

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**O Regresso à Infância do Cinema (do gesto à  
alegria na obra inicial de Jean-Luc Godard)**

Cristiano António Marques de Jesus

Tese orientada pelo Prof. Doutor Fernando Guerreiro e pelo Prof.  
Doutor José Bértolo, especialmente elaborada para a obtenção do grau  
de Mestre em Estudos Comparatistas

2020



## Resumo

Esta dissertação explora a presença do cómico nos filmes iniciais de Jean-Luc Godard. A recuperação do cinema cómico do período mudo, nomeadamente o cinema burlesco, por parte de Godard é um procedimento que se deve à cinefilia que caracteriza a *Nouvelle Vague*, na qual o cineasta franco-suíço está inserido. O meu estudo analisa o modo como o cómico se manifesta e articula na sua obra através das várias características que definem o género burlesco (como a presença do gesto, o espectáculo e o conflito da progressão narrativa) e de diferentes categorias particulares do cinema de Godard (como a aleatoriedade, a voz e o tom).

Palavras-chave: Burlesco — Cinema — Comédia — Jean-Luc Godard — Nouvelle Vague

## Abstract

This dissertation explores the presence of the comic in Jean-Luc Godard's early films. Godard's retake of comic cinema of the silent period, namely slapstick genre, is a procedure due to cinephilia that characterizes *Nouvelle Vague*, in which the french-swiss filmmaker is in. My study analyzes how the comic manifests and articulates in his work through the various characteristics that define the slapstick genre (such as the presence of gesture, the spectacle and the conflict of narrative progression) and different particular categories of Godard's cinema (such as randomness, voice and tone).

Key-words: Cinema — Comedy — Jean-Luc Godard — Nouvelle Vague — Slapstick

## Agradecimentos

Agradeço ao orientador Prof. Fernando Guerreiro a dedicação e generosidade prestada à minha dissertação.

De igual forma ao co-orientador Prof. José Bértolo, que recebeu a minha proposta de bom grado e permitiu que ela se concretizasse. Agradeço sobretudo a confiança que ambos os professores depositaram em mim e no meu trabalho apesar de não me conhecerem.

Ao Prof. José Pedro Serra o facto de ter procurado sempre motivar e apoiar os seus alunos, independentemente das suas proveniências e das suas dificuldades.

Aos meus pais a oportunidade de poder prosseguir com os estudos académicos.

## Índice

<b>Resumo</b>	3
<b>Abstract</b>	4
<b>Agradecimentos</b>	5
<b>Introdução</b>	7
<b>Capítulo 1 - Um modo particular de ser moderno</b>	13
<b>Capítulo 2 - As primeiras manifestações do cómico nas curtas-metragens</b>	28
<b>Capítulo 3 - Um desejo de rir</b>	40
O fantasma do cinema burlesco	40
<i>Comme au temps de Mack Sennett</i>	44
A mistura dos géneros cinematográficos como elemento potenciador do efeito cómico	51
A narrativa à deriva	61
A ruptura de tom	66
A “febre verbal” e o corpo cómico	70
Uma morte espectacular	77
<b>Capítulo 4 - A celebração do quotidiano</b>	82
Alegria	83
Filosofia	94
<b>Conclusão</b>	107
<b>Referências bibliográficas</b>	111

## Introdução

O realizador franco-suíço Jean-Luc Godard é uma das personalidades emblemáticas dentro do grupo da *Nouvelle Vague*. Esse estatuto foi obtido não só devido a uma obra heterogénea como também à sua posição de iconoclasta no meio do cinema. A sua primeira longa-metragem, *À bout de souffle* (1959), obteve sucesso instantâneo, transformando Godard numa espécie de herói revolucionário do cinema. Falso profeta ou não, a verdade é que Louis Aragon, em “Qu’est-ce que ce qu’il y a l’art, Jean-Luc Godard?” (1965), a propósito de *Pierrot le fou* (1965), considerou Godard o epítome da Arte e do Cinema. Ora contestado por uns, nomeadamente os situacionistas<sup>1</sup> e alguns críticos de jornais e revistas<sup>2</sup>, ora admirado por outros, o seu nome foi constantemente convocado.

É a sua fase durante os anos 60, ainda dentro da influência da teoria desenvolvida nos artigos dos *Cahiers du Cinéma* (como, por exemplo, a *politique des auteurs*, a transmissão do realismo através da montagem por oposição à *mise-en-scène* baziniana, a cinefilia e a procura de uma nova relação entre ficção e realidade<sup>3</sup>), que, provavelmente, mais desencadeou ensaios teóricos sobre os seus filmes. Querer dizer alguma coisa inédita sobre a fase *nouvellevaguiana* de Godard, que se encontra hoje à distância de mais de meio século,

---

<sup>1</sup> Cf. “De l’aliénation Examen de plusieurs aspects concrets” (Bernstein *et al.*, 1966).

<sup>2</sup> Cf. Louis Seguin (1960), que escreveu uma crítica negativa sobre *À bout de souffle* para a revista *Positif*, afirmou que o filme tem um aspecto caótico e que Godard é um amador, pois “le travail, l’apprentissage, il laisse cela aux autres” (49). Ver ainda “*Les Carabiniers* under Fire” (Godard 1993, 196-200). Esta referência refere-se a um conjunto de ataques dirigidos a *Les carabiniers*, de vários jornais, em que Godard argumenta contra eles.

<sup>3</sup> Embora a *Nouvelle Vague* seja caracterizada por filmes de baixo orçamento, este condicionamento económico — que acabou por ter influência estética no produto final devido ao uso de películas mais baratas, de câmaras portáteis e à impossibilidade de rodar em estúdio — nunca foi ambição do grupo, muito antes pelo contrário, segundo as palavras de Godard: “Le rêve de la nouvelle vague, qu’elle ne réalisera jamais, c’est de tourner *Spartacus*, à Hollywood, avec dix millions de dollars. (...) On a toujours cru que la Nouvelle Vague, c’était le film bon marché contre le film cher. Pas du tout” (1962, 36). Aquilo que caracteriza a *Nouvelle Vague* é a tal relação entre ficção e realidade, como pode ser constatada numa declaração de Godard, nessa mesma entrevista: “La Nouvelle Vague, justement, se définit en partie par ce nouveau rapport entre fiction et réalité” (36).

torna-se uma tarefa difícil. Ainda os anos 60 iam praticamente no início (1963) e já era publicada a primeira monografia, escrita por Jean Collet, sobre a biografia de Jean-Luc Godard e alguns aspectos temáticos e estéticos presentes nas suas curtas-metragens e longas-metragens realizadas até então. Desde essa altura que a bibliografia sobre Godard nunca parou de aumentar.

Quando assisti pela primeira vez aos filmes de Godard, ainda incauto no que toca a questões de montagem, cinefilia e insubordinação em relação às ditas regras clássicas do cinema, o que me marcou na experiência sentida no momento da visualização foi uma jovialidade no modo como as personagens encaravam a relação com o outro, uma espontaneidade nos actos delas e naquilo que diziam umas às outras e, por último, uma força de juventude que percorria a sua filmografia dos anos 60. No momento da escolha do tema para a dissertação, decidi revisitar aquela experiência e percebi que ela se articulava com um aspecto pouco explorado nos estudos sobre a obra, isto é, o cómico. Posto isto, o presente trabalho procura dar universalidade, consistência e rigor àquilo que pertencia à ordem da rarefacção, do abstracto e do individual.

A dissertação tem como objectivo evidenciar e explorar a presença do cómico nos filmes iniciais de Godard. A sua obra inicial, por comodidade e conveniência, será designada por *fase Nouvelle Vague*. Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat (1994, 11) consideram aquilo que corresponde à referida *fase Nouvelle Vague* como o “segundo período” da filmografia de Jean-Luc Godard, que vai desde 1959 até 1966<sup>4</sup>. Este período compreende os seguintes filmes: *À bout de souffle* (1959), *Le petit soldat* (realizado em 1961 mas estreado só em 1963), *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Les*

---

<sup>4</sup> O “primeiro período” (1950 a 1959) abrange todos os anos da crítica cinematográfica e das quatro curtas-metragens realizadas (*Opération béton* [1954], *Une femme coquette* [1955], *Tous les garçons s'appellent Patrick ou Charlotte et Véronique* [1957] e *Charlotte et son Jules* [1958]).



*carabiniers* (1963), *Bande à part* (1964), *Une femme mariée* (1964), *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), *Masculin féminin* (1966), *Made in U.S.A.* (1966), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) (1994, 11).

O *corpus* deste trabalho é composto pelos filmes já mencionados (excepto *Une femme mariée*, *Alphaville* e *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, os quais considero não possuírem as características que justifiquem as suas inclusões neste estudo) acrescentando-lhe ainda duas das quatro curtas-metragens realizadas por Godard antes dos anos 60: *Tous les garçons s'appellent Patrick ou Charlotte et Véronique* (1957) e *Charlotte et son Jules* (1958).

O facto de Godard não ser um realizador de comédias não impossibilita a presença do cómico nos seus filmes. É de salientar, ainda assim, que o cómico não é o motor que anima a narrativa do filme, como acontece em Charlie Chaplin ou Buster Keaton, daí o cómico não se deixar fixar facilmente à pessoa que o pretende explorar. Devido à natureza do cómico nos seus filmes não ser estática, ela desdobrar-se-á em diferentes formas: na sua relação com a narrativa, a montagem, a aleatoriedade, as palavras e o corpo. A constatação de que existe uma presença subtil dum cómico herdado do cinema burlesco das primeiras décadas do cinema, que anima a sua obra inicial, permite circunscrever parte da questão do cómico, que pode ser muito abrangente e dispersiva se interpretada e balizada nos princípios que dizem respeito unicamente à literatura e ao teatro. Ao apurar as diferentes formas como o burlesco se manifesta e se articula nos filmes de Jean-Luc Godard assim como, em última análise, a tentativa de definir o cómico godardiano, o horizonte para o qual se pode olhar a sua obra dos anos 60 ficará mais expandido, convidando outros a mais incursões sobre este tema.

No que diz respeito a abordagens no âmbito da presença do burlesco na obra de Jean-Luc Godard, elas são pouco frequentes e diferentes do estudo que pretendo realizar aqui. Robert Stam (1992, 180-181) é muito conciso na referência ao burlesco nos filmes de

Godard, salientando sobretudo os exemplos mais evidentes e directos, como será exposto no terceiro capítulo. Dos quatro filmes em que Stam encontra uma ligação com esse género cinematográfico apenas um (*Pierrot le fou*) pertence ao meu *corpus* de trabalho, sendo que os outros três pertencem a uma fase ligeiramente posterior: *Week-end* (1967), *Tout va bien* (1972) e *Sauve qui peut (la vie)* (1980). É também usando um filme dos anos 80 (*Prénom Carmen* [1983]) em que Yann Lardeau mostra que “a relação do corpo com os objectos que rodeiam uma cena *produz* uma série de obstáculos com que colide sucessivamente a corrida do actor”, tornando-se assim “a matéria-prima da linguagem cinematográfica” (*apud* Deleuze 2006, 248, destaque do autor). Embora Barthélemy Amengual (1967, 129-145) convoque Mack Sennett para pensar sobre *Les carabiniers* (1963), a ligação estabelecida por si entre Godard e o “pai do cinema burlesco” não tem tanto que ver com as questões que definem o género burlesco (particularmente a presença do gesto, o espectáculo, o conflito da progressão narrativa), como com o universo macksennettiano em si. Amengual refere o “*érotisme macksennettien*” (132) presente em Cléopâtre (personagem de *Les carabiniers*), a “*dimension cosmique des Mack Sennett*” (132) demonstrada nos planos de Ulisses e Michelange para conquistar o mundo e a semelhança do gesto de Godard em satirizar o filme de guerra (“*mis de moutashes*” [139]) à semelhança do que Mack Sennett fez para o filme de actualidades.

No primeiro capítulo, pretendo mostrar a relação singular de Jean-Luc Godard, artista moderno, com o passado. Através da ligação deliberada com a história do cinema, Godard construirá os seus filmes influenciado por um património já existente: “Nos [dos cineastas da *Nouvelle Vague*] premiers films ont été purement des films de cinéphiles” (Godard 1962, 22). Como afirma Serge Daney (1999, 221), “a força paradoxal dos cineastas da *Nouvelle Vague* é

---

<sup>5</sup> A ideia de que há objectos que impedem a progressão livre do corpo no espaço (muito típica do burlesco) será explorada, no segundo capítulo, quando se falar das acções de Patrick e no subtema “Uma morte espectacular” do terceiro capítulo.

que eles acreditaram sinceramente pertencer a uma história, da qual conheciam de cor os seus capítulos precedentes (e onde tinham escolhido os seus heróis)”. A sua atenção para com o passado ajuda a sustentar a ideia de que a presença do cómico nos seus filmes se fundamenta através do conhecimento da história do cinema.

No segundo capítulo, debruço-me sobre algumas das curtas-metragens iniciais do realizador, identificando características inerentes ao cinema cómico mudo que, começando a ser sistematizadas nessas curtas-metragens (por exemplo, a preocupação com a *mise-en-scène* a nível do movimento dos corpos, dos gestos e do espaço onde decorre a acção), terão desenvolvimentos significativos nos filmes posteriores.

No terceiro capítulo, analiso as manifestações de alguns momentos cómicos paradigmáticos na filmografia que diz respeito à *fase Nouvelle Vague*, através de algumas características que formam o género burlesco. Num primeiro momento, descrevo a atmosfera do cinema burlesco que envolve Godard recorrendo à curta-metragem *Les fiants du pont MacDonald* (1961), de Agnès Varda, na qual Godard participa como actor, caracterizado de forma a assemelhar-se a Buster Keaton, para, depois, tomar em consideração os momentos burlescos mais evidentes de alguns dos seus filmes. Em seguida, exploro a relação existente entre Mack Sennett e Godard. Depois, por intermédio da mistura de géneros, revelo um modo particular de Godard fazer humor semelhante à obra aberta de Sennett. No subcapítulo seguinte, abordo o conflito clássico que existe, desde sempre, no cinema burlesco entre a progressão narrativa e o espectáculo que tende a suspendê-la. Seguidamente, contemplo a ruptura de tom, que se verifica em diversos filmes de Godard, de modo a expor o carácter cómico latente a uma noção de aleatoriedade. Posteriormente, discorro sobre o uso particular da voz pelas personagens e qual a sua relação com o corpo. E, por fim, abordo o aspecto irrealista da morte e o seu lado performativo.

No quarto capítulo, debruço-me sobre o modo como Godard celebra o quotidiano na sua vertente prática e filosófica, recorrendo ao motivo da alegria de viver. O carácter singular deste capítulo reside na forma livre com a qual pretendo abordar o cómico associado ao quotidiano. Diante de momentos em que as personagens tendem a pensar em demasia, há outra coisa que surge para contrabalançar as reflexões: a alegria de viver o momento presente que se deve à *espontaneidade* com que as personagens lidam com as situações e se manifesta na dança (por vezes desajeitada e embaraçosa).

## Capítulo 1 - Um modo particular de ser moderno

Na cena da aula do curso de inglês em *Bande à part* (1963), vê-se a professora a escrever no quadro: “Classique = Moderne”. De seguida, ela pede à personagem feminina principal, Odile, que diga a frase do poeta T. S. Eliot que se relaciona com o que acabara de ser escrito. Odile, que inicialmente estava distraída, responde timidamente: “Tout ce qui est nouveau est, de ce fait, automatiquement traditionnel”. Esta frase atribuída a T. S. Eliot sintetiza a estética godardiana porque os filmes feitos pelo realizador franco-suíço, que correspondiam ao que de mais vanguardista e original (dentro dos parâmetros do cinema convencional) se fazia nos anos 60 em França, eram já uma derivação/apropriação de filmes realizados no passado. Por isso, Godard não está a criar algo totalmente novo, mas sim a continuar uma tradição, que será um elemento importante para a *Nouvelle Vague*, devido à sua ligação com a cinefilia. Os *Cahiers du Cinéma* perguntam a Godard, dois anos depois, se não há um conflito entre o antigo e o moderno. Godard responde: “Pas du tout. Il peut y avoir des progrès de la part de la technique, mais pas de révolution de style, ou du moins pas encore” (Godard 1965, 22).

André S. Labarthe escreve, a propósito de *Une femme est une femme*, que “le cinéma selon Godard se caractérise par une valorisation du présent” (1961, 54). Esta valorização do presente entronca com a tradição do cinema dos Lumière e do próprio cinema: a documentação do real na sua forma mais pura e original: a *imagem*. “L’enregistrement automatique du réel” (*ibid.*) deve-se à própria invenção técnica do aparelho que filma, já que este não pode escapar às evidências do concreto. É por isso que Labarthe, nesse mesmo artigo, afirma que o realizador franco-suíço reconhece no cinema a sua função mais simples e

fundamental que é a do documentário (55). Deste modo, para o autor, *À bout de souffle* é um documentário em Paris e *Le petit soldat* um documentário em Genebra. *Une femme est une femme* também se constitui como um documentário mas de uma forma diferente uma vez que consiste em registar uma actriz (neste caso Anna Karina) na sua profissão. No que diz respeito à direcção de actores, e ao contrário do que acontece com outros realizadores, apenas interessa a Godard os momentos em que existe uma falha, como “un geste imprévu, une mimique incontrôlée, une intonation involontaire” (55). A preferência pelos “maus takes” em que a interpretação de Karina não é tão bem conseguida — que poderia ser tomado como uma espécie de traição ao trabalho da actriz — deve-se ao seu interesse na busca pelos “minutes extraordinaires de vérité” (55). Os diálogos ditos pelas personagens são também uma evidência desta busca. O que importa não é aquilo que está a ser dito mas o modo como é dito. É na pronúncia que acontecem os acidentes como “l’accent, la modulation, l’intonation” (56). E mesmo as próprias *gags* têm como objectivo encontrar a *verdade* das personagens. Numa espécie de paradoxo, Labarthe termina o artigo com as seguintes palavras: “*Une femme est une femme* est un étape importante du cinéma moderne. C’est le cinéma à l’état pur (...) C’est le cinéma qui retourne au cinéma. C’est Lumière en 1961” (56).

Ao mesmo tempo que afirma Godard, entre outros da sua geração, como um descendente dos Lumière, François Truffaut também caracteriza a curta-metragem *Tous les garçons s’appellent Patrick* (1957) como constituindo a vanguarda nessa época, semelhante ao filme de Jean Vigo, *A propos de Nice* (1930), que representaria a vanguarda cinematográfica nos anos 30 (Truffaut 1990, 332-333).

Barthélemy Amengual diz que “Jean-Luc Godard s’est imposé comme le cinéaste ‘moderne’ par excellence, celui qui, avant toute chose, exprime la nouveauté de son temps dans un langage neuf” (1967, 8). No entanto, a novidade é alimentada por uma nostalgia

confessada por cineastas como Erich von Stroheim, René Clair, Max Ophüls, Ingmar Bergman, Federico Fellini (8). Numa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*, Godard afirma que os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* foram “purement des films de cinéphiles” (1962, 22).

Nos exemplos anteriormente mencionados, há sempre uma referência ao jogo duplo entre o passado (tradição) e o presente (moderno), como demonstrado pela professora na aula do curso de inglês, em *Bande à part*, e bem resumido nas palavras de Miguel Marías: “sus integrantes [da *Nouvelle Vague*] se sitúan en una trayectoria histórica y se basan en una tradición que consideran, en parte, todavía contemporânea y vigente” (2002, 267).

A consciência da evolução do cinema, assim como o desejo de voltar aos primórdios do cinema, são desde cedo manifestados por Godard, que diz, a propósito de *À bout de souffle*: “Je me disais: il y a déjà Bresson, il vient d’y avoir *Hiroshima*, une certain cinéma vient de se clore, il est peut-être fini, alors mettons le point final, montrons que tout est permis” (1962, 22). Mostrar que tudo é permitido é regressar à estaca zero, quando as convenções cinematográficas ainda não dominavam a sétima arte. Nesse sentido, Godard, ainda sobre a sua primeira longa-metragem, diz que queria dar “l’impression qu’on vient de trouver ou de ressentir les procédés du cinéma pour la première fois” (22) e, para isso, faz uso da abertura da íris, deste modo recuperando as origens do cinema (22).

O uso do intertítulo também é uma forma de regressar ao cinema mudo. De acordo com Cédric Anger, o uso que Godard faz do intertítulo é um uso conceptual, recusando “son emploi purement informatif” (2000, 36), pois o intertítulo “est liberté de la dramaturgie et du récit” (36). Esta visão do intertítulo aplica-se mais ao filme *Masculin féminin* em que Godard joga com os sentidos das palavras ao quebrá-las silabicamente, e ao filme *Week-end* em que o intertítulo é usado para medir o tempo de um *travelling* (36). Em *Tous les garçons*

*s'appellent Patrick*, o intertítulo tem uma função informativa, indicando a passagem do tempo. Em *Vivre sa vie*, é usado para resumir as acções que decorrerão naquela cena. O conhecimento prévio das acções expostas nos “12 quadros”, antes de cada cena, também funciona de uma forma conceptual. Ao saber o que vai acontecer, o espectador não será surpreendido pela trama e, assim, o seu juízo crítico continuará em alerta, distanciando-se do *pathos* que pudesse eventualmente ser suscitado pelas acções no filme. Deste modo, a comoção da esfera prática das acções é diminuída para que o pensamento crítico possa emergir. As acções descritas têm também um carácter genérico. Aquilo que se passa com um indivíduo pode aplicar-se a qualquer um. Em *Les carabiniers*, o intertítulo corresponde às cartas escritas pelos soldados para as suas mulheres, informando o espectador do seu conteúdo. O intertítulo tem, portanto, uma função diferente daquela mencionada por Anger. Ao invés de se relacionar unicamente com a função conceptual, como argumenta Anger, o intertítulo, em Godard, retoma, também, a função informativa do período histórico do cinema mudo.

Segundo as palavras de Godard, a *Nouvelle Vague* é caracterizada pela “nostalgie du cinéma qui n'existe plus” (1962, 36). A nostalgia é uma forma de resgatar o passado que a passagem do tempo tornou distante. Contudo, o regresso do cinema que já não existe não pode ser efectuado de forma *ipsis verbis*, uma vez que a crítica ensinou a Godard que é inútil fazer uma coisa de uma determinada maneira, se esta já foi feita desse modo no passado (1962, 21). É preciso adoptar uma outra perspectiva. Uma estratégia possível para se dirigir a esse património cultural é recorrendo ao humor. Não se aceita o património cultural como sagrado ou intocável mas como fonte de criação.

A dimensão reflexiva presente nos filmes deste cineasta é uma consequência do trabalho de crítico desempenhado antes de ingressar na realização. A crítica assume um papel



significativo porque, como disse Godard, escrever era já uma forma de fazer cinema (*ibid.*). Como os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* — que mais tarde formariam o núcleo essencial da *Nouvelle Vague* — não tinham, à época, meios para realizarem os seus próprios filmes, tentavam através da crítica pensar o cinema (valorizando propostas estéticas fora do gosto dominante, como o cinema americano) e denunciar a desactualização do cinema francês do pós-guerra (Bértolo 2020). A desenvoltura com que os críticos dos *Cahiers* se moviam dentro do mundo cinematográfico deveu-se ao papel pedagógico assumido por Henri Langlois, como director da Cinemateca Francesa. As programações de filmes criadas por Langlois caracterizavam-se pela disparidade que existia (a nível temático, de tom, de género e de origem) entre os filmes exibidos (Douchet 1999, 140). Tal como sintetiza José Bértolo, “a Cinemateca de Langlois torna-se, assim, um veículo capital para a educação dos novos cineastas, nomeadamente através de uma cinefilia mais informada e diversificada” (2020).

Em *À bout souffle*, vemos Michel Poiccard, que projecta a sua existência como se vivesse num filme de série B americano. Ele incorpora tanto os tiques das personagens ficcionais interpretadas por Humphrey Bogart — que, para Poiccard, é um ídolo no qual molda a sua personalidade e a sua maneira de existir —, como a propensão para os jogos de sedução e a compulsividade para falar. A projecção da vida quotidiana num ideal, que nasce a partir da ficção (seja ela literária como cinematográfica), para que a verdadeira vida se revele, é um aspecto que atravessa praticamente todos os filmes de Godard. De acordo com Michel Delahaye (1966, 68), a personagem de Belmondo concretiza esta questão através da figura ideal de Boggart; em *Le petit soldat*, o ideal está relacionado com a guerra civil espanhola; em *Bande à part*, Arthur imagina-se num *western* e, em *Pierrot le fou*, Ferdinand Pierrot crê ser um Robinson, lendo livros de Jules Verne e Céline. É também possível contemplar o caso de *Une femme est une femme*, por fim, em que Angela desejaria ser uma dançarina dos filmes

da produtora M.G.M.. As personagens de Godard comportam-se como se vivessem num filme: “cantam e dançam como se vivessem num ‘musical’, percorrem Paris como se estivessem num ‘filme negro’, disparam como se estivessem num ‘western’” (Oliveira 2019). Contudo, a conjugação da vida com a ficção nem sempre é harmoniosa. O *décalage* entre estes dois elementos é assumido pelo próprio Godard em relação a *Bande à part*:

É gente que é real, e é o mundo que faz banda à parte. O mundo é que faz cinema. O mundo é que não está síncrono, eles estão certos, são verdadeiros, representam a vida. Vivem uma história simples, o mundo à volta deles é que vive um mau argumento (*apud* Deleuze 2006, 222).

Esta “‘assincronia’ que se estabelece entre [as personagens] e o mundo em que vivem” (Oliveira 2019) é o que possibilitará a criação de momentos cómicos. Um outro sintoma da ficção a contaminar a vida é o nome que cada personagem tem, sendo que este nunca é aleatório, prestando frequentemente homenagem a um realizador ou escritor<sup>6</sup>.

Em *Une femme est une femme*, temos a nostalgia pelo género musical, mas, como o filme é concebido numa lógica neo-realista<sup>7</sup>, procura-se nele o que há de documentário

---

<sup>6</sup> Em *Une femme est une femme*, Alfred Lubitsch tem o mesmo apelido que o realizador alemão Ernst Lubitsch. O mesmo acontece em *Le petit soldat*, pois Veronica Dreyer tem o mesmo apelido do realizador dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Em *Vivre sa vie*, Nana é uma referência tanto ao filme de Jean Renoir, como ao romance de Émile Zola. Em *Les carabiniers*, os recém-recrutados soldados do rei têm nomes com grande carga cultural. Michelange remete para o artista do Renascimento e Ulisses para o protagonista da *Odisseia* de Homero; o mesmo sucede com as suas mulheres: Cléopâtre, remetendo para a “rainha do Egipto”, e Vénus, que tanto é possível associar ao planeta como à deusa da mitologia romana. Em *Bande à part*, Franz é o primeiro nome do escritor checo Franz Kafka, assim como Arthur, que partilha o nome do escritor francês Jean-Arthur Rimbaud. Em *Pierrot le fou*, Ferdinand Griffon liga-se ao escritor Louis-Ferdinand Céline, ao partilhar com este o nome, e Marianne Renoir tem o mesmo apelido que o pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir, o que é sublinhado pelas pinturas a que ela é associada através da montagem.

<sup>7</sup> Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, Jean-Luc Godard comenta a criação de *Une femme est une femme*: “Le sujet, comme celui de mes deux autres films [*À bout de souffle* e *Le petit soldat*], raconte comment un personnage se sort d’une certaine situation. Mais j’ai conçu ce sujet à l’intérieur d’un néo-réalisme musical. C’est une contradiction absolue, mais c’est justement cela qui m’intéressait dans le film. C’est peut-être une erreur, mais c’est une erreur séduisante” (1962, 28).

(recordemos as declarações de Labarthe expostas anteriormente) e não tentando uma recriação dos filmes musicais dos anos 40 e 50 realizados nos Estados Unidos da América, porque, como afirma Godard, “la comédie musicale est morte” (1962, 28).

Em *Vivre sa vie*, na sessão de cinema do filme *La passion de Jeanne d’Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, Nana chora ao saber que Jeanne d’Arc foi condenada à morte. A lágrima que vemos escorrer no rosto de Nana, em grande plano, pode ter vários significados. Um deles relaciona-se com o facto de Nana perceber que o percurso do mártir é idêntico ao seu. Indubitavelmente, Nana também se encontrará diante da morte – ou seja, estamos perante uma comunicação através do silêncio, sem recurso à palavra verbalizada. Contudo, há um outro significado “humorístico” (Lesage, 1980). A autora diz que se trata de um engate “mostrado” (embora ao mesmo tempo escondido porque nunca vemos directamente a interacção directamente entre Nana e o homem) através do filme de Dreyer. Antes de *La passion de Jeanne d’Arc* ser mostrado ao espectador, é possível observar que Nana consente que um homem a seu lado ponha o braço sobre o ombro dela. A partir deste momento, a história do engate é transposta para a interacção entre o frade (Antonin Artaud) e Jeanne d’Arc (Renée Falconetti). “Here [o momento em que o homem pousa a mão no ombro de Nana] the editing moves from a lateral view of this ‘pick-up’ in long shot to close-ups of the crying Falconetti and then a frontal close-up of Nana crying (no background shown)” (Lesage, 1980). Depois de o filme terminar, Nana e o homem, que ficaremos a saber que lhe pagou o bilhete, aparecem juntos a caminhar na rua.

Em *Les carabiniers*, depois do exército do Rei ter tomado de assalto Santa-Cruz, nessa noite Michelange vai pela primeira vez ao “cinématographe”, como é anunciado através da carta que envia à mulher. A sessão da noite é composta por três filmes distintos (um de actualidades, outro de comédia e, por último, um erótico) em que Godard, por intermédio da

ingenuidade e do desconhecimento de Michelange, põe em cena a “realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière” (Gunning 2006, 383). Deste modo, as reacções de Michelange aos filmes exibidos são retratadas de forma cómica, pois ele assume a imagem cinematográfica como se fosse a *real*. O facto de não perceber que a imagem projectada na tela é uma simulação da realidade leva-o a tomar atitudes caricatas, nomeadamente aquela em que tenta saltar para dentro do filme erótico de modo a acariciar com as suas mãos a mulher que toma banho.

Em *Pierrot le fou*, um dos momentos mais cómicos (devido à ligação com o ridículo) é quando Ferdinand e Marianne criam e representam uma peça de teatro para conseguirem obter algum dinheiro. Eles interpretam a guerra no Vietname, sendo que Ferdinand representa um marinheiro americano e Marianne uma mulher vietnamita. A peça intitula-se, de acordo com um intertítulo que surge a meio dessa sequência, “Le neveu de l’oncle Sam contre le nièce de l’oncle Ho”. O cómico aparece no modo como o drama é concebido e dirigido. É a diferença entre o *significado* e o *significante* que potencia o primeiro riso, para usar termos semiológicos. Os aviões americanos que lançam bombas sobre o Vietnam (*significado*) são representados pelos dedos de Ferdinand que seguram um pedaço de madeira e fósforos (*significante*), de modo a imitar uma aeronave. O uso da montagem (porque Godard, apesar de ter no enquadramento uma imitação dos aviões, usa os seus sons reais não diegéticos) cria um efeito desestabilizador que impede, por um lado, a espectacularização da guerra e, por outro, propicia o efeito cómico devido ao facto de aquilo que ouvimos não corresponder ao que vemos no ecrã, ou àquilo que se passa efectivamente no universo diegético.

Além dos referidos aspectos, deve fazer-se notar, ainda, a representação caricatural e estereotipada dos dois lados da guerra: o lado americano em Ferdinand, que aparece vestido com um uniforme de marinheiro enquanto fuma um cigarro e bebe uma garrafa de uísque,

apontando depois um revólver ao espectador. O seu diálogo não é elaborado e limita-se à repetição constante de interjeições (“oh yes”, “yeah”) e de palavras americanas adulteradas pelo seu sotaque francês (“New York”, “Hollywood” e “communist”). Por sua vez, no lado vietnamita, Marianne surge de cara pintada de amarelo, usando um um chapéu “non la” (símbolo tradicional do Vietnã). Tal como acontece com Ferdinand, mas desta vez sem pronunciar qualquer palavra, Marianne limita-se a proferir apenas ruídos que se aproximam foneticamente da fala chinesa. E, por último, como toque final, vemos a plateia composta de cidadãos americanos a reagir efusivamente ao que está a ser representado. A conjugação destes diversos aspectos cria um momento cómico que, por não ser percebido dessa maneira pelas personagens, acaba por intensificar-se, pois as personagens não parecem estar conscientes do ridículo das suas acções. Num outro momento, Ferdinand também se serve do exagero próprio da caricatura para evidenciar de modo vincado o falar característico do actor francês Michel Simon, que imita “avec la voix proche de celle du comédien comme de celle de François Mauriac” (Godard 1976, 90).

Apesar de Godard ter filmado as suas longas-metragens nos anos 60, quase setenta anos depois da invenção do cinema, Michel Delahaye considera Godard como “l’enfance du cinéma” (1966, 70). Através d’“l’esprit d’enfance” (68), que se relaciona intimamente com o modo de viver (sonhar, ver, acreditar, fazer, amar), que conserva uma espécie de ingenuidade ao enfrentar os problemas e, desse modo, permite encontrar o essencial de cada questão, Godard descobre a “infância da arte” (68). Significa isto que o que está além da complexidade dos filmes de Godard não é o hermetismo, mas o reencontrar da simplicidade, que se vai perdendo com o progresso da técnica. Mas, para o realizador, não existe progresso a nível conteudístico (recordemos a frase já mencionada no início do capítulo: “Il peut y avoir des progrès de la part de la technique, mais pas de révolution de style, ou du moins pas

encore” [Godard 1965, 22]). É por isso que é sempre um constante recomeçar daquilo que é *essencial*. No fundo, o resgate do tempo em que “le cinéma était simple et nécessaire” (Delahaye 1966, 70).

Os exemplos anteriormente mencionados procuraram apenas ser o ponto de partida para a presença do cómico nos filmes de Godard. Antes de passar à discriminação detalhada e aos tópicos teóricos onde se inserem, é necessário fazer uma breve incursão sobre o tipo de cómico que estamos a abordar.

A comédia é um género que remonta à Grécia antiga. No entanto, o tipo de comédia que mais expressão tem nos filmes de Godard não deriva tanto das peças de Aristófanes, mas da tradição que, de acordo com Robert Henke (2002, 6), terá tido origem a meio do séc. XV, em Itália, designada *commedia dell’arte*. Termo que só é encontrado a partir do séc. XVIII, embora muito certamente já circulasse bem antes dessa data (5). Neste tipo de teatro itinerante, os actores baseavam-se numa espécie de guião simplificado (*canovaccio*), que continha simplesmente os pontos principais do enredo e lhes dava liberdade para improvisarem. A reacção do público era importante para guiar a *performance* dos actores. As suas actuações misturavam comédia com interacções violentas e número acrobáticos.

Um possível herdeiro da *commedia dell’arte* é o teatro de *vaudeville*, nascido nos Estados Unidos da América e no Canadá, nos finais dos séc. XIX (Dreux 2007, 49). O *vaudeville* caracterizava-se por uma série de números, sem uma relação entre si, de comédia, acrobacia, magia, atletismo, dança, cantores de rua etc.. No fundo, tratava-se da exibição das qualidades do *performer* naquilo que se propunha fazer. Como já acontecia na *commedia dell’arte*, a improvisação era um elemento que constava nas actuações dos artistas e o público tido em conta para perceber se a execução do número entretinha quem o observava. Os números de comédia também mantinham uma certa violência. Para percebermos a dimensão

desta violência presente nos actos de comédia, podemos recordar o testemunho de Henri Bergson: “Surgiram no circo duas personagens de enormes cabeças completamente calvas, armadas de grandes paus e cada uma, à vez, deixava cair o pau na cabeça do outro” (1993, 50).

É da influência do *vaudeville* que nasce um futuro género de cinema, a *slapstick comedy* (se usarmos o termo anglo-saxónico) ou *cinéma burlesque* (se quisermos utilizar o termo francês equivalente), que designa “la grosse farce ou la comédie bouffonne” (Dreux 2007, 50).

Segundo Emmanuel Dreux, “le terme *slapstick* signifie littéralement ‘bâton pour frapper’ et désigne initialement le bâton [*batacchio*] d’Arlequin [personagem recorrente da *commedia dell’arte*]” (2007, 50). O “pau” é, então, o instrumento que dá nome a este tipo de comédia, com origens no *vaudeville*, impulsionada e popularizada pela produtora de Mack Sennett, “The Keystone Studios”.

Quando surgiram as primeiras comédias dos “Keystone Studios” (1912), a imprensa já empregava a palavra *slapstick* “to refer to the action-oriented, sometimes violent comedies produced in great number before 1908” (Riblet 2011, 168). Porém, para melhor distinguir o género de comédia criado pelos “Keystone Studios”, e outros estúdios de comédia americanos, das suas influências (o *vaudeville*, o burlesco, o circo, os filmes iniciais de perseguição, as comédias importadas da França e Itália antes de 1914 e ainda os filmes melodramáticos de Griffith), Jay Leyda apelidou-o de “California slapstick” (Riblet 2011, 168).

Contudo, a abordagem a este tipo de comédia não tem sido consensual. Os historiadores anglo-saxónicos tendem a sub-categorizar o termo *slapstick*, definindo-o como

um estilo físico e violento do género da comédia<sup>8</sup> (Dreux 2006, 51). Já a abordagem dos historiadores europeus é diferente, pois, para estes, o cinema burlesco constitui-se como um género à parte da comédia que conserva as suas especificidades (52), nomeadamente a escalada de violência que brota das acções das personagens sem uma motivação justificável, a ausência de densidade emocional das personagens que dificulta a criação de um vínculo entre espectador e personagem e a despreocupação com a progressão narrativa que leva a um maior foco na acção.

A desconsideração das especificidades do género levou a que a visão histórica perpetuada pelos historiadores e críticos entendesse o género da *slapstick comedy* como um precursor e uma primeira manifestação crua, rudimentar, primitiva e inacabada do tipo de comédia desenvolvida mais tarde, nos anos 20, por Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd, já caracterizada pela utilização de narrativas e de caracterizações mais complexas. No entanto, este tipo de visão negligencia e ignora as especificidades que formam o próprio género burlesco (Kramer 1988, 101).

Ao estabelecerem como modelo da comédia os filmes realizados por aqueles comediantes, a visão dos historiadores “inevitably [distort] earlier forms of the genre which employed within specific conventions, aimed for different effects and developed within specific historical conditions” (Riblet 2011, 169).

A confiança que Godard deposita no seu conhecimento da história do cinema leva-o, na época em que escreve os primeiros artigos para os *Cahiers du Cinéma*, a fazer uma declaração polémica sobre a comédia americana:

---

<sup>8</sup> Cf. Douglas Riblet (2011, 172-173) para uma melhor percepção da violência usada nos filmes contra o corpo do actores, que vai desde violência física (murros, pontapés), queimaduras, arremesso de objectos, a acrobacias perigosas.



Certes, nous avons désappris de voir; (...) Je dirai donc que la comédie américaine doit moins aux farces de Mack Sennett qu'à D. W. Griffith, et, peut-être, moins au metteur en scène de *One Exciting Night* [(1922), de Griffith,] qu'à celui de *Queen Kelly* [(1929), de Eric von Stroheim], ou, autrement dit, par-delà Stroheim, à l'expressionnisme allemand. Cette école avait finit, par une juste logique d'ailleurs, dans le film de music-hall, les jolies gambades de Lilian Harvey (*le Congrès s'amuse* [(1931), de Jean Boyer e Erik Charell], *Libelei* [título original: *Liebeswalzer* (1930), de Wilhelm Thiele]). (Lucas 1952, 29)

Momentos antes, Godard tinha escrito que, se a comédia americana era tão importante como o advento do som, isto devia-se ao facto de ter trazido “la rapidité de l'action” e ter permitido “de se laisser aller à la pleine jouissance de l'instant” (Lucas 1952, 29). É verdade que o *slapstick* é caracterizado pelo predomínio da acção, como já vimos anteriormente. No entanto, Godard começava a esboçar a importância da *mise-en-scène* (“nous avons désappris de voir”) da qual o *slapstick* não podia estar desligado. É nesse sentido que Griffith é escolhido como o verdadeiro impulsionador do *slapstick*, passando a qualidade da *mise-en-scène* de realizador em realizador até desembocar no género de *music-hall*.

Embora pareça descredibilizar a importância de Sennett, o realizador franco-suíço não deixa de ter uma ligação com ele, que será exposta no terceiro capítulo. De todos os filmes realizados nos anos sessenta, é *Pierrot le fou* aquele que mais parece estar em dívida com o realizador americano. A paixão de Godard pelo cinema americano, no plano teórico, é sabida desde os seus tempos de crítica, tendo sido transmitida, por exemplo, na emblemática frase: “Et le cinéma, c'est Nicholas Ray” (1958, 44). Com *À bout de souffle*, podemos ver concretizada, no plano prático, essa paixão que os filmes posteriores não deixarão arrefecer (*Une femme est une femme, Bande à part*). Porém, é em *Pierrot le fou* que parece haver uma

maior confluência de várias referências a realizadores americanos. Aquelas que nos interessa contemplar neste estudo são as que se ligam ao género da comédia.

De acordo com Angella Dalle Vacche, os protagonistas de *Pierrot le fou*, Ferdinand e Marianne, procuram uma identidade estável como a dos heróis dos filmes americanos. Essa busca é expressa através das suas acções, principalmente quando Marianne pede emprestado um movimento de luta do “Bucha e Estica” para derrubar um funcionário de uma gasolinheira e quando Ferdinand, numa festa particular organizada pelos sogros, atira com a massa das tartes aos rostos dos convidados (1996, 128). Este gesto próprio da comédia burlesca pode ser encontrado em alguns filmes de Sennett como *That Ragtime Band* e *A Noise from the Deep*, ambos de 1913. Já em *Les carabiniers* encontrávamos um gesto semelhante quando, num filme de expressão cómica exibido na sessão de cinema a que Michelange assiste, o pai atira com a massa de bolo ao filho e à mulher. Sobre *Pierrot le fou*, Vacche escreve ainda que, no momento do roubo do carro operado pelo casal, “their choreographed energy [de Ferdinand e Marianne] and playful circumspections bring to mind the mathematical precision of the actor’s movements in a Mack Sennett comedy” (1996, 128).

Se, por um lado, o cómico nos filmes de Godard comunica com um género marginalizado da comédia que é o *slapstick*, por outro, é uma consequência do conhecimento da História do cinema, da qual ele pretende ser uma continuação ao mesmo tempo que procura efectuar uma certa ruptura nela. Esse corte com a tradição pode acontecer através da paródia, como Robert Stam sugere ao parafrasear Hegel: “man parodies the past when he is ready to dissociate himself from it” (1992, 135). A paródia é usada como uma arma pelas novas tendências artísticas para tentarem alcançar poder e respeito (135). Tendo em conta que a *Nouvelle Vague*, no início dos anos 60, era um movimento novo que procurava estabelecer-se, o recurso à paródia esteve presente. “Se tudo são clichés e conspiração para os

trocar e propagar, parece não haver outra saída a não ser um cinema da paródia e do desprezo, como aquele de que se acusou por vezes Chabrol e Altman” (Deleuze 2009, 313). No entanto, a propósito do cinema neo-realista italiano e do cinema da *Nouvelle Vague* (onde é construída a “nova imagem” por oposição à antiga “imagem-acção” do cinema americano), Gilles Deleuze menciona que, “longe de se satisfazer com uma consciência crítica negativa ou paródica, o cinema embarcou na sua mais elevada reflexão e não parou de a aprofundar” (2009, 313).

## Capítulo 2 - As primeiras manifestações do cómico nas curtas-metragens

*Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), com argumento de Éric Rohmer, é uma das primeiras curtas-metragens realizadas por Jean-Luc Godard. Neste pequeno filme, Charlotte e Véronique são abordadas, embora em tempos diferentes, por Patrick, que, através de pequenos jogos de sedução, tenta conquistá-las. A acção desenvolve-se em dois espaços: na rua, mais especificamente no jardim, onde decorre o primeiro contacto e a insistência por parte de Patrick em conhecer tanto Charlotte como Véronique; e no quarto onde vivem as duas jovens parisienses. No quarto, partilham detalhes do encontro que tiveram com Patrick, desafiando-se mutuamente para ver quem encontrou o pretendente mais bonito e inteligente. Segundo Luc Moullet, a cena do quarto que retrata as duas raparigas é filmada com “une authenticité encore jamais vue dans le cinéma français” (1960, 27). Embora existissem realizadores como Jean Renoir e Jacques Becker, as raparigas que eles retratavam eram as do pré-guerra e não as da actualidade<sup>9</sup> (27). Através da curta-metragem e da declaração de Moullet, temos a evidência do olhar de Godard direccionado para o presente, como foi referido no capítulo anterior.

Com esta curta-metragem, é possível determinar alguns aspectos que estarão presentes em futuros filmes de Godard: a tagarelice masculina, a reflexividade, a ligeireza cómica e o retrato do seu tempo. De entre estes, e no âmbito do tema deste trabalho, interessa salientar os aspectos da tagarelice e da ligeireza cómica. Este gosto em falar, misturando o

---

<sup>9</sup>A declaração de Luc Moullet pode parecer estranha porque ambos os realizadores fizeram filmes no pós-guerra. Isto é o que diz Moullet: “Certes, il y avait eu Becker, Renoir, mais la jeune fille qu’ils décrivaient était la jeune fille d’avant guerre, et non celle d’aujourd’hui” (1960, 27). Por isso, a frase de Moullet só pode ser entendida simbolicamente: apesar de Jean Renoir e Jacques Becker realizarem filmes no pós-guerra, as raparigas que eles retratavam eram ainda as do passado. O elemento de comparação não é um qualquer. Trata-se de Becker e Renoir que foram autores importantes para a *Nouvelle Vague*. Ao fazer esta comparação, Moullet está a valorizar ainda mais o trabalho de Godard enquanto realizador que capta o tempo presente.

discurso quotidiano, o intelectual e a astúcia (pois aquilo que é dito tem como objectivo levar a interlocutora a fazer algo que o locutor quer, ou seja, estamos perante uma manipulação), é muito frequente nas personagens masculinas dos filmes iniciais de Godard: Patrick, Jules e Michel Poiccard<sup>10</sup>.

A personagem Patrick é o estereótipo do galã masculino. Remetendo para o título, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, podemos até pensar que se trata de um apontamento social ao facto de, naquele momento, finais dos anos 50 em França, todos os rapazes se comportarem daquela maneira. De acordo com James Monaco, “Godard gives us ‘girls as we love them, boys as we see them everyday’” (1977, 107). Patrick é, portanto, uma representação-tipo cinematográfica do jovem masculino (intelectual e urbano) parisiense na vida real. Apesar de Patrick procurar dar a cada uma das raparigas informações diferentes sobre o curso e o lugar em que estuda, mudando inclusive de roupa, ele diz às duas que se chama Patrick. É este pequeno pormenor que permite a generalização e o momento da *gag* no quarto, quando elas se apercebem de que “tous les garçons s'appellent Patrick”, passando cada uma a falar do *seu* Patrick, bem como a sua desilusão ao repararem que se trata afinal da mesma pessoa.

O modo como Godard retrata a psicologia das personagens não é o de explorar a dimensão humana e as diversas camadas, mas sim o de entender as personagens por aquilo que pode ser visto e não deduzido. O comportamento irrequieto de Patrick, um pouco intrusivo e de chico-esperto, traça em pinceladas grossas, mas talvez bem definidas, aquilo que virão a ser as personagens masculinas futuras de Godard. Às suas personagens não lhe

---

<sup>10</sup>A personagem Jules, que será abordada perto do final deste capítulo, é a base daquilo a que chamarei *ser-linguagem*, desenvolvido no capítulo seguinte. Trata-se de um tipo de personagem que rompe com o discurso quotidiano e que, através dessa ruptura ou da oscilação entre esse discurso e o declamatório, cria efeitos cómicos.

conhecemos dimensões psicológicas, apenas comportamentais<sup>11</sup>. A abordagem de Godard é apropriada para jogar com as expectativas do espectador porque, como o comportamento da personagem é imprevisível, o espectador está sempre perante a indefinição.

O modo de acção de Patrick baseia-se na improvisação, apesar de ter algumas estratégias já montadas, como a artimanha de chamar a atenção das raparigas para um determinado sítio para, quando elas virarem a cabeça de novo para ele, beijá-las inesperadamente na boca, ou a pergunta sobre quem foi que plantou as primeiras árvores em Paris. Sentimos o diálogo como criação espontânea com todas as suas debilidades, uma improvisação que acarreta os seus riscos porque tem de traçar caminho por entre as acções e respostas inesperadas da rapariga que o protagonista está a abordar. Vai-se formando, aos poucos, o estilo de representação da *Nouvelle Vague*, muito ligado à casualidade. É a esfera da imprevisibilidade que suscita alguns momentos mais cómicos. A ligação ao cómico, na obra de Jean-Luc Godard, não é de todo inesperada. A escrita crítica do realizador já continha humor, trocadilhos e jogos de linguagem<sup>12</sup>. Se, segundo a ideia que o próprio cineasta ajudou a criar sobre o trabalho de crítico como um realizador em potência, ‘escrever era já uma forma de fazer filmes’ (Godard 1962, 21), então é natural que essa dimensão transitasse para os seus filmes.

Ainda que o que pareça ter mais destaque neste pequeno filme seja o diálogo, a vivacidade do gesto também marca presença. Pressentimos até o movimento acelerado dos fotogramas que se traduzem em corpos que se deslocam desembaraçadamente, parecendo

---

<sup>11</sup> Esta ausência de psicologia que caracteriza as personagens de Godard será um elemento constante ao longo dos filmes posteriores. Em certa medida, pode até ser uma reacção de ruptura com o cinema francês da guerra e do pós-guerra, que recorria à adaptação literária, criando personagens romanescas, e à narrativa clássica, na qual a motivação das personagens devia sempre ser clara. No entanto, não se pode deixar de assinalar que a falta de um índice psicológico nas personagens é também um traço comum com o primeiro cinema, principalmente o cinema cómico. De acordo com Tom Gunning (2006, 384), “the cinema of attractions”, onde estão incorporados números de *vaudeville* (cómico e eróticos, entre outros) e que se caracteriza pela solicitação da atenção do espectador, “expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personality.”

<sup>12</sup> Cf. (Godard, 1993) o ponto 7 da crítica 46 (260), o 2 da 48 (260), o 4 da 65 (266) e o 3 da 95 (275).

trazer consigo uma certa leveza, que a música tocada no piano, num tempo *allegro*, ajuda a acentuar. Era frequente, na época do cinema mudo, um filme ser acompanhado por um pianista que, através da música, ajudava a estabelecer a atmosfera emocional de cada cena. Antes da estandardização dos vinte e quatro fotogramas por segundo, devido à utilização do som síncrono e para que este não fosse distorcido, os fotogramas dos filmes do cinema mudo, principalmente os da comédia, eram reproduzidos em algumas situações com o dobro da velocidade usual para criar certos efeitos estéticos nos gestos e movimentos das personagens. As semelhanças da curta-metragem com o cinema mudo, além das já mencionadas, vão até à utilização de um intertítulo que descreve a passagem do tempo.

Esta curta é constituída por muitas pequenas acções e muitos gestos. O comportamento de Patrick para com Charlotte e Véronique é de uma constante agitação. O rapaz nunca permanece na mesma posição, sendo visto umas vezes sentado, outras em pé, mexendo e remexendo no casaco, nos óculos, nas cadeiras, aproximando o seu corpo ao delas. Nessa agitação toda, está presente o desejo de tocar, assegurando uma relação de maior proximidade e intimidade. A acrescentar, Patrick utiliza também o seu corpo como obstáculo à evasão das raparigas, impossibilitando a sua fuga. Porém, a cena do quarto com Véronique e Charlotte é a que está mais saturada de gestos, como se se tratasse de uma enumeração ou um catálogo de acções: tirar os sapatos, colocar perfume, saltar para a cama, pôr maquilhagem, pentear o cabelo, acertar a franja, pegar numa arma e apontá-la, pôr um chapéu, atirar o chapéu ao ar, pôr o gira-discos a tocar, lutar em cima da cama, entre outras. Contudo, são gestos inconsequentes/quotidianos que existem como forma de ocupar as personagens. Não são gestos técnicos que visem marcar o realismo da cena, como acontece no filme *Le Trou* (1960), de Jacques Becker, no qual as personagens escavam efectivamente em “tempo real” um buraco na cela, nem gestos *idiossincráticos* que caracterizem a personagem e se tornem a

sua “imagem de marca”, de que são melhores exemplos disso o andar tosco e desengonçado da figura do “Tramp” (a personagem criada por Charles Chaplin) ou o alçar da perna de Harpo por cima do corpo de alguém que se encontre ao seu lado.

Ainda assim, Charlotte, cujo andar é saltitante e ligeiro como o seu manusear jovial do lenço, é a personagem que mais partilha desse gesto *idiossincrático*. É possível ainda acrescentar mais uma categoria ao gesto: a sua potencialidade cômica, que se desdobra em dois níveis. O primeiro nível é o *efectivado*, que está presente quando as personagens se riem do que foi feito (por exemplo, quando Patrick faz um truque com uma moeda que à partida não tem nada de cômico mas Charlotte ri-se, ou quando Patrick acende um fósforo mas este inflama-se de tal maneira que desperta o riso de Charlotte). O segundo nível é o *suspenso*, que aparece quando as personagens não se riem de um gesto mas este é susceptível de ser cômico (por exemplo, Véronique quer atravessar a estrada mas Patrick impede-a quatro vezes, agarrando-a pelo braço). Estes duplos gestos, o de querer avançar e o de puxar para o mesmo sítio repetidamente, são cômicos: porque, em primeiro lugar, através do “vai-e-vem”, é criado uma espécie de bailado (dado que o corpo de Véronique se desloca para trás como um boneco) e, em segundo lugar, porque ela estava com pressa e foi impossibilitada de avançar quatro vezes.

Ao longo do filme é possível perceber que Godard vai em parte ensaiando um breve olhar poético sobre a cidade ao retratar os jardins, cafés, ruas e tráfego em toda a sua quotidianidade e contemporaneidade. Embora não faça dela o tema principal dos seus filmes, como o fizeram Dziga Vertov e Walter Ruttmann, Godard não deixa de captar a cidade de Paris com o olhar poético de quem vive nela. Recordemos os casos mais flagrantes destas incursões: em *À bout de souffle* (1959), o ritmo da cidade é sincopado com a batida do *cool*



jazz, enquanto, em *Bande à part* (1964), nos é dada uma imagem atractiva de uma Paris nocturna.

No universo de Mack Sennett, o cenário do jardim está presente em muitas curtas-metragens, como, por exemplo, *Mabel's Married Life* (1914), *Getting Acquainted* (1914), ou *In The Park* (1915), que conta igualmente com um jogo de sedução. O parque torna-se palco para várias investidas afectivas e, em *Tous les garçons s'appellent Patrick*, mantém-se como lugar propício para esse tipo de situações. Nos filmes produzidos pelos “Keystone Studios”, a presença do cenário sobrepõe-se à ideia de narrativa e ao desenvolvimento das personagens. O tipo de plano que predomina é o plano geral e, assim, vemos como as personagens se relacionam com o meio envolvente, entre pancadaria e improvisação. Nos filmes burlescos, há um vínculo entre personagem e lugar, pois o lugar, consoante os objectos que oferece ao manuseio, permitirá uma determinada acção a desempenhar pela personagem. Neste sentido, conseguimos ver como Patrick vai interagindo com os objectos que estão à sua mão: usa as cadeiras para se aproximar das raparigas, a queda dos óculos de sol como tema para iniciar conversa, acende fósforos, criando um momento de espectacularidade, e vê-se num vidro espelhado para ajeitar a sua roupa.

Na cena do café com Charlotte, é possível ler-se no semanário *Arts* (meio de difusão dos polémicos artigos de François Truffaut), segurado por um transeunte de forma a que o espectador consiga ler o que está escrito nele, o seguinte título: “Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le cinéma français crève sous les fausses légendes”. Trata-se de um artigo de Truffaut que foi publicado no dia 15 de Maio de 1957, por ocasião do Festival de Cannes, e que coincidiu com o momento da rodagem desta curta-metragem. Jean-Luc Godard aproveitou a publicação do artigo para inscrever mais um indício de temporalidade e de

referencialidade no filme<sup>13</sup>. O aparecimento do jornal na imagem é também uma forma de justificar na prática algumas das teses que Truffaut apresenta no artigo. De acordo com Michel Marie, as teses de Truffaut resumem-se à possibilidade de fazer um bom filme com um orçamento reduzido; ter a coragem de arriscar, pois, como demonstra Roberto Rossellini, o risco compensa; e, por último, o facto de a qualidade de um filme ser determinada pelo talento do realizador. Se ele for capaz de exprimir um ponto de vista pessoal, do mesmo modo que faz um escritor, o filme nunca será mau (Marie 2015, 37-38).

Apesar do diagnóstico reservado que foi traçado por Truffaut ao cinema francês seu contemporâneo, principalmente no artigo “Une certaine tendance du cinéma français<sup>14</sup>”, publicado três anos antes nos *Cahiers du Cinéma*, ainda havia quem lhe insuflasse vida; como é o caso, entre outros, de Jean Cocteau, um artista plástico e poeta que, quando fez *Le sang d'un poète* (1930), não tinha experiência no contexto da arte cinematográfica (Cocteau 1954, 16). As convenções da técnica caíam perante o poder da invenção<sup>15</sup>. Esta forma

---

<sup>13</sup> Em contraste com Godard, Truffaut não usava jornais reais. O que importava a Truffaut era o conjunto da ficção que daria a impressão de realidade e não a realidade-em-si, como acontece em Godard, por exemplo, com o jornal *New York Herald Tribune*, em *À bout de souffle* (Desplechin 2013, 122-123).

<sup>14</sup> Neste artigo, Truffaut (1999, 327-346) ataca vários realizadores (Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret e Marcel Pagliero), agrupando-os na designação de “tradition de la Qualité (TQ)”, que representava em competições oficiais o que de “qualidade” se fazia em França. Ele acusa-os de não terem acompanhado a evolução cinematográfica da época da guerra e do pós-guerra. Os filmes destes realizadores são na maioria adaptações literárias e aquilo que fazem são “films de scénaristes”. O modo como os adaptadores-argumentistas, nomeadamente Jean Aurenche e Pierre Bost, adaptam os romances para o cinema é também posto em causa. As adaptações criadas, ainda que sob o princípio da “equivalência”, acabam por trair o espírito do texto. No entanto, Truffaut enumera um conjunto de realizadores capaz de escrever os seus próprios diálogos e histórias que depois filmam. São eles Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Max Ophüls, Jacques Tati e Roger Leenhardt.

<sup>15</sup> Este modo de acção prefigurava o de Jean-Luc Godard, como comentou Raoul Coutard a propósito de *À bout de souffle*: “From day to day, as the details of his screenplay became more precise, he explained his conception: no foot for the camera, no light if possible, travelling without rails... little by little we discovered a need to escape from convention and even run counter to the rules of ‘cinematographic grammar’” (apud Godard 2002, 176, destaque meu). Cf. Leperchey (2011, 117-139), que agrupa determinados realizadores (entre eles, Jean Cocteau e Jean-Luc Godard) na estética do “amadorismo”, cuja característica permite “transgresser les règles habituelles du bien-filmer et [de] faire émerger de nouvelles formes” (118).

diferente de fazer cinema foi reconhecida por Jean-Luc Godard, que lhe dedicou a sua última curta-metragem antes de realizar *À bout de souffle*<sup>16</sup>.

A homenagem a Cocteau talvez não se deva só à razão apresentada. Com efeito, o poeta escrevera, em 1940, uma peça de um acto, intitulada *Le Bel Indifférent*, para ser protagonizada por Edith Piaf. Esta peça consiste no monólogo de uma mulher que tenta através de várias formas, como a sedução e a ameaça, captar, mas sempre em vão, a atenção do seu amado. *Charlotte et son Jules* acaba por ser uma espécie de variação sobre a peça teatral de Jean Cocteau. No lugar de Piaf, é posto Jules, um jovem parisiense com uma visão sarcástica sobre o cinema, que, ao reencontrar Charlotte, a sua ex-namorada, entra numa longa verborreia (que Moullet traduz na excelente imagem visual: “le temps d’un quart de cigare, douze minutes<sup>17</sup>” [1960, 28]) para demonstrar como sabia que o seu regresso era iminente.

*Charlotte et son Jules* (1958), com argumento e direcção de Godard, recupera Anne Collette como Charlotte e introduz Jean-Paul Belmondo, representando o ex-namorado de Charlotte, dobrado pelo realizador<sup>18</sup>, no universo godardiano. A personagem Charlotte, nesta curta-metragem, leva mais adiante a sua mudez, à que já tínhamos podido assistir na cena do jardim da curta-metragem antes analisada. É na oposição entre a mudez de Charlotte e o

---

<sup>16</sup> Luc Moullet dá o subtítulo “Sur les traces de Cocteau” à parte do texto em que fala da curta-metragem *Tous les garçons s'appellent Patrick*. A aproximação a Cocteau tem que ver com a descoberta do realismo e principalmente da poesia através do artifício. Este artifício trata-se da montagem cuja “dureza”, devido ao corte que se faz notar, “[s’]accordait fort bien avec la grâce naturellement artificielle de ces femmes coquettes [Véronique e Charlotte]” (Moullet 1960, 27). No que diz respeito à outra curta, *Charlotte et son Jules*, embora não apareça englobada naquele subtema, Moullet acaba também por fazer uma ligação com Cocteau. Ele aproxima a fala de Jean-Paul Belmondo à de Cocteau no filme *Le testament d’Orphée* (1960). O facto de Godard dobrar a voz, embora não síncrona, cria uma nova dimensão física (1960, 28). Esta referência a Cocteau, por Moullet, só pode ser feita em retrospectiva porque a curta-metragem de Godard foi realizada três anos antes de *Le testament d’Orphée*.

<sup>17</sup> O charuto é também um elemento importante, porque o modo como Belmondo o vai mantendo ao longo da curta-metragem no canto da boca sem fumá-lo lembra o estilo peculiar de Groucho Marx, que, além de ser visto constantemente com o seu charuto, também dizia silogismos absurdos.

<sup>18</sup> O serviço militar na Argélia impediu Jean-Paul Belmondo de dobrar a sua personagem. Foi por isso que Jean-Luc Godard o substituiu na pós-produção (Guérif & Levy-Klein 1977, 22).

discurso desregrado de Jean que reside a comicidade da curta. Segundo Moullet (1960, 28), a surpresa e o riso vêm da habilidade de Godard em conseguir concretizar (eu diria até “quotidianizar”, isto é, tornar natural e comum) o discurso intelectual que tende a ser abstracto. Por exemplo, Jean fala sobre cinema de forma directa e mundana. Ele revela a falta de moral que existe no meio cinematográfico, pois para conseguir fazer um filme é preciso dormir com muitas pessoas, considerando o cinema como desonesto e retrógrado, sendo ainda, em comparação com a literatura e a pintura, uma arte menor.

A mudez de Charlotte não é passiva, pois, muitas vezes, contraria com escárnio ou desconsideração aquilo que Jean vai dizendo, fazendo troça dele e contestando desse modo a sua autoridade. Há um momento em que Charlotte se encontra atrás de Jean, sentado na cadeira a escrever à máquina, e, à medida que ele fala, Charlotte vai gesticulando enfaticamente ao mesmo tempo que abre e fecha a boca, como se estivesse a falar, ridicularizando o que ele diz.

Dois estilos de cinema confrontam-se aqui: o falado e o mudo. Isto é bem visível não só pelo que já foi dito anteriormente, mas também pela forma como o início da curta-metragem foi orquestrado. Numa montagem paralela, temos de um lado Jean no seu quarto, em silêncio, a ler o jornal e a lavar a cara com o som diegético dessa cena, e, do outro, Charlotte, que se vai aproximando do apartamento, com uma música. Sempre que se passa para a divisão interior, a música é cortada. Quando Charlotte bate à porta, estamos dentro do quarto de Jean e é possível ouvir baixinho a música. Assim que a porta se abre e ela entra, o som da música torna de novo a aumentar, como se ela trouxesse consigo a linguagem do cinema mudo. A sua roupa extravagante é uma marca dessa linguagem. Ela traz um vestido branco com um padrão aos círculos que dá a percepção de uma superfície plana, como nos desenhos animados, que contrasta com aquilo que a rodeia. O próprio nome “Charlotte” é

intrigante. Trata-se do feminino de Charlot, cuja saudação característica, de levantar o chapéu enquanto se baixa, é imitada pela ex-namorada de Jean, tanto à entrada como à saída. De acordo com Luís Miguel Oliveira, “Anne Collette parece mesmo uma ‘pré-Jean Seberg’, mais ‘clownesca’ (e vagamente reminescente de Giulietta Masina) e filmada como se fosse atriz de cinema mudo” (1999, 483-484). O que importa destacar da afirmação é a menção ao modo como Colette é filmada. A câmara foca-se nos seus gestos, expressões e movimentos. A determinada altura, Charlotte faz um jogo de mímica que consiste em mudar de expressão facial, geralmente variando entre alegria e tristeza, quando a mão passa sobre o rosto. Todas estas características, que estão presentes no cinema mudo, parecem motivo de desprezo por parte de Jean: “Qu’est ce que c’est le cinéma? Une grosse tête en train de faire des grimaces dans une petite salle.” A insistência de Jean em interromper aquilo que Charlotte pudesse eventualmente verbalizar leva-o a desconsiderar as verdadeiras intenções do seu regresso. Ele perde-se nas hipotéticas razões do relacionamento entre ambos ter terminado, nos motivos que levaram Charlotte a abandoná-lo. Embora Jean tenha o poder da argumentação, Charlotte tem o poder da imprevisibilidade e do inesperado. Como Jean não toma em conta o comportamento de Charlotte, também não é capaz de o decifrar, caindo na armadilha que ele próprio montou.

Enquanto em *Tous les garçons s'appellent Patrick* temos uma manipulação através da resposta dada – ou seja, Patrick tem de improvisar o seu jogo de manipulação de acordo com aquilo que as raparigas dizem ou fazem –, em *Charlotte et son Jules* temos uma manipulação por antecipação (“Je sais c’que tu vas dire, mais c’est faux, c’est archi-faux”). Jean não permite que Charlotte intervenha mesmo que ela tenha algo a dizer em sua defesa. Por exemplo, Jean acusa-a de dormir com toda a gente e, no momento em que ela vai responder,

ele sobrepõe-se-lhe: “Mais laisse-moi parler! Je sais c’que tu vas dire...”. Por isso, se ele a convida a falar, é apenas para a mandar calar logo de seguida:

Jean: Je m’demande à quoi tu penses? D’ailleurs je m’demande aussi ques-ce que vous [Charlotte e o seu novo namorado] faites ensemble?

Charlotte: Oh rien! Il me tripote...

Jean: Mais laisse-moi finir ma phrase (...)

A possibilidade de progressão da narrativa está centrada em Charlotte, pois é ela quem tem o poder desestabilizador da ordem ficcional. A recuperação da personagem Charlotte para esta curta é compreensível porque ela é muito mais permissiva e condescendente do que Véronique, que, em *Tous les garçons s’appellent Patrick*, demonstrava uma maior hostilidade para com Patrick. Se em vez de Charlotte estivesse Véronique, ela não toleraria os delírios de Jean, inviabilizando todo o seu monólogo. Jean encontra-se tranquilo no seu quarto. A chegada de Charlotte à porta do quarto é o momento da ruptura da calma de Jean. No entanto, há dois factores que contribuem para a suspensão da narrativa: o longo discurso de Jean e o silêncio de Charlotte.

Como se pode constatar pelo desfecho da curta-metragem, bastou a Charlotte dizer que só vinha buscar a escova de dentes para a narrativa progredir. Se ela tivesse dito logo no início qual era o seu objectivo, ter-se-ia ido embora também mais cedo. Contudo, é a digressão realizada pelo discurso impositivo de Jean que “corta” a narrativa, como também acaba por a restituir no final. No início, ele diz: “J’sais pourquoi tu reviens, Charlotte. Je vais t’le dire: Tu viens demander pardon!”. Como Jean quer demonstrar que sabe o porquê de ela ter voltado, entrará numa longa exposição, impedindo a progressão da narrativa. Tal como na longa palestra de Louis Aragon que é relatada na curta-metragem *L’histoire d’eau* (1958),

co-realizada com François Truffaut, trata-se de abrir um parêntesis no objectivo principal ou na acção para que se possa divagar<sup>19</sup>. E, quando se achar que a divagação está terminada (neste caso, a exposição de todos os motivos porque Charlotte o abandonou), fecham-se os parêntesis e retoma-se a acção. No final, Jean diz: “Je l’savais. Toi non plus tu ne peux pas te passer de moi. C’est pour cela que t’es revenue?”. É depois desta pergunta que Charlotte afirma que só veio buscar a escova de dentes, estando, portanto, a narrativa restabelecida. Para que a *gag* da escova de dentes funcione, a curta-metragem tem de admitir esta suspensão, porque de outro modo não haveria qualquer interesse no regresso. James Monaco afirma que *Charlotte et son Jules* “is an excuse for the monologue, a device that will increasingly attract [Godard]” (1997, 108). Em *Pierrot le fou*, na cena do cais com Raymond Devos, que é desenvolvida no capítulo seguinte, também encontramos uma situação semelhante à de Jean em que o monólogo é usado para suspender a progressão narrativa.

---

<sup>19</sup> “Aragon, she [a protagonista] tells us, started his lecture on Petrarch by throwing himself into forty-five-minutes discourse in praise of Matisse. Finally a student cried out from the back of the room: ‘Get to the subject!’ whereupon Aragon, completing the phrase he had started before the interruption, said simply: ‘All the originality of Petrarch consists precisely in the art of digressions!’” (Monaco 1997, 108).

## Capítulo 3 - Um desejo de rir

### O fantasma do cinema burlesco

É curioso notar que, entre os diferentes *cameos* que Jean-Luc Godard fez em filmes de outros realizadores, há um que se liga intimamente com uma nostalgia pelo cinema mudo num registo burlesco. Na curta-metragem *Les fiancés du pont MacDonald*, incluída em *Cléo de 5 à 7* (1961), de Agnès Varda, vemos Godard a contracenar com Anna Karina, Jean-Claude Brialy e Eddie Constantine numa história plena de equívocos. Em menos de cinco minutos, esta curta-metragem é capaz de resumir as características do cinema mudo de comédia: movimentos estilizados e exagerados, como, por exemplo, o pestanejar frenético das personagens, a aceleração dos fotogramas, a maquilhagem no rosto dos actores e os mal-entendidos que criam as situações cómicas.

Godard representa um jovem que, quando põe os seus óculos escuros na cara, vê o mundo transformado numa realidade soturna. Para melhor poder enxergar ao longe a sua mulher (Anna Karina) que veste um traje branco e desce as escadas pelo lado direito da ponte, Godard põe os óculos de sol devido à luz intensa. Contudo, ele confunde a sua mulher com uma outra que está vestida de preto (por oposição a Karina) do lado esquerdo da ponte. Quando essa mulher chega finalmente à rua debaixo da ponte, dá-se a primeira cena cómica, pois ela tropeça na mangueira de um jardineiro (Eddie Constantine) que está, por incrível que pareça, a jorrar água para o rio. É possível reconhecer aqui uma pequena referência simbólica àquele que é considerado o primeiro filme cómico dos Lumière: *L'arroseur arrosé* (1895)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Neste pequeno filme, vemos um jardineiro a regar as plantas do jardim até que chega um jovem que, sem ser visto, interrompe o curso da água ao pôr o pé sobre uma parte da mangueira. O jardineiro surpreso pela paragem do jacto de água tenta perceber o porquê de isto ter acontecido. Começa a examinar a mangueira, a olhar para o



O jardineiro, ao reparar que se encontra uma mulher em cima da mangueira, baixa-se para perceber se ela está bem. No entanto, a mangueira continua ligada e o jacto acaba por deitá-la, por completo, ao chão. Entretanto, chega uma carrinha funerária que a leva. Godard, que assiste de longe a tudo isto, pensa que a sua mulher acaba de morrer e, por isso, ainda corre para tentar apanhar a carrinha, todavia chega tarde. Regressa de novo à ponte, mas desta vez desolado e triste. É-lhe oferecido uma coroa de flores e um lenço por dois comerciantes. Para limpar as lágrimas, Godard retira os óculos escuros e, nesse momento, vê de novo a sua mulher a descer as escadas, do lado direito, em direção à rua que fica debaixo da ponte. Karina acaba por cair também, mas agora tropeçando numa corda que estava a ser enrolada por um marinheiro. Chega, uma vez mais, uma carrinha, porém é a de um manicómio (a cor que predomina é o branco, por oposição ao momento anterior, que se passou no lado oposto da ponte). Um médico (Jean-Claude Brialy) sai da carrinha para perceber o estado de saúde de Karina. Quando ele já se prepara para colocar Karina dentro da mala da carrinha, Godard chega e derruba o médico, acabando por ir este no lugar dela. O casal regressa de novo ao cimo da ponte e o filme termina quando ambos se beijam.

Uma das razões pelas quais esta curta foi realizada deve-se a Varda querer filmar os olhos de Godard, que, na época, usava sempre óculos de lentes escuras. A realizadora francesa estava interessada em “ces grands yeux à la Buster Keaton” (*Varda tous courts* [2017]). É também por isso que a caracterização de Godard, com o seu fato e o *pork pie hat*, assim como o ar melancólico, é muito semelhante ao estilo do comediante americano.

Em *À bout de souffle*, o realizador franco-suíço tem um papel capital no desenvolvimento do cerco a Michel Poiccard, ao avisar a polícia de que o assassino está em fuga pelas ruas de Paris. O *cameo* é uma manifestação do artista consciente de si, porque, por

---

buraco de onde sai a água. Quando, finalmente, o jardineiro tem o rosto junto à cabeça da mangueira, o jovem levanta o pé e o jacto de água molha-o. Ele começa-se a rir e o jardineiro persegue-o.

oposição ao artista que não se revela, como uma espécie de deus imanente panteísta que está para lá da sua criação e permanece invisível, ele tem uma percepção diferente do seu poder sobrenatural. O artista da arte não-ilusionista aproxima-se, portanto, de um deus olímpico que intervém nos eventos ficcionais (Robert Stam 1992, 130). A esta intrusão no mundo ficcional pelo próprio autor, Stam chama-lhe de “comic epiphanies” (130). As aparições dos autores nas suas obras que, por vezes, se resumem a brevíssimos segundos, não são apenas a demonstração de uma arte anti-ilusionista, mas também um indício de reflexividade, semelhante à escolha de incluir no plano jornais da época, como Godard faz com o artigo de Truffaut em *Tous les garçons s'appellent Patrick*, ou ainda o *New York Herald Tribune* em *À bout de souffle*. É o facto de Godard aparecer no seu filme para denunciar a sua personagem que dá uma certa dimensão cómica ao seu *cameo*, pois, como menciona Stam, “as director, who could be better placed?” (130). O modo como Godard se apercebe de que Poiccard se encontra a poucos metros de si recorda os movimentos excessivos das personagens do cinema mudo cómico. O movimento largo entre a leitura da notícia e o olhar que reconhece o jovem dentro da viatura como o assassino em fuga contribui para a percepção deste momento como algo extravagante em comparação com a restante linguagem do filme. O jogo de olhares entre o assassino e o delator desenvolve-se num silêncio sufocante para Poiccard. Tanto a manifestação do reconhecimento como a da suspeita são-nos dadas sem recorrer ao uso da palavra.

De acordo com Stam, “Godard’s early films resonate with nostalgic echoes of the silent comics” (1992, 180), salientando o autor a atmosfera de improvisação e de liberdade, “at a time when the dominant style was not yet fully institutionalized and control by producers was minimal” (180-181). Stam menciona, sem grande desenvolvimento, algumas homenagens de Godard ao cinema burlesco: o “truque de Laurel e Hardy” imitado por

Marianne Renoir na gasolinheira, em *Pierrot le fou*; o uso do mesmo dispositivo técnico de Buster Keaton, em *The High Sign* (1921), para mostrar o interior de dois pisos, em *Tout va bien* (1972); a imitação de Keaton por Godard na curta-metragem dentro do filme *Cléo de 5 à 7*, que já foi comentada; a sequência do engarrafamento em *Week-end*, que pode ser considerada uma rememoração de uma cena semelhante em *Two Tars* (1928), de Laurel e Hardy. A violência que tanto se desenrola em *Week-end* como em *Tout va bien* é uma característica inerente à comédia burlesca, porque nela “any object is a potential weapon in Darwinian skirmishes” (Stam 1992, 181); alguns gestos cômicos que, não sendo uma referência directa, como o transporte às cavalitas de Corinne por Roland, em *Week-end*, ou algumas posições corporais em *Sauve qui peut (la vie)*, manifestam um estudo dos gestos da comédia muda (*ibid.*).

Todavia, dos exemplos que Stam menciona, só dois (*Pierrot le fou* [1965] e *Week-end* [1968]) podem ser considerados como pertencendo à fase inicial de Jean-Luc Godard (a chamada fase da *Nouvelle Vague*), sendo que um deles (*Week-end*) já se encontra no momento de transição para a fase política. Em 1968, Godard já tinha realizado catorze filmes. Tanto *Tout va bien* (1972) como *Sauve qui peut (la vie)* (1980) foram filmados numa fase mais tardia. Por isso, é difícil considerar estes últimos dois filmes como exemplos de “Godard’s early films”. Ainda assim, é possível convocá-los como forma de demonstrar a ligação entre os filmes de Godard e a comédia burlesca.

A ligação com a comédia burlesca tem raízes mais profundas do que a simples imitação de um gesto ou a violência exercida pelas personagens. Ela estende-se à atmosfera de improvisação, já mencionada por Stam, à *performance* e ao conflito entre *gag* e narrativa.

### *Comme au temps de Mack Sennett*

A menção a Mack Sennett surge numa entrevista feita a Godard, pelos *Cahiers du Cinéma*, a propósito de *Pierrot le fou*:

(...) toute la fin a été inventée sur place, contrairement au départ qui était organisé.

C'est une espèce de happening, mais contrôlé et dominé. Cela dit, c'est un film complètement inconscient. (...) Tout a été tourné, disons, comme au temps de Mac[k] Sennett. (Godard 1965, 21)

Mack Sennett, criador do “Keystone Studios”, é considerado por James Agee como “the father of American screen comedy” (1949, 71). Nos seus filmes, devido ao “knockabout physical humor, which emphasized kicking, punching, stumbling and falling” (Karnick & Jenkins 2011, 67), impera o caos e a desordem, características típicas do cinema burlesco que a produtora de Sennett ajudou a sedimentar. Segundo Peter Kramer, o género *slapstick*, “in contrast to social comedies, focuses on comic action rather than on the characterisation of its protagonists” (1998, 101), como pode ser constatado através das grandes cenas de violência, que ficaram simbolizadas na famosa expressão “pie in the face” (Crafton 2006, 357)<sup>21</sup>. É durante essa altura, dos anos 10 aos anos 20, que se desenvolvem as perseguições (*chase* ou “rally”, de acordo com Agee), presentes no final de quase todos os filmes de Sennett. Um exemplo ideal disso são os “Keystone Cops”, que são um grupo de polícias que corre

---

<sup>21</sup> Douglas Riblet desmistifica a imagem “pie in the face” contrapondo-a com uma outra imagem mais realista e violenta: “While nostalgic treatment of slapstick has fetishized the throwing of custard pies as representative of slapstick assaults on the body, the more common projectile of choice in early slapstick was the brick. In some instances, characters even pounded bricks directly into each others’ faces” (for instance, Keystone’s *Between showers* and L-Ko’s *Love and Surgery*, both 1914) (2011, 173).

insensatamente, sem qualquer estratégia, pelas ruas da cidade, atrás de ladrões ou de animais. Eles entraram para o vocabulário cultural como “a metaphor for chaotic or destructive incompetence” (Riblet 2011, 168). O exclusivo foco na acção resultará na falta de densidade psicológica da personagem burlesca.

O motivo da perseguição atravessa todo o filme *Pierrot le fou*, mas aquilo a que assistimos é o seu lado oposto, ou seja, não vemos o perseguidor, mas apenas aquele que é perseguido. Inicialmente Ferdinand foge da vida burguesa e da autoridade da mulher. Depois, Ferdinand e Marianne fogem do apartamento onde cometeram assassinatos. Como não têm dinheiro para abastecer o carro com combustível, escapam do posto de abastecimento sem pagar.

É nesta cena da gasolinheira que se dá a citação de um golpe de luta do “Bucha e Estica”. Depois de terem conseguido derrotar um dos funcionários, Ferdinand comenta: “Merde! Y en a encore un.” Ao que Marianne responde: “Je me souviens d’un truc dans un Laurel et Hardy.” Este movimento consiste em, com uma mão, apontar para cima, para, de seguida, com a outra, aplicar um soco. Ao chamar a atenção do adversário com o apontar da mão para o céu, ele distrai-se, tornando-se susceptível de ser atingido. A pancada do murro não é de uma violência extrema que fosse capaz de deixar a personagem estendida no chão; no entanto, é isso que acontece, presenteando-se o espectador com o próprio exagero do espectáculo. Acabará ainda por aparecer um terceiro empregado para tentar impedir a fuga que será enfrentado por Ferdinand. Este confronto no estilo de luta de boxe é filmado num longo plano geral em que vemos a movimentação e a hesitação dos corpos por inteiro. O tipo de realização da cena vai ao encontro de como eram filmados os filmes burlescos: planos gerais, frontais e longos para permitirem a visualização completa da acção cômica (Revault d’Allonnes 1997, 40).

Ferdinand e Marianne são, depois, denunciados pelo terceiro empregado da gasolinheira à polícia. Quase sem combustível no carro, param numa aldeia francesa, mas, com a divulgação das suas descrições físicas pela polícia, são olhados com suspeita pelos habitantes e, por isso, têm de partir. Mais tarde, por causa de Marianne, Ferdinand é perseguido por uns *gangsters*. Após o ter traído com o seu falso irmão, Marianne foge para uma ilha. Contudo, Ferdinand não deixa de ir atrás dela.

Como podemos reparar, *o último casal romântico* está sempre a criar sarilhos. Esta apetência para o conflito assemelha-se às aventuras contidas no livro de banda desenhada *Les Pieds Nickelés*, que Ferdinand guarda como um objecto precioso. Este livro retrata um grupo de três personagens (Croquignol, Filochard e Ribouldingue), de tendências anarquistas, que se confronta constantemente com a autoridade. Antes de Ferdinand e Marianne forjarem a sua morte através de um acidente que culmina num incêndio, a capa do livro é intercalada na montagem, como para dizer que o livro se relaciona com as aventuras do casal e contamina, por assim dizer, a trama. Mais tarde, ouvimos Ferdinand, que se encontra ao pé de Marianne, a ler uma passagem do livro antes de engendrarem um esquema para roubar um Ford Galaxie, modelo 62.

O desafio à autoridade é transversal ao cinema burlesco (Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton), à banda desenhada mencionada mais acima e aos próprios filmes de Jean-Luc Godard. *À bout de souffle* é construído no jogo entre o gato (polícia) e o rato (Michel Poiccard). A evasão torna-se obrigatória para que os fugitivos não sejam apanhados. A frase que Marianne repete sem cessar, em voz *off*, durante a saída do apartamento é sintomática: “Partir en vitesse... Partir en vitesse... Partir en vitesse...”

A quase ininterrupta fuga, em *Pierrot le fou*, leva-nos a perguntar se haverá uma narrativa neste filme. Aquilo que parece apenas existir é a desestabilização de um mundo que

não tende a reorganizar-se. A festa burguesa é o ponto limite desse mundo prestes a ruir. Encontramos nela aquilo a que Bergson chamou de “mascarada social” (1992, 42) e que é susceptível de adquirir contornos cómicos. A festa burguesa é um disfarce porque há nela um lado de artificialidade e de construção que surge à face da vida natural, entrando em conflito com a sua maleabilidade. A ideia de disfarce é também muito bem transmitida pelos variados filtros de cor que contaminam os planos (vermelho, amarelo, azul) e alteram a imagem realista. Bergson diz que a “ideia duma sociedade que se disfarça” (*ibid.*) pode tornar-se cómica a partir do momento em que nos esqueçamos do objectivo que regula a cerimónia, pois os intervenientes que nela estão presentes parecerão movimentarem-se como fantoches (*ibid.*).

De facto, é isto que acontece na festa que nos aparece sem uma causa. Conversas banais sobre moda e carros tomam conta da cena. Ferdinand deambula entre as divisões da casa como um ser que não se reconhece em nenhum dos temas falados. No fundo, não tem para onde ir, falta-lhe um objectivo. Retirar o objectivo ao indivíduo (e, particularmente, a uma *personagem*, que existe sempre numa *história*) é como expurgá-lo do sentido que governa a sua existência naquele espaço, o fim último a que se dirige. Torna-se, portanto, um fantasma à procura de algo a que se ligar. O protagonista ainda consegue criar uma breve ligação com Samuel Fuller, que se encontra na festa, quando Ferdinand lhe pergunta o que é o cinema. O interesse de Ferdinand por Fuller deve-se a duas circunstâncias: antes de mais, porque Fuller está a gravar *Flowers of Evil*, em França. Como o realizador americano não sabe falar francês, uma mulher que se encontra junto de ambos traduz o nome do filme em rodagem como “les fleurs du mal”. Ferdinand, aspirante a escritor, sabe que o título do filme se refere ao livro de Baudelaire. Nesta sintonia de gostos, pois Ferdinand admira Baudelaire, nasce uma ligação. Depois, porque Ferdinand sempre quis saber o que era o cinema e tem

naquele realizador a oportunidade de satisfazer esse desejo. Ferdinand (além de Fuller<sup>22</sup>) é o único, ali, capaz de desenvolver os seus pensamentos. Reparemos como ele se debruça sobre a questão do cansaço, que nasce não do aborrecimento mas do esforço em unir elementos sensoriais que, à partida, operam juntos:

Je suis fatigué. Une machine pour voir qui s'appelle "les yeux", pour entendre, des oreilles, pour parler, la bouche. J'ai l'impression que c'est des machines séparées. Y a pas d'unité. On devrait avoir l'impression d'être unique. J'ai l'impression d'être plusieurs.

O contraste é evidente com as outras personagens que são como anúncios publicitários orais e, por isso, mostram-se ridículas na sua superficialidade. A festa termina com um gesto de revolta e de espectáculo *à la Mack Sennett*. Ferdinand, antes de se ir embora, dirige-se à divisão onde se encontra um bolo construído em torno de um corpo de uma mulher, estando apenas visível a cabeça (uma vez mais a manifestação do ridículo) e atira pedaços de bolo para aquela que parece ser a sua mulher.

Após a festa burguesa, que se revela como o momento desestabilizador do mundo de Ferdinand, existe uma fuga constante e a exposição das suas aventuras que não parecem ter um fim próximo, estendendo-se no espaço e no tempo, tal como as perseguições famosas dos filmes dos "Keystone Studios".

---

<sup>22</sup> Segundo Gilles Deleuze, Jean-Luc Godard introduz nos seus filmes categorias ou géneros de tipos reflexivos que têm como objectivo pensarem a própria imagem. Nos filmes de Godard, estas categorias ou géneros são extraordinários porque tomam a forma de intervenções feitas por personalidades singulares. A nível do pensamento, temos Parvulesco (Jean-Pierre Melville) em *À bout de souffle*, Brice Parain em *Vivre sa vie* e Francis Jeanson em *La Chinoise* (Deleuze 2006, 240). Considero pertinente acrescentar ainda Samuel Fuller. Quando Ferdinand lhe pergunta o que é o cinema, ele responde: "A film is like a battleground. Love. Hate. Action. Violence. Death. One word: emotions." Deste momento até ao final do filme, *Pierrot le fou* terá todas as características que Fuller enumerou. A reflexão do realizador americano afecta / pensa a própria imagem, como Deleuze escreveu para os outros casos.



As produções de Mack Sennett também são marcadas pelo *frenesim* dos novos tempos, entre a Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929. As pequenas comédias realizam-se a um ritmo veloz com muita dose de improvisação durante a rodagem e a repetição de fórmulas já realizadas anteriormente (Revault d'Allonnes 1997, 42). Godard também é muito prolífico entre 1959 e 1968. Durante estes nove anos, realiza catorze longas-metragens. No entanto, a sua lógica de produção não é tanto a industrial, mas a de artesão: “Je pense que le cinéma est un artisanat, et que les bons ouvriers doivent avoir de bons outils.” (Godard 1965, 36). O termo “artesanato” não deve ser visto com desinteresse. É possível pensar em dois realizadores franceses admirados pela *Nouvelle Vague* que mantiveram a sua veia de artesão nos seus filmes. Falamos de Jean Cocteau e de Jean Renoir, que têm ambos um modo particular de filmar e de conceber as suas cenografias. Os cenários de Cocteau, assim como o guarda roupa, são muito elaborados, tendo sido concebidos por si (cf. *Le Sang d'un poète* [1930] e *La Belle et La Bête* [1946]). Jean Renoir conta, por exemplo, que criava infraestruturas especiais para conseguir filmar uma cena de uma determinada maneira (1976, 13), que ajudava a fazer as correntes eléctricas dos projectores para poder filmar em pancromático dentro de um estúdio (película essa geralmente utilizada em exteriores) (21) e que pintava os cenários, não para dar um efeito naturalista, mas para intensificar a beleza de um pôr-do-sol ou do verde das árvores (25-26); no fundo, explorava os “truques do cinema” que era “um dos lados mais divertidos da profissão” (25). Nos filmes de Godard, também encontramos a intervenção do realizador francês no espaço onde decorrem as acções: caso das obras de arte coladas em *Pierrot le fou* e em *À bout de souffle*, ou da pintura tricolor (vermelho, azul e branco) em *Une femme est une femme*, *Pierrot le fou* e *Made in U.S.A.*.

O elemento de improvisação foi sempre um aspecto inerente à prática godardiana:

Depuis mon premier film, je me suis toujours dit: je vais travailler davantage le scénario et, chaque fois, je m'aperçois que j'ai encore une possibilité de plus d'improviser, de tout créer au tournage, c'est-à-dire sans appliquer le cinéma à quelque chose. (Godard 1965, 21)

Jean-Luc Godard volta a recuperar a ideia de independência, liberdade e o espaço para a improvisação que existia nos tempos de Mack Sennett. O facto de Godard estar fora do seio de uma indústria cinematográfica permite-lhe correr mais riscos nos modos de produção. Dentro de um sistema como o de Hollywood, que procura, como qualquer indústria, reduzir o inesperado ao mínimo (Stam 1992, 180), a improvisação já não era possível, principalmente quando a divisão de tarefas estava já delineada e o planeamento das cenas (*découpage*) bem estruturado.

Buster Keaton considerou o abandono da produção independente para se ligar ao estúdio da Metro-Goldwyn-Mayer, como o “plus grand erreur de [sa vie] (*apud* Dreux 2007, 104). Segundo Keaton, num dos argumentos apresentados, a contratação de técnicos específicos para cada tarefa, que se preocupam com a sua especialidade e não com o filme na sua globalidade, acaba com a obra colectiva, onde os membros cooperam plenamente entre si, que é uma particularidade do género burlesco. Só uma cumplicidade integral entre os membros da equipa permite a improvisação que pode nascer “dans le feu de l'action” (106).

O conceito de obra colectiva, que também se traduz na permanência na mesma equipa ao longo de vários filmes (como aconteceu com Keaton enquanto trabalhou num pequeno estúdio [Dreux 2007, 104]) também surge na *Nouvelle Vague*. Godard conservou ao longo da sua fase inicial muitos dos seus membros: Raoul Coutard colaborou como director de fotografia em nove filmes; Jean-Paul Belmondo protagonizou três filmes; Anna Karina, em

seis; Jean-Pierre Léaud, antes de protagonizar *Masculin féminin*, já tinha tido pequenos papéis em filmes anteriores.

Godard, assim como François Truffaut, foi uns dos primeiros realizadores acumular a profissão de produtor com a de cineasta (no fundo, cineasta-produtor) para ultrapassar os problemas de financiamento e reduzir a autoridade dos produtores<sup>23</sup>. Podia, assim, controlar o desenvolvimento dos seus filmes e não ceder a certas exigências dos produtores. De forma semelhante ao que sucede no género burlesco, “cette indépendance, [que] les burlesques n’ont jamais cessé de la revendiquer: elle est la condition nécessaire de leur création” (Dreux 2012, 106).

### **A mistura dos géneros cinematográficos como elemento potenciador do efeito cómico**

Desde o tempo do cinema burlesco que se pode verificar a existência de mistura de géneros cinematográficos. Os filmes de Mack Sennett são um adequado exemplo disso. De acordo com Douglas Riblet, “many Keystone films were takeoffs on stock melodrama plots, in some instances, veritable remakes of Griffith Biograph films. (For example, Keystone’s 1913 *At Twelve O’Clock* exactly reprises Griffith’s 1908 *The Fatal Hour*)” (2011, 180). Robert Stam também escreve algo semelhante: “Filmmakers like Mack Sennett and Buster Keaton ridiculed the maudlin love scenes of Griffith films” (1992, 134). Segundo Frank Krutnik, as curtas-metragens, dos “Keystone Studios”, protagonizadas por Ben Turpin (*Down on the Farm* [1920], *A Small Town Idol* [1921] e *The Shriek of Arab* [1923]) “were slapstick

---

<sup>23</sup> À excepção de *Le mépris*, que foi o seu único filme com um orçamento a rondar os 900 000 dólares e, por isso, teve de ceder à pressão dos produtores para apresentar o corpo nu de Brigitte Bardot. Jean-Luc Godard fala do poder autoritário do produtor: “à partir du moment où un filme coûte trois ou quatre milliards, il devient film de producteur” (Godard 1962, 36).

parodies of contemporary [1920] (melo)dramatic or adventure films, and, as such they were able to borrow and exploit an already formulated narrative framework” (2011, 19). Contudo, os filmes de Mack Sennett tinham outras intenções além do gesto caricatural de filmes já existentes. A partir de um cabeçalho publicitário dos filmes de Sennett (“thrilling burlesque melodrama”), Riblet comenta que os filmes do produtor e realizador americano eram também “a mixing of genre conventions designed to combine exhilaration effects of comedy and action melodrama, both of which rely greatly on rapid physical action” (2011, 180).

A “paródia”, no sentido de Linda Hutcheon, “é imitação com distância crítica” (1989, 54) que procura mais a diferença do que a semelhança, não envolvendo necessariamente o uso do ridículo. O “pastiche” procede pela semelhança (imitação), ao contrário da “paródia”, que é transformadora. Augusto Campos diz que ela deve ser entendida “na sua acepção de *canto paralelo*” (apud Mazzi 2011, 27, destaque de Campos), apontando deste modo para o confronto entre dois textos. Por isso, a paródia só funciona se o leitor for capaz de reconhecer e interpretar o texto codificado. Caso contrário, o leitor perderá “uma certa riqueza do texto” (Hutcheon 1989, 50). Não havendo limitação para a paródia, ela pode dirigir-se a um gênero, a um artista ou a um estilo.

Se a prática da mistura de gêneros nos E.U.A. era predominante, em França, segundo Godard, ela constituía um exercício arriscado já que não era bem aceite pelos franceses:

En France, je l’ai déjà dit, on ne doit pas mélanger les genres. En Amérique, un film policier peut être aussi politique et comporter des gags. On l’accepte, à la rigueur, ici, car il est américain, mais faites la même chose sur la France, et on hurle. (1962, 37)

Godard pretendia conceber os seus filmes não de um modo estático, mas de um modo dinâmico, incorporando neles diferentes modalidades de vários géneros e não apenas os códigos que dizem respeito a um único género. Angella Dalle Vacche escreve, por exemplo, que *Pierrot le fou* “develop[s] into many different genres, ranging from love story to adventure tale to gangster film to comedy” (1992, 109). A mistura de géneros é uma forma de quebrar o fechamento da obra sobre si, funcionando como uma espécie de *private joke*<sup>24</sup>. O género cinematográfico tem em si um jogo de referências que o espectador precisa de conhecer para conseguir perceber as transgressões que estão a ser efectuadas no momento da ruptura dos códigos do género visado (Simon, 1997). O texto fílmico de Godard só é integralmente inteligível quando se tem em mente as convenções de Hollywood. É por isso que conduz ao artifício. A obra dá-se a ver como criação ao dialogar com outros géneros. Convocando novamente Hutcheon, “a paródia é uma forma de discurso interartístico” (1989, 13), mas ela efectua-se, também, dentro de um mesmo meio artístico, de que é exemplo a referida mistura de géneros cinematográficos.

No cinema clássico de Hollywood, a deslocação efectuada pelas personagens entre os espaços não precisa de ser mostrada, apenas sugerida, podendo, portanto, existir o corte para fazer a transição de um lugar para outro. No entanto, Godard, em *Bande à part*, faz exactamente o contrário: demora-se na deslocação, acentuando desta forma a grande distância que separa Odile de Franz e Arthur. Ao mesmo tempo que retarda a intriga, permite também ao espectador apreciar a viagem de Odile. Se o filme fosse supervisionado por um realizador a trabalhar no sistema de estúdios americano, ele mostraria apenas – em princípio – Odile a sair de casa, cortando de seguida para o momento em que ela está junto deles. Contudo, perderíamos o elemento cómico desta sequência, que nasce do contraste entre a alegria de

---

<sup>24</sup> De acordo com Geneviève Sellier (1999), “cette dimension de ‘private joke’ est typique des pratiques artistiques de cette nouvelle génération, qui revendique le droit de ne plaire qu'à ses pairs.”

Odile a correr pela rua em direcção aos rapazes, acompanhada por uma música de jazz festiva extradiegética, e o ambiente pesado devido a Franz e Arthur estarem a ler no jornal acontecimentos trágicos, como crimes passionais e crimes de guerra, sem qualquer acompanhamento musical.

Em *À bout de souffle*, só se pode considerar engraçado o gesto de Michel Poiccard, quando ele passa o polegar sobre os lábios, se soubermos que se trata de um tique de Humphrey Bogart. O actor americano é a imagem do herói *noir*, protótipo esse que o próprio Poiccard incorpora. Ele, ao realizar aquele gesto, cria um vínculo com o actor americano. A admiração e proximidade que Poiccard tem por Bogart é demonstrada através da alcunha “Bogey”, que Poiccard usa enquanto o contempla numa fotografia utilizada para publicitar um filme que irá ser exibido nessa semana no cinema. O confronto entre o mito Bogart e Poiccard é realizado através de uma montagem simples de campo/contracampo, em grande plano. Apesar de Godard recorrer a um dispositivo simples para a interacção entre ambos, ele acaba por utilizar o som como o elemento significativo. *À bout de souffle* é composto por uma paisagem sonora muito caótica, com sons das ruas, pessoas e carros. No entanto, quando chega aquele momento, o som da cidade deixa de existir e, como se entrássemos numa outra esfera (repare-se que Godard, ao enquadrar ambos os actores em grande plano, remove em grande medida o espaço dramático), o silêncio predomina. Poiccard chega mesmo a tirar os óculos de sol, em gesto de respeito, para olhar Bogart nos olhos. Não é possível ignorar o fumo do cigarro de Poiccard que é soprado contra o rosto de Bogart como se este ainda se encontrasse vivo a fumar também o seu cigarro, tal qual nos filmes que protagonizou. Poiccard reconhece-se como Bogart na história que vive. O actor americano “liberates him [Michel Poiccard] from the banality of his ‘real’ life” (DeJoy 2011, 85). Mas a piada explode

quando, em retrospectiva, percebemos que a única reverência que Poiccard realiza em todo filme é a Bogart, tomando-o mais a sério do que à sua própria morte (103).

Em *Une femme est une femme*, podemos observar como a “paródia” procura a diferença e não a semelhança, recorrendo-se ao dispositivo da dança que é usado no musical. Para se perceber o conceito de dança no musical, Barthélemy Amengual, convoca o filme *Les Girls* (1957), de Georges Cukor, afirmando que “dans le film-ballet, la danse, son esprit et ses structures, informe l’intégralité de la comédie” (1967, 117). Embora, por vezes, as ligações da dança com a restante narrativa possam parecer pouco naturais, a dança tem sempre uma relação harmoniosa com a narrativa. A influência da dança é tão forte que absorve a narrativa, explicando, deste modo, o seu aparecimento constante ao longo do filme (117). Enquanto nos restantes musicais a dança é, habitualmente, um momento de quebra da acção, algo que acontece aparentemente por acaso, com o filme de Godard a dança é “un moment du comportement des héros” (117). Vemos, por exemplo, Angela a dançar enquanto faz um penteado e ajeita a roupa, mas a sua dança não é grandiosa, consistindo apenas em ligeiros movimentos de corpo. Este lado de retirar o espectáculo exibicionista ao espectador, devolvendo-o à personagem como uma manifestação da sua maneira de ser, relaciona-se com a seguinte observação que Godard fez a propósito de *Pajama Game* (1957), de Georges Abbott e Stanley Donen:

l’acteur, lorsqu’il danse, ne se transforme plus en danseur qui fait son numéro — ce n’est pas non plus un danseur qui joue un rôle (cf. Gene Kelly) — mais qu’il interprète toujours le même personnage, et que celui-ci a soudain plaisir et besoin de danser. (2007, 152)

Neste excerto é articulada a relação, sempre muito importante para Godard<sup>25</sup>, entre os Lumière (o documentário), a personagem que tem o desejo de dançar, e Méliès (a ficção/espectáculo), que se manifesta na dança. Não queremos ficar apenas com o dançarino que desempenha o seu papel, mas também com a pessoa que está por detrás desse papel.

Para Barthélemy Amengual, “le découpage de Godard — c’est son réalisme — pas un instant n’arrache les personnages au temps concret” (1967, 118). O *espaço-tempo onírico*, característico do género da comédia musical, que as personagens possuem, para expressarem a sua felicidade e os seus desejos, não está aqui presente (Fieschi 1967, 40). É nesta diferença que pode nascer o efeito humorístico. Angela gostaria de entrar numa comédia musical protagonizada por Cyd Charisse e Gene Kelly com coreografia de Bob Fosse, mas a realidade na qual se encontra é bem diferente. No café Zodiac, onde Angela trabalha como *stripper*, a “reality consumes dream like a cancer” (Fieschi 1967, 40). Ao contrário dos filmes musicais de Hollywood, em que a música surge naturalmente e contamina a cena de imediato, na *performance* de Angela, ela, em primeiro lugar, tem de seleccionar a música para, só depois, dançar ao som da melodia. Angela é apresentada aos clientes por uma voz; no entanto, entre o momento em que o seu nome é dito e o momento do seu aparecimento existe um breve compasso de espera. Este lado de *backstage*, no sentido daquilo que fica oculto, é muito bem explorado por Godard, porque retarda o aparecimento do *espaço-tempo onírico*, subvertendo desta forma a irrupção da energia contagiante da dança que foi anunciada. Quando finalmente surge junto à plateia (sendo que a câmara mostra apenas Angela a sair de trás do pano), descobrimos uma realidade pobre: alguns clientes que lêem o jornal desinteressados da *performance*, outros que assistem com uma expressão neutra. Somente Angela se sente

---

<sup>25</sup> Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, quando Jean-Luc Godard é questionado sobre de que ponto de vista (documentário ou ficção) começa os seus filmes, a dada altura, comenta: “Il y a le côté cinéma, disaient Truffaut, le côté spectacle, Méliès, et le côté Lumière, qui est la recherche. Si je m’analyse aujourd’hui, je vois que j’ai toujours voulu, au fond, faire un film de recherche sous forme de spectacle” (Godard 1962, 27).



entusiasmada. Ela olha à sua volta à procura de reciprocidade. Não encontrando quem lhe retribua a alegria, tentará seduzir o espectador através do olhar para a câmara.

Além de ser impossibilitado pela realidade pobre que o envolve (e que se recusa a participar nele), o *espaço-tempo onírico* é também frustrado pelas constantes paragens da música, que o realizador corta e faz recomeçar abruptamente, quebrando o *mood* da cena. A indicação da construção da possibilidade de um mundo falso é fortemente assinalada quando Angela, a meio da *performance*, pede ao *barman* para ligar um aparelho que alterna vários filtros de cor, criando assim um efeito de luzes sobre Angela<sup>26</sup>. No fundo, a realidade está sempre a intrometer-se naquilo que pertence ao imaginário, ao maravilhoso. O modo como a cena é filmada também ajuda a acentuar a piada pela diferença. A dança sedutora de Angela é realizada em planos fixos e pouco dinâmicos. Não há virtuosismo nem na dança nem na câmara.

\* \* \*

Charles Chaplin terá dito que “tragedy is life in close-up, and comedy, life in long shot” (*apud* Godard 1993, 182). O grande plano obriga o espectador a prestar atenção aos detalhes e, deste modo, existe uma maior envolvência emocional com o que é retratado, enquanto no plano geral, devido ao afastamento, os detalhes tornam-se difíceis de discernir, estando, portanto, o espectador salvaguardado da ligação afectiva. Naquela frase vemos ser reflectida uma ideia de Henri Bergson: “o riso não tem maior inimigo do que a emoção” (1993, 18). E a emoção é vista através do grande plano.

---

<sup>26</sup> Os efeitos de cor serão retomados mais tarde noutros filmes, como na cena do quarto entre Camille Javal (Brigitte Bardot) e Paul Javal (Michel Piccoli) de *Le mépris* e na cena da festa em *Pierrot le fou*, já referida anteriormente.

Se nos despersonalizar-mos<sup>27</sup> quando assistimos a uma tragédia, porque, como sugere Bergson, o cómico “[se] dirige à inteligência pura” (19), reparamos logo que os dramas passam a comédias. É a perspectiva com que olhamos para uma história que lhe dá os contornos trágicos ou cómicos. Segundo Eileen Bowser, “the line between comedy and melodrama can be very fine” (Crafton 2006, 359).

Jean-Luc Godard, aproveitado a frase de Chaplin, disse, a propósito de *Une femme est une femme*, que queria fazer “une comédie en gros plan; le film sera tragi-comique” (1962, 28). O cineasta quer com isto dizer que, segundo a argumentação que aqui tenho desenvolvido com o recurso a Bergson, ao filmar muito de perto uma comédia, torna-se possível transformá-la numa tragédia. Aquilo que à partida era um elemento cómico, devido ao afastamento, será percebido como algo trágico. Neste filme, a comédia está na possibilidade melodramática de o casal não ficar junto, não só por causa da rejeição de Émile em ter filhos, como também devido à traição que houve entre Angela e Alfred, e entre Émile e uma prostituta.

Por fim, tudo depende do modo como se observa a história, recuperando a ideia de Bergson. O mesmo pode ser aplicado a *Les carabiniers* para a criação de efeitos cómicos. Este filme retrata o envolvimento de Michelange e Ulisses, dois camponeses pobres, a pedido do Rei, na guerra. O que sela por completo a decisão de se alistarem para a guerra é a descrição das riquezas que obterão com ela. A lista dos futuros despojos de guerra, em que terão tudo aquilo que desejarem (aeroportos, casas, palácios, cidades, carros, cinemas, fábricas de cigarros, aviões, mulheres, ourivesarias, elefantes, comboios etc.) são “parodic versions of ‘epic catalogues’”<sup>28</sup> (Stam 1992, 188). Segundo Robert Stam, “the film

---

<sup>27</sup> Uso o verbo “despersonalizar” no sentido de não estar investido sentimentalmente com o objecto observado.

<sup>28</sup> O catálogo é um dispositivo literário de alguma extensão usado principalmente na literatura antiga (Homero, por exemplo), para demonstrar a habilidade do poeta. No canto XI, da *Odisseia*, quando Ulisses efectua a catábase, ele enumera uma longa lista de mulheres belas.

aggressively blocks all entrance points for our projection; unable to even identify the opposing sides in the battle, much less can we identify with specific characters” (1992, 109).

A falta de identificação com os dois soldados permitirá descobrir o que neles há de ridículo.

Como não nos reconhecemos nas personagens, mais facilmente podemos rir delas.

*Les carabiniers* expõe a crueldade da guerra, principalmente através da correspondência que Michelange e Ulisses enviam para as suas mulheres, composta de excertos de cartas de soldados alemães do cerco de Stalingrado e de hussardos de Napoleão durante a invasão espanhola (Godard 1993, 199). A guerra neste filme “is a pretext for pillage, a kind of belicose consumerism” (Stam 1992, 109). Não há qualquer ideal de grandeza subjacente. Trata-se apenas de um desejo pessoal de possuir. Mas a discrepância entre as acções que são mostradas ao espectador e aquilo que é contado através das cartas cria um contraste passível de ser cómico. Nas cartas, mostradas através de intertítulos, o conteúdo é sempre relatado de uma forma fervorosa:

On sème la mort dans les familles, et son semplit notre mission sanguinaire.

Toujours de mêmes mots: cadavres, décompositon, pourriture, mort, etc.

Ses officiers distribuent des livres de lecture où il y a le nom des grands conquérants. On apprend par coeur leurs combats et on étudie leurs vies magnifiques.

On laisse derrière nous des traces de sang et des morts. On vous embrasse tendrement.

Mas quando vemos as personagens em acção, apesar de haver na mesma a dimensão do horror, percebemos que há qualquer coisa de grotesco nelas. Gilles Deleuze fala, por exemplo, em “gestos desajeitados dos carabineiros” (2009, 312). Quando assalta uma casa e

obriga uma mulher a despir-se, Michelange decide bater a continência a um auto-retrato de Rembrandt que se encontra afixado na parede, comentando: “Un soldat salute un artiste!”. Depois de a mulher ter despido a blusa, ela gatinha pelo chão, enquanto Michelange se senta sobre ela como se fosse um animal de carga. Mais tarde, vemos uma fila de militares, onde se encontra Michelange, a deslocar-se na floresta ao mesmo tempo que canta uma canção infantil (que em português tem o nome de “Eu perdi o Dó da minha viola”). Nessa mesma cena, ele efectua a vigia do espaço; no entanto, segura a arma ao contrário. Aborrecido por nada acontecer, começa a ler uma revista. A sua distração terá como consequência ser apanhado numa emboscada. Nesse grupo, encontra-se uma mulher tão bela que, na primeira tentativa para a fuzilarem, tem de ter o seu rosto tapado com um pano branco.

Existe um momento que é chave hermenêutica para a compreensão da personagem do soldado, tanto na sua monstruosidade como na revelação do seu ridículo. Um chefe superior, ao ver um grupo de pessoas na rua rodeado por soldados, pergunta a Michelange quem são elas. Ele responde que são reféns para serem abatidos. Como o chefe superior não tem tempo para fuzilar os inocentes, questiona Michelange sobre o paradeiro de alguns soldados. Cada vez que lhe é perguntado onde se encontra determinado soldado, ele fala rapidamente, batendo a continência: “Non, mort au champ d'honneur.” A graça deste momento encontra-se na repetição dessa expressão.

“Onde há repetição”, diz Henri Bergson, “semelhança completa, suspeitamos do mecânico” (1993, 36). A reprodução repetitiva da expressão: “Non, mort au champ d'honneur” é apenas um sintoma verbalizado do lado maquinal que afecta as personagens<sup>29</sup>. “Ulysse et Michelange sont des robots agissants du meurtre” (Amengual 1967, 134-135). O facto de os dois soldados executarem tudo o que lhes é pedido, como se fossem marionetes, é a causa da

---

<sup>29</sup> Cf. *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin, em que se explora com muito sucesso este efeito da repetição maquinal.

sua monstruosidade. Para Bergson, o motivo do riso deve-se à descoberta de “uma certa rigidez do mecânico onde deveria haver a maleabilidade” (1993, 21) da pessoa, mas com os dois soldados passa-se o contrário. Todas as acções sobre as quais nos debruçámos anteriormente são o manifestar da maleabilidade da vida que sabota as suas essências rígidas e mecânicas. É por isso que encontramos em algumas acções das personagens uma fonte de riso.

### **A narrativa à deriva**

Nos filmes de Godard, por vezes, temos a impressão de que o corte da lógica narrativa propicia o aparecimento de momentos cómicos. Dominique Noguez define a *gag* como “la rupture subite et provisoire, de l’ordre tranquille des choses” (*apud* Dreux 2007, 73). Essa quebra seria, então, a *gag*. Por exemplo, em *Pierrot le fou*, na sequência da festa burguesa já abordada, ninguém espera (daí a sua imprevisibilidade) que Ferdinand atire o bolo à sua mulher. Com esse acto, ele quebra a tranquilidade que se vivia naquele espaço. Estamos perante uma definição de *gag* como um evento independente e não articulado com narrativa. Para Donald Crafton, “when the gag spectacle — the Pie — begins (...), the diegesis — the Chase — halts” (2006, 356). A frase de Crafton defende que a *gag*, sempre que entra em cena, suspende a narrativa. Há, portanto, uma relação de oposição entre os dois elementos que é difícil de resolver. Essa oposição é fundamental para caracterizar o género burlesco, que é construído de forma a manter a separação, pois nunca foi intenção dele subjugar a *gag* à narrativa. Mesmo que a *gag* contenha uma micronarrativa, esta é irrelevante para a narrativa geral (*ibid.*). Tom Gunning, no entanto, adoptará uma visão diferente da relação entre *gag* e

narrativa, considerando que Crafton subestima a relação entre esses dois elementos. Na sua visão, “narrative acts as a system of regulation which ultimately absorbs non narrative elements into its pendulum sways” (Gunning 2011, 121). Seja qual for a “delightful absurdity” (121), ela acaba sempre por ser fundamental para o progresso da narrativa. Apesar do espectáculo que possa proporcionar, existe também nela a recuperação da narrativa.

A forma mais clássica de *gag*, no sentido de *performance* (como a patinagem de Charlot em *Modern Times*), aparece em *Pierrot le fou*, quando entra em cena um homem que não consegue deixar de ouvir a melodia de uma canção. O público francês certamente reconhecerá Raymond Devos, um humorista, podendo, assim, contar com algo da ordem do cómico. Para o restante público, resta-lhe a surpresa do que aquele homem tem para revelar.

Para conseguir fugir com Ferdinand — desejo que lhe tinha confessado —, Marianne tem de se apresentar sozinha junto do “irmão”, para que este não desconfie de nada. Ferdinand compromete-se a ir ter com ela após contar até cento e trinta e sete. No entanto, o plano de Marianne revelar-se-á um embuste. Quando Ferdinand chega ao cais, Marianne já está a dirigir-se, de barco, para a ilha com aquele que se veio a revelar ser seu amante e não irmão. Não tendo como ir de imediato para a ilha, Ferdinand circula no cais até que depara com um homem que vocaliza a melodia de uma canção. Esta é ao mesmo tempo *diegética*, porque o homem consegue ouvir, e *extradiegética*, pois Ferdinand diz que não ouve nada. O homem decide contar-lhe a importância que a canção tem na sua vida. Um dia, quando a canção passava na rádio, ele estava em casa e viu uma mulher bela. Decidiu pegar na sua mão e, ao acariciar-lhe a parte de cima da mão, perguntou-lhe se ela o amava (a pergunta é feita entoando a melodia da canção). Ela respondeu que não. Embora a resposta tenha sido negativa, ele decidiu comprar na mesma o disco que continha a canção porque ficou embevecido com ela. Noutro dia, ele decidiu pôr a canção a tocar no gira-discos e, mais uma

vez, uma mulher encontrava-se a seu lado, mas esta não era tão bela como a primeira. Pegou-lhe na mão e, acariciando-lhe a palma para variar, volta a fazer a mesma pergunta entoando a melodia (“Est-ce que vous m’aimez?”). Ela respondeu que sim, mas como ele não a amava partiu o disco. Um dia voltou a ligar o rádio e era a mesma canção que tocava. Desta vez, encontrava-se na casa da mulher e não na dele. Pegou na outra mão e, por forma a estar defendido do desgosto, decidiu logo acariciar dos dois lados, voltando a perguntar: “Est-ce que vous m’aimez?”. Ela disse que sim. Ele pergunta-lhe se ela lhe pode dar a outra mão, ao que ela responde que ele já a tem há dez minutos. O homem repete os gestos de acariciar os dois lados em simultâneo com o entoar da melodia. Começa a gritar a melodia, num acto de desespero, dizendo que dez anos já se passaram e a canção ainda não lhe saiu da cabeça. E no momento em que ele pergunta a Ferdinand se ouve a canção, Godard corta-a de vez.

Como pode ser constatado pela descrição feita, este momento não parece ter qualquer relação com a lógica narrativa. Não explica o porquê de Marianne ter traído Ferdinand. Também não mostra o que Ferdinand vai fazer para conseguir ir para ilha, se é isso que de facto deseja. Ficamos apenas com a *performance* de Devos. A traição e a fuga de Marianne torna-se um elemento de segundo plano, não importando para Ferdinand. Este momento cómico serve para Devos mostrar ao espectador a sua habilidade enquanto comediante.

Isto é muito semelhante ao termo *lazzi* da *commedia dell’arte*, que designa uma espécie de procedimento autónomo que é adicionado à narrativa para permitir momentos cómicos ou de *performance*. Como acontece com as *gags* dos filmes iniciais<sup>30</sup>, o *lazzi* tem o seu próprio desenvolvimento, embora fechado, que pouco ou nada contribui para o desenrolar da trama (Gunning 2011, 97).

---

<sup>30</sup> De acordo com Tom Gunning, certos filmes cómicos do primeiro cinema contêm uma *gag* com uma micro-narrativa. A este tipo de piada ele chamou de “mischief gags”, que consistem numa acção preparatória e o seu resultado cómico, necessitando para isso de uma vítima e de um patife (Karnick & Jenkins 2001, 94).

No entanto, se adoptarmos a visão de Gunning, segundo a qual qualquer “delightful absurdity” (121) acaba sempre por contribuir para o avanço da narrativa, é possível entender a *performance* de Devos, à qual Ferdinand assistiu, como uma forma de ele fazer tempo enquanto esperava por algum barco que se dirigisse até à ilha.

Em *Les carabiniers* temos o próprio cinema a funcionar como elemento de *espectáculo* (semelhante ao seu papel nos primórdios do cinema em que a visualização de pequenos filmes era uma das atracções de feira): “Film appeared as one attraction on the vaudeville program, surrounded by a mass of unrelated acts in a nonnarrative and even nearly illogical succession of performances (Gunning 2006, 385). Não é por acaso que Michelange escreve na carta à sua mulher: “Le soir, je suis allé pour la première fois au cinématographe”, mostrando, assim, esta ligação com o primeiro cinema.

Nessa sessão de cinema, são exibidos três filmes. O primeiro é uma reprodução da chegada de um comboio à gare. Semelhante à reacção mítica da plateia de *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1896), dos irmãos Lumière — que terá saído a correr da sala ao ver a aproximação do comboio — Michelange também cobre o rosto, julgando que o comboio vai sair da tela. No entanto, este momento pode também ser uma citação de um outro filme, *The Countryman and the Cinematograph* (1901), de Robert W. Paul. No filme de W. Paul, vemos um homem que, pelo seu traje e como o próprio título do filme o indica, parece ser um camponês a assistir a uma projecção de um comboio a chegar à estação. Enquanto o comboio permanece afastado, o homem dança efusivamente mas, à medida que o comboio se aproxima, ele começa a andar de um lado para o outro, desesperado com o facto de o comboio estar cada vez mais próximo. Quando a locomotiva está mesmo a sair do plano, ele corre para longe. Michelange, que, antes de ir para a guerra, também era um camponês,



análogo à personagem de Robert W. Paul, imita-o na acção de tomar a projecção como *realidade*. Como podemos ver, estamos perante uma citação em *mise en abyme*.

O segundo filme é uma adaptação burlesca de um outro filme dos Lumière, intitulado *Repas de bébé* (1895). Enquanto no filme dos Lumière vemos uma refeição harmoniosa entre os pais e a criança, nesta versão parodiada existe o caos total, usando-se, claro, a massa da *tarte de crème*. O pai está a ler uma história à criança enquanto lhe pede que coma a tarte que tem no prato. A criança recusa. O pai insiste para que coma. Ela volta a recusar e, perante a constante recusa do filho, os ânimos exaltam-se, começando o pai a insultar o filho. Michelange começa a rir. De seguida, vemos o pai a atirar o recheio da tarte à cara da sua mulher e ao seu filho.

No terceiro e último filme, vemos uma mulher que compassadamente vai despindo as suas roupas para ir tomar banho. Esta mulher não parece estar consciente de que há uma câmara que a filma num momento íntimo<sup>31</sup>. No entanto, ela não despe a sua roupa interior no plano. Aproveita o fora de campo para o fazer. O realizador deste filme não tem como objectivo ser explícito e é, provavelmente, ele quem tem mais pudor, porque procura quase sempre enquadrar a cara. Ainda que nenhuma parte do corpo explícita seja revelada, Michelange sente-se atraído pela mulher. A *gag* deste momento não nasce do filme mas da reacção de Michelange, que, ao tomar a imagem como *realidade*, de modo semelhante ao que se passou no primeiro filme, decide, inicialmente, tentar entrar para dentro da tela e, ao ver que não consegue, começa a acariciá-la do lado de fora. Ao ver que a sua acção não tem efeito, decide uma vez mais tentar entrar na imagem (plano). O resultado final será desastroso

---

<sup>31</sup> Em *One Week* (1920), realizado por Buster Keaton, existe uma cena semelhante a esta. Uma mulher está a esfregar os braços com um sabão dentro de uma banheira até que aquele lhe cai para o chão. Ela ainda estica o braço esquerdo para tentar apanhá-lo, mas não consegue. No momento em que se prepara para se levantar, olha para o espectador, sabendo, portanto, que está a ser observada e por isso não pode fazer essa acção. Diante desta possibilidade, surge uma mão, que é a do realizador, e tapa o enquadramento, impedindo o espectador de olhar para o corpo nu da mulher que vai buscar o sabão. Quando a mão sai da frente da câmara, a mulher já se encontra a esfregar novamente os braços e a rir-se para o espectador.

porque terminará com Michelange no chão e a tela rasgada. Se no primeiro e segundo filme tínhamos o género das actualidades e da comédia, respectivamente; o terceiro filme representa o género erótico.

Este momento de espectáculo que é introduzido no filme não contribui nada para o desenvolvimento da narrativa. Ele é apenas a demonstração da capacidade mágica do cinema.

### **A ruptura de tom**

No subtema anterior vimos como a inserção do espectáculo pode surgir na narrativa e desestabilizar a sua progressão. Além da natureza do espectáculo poder ser cómica, o momento em que ele aparece também é susceptível de o ser. Falo mais precisamente do efeito de ruptura que ele cria com o momento precedente. Usando o exemplo da cena do cais em *Pierrot le fou* reparamos que se trata de um momento tradicionalmente de grande carga emocional. No momento em que Ferdinand e Marianne se iam encontrar para fugirem juntos com o dinheiro, ela abandona-o, traindo-o com o seu falso irmão. Contudo, o facto de Ferdinand interagir com o comediante impede que ele digira a traição e se emocione. Passamos de um momento grave a um momento ligeiro e cómico.

Jean-Luc Godard, a propósito de *Une femme est une femme*, falava desta ruptura, mas expondo a questão noutros termos:

What interested me was to alternate, almost systematically, a sad scene with a happy one. To use gags à la Jacques Tati or Mack Sennett and then, all at once, mix things up by showing a realistic, serious situation. In short, I wanted everything to be constantly unstable. (1972, 29)

Ao alternar entre uma cena triste e uma cena alegre criará esse tal efeito de ruptura. Isto atenua o plano dramático do filme e altera o registo. Em *Une femme est une femme*, depois de uma discussão entre Émile e Angela por causa da questão da gravidez, Émile grita com ela, que se encontra na cozinha. Ao ouvir Émile a protestar, Angela deixa cair os ovos no chão propositadamente e, em seguida, finge que chora. Quando ele se redime, Angela pára de fingir o choro e ri.

A ruptura de que Godard fala é feita através da ligação criada entre uma cena triste e uma cena alegre. Por estarem lado a lado, o efeito contrastante será evidente e isso causará aquele efeito. Contudo, é também possível a ruptura de tom surgir com a introdução da aleatoriedade das acções das personagens. A lógica arbitrária das suas acções desestabilizará o ambiente onde se encontram, contribuindo para a ruptura de tom.

Ainda em *Une femme est une femme*, encontramos a introdução de um acto aleatório que altera o tom da cena. No café, com uma melodia romântica extradiegética de uma orquestra, Alfred tenta perceber o porquê de Angela não acreditar que ele a ama. Este assunto é particularmente importante para Alfred, porque desde o início do filme que ele manifestou gostar dela e, agora, estar a sós com Angela, pode ser uma maneira de a conquistar. Todavia, para Angela, o facto de ele a amar não tem importância. No momento em que Angela diz que os sentimentos de Alfred não importam, aparecem dois cegos que pedem esmola. Como Alfred sabe quem eles são, não cai na sua armadilha de lhes dar dinheiro. Os dois cegos revelam-se impostores, porque afinal conseguem ver. Nós sabemos isto porque ambos comentam para Alfred e Angela, baixando os óculos, que com as lentes escuras não se vê nada. E, em seguida, saem. Quando os dois “cegos” se despedem, a música muda completamente de estilo e o assunto anterior é esquecido. A carga dramática da indiferença

de Angela para com os sentimentos de Alfred é aliviada pela introdução da presença aleatória dos dois “cegos” na cena.

Em *Masculin féminin* é a atitude imprevisível e aleatória de Paul que subverte a tensão criada momentos antes por ele. Paul encontra-se a jantar com Catherine quando Madeleine chega com uns jornais. Nesses jornais está publicado um artigo que fala de Madeleine. Paul faz troça dela ao ler rapidamente, como se tratasse de um relato de futebol, o que no jornal está escrito. Quando ele acaba de ler, fica um silêncio na cena e vemos a cara triste de Madeleine. Depois disto, Marlène chega à sala de jantar, e Madeleine conta-lhe que alguém lhe telefonou, sem mencionar o nome. Madeleine diz que não sabe quem telefonou porque foi Paul quem atendeu. Paul responde que pediu à pessoa do lado de lá da linha telefónica para deixar a sua mãe descansada. Em seguida, Paul começa a gritar de forma descontrolada e agressiva. Madeleine, farta das suas atitudes, exige que ele levante a mesa. Paul obedece ao que lhe foi pedido e começa inexplicavelmente a cantar enquanto levanta a mesa. Toda a tensão dramática entre Paul, Madeleine e Marlène é dissipada devido à sua atitude aleatória de começar a cantar. Tanto Madeleine, como Marlène e Catherine começam a rir.

O interesse de Godard pelo aleatório que, devido ao absurdo que lhe é próprio, cria momentos cómicos é, no fundo, uma herança do surrealismo. Robert Stam compara o método de improvisação de Godard com uma espécie de “escrita automática”. Stam salienta também o facto de, nos filmes iniciais do realizador franco-suíço, haver técnicas aleatórias que lembram os jogos surrealistas (1992, 180), mais especificamente o *cadavre-exquis*, que pode ser concebido de várias formas. Uma delas é através de uma frase começada por “se”, escrita por uma pessoa, que é depois junta a uma segunda frase através de um “então” escrita por outra pessoa que nunca viu a primeira. Em *Made in U.S.A.*, na cena do bar, pode ser

encontrado um exemplo dessa técnica surrealista através de Thomas, um homem que duvida da eficácia da linguagem: “If I were stupid, (...) I wouldn’t speak French” (180). A outra forma está mais relacionada com a frase que cunhou este tipo de jogo: “le cadavre exquis boira le vin nouveau”. Apesar de ser uma frase gramaticalmente correcta, o seu conteúdo é ilógico. Podemos constatar o mesmo para outras frases ditas por Thomas: “The barman is in the pocket of the pencil’s jacket”, ou “he doors are throwing themselves through the window” (180). Devido à relação inesperada entre elementos distintos, o carácter insólito destas frases propicia momentos humorísticos através da surpresa e da quebra dos padrões da lógica dialogal.

Angela Dalle Vacche também encontra “a surrealist flavor” (1996, 116) em alguns momentos dos filmes de Godard. Desta vez não está relacionado com a construção de frases *nonsense*, mas na deslocação de objectos do seu contexto usual. Em *Pierrot le fou*, depois de ter saído da festa dos sogros e chegado a casa, Ferdinand repara que Marianne se encontra ainda no seu apartamento. Como ela perdeu o último metro, ele disponibiliza-se para a levar. Junto da porta de entrada, que pode ser vista quando Ferdinand entra e sai de casa, está “a child’s red go-kart” que ameaça bloquear “the foyer of Ferdinand’s elegant apartment” (116). Mais adiante no filme, ocorre um momento semelhante de “surrealistic displacement” (116), quando Ferdinand conhece um indivíduo que surge em cena sem um contexto narrativo. Os dois dialogam numa mesa de café perto de um carro preto de tamanho real que está dentro do estabelecimento (117). O efeito do carro ao ocupar um lugar na esplanada é suficiente para causar um certo riso. No entanto, a conversa que é depois efectuada entre Ferdinand e o indivíduo intensifica ainda mais o tom cómico de toda a cena. Inicialmente, o homem apresenta-se a Ferdinand, que demonstra não o reconhecer. Para tentar avivar a memória de Ferdinand, o homem decide enumerar certos acontecimentos em que Ferdinand esteve

envolvido. Primeiro, lembra Ferdinand de que esteve em sua casa no ano anterior. Depois, recorda-lhe da dívida de 100 mil francos que está por saldar. Nesse momento, Ferdinand mostra apreensão. Por último, fala-lhe da vez em que ele dormiu com a sua mulher. Em vez de mentir para evitar um confronto, Ferdinand admite descaradamente esse caso. No entanto, o homem não reage passionalmente, antes pelo contrário, decide mudar de assunto e perguntar como vai a sua estadia pelo sul de França. No final, despedem-se como se tivesse sido uma conversa como outra qualquer e o homem vai-se embora.

O aparecimento de momentos absurdos, seja através da ruptura de tom aliada à aleatoriedade seja a própria prática do *nonsense*, subverte as expectativas do espectador para a cena em questão e contribui para dar uma tonalidade humorística a certos momentos que se esperavam tensos.

### **A “febre verbal” e o corpo cómico**

A transição do cinema mudo para o cinema sonoro, que atribuiu um papel capital à palavra, levou a uma utilização do corpo cada vez mais reduzida. O uso exacerbado dos diálogos retirou a significância, talvez a melhor palavra seja o *valor*, às palavras. Não é arbitrário o constante reaparecimento da frase: “mais plus on parle, plus les mots veulent rien dire” ao longo de *Vivre sa vie*. Se as palavras não querem dizer nada, o seu uso é inconsequente. No entanto, as personagens de Godard parecem contrariar isto, pois estão constantemente a falar e a ler discursos. O que está a ser demonstrado é uma aparente irresolução de dois sentidos opostos, sendo que um não vive sem o outro: a ameaça de uma falta de significância das palavras pelo seu uso desregrado e o amor à palavra através da

declamação e dos jogos de linguagem. Como afirma Angela Dalle Vacche, “Godard’s cinema despite its visual energy (...) is driven by (...) a love for language in all its manifestations: alphabetical and literary, graphic and acoustic” (1992, 112). Mas o modo como aquele conflito é expresso não é o da seriedade mas o da comicidade patente na voz e no corpo.

Robert Stam aproxima o trato dado à voz pelas personagens dos filmes de Godard às experimentações e inovações feitas pelo teatro de vanguarda, que “tended to distort or alienate the voice, dissociating it from the personality of the character and from the tone of the dramatic moment” (1992, 182). Stam escreve ainda que em muitos filmes de Godard as personagens “often sustain a kind of ‘parler Ubu’ a constant, emotionless tone even in the most extravagant circumstances” (182). É este “falar à Ubu” que serve de veículo ao cómico porque subverte o impacto emocional que o diálogo teria naquele momento através do tom neutro e descomprometido da voz das personagens aliado a uma certa imobilidade dos seus corpos. O espectador não assiste a uma conversa mas a uma criação estética que tem aspecto de uma conversa ou de um diálogo entre duas pessoas. Tomemos o exemplo, em *Pierrot le fou*, da primeira fuga de carro entre Marianne e Ferdinand.

Antes da “festa na casa de Monsieur e Mademoiselle Expresso”, a mulher de Ferdinand apresenta Marianne ao marido como sendo a “sobrinha de Frank”. Neste momento da narrativa, o espectador ainda não sabe que os dois já se relacionaram amorosamente no passado. Só durante a viagem no carro Lincoln, depois de Ferdinand ter abandonado a festa e pedido esse carro emprestado, é que o espectador adquire aquela informação. A relação entre os dois estava terminada. No entanto, Ferdinand e Marianne começam a apaixonar-se de novo “as soon as they begin to play with language in talking to each other” (Vacche 1992, 115). É possível observar como Marianne considera o jogo de palavras dito por Ferdinand

atrativo, sorrindo para si própria após ouvi-lo: “Envie! Vous avez remarqué? Dans envie, il y a vie. J'avais envie, j'étais en vie” (Godard 1976, 76).

A faísca que inflamará os dois é acendida pelo “erro” que Marianne comete ao chamar Ferdinand de “Pierrot”. Ele corrige Marianne dizendo: “pas te redire de m'appeller Ferdinand” (*ibid*). Ela responde: “Oui, mais on peut pas dire: (*elle chante*) ‘Mon ami Ferdinand’” (*ibid*, destaque do autor). A melodia que Marianne canta vem de uma música infantil chamada “Au clair de la lune”, cuja letra é sobre a personagem Pierrot e tem o seguinte verso que Marianne diz não poder alterar: “Mon ami Pierrot”. A partir deste momento, uma música não diegética composta por um dedilhado de guitarra e uma melodia assobiada começa a ouvir-se, dando uma atmosfera de tranquilidade e romantismo à cena. Contudo, este romantismo é sabotado pela inação das personagens que contradiz aquilo que dizem, principalmente Ferdinand com o seu “parler Ubu”. As frases ditas por ambos apontam para uma maior proximidade corporal e um tom mais emotivo que não se concretiza.

Marianne: Je ferai tout ce que tu voudras.

Ferdinand: Moi aussi, Marianne.

Marianne: Je mets ma main sur ton genou.

*Elle ne bouge pas.*

Ferdinand: Moi aussi, Marianne.

Marianne: Je t'embrasse partout.

*Même jeu.*

Ferdinand: Moi aussi, Marianne. (Godard 1976, 78. Destaques do autor)

Além deste diálogo, como já referimos, ser dito com uma certa neutralidade no tom juntamente com a imobilidade dos corpos (à exceção das cabeças), a viagem de carro é



filmada dentro de um compartimento fechado com umas luzes que variam de cor e refletem no pára-brisas, falseando a ideia de movimento. A conjugação destes factores dá uma tonalidade cómica a esta confissão amorosa.

Angela Dalle Vacche evidencia a forma disruptiva de fazer o discurso: “they [Ferdinand e Marianne] do not quite communicate but rather use words in a creative fashion as if they were thinking out loud by themselves” (1992, 122). Pensar em voz alta é exatamente o que faz Paul, na cena inicial de *Masculin féminin*, cuja enunciação é expressiva e lenta, quebrando com o ritmo da fala quotidiana:

Jamais deux... regards ensemble. Pas trace... de... vie. Silence. Vide. Chaleur. La lumière basse. [Retira um cigarro do maço e atira-o para a boca, apanhando-o com os lábios. Dá um bafo e prossegue] Nulle part... sur le décor de ce récit... sans limites... raconte la monotonie... raconte le travail... quotidien. Anonyme cet garçon de Marseille... raconte vingt quatre heurs sur vingt quatre... raconte avec d'autres. Partager la vie... sans... pouvoir être seul... pas de trace nulle part.

O facto de Paul ler as palavras com algumas pausas entre si demonstra também que a linha de raciocínio e de criação não são algo que flui livremente. A percepção auditiva das palavras torna-se mais precisa e notamos como elas se misturam e se relacionam entre si. A expressão das palavras é tão pormenorizada que estas passam a ter uma textura e espessura, ganhando em profundidade e dimensão. A perda, por vezes, da ligação lógica entre as várias palavras da frase não é uma deficiência, mas, sim, um elemento que servirá para criar um efeito humorístico.

O cómico por intermédio da voz também nasce através da *disrupção do discurso quotidiano*, acção essa que é muitas vezes protagonizada pelas personagens de Godard. A este tipo de personagem designá-lo-ei *ser-linguagem*.

O *ser-linguagem* não só usa enunciados que sabemos que são de outras pessoas — já que o vemos a recitar a partir dum livro —, como os usa apropriando-se deles, como se fossem seus, sem menção da sua fonte<sup>32</sup>. Por um lado, significa que conhecemos o *ser-linguagem* pelo que diz e não pelas acções que pratica; por outro, demonstra essa tal apetência para se tornar *ele mesmo* linguagem. Esta última característica tem como consequência última e extrema o *ser-linguagem* tornar-se uma personagem despida de toda a fala comunicativa, no sentido de dialogal, e ser quase uma *jukebox de discursos*<sup>33</sup>. Mas ainda bem que assim não é, porque, se assim fosse, não seria possível assistir ao elemento cómico que lhe é latente.

O *ser-linguagem* manifesta-se em fórmulas feitas, isto é, frases de livros, recortes que não pertencem ao domínio da linguagem quotidiana. Ao escutarmos as suas tiradas, não achamos graça unicamente ao contraste que existe entre os dois tipos de linguagem (a quotidiana e a declamada); achamos também graça ao absurdo que existe na linguagem declamatória quando inserida num meio que não é o dela, ou seja, a vida quotidiana. Este tipo de personagem tem uma certa apetência para a teatralização da fala. Apesar de não conservar a maioria do tempo a mudez<sup>34</sup>, o *ser-linguagem* não deixa de ser misterioso com relâmpagos de espontaneidade.

---

<sup>32</sup> Serge Daney chamou a este hábito de Jean-Luc Godard não referir as fontes “[o] mais anti-arqueológi[co] possível” (2016, 82-83).

<sup>33</sup> Pretendo com esta imagem dar uma ideia da facilidade com que diferentes enunciados podem aparecer, estando eles já acumulados dentro do *ser-linguagem*.

<sup>34</sup> Na cena da festa, em *Pierrot le fou*, já comentada, depois de Ferdinand filosofar sobre a sensação de separação que atinge a unidade do seu ser — no fundo, uma espécie de fragmentação —, uma mulher que o ouve comenta: “Vous parlez trop. C’est fatigant de vous écouter.” Ferdinand em nada se sente ofendido respondendo: “C’est vrai, je parle trop. Les hommes seuls parlent toujours trop.” (destaque meu).

Gilles Deleuze caracteriza a oscilação observada nas personagens interpretadas por Jean-Pierre Léaud como a capacidade “de ver e de fazer ver mais do que de agir, e de, ora ficar mudos, ora de ter uma conversa qualquer infinita” (2006, 35). Em *Masculin féminin*, depois da dança num clube noturno (na cena filmada num único plano-sequência com aproximadamente cinco minutos), vemos Paul a alternar entre os diferentes registos do silêncio, fala e declamação. Junto ao bar, depois de Madeleine e a sua amiga se terem ido embora, ele recolhe-se numa certa mudez, observando uma nova rapariga que chega para pedir uma coca-cola. Esta pergunta-lhe se ele não lhe quer tirar algumas fotografias. Paul não vê porque não aceitar. Todavia, isto era uma táctica por parte da jovem para se prostituir às escondidas numa *photo booth*. Ela propõe-lhe que toque nos seus seios por cento e cinquenta francos, mas ele só tem cem, e isto permite apenas que ele os veja; Paul rejeita irado, como se tivesse sido ofendido. Em seguida, entra numa cabine que grava instantaneamente discos para registar uma carta de amor para Madeleine, cuja gravação “s’établit dans le cadre d’une improvisation totale proche d’une expérience poétique” (Bizien 2011, 232) e aqui entramos no registo da declamação:

J’ai envie de vivre avec toi. Tu ne viendras pas au rendez-vous. Ce soir. [...]  
Madeleine imagine que c’est t’écrit comme: “Astor la cigarette de l’homme moderne.” Souviens-toi, tu sortais de la piscine, le même disque tournait, souviens-toi, souviens-toi. [Pausa bruscamente. Dá um bafo no cigarro e prossegue]  
5 décembre 1965, les étoiles. [Faz uma pausa. Olha em redor e, em seguida, continua de modo imperativo, gritando] J’ai envie de vivre avec toi, oui, brûlant bikini. On jouera au baby-foot. Ah oui. [Olha para cima] Regarde, ici aviation, tu mets ton rouge à lèvres, sers toi contre moi, nous avons décollé. [Começa a fazer um crescendo com a voz] Aloh?! Ici la tour de control. Boeing 737 appelle Caravelle.  
[Grita] Paul appelle Madeleine!

De acordo com Tanguy Bizien, “le personnage crie son texte dans une attitude exaltée, marque des pauses, reprend et met à mal la logique du langage” (2011, 232). A declaração amorosa que Paul grava para Madeleine também concede um amor à palavra. Além de declamar frases que não têm uma relação lógica entre si — assim como não o têm dentro da própria estrutura da frase, o que é revelador de um certo automatismo, de improvisação —, o que cria efeitos cómicos, Paul usa, por vezes, palavras de sonoridade próxima, brincando com a sua riqueza auditiva.

Em *Pierrot le fou*, encontramos algo semelhante, quando Marianne recupera o caderno perdido de Ferdinand e lho dá de novo para que leia o ela lhe escreveu. Na última página do caderno, está um poema escrito especialmente para Ferdinand. O que está em causa neste momento não é só a caracterização de Ferdinand, mas também o jogo de palavras antónimas lidas em voz alta que o definem: “Tendre et cruel / Réel et surréel / Terrifiant et marrant / Nocturne et diurne / Solite et insolite / Beau comme tout / Pierrot le fou”.

Ainda que seja uma constante a possibilidade de as palavras perderem o seu valor devido ao uso contínuo e desregrado que as personagens fazem delas, o modo criativo como as palavras são convocadas faz com que resistam ao esvaziamento do seu valor, pois as personagens conseguem ministrar-lhes uma nova vitalidade. Todavia, este conflito não é isento da comicidade que nasce através do corpo que tende a sabotar ou a exaltar enfaticamente o que é dito e da *disrupção do discurso quotidiano* que quebra com o sentido lógico da fala. O corpo é de facto um elemento importante, como constatado por Gilles Deleuze: “A nova vaga, em França, levou muito longe este cinema das atitudes e das posturas (em que o actor exemplar foi Jean-Pierre Léaud)” (2006, 248).

## Uma morte espectacular

A hiperactividade das personagens no plano cria uma relação entre o corpo do actor e o espaço que o rodeia em muito semelhante ao cinema burlesco. De acordo com Fabrice Revault d'Allones, o cinema burlesco também se caracteriza pelo facto de a personagem cómica se confrontar com um espaço através de um investimento, quer seja ele subversivo (quando ela o destrói) ou não (quando ela está em fuga) (1997, 42). O ponto alto da ligação íntima com o espaço surge no momento último da vida, ou seja, aquele que precede a morte, porque, depois de a personagem ser atingida por um tiro, ela confronta-se demoradamente, em agonia, contra aquilo que está à sua volta.

Em *À bout de souffle*, a morte de Michel Poiccard não é imediata depois do disparo por parte dos detectives. Ferido, e de cigarro na boca, ele percorre a longa avenida cambaleando, caindo no chão, apoiando-se nos carros que se encontram estacionados, ziguezagueando na largura da estrada. O plano que enquadra Michel a correr de costas tem como ponto de fuga a intercepção com uma outra rua, mas esse ponto de fuga, mais do que uma abertura para escapar, é o sítio onde Michel acaba por tombar e morrer.

Em *Made in U.S.A.*, dá-se um caso similar. Donald é surpreendido por um tiro disparado por Paula Nelson. Quando o tiro o atinge, ele rumoreja a palavra “maman” e começa a recuar até bater contra uma plataforma que levanta os carros, para depois rodar sobre ela e cair no chão. Volta-se a levantar, mas desequilibra-se logo de seguida indo contra um pequeno bidon até, finalmente, cair novamente no chão já sem vida.

Em *Vivre sa vie* também acontece algo semelhante. Embora o momento de agonia não seja tão extenso como nos dois exemplos anteriormente, a relação entre a personagem e o

espaço está presente. Num negócio entre proxenetas que tinha como objectivo a mudança de “proprietário” de Nana, ela é vítima de dois tiros de revólver num fogo cruzado entre os intervenientes desse negócio que acabou por correr mal. Nana, quando é atingida pelo primeiro tiro, contorce-se e, de seguida, como que movimentando-se no vazio, apressa o passo e sacode o seu corpo contra o carro que está atrás de si. No momento em que se encontra debruçada sobre o carro, é disparado o segundo tiro que termina com a sua vida.

A morte está presente em quase todos os filmes de Jean-Luc Godard. A sua omnipresença é manifestada por Ferdinand, em *Pierrot le fou*: “l’odeur de la mort dans le paysage, les arbres, les visages de femmes, les autos.” Como escreve Catherine Russell, “death in the early films tends to be highly stylized, never realistic or psychological. It tends to happen quickly, violently, and inevitably, at the end of the film<sup>35</sup>” (1995, 139). De facto, a morte está despida de realismo. Michel, já caído no chão, faz caretas para Patricia e ainda lhe chama de “dégueulasse”. É o próprio Michel que decide quando morre ao fechar os olhos a si mesmo (acto supostamente feito por aquele que assiste ao último suspiro do moribundo depois de ele ter falecido e não pelo próprio antes de morrer).

Se não fosse Godard o realizador, eventualmente o momento em que se dá a morte teria grande carga dramática; contudo, como o momento está desprovido de *pathos*, este dá lugar à *performance*, e a morte transforma-se num espectáculo visual com todos os exageros corporais das personagens. Assim já se afirmava na frase dita por Godard numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*: “Pas du sang, du rouge” (1965, 21). Trata-se, portanto, de uma

---

<sup>35</sup> Todos as mortes que enumerarei em seguida acontecem no final de cada filme. Em *À bout de souffle*, Michel Poiccard é alvejado pelos detectives quando tentava pegar no revólver para fugir. Em *Vivre sa vie*, Nana é alvejada pelos proxenetas. Em *Le petit soldat*, Veronica Dreyer é torturada e depois morta por dois indivíduos que representam a vontade política de uma “argélia-francesa”. Em *Les carabiniers*, Michelange e Ulisses são fuzilados pelos crimes de guerra praticados. Em *Le mépris*, Camille Javal e Jeremy Prokosch morrem num acidente de viação. Em *Pierrot le fou*, Marianne Renoir é alvejada por Ferdinand, falecendo breves momentos depois, e Ferdinand suicida-se devido a um descuido. Em *Masculin féminin*, Paul morre, embora não se saiba se foi um acto premeditado (suicídio) ou se foi um acidente (queda da varanda).

encenação: não é o signo em si, mas a sua representação. Esta representação permite ignorar o lado realista da morte para descobrir nela algo de risível e ridículo, reencontrando-se com a tradição do tratamento cómico dado à morte pelo cinema mudo de comédia. Isto deve-se ao facto de haver o exagero que, segundo Freud, “is always funny because involves an effort that is disproportionate to the results achieved” (*apud* Palmer 1987, 107). O exagero típico da comédia do cinema mudo é exemplarmente descrito por James Agee. Quando uma personagem é atingida na cabeça, ela não cai só; ela faz:

a cadenza out of it – look vague, smile like an angel, roll up his eyes, lace his fingers, thrust his hands palms downwards as far as they would go, hunch his shoulders, rise on tiptoe, prance ecstatically in narrowing circles until, with tallow knees, he sank down the vortex of his dizziness to the floor and there signified nirvana by kicking his heels twice, like a swimming frog. (*apud* Palmer 1987, 107-8)

Aquilo que vimos como a recuperação da tradição do cinema cómico mudo, Gilles Deleuze vê como uma marca de um “novo realismo”:

O fazer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao fazer-verdadeiro do antigo. Lutas corpo-a-corpo desajeitadas, murros e tiros desastrados, todo um desfasamento da acção e da palavra, substituem os duelos demasiado perfeitos do realismo americano. (2009, 312)

O “novo realismo” de que fala Deleuze está relacionado com o conceito do “detalhe que faz ‘falso’” (312) desenvolvido pelo escritor francês Alain Robbe-Grillet na literatura. Robbe-Grillet conta que foi vítima da “illusion réaliste” (2013, 243) quando tentou descrever

de forma exacta o voo das gaivotas. Tendo-se deslocado a uma praia para melhor perceber o voo daquelas aves, reparou que as gaivotas que observava *na realidade* tinham ligações confusas com as que tentava descrever para um livro e, apesar de tudo, as gaivotas reais pouco importavam para ele. Aquelas que lhe interessavam eram as *suas*. Mesmo que vindas do mundo exterior, as gaivotas tinham sido transformadas, tornando-se simultaneamente mais reais, porque eram agora imaginárias (243). Ainda que os detalhes do voo não correspondam exactamente aos que se verificam na vida real, isso não significa que as gaivotas de Robbe-Grillet se tornem falsas. De seguida, o autor enumera algumas objecções que fizeram aos seus livros, nomeadamente esta: “Les choses ne se passent pas comme ça dans la vie” (244). O escritor francês nota, portanto, que o *falso* (“c’est-à-dire à la fois le possible, l’impossible, l’hypothèse, le mensonge, etc” [245]) começa a tornar-se um dos temas privilegiados da ficção moderna. E, para demonstrar que o falso é uma nova forma de se relacionar com o real, embora aos olhos do leitor possa parecer um defeito, Robbe-Grillet usa o exemplo do escritor Franz Kafka.

De acordo com Robbe-Grillet, no “antigo realismo”, a verosimilhança era um ponto importante, mas no “novo realismo” deixa de o ser porque o escritor deixa de estar interessado nela. Já não é o detalhe que *faz verdade*, aquilo que capta a atenção do escritor, mas sim o que *faz mentira* (246). Através das anotações dos passeios nos diários de Kafka, Robbe-Grillet salienta que ele aponta fragmentos separados do seu significado e, por isso, da sua verosimilhança, desde a pedra abandonada no meio da rua sem explicação, o gesto bizarro de um transeunte, até às conversas sem sentido. No fundo, objectos desligados do seu uso e palavras retiradas do seu contexto. No entanto, é precisamente aquilo que parece falso e pouco natural ao leitor que surge a Kafka como verdadeiro (246).



Já tínhamos visto anteriormente que Godard se interessava pela representação do sangue através do vermelho e não pelo sangue em si. Estamos perante o detalhe que *faz falso*. De maneira semelhante aos escritores modernos que cada vez mais se interessam por essa tónica do falso, Godard, no cinema, também fará uso dela.

Como estamos no reino do *falso*, as acções que decorrem — neste caso, os combates que terminam em morte —, não precisam de ser uma representação fiel da realidade. É o que demonstra de forma exemplar o confronto final em *Bande à part*: Arthur e o seu tio, que foi a casa da madrinha de Odile para roubar o dinheiro a Arthur, disparam tiros entre si, numa espécie de duelo proveniente de um *Western* que se estende no tempo. Os tiros, apesar de magoarem o corpo, demoram muito tempo a ser letais e, por isso, o duelo estende-se, havendo tempo para as personagens andarem num passo cambaleante enquanto o tio dispara sobre o sobrinho e as balas fazem as suas mossas. Arthur, apesar de ter sido atingido com muito mais balas do que o tio, só cairá depois de o assassinar com uma única bala. Mas o momento fatal ainda demora a chegar. Ele anda em círculos tropegamente, desequilibrando-se (por vezes, parecendo até que está a dançar), rodopia, tropeça até que se atira para o chão, momento em que morre.

## Capítulo 4 - A celebração do quotidiano

Alguns filmes de Mack Sennett, apesar do espectáculo que neles decorre, documentam acontecimentos da vida real. O melhor exemplo é a curta-metragem *Kid Auto Races at Venice* (1914). Nela encontramos Charlie Chaplin a interpor-se entre a câmara, que tem como objectivo filmar a corrida, e a corrida em si. Os *cameramen* nunca conseguem ter a vista desimpedida para filmarem a passagem dos carros porque Chaplin faz de tudo para aparecer (umas vezes faz caretas, outras simplesmente põe-se à frente da câmara), comprometendo o enquadramento. Não se trata só do enquadramento dos homens que aparecem com uma câmara a filmar, mas também do enquadramento da câmara que toma o ponto de vista do espectador. As acções improvisadas de Chaplin acontecem num evento real, “Junior Vanderbilt Cup”.

Influenciado pelos Lumière, Godard também transpõe para os seus filmes o lado documental, como já se viu com os exemplos da cidade no capítulo dois. No entanto, o documentário não diz respeito só ao espaço onde acontece a acção, mas também aos actores. Godard não filma os seus actores a desempenharem a função de representação. Ele filma-os a “viver”. É, por isso, que a personagem e o/a actor/riz se confundem muitas das vezes. E, quando se fala de Marianne, está-se indubitavelmente a falar de Anna Karina, em *Pierrot le fou*. O mesmo acontece para Michel Poiccard ou Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), em *À bout de souffle* e *Pierrot le fou*, ou Paul (Jean-Pierre Léaud), em *Masculin féminin*.

Este “viver” pode ser captado pondo as personagens a falar de tudo, como diz Godard (1972, 36) e, neste caso, a filosofia sob forma de aforismo entra em cena. Como também

pode ser captado através das acções das personagens. Ao procurarem a felicidade e ao desfrutarem aquilo que a “vida”/ficção da história lhes oferece, estão a celebrar o quotidiano.

## Alegria

*Vivre sa vie* é o título de um dos filmes de Jean-Luc Godard. No entanto, pode também ser o mote do *plano existencial* das personagens que nos filmes agem. A procura da felicidade, embora arriscada, não é algo de que elas estejam dispostas a prescindir, pois, afinal, trata-se das suas vidas. Angela, que quer muito ter uma criança, não se importa de ter relações sexuais com o primeiro estranho que lhe apareça, para concretizar esse desejo que a deixaria muito feliz (*Une femme est une femme*). Nana sonha em ser actriz de teatro na esperança de que alguém a descubra e, talvez quem saiba, mais tarde chegar ao cinema (*Vivre sa vie*). Ferdinand junta-se novamente com Marianne para escapar à vida burguesa que o aborrecia e encontrar a vida autêntica, inspirada em Rimbaud (*Pierrot le fou*). Paul procura viver finalmente a vida normal de um jovem depois de o serviço militar ter terminado, durante o qual foi privado, segundo as suas palavras, “da vida moderna” (*Masculin féminin*). E, por último, mencione-se Michel Poiccard, cujo exemplo, de ligação entre perigo e felicidade, é o mais significativo: apesar de ser procurado pela polícia, não deixa de tentar convencer Patricia Franchini, por quem está apaixonado, a ir consigo para Itália (*À bout de souffle*).

No exemplo de Michel Poiccard, é possível sondar a relação de sedução entre a vida e a morte que retrata em traços gerais o perfil da personagem godardiana, que confronta em si “l’amour de la vie et la fascination de la mort, le sentiment de sa douceur de l’instant et celui de sa précarité” (Dantec 1967, 61). O lado fascinante da morte, assim como o seu lado exótico e distante, encontram-se, em *Pierrot le fou*, quando Marianne comenta as notícias

no rádio sobre a morte de soldados vietnamitas (“On dit 115 maquisards et ça n’évoque rien, alors que pourtant chacun c’est des hommes, et on sait pas qui c’est. (...) On sait rien. On dit juste 115 tués. C’est comme les photographies, ça m’a toujours fascinée”) ou quando Ferdinand observa o cadáver do anão (“Belle et grande mort pour un petit homme!”).

Só é possível perceber a importância da vida quando ela é confrontada com o “fundo obscuro da morte”. É o que nos diz uma passagem do *Les Nourritures terrestres*, do escritor francês André Gide: “Ne comprends-tu pas que chaque instant ne prendrait pas cet éclat admirable sinon détaché pour ainsi dire sur le fond obscur de la mort?” (*apud* Dantec 1967, 61). A alegria sedimenta-se neste amor à vida. Só se pode encontrar a alegria porque se tem gozo em viver. Repare-se como Nana, em *Vivre sa vie*, depois de ser abandonada por Paul e de não singrar na carreira de modelo, tendo de se prostituir para sobreviver, ainda assim consegue dançar alegremente numa sala de bilhar. “From the musical comedy we know that dancing means happiness” (Fieschi 1967, 43). A espontaneidade da alegria que irrompe em Nana acaba por apaziguar a notícia, que lhe foi dada antes da cena de dança, de que estar à disposição dos clientes implica não poder recusar-se a servi-los e que “[elle] doit accepter n’importe quel client pourvu qu’il paie.” A alegria de viver implica um comportamento que permite desfrutar do presente, assim como a capacidade de ser espontâneo, pois só assim se pode aproveitar aquilo que a vida nos oferece. Ser espontâneo é praticar uma acção sem causa aparente, como algo que é criado a partir da situação que se encontra diante de nós naquele momento. Note-se como, em *Masculin féminin*, Paul, apesar de saber que Madeleine dorme com outros rapazes além dele, momentos antes de ela lhe oferecer um vinil, começa a assobiar inesperadamente o “Concerto em Ré Maior” de Bach, que preferia ao que lhe foi oferecido pela namorada, gerando uma espécie de energia exuberante que altera o humor da

cena. A *dialética existencialista godardiana* assenta muito no conflito entre a dureza da existência e a capacidade de ser feliz.

As personagens que habitam o mundo godardiano são jovens-adultos com traços de *infantilidade*. A vida adulta é correntemente caracterizada pela estabilidade financeira, familiar e existencial. Apenas Ferdinand Griffon possui essa estabilidade, que recusará ao deixar a mulher. Esse abandono é um regresso à precariedade, estado onde se encontram as outras personagens do realizador. E, por isso, Ferdinand também entrará no plano da *infantilidade*<sup>36</sup>, cujas características enumero em seguida.

A primeira característica é a *teimosia*, que se caracteriza por uma persistência numa ideia de modo inflexível. Em *Pierrot le fou*, se Ferdinand for chamado de “Pierrot”, desencadeará a resposta automática: “Je m’appelle Ferdinand.” A resposta de Ferdinand acontece onze vezes ao longo do filme. Caso ele não fosse teimoso, desistiria de repreender Marianne, pois é quem mais vezes o chama de “Pierrot”, ao final da segunda ou terceira vez. No entanto, ele insiste sempre nesse ponto.

Uma outra ocorrência desta teimosia existe em *À bout de souffle*, em que Michel Poiccard faz várias investidas sobre Patricia, tentando convencê-la a dormir consigo e a ir para Itália. Apesar das constantes negações de Patricia, ele nunca deixa de tentar.

A segunda característica é a *realização de pequenas acções sem sentido*. Em *Masculin féminin*, Paul, antes de começar a fumar, atira o cigarro com as mãos em direcção à boca, tentando apanhá-lo com os lábios. Não há nada que explique a razão desta atitude. Trata-se apenas do prazer do *nonsense*.

---

<sup>36</sup> Cf. Geneviève Sellier (2001, 285), que considera que Anna Karina, nos filmes de Jean-Luc Godard, está sempre associada a conotações infantis, “comme un ours de peluche, la broderie anglaise, les jupes écossaises et plissée, les ballerines, les longues stations devant un miroir pour coiffer ses cheveux, sa silhouette androgyne, sans parler de l’accent étranger qui donne l’impression qu’elle ânonne.” Enquanto Sellier define os traços infantis através de objectos que Karina usa, nós procuramos demonstrar esses traços infantis através da personalidade e das atitudes das personagens.

A existência desta segunda característica sucede-se também em *Pierrot le fou*. Depois de Ferdinand e Marianne passarem a noite junto à costa, eles aparecem enterrados na areia na manhã seguinte. Ainda no mesmo filme, quando ambos terminam um assalto a um gangue que tinha em seu poder uma mala com dinheiro, Ferdinand e Marianne fazem circuito, cada um no seu carro, até se encontrarem lado a lado só para darem um beijo. O sentido lógico seria partirem logo assim que roubassem a mala. No entanto, ainda permanecem mais uns segundos a andar com os carros à volta das árvores.

A terceira característica é a *criação de pequenos jogos*. Em *Masculin féminin*, Robert engendra uma artimanha só para conseguir tocar nos seios de uma rapariga de forma a não dar muito nas vistas. Pede a Paul que assista ao que vai fazer. Ele dirige-se, então, à mesa da frente onde se encontra uma rapariga e pergunta-lhe se pode pegar num pedaço de açúcar. Ela responde que sim. Robert estica a mão, roçando-a pelos seios da jovem, até ao frasco do açúcar. Regressa à sua mesa e comenta: “pas mal”. Paul toma a liberdade de ir conferir também. Desta vez, a câmara já não mostra a acção, ficando na mesa com Robert e apenas ouvimos Paul a perguntar se também pode tirar açúcar. Quando ele chega, Robert questiona-o e ele responde: “fantastique”.

Em *Pierrot le fou*, Marianne pede a Ferdinand para ir ter com ela após ter decorrido meia hora. Ele recusa-se e diz que só se encontrarão novamente quando deixar de contar até cento e trinta e sete. Ferdinand procede então à contagem mas sem manter o mesmo tempo entre os números. Umas vezes acelera outras abranda.

Estes *jogos* verificam-se também em *Bande à part*. Por exemplo, quando o trio (Odile, Arthur e Franz) para ocupar o tempo, decide correr pelos salões do Louvre com o intuito de bater o recorde de nove minutos e quarenta e cinco segundos de um americano que constituía a visita mais rápida ao museu.

Por fim, em *Une femme est une femme*, Angela e Émile, estando chateados um com o outro, discutem entre si por meio dos títulos dos livros que têm em casa.

A quarta característica é a *imitação*. Em *Une femme est une femme*, Angela tenta provocar Alfred dizendo-lhe que não o ama porque, por oposição a Émile, não é “beau” nem “malin”. Alfred contesta dizendo que é “très malin”. Em jeito de desafio, Angela diz que ele não pode fazer o que ela faz. Para mostrar que é “malin”, Alfred imita as poses de Angela. Trata-se de Alfred, por meio da imitação, ver reconhecida a qualidade que ela não lhe atribuía e, desta forma, conquistar Angela.

Em *Masculin féminin*, Paul repete as acções de um homem que acaba de pedir direcções, justificando com sarcasmo: “Dizem-te: coloca-te no lugar do outro; mas não tem sentido.” Numa outra cena do mesmo filme, Paul pergunta a Robert se sabe o porquê de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas filho, ter tido muito sucesso. Depois de receber a resposta negativa do amigo, pede-lhe que estique o dedo e, de seguida, Paul fazendo um círculo com a mão enfia-a no dedo de Robert, ao mesmo tempo que emite sons.

Como última característica, temos a *falta de densidade emocional e psicológica* que afecta as personagens. Não há traição, comentário ou acção que as impossibilite de se darem bem entre si.

Esta falta de densidade faz-se sentir desde a primeira longa-metragem. Em *À bout de souffle*, Michel Poiccard faz comentários misóginos (“Les femmes au volant, c’est la lâcheté personnifiée”, “Les femmes ne veulent jamais faire en huit secondes ce qu’elles veulent bien faire huit jours après.”) que não parecem afectar Patricia. Na sequência final, depois de Michel ser denunciado por Patricia, ele fica apenas aborrecido, querendo, ainda assim, fugir com ela.

Em *Pierrot le fou*, Ferdinand é agressivo com Marianne como demonstra o seguinte exemplo. Marianne lança quatro livros contra Ferdinand. Ele repara que ela se enganou nos livros pedidos assim como na quantidade de livros (que deviam ser cinco); mas Marianne mostra-lhe que também trouxe um disco de vinil. Ferdinand zangado diz-lhe: “Je t’ait dit: un disque tous les cinquante livres. La musique après la littérature” e, imediatamente, atira o disco violentamente para o chão. Momentos depois, Marianne grita, encolerizada, com Ferdinand, afirmando estar farta de permanecer naquele sítio sem ter nada para fazer e que se irá embora. Apesar de toda esta discussão, partem juntos como se nada tivesse acontecido.

Não existe uma gradação na tessitura dos estados de espírito. O estado psicológico e emocional das personagens aproxima-os de extremos, sem que haja qualquer espaço para uma posição intermédia ou mesmo para uma espécie de progressão na escala dos sentimentos. O poema que Marianne escreve sobre Ferdinand retrata isso: “Tendre et cruel / Réel et surréel / Terrifiant et marrant / Nocturne et diurne / Solite et insolite / Beau comme tout / Pierrot le fou”. As personagens são muito firmes nos seus sentimentos no momento em que eles decorrem, no entanto parecem ter um bloqueio psicológico e emocional que as impossibilita de mediar as consequências dos seus actos e de as sentir. O comentário de Gilles Deleuze às personagens criadas pela *Nouvelle Vague* é muito pertinente:

É aqui [nos filmes de Claude Chabrol, de Éric Rohmer, de François Truffaut, de Jacques Rivette e de Jean-Luc Godard] que nasce uma raça de personagens encantadoras, comoventes, que quase não são afectadas por aquilo que lhes acontece, mesmo pela traição, mesmo pela morte, e que sofrem e agem acontecimentos obscuros que se ligam tão mal uns aos outros como as porções do espaço qualquer que elas percorrem. (2009, 311)



Os traços de infantilidade podem, à primeira vista, ter uma aparência negativa, pois não é fácil de lidar com as personagens que os possuem. Em *Masculin féminin*, uma amiga de Madeleine chama Paul de louco e, em *Pierrot le fou*, Marianne censura os modos de Ferdinand. Contudo, esses traços acabam por revelar algo de profundo e libertador: a demonstração da recusa, por parte das personagens, em aceitar a idade adulta. Segundo Freud, o “prazer do *nonsense*” (2010, 84) vai-se desvanecendo à medida que a criança cresce, pois a sua aquisição de consciência de que os jogos são absurdos leva-a a abandoná-los. Em *Masculin féminin*, Paul, para fumar, não precisa de fazer do acto de pôr o cigarro na boca uma espécie de jogo arbitrário e sem sentido (*nonsense*). Ser infantil é permitir-se retirar prazer de algo que a consciência (conduzida pelo pensamento sério) foi, com o tempo, tornando cada vez mais intolerante e restritivo (Freud 2010). É esta recusa que também permite que as personagens encontrem a alegria, porque o mundo da razão se encontra por momentos em suspenso.

A *alegria de viver* tem ainda o poder de aparecer nos gestos mais banais, porque não é só uma atitude existencial e psicológica, está também relacionado com a capacidade de elevar o quotidiano e a possibilidade de descobrir a poesia presente no ordinário. Alberto Caeiro escrevia: “Sinto-me nascido a cada momento / Para a eterna novidade do Mundo” (2014, 12). Godard não anda muito longe desta ideia de “pasma essencial”. Quem o afirma é James Monaco, ao escrever que Jean-Luc Godard “is a poet of the commonplace. He shows us what our heart and eyes touch on each day, but so viewed and with such speed that we are moved by it as if for the first time” (1977, 154). Monaco salienta a atenção que a câmara de Godard dá ao momento quotidiano, o qual, a um olhar despreocupado, poderia passar despercebido, ou parecer monótono na sua forma de decorrer. No entanto, Godard é capaz de transformá-lo numa novidade. Em *Masculin féminin*, Paul põe uma sinfonia a tocar no gira-discos e a

maneira como a cena decorre é a manifestação desse olhar poético sobre o quotidiano. A música está a tocar e Paul deseja ouvir o solo do clarinete. Ele sabe que o solo vai acontecer, mas não sabe exatamente quando. Então, permanece em pé, estático, e olha para cima, como quem sente intimamente a música (esta posição corporal rima com o retrato que se encontra na parede à direita, atrás de si); contemplativo, diz para Catherine: “Ça vient...”. E, quando finalmente se ouve o clarinete, Paul move a mão liricamente ao sabor do solo. Godard transforma um momento banal (a audição de um disco) num momento mágico e solene. É como se o cineasta desacelerasse o tempo da acção para que o momento fosse desfrutado.

O olhar poético sobre o mundo corresponde à predisposição para contemplar aquilo que se encontra à nossa volta. É este o princípio que move Ferdinand. Ele passa os seus dias a ler, a olhar o mar, a escrever. Já Marianne, não tendo onde investir o tempo, começa a desesperar. As duas frases (de pergunta e resposta) que diz enquanto percorre a costa do rio descrevem bem o seu sofrimento: “Qu’est-ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire... Qu’est-ce que je peux faire? Je sais pas quoi faire...”.

Aquilo que Marianne diz é um sintoma da “crise da imagem-acção” teorizada por Gilles Deleuze (2009). Na “imagem-acção” sempre que o meio, onde a personagem se encontra, lhe lança um desafio, a personagem reage de forma “a modificar ou o meio ou a sua relação com o meio” (Deleuze 2009, 214). No entanto, a frase de Marianne não altera a situação, porque desde a mudança para a ilha que sabíamos que ela não queria ali estar, manifestando o primeiro sinal dessa crise. Quando Ferdinand anuncia a Marianne que vão para a “Ilha Misteriosa, como os filhos do Capitão Grant”, ela pergunta-lhe o que lá farão. Ele responde: “Rien. On existera”, surgindo a resposta dela: “Oh, la la!... Ça va pas être marrant!”.

Segundo a “imagem-acção”, os objectos e os meios já tinham uma realidade própria mas era uma realidade funcional, estritamente determinada pelas exigências da situação. Na costa onde Marianne se encontra, a ilha não tem propriamente uma realidade funcional. É necessário que Marianne invista “os meios e os objectos pelo olhar (...) para que [nasça] a acção” (Deleuze 2006, 15). Mas Marianne não o faz, quem faz esse investimento pelo olhar é Ferdinand, que, através do que é observável, cria as notas no seu caderno. A sua acção contemplativa corresponde à “imagem óptica-sonora”, “investida pelos sentidos, antes que a acção nela se forme” (15), que substitui a “imagem-acção”.

O “antigo realismo”, de acordo com Deleuze (2009), era caracterizado por lugares e momentos bem estruturados, motivados pelas relações sensoriais-motoras e por um desejo obsessivo de agir, pois uma acção cria uma situação que será respondida com outra situação para tentar modificá-la ou lhe dar um seguimento lógico. O arco da personagem implicará uma alteração no estado psicológico/físico no herói. Ele, no final do filme, não é o mesmo que era no início. Já na nova imagem, denominada “imagem óptica pura”, existe um “abrandamento dos elos sensoriais motores” (Deleuze 2006, 21) e, por isso, há a possibilidade da *ballade*. Este termo francês tanto sugere a canção (uma forma musical de andamento lento) como a errância/passeio capaz de acolher acontecimentos inesperados e fragmentados sem que a conexão de causa-efeito os ligue. A cena da música “Ma ligne de chance” agrupa estes dois sentidos. Marianne e Ferdinand percorrem uma floresta enquanto cantam essa canção.

A personagem torna-se mais espectador do que actante. Tomemos o exemplo, em *Masculin féminin*, de Paul e Robert, que vêem à sua frente uma discussão entre uma prostituta e dois negros desenrolar-se até que culmina num assassinato. Quando Paul se apercebe de que a prostituta tirou da gabardine um revólver, ainda tenta avisar um dos negros

que fala sem reparar no perigo iminente. Depois do aviso de Paul, a prostituta dirige-lhes a palavra: “Qu’est-ce que vous regardez, petits cons?”. A personagem torna-se uma espectadora daquilo que a rodeia. Este lado passivo, que é a essência de Ferdinand, não agrada a Marianne Renoir. Demasiado tempo sem fazer nada acaba por cansá-la: “J’en ai marre de la mer, du soleil, du sable, et puis de ces boîtes de conserve, c’est tout. [Tudo o que ela enumera são partes do mundo contemplativo de Ferdinand] (...) Je veux partir d’ici! Je veux vivre, moi.” De acordo com Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (2000, 179), Marianne representa o cinema (o movimento cinematográfico), ou seja, o desejo de prosseguir com a acção<sup>37</sup>. O que Marianne diz a Ferdinand é um sinal disso: “C’est fini le roman avec Jules Verne. Maintenant on recommence comme avant, un roman policier avec des voitures, des révolvers, des boîtes de nuit! Allez, viens!”. Marianne acaba por ser a personificação da última manifestação do antigo realismo, embora já afectada pela nova imagem, com a qual Ferdinand tem de lidar a todo o custo.

É devido ao nascimento da “nova imagem óptica sonora pura” que as personagens têm a possibilidade de explorar o espaço, de se deterem em coisas irrelevantes, como atrás mencionado. Essa nova forma de habitar o espaço é uma consequência do novo tipo de actor criado pelo realizador francês, que procura um estilo de representação actor mais próximo da vida real (daí a utilização de actores não-profissionais, que se deve ao facto de estes ainda não terem vícios adquiridos através dos “métodos” de representação e por serem mais baratos para o produtor), ligando-se também com a questão da liberdade e do improviso.

Em *Le petit soldat*, Bruno Forestier comenta:

---

<sup>37</sup> O próprio Jean-Luc Godard, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, faz referência às duas naturezas diferentes de Ferdinand e Marianne que se confrontam: “Anna représente la vie active et lui [Jean-Paul Belmondo] la vie contemplative” (1965, 21).

Les acteurs, je trouve ça con, je les méprise. C'est vrai vous leur dites de rire, ils rient, vous leur dites de pleurer, ils pleurent, vous leur dites de marcher à quatre pattes, ils le font. Moi je trouve ça grotesque. (...) Je ne sais pas, ce ne sont pas des gens libres.

Esta declaração de Forestier não está muito longe daquela que Godard (1972, 34) faz pouco tempo depois numa entrevista sobre *Une femme est une femme*:

‘Real’ actors bring nothing to the film; they wait to be told how to move, to speak, and so forth. For me, I would rather the actors keep, in the film, certain gestures I like to see them make in real life. A way of holding a cigarette, or of combing their hair.

Se o actor não é livre e necessita sempre que lhe digam o que deve fazer, é preciso trazer para o cinema a liberdade presente no indivíduo e que se encontra na vida real. Para Godard, “être libre, c’est pouvoir faire ce qui vous plaît, au moment qui vous plaît” (Godard 1962, 24). O novo actor rege-se de acordo com a sua vontade, e a câmara acompanha e mostra-nos os seus delírios, como quando, em *Masculin féminin*, Paul percorre a sala de jogos do café, de uma ponta à outra, à procura de um sítio para se sentar com Madeleine, ou quando vemos todo o percurso que Odile faz para se encontrar com Franz e Arthur, em *Bande à part*. Isto abre espaço para a improvisação, que pode ser uma forma de redescobrir a alegria da experimentação que houve na altura da criação do cinema: “Quand on voit des films anciens, on n’a pas l’impression qu’ils travaillaient dans l’ennui, sans doute parce que le cinéma était quelque chose de plus neuf (...)” (Godard 1965, 21). O sistema de Hollywood dos anos 40 e 50, assim como o da *Tradition de la Qualité*, foram marcados pelos estúdios e

as filmagens (rodagens) em interiores construídos<sup>38</sup>. Os actores movimentavam-se dentro de *sets* que, por maiores que fossem, tinham os seus limites. Com a filmagem de *À bout de souffle* aprofundou-se a forma de fazer cinema mais ligado ao real. O limite do actor é a sua própria liberdade.

Jean-Luc Godard mostra a poesia que habita o quotidiano e as personagens celebram-no com ele. Por isso, vemos danças, canções a serem interpretadas (“Jamais je ne t’ai dit que je t’aimerais toujours, ô mon amour...”; “Ma ligne de chance”), idas ao cinema, passeios pela rua, escolha de músicas na *jukebox* etc. Não importa quão banal seja acção, “[y] a qu’à regarder les choses et les trouver belles”, diz Nana, em *Vivre sa vie*.

## Filosofia

A *procura da felicidade* pelas personagens está intimamente relacionada com a questão da liberdade. Não se tem uma coisa sem a outra, como Patricia Franchini expõe, em *À bout de souffle*: “I don’t know if I’m unhappy because I’m not free or if I’m not free because I’m unhappy<sup>39</sup>”. O estado de espírito influencia o modo como as personagens percebem o mundo. Ferdinand, após confessar que, antes da viagem de carro com Marianne, via a morte em todo o lado, agora, ao observar o mar, as ondas e o céu, sente-se livre e, por isso, pode fazer o que bem entender, pois “la vie est peut-être triste, mais est toujours belle”. Começa, então, a virar o volante para a esquerda e para a direita, de novo para a esquerda assim como para a direita, nunca seguindo uma linha recta na estrada com o carro. Olhar as coisas e achá-las belas (Nana) é também sentir-se livre.

---

<sup>38</sup> Embora os estúdios da *Tradition de la Qualité* não fossem tão grandes como os de Hollywood, a estética e os procedimentos de produção eram semelhantes.

<sup>39</sup> Esta frase é dita por Patricia em inglês e só depois é que é traduzida para francês para Michel: “Je ne sais pas si je suis triste parce que je ne suis pas libre, ou si je ne suis pas libre parce que je suis triste.”

Ser livre, contudo, implica *responsabilidade*, como nos lembra Nana, em *Vivre sa vie*. Seja qual for a acção, ela pertence ao ser que a pratica. Mesmo que ele se esqueça disso, continua a estar comprometido:

Je lève la main, je suis responsable. Je tourne la tête à droite, je suis responsable. Je suis malheureuse, je suis responsable. Je fume une cigarette, je suis responsable. Je ferme mes yeux, je suis responsable. J'oublie que je suis responsable, mais je le suis...

A consciência da responsabilidade das acções não é um fardo que se abate sobre as personagens, impedindo-as de agir, é antes a possibilidade de elas poderem traçar o seu futuro.

Estas pequenas frases, aparentemente superficiais e confusas, que se aproximam de máximas ou de aforismos, escondem uma filosofia que nasce do e para o dia-a-dia. Existe uma dessacralização da filosofia (se é que se pode chamar-lhe assim). Não é por acaso que, em *Vivre sa vie*, na conversa com o filósofo e linguista Brice Parain, o exemplo dado para demonstrar a ideia de que o pensamento inibe as funções mais básicas é extraído de uma cena de um livro popular, *Vingt ans après*, de Alexandre Dumas: o facto de Porthos acabar por ficar imobilizado na primeira vez em que pensa como consegue colocar um pé em frente do outro. A filosofia não está confinada a discussões intensas que se desenrolam nos círculos intelectuais ou espaços académicos. Ela nasce numa conversa banal, seja no café (*Vivre sa vie*), no quarto (*À bout de souffle*) ou junto à porta da casa-de-banho (*Masculin féminin*), aparecendo como uma surpresa, como será demonstrado pelo diálogo entre Paul e Madeleine.

Em *Masculin féminin*, Paul dirige-se a Madeleine para perceber o porquê de ela ainda não lhe ter feito qualquer menção sobre o encontro que teria lugar nesse dia entre os dois. Sob

a insistência de Paul no que diz respeito ao compromisso, Madeleine acaba por admitir que lhe mente de vez em quando. Depois da conversa característica de um primeiro encontro, que vai tocando em diversos assuntos (gostos amorosos, factos biográficos, profissão), Paul não quer deixar o diálogo esmorecer e pede a Madeleine que lhe diga o que é ela pensa quando o vê. Madeleine responde ao pedido de Paul de forma surpreendente com uma pergunta:

Madeleine: Qu'est ce que c'est pour vous le centre du monde?

Paul: [admiração] Le centre du monde? C'est drôle, on s'est jamais parlé, la première fois qu'on se parle vous me posez des questions étonnantes.

Madeleine: Non, moi je trouve que c'est une question normale.

Paul: C'est vrai.

Este rasgo filosófico numa conversa simultaneamente banal e amorosa deixa-o desarmado. Uma pergunta com potencial de reflexão surge inesperadamente num diálogo que abordava assuntos banais. No entanto, como diz Madeleine, trata-se de uma pergunta como as outras. Não há distinção entre o plano da filosofia e o do quotidiano. Os dois podem misturar-se. Se existe uma crença popular segundo a qual a filosofia tem de ser densa e ameaçadora para que aquilo que é dito possa ser considerado sério, os filmes de Godard mostram uma maneira diferente de apresentar os pensamentos. Este modo filosófico muito ligado ao quotidiano serve para as personagens pensarem, seja em temas como o amor (“tu me parles avec des mots et moi, je te regarde avec des sentiments” [*Pierrot le fou*]), os costumes (“Les français disent toujours une seconde pour dire cinq minutes” [*À bout de souffle*]) ou a auto-reflexão (“L'important n'est pas la façon dont les autres nous regardent. C'est la façon dont nous voyons notre propre visage.” [*Le petit soldat*])). No fundo, a filosofia acaba por ser o meio pelo qual tentam apaziguar as suas angústias do dia-a-dia.



A conversa entre Nana e o filósofo Brice Parain, em *Vivre sa vie*, incide sobre um problema que afecta a personagem desde o início do filme: até que ponto as palavras que dizemos exprimem o que realmente queremos dizer. Nana, já na primeira cena do filme, numa conversa com o seu ex-marido, Paul, tentava encontrar a maneira certa de dizer algo.

Nana: Je voulais dire cette phrase avec une idée précise... je ne savais pas quelle était la meilleure façon d'exprimer cette idée, ou plutôt, je le savais, mais maintenant je ne le sais plus... alors que justement je devrais le savoir.

Esta procura resultava, instantes antes, num momento cómico, pois ela entoa, de quatro modos diferentes (indignação, zelo, curiosidade e decepção) a mesma pergunta: “Qu'est-ce que ça peut faire?”. O facto de Nana parecer estar a ensaiar uma fala em vez de fazer a pergunta com a intenção de comunicar, leva Paul a censurá-la: “Ne dis pas n'importe quoi. On n'en pas au théâtre.” Nana não encontra reciprocidade do ex-marido no que diz respeito ao problema da imprecisão das palavras. Só no café, com Brice Parain, ela encontra alguém disposto a falar sobre isso.

Após perguntar ao filósofo se ele lhe paga uma bebida e saber qual é a sua profissão, Nana fica calada por breves segundos e confessa: “C'est drôle. Tout à coup, je ne sais pas quoi dire.” A incapacidade que a personagem sente em não conseguir expressar exatamente o que estava na sua cabeça, embora momentos antes soubesse o que queria dizer, será motivo de reflexão que Parain a ajuda a desenvolver. O filósofo mostra que a ausência de palavras se deve ao facto de Nana pensar e, para corroborar o seu argumento, serve-se de um “impasse” de Porthos, atrás mencionado. O exemplo trágico, que culmina na morte do mosqueteiro, atíça Nana, que pergunta a Parain por que razão lhe contou aquela história. Ele responde que

é apenas para falar e isto leva-a a questionar-se o sobre o porquê de ser sempre preciso falar, chegando à conclusão de que as pessoas deviam viver mais em silêncio já que as palavras, quando ditas em demasia, perdem o seu significado (“Mais plus on parle, plus les mots veulent rien dire”). Mais uma vez, a réplica regressa de novo, pois já tinha sido dita na conversa com o ex-marido.

Parain não resolve o problema de Nana, antes pelo contrário, deixa-a mais confusa. No entanto, isto mostra como o problema filosófico da linguagem não é apenas um mero tema de conversa, mas algo que afecta a personagem no seu quotidiano. Nana oscilará entre a fala (conversa com Paul no café) e o silêncio (sessão de cinema onde é exibido o filme mudo *La passion de Jeanne d’Arc*) e talvez daí advenha a grande importância da lágrima, pois ela percebe que é possível comunicar sem dizer uma palavra. Depois, temos a acção corporal que não depende do pensamento (dança de sedução na sala de bilhar) e novamente uma reflexão (conversa com Brice Parain no café). O mesmo ocorre com Michel Poiccard cuja decisão filosófica está em sintonia com a sua acção existencial.

Em *À bout de souffle*, na célebre cena do quarto 12 do “Hôtel de Suède”, Patricia Franchini lê a Michel a última frase do romance *The Wild Palms*, de William Faulkner: “Between grief and nothing, I will take grief”, e pergunta-lhe o que escolheria. Ele responde: “Le chagrin, c’est idiot. Je choisis le néant. C’est pas mieux, mais le chagrin, c’est un compromis. Faut tout ou rien”. Aquilo que inicialmente parece mais uma “baboseira” de Michel revela-se, na sequência final do filme, ser a sua ética. Quando Patricia lhe confessa que o denunciou à polícia, ele ainda tem a possibilidade de fugir com o dinheiro, mas este não era a única coisa que lhe interessava. Ele veio para Paris para tentar convencer Patricia a ir consigo para Itália. Ou fica com o dinheiro e a rapariga, ou não fica com nada. A sua

resposta já estava dada anteriormente e, como não conseguiu conquistar Patricia, decide não partir e aceitar o vazio (“le néant”) da sua escolha.

A filosofia torna-se, por assim dizer, *linguagem prática* ao inserir-se no quotidiano. Tanto é a expressão dos conflitos existenciais das personagens como a extensão filosófica dos seus modos de existir. Isto também se deve ao facto de a filosofia ser expressa de um modo particular: o aforismo, que lhe garante ligeireza e espontaneidade, podendo sair, a qualquer momento, da boca das personagens ou dos trechos dos livros que elas lêem.

Sem querer enveredar por uma análise psicanalítica, as passagens de livros citadas pelas personagens parecem ser uma extensão da prática de leitura fragmentária que Jean-Luc Godard faz na vida real. François Truffaut refere o modo particular como Godard lia os livros nos tempos em que o grupo da *Nouvelle Vague* se estava a formar. O próprio Godard em *JLG-JLG autoportrait de décembre* (1995) encena essa leitura fragmentária que consiste em abrir páginas de livros ao acaso e ler um trecho. Em alguns momentos do filme, vemos Godard a retirar livros da estante e a recitar passagens deles de forma aparentemente aleatória. Noutras ocasiões, encontramos-lo a ler trechos de livros que já se encontram abertos em cima da mesa. Atentemos agora no que disse Truffaut, referindo-se ao tempo da formação do grupo da *Nouvelle Vague*:

What struck me most about Godard at that time [1950-1959] was the way he absorbed books. If we were at a friend's house, during one evening, he would easily open forty books and he always read the first and last pages. (*apud* Marie 2000, 306)

Abrir um livro, ler uma passagem e depois voltar a fechá-lo parece descrever algumas das personagens godardianas: em *Bande à part*, Franz lê um trecho de um livro que comprara

pouco antes numa livraria junto ao rio Sena, enquanto Arthur conduz o carro e Odile se encontra no meio dos dois. O mesmo acontece com Ferdinand, em *Pierrot le fou*, quando Marianne lhe devolve um livro cujo autor tem o mesmo nome que ele (aqui uma referência a Louis-Ferdinand Céline). Ferdinand abre o livro arbitrariamente e recita uma passagem do livro. Na cena de “O Retrato Oval”, em *Vivre sa vie*, também vemos um jovem, dobrado por Jean-Luc Godard, que lê a Nana o conto homónimo de Edgar Allan Poe. Catherine, em *Masculin féminin*, enquanto descasca uma banana durante o jantar, lê, para Paul, uma passagem de um livro de Nicolas Boileau.

Talvez fosse ainda possível estender a noção de leitura fragmentária à leitura típica de um jornal que é, por excelência, selectiva/focalizada. Não se lê um jornal da primeira página à última mas passando os olhos sobre a maioria das notícias, escolhendo-se aquelas que interessam, como acontece com Michel Poiccard. Ele compra vários jornais à procura somente das notícias que vão descrevendo o desenvolvimento do caso da morte do polícia. No fundo, lê o cerco que os inspectores lhe vão fazendo através dos jornais. Em *Bande à part*, encontra-se também a leitura de partes de um jornal, quando Arthur e Franz lêem em voz alta crimes passionais na secção “Un drame de l’amour déçu”, passando depois para os relatos de massacres na África Oriental. O mesmo acontece em *Pierrot le fou*: a notícia da fuga e traição de Ferdinand com Marianne, relatada pela ex-mulher dele, surge no jornal *VAR nice-matin* que Marianne lê a Ferdinand. Lida a notícia, o jornal é posto de lado.

Esta paixão pelo fragmento que, em termos criativos e literários, se pode materializar em aforismos e pequenas formas de expressar o máximo de sentido em poucas palavras, é algo de que o realizador tem plena consciência. Numa entrevista, Godard comenta o efeito nele da leitura de Cioran:

Elle correspond à mon penchant pour l'aphorisme, la synthèse, les proverbes. Ce goût me vient peut-être des formules scientifiques. L'aphorisme résume quelque chose tout en permettant d'autres développements. (...) Ce n'est pas la pensée mais une trace de la pensée. (1998, 437)

Emil Cioran foi um escritor e filósofo romeno radicado em França que se expressava através de aforismos ou curtos “ensaios” (é difícil catalogar algo que escapa aos limites de um género), como é demonstrado por obras como *Précis de décomposition* (1949), *Syllogismes de l'amertume* (1952), *De l'inconvénient d'être né* (1969), entre outras. Cioran segue a tradição dos moralistas franceses do séc. XVI ao XVIII (Michel de Montaigne, Blaise Pascal, François de La Rochefoucauld, Nicolas Chamfort). Além da crítica aos costumes da sociedade, estes autores têm também em comum com Cioran o modo formal da sua escrita que se baseia em aforismos. Godard, ao dar às suas personagens diálogos que se aproximam deste tipo de escrita, está também a inserir-se nessa linha estética (e, para isto, basta lembrar que Godard usa um aforismo de Montaigne como epígrafe de *Vivre sa vie*: “Il faut se prêter aux autres et se donner a soi-même”). Em *JLG - autoportrait de décembre*, vemos Godard a ler aforismos, como por exemplo: “Peut-on dire: ‘Où manque le doute, manque aussi le savoir?’” Os aforismos são enunciados que carregam em si uma espécie de verdade universal. No domínio cinematográfico, isto permite que eles possam ser isolados do contexto a que estão associados, pois cada frase é uma unidade de pensamento e vale por si só. Deste modo, os aforismos ditos pelas personagens facilmente se tornam independentes, como o diamante que se extrai da pedra que o envolve.

Os aforismos caracterizam-se por serem um discurso categórico, assertivo e autoritário. É por isso que é comum ver-se Godard ser considerado um “moralista<sup>40</sup>”.

---

<sup>40</sup> “Not that I wish to make Godard an esthete – we all know he is a moralist” (Fieschi 1967, 41).

Podíamos pensar que se trata de uma acusação precipitada já que quem fala são as personagens, embora muitas vezes a voz *off* que se ouve seja a de Godard. No entanto, não é de todo errada a ideia de classificar Godard como moralista, pois, para Michel Marie, as personagens do seus filmes constituem o discurso do próprio realizador, os “fantoques” de que Godard serve para expor as suas ideias: “Par ces dialogues, Godard détruit complètement la notion de personnage de film pour transformer celui-ci en une sorte de porte-parole” (2015, 92). Ainda que o aforismo, como diz Godard na entrevista atrás referida, “ce n’est pas la pensée mais une trace de la pensée” – ou seja, ele é apenas o indício de algo maior e labiríntico –, ele aparece nos seus filmes como o pensamento total que encerra em si todo o sentido e esgota qualquer retaliação por parte de quem ouve. Que pode o espectador fazer quando se depara com frases como: “Les femmes au volant, c’est la lâcheté personnifiée” (Michel Poiccard) ou “La photographie, c’est la vérité, et le cinéma, c’est vingt-quatre fois la vérité par seconde.” (Bruno Forestier)? Se recordarmos de novo as declarações de Truffaut sobre Godard, percebemos que este discurso incontestável é inerente à sua própria personalidade:

He never explained himself. (...) Jean-Luc doesn’t like to argue. He has an immediate opinion which is often quite profound, though one rarely realizes it until later on. He never liked to go into details, never; that is his great point in common with Rossellini. (*apud* Marie 2013, 306)

Regressando à entrevista que Godard concedeu à revista *Lire*, ele ainda comenta o que lhe seduz nos aforismos: “Le côté gare de triage. On y entre, on en sort, on y revient. Si on trouve une bonne pensée, on peut y rester longtemps. Puis on l’emporte avec soi” (1998, 437). Percebe-se, assim, a rapidez com que se lê o aforismo, a facilidade na sua abordagem e a

rápida relação que se constrói com o enunciado breve que está sempre disponível para acolher o leitor; contudo, o leitor tem de estar atento, porque os enunciados godardianos são aparentemente contraditórios.

Se é possível falar num índice de *poeticidade* em alguns dos aforismos ditos pelas personagens, ele reside na utilização de termos que se opõem entre si em diferentes partes da frase (aquilo a que poderíamos chamar de “inversão” ou quiasmo), aproximando-se, portanto, de paradoxos.

Na sequência inicial de *À bout de souffle* em que Michel Poiccard conduz um carro, ele comenta para o espectador, momentos antes de transpor o traço contínuo da estrada porque o trânsito estava condicionado: “Comme disait le vieux père Bugatti: ‘les voitures sont faites pour rouler, pas pour s’arrêter’”. Aqui a poeticidade é facilmente encontrada, pois está presente na antonímia: “pour rouler” vs. “pas pour s’arrêter”.

Mais tarde no filme, Patricia tem uma reunião com o seu patrão num restaurante. Aí ela dirá a seguinte frase: “I don’t know if I’m unhappy because I’m not free or if I’m not free because I’m unhappy.” Este caso é mais complexo porque, à primeira vista, as duas possibilidades parecem querer dizer a mesma coisa. Isto deve-se à repetição dos termos (“unhappy” e “I’m not free”), ao longo da frase. No entanto, na primeira parte da frase, a infelicidade deve-se à falta de liberdade e, na segunda parte, a falta de liberdade é uma consequência de se sentir infeliz. A poeticidade reside na repetição e troca de lugar.

Noutro momento, Patricia tem a tarefa de entrevistar o escritor Parvulesco (o realizador Jean-Pierre Melville) que está no aeroporto. Das várias perguntas que ela lhe faz, há uma que provoca, provavelmente, o enunciado mais paradoxal do universo godardiano: “Quelle est votre plus grande ambition dans la vie?” — pergunta Patrícia. Responde Parvulesco: “Devenir immortel...et puis mourir.” Como pode alguém, depois de obter a

imortalidade (façanha que desde Homero se procura), rejeitá-la? Apenas mostra como, assim que é alcançada a ambição, ela não importa mais. Contudo, há aqui um oxímoro: se ele obteve a imortalidade, não tem como morrer. Uma vez mais, podemos reparar na utilização de termos que se opõem: imortalidade e morrer.

Em *Vivre sa vie*, na cena inicial do café em que Nana e o seu ex-marido, Paul, são filmados, em plano médio, de costas para a câmara, a única forma de perceber os seus rostos é através dos reflexos nos espelhos que se encontram à sua frente, embora estes apenas permitam entrever uma imagem difusa e pouco nítida. Nana, desiludida com a perda da significância das palavras, diz a Paul: “Plus on parle, plus des mots veulent rien dire.” Nesta frase, está presente uma ideia de exaustão. Ao abusar do uso das palavras, corre-se o risco de as esvaziar de sentido. A poeticidade aparece no “plus” que se transforma em “rien”.

O próximo enunciado aforístico também decorre num café mas, desta vez, é em *Bande à part*. Arthur, para tentar convencer Odile a roubar a sua madrinha, diz-lhe: “Mieux riche et heureux que pauvre et malheureux.” Aqui, é utilizado o mecanismo simples da antonímia: os dois adjectivos “riche” e “heureux” no início da frase são depois trocados no final por “pauvre” e “malheureux”.

O último exemplo aforístico que faz uso da inversão aparece em *Pierrot le fou*. Depois de Ferdinand e Marianne terem dançado e cantado a música “Ma ligne de chance” enquanto caminhavam por uma floresta junto ao mar, Ferdinand aparece num plano médio frontal, encarando a câmara no meio de um canavial que contrasta com o espaço anterior, pois a noção de profundidade no enquadramento está removida devido ao facto de as canas taparem por completo o plano de fundo. Pensativo e de forma calma, diz ao espectador: “Nous sommes faits de rêves et les rêves sont faits de nous.” O facto de na segunda parte da frase o “nous” tomar a posição que pertencia a “rêves” na primeira parte da frase (sem que



mais nada seja alterado além destas duas palavras) cria um ritmo e uma musicalidade. É por isso que se pode dizer que esta frase é uma espécie de litania para ser dita em *loop*. A inversão é, de novo, o truque poético de Godard.

De acordo com Tom Milne, os críticos franceses “have always had a weakness for bold antithesis, generally expressed in ringing catch-phrases: as an example, one might cite Roger Leenhardt’s singularity unfortunate ‘Down with Ford, Long Live Wyler!’” (*apud* Godard 1993, 255).

O aforismo é um tipo de discurso conciso que, devido à sua brevidade, tem muita força e, se bem construído, pode desferir um golpe certeiro no leitor (recorro à metáfora do boxe porque, por vezes, Jean-Paul Belmondo aparece a simular uma luta sozinho). Estes pequenos enunciados que nos captam a atenção fazem lembrar o discurso publicitário: transmitir uma mensagem com o menor número possível de palavras de forma a que as pessoas que a lêem não se esqueçam daquilo que acabaram de ver. Jean-Luc Godard não está muito longe da aproximação ao *slogan*. O facto de Michel Poiccard passar por alguns cartazes de cinema que contêm frases curtas é sintomático disso mesmo. “Vivre dangereusement jusqu’au bout” é uma frase que serve para publicitar *Tout près de Satan* (o título francês de *Ten Seconds To Hell* [1959], de Robert Aldrich), mas, ao aparecer no mesmo espaço que Poiccard, o seu significado acaba por se ligar à personagem. O mesmo acontece com o cartaz “Plus dure sera la chute” (título francês de *The Harder They Fall* [1956], de Mark Robson), que surge bem antes do final do filme, mas não deixa de ser uma premonição do destino de Poiccard. As frases estão lá a dar uma dimensão filosófica aos actos da personagem. É uma filosofia que se mistura com a sabedoria popular e que, devido à sua ligeireza – por vezes, com uma certa dose de humor –, pode ser livremente aplicada.

A dose de humor surge, sobretudo, porque as reflexões existenciais aparecem seja em que momento for. Uma pergunta simples é suficiente para provocar uma frase desse gênero, como quando Marianne pergunta se Ferdinand está bem, pois parece demasiado deprimido. Ao que Ferdinand responde: “on commence à se regarder soi-même dans une glace, et à douter de soi.” Inesperadamente, o espectador vê-se confrontado com “o peso de existir” da personagem ao mesmo tempo que esta não deixa de ser um pouco inconveniente (mas daí a sua comicidade) para quem a ouve porque se alonga em derivas existenciais que a deixarão de afetar logo de seguida.

## Conclusão

Esta dissertação de mestrado teve como objectivo evidenciar a presença do cómico na filmografia inicial de Jean-Luc Godard. Para tal, este trabalho, mais do que se basear em textos de outros autores que se debrucem sobre esse tema específico na obra de Godard, pois são muito raros, atentou antes sobre declarações do próprio cineasta que se aproximassem da temática a tratar e sobre o modo como ela se manifestava nos filmes.

No primeiro capítulo, procurou-se perceber a relação deste cineasta com o passado, partindo de uma frase de T.S. Eliot (“Tout ce qui est nouveau est, de ce fait, automatiquement traditionnel”) presente em *Bande à part*, assim como a dimensão reflexiva que caracteriza a *Nouvelle Vague*, devido ao trabalho crítico desenvolvido pelos seus elementos nos *Cahiers du Cinéma* e à frequência das sessões na Cinemateca Francesa organizadas por Henri Langlois. Recorrendo a afirmações de vários autores, chegou-se à conclusão de que Godard faz um jogo duplo entre a tradição (passado) e a modernidade (presente). Isto revelou-se importante porque demonstra que há nos filmes de Godard e em alguns dos seus testemunhos um desejo deliberado de regressar aos primórdios do cinema, seja através da técnica ou da homenagem. É praticamente no início da história do cinema que foi inventado um género de comédia, o *slapstick* ou cinema burlesco, que acaba por influenciar Godard.

No segundo capítulo, foram analisadas duas curtas-metragens que contêm em si alguns dos elementos do *slapstick*, como o modo de agir das personagens, a relação delas com o espaço e o desenvolvimento da narrativa. Ambas as curtas podem caracterizar-se como pertencentes ao género de “comédia” (algo que é mais difícil de afirmar dos filmes posteriores) porque têm por base o equívoco, que é uma característica muito recorrente nos

filmes cómicos. Recordemos que, em *Tous les garçons s'appellent Patrick*, as duas raparigas combinam um encontro com o mesmo rapaz e, em *Charlotte et son Jules*, o regresso da ex-namorada ao quarto do seu ex-namorado indu-lo em erro quanto às suas verdadeiras intenções. No entanto, se Godard abandona por assim dizer o género da comédia, o cómico não deixa de estar presente em vários momentos ao longo dos filmes. A pertinência em abordar as curtas-metragens estava no facto de Godard encará-las como um tubo de ensaio do qual saíram várias experiências que serão retomadas e desenvolvidas nas longas-metragens.

No terceiro capítulo, foram apresentadas diferentes modalidades do cómico em cada subtema. Em “O fantasma do cinema burlesco”, demonstrou-se a presença do burlesco através dos *cameos* de Godard assim como em algumas manifestações do cinema cómico mudo na sua obra. Em “*Comme au temps de Mack Sennett*”, desenvolveu-se e aprofundou-se a relação existente entre Godard e Sennett, tanto nos modos de produção como nas características que definem as comédias de Sennett. Em “A mistura dos géneros cinematográficos como elemento potenciador do efeito cómico”, expôs-se como os filmes de Godard têm em si um jogo de referências que, ao intercalar e subverter diferentes códigos dos géneros cinematográficos, propicia o elemento cómico. Em “A narrativa à deriva”, analisou-se inicialmente a teoria referente à relação entre acção e narrativa para depois a articular com alguns filmes. Em “A ruptura de tom”, mostrou-se como a alternância entre um momento alegre e um momento triste cria uma *gag* do qual resulta o efeito de ruptura no plano dramático do filme. Também foi mostrado como a introdução do aspecto aleatório nas acções das personagens produz aquele efeito e cria um momento cómico. Em “A ‘febre verbal’ e o corpo cómico”, verificou-se que, apesar de as personagens de Godard fazerem um uso exacerbado da palavra, este, devido à forma criativa como elas usam a linguagem, não torna as palavras insignificantes. O modo como os discursos são enunciados desempenha um

papel importante na criação de contornos humorísticos. No entanto, o corpo não deixa de ser um veículo que, através da sua imobilidade ou dos seus movimentos, perverte ou enfatiza o discurso proferido. Por último, em “Uma morte espectacular”, constatou-se que a forma como Godard trata a morte se aproxima da tradição do cinema mudo de comédia e, por isso, há sempre uma dose de irrealidade que contamina aquele que tende a ser um dos momentos mais dramáticos de qualquer filme. A criação de diversas categorias permitiu demonstrar a heterogeneidade do cómico presente nos filmes de Godard.

No quarto capítulo, desenvolveu-se uma teoria própria (mais ligada a aspectos filosóficos) do cómico que nasce do confronto entre a alegria de viver e a dureza de certas reflexões existenciais. O respectivo capítulo foi uma consequência da ideia de progressão presente no título desta dissertação. O cómico já não vem do gesto nem de um modo próprio de construir a *gag*, mas da energia excessiva com que as personagens vivem nos filmes. Trata-se, portanto, do último estágio do cómico em Godard. Seria de esperar das personagens alguma prudência nos seus actos depois de terem sido afetadas pelas vicissitudes da narrativa ou pelos momentos de reflexão filosófica. No entanto, as personagens responderam sempre com alegria, como se tivessem esquecido aquilo que as afligiu. Isto deve-se não só ao modo como elas foram concebidas, nomeadamente na redução do plano emocional, como também aos traços infantis que as caracterizam, recuperando deste modo algumas características que foram exploradas no terceiro capítulo, como a aleatoriedade e o *nonsense*. A densa incursão no modo como são expressas as reflexões existenciais nos filmes de Godard revelou o modo idiossincrático como este realizador pôs as personagens a filosofar, que, devido ao carácter ágil do aforismo, permitiu ter contornos humorísticos.

Este estudo procurou contemplar todas as manifestações do cómico nos filmes iniciais. Chegou-se à conclusão de que o cómico godardiano não tem uma intenção dita

metafísica, isto é, que se debruça sobre a condição humana, ou até mesmo uma intenção social em que o riso procura corrigir/alertar (para) os vícios da sociedade. No entanto, não se pode assumir o cómico presente nos seus filmes como sendo deficiente ou rudimentar por não ter grandes objectivos edificantes. Nunca foi uma preocupação teórica de Godard debruçar-se sobre a função do riso, pois ele nem sequer era um realizador de comédias. Ainda assim, isto não impede que haja um cómico próprio de Godard. O que habita os seus filmes não é a *gag* para fazer rir descontroladamente, como acontece, por exemplo, em *Sullivan's Travels* (1941), de Preston Surges, quando os prisioneiros assistem a uma projecção de desenhos animados, em que o caos se instala na tela por intermédio de personagens de Walt Disney, como Pluto e o Rato Mickey; temos, sim, a *gag* que só tem pleno efeito quando se tem consciência da história do cinema. Repare-se nos jogos de montagem, a subversão de convenções e o confronto com os símbolos do cinema. Contudo, não se pode assumir que é um cómico “elitista” porque, se há coisa que o cinema burlesco demonstra e que está presente na obra de Godard, é que os movimentos do corpos e as acções desastradas das personagens podem provocar o riso e para isso é só preciso desfrutar da projecção do filme.

## Referências bibliográficas

- AGEE, James (1949), “Comedy’s Greatest Era”, *Life*, 5 September, pp. 70-88.
- AMENGUAL, Barthélemy (1967), “Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l’image”, *Études Cinématographiques*, N.º 27, pp. 133-177.
- ANGER, Cedric (2000), “Les aventures du carton ou... Le retour du muet”, *Cahiers du Cinéma*, Hors Série N.º 26, novembre, pp. 34-36.
- ARAGON, Louis (1965), “Qu’est-ce que l’art, Jean-Luc Godard?”, *Les Lettres françaises*, N.º 1096, septembre. Disponível em: <http://derives.tv/qu-est-ce-que-l-art-jean-luc/>. Acedido em 25 de Janeiro de 2020.
- BERGSON, Henri (1993), *O riso: o ensaio sobre o significado do cómico* (trad. Guilherme de Castilho). Lisboa: Guimarães Editores.
- BERSTEIN, Michèle, Théo FREY, Mustapha KHAYATI, J. MARTIN & Raoul VANEIGEM (1966), “Le rôle de Godard”, *Internationale situationniste*, N.º 10, mars.
- BÉRTOLO, José (2020), “As origens da Nouvelle Vague”, in Nelson Araújo (org.), *História do Cinema*. Lisboa: Edições 70 (no prelo).
- CAEIRO, Alberto (2014), *Poemas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- COCTEAU, Jean (1956), *Cocteau on the Film: A Conversation recorded by André Fraigneau* (trad. Vera Traill). London: Dennis Dobson.
- CRAFTON, Donald (2006), “Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy” in Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 355-364.

DANEY, Serge (1999), “Sobreviver à Nouvelle Vague” [1984] (trad. João Brito Freire), in Luís Miguel Oliveira (org.) *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 207-221.

DEJOY, Dominick, (2011), *Displacing the House of Being: The Politics of Parody in the Cinema of Jean-Luc Godard, 1960-1968*. Thesis for the degree of Bachelor of Arts.

Wesleyan University. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/c89f/77a77106d8d4a5c435431e2aeceab55189a7.pdf>.

Acedido em 8 de Setembro de 2019.

DELAHAYE, Michel (1966), “Jean-Luc Godard et l’enfance de l’art”, *Cahiers du Cinéma*, N.º 179, juin, pp. 65-70.

DELEUZE, Gilles (2009), *A Imagem-Movimento Cinema 1* (trad. Sousa Dias). Lisboa: Assírio & Alvim.

\_\_\_\_\_ (2006), *A Imagem-Tempo Cinema 2* (trad. e introd. Rafael Godinho). Lisboa: Assírio & Alvim.

DESPLECHIN, Arnaud (2013), “Interview with Arnaud Desplechin, Part II: Truffaut and His Methods” (entrevista realizada por Anne Gillain e Dudley Andrew), in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 105-123.

DOUCHET, Jean (1999), “Cineclubes, Cinemateca” (trad. Luís Miguel Oliveira), in Luís Miguel Oliveira (org.) *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 127-143.

DREUX, Emmanuel (2007), *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L’Harmattan.



FIESCHI, Jean-André (1967), “The Difficulty of Being Jean-Luc Godard [1962]”, *Cahiers du Cinéma in english*, N.º 12, december 1967, pp. 39-43.

FREUD, Sigmund (1996), *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente (1905) [Volume 3]*. Rio de Janeiro: Imago.

GODARD, Jean-Luc (1993), *Godard on Godard* (trad. e ed. Tom Milne). New York: Da Capo Press.

\_\_\_\_\_ (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (tome 2 1984-1998) (ed. Alain Bergala). Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1958), “Au delà des étoiles (*Bitter Victory*)”, *Cahiers du Cinéma*, N.º 79, janvier, pp. 44-45.

\_\_\_\_\_ (1962), “Jean-Luc Godard” (entrevista realizada pelos *Cahiers du Cinéma*), *Cahiers du Cinéma*, N.º 138, décembre, pp. 21-39.

\_\_\_\_\_ (1965), “Parlons de ‘Pierrot’: entretien” (entrevista realizada pelos *Cahiers du Cinéma*), *Cahiers du Cinéma*, N.º 171, octobre, pp. 18-35.

\_\_\_\_\_ (1972), “Interview with Jean-Luc Godard on *Une femme est une femme*” (entrevista realizada por Michèle Manceaux [1961]), in Royal S. Brown (ed.), *Focus on Godard*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, pp. 28-36.

\_\_\_\_\_ (1976), “Pierrot le fou: Film. Scénario”, *Avant-Scene*, N.º 171-172, juillet-septembre, pp. 71-111.

\_\_\_\_\_ (2002), *Breathless* (ed. Dudley Andrew). New Jersey: Rutgers University Press.

\_\_\_\_\_ (2007), *Les années Cahiers*. Paris: Flammarion Champs.

GUÉRIF, François & Stéphane LEVY-KLEIN (eds.) (1997), *Belmondo*. Lisboa: Edição Liber.

GUNNING, Tom (2011), “Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy”; “Response to ‘Pie and Chase’”, in Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, pp. 87-105; 120-122.

\_\_\_\_\_ (2006), “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in Wanda Strauven (eds.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.

HENKE, Robert (2002), *Performance and Literature in the Commedia Dell’Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.

HUTCHEON, Linda (1989), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (trad. Teresa Louro Pérez). Lisboa: Edições 70.

KARNICK, Kristine & Henry JENKINS (eds.) (2011), *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge.

KRAMER, Peter (1988), “Vitagraph, Slapstick and Early Cinema”, *Screen*, Volume 29, N.º 2, Spring, pp. 98-105.

KRUTNIK, Frank (2011), “A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian”, in Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge, pp. 17-38.

LABARTHE, André (1961), “La chance d’être femme (*Une femme est une femme*)”, *Cahiers du Cinéma*, N.º 125, novembre, pp. 53-56.

LATIL-LE DANTEC, Mireille (1967), “Jean-Luc Godard ou l’innocence perdue”, *Etudes Cinématographiques*, N.º 27, pp. 49-70.

LEPERCHEY, Sarah (2011), “L’Esthétique de la maladresse au cinéma”. Paris: L’Harmattan.

- LESAGE, Julia (1980), “Humor in *Vivre sa vie*: Godard’s schoolboy humor” (Society for Cinema Studies Conference Paper). Disponível em: [https://www.academia.edu/31420561/HUMOR\\_IN\\_VIVRE\\_SA\\_VIE\\_GODARDS\\_SCHOOLBOY\\_HUMOR](https://www.academia.edu/31420561/HUMOR_IN_VIVRE_SA_VIE_GODARDS_SCHOOLBOY_HUMOR). Acedido em 15 de Setembro de 2019.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne & Jean-Louis LEUTRAT (1994), *Jean-Luc Godard* (trad. Manuel Talens). Madrid: Ediciones Cátedra.
- LUCAS, Hans [Jean-Luc Godard] (1952), “Défense et Illustration du découpage classique”, *Cahiers du Cinéma*, N.º 15, septembre, pp. 28-32.
- MARÍAS, Miguel (2002), “Godard juvenil”, in Carlos F. Heredero, José Enrique Monterde (eds.) (2002), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 267-284.
- MARIE, Michel (2015), *La Nouvelle Vague: une école artistique* [Paris]: Armand Colin.
- \_\_\_\_\_ (2013) “Cain and Abel: Godard and Truffaut”, in Dudley Andrew & Anne Gillain (eds.), *A Companion to François Truffaut*. Malden, MA: Wiley Blackwell, pp. 300-316.
- MAZZI, Maria (2011), “Intertextualidade e Paródia”, *Revista Araticum*, Volume 3, N.º 1, pp. 23-41.
- MONACO, James (1997), *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press.
- MONGIN, Olivier (1997), “Quand le corps ne fait plus de prodiges”, in Françoise Puaux (ed.), *Le Comique à l’écran, CinémAction*, N.º 82, pp. 76-79.
- MOULLET, Luc (1960), “Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, N.º 106, avril, pp. 25-36.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (1999), “*Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s’appellent Patrick*” (folhas da Cinemateca), pp. 483-484.
- \_\_\_\_\_ (2019) “*Bande à part*” (folhas da Cinemateca).

PALMER, Jerry (1987), *The Logic of the Absurd: on film and television comedy*. London: Bristish Library Cataloguing.

RENOIR, Jean (1976), “Entrevista com Jean Renoir” (entrevista realizada por Jacques Rivette e François Truffaut [1956]), in André Bazin, J. Becker, C. Bitsch, C. Chabrol, M. Delahaye, J. Domarchi, J. Doniol-Valcroze, J. Douchet, Jean-Luc Godard, F. Hoveyda, J. Rivette, E. Rohmer, M. Schérer & F. Truffaut, *A Política dos Autores* (trad. Isabel Maria Lucas Pascoal). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 5-82.

REVAULT D’ALLONES, Fabrice (1997), “‘Prémodernité’ du burlesque”, in Françoise Puaux (ed.), *Le Comique à l’écran, CinémAction*, N.º 82, pp. 39-50.

ROBBE-GRILLET, Alain (2012), *Pour un nouveau roman*. [Paris]: Ed. de Minuit.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2000), “Pierrot le fou [1966]”, in David Wills (ed.), *Jean Luc Godard’s Pierrot le fou*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 178-181.

RUSSEL, Catherine (1995), *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Waves Cinemas*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEGUIN, Louis (1960), “A BOUT DE SOUFFLE - Un piège à cons”, *Positif*, N.º 33, avril, pp. 49.

SELLIER, Geneviève (2001), “Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de Jean-Luc Godard”, in Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi, e Marie-Françoise Grange (eds.), *Godard et le métier d'artiste*. Paris: L’Harmattan, pp. 277-287.

\_\_\_\_\_ (1999), “Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague”. Disponível em: <http://journals.openedition.org/clio/265>. Acedido em 23 de Janeiro de 2020.

SIMON, Jean-Paul (1997), “Le film comique entre la ‘transgression’ du genre et le ‘genre’ de la transgression”, in Françoise Puaux (ed.), *Le Comique à l’écran*, *CinémAction*, N.º 82, pp. 80-85.

STAM, Robert (1992), *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

TRUFFAUT, François (1980), *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.

\_\_\_\_\_ (1999), “Uma Certa Tendência do Cinema Francês”, in Luís Miguel Oliveira (org.) *Nouvelle Vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 327-346.

VACCHE, Angela (1996), *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Texas: University of Texas Press.