
Figura 20 – Em fuga escondem as roupas .....	30
Figura 21 – Escritas de Ferdinand .....	30
Figura 22 – Ferdinand entra no bar dançante .....	31
Figura 23 – Ferdinand dialoga com personagem sobre dinheiro.....	31
Figura 24 – Destaque entre o fundo e Ferdinand .....	31
Figura 25 – Cores sempre presentes .....	32
Figura 26 – Traição de Marianne.....	32
Figura 27 – Ferdinand acerta Marianne.....	32

Figura 28 – Ferimento na cabeça de Marianne .....	32
Figura 29 – Ferdinand pinta o rosto .....	33
Figura 30 – Ferdinand coloca dinamites na cabeça.....	33
Figura 31 – Cena final .....	33
Figura 32 – Anúncio do produto.....	34
Figura 33 – Marianne revoltada com noticiário .....	35
Figura 34 – Close na Estátua da Liberdade .....	35
Figura 35 – O acidente .....	36
Figura 36 – Fugindo após o acidente.....	36
Figura 37 – Marianne troca de figurino.....	37
Figura 38 – Referência a Fidel Castro .....	37
Figura 39 – Referência a Guerra do Vietnã .....	37
Figura 40 – Ferdinand representando.....	38
Figura 41 – Marianne vestida de vietnamita .....	38
Figura 42 – Marinheiro americano assistindo a apresentação.....	38
Figura 43 – Ferdinand e Marianne representando.....	38
Figura 44 – Imagem do tigre .....	39
Figura 45 – Logo da <i>ESSO</i> .....	39
Figura 46 – Duas letras <i>SS</i> .....	39
Figura 47 – Desenho de Mao .....	39
Figura 48 – Ferdinand no cinema .....	40
Figura 49 – Cenas do Vietnã .....	40
Figura 50 – Atriz americana.....	40
Figura 51 – Letreiro luminoso.....	41
Figura 52 – Marianne mirando.....	41
Figura 53 – Marianne focando o alvo .....	41
Figura 54 – Agentes mortos.....	41
Figura 55 – Sorriso de vitória.....	42
Figura 56 – Citação Velázquez e jogo de tênis.....	43
Figura 57 – Ferdinand compra livros .....	44
Figura 58 – Paisagem de uma noite .....	44
Figura 59 – Ferdinand lê na banheira.....	45
Figura 60 – Cena de uma noite.....	45
Figura 61 – Foco Marianne .....	46
Figura 62 – Menina com espigas (obra de Auguste Renoir, 1841-1919).....	46

Figura 63 – Marianne prepara café .....	46
Figura 64 – Menina antes de um espelho (obra de Pablo Picasso, 1881 - 1973).....	46
Figura 65 – Obra de Matisse .....	47
Figura 66 – Obra de Henri Matisse (1869-1954).....	47
Figura 67 – Ferdinand olha para Marianne .....	47
Figura 68 – Obra de Pablo Picasso.....	47
Figura 69 – <i>Paul como Pierrot</i> (obra de Pablo Picasso, 1881 - 1973).....	47
Figura 70 – Imagem de quadrinhos na cena do posto .....	48
Figura 71 – Indicação de quadrinhos .....	48
Figura 72 – Anão apontando para Marianne .....	48
Figura 73 – <i>Anão sentado no Chão</i> , de 1645. Obra de Velázquez .....	48
Figura 74 – Anão aponta a arma para Marianne .....	49
Figura 75 – Marianne está com a tesoura .....	49
Figura 76 – Continua a manipulá-la.....	50
Figura 77 – Ferdinand fala para Frank ler Balzac .....	51
Figura 78 – Marianne conta historias .....	52
Figura 79 – Ferdinand e Marianne dormem na ilha .....	53
Figura 80 – Olham a lua.....	53
Figura 81 – Marianne diz ver um cara na Lua .....	53
Figura 82 – Ferdinand cita Joyce.....	54
Figura 83 – Marianne reencontra Ferdinand .....	54
Figura 84 – Ferdinand fala sobre homens duplos.....	56
Figura 85 – Marianne golpeia o frentista.....	58
Figura 86 – Figura 86 – Voz over retratam um filme de aventura chamado: <i>Total</i> .....	59
Figura 87 – Personagem expulso da América.....	59
Figura 88 – Entrevista com personagens .....	60
Figura 89 – Entrevista com personagens .....	60
Figura 90 – Ferdinand sentado nos trilhos.....	60
Figura 91 – Relação com os irmãos Lumière .....	60
Figura 92 – Relação com as cores.....	61
Figura 93 – Último vagão personagem de azul .....	61
Figura 94 – Vitrola remete a gênero musical .....	61
Figura 95 – Marianne aparece escoltada .....	61
Figura 96 – Semelhança ao gênero cinematográfico de musicais .....	61
Figura 97 – A cena da emboscada, remete a filmes policiais .....	62

Figura 98 – Ferdinand.....	64
Figura 99 – Marianne.....	64
Figura 100 – Esposa de Ferdinand.....	64
Figura 101 – Frank.....	64
Figura 102 – Agentes.....	64
Figura 103 – Anão.....	64
Figura 104 – Cantor.....	65
Figura 105 – Amante de Marianne.....	65
Figura 106 – Ferdinand discute com sua esposa.....	67
Figura 107 – Cena em que Camille está tomando sol (O Desprezo, 1963).....	67
Figura 108 – Embalagem publicitária de um produto.....	67
Figura 109 – Cartaz do filme (O Desprezo, 1963).....	67
Figura 110 – Momento da festa dos sogros.....	68
Figura 111 – Convite de Paul a Camille (O Desprezo, 1963).....	68
Figura 112 – Pôster do filme, <i>O Pequeno Soldado</i> .....	69
Figura 113 – Pôster do filme (O Pequeno Soldado, 1960).....	69
Figura 114 – Ferdinand fala: <i>Sinto-me livre posso fazer o que quiser, quando quiser</i> .....	69
Figura 115 – Nana fala sobre liberdade (Vivre Sa Vie, 1962).....	69
Figura 116 – Ferdinand atira o carro no lago.....	70
Figura 117 – Personagens correm dentro do Louvre (Bande à Part, 1964).....	70
Figura 118 – Escritas no diário de Ferdinand.....	70
Figura 119 – Detalhe das escritas no diário (O Novo Mundo, 1962).....	70
Figura 120 – Marianne olha para a câmera.....	71
Figura 121 – Nana olha para a câmera (Viver a Vida, 1962).....	71
Figura 122 – Marianne se irritada com a vida que esta levando.....	71
Figura 123 – Ângela e Émile brigam e se agriem (Uma Mulher é uma Mulher, 1961).....	71
Figura 124 – Ferdinand escreve frase em seu diário.....	72
Figura 125 – Frase de Lênin na capa de um livro (Acossado, 1959).....	72
Figura 126 – Coca-Cola, na mão do anão.....	73
Figura 127 – Coca-Cola, atrás da banca (O Novo Mundo, 1962).....	73
Figura 128 – Anão manipulando armamento.....	73
Figura 129 – Manchete no jornal (O Novo Mundo, 1962).....	73
Figura 130 – Ferdinand é torturado.....	73
Figura 131 – Tortura no filme pelos agentes da FLN (O Pequeno Soldado, 1960).....	73
Figura 132 – Última cena do filme. Fim trágico.....	74

Figura 133 – Última cena do filme. Fim trágico (O Desprezo,1963) .....	74
--	----

## SUMÁRIO

### Introdução

#### **1. RUPTURA DO CINEMA DE HOLLYWOOD PELO MOVIMENTO NOUVELLE VAGUE NO FILME**

##### **ACOSSADO DE JEAN-LUC GODARD**

1.1 Cinema Hollywood 1910 .....	13
1.2 Nouvelle Vague 1959 .....	17
1.3 A ruptura do cinema de Hollywood no filme <i>Acochado</i> (A bout de souffle, 1959) .....	20

#### **2. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO FILME *PIERROT LE FOU***

2.1 Visão geral do filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	23
2.2 Linguagem no filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	24
2.3 Contexto político e Social no filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	34
2.4 Pintura no filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	43
2.5 Literatura no filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	51
2.6 Cinema dentro do cinema no filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	58

2.7 Personagens do filme <i>Pierrot Le Fou</i> .....	63
2.8 A música e o som em <i>Pierrot Le Fou</i> .....	66
2.9 Sete Filmes em <i>Pierrot Le Fou</i> .....	67
<b>3. RELAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA DE GODARD COM A LINGUAGEM DE HIPERMÍDIA</b>	
3.1 A linguagem de <i>Pierrot Le Fou</i> e a questão das novas mídias.....	75
<b>Considerações finais</b> .....	79
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
Anexo 1: Termos técnicos .....	88
Anexo 2: Filmografia de Jean-Luc Godard .....	89
Anexo 3: Biografia de Jean-Luc Godard .....	92
Anexo 4: Poema de Rimbaud .....	93

## INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um estudo do Cinema e do Design, duas formas de linguagem interligadas por meio da criação. O elo da relação linguagem do Cinema e linguagem do Design é o parâmetro de estudo que adotamos ao selecionarmos o filme *Pierrot Le Fou* (Demônio das onze horas, 1965) do cineasta Jean-Luc Godard, um dos precursores do cinema contemporâneo por inovar na linguagem cinematográfica. Esta Linguagem nasce junto ao movimento Nouvelle Vague, que rompe com o cinema de Hollywood, mostrando uma nova maneira de se fazer cinema.

Godard começa a ruptura do cinema de Hollywood com o filme *Acrossado*, que apresenta uma nova linguagem cinematográfica, sendo possibilitada por narrativas sem roteiro pré-definido, improvisação e evolução tecnológica das câmeras. Godard fez vários filmes depois de *Acrossado*. Em 1965 realizou *Pierrot Le Fou*, filme este que apresenta a evolução da linguagem cinematográfica de Godard. Para a realização de *Pierrot Le Fou* foram usadas características de sete outros filmes do próprio Godard, são eles: *O Pequeno Soldado*, *O Desprezo*, *Viver a Vida*, *Uma Mulher é uma Mulher*, *O Novo Mundo*, *Bande à Part* e *Acrossado*.

Além das características dos outros sete filmes, *Pierrot Le Fou* possui assuntos complexos, de extrema subjetividade. A linguagem de Godard possui uma estrutura intertextual que relaciona a história do filme com diversas temáticas como pintura, literatura, contexto político e o próprio cinema, além de ser estruturado com uma linguagem fragmentada. Todos esses temas refletem uma linguagem heterogênea que pode remeter a estrutura de projetos de Design em Hipermídia.

# 1. RUPTURA DO CINEMA DE HOLLYWOOD PELO MOVIMENTO NOUVELLE VAGUE NO FILME ACOSSADO DE JEAN-LUC GODARD

## 1.1 Cinema Hollywood 1910

Em 1907, em Nova York, eram realizados trabalhos cinematográficos que, ao se expandirem, deram origem a uma luta entre as grandes produtoras e distribuidoras pela liderança do mercado. Esse fato passou a dificultar as produções e obrigou os industriais do cinema a se mudarem para Hollywood, em Los Angeles. As corporações do cinema passaram a descobrir ou inventar astros e estrelas que eram garantia de sucesso nas produções. Depois da Primeira Guerra Mundial, em 1914, Hollywood consolida a hegemonia na indústria mundial de cinema. Surgem os grandes estúdios e grandes gêneros ligados ao estrelismo como o *western*, musical, policial e, principalmente, a comédia.<sup>1</sup>

Mas o primeiro filme oficial aparece em 1910, feito em Hollywood, inaugurando o pólo industrial cinematográfico.<sup>2</sup>

Segundo Butcher<sup>3</sup>, depois da Primeira Guerra Mundial, países europeus sofreram uma desestabilização financeira, o que acabou gerando um conflito do cinema nacional europeu contra o cinema universal de Hollywood. A estratégia dos Estados Unidos foi criar um produto universal para ganhar o mundo, que implicava em interesses econômicos e políticos. Em contrapartida, países europeus criaram meios para impedir a importação do produto americano. Após a Segunda Guerra Mundial, os americanos estavam preocupados com a possibilidade de a Europa Ocidental adotar o comunismo. Então, passaram a enviar diversos filmes para ressaltar o modo americano capitalista de viver.

---

<sup>1</sup> ZAMAI, Marcos. A História do Cinema. Disponível em: <<http://www.cinevideo.hpg.ig.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 05/11/2005.

<sup>2</sup> S.a .The First Movie in Hollywood. Disponível em: <<http://www.latinola.com/story.php?story=2571>>. Acesso em: 08/11/2005.

<sup>3</sup> BUTCHER, Pedro. A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. Disponível em: <<http://www2.uerj.br/~fcs/contemporanea/n3/artigohollywood03.htm>>. Acesso em: 05/11/2005.

Os países da Europa não podiam distribuir os filmes pelo território, pois estavam arrasados pela 2ª Guerra Mundial. Os próprios americanos financiavam e garantiam a exibição. Em 1946, foi criada a *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) que era uma associação das produtoras americanas para negociar e distribuir os filmes no exterior. Esta associação também boicotava grande parte de filmes que não fossem os americanos para que nenhum os superasse em número ou sucesso. Como consequência, o cinema de Hollywood torna-se o mais avançado do mundo, tendo a MPEAA como arma principal. Outra arma de Hollywood é a associação de produtoras. Isto fez com que o cinema americano se tornasse ultracapitalista e que o imperialismo cultural caminhasse ao lado do imperialismo econômico, como afirma Luis Alonso García em seu estudo.<sup>4</sup>

Os filmes de Hollywood eram de fácil compreensão, pois adotavam sempre como temática o conflito do bem contra o mal (maniqueísmo temático) e as características dos personagens eram previsíveis e transparentes. Bavagnoli<sup>5</sup> afirma que a narrativa do cinema clássico se vale de técnicas-lineares transparentes e homogêneas, com a intenção de aproximar o personagem do espectador. Segundo Baptista<sup>6</sup>, a definição de gêneros no cinema de Hollywood acontecia por envolver personagens unilaterais num padrão de história previsível e num contexto familiar. Por possuírem um formato semelhante a outros, esses filmes oferecem a possibilidade de serem agrupados em gêneros, fortalecendo a idéia de mundo ficcional. Para Sobchack, as tramas inseridas em um filme de gênero devem ser muito fáceis de entender, didáticas a ponto de inserir o conflito básico do bem contra o mal para que os espectadores reconheçam os personagens e seus papéis na trama. Essas características facilitam a identificação do público, associando o realismo do cotidiano. Segundo Baptista, enquanto vivemos em nosso mundo complexo e real, os personagens habitam um mundo que é melhor que o nosso, um mundo onde todos os problemas podem ser resolvidos.<sup>7</sup>

O critério adotado pelo cinema clássico é basear sua criação no paradigma de produzir a expectativa de uma narração linear. A expectativa do espectador em relação ao filme, segundo Furtado<sup>8</sup>, é um artifício de que o cinema clássico se aproveita com os procedimentos narrativos.

---

<sup>4</sup> GARCIA, Luis Alonso. *Sobre el discurso de la crisis y lo que no oculta* Teoría del cine. Disponível em: <<http://www.evaparrondo.com/docu/docuaehc.htm>>. Acesso em: 09/11/05.

<sup>5</sup> BAVAGNOLI, Claudia. A Caverna de Platão e o Cinema Clássico. Disponível em: <[http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna\\_claudia.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna_claudia.htm)>. Acesso em: 05/11/05.

<sup>6</sup> BAPTISTA, Mauro. Quentin Tarantino: história, comentário e cultura pop no filme de crime, 1999. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 4.

<sup>7</sup> (SOBCHACK apud BAPTISTA) BAPTISTA, Mauro. Revista Cinemais. Artigo: Notas sobre os gêneros cinematográficos. Publicação bimestral editada com o apoio da Construtora Norberto Odebrecht S.A. e da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura. Número 14 novembro/dezembro de 1998. p. 123.

<sup>8</sup> (FURTADO apud GALUPPO) GALUPPO, Marcelo Campos. Descrição e narração no cinema: O cinema clássico e o cinema moderno. 2003. Disponível em: <[http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao\\_e\\_narracao.htm](http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao_e_narracao.htm)>. Acesso em: 09/11/05.

Balaz diz que Hollywood consegue criar uma ilusão que prende o espectador na ação ficcional do filme<sup>9</sup>. Isto é, o espectador fica tão envolvido com o efeito de ilusão que o filme proporciona que não percebe as intenções programadas e esperadas. Por exemplo, quando uma cena está programada para que o espectador sinta medo ou raiva de um vilão, existe a intenção clara de uma linearidade de interpretação.

Conforme Arlindo Machado, as técnicas cinematográficas lineares estão relacionadas com as técnicas que David Wark Griffith criou, como em uma narrativa simultânea baseada na linguagem escrita e verbal, ou seja, referencia em linguagens lineares, pois existiam preocupações em substituir elipses abruptas para não interferir na continuidade do tempo e homogeneidade do espaço.<sup>10</sup>

Um exemplo dessa linha linear do cinema de Hollywood pode ser constatado neste trecho inicial do filme *E o vento levou...* (*Gone with the Wind*, 1939) de Victor Fleming roteiro de Sidney Howard:



**Figura 1** – Cena baile.  
Fonte: Filme *E o Vento Levou*, 1959. Tempo: 00:40:00

**Descrição:** Esta cena mostra uma festa interrompida por um mensageiro trazendo a notícia de um benefício oferecido a um hospital.

**Análise:** Imediatamente os personagens (pessoas joviais e bem aparentadas) apresentam felicidade em seus rostos.



**Figura 2** –Três senhoras.  
Fonte: Filme *E o Vento Levou*, 1959. Tempo: 00:40:50

**Descrição:** Em seguida, aparece um plano com três senhoras conversando e a senhora do meio critica o benefício.

**Análise:** Facilmente podemos notar o ódio com que esta senhora manifesta sua opinião. É uma senhora gorda e brava.



**Figura 3** – Rhett Butler escolhe seu par. Fonte: Filme *E o Vento Levou*, 1959. Tempo: 00:51:58

**Descrição:** Nesta cena, os convidados escolhem suas damas e dão seus lances. É neste momento que o personagem principal, Rhett Butler, interpretado por Clark Gable, faz a maior aposta beneficente para ajudar o hospital.

**Análise:** Esta cena gera uma expectativa para saber quem será o par dele, obviamente a mocinha do filme, Scarlett O'Hara, interpretada por Vivien Leigh. O plano fechado em seu rosto denota ar de vitória do

<sup>9</sup> (BALAZ apud BAVAGNOLI) BAVAGNOLI, Claudia. A Caverna de Platão e o Cinema Clássico. Disponível em: <[http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna\\_claudia.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna_claudia.htm)>. Acesso em: 05/11/05.

<sup>10</sup> MACHADO, Arlindo. Pré-cinema & Pós-cinema. Campinas: Campinas M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda, 1997. p. 110.

herói em seu lance superior ao de todos.



**Figura 4** – Casal dança.

Fonte: Filme *E o Vento Levou*, 1959. Tempo: 00:54:48

**Descrição:** Na hora da dança, um baile começa.

**Análise:** Por mais que o casal não tenha se consolidado, eles são o foco da cena.



**Figura 5** – Cena do beijo.

Fonte: Filme *E o Vento Levou*, 1959. Tempo: 00:58:02

**Descrição:** Eles conversam, separados da multidão, e ele diz que não vai beijá-la, apesar de saber que necessita disso. Ela diz que é o que há de errado nele. Eles não se beijam.

**Análise:** Típica cena romântica, a mulher fica nos braços do homem prestes a ser beijada durante um diálogo, mas o beijo não acontece, fortalecendo a idéia de torcida para que eles fiquem juntos no decorrer do filme.

Por volta de 1955, um grupo de críticos da revista francesa *Cahiers du Cinema* criticam essa linearidade e homogeneidade do cinema de Hollywood e fundam um movimento denominado Nouvelle Vague.

## 1.2 Nouvelle vague

A Nouvelle Vague foi um movimento que teve início no fim da década de 50 e se consolidou na década de 60. Surgiu com a política dos autores realizada por um grupo de críticos composto por Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, que avaliavam na revista francesa *Cahiers du Cinema* diretores americanos que trabalhavam de acordo com as regras de Hollywood e conseguiam criar uma obra autoral.<sup>11</sup>

O cinema italiano neo-realista, 1942, foi um movimento inspirador para a Nouvelle Vague, pois consistiu em um “prelúdio à insurreição anti-Hollywoodiana que caracterizará as novas cinematografias nos anos 60”.<sup>12</sup> O cinema no neo-realismo era um cinema de representação da realidade.

Segundo afirma Ephraim Katz, foi Roger Vadim, um jovem até então desconhecido, quem iniciou a ruptura da Nouvelle Vague com a rígida estrutura do cinema hollywoodiano, parcialmente facilitada pelo sucesso comercial do filme *E Deus Criou a Mulher* (*Et Dieu Créa la Femme*, 1956). Sucesso este devido ao conteúdo erótico, revelado por Brigitte Bardot em uma mistura de inocência e sensualidade. Conforme Roger, outros precursores constituíram a Nouvelle Vague, entre eles, Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Eric Rohmer.<sup>13</sup>

Espinal<sup>14</sup> diz que existia uma preocupação dos jovens diretores da Nouvelle Vague em revelar a personalidade do criador em suas obras. Por isso, utilizavam a liberdade de criação para criar uma novidade e alcançar a ruptura com o cinema de Hollywood.

Segundo Merten, para ir contra o tal cinema das regras fixas, os jovens diretores franceses transformaram o *travelling* no centro da *mise-en-scène* que praticavam nos filmes. O *travelling*, segundo Godard, era uma questão de moral. Talvez não fosse inicialmente, mas acabou sendo.<sup>15</sup> O *travelling* é a movimentação lateral de câmera<sup>16</sup> e a *mise-en-scène* é construção da cena, a direção.<sup>17</sup>

Leão diz que as portas do cinema da Nouvelle Vague abriram-se a partir do momento em que Chabrol, com seu filme *Nas Garras do Vício* (*Le Beau Serge*, 1958), quebrou todas influências e o poder restritivo dos produtores, pois o filme foi parcialmente patrocinado com o dinheiro herdado de sua

---

<sup>11</sup> (FABRIS apud PEREIRA) BAPTISTA, Mauro. Quentin Tarantino: história, comentário e cultura pop no filme de crime, 1999. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 2.

<sup>12</sup> PEREIRA, Nelson dos Santos. Um olhar neo-realista? São Paulo: Ed. Da Antiga Reitoria – Cidade Universitária, 1994. p. 26.

<sup>13</sup> (KATZ Apud LEÃO) LEÃO, L.G. Miranda. 45 Anos de Nouvelle Vague. Disponível em: <[http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=657](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=657)>. Acesso em: 05/11/05.

<sup>14</sup> ESPINAL, Luis. Consciência crítica diante do cinema. São Paulo: Lic Editores, 1976. p. 127 .

<sup>15</sup> MERTEN, Luiz Carlos. Cinema - Entre a realidade e o artifício. São Paulo: Editora Artes e Ofícios , 2005. p. 162.

<sup>16</sup> WATTS, Harris. Direção de câmera – Um manual de técnicas de vídeo e cinema. São Paulo: Summus Editorial, 1999. p. 107.

<sup>17</sup> AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. São Paulo: Papyrus Editora, 2003. p. 59.

mulher. Com isso, no ano seguinte, François Truffaut, com seu filme *Os Incompreendidos*, (1959), considerado por muitos teóricos como filme marco da Nouvelle Vague, surpreende com sucesso artístico e de bilheteria. O interessante foi que esse filme, segundo Leão, "(...) custou ao todo 37 milhões de francos, mas foi vendido nos EUA por 100 mil dólares, 50 milhões de francos, e a diferença a favor deve ter ajudado Truffaut no reforço econômico de sua produtora, a *Films du Carrosse*". O filme seguinte foi *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960), roteirizado por Truffaut com direção *mise-en-scène* de Godard, tornou-se também outro marco da Nouvelle Vague.<sup>18</sup> Nota-se que, devido ao movimento, os filmes também ganham notoriedade fora da Europa.

Segundo André Setaro, os personagens dos filmes da Nouvelle Vague não têm uma unidade psicológica e emocional precisa, mas sim um feixe de sentimentos explicitados, contraditórios, ambíguos.<sup>19</sup> Conforme Schatz, essas características ambíguas dos personagens dificultavam a definição de gênero dos filmes: "indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores, mas em termos de nossas próprias experiências do mundo real".<sup>20</sup>

A teoria autoral era a base do movimento da Nouvelle Vague. Essa teoria afirma que o diretor tem a única responsabilidade sobre o filme, fazendo de sua obra uma visão pessoal da sociedade. O crítico Andrew Sarris denominou este fenômeno como *auteur theory* ou *politique des auteurs*, termo francês aplicado a determinados diretores cinematográficos chamados de verdadeiros autores. Essa *política dos autores* surgiu com André Bazin, no início da década de 50, e acabou sendo popularizada logo em seguida por Truffaut e Godard, seus melhores discípulos. "(...) segundo Klein & Nolen, o bom filme é uma obra de arte e como tal está estampada na personalidade do seu criador".<sup>21</sup> Essa característica que nasce na Nouvelle Vague se perpetua até hoje no cinema considerado moderno, no qual o autor insere seu estilo, sua visão dos personagens e pela história que conta.

Essa revolução cinematográfica da *política dos autores* repercutiu com enorme peso no cinema de Hollywood, alterando a maneira como eram vistos e compreendidos os filmes deste mesmo cinema, além de ajudar a realçar o papel do diretor cinematográfico em relação ao público. Em 1962, a Nouvelle Vague chegou ao seu ápice, tendo dedicado um número inteiro da revista francesa *Cahiers*. Mas, com o passar do tempo, esse movimento começou a se desgastar e cada um dos seus

---

<sup>18</sup> LEÃO, L.G. Miranda. 45 Anos de Nouvelle Vague. Disponível em:  
<[http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=657](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=657)>. Acesso em: 05/11/05.

<sup>19</sup> SETARO, André. O que foi afinal a Nouvelle Vague. Disponível em:  
<<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1989>>. Acesso em: 05/11/05.

<sup>20</sup> (SCHATZ apud BAPTISTA) BAPTISTA, Mauro. Quentin Tarantino: história, comentário e cultura pop no filme de crime, 1999. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 4.

<sup>21</sup> LEÃO, L.G. Miranda. 45 Anos de Nouvelle Vague. Disponível em:  
<[http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=657](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=657)>. Acesso em: 05/11/05.

realizadores tomaram rumos diferentes. Contudo, até hoje o filme ícone desse movimento é *Acrossado*, de Jean-Luc Godard.

## 1.2 A ruptura do cinema clássico no filme *Acosado* (*A bout de souffle*, 1959)

Entre as características da narrativa clássica *hollywoodiana*, vemos que Godard buscou o contrário ao dirigir *Acosado*, que, em princípio, possui uma história simples, mas inovadora na linguagem cinematográfica.

Como diz Setaro: “A narrativa é feita por fragmentos dessemelhantes em torno de núcleos de impulso e idéias e evolução dos personagens”.<sup>22</sup> Os personagens não possuíam uma característica psicológica fixa e linear. A complexidade e a contradição caracterizavam suas ações. Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) por diversas vezes insulta Patrícia Francini (Jean Seberg), trata-a de modo grosseiro, mas diz sinceramente que a ama, que deseja ficar com ela. Elogia suas partes de seu corpo e, no fim, a chama de covarde e a manda para o inferno. As contradições e ambigüidades dos personagens não são identificadas nos filmes *hollywoodianos*, dificultando sua caracterização em algum gênero. O mesmo acontece com Patrícia: tem muitas dúvidas sobre seu amor verdadeiro por Michel, mas quando finalmente declara que o ama, denuncia-o à polícia, o que resulta na sua morte. Mesmo a tendo causado, ela corre desesperada para ver o último suspiro de seu verdadeiro ou falso amor.

Michel têm o figurino semelhante ao de *gangsteres* de filmes americanos. Nota-se que o protagonista da história é um malandro, assaltante, assassino e mulherengo. Sua evolução de caráter até existe, mas de forma sutil, e é demonstrada no final do filme, quando ele decide não fugir da polícia e diz que quer ficar preso na cadeia. “Consolida-se o não-herói em oposição ao herói clássico ou, mesmo, o anti-herói. O retrato de uma situação, a descrição e análise de um momento da vida, e o estudo de comportamentos ambíguos triunfam sobre o argumento tradicional. A fórmula *griffithiana* de David Wark Griffith, americano, pai da linguagem cinematográfica com *O nascimento de uma nação*, 1914, e *Intolerância*, 1916, e da lei de progressão dramática (exposição, intriga, clímax e desenlace) é colocada de lado, com os personagens das fitas da Nouvelle Vague não mais com uma unidade psicológica e emocional precisa, mas como um feixe de sentimentos explicitados, contraditórios, ambíguos”.<sup>23</sup>

A inovação tecnológica também influenciou na produção do filme em questão: “os jovens diretores franceses (inclusive Godard) criaram uma nova estética, na qual a câmera podia ser levada à

---

<sup>22</sup> SETARO, André. O que foi afinal a Nouvelle Vague. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1989>>. Acesso em: 11/09/05.

<sup>23</sup> (IDEM)

mão, dispensando o tripé, carrinhos e trilhos. E graças a isso, a essa mobilidade e praticidade, a câmera podia participar da ação, dialogando, ela própria, com os personagens”.<sup>24</sup>

A improvisação e estrutura da narrativa não baseada em roteiros propriamente ditos traziam experimentação e espontaneidade. Haroldo Barboza diz que Godard deixou-se guiar pela inspiração, confiando apenas em algumas linhas diretrizes, estando aberto aos riscos e ficando apenas com a trama e com o princípio da ação física, expressando-se por seus diálogos: “A Bout de Souffle é o diálogo de dois amantes um pouco perdidos nos problemas de seu tempo”.<sup>25</sup>

E no Cinema Moderno, conforme Galupo diz, “...o recurso primacial à descrição, ocorrem, a nosso ver, quando o cinema pretendeu abordar aspectos da realidade que não podem ser apreendidos linearmente, ou seja, quando o cinema pretendeu esteticamente expressar a *subjetividade*. Não se trata mais de dizer como uma estória ocorre, mas o que sentem os personagens. Sabemos que o mundo subjetivo é um mundo de acesso privilegiado: não é possível, através de um recurso narrativo, contar, linearmente, o que sente um personagem. O máximo que se pode fazer é apresentar o estado das coisas ao expectador esperando que, por comparação à sua própria experiência de vida, ele possa compreender o que sente o personagem. Este procedimento não é linear, mas circular, pois tanto pressupõe as vivências do expectador quanto as alimenta com experiências que lhe são estranhas mas que, ainda assim, consegue identificar como legítimas”.<sup>26</sup>

Uma das características marcantes do filme *Acosado*, que potencializa essa ruptura, é a característica dos personagens, que fogem do referencial dos filmes de Hollywood, pois estão mais atrelados às situações da vida real por serem personagens contraditórios e indecisos. Schatz diz que esses personagens são: “indivíduos singulares a quem nos referimos não tanto em termos de experiências fílmicas anteriores, mas em termos de nossas próprias experiências do mundo real”.<sup>27</sup> Isto é, essa característica é uma das que fizeram o filme não se enquadrar nos gêneros do cinema clássico. Essa aproximação do mundo real é uma das características que existiu primeiramente no Neo-realismo, movimento cinematográfico realizado na Itália em 1945. Não só nos personagens, mas também o contexto social, cultural e histórico na análise conjunta que diferencia o cinema clássico do cinema moderno.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> MERTEN, Luiz Carlos. Cinema - Entre a realidade e o artifício. São Paulo: Editora Artes e Ofícios, 2005. p. 165.

<sup>25</sup> BARBOSA, Haroldo. Jean-Luc Godard. Rio de Janeiro: Record Editora, 1968. p. 22 - 24.

<sup>26</sup> GALUPPO, Marcelo Campos. Descrição e narração no cinema: O cinema clássico e o cinema moderno. Disponível em: <[http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao\\_e\\_narracao.htm](http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao_e_narracao.htm)>. Acesso em: 09/11/05.

<sup>27</sup> BAPTISTA, Mauro. Quentin Tarantino: história, comentário e cultura pop no filme de crime, 1999. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 4.

<sup>28</sup> GALUPPO, Marcelo Campos. Descrição e narração no cinema: O cinema clássico e o cinema moderno. Disponível em: <[http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao\\_e\\_narracao.htm](http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao_e_narracao.htm)>. Acesso em: 09/11/05.

François Truffaut, um dos integrantes da Nouvelle Vague e roteirista do filme *Acosado*, descompôs a *tradição da qualidade*, que transformava trabalhos da literatura francesa em filmes bem falados, seguindo sempre estilisticamente a mesma fórmula. Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, pelo estilo e não pelo conteúdo autobiográfico, o verdadeiro talento aparecerá não importando as circunstâncias.<sup>29</sup>

Uma das características que nasce em *Acosado* e nos filmes da Nouvelle Vague e se predomina como característica de cinema moderno é o fortalecimento do papel do espectador, pois ele não assiste mais passivamente como nos filmes clássicos, mas necessita de uma reflexão. Como diz Augusto Guilherme<sup>30</sup>, o cinema moderno começou a exigir uma maior participação do mesmo público que assistia impassível aos filmes do cinema clássico, com personagens maniqueístas, e torcia sempre pelo final feliz. No cinema moderno, o público participou mais, inclusive, no processo de conscientização e reflexão.

Depois de *Acosado*, Godard realizou diversos filmes. Dentre eles, destacaremos neste estudo *Pierrot Le Fou* (O demônio das onze horas, 1965), em que Godard cita alguns de seus próprios filmes.

---

<sup>29</sup> STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Editora Papirus, 2003. p. 103.

<sup>30</sup> GUILHERME, Augusto. Cinema: A ficção da realidade ou a realidade da ficção? Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/agcinema7.htm>>. Acesso em: 05/10/05.

## **2. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO FILME *PIERROT LE FOU***

### **2.1 Visão geral do filme *Pierrot Le Fou***

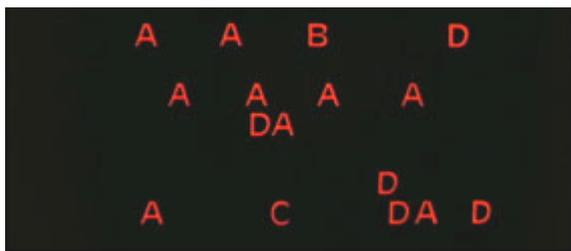
*Pierrot Le Fou* (O Demônio das 11 Horas) foi realizado em 1965, dirigido e escrito por Jean-Luc Godard e apresenta Jean-Paul Belmondo e Anna Karina no elenco.

O filme *Pierrot Le Fou* se passa em Paris e conta a história de Ferdinand (Belmondo), um ex-professor de espanhol cansado da vida que levava e de seu casamento com uma rica italiana. Obrigado pela esposa, Ferdinand vai a uma festa burguesa e, ao se entediar, volta para casa e dá uma carona à moça que cuidou de seus filhos, Marianne (Anna Karina). A partir desse ponto, são reveladas as relações entre os personagens e o filme toma rumos totalmente distintos de seu contexto inicial. Juntos, os personagens cometem crimes e são perseguidos. A complexidade de seus instintos e sentimentos são características marcantes do filme. Outra característica é a estrutura intertextual das temáticas: pintura, literatura, contexto político e social, cinema e citações de outros filmes de Godard.

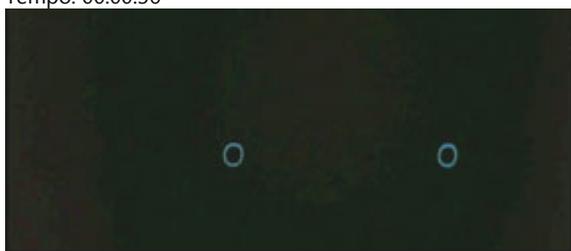
## 2.2 Linguagem no filme *Pierrot Le Fou*

Uma linguagem diferenciada e característica de Godard está presente em *Pierrot Le Fou* em praticamente todo o desenrolar do filme. Além dos jogos de câmera, algumas cenas são tratadas de modo irônico. Há a predominância das cores vermelha e azul, disjunção (separação, desunião e desconexão<sup>31</sup>) de som e imagem, longos *jump cuts*, isto é, “basicamente uma distorção na continuidade de uma seqüência de imagens, seja relevante à montagem”<sup>32</sup>, isto é, cortes rápidos e seqüenciais, dando margem a elipses, além da inserção da verossimilhança e da ilógica.

Propositalmente ou não, essas características remetem à questão de autoria dos filmes de Godard, uma vez que essas não são somente características encontradas em *Pierrot Le Fou*. Devido à sua espontaneidade e improvisação, trata-se de uma linguagem ímpar e inovadora.



**Figura 6** – Apresentação do filme.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:00:36



**Figura 7** – Apresentação do filme.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:01:23

Logo no início do filme, há a letra A em vários pontos. Seqüencialmente, as letras aparecem em ordem alfabética, embaladas pela música tema do filme. Percebemos aqui um enunciado sobre a linguagem: “os créditos anunciam uma das obsessões do filme: a linguagem como construção e como representação do mundo, capaz de nomear e, por isso, aproximar-se da experiência”.<sup>33</sup> As cores alternam entre o vermelho e o azul, que serão predominantes no filme.

Traduzimos os créditos do filme da seguinte forma: *Jean Paul Belmondo e Anna Karina no filme Pierrot Le Fou, um filme de Jean-Luc Godard*. O texto dos créditos some e restam duas letras: O e O. Revendo essa cena, depois de assistir ao filme inteiro, interpretamos que Godard optou por fazer

<sup>31</sup> Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Faname, 1980. P.375.

<sup>32</sup> GOSCIOLA, Vicente. Roteiro para novas mídias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. P.125.

<sup>33</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 123.

com que essas duas letras O do título desaparecessem no final, a fim de remeter a dualidade do personagem Ferdinand.



**Figura 8** – Filtro vermelho.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:05:42

Uma das cenas iniciais do filme é uma festa, em cuja imagem há um filtro vermelho. Godard parece querer deixar claro ao espectador que se trata de um filme.

As conversas paralelas na cena remetem à publicidade. Godard afirma: “no começo de *Pierrot Le Fou*, há momentos, numa festa, pessoas dizem coisas tiradas de folhetos publicitários”.<sup>34</sup>

Existe um contraste de conteúdo cultural entre Ferdinand e os convidados da festa. As citações de Ferdinand são de livros e arte, enquanto as citações dos outros personagens são leituras de folhetos publicitários.



**Figura 9** – Ferdinand conversa com Samuel Fuller.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:06:29

Neste momento, o filtro vermelho desaparece. Ferdinand conhece um diretor de cinema americano e eles conversam por intermédio de uma moça que está sentada ao lado deles. O diretor americano diz que veio realizar um filme chamado *Flores do mal*. Ferdinand diz que gosta de Baudelaire (autor de *Flores do mal*) e pergunta o que é cinema para ele. O diretor diz que é *uma batalha, o amor, o ódio, a ação, a violência e a morte em uma palavra: emoção*. Percebe-se a presença de planos médios, pois Godard prefere mostrar o rosto dos personagens.<sup>35</sup>

Podemos interpretar que a ausência do filtro vermelho nessa cena mostra que Ferdinand pensava que o diretor tinha um repertório interessante e diferente das outras pessoas que estavam na festa. Após a conversa, os filtros de cor permanecem se alternando cena a cena.

<sup>34</sup> GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p 137.

<sup>35</sup> GRUNEWALD, José Lino. A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 140.



**Figura 10** – Filtro amarelo.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:08:17

Nesta cena, a imagem está com um filtro amarelado. Neste momento, uma moça está sem roupa. Ela diz que as mulheres devem renunciar os rostos vaporosos e camisolas românticas. Em qualquer lugar, a qualquer hora, o encanto dá lugar à indecência. Percebemos a contradição: em uma festa de elite, uma mulher está nua e isso se torna demasiadamente normal a todos.



**Figura 11** – Cena da Festa com filtro azul.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:09:09

A cena está com um filtro azul. Ferdinand quer ir embora e pede a chave do carro a Frank. Diz que está cansado e que tem um aparelho para ver, um para ouvir e outro para falar outro para falar: os olhos, os ouvidos e a boca. Sente que são separados, que não há unidade.

Ver, ouvir, falar: os sentidos estão isolados. O personagem deveria senti-los como um só e tem a impressão de serem muitos. Talvez por isso, há uma seleção de cores nos filtros, isto é, é como se em cada cena houvesse apenas um dos sentidos, pois os filtros são aplicados nas cenas em que Ferdinand não se relaciona com os demais convidados da festa. O único momento em que não há filtro é a que Ferdinand se encontra com o cineasta americano. Com base nessa descrição das cenas e também no que Ferdinand diz, percebemos que as cenas em que existem os filtros podem estar relacionadas a um sentido, enquanto a cena sem filtro seria o conjunto da unidade de todos os sentidos.

Podemos interpretar que o cinema de Godard é o sentir. Um fato interessante que retrata isso é a provocação feita por Godard ao produzir um de seus filmes: ele contrata uma assistente de montagem cega. Godard explica em detalhes como pretende editar a seqüência do filme e pergunta se ela entendeu. A resposta foi direta: “Claro. Vejo com a cabeça, como você”.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> GODARD se auto-define como homem que ama. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18 FEV. 1995.

Godard proporciona diversas interpretações, multisensações. A intenção do cinema de Hollywood é a linearidade de emoções. Por exemplo, o cinema de Hollywood direciona que determinada cena passe medo, que você sinta raiva de determinado personagem, por ser o vilão da história, por exemplo. Concluindo, há previsibilidade e o espectador é limitado às intenções do cineasta. A multiplicidade de sentidos e interpretações não é permitida nem possível.



**Figura 12** – Fogos de artifício com som de chuva.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:10:35



**Figura 13** – Cores refletidas no vidro do carro.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:13:18



**Figura 14** – Cores refletidas no vidro do carro.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:13:29



**Figura 15** – Marianne ao lado do corpo.

Um exemplo da quebra dessa previsibilidade é a imagem de fogos de artifício com som de chuva. No momento em que Marianne e Ferdinand saem da casa, a cena volta rapidamente para a imagem de explosão dos fogos de artifício, porém, com som de chuva, mostrando a disjunção.

As cores refletidas no vidro do carro são cores que ficam na memória das pessoas quando passam em Paris. Segundo Godard, essa foi sua intenção ao trabalhar essas cores nesta cena: “Quando você dirige em Paris à noite, o que você vê? Luzes vermelhas, verdes e amarelas. Pretendi mostrar esses elementos, mas sem a necessidade mostrá-las exatamente como são na realidade. Preferivelmente como relembramos na memória, *splashes* de vermelho e verde, flashes em amarelo passando. Eu pretendi recriar a sensação por meio dos elementos que constituíam isso”.<sup>37</sup>

Lembrando que essas cores são as mesmas encontradas na festa. Uma possível leitura é que Marianne e Ferdinand estão deixando para trás aquele universo.

Na cena do apartamento, Godard apresenta a personagem Marianne com características contraditórias. Primeiro, associa seu rosto ao de uma menina inocente na pintura de Renoir e, logo em seguida, insere Marianne em um

<sup>37</sup> MILNE, Tom. Godard on Godard. Nova Iorque: Editora Da Capo Press, 1986. p 63.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:14:59

apartamento com armas e um cadáver.

O corte muda para um plano em que se nota um corpo com uma tesoura fincada no pescoço. Marianne parece não se importar com o homem morto, pega o café tranqüilamente e leva para Ferdinand. Sua personalidade é posta em questão definitivamente, pois ela age friamente, como se o corpo não estivesse ali.

Logo em seguida, Godard inverte com a lógica do contexto, e Marianne canta feliz e despreocupada com o cadáver em outro cômodo.



**Figura 16** – O casal observa o cadáver.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:18:50

Os dois sentam na cama e observam o cadáver, reviram o bolso e se levantam rapidamente, pois alguém parece estar chegando. Diante da situação, Ferdinand está tranqüilo. Já Marianne mostra-se agitada, ela se esconde atrás da geladeira e joga uma garrafa para Ferdinand.

Por mais que tenham muitas armas no local, eles preferem pegar uma garrafa. Interpretamos que houve um *flashback*, uma volta no tempo, para narrar a chegada de Frank, como se o casal estivesse fazendo uma retrospectiva do caso.

Frank chega com um olhar observador. A câmera o acompanha, mas em nenhum momento mostra a cama com o cadáver. Depois de golpearem Frank essa cena parece remeter a uma quebra da temporalidade: "Godard elimina a cronologia temporal dos fatos (como *Ano Passado em Marienbad*) e, mais importante, trabalhar com o poder de evocação da imagem e do som".<sup>38</sup> *Ano Passado em Marienbad*, 1961 é um filme de Alain Resnais que também foi um dos precursores da Nouvelle Vague.

Mostraremos a seguir a seqüência de *jump cuts* da próxima cena. Esta característica de linguagem cinematográfica nasce no filme *Acosado* (1959). Em *Pierrot Le Fou*, Godard insere fragmentos de cenas que não respeitam uma ordem cronológica. Eis a comparação entre as cenas de *jump cuts* nos filmes *Pierrot Le Fou* e *Acosado*.

---

<sup>38</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de *Acosado* a *Made in USA*. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 128.



**Figura 17** – Seqüência da fuga em *jump cuts*.  
 Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
 Tempo: 00:20:50



**Figura 18** – Seqüência do assassinato em *jump cuts*.  
 Fonte: filme *A Cossada*, 1959.  
 Tempo: 00:05:01

Esta característica dos *jump cuts* também aparece em outros filmes de sua autoria como, por exemplo, em *O Desprezo*.



**Figura 19** – Caminham sem rumo.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:30:42

Com uma *trilha sonora*<sup>39</sup> de fundo que remete à tristeza, Ferdinand e Marianne caminham sem rumo por um rio, até chegarem à margem. Este é um momento incomum que Godard insere no filme: Marianne carrega displicentemente um urso de pelúcia.

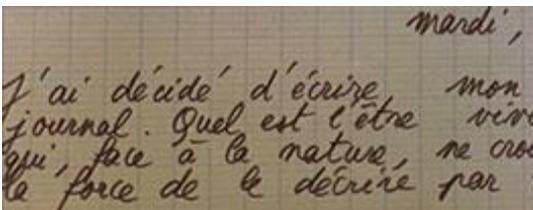
Segundo Manevy, por meio de estratégias como esta, “o filme nunca se permite a verossimilhança, mesmo trabalhando com o romance e com o cinema americano, cânones do realismo no século XIX e XX, respectivamente”.<sup>40</sup>



**Figura 20** – Em fuga escondem as roupas.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:35:57

Nesta cena do roubo do Ford, Ferdinand manda Marianne esconder as roupas, enquanto manobra o carro. A trilha de fundo é descontraída e a câmera se move lentamente. Essa característica da cena apresenta uma disjunção, pois estão em fuga, apesar de o comportamento dos personagens não aparentar isso.

Parece que estão atrasados para alguma festa. O destaque é a diversão das personagens, pois a música na cena é divertida e acontece em um só plano, sem cortes. Ainda quando estão no carro em fuga, Marianne, lendo jornal, fala sobre a mulher de Ferdinand. Nesta seqüência de cenas, acontecem rápidos *jump cuts* que demonstram lembranças de Ferdinand em relação a sua esposa, ou seja, Godard usa os *jump cuts* para remeter à memória do personagem.



**Figura 21** – Escritas de Ferdinand.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:42:45

Godard utiliza pouco planos de detalhes, mas, quando os insere, mostra imagens das escritas de Ferdinand no diário.

<sup>39</sup> vide anexo 4

<sup>40</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 123.



**Figura 22** – Ferdinand entra no bar dançante.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 01:04:58



**Figura 23** – Ferdinand dialoga com personagem sobre dinheiro.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 01:05:19



**Figura 24** –Destaque entre o fundo e Ferdinand.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 01:14:26

Nesta cena, após Ferdinand deixar Marianne com um anão, ele entra estranhamente em um restaurante pela janela. Esse estabelecimento tem um carro dentro, o que não é algo muito comum. A moça que estava com o anão vai até a máquina de discos e coloca uma música de fundo e começa a dançar, enquanto Ferdinand se senta. Um homem de vermelho senta-se à mesa de Ferdinand e diz: *Lembra-se de mim? Eu lhe emprestei 100 mil francos, e você dormiu com minha mulher.* O som do ambiente é agitado e Ferdinand diz que sim, saudosamente. Sem mais nem menos, o rapaz sai e se despede de Ferdinand, amigavelmente. Nesta seqüência de cenas, desde o cenário até esse diálogo, percebe-se uma subversão. Esse tipo de cena dificilmente apareceria no cinema de Hollywood, por sua ilógica.

Nesta cena, aparece rapidamente um *plano médio*<sup>41</sup> de Ferdinand. Mais uma vez Godard enfatiza o plano de fundo junto ao personagem, destacando a palavra S.O.S. O vermelho, branco e o azul se encontram na mesma cena, em um flash muito rápido. Essa cena pode estar insinuando que a mensagem de fundo esteja afirmando o conflito de personalidade que Ferdinand enfrenta, como se a palavra S.O.S. fosse um pedido de socorro, pois Ferdinand está perdido.

---

<sup>41</sup> vide anexo 4



**Figura 25** – Cores sempre presentes.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:28:33

Uma das características marcantes no filme *Pierrot Le Fou* é a paleta de cores utilizada por Godard. Sempre são dispostos elementos ou figurinos nas cores predominantemente azul, branco e vermelho. Nesta cena, Ferdinand e Marianne manobram os carros e, quando param um ao lado do outro, se beijam. Neste momento as cores podem remeter à bandeira da França.



**Figura 26** – Traição de Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:34:01

Nesta cena Godard mostra mais uma vez um primeiro plano do rosto dos personagens. Este é o momento da traição de Marianne, quando ela deixa Ferdinand para trás e acaba beijando este outro homem. A cena tem um corte muito rápido e brusco, no exato momento em que se beijam, sem a intenção de uma contemplação do beijo.



**Figura 27** – Ferdinand acerta Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:39:58

Nas cenas finais, Ferdinand, indignado com a traição, persegue Marianne e seu amante. Ele acaba atirando nos dois, mas parece ter se arrependido ao acertar Marianne. Então ele carrega-a até uma casa e tenta prestar socorro. Marianne confessa que traiu Ferdinand e, em seguida, morre. Um ponto interessante é que o ferimento acontece na barriga, mas depois Marianne aparece com um ferimento na cabeça. Isso pode simbolizar um sentimento de culpa, que ela acaba assumindo.



**Figura 28** – Ferimento na cabeça de Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:41:14



**Figura 29** – Ferdinand pinta o rosto.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:42:02

Logo em seguida, a cena mostra Ferdinand confuso e obcecado. Parece que ele perde a razão depois de matar Marianne. Enquanto fala ao telefone, pinta seu rosto de azul.



**Figura 30** – Ferdinand coloca dinamites na cabeça.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:43:13

De maneira bastante inusitada, Ferdinand amarra em volta da própria cabeça um montante de dinamites amarelas e vermelhas.



**Figura 31** – Cena final.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:44:07

Ferdinand risca o fósforo para ascender o pavio das dinamites e tenta se suicidar, mas logo se arrepende, pois tenta desesperadamente apagar o pavio. Sem sucesso, ele acaba morrendo com a explosão.

Apontamos aqui as principais referências da linguagem de Godard. Nos capítulos seguintes, nós as relacionaremos às temáticas dos assuntos sobre contexto político e social e cultural.

## 2.3 Contexto político e social no filme *Pierrot Le Fou*

Nos filmes de Godard, os Estados Unidos e as guerras sempre são alvos de críticas. Em *Pierrot Le Fou* não seria diferente. Ele sempre aponta o capitalismo e o imperialismo americano em querer impor seus domínios e seu modo de vida pelo mundo.<sup>42</sup> A banalidade publicitária e o consumismo também são temas desse filme de Godard.

No filme *Pierrot Le Fou*, uma das maiores críticas é em relação à Guerra do Vietnã, que aconteceu em 1965. Godard faz várias menções a esse fato.<sup>43</sup>

Ele não deixa de mencionar que, apesar de os Estados Unidos serem uma grande potência e viverem sempre envolvidos em guerras, o maior símbolo do País, a Estátua da Liberdade, foi dado pela França como um marco de amizade internacional<sup>44</sup>.

Godard já havia referenciado a Guerra da Argélia (1954-1961) no filme *O Pequeno Soldado* (1963), em que menciona a tortura no contexto do domínio francês na Argélia.<sup>45</sup>

O imperialismo, sempre inserido por Godard, é outra referência em seus filmes, como em *A Chinesa*, de 1967. *Pierrot Le Fou* também cita o líder comunista chinês Mao Tse-Tung. Com citações das guerras e do imperialismo, Godard sempre deixa uma crítica em relação ao contexto social e político.



**Figura 32** – Anuncio do produto.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:04:55

Logo no início do filme *Pierrot Le Fou*, Ferdinand pega um panfleto que contém um anúncio de um produto de calcinha transparente e diz a esposa que houve a civilização ateniense, o Renascimento e, agora, entra na *civilização da bunda*.

Até o ano de 1965, os EUA estavam com uma posição econômica bem superior aos outros países, que começaram a melhorar suas economias depois da guerra. “Entre 1945 e 1965, aproximadamente, os EUA exportaram muito mais do que importaram do resto do mundo. Os

<sup>42</sup> SINGER, Paul. Revista Teoria e Debate. Artigo: “Toma lá e... ..não dá cá” nº 1, dezembro/1987. Disponível em: <[http://www.fpa.org.br/td/td01/td1\\_economia.htm](http://www.fpa.org.br/td/td01/td1_economia.htm)>. Acesso em: 13/11/2005.

<sup>43</sup> Portal História UFF. Cronologia do século. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/cronolog7.htm>>. Acesso em: 13/11/2005.

<sup>44</sup> TESCHKE, Jens. 1886: Inauguração da Estátua da Liberdade. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,974728,00.html>>. Acesso em: 13/11/2005.

<sup>45</sup> Portal Terra. Nos braços da revolta. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2005/06/21/001.htm>>. Acesso em: 13/11/2005.

imensos saldos comerciais americanos transformaram-se, em grande parte, em inversões nos outros países, sendo o resto doado, como auxílio militar, ou torrado nas Guerras da Coreia e do Vietnã (que se intensifica a partir de 1965). Ao mesmo tempo, os países da Europa e o Japão reconstruíram seus parques industriais segundo o padrão tecnológico americano mais moderno.”<sup>46</sup>. A sociedade Francesa estava no limiar de uma modernidade com muitos produtos a venda para estimular a economia. Essa frenética corrida econômica estimula novos produtos e o consumo é menosprezado pelo personagem Ferdinand, quando diz que *estamos na civilização da bunda*.

A guerra do Vietnã é citada em vários momentos no filme, por exemplo, quando Marianne foge com Ferdinando e o rádio dá uma manchete sobre vietcongues.



**Figura 33** – Marianne revoltada com noticiário.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 00:10:40

Marianne diz que fica revoltada com a notícia do rádio, falando que os mortos em guerra são apenas números e por isso admira mais as fotos. Uma outra questão política também é citada na cena do apartamento com diversas armas. Marianne cita a guerra na Argélia, quando a França invadiu e teve domínio por anos. Godard já mostrou essa questão em um filme de sua autoria, intitulado *O Pequeno Soldado*.



**Figura 34** – Close na Estátua da Liberdade.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 00:21:10

Um ícone americano que aparece rapidamente é a estátua da liberdade. A França produziu duas estátuas, sendo que a maior foi um presente do povo da França ao povo dos Estados Unidos, como um marco de amizade internacional e em comemoração do centenário dos Estados Unidos em 1876. A menor ficou na França, bem no meio do rio Sena. É esta a que aparece no filme, de relance.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> SINGER, Paul. Revista Teoria e Debate. Artigo: “Toma lá e... ..não dá cá” nº 1, dezembro/1987. Disponível em: <[http://www.fpa.org.br/td01/td1\\_economia.htm](http://www.fpa.org.br/td01/td1_economia.htm)>. Acesso em: 13/11/2005.

<sup>47</sup> TESCHKE, Jens. 1886: Inauguração da Estátua da Liberdade. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,974728,00.html>>. Acesso em: 16/11/2005.

Logo em seguida, Ferdinand vai a um posto de Gasolina e pede para colocar um *tigre* em seu motor. Na realidade, Ferdinand pode estar se referindo ao tigre como o imperialismo, pois esta é uma metáfora criada por Mao Tse-Tung para referenciar o imperialismo americano <sup>48</sup>. Parece que Godard tinha a intenção de insinuar a forma como Mão Tse-Tung via o imperialismo, no caso do posto de gasolina ser fruto do mesmo.



**Figura 35** – O acidente.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:28:26

Mais à frente, em outra cena, depois de uma rápida perseguição de carro, Marianne quer simular um acidente, se aproveitando de um que ocorreu ali por perto. Ela sugere que queimem o carro em que estavam. Assim, os corpos ficariam irreconhecíveis e a polícia pensaria que os corpos são deles. Ferdinand diz: *Fogo, sangue e guerra!*

Existe um contraste da imagem destruída da carcaça com a do rosto da moça, pois ela não possui nenhum ferimento em seu rosto. A cena remete a uma artificialidade. Os corpos acidentados se assemelham a corpos espalhados em guerras, e não a um acidente de carro.



**Figura 36** – Fugindo após o acidente.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:28:51

Marianne solicita o rifle que está no porta-malas e diz: *Precisará ser real, não estamos no cinema*. Ferdinand pega o rifle diz que é semelhante ao que matou Kennedy, Marianne diz: *Não sabia que fui eu?* Ferdinand pega os livros, verifica algo, abre a comporta de gasolina e corre.

O contraste entre o real e a ficção aparece novamente. A afirmação de Marianne sobre não estar no cinema é uma ironia.

A idéia de queima de arquivo é reforçado com a afirmação de que Marianne matou John F. Kennedy, presidente dos Estados Unidos, morto em 1961 por um tiro de um franco atirador. Lembrando que "Kennedy, aparentemente, foi assassinado porque se recusou a apoiar a guerra do

<sup>48</sup> TUNG, Mao Tsé. O livro vermelho. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004. p.62-63.

Vietnã”<sup>49</sup>. A cena é carregada de citações, existem os corpos que parecem ser da guerra, a idéia de queima de arquivo associada ao presidente John F. Kennedy, tudo entrelaçado como uma crítica ao período de guerra ao Vietnã, que estava em ênfase em 1965.



**Figura 37** – Marianne troca de figurino.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:32:11

As citações do contexto político não referenciam somente os americanos. Em uma rápida cena na floresta, que parece ter somente a finalidade da troca de figurino de Marianne, a personagem aparenta ser uma guerrilheira, por vestir roupa camuflada.

No entanto, em seu casaco está escrito U.S Army, caracterizando uma ambigüidade de referências. Lembramos que a revolução cubana estava começando em 1965, ano que foi feito o filme *Pierrot Le Fou*.<sup>50</sup>



**Figura 38** – Referência a Fidel Castro.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:32:42

Nesta cena, Marianne, ainda vestida de guerrilheira fuma um cigarro ao lado de Ferdinand. O fato de fumar e estar de roupas militares podem remeter a Fidel Castro ou perfil de guerrilheiro. Para ironizar a cena, ela está fumando em frente à bomba de gasolina, o que é altamente perigoso. Marianne olha para o lado e diz que é um Ford Galaxie, além de falar o ano do carro no caso 1962. A preferência pelo carro americano é enfatizada. Ferdinand está distraído, lendo quadrinhos.

<sup>49</sup> SCHETTINI, Jose. Apenas Coincidências? Disponível em: <<http://port.pravda.ru/World/2004/10/11/6221.html>>. Acesso em: 13/11/2005.

<sup>50</sup> Cuba: Elián, o fim do embargo e a Revolução. Artigo: 7º parágrafo. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=248>>. Acesso em: 13/11/2005.



**Figura 39** – Referencia a Guerra do Vietnã.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:54:25

Uma das características da linguagem do filme *Pierrot Le Fou* é o caráter de improviso, como, por exemplo, nesta cena em que Ferdinand e Marianne encenam a guerra do Vietnã, mostrando sons, ruídos de guerra e aviões e Explosões. Ferdinand, com as mãos, demonstra um avião de guerra.

O avião mostra de forma irônica um bombardeio, sendo que palitos de fósforos acesos são as bombas. Em 1965 os EUA começam os bombardeios aéreos sistemáticos contra o Vietnã do Norte para forçá-lo a negociar.<sup>51</sup>



**Figura 40** – Ferdinand representando.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:54:50

Nesta cena, Ferdinand representa um americano da marinha norte-americana, usando o quepe. Ferdinand masca chicletes, fuma e bebe imitando os americanos, dizendo várias palavras em inglês como: *Oh! Yeah! Hollywood, Comunism*; sem formar qualquer frase.



**Figura 41** – Marianne vestida de vietnamita.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:55:00

Quando Marianne aparece, o mar está em plano de fundo, pois ela representa uma vietnamita, toda maquiada; diz várias frases sem nexos tentando representar a língua vietnamita.



**Figura 42** – Marinheiro americano assistindo a apresentação.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:54:28

Os americanos parecem gostar da encenação. Essa cena demonstra a felicidade ou o sentimento de vitória do povo americano em relação à guerra do Vietnã.

<sup>51</sup> Portal História UFF. Cronologia 1961 – 1970. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/cronolog7.htm>>. Acesso em: 14/11/2005.



**Figura 43** – Ferdinand e Marianne representando.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:55:47



**Figura 44** – Imagem do tigre.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:55:52



**Figura 45** – Logo da ESSO.  
Fonte: <http://www.1900-ting.se/ovrigt/esso-trOja.jpg>  
<http://www.hw.ac.uk/cheWWW/degrees/images/esso.jpg>



**Figura 46** – Duas letras SS.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

A seqüência mostra um *plano geral*<sup>52</sup> dos dois personagens em que cada um permanece no fundo que foram apresentados.

Sutilmente, Godard mostra por meio do plano de fundo de cada personagem uma crítica como se onde os americanos passam deixam a destruição, os fundos remetem as intenções dos personagens, destruição e tranqüilidade.

O filme mostra a imagem de um tigre num cartaz. Segundo o livro vermelho, Mao Tse-Tung diz "o imperialismo e todos os reacionários devem ser considerados como são – tigres de papel".<sup>53</sup> Pode ser por isso que Godard mostra um cartaz de tigre nesse momento do filme. No caso esse tigre parece estar relacionado a uma propaganda de um posto de gasolina, no caso da ESSO. Na próxima cena comparamos o SS que aparece, que remete possivelmente aos nazistas, havendo uma intertextualidade com *Alphaville*, de 1965 e *A Chinesa*, de 1967.

Esse mesmo SS reflete muita semelhança com o SS do logo da ESSO. O tigre também aparece em *A Chinesa* e *Band a Part*, de 1964. Nesse último, aparece um tigre real.

Um grafismo escrito SS aparece logo em seguida ao tigre. Godard utilizou esse mesmo plano detalhe em outros filmes como *Alphaville*, 1965 e *A Chinesa*, 1969. Pode remeter também ao nazismo, além da referência descrita no tópico acima.

<sup>52</sup> vide anexo 4

<sup>53</sup> TUNG, Mao Tsé. O livro vermelho. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004. p.62-63.

Tempo: 00:55:54



**Figura 47** – Desenho de Mao.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:56:09

Nesta cena, Marianne diz: *Viva, Kennedy!* Ironicamente, o que está desenhado ao chão tem a palavra *MAO*, que remete ao líder comunista chinês.

Essa é uma característica de Godard: a contradição sobre fazer o desfavorável, confundir as coisas, introduzir a contradição.



**Figura 48** – Ferdinand no cinema.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:14:53

Esta cena é de um cinema onde as poltronas são vermelhas. Ferdinand está dormindo e outros personagens estão dispostos no cenário. Todos parecem assistir a um filme, que é um documentário da guerra no Vietnã. O narrador do filme diz: *No Vietnã, Da Nang, uma as principais bases EUA, foi atacado por Vietcongs. Sete aviões destruídos em terra.*



**Figura 49** – Cenas do Vietnã.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:15:04

Cenas do Vietnã são apresentadas.



**Figura 50** – Atriz americana.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:15:43

Uma mulher com uma máquina filmando é apresentada. As cenas do Vietnã remetem aos americanos assim como a atriz é americana (essa atriz é a mesma atriz de *Acosado*, Jean Seberg). O fato de este filme mostrar toda a glória e orgulho americano pode ter entediado Ferdinand.



**Figura 51** – Letreiro luminoso.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:27:29

Mais adiante, quando Marianne se prepara para matar os agentes, surge um luminoso escrito *Las Vegas*, e uma música de suspense é apresentada. Acontece a troca de música bruscamente e o som de fundo torna-se calmo. Este luminoso lembra muito o começo do filme, quando são encontrados estes tons de cores, que vão se acendendo aos poucos.

É fato que a cor azul e branca que está no quadro *Las Vegas* é igual às cores que Marianne está usando com seu carro azul de fundo. *Las Vegas* pode remeter a uma armadilha aonde as pessoas vão para jogar e se arriscar a ganhar ou perder dinheiro.



**Figura 52** – Marianne mirando.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:27:52

Novamente a música de suspense é apresentada, Marianne segurando uma arma observa atenta, pronta para atirar no alvo. É válido ressaltar o contraste de Marianne armada e o fundo singelo. A expressão da personagem, serena, não lembra em nada à de uma assassina.



**Figura 53** – Marianne focando o alvo.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:27:55

Marianne aponta sua mira para o outro agente e diz: *Aí está Cuba, Vietnã e Israel*. Parece citar países inimigos eminentes dos Estados Unidos.



**Figura 54** – Agentes mortos.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:28:18

Marianne mata os dois agentes.



**Figura 55** – Sorriso de vitória.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:28:19

O olhar de Marianne demonstra o sinal de vitória quando acerta na cabeça das vítimas. Marianne mantém a expressão meiga.

Marianne parece fazer parte de terroristas. Apesar das cores predominantes no filme serem azul, branco e vermelho, que remetem diretamente as cores da bandeira da França pelas diversas referências, também podem ser identificadas com as cores da bandeira dos Estados Unidos, que possui as mesmas cores, pois existem também diversas referências americanas, principalmente em Marianne. Uma característica ambígua na linguagem de Godard. Marianne, assim como Ferdinand, aparenta não ter ideologias políticas.

## 2.4 Pintura no filme *Pierrot Le Fou*

*Pierrot Le Fou*, em sua estrutura, apresenta um grande discurso de Godard quanto à temática pintura. Diversos pintores são citados a partir de obras que geralmente preenchem toda a tela. Entre elas, destacamos obras de Diego Velázquez, Auguste Renoir, Pablo Picasso, Van Gogh e Henri Matisse.



**Figura 56** –Citação Velázquez e jogo de tênis.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:01:27

A primeira cena do filme é o de duas moças jogando tênis e um voz *over*<sup>54</sup>, isto é, a narração ou comentário colocado sobre a imagem.<sup>55</sup> Outra definição é “ainda caracterizando a voz *over* como aquela que é usada para uma situação onde existe descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz”<sup>56</sup>. Voz *over* da cena: *Velázquez não pintava nada definido. Surpreendia na sombra e na transparência dos fundos, nas palpitações coloridas, centro invisível de sua sinfonia silenciosa.*

Nos anos 60, a minissaia estava na moda. Esta imagem tem um contraste com o voz *over* de Ferdinand sobre pintura. Logo de início, o nome do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) foi citado. Velázquez é considerado o primeiro pintor moderno pela sua originalidade na solução das pinturas. Entre suas técnicas originais estava a economia de recursos sem a perda da sobriedade, solução da profundidade pictórica em que o centro da composição era o espectador e abandono da beleza enfatizado pelos críticos da época. Ele ajustava efeitos à medida que o trabalho progredia. Não fazia desenhos preparatórios, executava com gestos rápidos, pinceladas e pigmentos muito diluídos e experimentava novas técnicas. Estenssoro afirma: “Nada expressa melhor, em palavras, a revolução estética que vai do impressionismo à arte moderna, à pintura em estado puro, revolução de que Velázquez não apenas é o precursor, mas também o primeiro protagonista. Antes que ninguém, e para sempre, Velázquez conseguiu pintar o ato de pintar”.<sup>57</sup> Godard inicia *Pierrot Le Fou* mencionando o primeiro artista moderno que estava à frente de sua época e que possuía uma característica muito

<sup>54</sup> Vide anexo 4

<sup>55</sup> WATTS, Harris. Direção de câmera – manual de técnicas de vídeo e cinema. São Paulo: Summus editorial, 1999. p 104.

<sup>56</sup> (DOANE apud XAVIER apud MANEVY) MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 14.

<sup>57</sup> ESTENSSORO, Hugo. Artigo: Velázquez, o primeiro moderno. Revista Bravo, junho/1999. p. 34.

particular. A intenção não foi gratuita. É uma insinuação do que está por vir, que o filme não vai seguir regras estabelecidas. Isso se enfatiza com a imagem que nada tem a ver com o *voz over*.

Velázquez e Godard não desenhavam um planejamento (roteiro) para sua obra. Godard dizia: “(...) eu não fazia roteiro (...)”<sup>58</sup>. Ambos concluíam suas obras rapidamente, com base em seus profundos conhecimentos sobre o assunto e rompiam com autenticidade o paradigma estabelecido. Enquanto Velázquez conseguiu pintar o ato de pintar, Godard faz um filme sobre filmes, o cinema sobre o cinema.



**Figura 57** –Ferdinand compra livros.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:01:42

O protagonista aparece pela primeira vez com vários livros na mão. *Voz over*: *Só pegava do mundo as trocas misteriosas que fazem interpretar-se formas e tonalidades, por um progresso secreto e contínuo cuja marcha nenhum sobressalto ou choque interrompia.*



**Figura 58** – Paisagem de uma noite.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:01:56

Logo em seguida aparece uma misteriosa paisagem, lembrando um quadro de pintura. *Voz over*: *O espaço reina tal onde a área desliza sobre as superfícies, empreguina-se de suas emoções visíveis para defini-las, modelá-las e espelhá-las como perfume (...).*

Possivelmente Godard mostra esse ambiente para remeter à pintura de Velázquez, que era um pintor que utilizava a atmosfera com o realismo: “Velázquez era um profundo e sensível apreciador de caracteres. Sua obra se caracteriza pela harmonia de cores e por uma combinação única do realismo com a atmosfera”.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p133.

<sup>59</sup> O Livro da Arte. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. p. 473.



**Figura 59** – Ferdinand lê na banheira.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:02:15

Depois da seqüência, o *voz over* é revelado, Ferdinand está na banheira lendo texto de Élie Faure. A leitura menciona que Velázquez vivia em um mundo triste, com crianças doentes, reis depravados, idiotas, anões, palhaços monstruosos vestidos de príncipes, oprimidos pela etiqueta, pela mentira, pelo complô ligados pela confissão e remorso. Velázquez pintava a nobre corte da Espanha por volta de 1665, mas esse cenário não o impedia de pintar outras figuras: "(...)

alterna os retratos de Estado com os de *anões, loucos e bufões* da corte e escolhe artesãos e mendigos como modelos para seus quadros mitológicos".<sup>60</sup> Isso remete ao cenário nobre e oprimido pela etiqueta que Velázquez estava inserido. Perceberemos que Ferdinand está inserindo em um contexto burguês oprimido pela etiqueta.



**Figura 60** – Cena de uma noite.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:05:34

Ferdinand lê que Velázquez é o pintor da noite de sua extensão e seu silêncio: *mesmo pintando durante o dia, o pintor comungava com a noite*. Anteriormente era de uma paisagem à noite. No final da cena, Ferdinand vai para festa dos sogros, aparece esta imagem rapidamente. Mais uma cena de paisagem à noite é mostrada, referenciando Velázquez.

Porém, em vez de reflexo nas águas, existe uma enxurrada de luzes artificiais, criadas pelo homem, contrastando com o cenário natural mostrado no início do filme. Poderíamos dizer que aquele cenário do início do filme é o que Ferdinand busca, porém o cenário em que ele está inserido é outro.

<sup>60</sup> ESTENSSORO, Hugo. Artigo: Velázquez, o primeiro moderno. Revista Bravo, junho/1999. p. 33.



**Figura 61** – Foco Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:14:06



**Figura 62** – Menina com espigas.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:14:10



**Figura 63** – Marianne prepara café.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:14:18



**Figura 64** – Menina antes de um espelho.

Trata-se de um contraste marcante com a apresentação inicial, pois agora vemos Marianne friamente em um cenário com armas. A obra de Pablo Picasso (1881 - 1973) fortalece o conceito de Marianne possuir um lado mais misterioso, uma vez que, no quadro, o reflexo da menina é mais obscuro.

---

<sup>61</sup> Fonte: <<http://noticias.terra.com.br/especial/retrospectiva2002/interna/0,,OI71241-EI1064,00.html>>.



**Figura 65** – Obra de Matisse.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:18:10



**Figura 66** – obra de Henri Matisse (1869-1954).

Enquanto a narração continua, aparece um quadro de uma mulher com um tratamento gráfico diferente das obras até agora citadas. Trata-se de uma obra de Henri Matisse (1869-1954)<sup>62</sup>. Essa obra parece remeter à esposa de Ferdinand.



**Figura 67** – Ferdinand olha para Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:15:50



**Figura 69** – Paul como Pierrot, 1932.



**Figura 68** – Obra de Picasso.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:18:08

Marianne diz que a mulher de Ferdinand apareceu pela manhã. Ferdinand diz que não se importa. Nesse momento, em plano detalhe, aparece a obra de Picasso: "Paul como Pierrot, 1925".<sup>63</sup>

Godard insere esta obra para reforçar o título *Pierrot Le Fou*. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a definição da palavra *pierrot* é "personagem originário da comédia italiana, ingênuo e sentimental, transportado para o teatro francês e depois para o da pantomima, e cuja

<sup>62</sup> Fonte: <<http://ca.geocities.com/museomatisse>>.

<sup>63</sup> Fonte: <<http://www.allposters.com>>.

indumentária (casaco e calça muito amplos) é ornada de pompons e de grande gola franzida. Fantasia de carnaval que é a reprodução do vestuário de tal personagem.”<sup>64</sup>



**Figura 70** - Imagem de quadrinhos na cena do posto.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:23:02



**Figura 71** – Indicação de quadrinhos.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:25:21

O filme pode apresentar um vestígio da Pop Art, movimento que se apropria da cultura de massa, publicidade, quadrinhos entre outros. Esta imagem aparece em seqüência à alusão ao filme *Total*.

Logo em seguida, quando Ferdinand e Marianne narram sua chegada a uma pequena vila na França, a imagem ao lado aparece. Mais uma indicação de quadrinhos.

Há uma mensagem escrita logo abaixo do desenho que diz *Rendez-vous avec la mort* que significa *Nomeação com morte* ou *Retorno com você da morte*, Insinuando que Marianne seja uma mulher perigosa e que pode levar Ferdinand à morte.



**Figura 72** – Anão apontando para Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:02:50



**Figura 73** – *Anão sentado no Chão*, de 1645.  
Obra de Velázquez.

Em uma cena mais adiante, há um plano geral no anão de mãos dadas com acompanhante que segura um ursinho de pelúcia. Godard insere esse anão na trama, lembrando que foi citado lá no texto de Élie Faure, sobre Velásquez.

<sup>64</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1997. p. 1327.



**Figura 74** – Anão apontando a arma para Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:02:50

Na cena da tentativa de execução de Marianne, o anão está com sua arma, aponta para a câmera e a música remete suspense. A figura do anão, apesar de estar atrelada a Velázquez, também remete ao Modernismo, conforme a analogia que alguns teóricos criaram na época de Freud: “Uma imagem que persiste até hoje

muito usada para classificar os seguidores de Freud – é a do anão que se senta no ombro de um gigante. Parece que foi John de Salisbury o primeiro a recorrer a tal imagem, e ela sugere que cada época pode ver melhor e com mais profundidade do que a época anterior porque ela se assemelha a um anão que se senta nos ombros de gigantes, anteriores, os gigantes da antiguidade. Tal imagem aplica-se inevitavelmente à língua.”<sup>65</sup>

Se partirmos desse valor para a imagem do anão como ícone menosprezado do Modernismo, podemos dizer que essa representação no filme *Pierrot Le Fou* está equipado com armas, toma Coca-cola e conhece técnicas de tortura usadas no Vietnã.

“Montaigne, em termos tradicionais, viu no moderno (anão) alguma coisa que mantinha a sua posição não por meio de realizações pessoais, mas por meio do que fora atingido antes”.<sup>66</sup> Seguindo essa simbologia no anão, podemos dizer que há uma analogia que menospreza a imagem do anão como modernismo, em que ele seria uma representação dos tempos modernos referentes ao consumismo e a guerra.



**Figura 75** – Marianne está com a tesoura.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:08:30

Marianne está com uma tesoura na mão e, de fundo, há obras de Picasso. Essa imagem de Marianne contrasta com a do anão, pois Marianne tem como plano de fundo a arte moderna de Picasso, sua beleza e uma tesoura.

<sup>65</sup> KARL, Frederick R. O Moderno e o Modernismo A Soberania do Artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1985. p. 27.

<sup>66</sup> KARL, Frederick R. O Moderno e o Modernismo A Soberania do Artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1985. p. 27.

Podemos interpretar que essa imagem reflete melhor o Modernismo para Godard, uma vez que o movimento cubista de Picasso fez muitos recortes e fragmentação da imagem: Picasso entra com a desconstrução da figura: "(...) as regras estabelecidas pelas técnicas de pintura, assim como as verdades eternas sobre às formas da natureza são rompidas, apontando para o Cubismo (1908), a responsabilidade pela decomposição ou desconstrução da figura." <sup>67</sup>



**Figura 76** – Continua a manipulá-la.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:08:32

Marianne continua a manipular a tesoura. O confronto está anunciado: o anão com suas armas e Marianne com sua tesoura.

---

<sup>67</sup> SARZI, Regilene. A Fragmentação da Figura Humana na Pintura - Parte II. Disponível em: <[http://tvtem.globo.com/mod\\_colunas.asp?step=ShowColuna&secaoid=1&colunaid=1370](http://tvtem.globo.com/mod_colunas.asp?step=ShowColuna&secaoid=1&colunaid=1370)> . Acesso em: 15/11/05

## 2.5 Literatura no filme *Pierrot Le Fou*

Em vários momentos do filme, são colocados trechos de obras ou citações de autores literários e poetas. Entre eles estão Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Daniel Defoe, Antoine-Marie-Roger, James Joyce, Jacques Prévert, Louis Aragon e Arthur Rimbaud.

Os letreiros iniciais do filme, mostrando o fator da linguagem como discussão mais a história de Ferdinand, que abandona o contexto burguês, remetem a um texto de Charles Baudelaire (1821/1867), no qual o poeta diz sobre um homem que está oculto ao mundo, fora do mundo: “Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.”<sup>68</sup>.

Estar fora do contexto social e das regras da sociedade parecem remeter a uma originalidade do homem, pois ele não estará restrito a ordem da sociedade que está inserido. Contudo, esse deslocamento de contexto reflete um homem tão complexo e subjetivo que se torna difícil expressá-lo e explicá-lo pela linguagem.

Em seguida, após os letreiros iniciais, Ferdinand cita Velázquez, um pintor que não fazia desenhos preparatórios, considerado o primeiro pintor moderno. Podemos dizer que Godard se identifica com Velázquez por realizar instintivamente *Pierrot Le Fou* sem ter um roteiro pré-definido. Baudelaire já demonstra essa técnica de criação como sendo a dos verdadeiros desenhistas e critica aqueles copiam a natureza em vez de criá-la: “Na verdade, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenham a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza”<sup>69</sup>.



**Figura 77** – Ferdinand fala para Frank ler Balzac.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 00:05:30

No início do filme, quando Ferdinand já demonstra estar cansado do contexto burguês em que vive, diz a Frank: *255... leia Balzac, Leia César Biotteau e as batidas da 5º sinfonia na cabeça dele*. Frank estranha o comportamento de Ferdinand.

<sup>68</sup> TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988. p. 170.

<sup>69</sup> TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988. p. 178.

*César Birotteau* é um livro do escritor francês *Honoré de Balzac* (1799-1850). É uma alusão ao heroísmo do herói no contexto moderno: “As pressões que a vida moderna impõem ao homem são tais, que a mera sobrevivência exige forças superiores às dos personagens de Homero. Já Balzac tinha comparado um dos seus personagens, um simples caixeiro-viajante, a um gladiador da antigüidade. Nucingen e César Birotteau superam em coragem Ajax e Aquiles”<sup>70</sup>. Essa citação é um enunciado do conflito de Ferdinand, que está em um contexto burguês. Rouanet afirma sobre Balzac: “Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia (...) Deixou em sua obra literária e jornalística um dos mais vivos panoramas da sociedade moderna”.<sup>71</sup> A associação das críticas de Balzac à sociedade moderna e aos resmungos iniciais de Ferdinand é realizada. Ferdinand parece simbolizar o herói que vive no contexto onde sofre exigências e pressões da família e da sociedade.

Logo em seguida Ferdinand vai à festa, se encontra com o diretor de cinema, e falam sobre Baudelaire, um pensador que escreveu muitos artigos englobando assuntos sobre a modernidade e conceito de beleza.

A estrutura fragmentada e o uso de múltiplas referências em *Pierrot Le Fou* denotam um filme em que o espectador possui múltiplas interpretações. Baudelaire aponta essa característica do espectador em um de seus ensaios em que menciona o uso da palavra *barbárie*: “A palavra *barbárie*, que talvez tenha aparecido com excessiva freqüência nos meus escritos, poderia induzir algumas pessoas a acreditarem que se trata, neste caso, de alguns desenhos informes, aos quais tão-somente a imaginação do espectador sabe transformar em coisas perfeitas.”<sup>72</sup>



**Figura 78** – Marianne conta histórias.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 00:26:50

Quando o casal está em uma vila, Ferdinand sugere a Marianne que contem histórias para ganhar um dinheiro.

---

<sup>70</sup> ROUANET, Sergio Paulo. Por que o moderno envelhece tão rápido? Revista online da USP. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n15/fbertexto.html>>. Acesso em: 14/11/2005

<sup>71</sup> Site Livraria Cultura, sinopse sobre o autor. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/cultura/resenha/resenha.asp?nitem=187959&sid=2002269827102557067794425&k5=3244D0F7&uid=>>>. Acesso em: 14/11/2005

<sup>72</sup> TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988. p. 177-178.

O conto do escritor americano Edgar Alan Poe (1809 – 1849), *William Wilson*, é citado quando Ferdinand diz: *William Wilson, que viu seu sócia na rua e procurou-o para matá-lo, depois disso perceberá que matará a si próprio. E seu sócia sobreviveu.* Essa citação remete à idéia de suicídio, em que o personagem parece ter dupla personalidade. Ferdinand, por exemplo, tinha uma vida tranqüila e burguesa. Ao encontrar-se com Marianne, ele muda seu comportamento. Interpretamos que, em determinados momentos do filme, quem está em cena é Ferdinand e em outros pode ser Pierrot quem aparece, denotando uma dupla personalidade do personagem. Ferdinand fala da obra *Aucassin et Nicolette*, que é uma história de amor que se passa no sul da França. Trata-se de um dos mais populares trabalhos medievais da França, cujo autor é anônimo.<sup>73</sup>



**Figura 79** – Ferdinand e Marianne dormem na ilha.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:40:09



**Figura 80** – Olham a lua.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:40:57



**Figura 81** – Marianne diz ver um cara na Lua.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:41:28

Após o naufrago proposital do carro, pois Ferdinand o dirige literalmente até o mar, eles vão parar em uma praia deserta. Este isolamento em uma praia deserta, faz alusão ao personagem de Daniel Defoe (1660-1731), Robinson Crusoe, segundo Philippe Dubois<sup>74</sup>.

O casal conversa e Marianne diz ver um *cara na Lua*. Ferdinand primeiro diz que não vê nada de especial, mas depois diz ver o *cara* e vai explicar quem é ele. Ele diz que o *cara* vai *dar o fora*. Marianne pergunta qual o motivo. Contracampo da Lua, Ferdinand diz: *Porque está cheio. Quando Leonov desembarcou, ele ficou feliz! Imagine! Até que enfim alguém com quem falar. Há séculos ele vivia lá sozinho. Leonov tentou fazê-lo ler as obras completas de Lênin. Quando White desembarcou, se aproximou do americano. Mas nem tinha dito ainda olá e o outro quis obrigá-lo a beber Coca cola*

<sup>73</sup> BURGESS, Glyn S. University of Liverpool. First published 05 April 2004. Disponível em: <<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=15597>>. Acesso em: 14/11/2005

<sup>74</sup> DUBOIS, Philippe. Cinema, Video, Godard. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. p. 262.

e a agradecer antes. Então ele se cansou. Deixou os americanos e os russos se matando e foi embora. Marianne pergunta: *Mas onde?* Ferdinand diz: *Pra cá. Porque ele acha que você é bonita. Ele admira você. Eu acho que as tuas pernas e o teu peito são comoventes.*

Nesta parte, Ferdinand parece ser outra pessoa, parece ser Pierrot. Ele se justifica por que fugiu com Marianne e que não preferiu a direita nem a esquerda politicamente: queria só saber de Marianne. Lembrando que nesta época o confronto político era intenso entre o capitalismo e comunismo. Essa frase também remete ao livro *O Pequeno Príncipe*, 1943 de Antoine-Marie-Roger, em que o menino príncipe deixa seu mundo para descobrir outros mundos.<sup>75</sup>



**Figura 82** – Ferdinand cita Joyce.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:49:48

Ainda na praia, por um momento, Ferdinand olha para câmera e fala de uma maneira caricata: *Eu achei uma idéia para novela. Não de escrever a vida de um homem mas a vida, só a vida. Que isto é entre as pessoas, espaço, som e cores. Deve ter um caminho que Joyce tentou.*

O escritor irlandês James Joyce (1882-1941) é citado no filme, trata-se de um autor que inovou na linguagem escrita com o romance *Ulisses*, em 1922. Nessa obra, inova no monólogo interior, na estrutura narrativa em que cada capítulo corresponde a uma cor, a uma função do corpo humano, a um tipo de estilo, aparecem diversas técnicas de escrever: narração convencional, debates concebidos e paródias de linguagem.<sup>76</sup>



**Figura 83** – Marianne reencontra Ferdinand.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:19:37

Ao se reencontrarem, Marianne diz que retornou a praia onde ficaram e pegou o diário de Ferdinand. Ela escreveu um poema pare ele: *Terno... e cruel, Real.... e irreal Terrível... e divertido, Noturno... e diurno Comum... e singular, Belo como só ele.* Marianne diz: *Pierrot o louco.* Ferdinand diz para ela parar de chamá-lo assim.

<sup>75</sup> ABRIGEON, Julien d'. Os Tecidos Citacionais. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4680/oshomensduplos.html>>. Acesso em: 07/11/2005

<sup>76</sup> Portal Terra. Sessão Modernismo. A revolução na prosa. Disponível em: <[http://educaterra.terra.com.br/literatura/modernismo/modernismo\\_9.htm](http://educaterra.terra.com.br/literatura/modernismo/modernismo_9.htm)>. Acesso em: 07/11/2005

O poema que Marianne fez é, na realidade, de Jacques Prévert (1900 - 1977)<sup>77</sup>. Poeta francês que participou do movimento surrealista e tinha como características a ironia, a paródia, o humor negro, a alta concepção do amor, da poesia e da liberdade. Além disso, criticava o absurdo do homem urbano moderno, a dificuldade de reconhecer sentido para a vida humana e seu destino nas condições impostas pela modernidade e era contra instituições opressoras, como o estado, a família, as religiões, a burocracia e a pátria.<sup>78</sup> Marianne diz amar Ferdinand em seu poema, em que aponta as características ambíguas dele. Ela usa o quepe dos marinheiros americanos e veste a uma camisa vermelha. Vale ressaltar que a cor vermelha, para Prévert, significa o amor e a revolução.<sup>79</sup>

Essa dualidade ressaltada por Marianne também é uma referência a Baudelaire, que escreveu sobre a modernidade e conceito de belo, que estão muito atrelados ao filme. Por exemplo, sobre a dualidade do homem e da arte: "A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem". Baudelaire aponta que o conceito de belo é constituído sempre por dois elementos: um elemento eterno e um elemento relativo circunstancial. Isto é, o conceito de belo não é único e absoluto, mas contém uma dupla dimensão. O elemento eterno necessita do elemento relativo circunstancial, pois, sem ele, o primeiro não seria digerível e não apropriado à natureza humana.<sup>80</sup>

Esse conceito de belo também parece permear o filme, uma vez que existem referências da alta cultura européia, que poderíamos caracterizar como o elemento eterno do filme, e os gêneros de massa, como elemento circunstancial. Podemos dizer que o filme se torna belo pela junção desses dois elementos.



**Figura 84** – Ferdinand fala sobre homens duplos.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:00:32

Ferdinand diz olhando para a câmera, que chegou o momento dos homens duplos, que *não necessitamos de espelhos para falar... sozinho. Estamos feitos de sonho, e os sonhos feitos por nós.*

Esta frase referente aos *homens duplos* é uma citação ao escritor francês Louis Aragon (1897-1982), que, em 1936, dizia: "Nós somos como os outros dos seres duplos. Nós vivemos numa época

<sup>77</sup> ABRIGEON, Julien d'. Os Tecidos Cicionais. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4680/oshomensduplos.html>>. Acesso em: 07/11/2005

<sup>78</sup> FACIOLI Valentim. Prévert e o surrealismo. Disponível em: <<http://busca.estadao.com.br/ext/frances/prevert1.htm>>. Acesso em: 14/11/2005

<sup>79</sup> FILHO, Eclair Antonio Almeida Filho. A escritura coletiva de Jacques Prévert com surrealistas. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag43prevert.htm>>. Acesso em: 14/11/2005

<sup>80</sup> TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988. p. 162 - 163.

histórica que se caracterizará talvez um dia por isso: o tempo dos homens duplos. Fiz sempre duas partes de minha vida...".<sup>81</sup> A questão dos homens duplos é citada mais uma vez atrelada à literatura.

O espelho remete ao conceito de identidade de Baudelaire, que fala sobre o homem apaixonado pela vida universal: "(...) Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida (...)".<sup>82</sup> Como se o homem não possuísse uma identidade fixa, mas múltiplas espelhadas em outras pessoas.

Na cena final, em que o plano mostra o mar e o sol, a última citação do filme são as palavras do poeta Arthur Rimbaud (1854 – 1891), sussurradas por Marianne e Ferdinand. Segundo Russel, "o plano final de *Pierrot le fou*, a imagem vazia do mar e do céu com o poema sussurrado de Rimbaud sobre a eternidade, é uma alegoria da transcendência e um reconhecimento de sua não autenticidade. Logo, a liberdade do filme não é uma liberdade da história".<sup>83</sup>

Rimbaud nasceu na França em Charleville, tornando-se ainda jovem um poeta genial que até hoje é considerado um dos grandes enigmas da poesia moderna. Conforme Lêdo Ivo "(...) sua obra, é o exagero dos que, não conhecendo o patrimônio cultural francês ou ignorando as circunstâncias de sua vida e formação, ou insulam no plano das admirações exclusivas ou obsidiantes, conferindo-lhe um tom monstruoso e luciferiano, como se outros, Baudelaire e Mallarmé, Victor Hugo e Balzac, não tivessem realizado aventuras estéticas semelhantes".<sup>84</sup> Com isso podemos pressupor que, como Rimbaud, Godard tenta representar a França por meio de uma estética diferente, e também podemos perceber uma semelhança na história de *Pierrot Le Fou* com a vida pessoal de Rimbaud. Lêdo Ivo relata que Rimbaud foi um viajante, muitas vezes sem rumo, que mantinha uma relação de contatos literários, vida boêmia, e perversão sexual com o poeta Verlaine, que largou a esposa para percorrer a Europa com o amigo. Entendemos que como Rimbaud e Verlaine, os personagens Marianne e Ferdinand saem em uma aventura sem rumo em meio a temas literários e vida boêmia. Segundo Lêdo Ivo (julho de 1872), Rimbaud e Verlaine se encontram em Bruxelas, algumas brigas acontecem e Verlaine atira com um revólver no punho de Rimbaud. A partir desse fato, podemos fazer um paralelo

---

<sup>81</sup> (ARAGON apud ABRIGEON) ABRIGEON, Julien d'. Os Tecidos Citacionais. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4680/oshomensduplos.html>>. Acesso em: 07/11/2005

<sup>82</sup> TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988. p. 170 - 171.

<sup>83</sup> (RUSSEL apud MANEVY) MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p.147.

<sup>84</sup> IVO, Lêdo. Uma temporada no inferno & iluminações Rimbaud. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1981. p. 26.

com filme *Pierrot Le Fou*, em que Ferdinand também atira em Marianne após alguns desentendimentos e a traição. Como Ferdinand, o genial Rimbaud viveu vidas diferentes: a primeira como um jovem poeta rebelde e a segunda como um traficante de armas em expedições no norte da África.

Depois do acidente ocorrido com Verlaine, no mesmo ano, Rimbaud escreve o poema *A Eternidade*<sup>85</sup> que, pode retratar a idéia de não existir futuro e passado, mas sim o presente. Godard pode ter utilizado esse poema como referência para elaboração da cena final do filme, ou seja, como se a intenção de Godard fosse a de caracterizar a eternidade do tempo presente no filme.

Mesmo depois de mortos, continuam presentes no filme pelo *voz over*. Entendemos que tanto o poema quanto o filme tentam caracterizar o tempo presente como eterno. Como se o *voz over* desde o início do filme remetesse a morte dos personagens.

---

<sup>85</sup> vide anexo 4

## 2.6 Cinema dentro do filme *Pierrot Le Fou*

*Pierrot Le Fou* apresenta em praticamente todo o desenrolar do filme cenas que remetem a uma discussão sobre cinema inserida por Godard. Seria uma idéia de metalinguagem, isto é, o cinema falando do próprio cinema.

Na cena da festa dos sogros, em que Ferdinand conversa com um diretor, além de referenciar o cinema, o próprio diretor Samuel Fuller é interpretado por ele mesmo. Samuel Fuller foi um dos cineastas considerados como autêntico pelos cineastas da Nouvelle Vague.<sup>86</sup> Godard elogiava Fuller na revista onde mencionou que caminha em três direções simultâneas: a modernidade e a violência dos falsos *reccords*, um maneirismo e a abstração lírica dos gêneros, a televisão e o estilo jornalístico-documental, como aponta Teixeira: "Forjou à sua maneira de franco-atirador um iconoclasta para quem destruição e construção não são senão uma única e mesma coisa. Nos seus filmes, o movimento é excessivo, o ritmo sacudido e os contrários atraem-se e repelem-se sem cessar."<sup>87</sup>

Percebemos que Fuller era inspiração para Godard. No filme *Pierrot Le Fou*, é possível perceber proximidades de características apontadas sobre Fuller por Teixeira.



**Figura 85** – Marianne golpeia o frentista.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:22:06

Na cena do posto, depois que golpeiam Frank no apartamento, Marianne golpeia um frentista com a capota do carro. Ela pede ajuda a Ferdinand, chamando-o de imbecil. Marianne toma iniciativa e diz: *Vi algo em Laurel e Hardy, olhe o carro*. Vai de encontro ao outro frentista, diz para ele olhar para cima e o golpeia com um soco inofensivo, mas o frentista cai no chão como se fosse uma comédia em que os personagens desmaiam ao receberem golpes inofensivos.

<sup>86</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p.9.

<sup>87</sup> TEIXEIRA, Paulo de Sousa. 'Samuel Fuller - O Cinema como Emoção'. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=275>> Acesso em 16/11/2005.

Nesta cena há uma referência à duas figuras importantes do cinema de Hollywood. Oliver Hardy e Stan Laurel formaram a mais famosa dupla de comediantes do cinema e immortalizaram *O Gordo e o Magro*, nos anos 30, com um tipo de humor baseado em personagens com características opostas e complementares. Enquanto o Gordo é racional e inteligente, o Magro é ingênuo.<sup>88</sup>



**Figura 86** – Voz over retratam um filme de aventura chamado: Total.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:23:01

Nesta cena, o voz over de Ferdinand e Marianne retratam um filme de aventura, os dois parecem fazer o anúncio do filme.

Ferdinand diz: *Total*.

Marianne diz: *Um filme de aventuras*.

A câmera, que estava em movimento, pára e fica em close na palavra *Total* do letreiro.

A seqüência da cena mostra ilustrações que aparentam ser de super-heróis. Ferdinand diz: *Diadema de sangue*. Marianne diz: *Total*.

Godard faz uma alusão a um filme *Total* de aventura com a cena da luta e fuga no posto. Parece nítida a crítica feita por Godard a filmes que se vendem em troca do aparecimento de uma marca. Em *Pierrot Le Fou*, Godard leva essa marca, no caso o nome do posto Total, ao extremo, fazendo deste o título do filme. Essa apropriação da propaganda no cinema se contrapõe à idéia ou intenção de se fazer cinema. Para Godard, todo filme enfatiza a espontaneidade e sensibilidade na solução da direção, e também a improvisação e personalização em determinados problemas que possam surgir nas filmagens.<sup>89</sup>



**Figura 87** – Personagem expulso da América.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:23:47

Ferdinand e Marianne chegam a um vilarejo. Após entrarem em um estabelecimento, cenas de personagens em um primeiro plano são apresentadas. Este personagem conta que foi expulso como imigrante da América. Vive na França como refugiado político. Ele diz que a França é o país da *liberdade, igualdade e fraternidade*, valores que a América prega.

<sup>88</sup> SHOPTIME.COM REVISTA. Falando de Cinema, Os opostos NOS atraem. Disponível em: <<http://www.shoptime.com.br/apollo/vitrine.do?method=show&areaName=revistaMateria&materia=cinemaMateria06&atributo=cinemaMateria06>>. Acesso em: 27/10/05.

<sup>89</sup> GRUNEWALD, José Lino. A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 140.

Entendemos que essa cena se assemelha ao gênero cinematográfico de documentário, pois o personagem tem a câmera em primeiro plano no seu rosto enquanto relata seu depoimento, mostrando ser algo muito pessoal. O personagem descreve que foi expulso dos EUA, que sempre vira como a terra da oportunidade e por ser um país de amizades internacionais.



**Figura 88** – Entrevista com personagens.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:26:07

Nesta cena, três personagens dizem a data de nascimento e lugar de origem. Entendemos que esta seqüência de cenas se assemelha ao gênero cinematográfico de documentário, todos personagens olham diretamente para a câmera, enquanto fazem um discurso sobre suas vidas.



**Figura 89** – Entrevista com personagens.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:26:16

Este homem diz ser atualmente figurante de cinema.



**Figura 90** – Ferdinand sentado nos trilhos.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:13:00

Nesta cena, Ferdinand caminha até os trilhos do trem e senta entre eles. Parece querer se suicidar, mas quando o trem realmente se aproxima, Ferdinand pula para não ser atropelado. Neste momento, pode haver uma possível relação da cena com o acontecimento na sala de cinema dos irmãos Lumière, quando o trem vem em direção da tela e o público foge, assustado com a projeção.



**Figura 91** – Relação com os irmãos Lumiere  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:13:44



**Figura 92** – Relação com as cores.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:13:47



**Figura 93** – Último vagão personagem de azul.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:13:52



**Figura 94** – Vitrola remete a gênero musical.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:25:29



**Figura 95** – Marianne aparece escoltada.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:25:35



**Figura 96** – Semelhança ao gênero cinematográfico de musicais.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:25:41

Quando o trem passa, podemos ver que existem três pessoas, as duas primeiras vestidas de azul e a outra de vermelha, e a última em azul.

Na seqüência, as cores que são apresentadas aparecem por todo o filme. Ferdinand de branco, o maquinista de azul junto a outro homem de vermelho na locomotiva e no último vagão outro homem de azul.

A cena de uma vitrola junto a margem do mar enuncia a seqüência das cenas que estão por vir.

Marianne aparece na cena seguinte pulando e dança na praia. Atrás dela, há um homem armado que a acompanha.

Neste momento, o filme apresenta uma semelhança ao gênero cinematográfico de musicais, todos em cena dançam e cantam.



**Figura 97** – A cena da emboscada, remete a filmes policiais. Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965. Tempo: 01:29:25

A cena da emboscada é um pouco confusa, mas apresenta traços de um gênero policial. Parece que o papel de Ferdinand na armação era simplesmente pegar a maleta depois da morte dos passageiros do carro, por um personagem não revelado.

O filme passa por alguns gêneros de massa, como aponta Manevy: “E por todo o filme esta será a regra: um embate apaixonado e dilacerado entre a *alta cultura européia* e o gênero de massas, onde a utopia em jogo é uma possível conciliação entre ambos, uma possível renovação do cinema através da tensão entre as formas de sua própria história.”<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 125.

## 2.7 Personagens do filme *Pierrot Le Fou*

Os personagens em *Pierrot* são muitos, mas nossa atenção se voltará aos dois principais: Ferdinand e Marianne. É ao redor desses personagens principais que ocorre a trama e é por meio deles que Godard coloca seu estilo e faz suas críticas. Eles possuem características imprevisíveis e ambíguas, característica do cinema moderno de Jean-Luc Godard.

Ferdinand é um professor de espanhol. Sempre foi muito preguiçoso e não gostava de trabalhar. Casado com uma italiana muito rica, começa a ficar entediado com a vida que leva com a sua esposa e decide se rebelar, fugindo Marianne. Marianne vai potencializar toda o desprezo que Ferdinand tem pela sua antiga rotina, culminando em uma aventura de liberdade: “A entrada de Marianne no filme é o convite concreto à fuga e à liberdade que, para Ferdinand, apareciam como revoltas imaginárias e cíclicas de tédio. Os dois fogem juntos. O casal recomeça uma relação interrompida. A utopia, em Godard é sempre um reencontro do passado”<sup>91</sup>

Após a fuga, os personagens parecem mencionar e fazer uma viagem pelos estilos cinematográficos. “Se no início do filme, existem as referências para uma leitura psicológica dos personagens, tudo muda após a fuga do casal, pois a partir daí a narrativa dá ênfase aos jogos de estilos e gêneros culturais que os personagens suscitam na trajetória”<sup>92</sup>. Na história inicial, o contexto aparentemente é esquecido pelos personagens Marianne e Ferdinand, quando fogem. Eles rebatem clichês cinematográficos e também mencionam a linguagem do cinema americano. Suas características individuais são reveladas aos poucos, e essas se tornam o conflito de convivência entre eles, como o próprio Godard afirma: “Ana representa a vida ativa e Belmondo a contemplativa. Este é o contraste entre eles. Como eles nunca são analisados não há uma cena ou diálogo analítico. Eu queria, através do diário, dar a sensação de reflexão.”<sup>93</sup>.



**Ferdinand**

Possui uma característica contemplativa e reflexiva sobre a vida.

<sup>91</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. *Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA*. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 124.

<sup>92</sup> IDEM. p. 139.

<sup>93</sup> MILNE, Tom. *Godard on Godard*. Nova Iorque: Editora Da Capo Press, 1986. p. 219.

**Figura 98** – Ferdinand.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:42:04

Parece ter duas faces. Uma delas, Marianne chama de Pierrot.



**Figura 99** – Marianne.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:14:08

### **Marianne Renoir**

Tinha um romance antigo com Ferdinand. É irradiante e ativa. Gosta de cantar e dançar. Denota ser fatal.



**Figura 100** – Esposa de Ferdinand. Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965. Tempo: 00:07:39

### **Esposa de Ferdinand**

Burguesa, tenta fazer com que Ferdinand cumpra sua agenda de festas da família, pois se preocupa com sua imagem.



**Figura 101** – Frank.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:19:19

### **Frank**

Irmão da esposa de Ferdinand, está envolvido com as tramas de Marianne.



**Figura 102** – Agentes.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:27:04

### **Agentes**

Semelhantes aos guarda costas do presidente dos EUA, Kennedy, os agentes estão à procura de Marianne. São metódicos e frios.



**Figura 103** – Anão.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:06:33

### **Anão**

Faz parte de alguma facção terrorista na qual Marianne está envolvida. Ele tem a missão de executar Marianne.



**Figura 104** – Cantor.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

### **Cantor**

Desiludido com o amor, este personagem permanece em frente ao mar, cantando e relembrando a amada.

Tempo: 01:35:08



**Figura 105** – Amante de Marianne. Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:33:52

### **Amante de Marianne**

Envolvido com Marianne na trama. Personagem misterioso, não é revelada muita coisa sobre ele.

*Pierrot Le Fou* possui *trilha sonora*<sup>94</sup> composta por Antoine Duhamel, que é apontado nos créditos finais do filme. A música principal do filme é a que se inicia nos créditos iniciais.

Essa musica tema aparece nas principais cenas do filme de forma fragmentada, por exemplo, na cena do quarto onde Ferdinand e Marianne derrubam Frank com uma garrafada e fogem, quando Marianne enfrenta o anão, quando Ferdinand reencontra Marianne e, no final do filme, a música aparece fragmentada em pequenos trechos rapidamente. Logo no início do filme, uma pequena citação a Beethoven é feita, a 5ª sinfonia é tocada justamente quando Ferdinand fala sobre Balzac a Frank, antes de ir à festa.

As músicas nunca são apresentadas até o final, o que dificulta identificá-las no filme. Existem várias cenas em que o som é cortado bruscamente. Uma delas é o roubo do Ford que está em uma suspensão do posto de gasolina. O som é cortado três vezes e retorna do ponto onde parou.

Na cena seguinte, em que Ferdinand e Marianne vão esconder suas roupas no mato, inicia-se uma música alegre, que parece de desenho animado, que além de ser cortada bruscamente num momento, também é levemente ruidosa e distorcida como se a captura fosse realizada direto de um toca discos e alguém o rodasse lentamente em alguns momentos causando o efeito de distorção.

Existem sons de planos de fundo que remetem a Jazz e Rock'n roll. O som de Jazz aparece como plano de fundo da cena da festa dos sogros de Ferdinand e o som aparentemente de rock'n roll aparece de plano de fundo na cena do restaurante onde Ferdinand encontra um velho conhecido quando Marianne parte com o anão.

Marianne canta diversas músicas, com som de piano de fundo. O filme parece ser do gênero musical nestes momentos. Uma das músicas que Marianne canta logo no início para Ferdinand "Mon-a-mi-Ferdinand" é uma música popular sobre o personagem Pierrot da Comedia dell'arte, peça teatral italiana.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> vide anexo 4

<sup>95</sup> ABRIGEON, Julien d'. Os Tecidos Citacionais. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4680/oshomensduplos.html>>. Acesso em: 07/11/2005

## 2.9 Sete Filmes Em Pierrot Le Fou

Godard afirma que o filme *Pierrot Le Fou* é uma síntese de sete outros filmes de sua autoria na seguinte citação: "O Demônio das 11 horas (*Pierrot Le Fou*) é um **pequeno soldado** que descobre através do **desprezo** que você deve **viver sua vida**, que **uma mulher é uma mulher** e que dentro de um **novo mundo** você tem que ser **fora da banda** para não ficar **acossado**".<sup>96</sup> Com base nessa afirmação, apontaremos as características e conceitos desses sete filmes inseridos no filme *Pierrot Le Fou*.

Logo no início de *Pierrot Le Fou*, existe uma cena em que Ferdinand conversa com sua esposa sobre um produto: um novo modelo de calcinha transparente. Ao ver a propaganda desse produto, diz que houve a *civilização ateniense, o renascimento e agora entramos na civilização da bunda*. No filme *O Desprezo*, também de Godard, há a imagem de Camille (Brigitte Bardot) de costas com um livro sobre suas nádegas. Essa imagem é explorada no cartaz publicitário do filme. Logo, essa crítica à *sociedade da bunda* já havia acontecido no filme *O Desprezo*, mas de uma maneira sutil. Em *Pierrot Le Fou*, esta crítica é abordada de forma objetiva e direta.



**Figura 106** - Ferdinand discute com sua esposa.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:04:07



**Figura 107** - Cena em que Camille está tomando sol.  
Fonte: filme *O Desprezo*, 1963.  
Tempo:01:32:03



**Figura 108** – Embalagem publicitária de um produto.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:04:49



**Figura 109** - Cartaz do filme.  
Fonte: [http://www.cof.ens.fr/cineclub/synopsis/affiches/le\\_mepris.jpeg](http://www.cof.ens.fr/cineclub/synopsis/affiches/le_mepris.jpeg)

<sup>96</sup> (GODARD apud LACK) LACK, Roland-François. A bout de souffle: The Film of the Book. Disponível em: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3768/is\\_200401/ai\\_n9377429](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200401/ai_n9377429)>. Acesso em: 02/11/2005.

Na festa de seus sogros, logo em seguida à apologia à bunda, existem filtros vermelhos, que lembram a cena inicial do filme *O Desprezo* (Le Mépris, 1963). Nas cenas dos dois filmes, os assuntos e situações culminam nos personagens os sentimentos de desprezo em relação ao contexto em que os personagens Camille, de *O Desprezo*, e Ferdinand, de *Pierrot Le Fou*, vivem seu casamento. Os assuntos vazios, a banalidade, superficialidade e falsidade na festa dos sogros de Ferdinand e o convite para ir a sala de exibição do filme com o produtor de Paul serão em ambos os filmes o ponto de partida que motivará os personagens a um sentimento de desprezo.

As cores em vermelho poderiam remeter ao fim trágico que ambos sofrerão por desprezarem e mudarem o rumo de suas vidas. Os filtros de cor vermelha e o sentimento de desprezo de Ferdinand remetem ao filme *O Desprezo*.

Em *Pierrot Le Fou*, logo depois que Ferdinand sai desse plano de desprezo, ele se encontra com o diretor Samuel Fuller, que interpreta ele mesmo. Vale ressaltar que Godard inseriu também o diretor Fritz Lang no filme *O Desprezo*, realizando uma interpretação dele mesmo.

A seqüência destas três cenas em *Pierrot Le Fou*, a *sociedade da bunda*, os filtros vermelhos, e a presença dos diretores de renome, são referências ao filme *O Desprezo*, que é uma crítica ao sistema da indústria cinematográfica.



**Figura 110** – Momento da festa dos sogros.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:03:13



**Figura 111** – Convite de Paul a Camille.  
Fonte: filme *O Desprezo*, 1963.  
Tempo: 00:06:21

Depois de fugirem pela primeira vez, Ferdinand e Marianne aparecem em um apartamento com armas e um cadáver. No cenário, também há um cartaz do *Pequeno Soldado* (Le Petit Soldad, 1962), outro filme de Godard. Percebemos que Godard usa dos valores do filme *O Pequeno Soldado* para complementar o cenário porque esse filme cita a tortura, a guerra e a presença da França na Argélia. *O Pequeno Soldado* foi, inclusive, censurado por citar esses assuntos.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Portal Terra. Terra - Cinema & DVD. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/ficha/0,,TIC-OI4629-MNfilmes,00.html>>. Acesso em: 01/11/2005.



**Figura 112** – Pôster do filme *O Pequeno Soldado*.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:15:26



**Figura 113** – Pôster do filme *O Pequeno Soldado*.  
Fonte: [www.thebutterscotchthreshold.com](http://www.thebutterscotchthreshold.com)

Depois de fugirem juntos pela segunda vez e roubarem um carro, aparece um letreiro luminoso com a palavra *Vie* (Vida). Neste momento, Ferdinand fala da morte e remete ao mar, as ondas e o céu. Diz que a vida pode ser triste, mas é bela, e que sente livre para fazer o que quiser e quando quiser.

O letreiro *Vie* o assunto liberdade remetem ao filme *Viver a vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962). Nos personagens dos filmes *Pierrot Le Fou* (Marianne e Ferdinand) e *Viver a vida* (Nana), existe a noção de liberdade. Segundo Sartre, “não há limite para nossa liberdade. Porque não há nenhum Deus e portanto não há qualquer plano divino que determine o que deve acontecer, não há nenhum determinismo. O homem é livre”.<sup>98</sup>



**Figura 114** – Ferdinand fala: *Sinto-me livre posso fazer o que quiser, quando quiser*.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:38:00



**Figura 115** – Nana fala sobre liberdade.  
Fonte: filme *Vivre Sa Vie*, 1962.  
Tempo: 00:31:00

Em seguida, Ferdinand joga o carro na água demonstrando à Marianne o sentido de liberdade. Esta cena aparentemente ilógica se assemelha à atitude dos personagens no filme *Bande à Part* (1963), quando os três correm dentro do Louvre. Deduzimos que Godard pretende mostrar nestas cenas algo fora do comum, fora do normal nas regras da sociedade.

<sup>98</sup> COBRA, Rubens Queiroz, *Vida, época, filosofia e obras de Jean Paul*. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-sartre.html>> Acesso em: 01/11/05.



**Figura 116** – Ferdinand atira o carro no lago.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 00:38:39

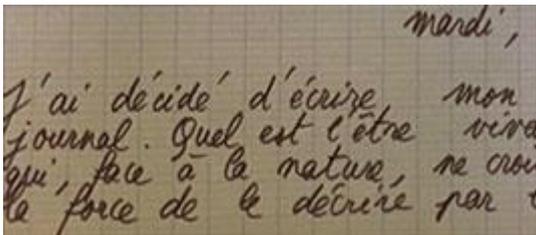


**Figura 117** – Personagens correm dentro do Louvre.

Fonte: filme *Bande à Part*, 1964.

Tempo: 01:08:10

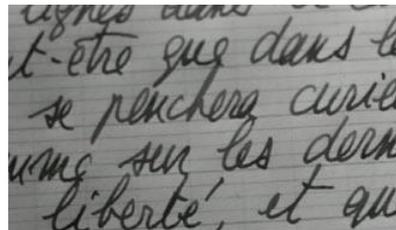
Após abandonarem o carro na água, caminham em direção a uma praia deserta. Neste contexto, Ferdinand começa a escrever um diário. Essa atitude de Ferdinand remete à mesma atitude do personagem em *O novo mundo* (*Le Nouveau Monde*, 1962), quando bem no final o personagem começa a escrever um testemunho da liberdade no contexto de novo mundo em que está inserido.



**Figura 118** – Escritas no diário de Ferdinand.

Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.

Tempo: 01:08:30



**Figura 119** – Detalhe das escritas no diário.

Fonte: filme *O Novo Mundo*, 1962.

Tempo: 00:18:50

Ainda na praia Ferdinand, pergunta a Marianne se ela o ama. Ela diz que sim e olha para câmera. Isso remete a uma cena no filme *Viver a vida*, em que Nana tem a mesma atitude de olhar para a câmera no momento que conversa com um filósofo sobre pequenas mentiras. Em ambas as cenas, existe um plano fechado, em que a câmera mostra apenas o rosto das personagens. Com isso interpretamos que Godard poderia estar discutindo a mentira do cinema expressa naquele momento, quando a atriz olha para câmera, rompendo com a idéia do filme isolado e fixo em seu universo. Em *Viver a vida*, a personagem Nana, interpretada por Anna Karina, está aprendendo um conceito de mentira e olha para câmera. Em *Pierrot Le Fou*, Marianne, Também interpretada por Anna Karina, mente e olha duas vezes para câmera ao dizer que ama Ferdinand.



**Figura 120** – Marianne olha para a câmera.  
 Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
 Tempo: 00:45:00

**Figura 121** – Nana olha para a câmera.  
 Fonte: filme *Viver a Vida*, 1962.  
 Tempo: 01:11:00

Em determinado momento, ainda na Praia deserta, Marianne, irritada com a vida que estão levando, discute e grita com Ferdinand. Ela quer gastar o dinheiro com discos, mas Ferdinand a faz comprar livros. Este conflito de interesses nos remete a uma visão particular que Godard possui sobre mulheres e que também se repete no filme *Uma Mulher é uma Mulher* (*Une Femme est une femme*, 1961). Segundo Molly Haskell, os sentimentos de Godard em relação às mulheres são os sentimentos que ele tem em relação aos EUA. Molly afirma que Godard odeia as mulheres, mas ao mesmo tempo as ama, e compara esse comportamento a uma mistura de idealização e ódio. Molly diz que nos filmes de Charlie Chaplin também se encontra esse fenômeno<sup>99</sup>.

Godard tem um imenso cuidado na escolha de uma atriz: ao mesmo tempo em que ele procura uma mulher fazendo o papel de prostituta, ele quer que ela seja uma mulher inocente. Godard diz: “Acho que a obra é mais importante que o homem. Isso não é evidente para todo mundo. A mulher produz obras, resguardando-se dos homens. A única coisa que o homem pode fazer para se encontrar num relativo pé de igualdade é fabricar obras: pinturas, literatura ou política, guerras, desemprego, comércio. No fundo, o homem me interessa pouco. As mulheres são mais lógicas, elas fazem arte com a vida”.<sup>100</sup>



**Figura 122** – Marianne se irritada com a vida que esta levando. Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
 Tempo: 00:50:43



**Figura 123** – Ângela e Émile brigam e se agridem.  
 Fonte: filme *Uma Mulher é uma Mulher*, 1961.  
 Tempo: 01:16:51

<sup>99</sup> (HASKELL apud DERMAN) DERMAN, Deniz. A metáfora da prostituição, Godard e as mulheres entre a tela e o espectador. Revista *Imagens*, n.6 Editora Unicamp, p.91.

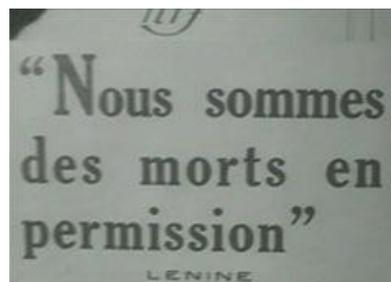
<sup>100</sup> FOLHA de S. Paulo. Ilustrada, Godard e Oliveira discutem arte do cinema. Caderno 4, 29 de setembro de 1993.

Voltando a *Pierrot Le Fou*, Marianne desiste de ficar na praia e decide ir embora. Ferdinand a segue e escreve uma frase em seu diário, que é a mesma que aparece no final do filme *Acosado* (A Bout de Souffle, 1959), quando Patrícia coloca um disco de Mozart e Michel pega um livro, onde em plano detalhe mostra a frase: *Nós somos homens mortos de saída*.<sup>101</sup>

Em ambas as cenas parece ser um enunciado da morte dos personagens. Inicialmente, a frase aparenta ser de Lênin, pois está logo abaixo da frase como mostra a imagem do filme *Acosado*, mas o próprio Godard diz que não é de Lênin na realidade: "A frase é de Gorky, mas eu preferi mencionar Lênin, porque eu prefiro Lênin".<sup>102</sup> Lênin dirigiu um dos partidos do movimento revolucionário na Rússia denominado: *bolcheviques*, palavra que significa *Maioria*.<sup>103</sup> Gorky era amigo de Lênin, mas criticava que a maioria da população, através da revolução iria achatar e precária civilização urbana russa.<sup>104</sup>



**Figura 124** – Ferdinand escreve frase em seu diário.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 00:52:23



**Figura 125** – Frase de Lênin na capa de um livro.  
Fonte: filme *Acosado*, 1959.  
Tempo: 01:16:51

Mais tarde, Marianne se separa de Ferdinand para resolver algum assunto com um anão. Nesse momento em que Marianne e o anão estão em um apartamento, ela está lendo um jornal e o anão toma Coca-Cola, cita técnicas de tortura e manipula armas. Sutilmente, Godard insere em *Pierrot Le Fou*, no momento em que a personagem está lendo jornal, a Coca-Cola, um ícone poderoso dos EUA e que está inserido no mundo todo. Este contexto se assemelha com uma cena do filme *O Novo Mundo*. Nesses dois momentos em que aparece a Coca-Cola, seqüencialmente os filmes mencionam indícios de armamento de guerra. No filme *O Novo Mundo*, a manchete do jornal é referente a uma explosão atômica. Já em *Pierrot Le Fou*, o anão que toma Coca-Cola manipula um arsenal de armas.

<sup>101</sup> LACK, Roland-François. A bout de souffle: The Film of the Book.  
Disponível em: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3768/is\\_200401/ai\\_n9377429](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200401/ai_n9377429)> Acesso em: 01/11/2005.

<sup>102</sup> (GODARD apud LACK) IDEM.

<sup>103</sup> BRANCO, Eustáquio Logoeiro Castelo. A Revolução Russa de 1917:  
Disponível em: <<http://www.eduquenet.net/revolucaorussa.htm>> Acesso em: 26/11/2005.

<sup>104</sup> PIZA Daniel. Paulo Francis - o contundente crítico cultural:  
Disponível em: <<http://hps.infolink.com.br/paulofrancis/pf4h89.htm>> Acesso em: 26/11/2005.



**Figura 126** – Coca-Cola, na mão do anão.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:45:21



**Figura 127** – Coca-Cola, atrás da banca.  
Fonte: filme *O Novo Mundo*, 1962.  
Tempo: 00:03:21

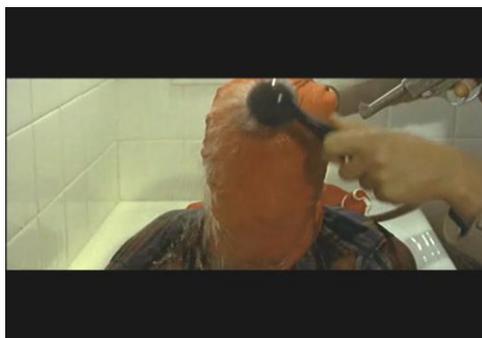


**Figura 128** – Anão manipulando armamento.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:07:06



**Figura 129** – Manchete no jornal.  
Fonte: filme *O Novo Mundo*, 1962.  
Tempo: 03:23:00

Na seqüência dos fatos, Ferdinand é capturado por dois agentes e é torturado como no filme *O Pequeno Soldado*. Segundo Boppré, "O Pequeno Soldado, de Godard, inaugurara uma razão crítica da imagem cinematográfica francesa, mostrando seguidas cenas de tortura, sem qualquer tipo de elipse. A questão em jogo era o horror da presença francesa na Argélia".<sup>105</sup> Ainda, nas próprias palavras de Godard sobre o filme *O Pequeno Soldado*: "A única idéia que eu tinha era fazer algo a propósito da tortura".<sup>106</sup>



**Figura 130** – Ferdinand é torturado.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:11:22



**Figura 131** – Torturado pelos agentes da FLN.  
Fonte: filme *O Pequeno Soldado*, 1960.  
Tempo: 01:01:00

<sup>105</sup> BOPPRÉ, Fernando Chiquio. Rompendo os Laços: O cinema e a História em Truffaut e Godard. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/truffautgodard.htm>>. Acessado em: 03/11/2005.

<sup>106</sup> GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p 27.

No final do filme *Pierrot Le Fou*, após a explosão, a câmera vai mostrando lentamente o céu, o mar e o sol. Em voz over Ferdinand e Marianne cochicham que encontraram a eternidade no mar e no oceano. Em ambos os filmes *Pierrot Le Fou* e *O Desprezo*, a cena final é uma contemplação ao céu e ao mar e os finais são trágicos. As escolhas dos personagens resultaram em fatalidades. Logo, assim como o início de *Pierrot Le Fou* referencia *O Desprezo*, o final também parece ser uma citação.



**Figura 132** – Última cena do filme. Fim trágico.  
Fonte: filme *Pierrot Le Fou*, 1965.  
Tempo: 01:44:30



**Figura 133** – Última cena do filme. Fim trágico.  
Fonte: filme *O Desprezo*, 1963.  
Tempo: 01:43:00

Concluimos que Godard reúne os conceitos de seus sete filmes citados, referentes ao contexto político, histórico e nos personagens em *Pierrot Le Fou*. Entendemos que Godard reutiliza suas idéias de maneira conjunta no filme, demonstrando a evolução de sua linguagem.

Segundo Godard, o espírito do filme era algo instintivo em que a construção veio ao mesmo tempo que o detalhamento. Eram séries de estruturas que imediatamente se conectavam uma com a outra.<sup>107</sup> Isto é, não existia um roteiro fixo: o filme foi realizado conforme suas idéias e pensamentos. Godard diz: “Eu não posso dizer que eu não tinha pensado, mas eu não planejei. Tudo aconteceu de uma vez: é um filme no qual não existe roteiro (...)”.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> MILNE, Tom. *Godard on Godard*. Nova Iorque: Editora Da Capo Press, 1986. p. 217.

<sup>108</sup> (IDEM).

### 3. RELAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA DE GODARD COM A LINGUAGEM DE HIPERMÍDIA

#### 3.1 A linguagem de *Pierrot Le Fou* e a questão das novas mídias

*Pierrot Le Fou* possui uma estrutura fragmentada, com citações de literatura, arte, contexto político, cinema e outros filmes da autoria de Godard. Essa heterogeneidade no filme exprime uma estrutura muito particular de Godard, na qual ele não se preocupa em contar uma história, mas sim processar suas idéias. A forma associativa existente no filme, por meio das diversas citações, ambigüidade, contradições e complexidade, denota uma maneira de o autor romper com o universo fixo do filme, interligando-o e expandindo-o a outros assuntos temáticos. Todo esse esforço em expandir o filme parece ser prejudicado pela limitação do meio cinematográfico na linguagem.

Logo no início do filme, pelo letreiro com as letras em ordem alfabética e na citação de Velázquez, percebe-se um interesse de Godard sobre a questão da linguagem. Conforme Azeddine: "A partir de *Pierrot Le Fou*, esboça-se uma mudança. No filme, Godard explicita seu interesse pelo que há *entre as coisas*. (...)".<sup>109</sup>

A expansão da linguagem no meio cinematográfico é realizada em *Pierrot Le Fou* na inserção de materiais de origem diversa, como aponta Setaro:

"A revolução godardiana determina uma interferência na sintaxe cinematográfica. O realizador de *Acosado*, após conhecer profundamente o cinema clássico, principalmente o americano do *grande segredo*, pôde, então, efetuar uma evolução nesta sintaxe através de modificações nos procedimentos cinematográficos, a exemplo da estruturação fragmentada de seus filmes com a inclusão de material de origem diversa da icônica, como livros abertos, atenção à palavra que está sendo dita ou lida, a montagem sincopada que não obedece a uma continuidade narrativa, etc. Na verdade, Godard expande a linguagem, possibilitando-lhe um maior campo de expressão como é exemplo o ensaio fílmico".<sup>110</sup>

A complexidade dos assuntos referentes à vida, à morte e ao amor, questões subjetivas e difíceis de serem explicadas ou expressadas pela linguagem, são abordadas no filme não com a intenção de explicá-las racionalmente, mas com a intenção de fazer com que o espectador as sinta emocionalmente. A idéia da Náusea de Sartre também está inserida no filme, a liberdade e a dificuldade de explicar a verdade da vida, como diz Macrome "A Náusea surge da absoluta liberdade

---

<sup>109</sup> AZEDDINE, Carim. Elementos para uma visão. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/37/elementosparaumavisao.htm>> Acesso em: 30/10/2005.

<sup>110</sup> SETARO, André. Introdução ao Cinema de Godard. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1510>>. Acesso em: 30/10/2005.

de escolha, a consciência de que você é sempre capaz de qualquer ato possível; (...) estar condenado a ser livre significa que somos os únicos responsáveis por gerar, a partir de cada situação, nosso próprio mundo - responsáveis pela escolha de nossas próprias metas, de nossos métodos de alcançá-las, de nossas respostas à ansiedade da escolha.”<sup>111</sup>

A complexidade da realidade e do ser humano também faz parte da linguagem de Godard e se reflete em *Pierrot Le Fou*, especialmente na construção dos personagens. Por outro lado, essa complexidade natural dos seres humanos era forjada no cinema de Hollywood, cujos personagens eram simples, fáceis de entender, os problemas sempre se resolviam.

Em Godard, essa complexidade também é reconhecida na estrutura do filme por ser autônoma e enigmática, como aponta Manevy: “Godard faz do espaço *off* um circuito de informações autônomo e enigmático até o fim do filme (...)”.<sup>112</sup> Ou seja, o filme é misterioso e pode mudar a qualquer momento, sem seguir regras fixas. Como o próprio Godard disse, o filme é *completamente inconsciente* e foi realizado instintivamente: Godard criava na hora suas cenas, que eram realizadas em fragmentos e se conectavam naturalmente<sup>113</sup>, pois seguiam os seus pensamentos.

Esse método particular e heterogêneo de Godard em *Pierrot Le Fou* denota uma estrutura fragmentada, combinatória e complexa. Segundo Deleuze, a característica heterogênea da linguagem cinematográfica de Godard seria como uma *simulação* das categorias de pensamento.<sup>114</sup> Conforme Pierry Levy, “o espírito humano conheceu, ao longo da história, três tempos distintos: o da *oralidade*, baseado na memória, na narrativa e no rito; o da *escrita*, fundado na interpretação, na teoria e na legislação, e, finalmente, o da informática, assentado na modelização operacional e na *simulação* como forma de conhecimento”.<sup>115</sup> Nos tempos de hoje, vivemos uma profunda evolução nas ferramentas, como aponta Levy, da oralidade ao papel e, finalmente, a informática, na qual podemos realizar simulações como forma de conhecimento potencializando, assim, uma grande mudança cultural. Como aponta Arlindo Machado, se quisermos entender as profundas mudanças promovidas pela informática na cultura e na ciência humana, é necessário estruturar a maneira do conhecimento

---

<sup>111</sup> MACROME, Michael. Sartre: estou condenado do a ser livre. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/4539/condenado.htm>>. Acesso em: 26/11/2005.

<sup>112</sup> MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 136.

<sup>113</sup> BARBOSA, Haroldo Marinho. Jean-Luc Godard. Gráfica Record Editora, 1968. p 86 e 88.

<sup>114</sup> (DELEUZE apud MANEVY) MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acochado a Made in USA. 2004. Dissertação (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 133.

<sup>115</sup> (LEVY apud MACHADO) MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001. p. 110.

<sup>116</sup>, isto é, para obter um melhor aproveitamento da informática, é preciso redefinir a maneira de estruturar o conhecimento.

Arlindo Machado relata descobertas no campo das ciências cognitivas na qual pensamos com todas as formas perceptivas e com todos os códigos significantes: com palavras e também com imagens, ruídos, música e até mesmo sabores, odores, gestos e toques.<sup>117</sup> Existe um momento em *Pierrot Le Fou* em que Ferdinand aponta essas descobertas e se queixa. Ferdinand quer ir embora e pede a chave do carro a Frank e diz que está cansado, que tem um aparelho para ver: os olhos, ouvir: os ouvidos e para falar: a boca. Sente que são separados, que não há unidade. Deveria senti-los como um só, tem a impressão de serem muitos. Percebemos sutilezas sobre as formas perceptivas de pensar nas idéias de Godard nessa cena, que possui filtro azul. Depois disso, Ferdinand foge com Marianne e o filme a partir daquele momento parece ser outro. Parece abandonar completamente a linearidade em que estava inserido, a narrativa toma rumos diferentes e destoantes e os personagens parecem dialogar com o diretor. Enfim, existe um rompimento, uma mudança e a linguagem heterogênea faz-se presente. A partir do que Arlindo Machado diz e do que Godard nos mostra em *Pierrot Le Fou*, podemos entender que a melhor maneira de se comunicar com o pensamento é em uma linguagem heterogênea.

O cinema de características homogêneas de Hollywood, diferente do cinema heterogêneo de Godard, era um exemplo que está mais próximo à prosa expositiva clássica linear, com suas estruturas proposicionais fechadas, diferente do pensamento complexo que acontece em nossas mentes, assim como Arlindo Machado mostra em seu estudo:

“Segundo Landow e Deany, a prosa expositiva clássica, com suas estruturas proposicionais fechadas, tem sido identificada desde os primórdios, como a forma privilegiada da razão. Mas um pensamento complexo não pode ser expresso satisfatoriamente através de tais estruturas fechadas e simples, uma vez que trabalha com um número extremamente elevado de interações e interferências, que se dão entre as unidades do sistema considerado e com as incertezas, as ambigüidades, as indeterminações e interferências de fatores aleatórios e o papel modelador do acaso. A complexidade é um tecido (complexus: aquilo que é tecido em conjunto) cujos constituintes heterogênicos e contraditórios, se encontram inseparavelmente associados”.

<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001. p.105.

<sup>117</sup> MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001. p.107.

<sup>118</sup> (MORIN apud MACHADO) MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001. p.110.

Se entendermos que nossa mente trabalha de uma maneira complexa e não linear, precisamos de uma linguagem que possa expressar tais situações. Essa linguagem existe e nasce com o advento da informática com o nome de Hipermídia, que “contém características que exprimem situações complexas, polissêmicas e paradoxais que uma escritura seqüencial linear, plena de módulos de ordem, não pode representar”.<sup>119</sup>

A linguagem de hipermídia é utilizada nas telas dos computadores, por meio da informática. Para entender quem interage com essa linguagem, existem estudos sobre um novo tipo de leitor, intitulado como *leitor imersivo* nos estudos de ergonomia de Lúcia Santaella: “Justificação para essas hipóteses encontra-se no fato de que, nas telas da hipermídia, a combinatória plurissensorial, que naturalmente nosso cérebro pratica para constituir suas imagens, tornou-se possível fora do cérebro, na medida em que essa combinatória é encenada na própria tela. É com ela que o leitor interage por meio do movimento nervoso do mouse.”<sup>120</sup> Isto é, a hipermídia é uma linguagem simuladora dos pensamentos, assim como Deleuze diz que a linguagem heterogênea de Godard é também simuladora das categorias de pensamento.

Segundo Landow, a interatividade não está restrita só aos computadores. Para que ela possa existir, é necessário haver uma estrutura de arquitetura combinatória e múltipla<sup>121</sup>. O filme *Pierrot Le Fou* insinua essa arquitetura combinatória com suas diversas citações que se interligam, formando uma rede entrelaçada de categorias diversas.

---

<sup>119</sup> MACHADO, Arlindo. O quarto iconoclasmo . Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001. p.107.

<sup>120</sup> SANTAELLA, Lúcia. Navegar no Cyberspaço, Perfil cognitivo do usuário imersivo. Editora Paulos, 2004. p. 35.

<sup>121</sup> MOURA, Mônica Cristina de. O Design de Hipermídia, Comunicação e Semiótica, 2003. Dissertação (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. p.7.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constituímos essa pesquisa a partir da relação feita entre *Cinema e Design*, relação essa que se apresenta na utilização da linguagem até o suporte tecnológico que envolve os dois meios. Conseguimos elaborar não só uma relação entre os meios, mas também ressaltar idéias e conceitos de expansão de um filme já apresentados antes por Godard, no qual o filme *Pierrot Le Fou* se torna um elemento reflexivo.

A escolha de um filme da primeira fase de Godard, nos anos 60, não foi meramente ocasional, identificamos elementos com características da hipermídia e também da estética pós-moderna em *Pierrot Le Fou*. A partir deste objeto de estudo, *Pierrot Le Fou*, podemos dizer que a linguagem heterogênea, utilizada por Godard no filme, é ideal para elaboração de projetos com suporte da Hipermídia, pois como Godard, a preocupação foi relatar as idéias expressadas em *Pierrot Le Fou*, inserindo no cinema o debate e o diálogo com outras áreas como por exemplo: a arte, a literatura, a filosofia, a política e o próprio cinema. Isso demonstra toda uma linguagem heterogênea de estrutura fragmentada, combinatória e complexa que possibilita uma multiplicidade de interpretações em diversos momentos do filme.

A característica de intertextualidade de *Pierrot Le Fou* está bem próxima do conceito de hipertexto da Hipermídia, onde as idéias são associadas sem a necessidade de uma hierarquia e hegemonia, pois nossa mente trabalha por associação.<sup>122</sup> A capacidade de associação de diversos assuntos variados está atrelada ao repertório e é uma das características de criatividade. O designer deve procurar referências fora do meio em que está inserido, para assim poder ter um repertório amplo e interdisciplinar para criar.

Apesar do filme ser considerado moderno por muitos teóricos, podemos dizer que existem alguns elementos no filme que o caracterizam como pós-moderno. *Pierrot Le Fou* pode estar na linha de transição do moderno para o pós-moderno, pois o cinema de Godard parece estar esgotado, com isso ele busca referências nos gêneros de massa e em outras temáticas. Este filme parece ser uma grande colagem de diversos assuntos, com muitas citações denotando uma estética pós-moderna. A intenção de criar o novo existe, caracterizando-se o modernismo, mas a identificação de suas colagens parecem se assemelhar a uma característica pós-moderna. A multiplicidade de interpretações em algumas cenas está atrelada à estética pós-moderna e ao conceito de multiplicidade de interpretações que a hipermídia oferece.

Podemos dizer que pelo estudo apontado, que a Hipermídia seguida do suporte da informática pode ser uma possibilidade para expressão do *entre as coisas* que Godard buscou realizar

---

<sup>122</sup> BUSH, Vannevar. "As We may Think". *The Atlantic Monthly*, jul. 1945. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>>. Acesso em: 11/09/05

no filme *Pierrot Le Fou*, pois esta mídia não limita a linguagem como acontece no meio cinematográfico. O método de pensar o cinema que Godard possui, demonstra que na realidade a hipermídia é resultado de um processo contínuo, onde a interdisciplinaridade deve existir e as relações entre as coisas devem ser identificadas e não estudadas separadamente.

## **BIBLIOGRAFIA**

### LIVROS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus Editora, 2003

BARBOSA, Haroldo. **Jean-Luc Godard**. Rio de Janeiro: Record Editora, 1968.

TEIXEIRA, Coelho. **A modernidade de Baudelaire**, São Paulo. Editora Paz e terra, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo, Cinema II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe, **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

ESPINAL, Luis. **Consciência crítica diante do cinema**. São Paulo: Lic Editores, . 1976.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para novas mídias**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

GRUNEWALD, José Lino. **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

FREDERICK, R. . **O Moderno e o Modernismo A Soberania do Artista 1885-1925**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1985.

IVO, Lêdo. **Uma temporada no inferno & iluminações Rimbaud**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1981.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & Pós-cinema**. Campinas: M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda, 1997.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema - Entre a realidade e o artifício**. São Paulo: Editora Artes e Ofícios, 2005.

MILNE, Tom. **Godard on Godard**. Nova Iorque: Editora Da Capo Press, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. **Navegar no Cyberspaço, Perfil cognitivo do usuário imersivo**. Editora Paulos, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. Editora Brasiliense. 1997.

TUNG, Mao Tsé. **O livro vermelho**. São Paulo: Editora Martin Claret., 2004.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP. Editora Papyrus, 1994.

WATTS, Harris. **Direção de Câmera – Um manual de técnicas de vídeo e cinema**. São Paulo: Summus editorial, 1999.

**O Livro da Arte. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.**

## ARTIGOS

BAPTISTA, Mauro. Revista Cinemais. Artigo: Notas sobre os gêneros cinematográficos. Publicação bimestral editada com o apoio da Construtora Norberto Odebrecht S.A. e da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura. Número 14 novembro/dezembro de 1998.

DERMAN, Deniz. " metáfora da Prostituição. Godard e as mulheres entre a tela e o espectador".

**Revista Imagens**. São Paulo: Editora Unicamp.

ESTENSSORO, Hugo.Velázquez, o primeiro moderno. **Revista Bravo**: Junho/1999.

Folha de S. Paulo, *Godard se autodefine como homem que ama*, 18 fevereiro 1995.

## TESES

BAPTISTA, Mauro. **Quentin Tarantino: história, comentário e cultura pop no filme de crime**, 1999. Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo.

MANEVY, Alfredo Ranulfo de Pereira Mendes. **Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano – de Acssado a Made in USA**, 2004. Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo.

MOURA, Mônica Cristina de. **O Design de Hipermídia, Comunicação e Semiótica**, 2003. Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

## WEBSITES

ABRIGEON, Julien d'. **Os Tecidos Citacionais**. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4680/oshomensduplos.html>>. Acesso em: 07 nov. 2005.

ALVAREZ, Carolina. **ARTHUR OMAR: A IMAGEM EM ÊXTASE** (Orientadora: Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ / ECO; CAPES, 2002. Dissertação Mestrado em Comunicação e Cultura). Disponível em: <[http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/targets/ensaios/anguages/portuguese/html/Tese\\_Mestrado\\_sobre\\_Omar\\_Carolina\\_Alvarez.rtf](http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/targets/ensaios/anguages/portuguese/html/Tese_Mestrado_sobre_Omar_Carolina_Alvarez.rtf)>. Acesso em: 30 out. 2005

ARNAUD, Jean-Louis. **Um cinema na primeira pessoa**. Disponível em

<<http://www.france.org.br/abr/label/label19/dossier/ide.html>>. Acesso em: 30 out. 2005

AZEDDINE, Carim. **Elementos para uma visão**. Disponível em:  
<<http://www.contracampo.com.br/37/elementosparaumavisao>>.html>. Acesso em: 30 out. 2005.

BAVAGNOLI, Claudia. **A Caverna de Platão e o Cinema Clássico**. Disponível em:  
<[http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna\\_claudia.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/caverna_claudia.htm)>. Acesso em: 05 nov. 2005.

BERGALA, Gerard. **Entrevista com Jean-Luc Godard e Manoel de Oliveira**. On-line. Disponível em:  
<<http://www.contracampo.he.com.br/53/godardoliveira.htm>>. Acesso em: 23 set. 2005.

BEYLIE, Claude. **Nouvelle Vague – Acossado**. Disponível em:  
<[http://www.facom.ufba.br/com112\\_2001\\_2/nouvellevague/acossado.html](http://www.facom.ufba.br/com112_2001_2/nouvellevague/acossado.html)>. Acesso em: 29 set. 2005.

BOPPRÉ, Fernando Chiquio. **Rompendo os Laços: O cinema e a História em Truffaut e Godard**.  
Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/truffautgodard.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2005.

BRANCO, Eustóquio Logoeiro Castelo. **A Revolução Russa de 1917**.  
Disponível em: <<http://www.eduquenet.net/revolucaorussa.htm>" target="\_blank">  
Acesso em: 26/11/2005.

BUSH, Vannevar. **"As We may Think". The Atlantic Monthly, jul. 1945**. Disponível em:  
<<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2005.

BUTCHER, Pedro. **A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle**. Disponível em:  
<<http://www2.uerj.br/~fcs/contemporanea/n3/artigohollywood03.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2005.

CALDEIRA, João Bernardo. **A busca de uma nova linguagem**. Disponível em:  
<[http://jbOn-line.terra.com.Br/destaques/Glauber/glaub\\_entrev\\_avellar.html](http://jbOn-line.terra.com.Br/destaques/Glauber/glaub_entrev_avellar.html)>. Acesso em: 30 out. 2005.

CHAO, Shun-liang. **(Post) Modern Godar: Vivre As Vie**.  
Disponível em: <[http://www.synoptique.ca/core/en/articles/leon\\_godard](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/leon_godard)>. Acesso em: 03 nov. 2005.

COBRA, Rubens Queiroz. **Vida, época, filosofia e obras de Jean Paul Sartre**. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-sartre.html>>. Acesso em: 01 nov. 2005.

Concerned Latino Entertainer - **The First Movie in Hollywood**. Disponível em: <<http://www.latinola.com/story.php?story=2571>>. Acesso em: 08 nov. 2005.

**Cronologia do século**. Disponível em:

< <http://www.historia.uff.br/nec/cronolog7.htm> > Acesso em: 13 nov. 2005.

CRUZ, Pedro. **J.L.G. Vs Viviane Forrester**.

Disponível em: <<http://www.cdecritica.com/dossiers/006kinglear.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2005.

DUCLÓS, Nei. **Godard : Quando O Cinema Perde A Forma**. Disponível em:

<[http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul\\_060.htm](http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul_060.htm)> Acesso em: 03 nov. 2005.

IMDB. Jean-Luc Godard. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0000419/>> . Acesso em: 28 nov. 2005.

GALUPPO, Marcelo Campos. **Descrição e narração no cinema: O cinema clássico e o cinema moderno**. 2003. Disponível em:

<[http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao\\_e\\_narracao.htm](http://marcelogaluppo.sites.uol.com.br/descricao_e_narracao.htm)> . Acesso em: 09 nov. 2005.

GARCIA, Luis Alonso. **Sobre el discurso de la crisis y lo que no oculta Teoría del cine**. Disponível em: <<http://www.evaparrondo.com/docu/docuaehc.htm>> . Acesso em: 09 nov. 2005.

GRUNES, Dennis. **A bout de souffle**. Disponível em:

<[http://www.fortunecity.co.uk/cinerama/chick/268/essays/DG\\_A\\_bout\\_de\\_souffle.html](http://www.fortunecity.co.uk/cinerama/chick/268/essays/DG_A_bout_de_souffle.html)>. Acesso em: 07 nov. 2005.

GUILHERME, Augusto. **Cinema: A ficção da realidade ou a realidade da ficção?** Disponível em:

<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/agcinema7.htm>>. Acesso em: 03 out. 2005.

HISTORIANET.COM. Artigo: **Cuba: Elián, o fim do embargo e a Revolução**. 7º parágrafo. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=248>>. Acesso em: 14 nov. 2005.

LACK, Roland-François. **A bout de souffle: The Film of the Book**. Disponível em:

<[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3768/is\\_200401/ai\\_n9377429](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200401/ai_n9377429)>

Acesso em: 01 nov. 2005.

LEÃO, L.G. Miranda. **45 Anos de Nouvelle Vague**. Disponível em:

<[http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=657](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=657)>. Acesso em: 05 nov. 2005.

LARANJA, Lílian Piraine. **Dois dias na Riviera Francesa**. Disponível em:

[http://www.cronicas-da-lilian.com.br/cronica\\_lilian\\_21.htm](http://www.cronicas-da-lilian.com.br/cronica_lilian_21.htm). Acesso em: 05 nov. 2005.

Livraria Cultura, sinopse sobre o autor. Disponível em:

<<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/cultura/resenha/resenha.asp?nitem=187959&sid=20022698>

27102557067794425&k5=3244D0F7&uid=>. Acesso em: 01 nov. 2005.

MACROME, Michael. **Sartre: estou condenado do a ser livre**. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/Athens/4539/condenado.htm>>. Acesso em: 26/11/2005.

MURAT, Pierre. **Cem anos de cinema francês**. Disponível em:

<<http://www.france.org.br/abr/label/label19/dossier/cent.html>>. Acesso em: 03 nov. 2005.

Monteuve Producciones Audiovisuales y Multimedia. Disponível em:

<<http://www.monteuve.com/filmografia/godard.html>> Acesso em: 28 out. 2005

NETO, Alcino Leite. **Godard pop-político contra os neoconservadores**.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult682u94.shtml>>. Acesso em: 03 nov. 2005.

**Nos braços da revolta.**

<<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2005/06/21/001.htm>> Acesso em: 13 nov. 2005.

PIZA, Daniel. **Paulo Francis - o contundente crítico cultural:**

Disponível em: <<http://hps.infolink.com.br/paulofrancis/pf4h89.htm>> Acesso em: 26/11/2005.

RIMBAUD, Jean-Nicolas Arthur. **Tradução de Augusto de Campos**. Disponível em:

<<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet091.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2005.

ROUANET, Sergio Paulo. **Por que o moderno envelhece tão rápido?** Revista on-line da USP, disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n15/fbertexto.html>>. Acesso em: 03 nov. 2005.

SARZI, Regilene. **A Fragmentação da Figura Humana na Pintura - Parte II.** Disponível em: <[http://tvtem.globo.com/mod\\_colunas.asp?step=ShowColuna&secaoid=1&colunaid=1370](http://tvtem.globo.com/mod_colunas.asp?step=ShowColuna&secaoid=1&colunaid=1370)>. Acesso em: 01 nov. 2005.

SCHETTINI, Jose. **Apenas Coincidências?** Disponível em: <<http://port.pravda.ru/World/2004/10/11/6221.html>>. Acesso em: 01 nov. 2005.

SETARO, André. **O que foi afinal a Nouvelle Vague.** Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1989>> Acesso em: 01 nov. 2005.

SETARO, André. **Introdução ao Cinema de Godard.** Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1510>>. Acesso em: 01 nov. 2005.

SETARO, André. **O que foi afinal a Nouvelle Vague.** Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.Br/matArtigos.asp?mat=1989>>. Acesso em: 01 nov. 2005.

SHOPTIME.COM REVISTA. **Falando de Cinema, Os opostos NOS atraem.** Disponível em: <<http://www.shoptime.com.br/apollo/vitrine.do?method=show&areaName=revistaMateria&materia=cinemaMateria06&atributos=cinemaMateria06>>. Acesso em: 27 out 05.

SINGER, Paul. **Revista Teoria e Debate.** Artigo: "Toma lá e... ..não dá cá" nº 1, dezembro/1987. <[http://www.fpa.org.br/td/td01/td1\\_economia.htm](http://www.fpa.org.br/td/td01/td1_economia.htm)> . Acesso em: 13 out. 2005.

**Terra - Cinema & DVD.** Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/ficha/0,,TIC-OI4629-MNfilmes,00.html>>. Acesso em: 01 nov. 2005.

TRAVERS, James. **A bout de souffle.** Disponível em:

<[http://frenchfilms.topcities.com/index3.html#http://frenchfilms.topcities.com/nf\\_A\\_bout\\_de\\_souffle\\_rev.html](http://frenchfilms.topcities.com/index3.html#http://frenchfilms.topcities.com/nf_A_bout_de_souffle_rev.html)>. Acesso em: 21 out. 2005.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Comédia Dell'arte**. Disponível em:

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia\\_Dell%E2%80%99arte](http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_Dell%E2%80%99arte)>. Acesso em: 26 out. 2005.

ZAMAI, Marcos. **A História do Cinema**. Disponível em:

<<http://www.cinevideo.hpg.ig.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2005.

## **ANEXO 1 – TERMOS TÉCNICOS**

### ***Plano geral (PG)***

Enquadramento feito com a câmera distante mostrando a pessoa por inteiro ou um local por completo.

### ***Plano médio (PM)***

Plano de introdução para as entrevistas, que costa logo abaixo dos cotovelos.

### ***Trilha sonora***

Trilha contendo música e efeitos sonoros.

### ***Voz over - Voz em off***

É a narração ou comentário colocado sobre imagem.

## ANEXO 2 - FILMOGRAFIA DE JEAN-LUC GODARD

- 1959 – A bout de souffle (Breathless / Acossado)
- 1960 – Le petit soldat (The Little Soldier / O pequeno soldado)
- 1961 – Une femme est une femme (A Woman is a woman / Uma mulher é uma mulher)
- 1961 – Une histoire d'eau (A Story of Water)
- 1962 – Sept péchés capitaux, Les (The Seven Deadly Sins)
- 1962 – Vivre sa vie (It's my life/ My life to live / Viver a Vida)
- 1963 – Les carabiniers (The soldiers / The riflemen)
- 1963 – Le Mépris (Contempt / O Desprezo)
- 1963 – Carabiniers, Les (The Riflemen)
- 1964 – Bande à part (The outsiders / Band of outsiders)
- 1965 – Alphaville
- 1965 – *Pierrot Le Fou* (*Pierrot Le Fou* / O demônio das 11 horas)
- 1966 – Masculin Féminin (Masculine Feminine)
- 1967 – La Chinoise (The Chinese / A Chinesa)
- 1967 – Loin du Viêt-nam (Far from Vietnam)
- 1967 – Weekend
- 1968 – Le Gai Savior
- 1968 – Cinétracts
- 1968 – Un Film comme les autres
- 1968 – One Plus One (Sympathy for the Devil)
- 1968 – One american Movie – uncompleted.
- 1969 – Amore e rabbia - segment "L'Amore"
- 1969 – Lotte in Italia (Struggle in Italy)
- 1969 – Vent d'Est (Wind from the East)
- 1969 – Pravda
- 1969 – British Sounds (See you at mao)
- 1969 – Communications - uncompleted)
- 1969 – Gai savoir, Le (Joy of Learning)
- 1970 – Jusqu'à la victoire (Palestine Will Win)
- 1970 – Vladimir et Rosa (Vladimir and Rosa / Vladimir e Rosa)
- 1970 – Pravda (uncredited) (Prawda (West Germany))
- 1970 – British Sounds (See You at Mao)
- 1970 – Vent d'est, Le (uncredited) (East Wind)

1972 – Lutttes en Italie (Lotte in Italia (uncredited))  
 1972 – One P.M. (One A.M./One American Movie)  
 1972 – Tout va bien (All's Well)  
 1972 – Lettre à Jane (Letter to Jane)  
 1975 – Numéro deux (Number Two)  
 1976 – "Six fois deux/Sur et sous la communication", TV Series  
 1976 – Ici et ailleurs (Here and Elsewhere)  
 1978 – Comment ça va? - (How Is It Going?)  
 1979 – Scénario de 'Sauve qui peut la vie'  
 1980 – Sauve qui peut (*la vie*) (Every Man for Himself -USA)  
 1981 – Lettre à Freddy Buache  
 1982 – Scénario du film 'Passion'.  
 1982 – Passion (Godard Pasion's)  
 1983 – Petites notes à propos du film 'Je 'vous salue, Marie'  
 1983 – Prénom Carmen  
 1985 – 'Je vous salue, Marie (Hail Mary)  
 1985 – Détective  
 1986 – Soft and hard  
 1986 – Meeting' WA (Meeting Woody Allen)  
 1987 – King Lear  
 1987 – Aria (segment "Armide")  
 1987 - Soigne ta droite (Keep up your right)  
 1988 - Puissance de la parole  
 1988 – On s'est tous défilé  
 1989 – Rapport Darty, Le  
 1989 – Histories du cinéma: Une histoire seule  
 1989 – Histories du cinéma: Toutes les histories  
 1990 – Comment vont les enfants  
 1990 – Nouvelle vague  
 1991 – Contre l'oubli (Lest we forget)  
 1991 – Allemagne 90 neuf zero (Germany Year 90 Nine Zero)  
 1993 – Enfants jouent à la Russie, Les  
 1993 – Hélas pour moi (Alas for me)  
 1995 – Deux fois cinquante ans de cinéma français (Twice Fifty Years of French Cinema)  
 1995 – JLG/JLG – autoportrait de décembre

1996 – For ever Mozart  
1997 – Histories du cinéma: Seuk le cinéma  
1997 – Histories du cinéma: Fatale beauté  
1998 – The old place  
1998 – Histories du cinéma: Une vague nouvelle  
1998 – Histories du cinéma: Les signes parmi nous  
1998 – Histories du cinéma: Le contrôle de l'univers  
1998 – Histories du cinéma: La monnaie de l'absolu  
2000 – Origine du XXIème siècle, L' (Origins of the 21<sup>st</sup> Century)  
2002 - Éloge de l'amour (Praise of love)  
2002 – Liberté et patrie (Liberty and Homeland)  
2002 – Dans le noir du temps (Ten Minutes Older: The Cello)  
2004 – Nostre Musique (Our Music)

#### **CURTAS**

1954 – Pération Béton  
1955 – Une Femme coquette  
1957 – Tous les Garçons s'appellent Patrick  
1958 – Charlotte et son Jules  
1958 – Une Histoire d'eau  
1962 – Le Nouveau Monde (O novo mundo)  
1984 – Série Noire, TV series  
1986 – Grandeur et décadence, TV program  
1988 – Français vus par, Les – mini TV series (The Cowboy and the Frenchman)

### **ANEXOS 3 – BIOGRAFIA DE JEAN-LUC GODARD**

Godard nasceu em 3 de Dezembro de 1930, ele foi o segundo filho de quatro irmãos. Seu pai era doutor e possuía uma clínica privada e sua mãe veio de uma família de banqueiros Suíços. Durante a segunda guerra mundial Godard se tornou um cidadão naturalizado Sueco. Estudou na escola de Noyns (Suíça). Em 1949 estudou no Sorbonne, durante este tempo começou a assistir François Truffaut, Jacques Rivette, e Eric Rohmer. Em 1950, passa a ser um crítico de cinema e ele publicou cinco assuntos entre Maio e Novembro. Escreveu vários artigos para o diário usando freqüentemente o pseudônimo 'Hans Lucas',

Lançou seu primeiro longa metragem em 1959, *Acrossado*, que repercutiu mundialmente por inovar na linguagem cinematográfica. Em 1969 Com vários outros cineastas funda o grupo *Dizga Vertov*, no qual tratam de assuntos políticos e fazem cinema em grupo. No fim dos anos 80 volta a fazer filmes individualmente. É apontado como ícone do cinema moderno pois o filme *Acrossado* é considerado um dos filmes mais importantes da história do cinema.

## **ANEXO 4 – POEMA DE RIMBAUD**

### **A ETERNIDADE**

De novo me invade.  
Quem? - A Eternidade.  
É o mar que se vai  
Com o sol que cai.

Alma sentinela,  
Ensina-me o jogo  
Da noite que gela  
E do dia em fogo.

Das lides humanas,  
Das palmas e vaías,  
Já te desenganas  
E no ar te espraías.

De outra nenhuma,  
Brasas de cetim,  
O Dever se esfuma  
Sem dizer: enfim.

Lá não há esperança  
E não há futuro.  
Ciência e paciência,  
Suplício seguro.

De novo me invade.  
Quem? - A Eternidade.  
É o mar que se vai  
Com o sol que cai.