

Reflexões tardias sobre Pierrot Le Fou ou lições de cinema com O Demônio das onze horas

João Guilherme Barone Reis e Silva[§]

Vista de longe, a fila na porta do cinema era um grande plano geral. O luminoso em letras vermelhas, refletia o título do filme no asfalto molhado: O Demônio das Onze Horas - Godard.

Em frente ao Cine Paissandú¹, a fila criava um desenho sinuoso pela calçada. O movimento era atípico para uma noite chuvosa do inverno carioca. Faltando poucos minutos para a meia-noite, era comum uma certa inquietação diante da eventual possibilidade de ingressos esgotados. Amantes do cinema de todos os quadrantes, mas principalmente da Zona Sul, cumpriam aquele ritual com prazer.

Pairava sempre sobre todos a possibilidade ainda mais aterrorizante, de que aquela seria a última exibição do clássico *Pierrot Le Fou*, de Jean-Luc Godard², no Brasil, uma vez que o certificado de censura estaria expirando, o que significava, invariavelmente, cópias recolhidas e queimadas.

Muitas vezes, paralelamente, corria o boato de que a Polícia Federal poderia interromper a sessão a qualquer momento e recolher o filme. Afinal, era 1972 e a Censura Federal existia. E agia.

Durante os anos 60 e 70, esse tipo de ritual acontecia com frequência, no Rio de Janeiro Nas antológicas sessões da meia-noite do Cine Paissandú, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, o MAM, ou no Museu da Imagem e do Som, o MIS, ou ainda no Cinema 1, filmes de Jean-Luc Godard, eram exibidos com alguma regularidade, geralmente em ciclos que ofereciam a chance rara de (re)ver um filme a cada dia. Pelo menos duas gerações de cinéfilos, críticos, teóricos e cineastas passaram pelo ritual de *Pierrot Le Fou* e dos ciclos dedicados à Godard.

Entre 1954 e 1970, Jean-Luc Godard realizou 34 filmes, estabelecendo uma obra que se tornaria emblemática, marcando um período de profundas transformações das formas e conteúdos da representação fílmica. Essa produção, até hoje, é a que melhor representa o Godard agitador, comprometido com um cinema radicalmente de oposição ao *main-stream* da época. Godard, como toda a trupe da Nouvelle Vague, era um apreciador e profundo conhecedor do cinema norte-americano. Eram todos rapazes que como

ele, amavam Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock, Orson Welles... e que expressavam esse amor escrevendo sobre os filmes destes "autores".

Como tantos outros do grupo do Cahiers du Cinéma, Godard transformou-se de crítico em realizador. Mas só ele assumiria a condição de enfant-terrible da vanguarda e do comprometimento com um cinema militante e revolucionário que desconstruía de forma ruidosa os mitos da dramaturgia burguesa consagrada por Hollywood e pelo denominado "cinema de qualidade" francês.

Do grupo da *Nouvelle-Vague*³, ninguém foi tão marginal e contestador, quanto ele. Ninguém parece ter sido - e continuado a ser - tão malcriado e militante como ele. Godard costumava afirmar que para fazer um cinema intelectual revolucionário, era preciso abrir mão do intelectual. E parece ter sido com este mesmo espírito que Godard participou da competição oficial do Festival de Cannes - 2001, com seu último longa, *Éloge de l'Amour*. Na tradicional entrevista coletiva, que os diretores com filmes em competição "ganham" do festival, Godard, mais uma vez surpreendeu. Trouxe a velha metralhadora e não hesitou em disparar rajadas contra o cinema hegemônico norte-americano, fazendo críticas severas a ninguém menos do que Steven Spielberg. Curiosamente, Cannes 2001 conferiu a Palma de Ouro de Melhor Diretor a dois cineastas norte-americanos, Joel Coen e David Lynch.

Da produção considerada mais emblemática de Godard, que os críticos em geral dividem entre antes e depois de 68⁴, exatamente alguns dos títulos mais significativos, eram predominantes e obrigatórios nas sessões especiais que marcaram o ambiente cinematográfico do Rio Janeiro e de outras capitais brasileiras, na virada da década de 60 para 70, a saber:

A Bout de Souffle (1959); *Le Petit Soldat* (1960); *Une*

Femme est une Femme (1961); *Vivre sa Vie* (1962); *Le Carabiniers* (1963); *Une Femme Mariée* (1964); *Pierrot le Fou* (1965); *Masculin Feminin* (1966); *Alphaville* (1965); *Made in USA* (1967); *Deux au Trois Choses que Je Sais D'elle* (1967); *La Chinoise* (1967) e *Week-end* (1967).

De todos estes filmes, *Pierrot le Fou* sempre foi um dos mais cultuados. Por volta de 1970, todo mundo já havia visto *A Bout de Souffle* (*Acosado*), o filme de estréia de Godard na direção de um longa-metragem. Muita gente já havia visto *Made in USA*, *La Chinoise* e *Masculin Feminin*. Mas nem todo mundo havia visto *Pierrot le Fou*. Mais do que isto, nem todo mundo que havia visto *Pierrot*, havia efetivamente decifrado o filme. Por isto, era fundamental continuar a rever aquele road-movie diferente, cheio de complexidades, que misturava o *thriller* policial com o melodrama, o documentário e o musical. Até hoje, nem todo mundo sabe que *Pierrot* não é um original de Godard e sim uma adaptação da novela *Obsession*, do norte-americano Lionel White. Detalhe que, no caso de Godard, não faz a menor diferença.

Realizado em 1965, o filme demorou a chegar ao circuito brasileiro e aqui recebeu o sugestivo título de *O Demônio das Onze Horas*, o que inevitavelmente contribuiu para aumentar a sua aura de *underground* e, conseqüentemente, o interesse por parte do público iniciado no cinema de autor e especialmente na obra de Godard.

O reencontro com *Pierrot Le Fou*, decorridos cerca de 25 anos, desde a última sessão em que assisti a este filme numa sala de cinema, acabou levando inevitavelmente a algumas reflexões, que motivaram a elaboração deste artigo.⁵ De imediato, a procura pelos elementos que faziam o filme tão pleno de significações naqueles idos da década de 70. Obviamente, tais elementos já não se configuram da mesma forma, do ponto de vista do espectador. Mas logo é possível constatar que, mesmo fora do contexto ideológico e ritualizado da época, *Pierrot* permanece como obra consistente e sobretudo, continua cheio de ensinamentos característicos de Godard. Ensinamentos que permanecem pródigos pelo que proporcionam ao entendimento essencial da experimentação, das novas formas de fazer e ver o cinema.

Godard foi considerado por muitos autores como o mais importante diretor de cinema do pós-guerra, especialmente pela influência que seus filmes exerceram na formação de novos cineastas, realizadores que surgiram na década de 60, em diversos países, na corrente do contra-cinema, do cinema de invenção, do cinema marginal ou ainda do cinema *underground*. Todos comprometidos com a descoberta da experimentação de uma expressão cinematográfica

que trafegava no sentido oposto aos padrões do cinema industrial e hegemônico norte-americano.

O não-contador de estórias

Há várias referências ao fato de que Godard teria filmado *Pierrot* sem um roteiro, totalmente de improviso, o que, definitivamente não é relevante, em se tratando de Godard e *Pierrot*. Assim, seria no mínimo inapropriado analisar se a adaptação de Godard para a novela de White teria sido bem sucedida ou não, considerando questões usuais como a preservação da trama originais, seus personagens e conflitos.

Pierrot Le Fou conta a trajetória de Ferdinand Griffon (Jean Paul Belmondo) e Marianne Renoir (Ana Karina). Ele, vive o duplo tédio de um casamento infeliz com uma esposa rica e o trabalho como produtor de televisão. Ela, vive uma vida dupla como a inocente sobrinha do cunhado de Ferdinand, que vem a casa dele como *baby-sitter* e está envolvida com gangsters traficantes de armas e amores proibidos, inclusive com o tio, e anteriormente, com o próprio Ferdinand.

Os dois se reencontram na noite em que Ferdinand, obrigado por sua esposa, vai a um jantar na casa dos amigos ricos de sua esposa. Mariane é chamada para tomar conta da filha do casal. Ferdinand vaga pela festa completamente deslocado e resolve voltar para casa mais cedo, não sem antes provocar um escândalo entre os convidados. Ao chegar ao apartamento, encontra Mariane e se oferece para levá-la em casa. No carro, os dois relembra o caso que tiveram e acabam restabelecendo a relação, que vai servir para detonar a ruptura que para Ferdinand é a saída para acabar com a vida tediosa e medíocre da qual é prisioneiro. Rapidamente, os dois estão envolvidos no assassinato do tio de Marianne, cunhado de Ferdinand, que por sua vez estava ligado aos traficantes de armas com os quais Marianne tinha relações.

Os dois fogem para o Sul da França, mas na verdade estão sem destino e levam, sem saber, 50 mil dólares que pertencem aos gangsters. Mas logo no início, o dinheiro é queimado junto com o carro em que eles começam a fuga. É o início de uma viagem que vai ser marcada pelo fracasso e sobretudo pela incompetência de Ferdinand em transformar-se em herói e viver um romance de aventura com Marianne, que, por sua vez irá traí-lo. Perseguidos pelos gangsters, que tentam recuperar o dinheiro a qualquer preço, e pela polícia, que os procura por homicídio, a viagem de Ferdinand e Marianne terá um final trágico e explosivo.

Em *Pierrot*, Godard se utiliza da estória e dos personagens para experimentar, mais uma vez, as possibilidades de ampliar as fronteiras da expressão cinematográfica, o que os críticos e teóricos consideram a sua grande contribuição a arte cinematográfica. Para Godard, contar uma estória não era o mais importante em seus filmes. Nos anos 60, ele costumava afirmar que usava uma estória apenas como pretexto, ou base, para fazer uma espécie de tecitura para expor suas próprias idéias. Célebre por suas frases de efeito sobre o cinema, como "cinema é a verdade a 24 quadros por segundo" ou ainda "todo filme deve ter começo, meio e fim, não necessariamente nessa ordem", Godard fez de *Pierrot* um exercício extremo de suas convicções e questionamentos sobre a função (política) do cinema, experimentando com a narrativa, construindo e desconstruindo tempo e espaço, ou ainda invertendo progressões da dramaturgia clássica para criar uma obra apoiada na fragmentação narrativa que resulta tensa e sombria. Um filme que permanece perturbador, após 36 anos da sua realização, carregado de poesia, emoção e sentido, no que há de mais complexo nestes conceitos.

Como cineasta, o compromisso de Godard ia além da veiculação de idéias políticas e sociais. Ele queria destruir as formas de expressão aceitas pelo *status quo*. Para ele, a única forma de atingir a ideologia dominante era atacar as suas formas de arte. Segundo Richard Roud, para ele, não era suficiente fazer um filme político. Muito mais importante era fazer um filme politicamente. Assim, *Pierrot* mantém os elementos mais característicos e radicais do discurso de Godard. Por trás de uma estória de aparência casual, esconde-se uma subestrutura formal, paralela, de elaboração bastante complexa.

A opção por um tratamento estético realista - som direto, filmagens em locações, tratamento documental - é utilizada por ele para transformar fragmentos da realidade em abstrações de grande impacto, desenvolvidas em progressões circulares com resultados desconcertantes. Neste sentido, *Pierrot* revela a relação de Godard com o axioma clássico realidade-ficção⁶. Em *Pierrot*, as imagens se apresentam com características formais do documentário, mas o conteúdo e a ação estão colocados no plano ficcional, subjetivo. E é este "desequilíbrio" aparente, esta contradição, que empurra o filme para o território da metáfora. Por isto, o predomínio do Plano Geral, do Plano de Conjunto e dos Meios Primeiros Planos. *Close-ups* são usados com extremo rigor, revelando uma decupagem de precisão magistral. Uma construção fílmica que nada tem de casual e que "engana" o espectador num constante ir e vir das formas do que seria um *thriller* policial convencional. Há uma desordem construída na elaboração dos planos fotografados

por Raoul Coutard e montados por Françoise Collin, que resulta numa sensação desconcertante e perturbadora - favorecendo alterações de espaço e tempo - e que avança ao longo da ação, tomando conta progressivamente da narrativa.

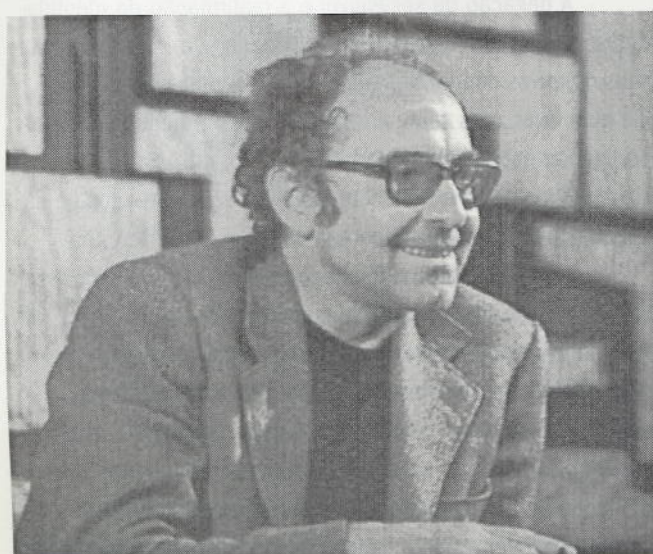
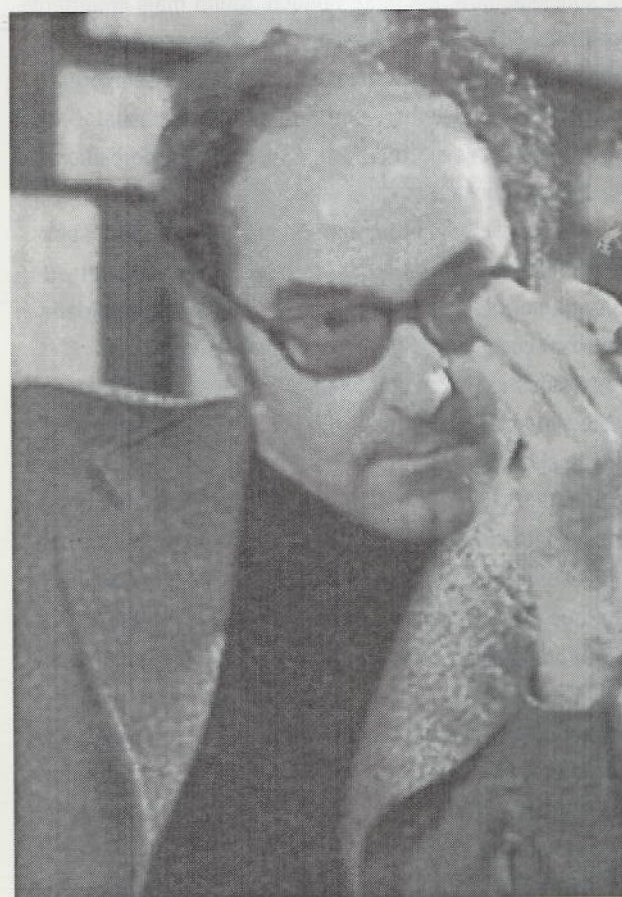
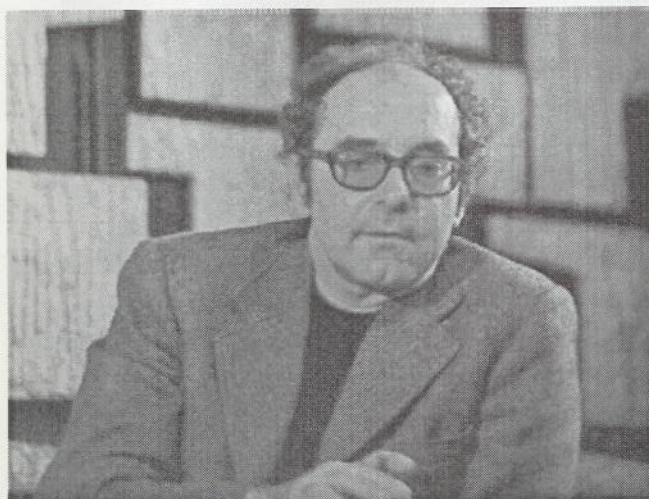
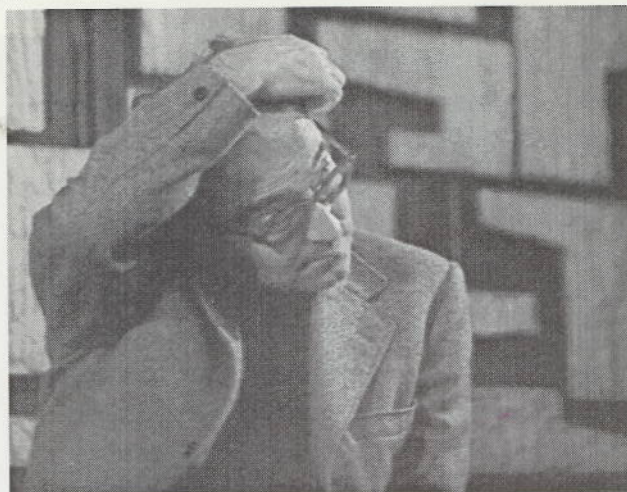
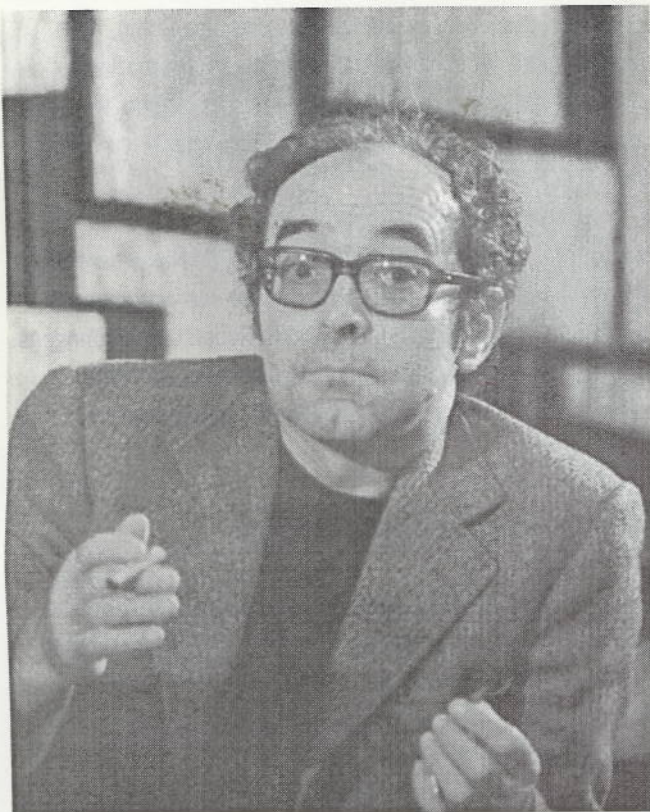
A verdade é que Godard não se considerava um contador de histórias, mas sim um ensaísta. Neste sentido, *Pierrot* é mais um grande e denso ensaio sobre a condição humana e as fronteiras do real e do ficcional. Os personagens de Ferdinand e Marianne, tomados da novela de White, servem a um diálogo com a poética do imponderável.

Identidade e diferença

No primeiro diálogo entre Ferdinand e Marianne, quando os dois restabelecem uma relação anterior, Marianne declara de forma direta o seu amor por Ferdinand chamando-o de *Pierrot*, numa alusão ao personagem de uma antiga canção francesa (*Mon Amie Pierrot*). Ferdinand responde com uma certa irritação: "Eu me chamo Ferdinand" (*Je m'appelle Ferdinand*). Este diálogo vai se repetir dezenas de vezes ao longo do filme, funcionando como uma característica do personagem vivido por Jean Paul Belmondo. Ferdinand recusa sempre ser chamado de *Pierrot*, cada vez com mais irritação, ainda que o seja por Marianne, seu grande amor, com quem ele estabelece de forma subjetiva um pacto de vida e morte. Mas Ferdinand não quer ser nomeado de *Pierrot*, ainda que ele possa ser o louco (*le fou*). Ao recusar sempre o apelido carinhoso de sua Marianne, Ferdinand quer continuar a ser Ferdinand Griffon, o solitário que tenta escapar do tédio de seu casamento com uma esposa rica e fútil, de seu insuportável círculo de amigos e de seu trabalho na televisão. E quer, sobretudo, assumir com todos os riscos seu amor por Marianne, até então impossível.

A negação de ser *Pierrot* é a reafirmação da identidade de Ferdinand e serve para fortalecer a sua trajetória e seus objetivos enquanto persona de uma outra história que ele quer viver, mas sobre a qual não terá nenhum controle. Ao ligar-se novamente a Marianne, Ferdinand estará inevitavelmente envolvido com os eventos provocados pelas relações obscuras de sua amada com o mundo do crime.

Ao apresentar o personagem Ferdinand, na primeiras seqüências de *Pierrot*, Godard constrói com brilhantismo um Ferdinand prisioneiro de sua própria solidão e sem perspectivas de rupturas. Ao mesmo tempo, desconstrói um dos dogmas da narrativa clássica do cinema (especialmente o norte-americano) de apresentar objetivos claramente definidos do protagonista. A apresentação de Ferdinand começa de forma casual, indicando uma forma convencional



que, entretanto não se confirma. Aos poucos, deriva para algo que prenuncia a complexidade e a insensatez do filme, envolto pela narrativa fragmentada típica de Godard.

Ferdinand não sabe para onde caminha e não tem um projeto articulado para o seu desenvolvimento dentro da ação do filme. Mas é ele, em *off*, o narrador da estória que começa com frases soltas sobre a pintura de Velasquez, “o pintor da noite”, até que o personagem apareça lendo dentro de uma banheira. A consciência de Ferdinand é a de que este, “é um mundo de estúpidos”, no qual ele não se encaixa.

À fragmentação de Ferdinand, corresponde à fragmentação de sua história. E é também a sua diferença. Assim, as seqüências iniciais de Pierrot servem para reafirmar o descontentamento de Ferdinand com o mundo pequeno e pouco generoso no qual ele está totalmente imerso. Na festa dos amigos ricos de sua esposa, Ferdinand vaga deslocado, entre diálogos dos convidados, nos quais os homens falam dos lançamentos da indústria automobilística - o Alfa Romeo e o Oldsmobile Rockett 88 - e as mulheres recitam textos de comerciais de televisão e anúncios de sabonetes, perfumes e desodorantes. Uma das mulheres está nua, recostada à parede, conversando com um homem.

O clímax da seqüência da festa, que tem a função de identificar Ferdinand, seu tédio e sua ausência de objetivos, é o encontro de Ferdinand com o diretor norte-americano Samuel Fuller que também observa a festa. Ferdinand estabelece um diálogo com Fuller, mediado por uma mulher que fala inglês e vai traduzindo a conversa. Ele pergunta quem é aquele homem e ela traduz a resposta de Fuller, dizendo que é cineasta e está em Paris para filmar *Flores do Mal*. Ferdinand resmungo algo sobre Beaudellaire e pergunta o que é o cinema, ao que Fuller responde: “o filme é como uma batalha. Amor, ódio, ação, morte. Em uma palavra: emoção.”

É o prenúncio da ruptura de Ferdinand, que a partir daí pede as chaves do carro ao cunhado e diz que vai embora. Antes, destrói um enorme bolo sobre a mesa, empurra os convidados e atira pedaços de bolo na cara de alguns. Uma citação à tradição das comédias pastelão do cinema mudo. Pouco depois, novo *off* de Ferdinand, para reafirmar a sua fragmentação que é parte da sua identidade: “Olhos, ouvidos, boca, separados. Não há unidade. De-veria senti-los como um só. Mas parecem muitos”.

Masculino e feminino

Como protagonistas de uma viagem sem volta, Ferdinand e Marianne são uma espécie de Bonnie and Clyde, numa versão essencialmente anti-romântica e, conseqüentemente anti-espetacular. Godard constrói personagens que interagem

de forma desencontrada e antagônica. São dois outsiders de si mesmos, que questionam seus destinos dentro da aventura a que se propõem vivenciar, para a qual se descobrem incapazes. Como amantes, são frios e despojados. Desconfiados, inseguros. Não há juras de amor eterno e paira sobre os dois a perspectiva de um amor sem futuro. Há poucos beijos e quase nenhum erotismo mais explicitado na relação. Mas Godard constrói momentos de grande lirismo, mesmo destruindo a relação clássica de um par romântico do cinema.

Homem e mulher aqui, ocupam posições quase sempre invertidas, dentro da narrativa. A mulher, geralmente é quem conduz a ação. Racionaliza as soluções possíveis, questiona o modo da aventura e o comportamento passivo do homem. Ferdinand passa a maior parte do tempo lendo, filosofando, escrevendo em seu diário e fumando. Marianne quer mais ação e chega a propor uma “volta ao romance policial”. Ela personifica a única ruptura possível a Ferdinand. Seu apartamento está cheio de armas de todos os tipos, há poucos móveis e objetos. É ela quem coloca nas mãos de Ferdinand uma garrafa de champanhe para que ele acerte o cunhado por trás. Mas Ferdinand devolve a garrafa a Marianne e enquanto ele distrai a vítima, é ela quem dá o golpe fatal.

Unida a Ferdinand, Marianne passa a dividir com ele a narração em *off* do filme. Godard estrutura a narrativa de Pierrot em seqüências nomeadas, como capítulos, com *offs* de Ferdinand e Marianne, numa analogia aos intertítulos do cinema mudo e às vinhetas típicas da televisão. O capítulo que marca o início da aventura dos dois, começa com o *off* de Ferdinand: “Capítulo 3. Desespero... memória e liberdade... em busca do tempo perdido”.

Há momentos em que Godard trata a relação dos dois com elementos líricos do melodrama e do musical. Como na seqüência musical, quando eles caminham por um bosque e dialogam cantando. A canção começa com Marianne mencionando “minha linha do destino” (“*ma line de chance*”, em francês). Ferdinand subverte o romantismo com um toque erótico trocando “line de chance” por “line de anche” (“linha da anca”). Há também uma seqüência belíssima em que Marianne, confusa com a situação, caminha sozinha pela praia gritando “não sei o que fazer. O que faço eu?”.

Ferdinand e Marianne preservam suas solidões ao longo do filme. Os momentos que prenunciam um idílio da relação homem-mulher, são entrecortados por questionamentos de ambos. Ela pergunta o que ele vê no espelho retrovisor do carro. Ele responde: “um amor sem amanhã” ou, mais tarde, “vejo alguém que vai se jogar num precipício a 100 km por hora”. Ou ainda quando Ferdinand diz a Marianne: “com você é tudo muito complicado. Muita coisa ao mesmo tempo. Tudo é sim”. A relação dos dois é complexa, descontínua, pouco romântica.

Há um desencontro, após o desaparecimento de

Marianne e a captura de Ferdinand pelos gangsters. Os dois se reencontram tempos depois, em Nice. Aqui, a construção do tempo *godardiano* não nos permite saber quanto tempo se passou. Ferdinand agora trabalha no iate de uma rainha libanesa exilada, que se autoapresenta dialogando com um marinheiro. Este período em que os dois estão separados corresponde a um entreato ilustrado com uma seqüência dentro de um cinema, onde Ferdinand assiste entediado a um cinejornal sobre a guerra no Vietnã.

Marianne reaparece no pier, em Nice e reafirma (novamente) seu amor. Ferdinand duvida e a chama de mentirosa. Ela replica com "eu te amo à minha maneira" e dá a Ferdinand o seu diário que ele estava escrevendo e havia perdido, no qual ela lhe dedica um poema: "Terno e Cruel. Real e Surreal. Terrível e Divertido. Noturno e Diurno. Sólito e Insólito." O poema termina com a frase "*Pierrot Le Fou*", mais uma vez interrompida pela negação irritada de Ferdinand. A seqüência termina com Ferdinand correndo atrás de Marianne, atendendo ao seu chamado para participar de uma operação com os gangsters. A bordo de um iate, mais um diálogo para caracterizar a estranha relação de Ferdinand e Marianne. Ela pergunta: "E você, finalmente, sabe quem é?". Ele responde: "Sou um homem sexual". Marianne acrescenta: "Eu sei quem você é. Mas você não sabe." Enquanto o barco se afasta, Ferdinand responde: "Sou um ponto de interrogação sobre o Mediterrâneo".

Ferdinand acaba traído por Marianne e seus amigos traficantes de armas e assassinos. Após participar de um golpe com eles, Ferdinand chega a um encontro marcado num cais, mas o barco com Marianne já partiu. Nele, Marianne está nos braços de um dos bandidos. E parece estar gostando. Ferdinand vaga pelo cais e encontra um homem solitário que lhe confessa estar louco pelo amor não correspondido de uma mulher e prisioneiro de uma música que nunca mais lhe saiu da cabeça.

É o prenúncio do amor impossível e a confirmação de que não há um final feliz a espera dos dois, preparando o desfecho trágico e absurdo da seqüência final de *Pierrot*. Ferdinand chega a ilha em que está Marianne e é recebido a bala pelos bandidos. Marianne corre para ele no meio do tiroteio, tentando salvá-lo, mas acaba mortalmente ferida. Ferdinand mata os bandidos, mas também a sua Marianne. Ele a carrega nos braços, até encontrar uma cama. Marianne pede um pouco de água e morre. Ferdinand vaga pela casa. Na garagem encontra muita dinamite e uma lata de tinta azul. Enquanto pinta o rosto de azul, liga para casa e pergunta pelos filhos.

Com o rosto pintado de azul e carregando uma enorme quantidade de dinamite, Ferdinand corre desesperado, gritando sua dor. Agora, é o *Pierrot* louco, sem sua Marianne. No alto de um penhasco, ele envolve seu rosto com os explosivos. A

seqüência é construída de forma magistral com a câmera em big-close a maior parte do tempo. Aqui, temos a imagem da cabeça de Ferdinand, envolta em dezenas de bananas de dinamite. Após amarrar o pavio, ele risca um fósforo. Suas mãos estão fora de quadro a maior parte do plano, o que provoca uma grande ansiedade com a explosão eminente. O fósforo aceso é atirado ao chão. Mais uma vez traído por sua incompetência, *Pierrot* parece acordar e tenta desesperadamente apagar o pavio que acendeu, gritando "idiota...". Corta para um Grande Plano Geral do penhasco e vemos a grande explosão. Uma panorâmica lenta para a direita revela o céu, o mar e o sol do Mediterrâneo. Agora, Ferdinand é um ponto de exclamação sobre o Mediterrâneo. Pequena pausa e voltam as vozes em off de Marianne e Ferdinand. Ela: "Nós a encontramos". Ele: "O que?". Ela: "A eternidade é o mar com o sol...".

Referências e interferências

Pierrot Le Fou é um filme cheio de referências ao cinema, à literatura, à poesia, aos símbolos do capitalismo e à própria linguagem de Godard. São elementos construídos cuidadosamente para criar pontos de tangência com a realidade e interferências no desenvolvimento da ação, com rupturas e passagens, que ajudam a moldar o caráter perturbador de *Pierrot*.

No início da fuga, é preciso encher o tanque do carro, mas não há dinheiro. Ao estacionar no posto de gasolina, Ferdinand grita ao frentista: "ponha um tigre no meu carro". Uma alusão ao slogan da campanha publicitária da Esso que correu o mundo durante muito tempo, identificando a gasolina que dava a potência de um tigre a qualquer automóvel. Logo depois, quando eles dão o golpe de encher o tanque do carro e fugir sem pagar, novamente é Marianne quem enfrenta e derruba um dos funcionários do posto, explicando que aprendeu aquele truque num dos filmes do Gordo e o Magro.

O *Peugeot* roubado dos gangsters por Ferdinand e Marianne, no início da fuga, esconde uma valise com 50 mil dólares. A descoberta acontece no momento em que o carro é incendiado e a tampa do bagageiro se abre. É Marianne quem dá o tiro de fuzil que detona o incêndio para destruir o carro. Sob o olhar passivo de Ferdinand e a indignação de Marianne, a queima dos dólares é um ataque ao símbolo maior da hegemonia norte-americana. Ferdinand acredita que eles poderão ir em frente sem o dinheiro. Os dois iniciam uma jornada de pequenos golpes para assegurar a sobrevivência, enquanto fogem dos gangsters, que querem recuperar o dinheiro, e da polícia pelo homicídio que cometeram. É uma brilhante inversão do artifício narrativo denominado por Hitchcock de McGuffin. Algo que não existe concretamente, mas que passa a ser a razão de todos os

conflitos do filme. Esta estrutura, que retoma a perseguição como elemento clássico da narrativa do cinema mudo, é o que estabelece o nexo com a condição dos personagens. Eles estarão sempre em fuga, até o final do filme.

Na verdade, é mais uma forma que Godard encontra para veicular os seus ataques. Todas as seqüências de fugas e perseguições, assim como os tiroteios, são igualmente desordenadas, quase em tom de comédia. Não há heroísmo.

Desde o início da narrativa, o personagem de Ferdinand cita constantemente Balzac, Beaudelaire e Velasquez. A incompetência para roubar e aplicar pequenos golpes, também elemento típico dos road-movies, é transformada pelos personagens na possibilidade de contar histórias para outras pessoas, em troca de uns trocados.

Outras pessoas aqui, são principalmente marinheiros americanos. Ferdinand e Marianne fazem uma espécie de teatro para os marinheiros, ela interpretando uma vietnamita, emitindo grunhidos de pavor e ele, interpretando um marinheiro americano na Guerra do Vietnã, que grita de maneira irritante expressões como *yeah, dam good*.

A caracterização de Ferdinand é pífia e radicalmente falsa. Uma espécie de representação da representação, com o exagero que seria natural para um show de televisão.

Mas não falta o momento poético, quando Ferdinand improvisa uma batalha aérea com aviões em chamas feitos de palitos de fósforos acesos entre seus dedos.

É uma das seqüências mais agitadas do filme, que prepara uma espécie de virada para o fechamento do cerco dos perseguidores. Logo, Marianne desaparece e Ferdinand é capturado pelos bandidos e torturado.

Godard faz a sua característica tecelagem de idéias em *Pierrot*, utilizando o contraponto do intertítulo, típico do cinema mudo, que anunciava e nomeava as seqüências da história (fuga, espera, medo, ódio, perigo, amor, vingança). O intertítulo do cinema mudo foi o precursor da vinheta.

Fragmentava o desenvolvimento da narrativa, criando expectativas sobre o que aconteceria e, ao mesmo tempo, dava uma unidade ao desenrolar do filme. Em *Pierrot*, Godard utiliza este artifício na apresentação dos capítulos da história, narrados pelas vozes em off de Ferdinand e Marianne.

Até o final, não sabemos até que ponto trata-se de um flash-back. Mas quando se aproxima o desfecho da história - sim, a morte de Marianne e Ferdinand, conferem um final fechado a *Pierrot* - Godard faz uma última seqüência de referências à literatura, com as vozes em off dos protagonistas:

“Há um porto como nos romances de Conrad; um barco a vela, como nos de Stevenson; um velho bordel, como em Falkner e um camareiro que enriquece, como em Jack London.”

Mais de três décadas após a sua realização, *Pierrot Le Fou* parece preservar a sua força narrativa e a sua condição de filme emblemático da obra de Godard. Nele, está a essência dos ensinamentos de um cineasta que jamais abriu mão de seu compromisso com a experimentação.

Em *Pierrot*, aprendemos que os limites do cinema continuam flutuantes, aguardando os mais arrojados, como Godard, que conseguem levá-los a fronteiras de territórios ainda inexplorados.

PIERROT LE FOU (O Demônio das Onze Horas)

Ano de Produção: 1965 - França

Roteiro e Direção: Jean-Luc Godard

Produtor: Georges de Beauregard

Fotografia: Raoul Coutard

Montagem: Françoise Collin

Direção de Arte: Pierre Guffroy

Música: Antoine Duhamel e Antonio Vivaldi

Elenco: Jean Paul Belmondo, Anna Karina e

Jean Piérre Leaud .

Notas

§ Cineasta e professor da FAMECOS/PUCRS.

- 1 Localizado na Rua Senador Vergueiro, em Botafogo, o Cine Paissandú era um cinema de programação comercial, mas que realizava sessões especiais dedicadas ao Cinema de Arte, sempre à meia-noite, às sextas-feiras ou Sábados.
- 2 O cineasta Jean-Luc Godard nasceu em Paris, em 1930, foi educado na Suíça e voltou a Paris para estudar Etnologia na Sorbonne. Como universitário, descobriu sua paixão pelo cinema e como Louis Delluc, considerado seu predecessor nos Anos 20, começou sua carreira de realizador escrevendo sobre cinema. Inicialmente no jornal de vida curta *La Gazette du Cinéma* e posteriormente na conceituada *Cahiers du Cinéma*.
- 3 François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Deny, entre outros.
- 4 Os críticos consideram os eventos de maio de 68 na França, também como influenciadores importantes da obra de Godard.
- 5 A cópia de *Pierrot Le Fou* que motivou este artigo, me foi presenteada pelo colega Glênio Póvoas, gravada de uma exibição no Eurochannel.
- 6 Godard costumava afirmar que em seus filmes o documentário procurava inevitavelmente à ficção e vice-versa.