



Programa Europeu de Educação
para o Cinema dirigido aos
Jovens

Pedro o louco

Pierrot le fou

Jean-Luc Godard

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

INTRODUÇÃO PP 2-5

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p 2**
- Texto editorial – ficha técnica – cartaz **p 3**
- O que está em jogo e sinopse **pp. 4-5**

O FILME PP 6-11

- Contextos: 1965 **p 6**
- O autor – Jean-Luc Godard: cineasta, artista, criador **p 7**
- O filme no contexto da obra: *Pedro o louco*, filme-súmula **p 8**
- Filmografia **p 9**
- Filiações **p 10**
- Testemunhos: a revelação *Pedro o louco* **p 11**

ANÁLISES PP 12-20

- Capítulos do filme **p 12**
- Questões de cinema **p 14**
- 1 – Mostrar-esconder: o escrito no ecrã **p 14**
- 2 – Actores para o que der e vier **p 15**
- Análise de uma sequência: os inventores **p 17**
- Análise de um fotograma: os naufragos **p 19**
- Análise de um plano: os desunidos **p 20**

CORRESPONDÊNCIAS PP 21-31

- Imagens em eco **p 21**
- Diálogos entre filmes do catálogo CinEd - *Pedro o louco* e *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*: duas sátiras da sociedade de consumo **p 22**
- Diálogo com outras artes - "Cine-pintura": todas as artes do mundo **p 25**
- Acolhimento ao filme: olhares cruzados **p 29**
- Itinerários pedagógicos **p 30**

CINED

UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tablets. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

O autor deste caderno :

Arnaud Hée ensina análise fílmica na Fémis; crítico de cinema (Bref, Images documentaires, Etudes, kritikat.com), é membro do comité de selecção do festival Entrevues Belfort e intervém em várias redes de educação em imagem em França, junto de professores e alunos.

Agradecimentos :

Alain Bergala, Maya Dimitrova, Véronique Godard.
E ainda Ralitsa Assenova, Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Mélodie Cholmé, Agnès Nordmann, Léna Rouxel.

Coordenação Geral : Institut français

Coordenação Pedagógica : Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Coordenação em Portugal : Os Filhos de Lumière

Copyright : CinEd / Institut français

PORQUÊ ESTE FILME ?

Agarrar o cinema pelos cornos, experimentar os seus possíveis, são alguns dos princípios que orientam a carreira de Jean-Luc Godard desde as suas primeiras curtas metragens dos anos de 1950 até aos nossos dias. Godard é emblemático como autor, mas também como instigador da *Nouvelle Vague* de cujo espírito original se manteve próximo pelo modo como recusou incessantemente as normas e convenções cinematográficas, e se apropriou e integrou as inovações técnicas. Jean-Luc Godard e a *Nouvelle Vague* pertencem a um património cultural comum, simultaneamente francês, europeu e mundial. Pareceu-nos, pois, tão essencial como pleno de sentido, integrar um dos seus filmes na colecção CinEd.

A escolha de *Pedro o louco* foi feita nesta mesma perspectiva: uma obra máxima da sua filmografia e um lugar particular num percurso tão sinuoso quanto abundante. *Pedro o louco* visa a utopia de uma arte total: um filme, uma sinfonia, um poema, uma pintura, um romance, tudo isto misturando as artes mais legítimas (de Auguste Renoir a Louis-Ferdinand Céline) e a cultura popular (literatura de cordel, banda desenhada, publicidade). Para Jean-Luc Godard o cinema é uma forma que reflecte, ao mesmo tempo, sobre a sua própria arte mas também sobre o mundo e o presente, com uma capacidade de acolher as suas forças contraditórias: o amor furiosamente romântico confrontado com o caos do mundo, o burlesco e a tragédia.

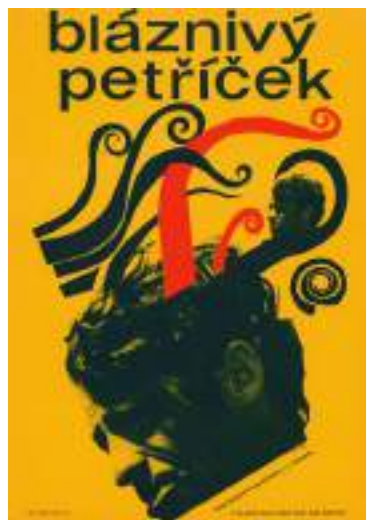
Jean-Luc Godard é tido, por vezes, como um cineasta de difícil acesso: nós consideramos que ele é, antes de mais nada, ambicioso no que toca à sua arte, ao seu público. A questão da ambição também surge a propósito da escolha deste filme, e este caderno deseja igualmente contrariar este cliché: Godard é um cineasta generoso e brincalhão, sensível e acolhedor. A acuidade do filme em 1965 permanece um modo de pensar o mundo actual: as resistências do real face às utopias, a omnipresença da violência, o conflito entre materialismo e idealismo, a dificuldade de ser, a grandeza dos sentimentos.



Cartaz francês



Cartaz espanhol



Cartaz checoslovaco

FICHA TÉCNICA

Nacionalidade : França - Itália

Duração : 1h 47

Formato : cores – 2,35:1 – 35 mm

Orçamento : 2 500 000 francos

Estreia mundial : 29 de Agosto de 1965 (Mostra de Veneza)

Estreia em França : 5 de Novembro de 1965 (298 621 espectadores)

Realização : Jean-Luc Godard

Assistente de realização : Jean-Pierre Léaud e Philipp.e Fourastié

Argumento : Jean-Luc Godard, a partir de *Le Démon d'onze heures* de Lionel White

Produtor : Georges de Beauregard

Sociedade de Produção Cinematográfica : Dino De Laurentiis

Música : Antoine Duhamel; canções escritas e compostas por Serge Rezvani

Director de Fotografia : Raoul Coutard

Montagem : Agnès Guillemot

Som : René Levert

Cenários : Pierre Guffroy

Elenco : Jean-Paul Belmondo (Ferdinand Griffon, apelidado de Pierrot), Anna Karina (Marianne Renoir), Graziella Galvani (Maria, mulher de Ferdinand), Dirk Sanders (Fred), Jimmy Karoubi (o anão, chef dos gangsters), Roger Dutoit et Hans Meyer (os gangsters), Samuel Fuller (o próprio), Princesse Aïcha Abadie (a própria), Alexis Poliakoff (o marinheiro), Raymond Devos (o homem sozinho no porto), Lazlo Szabo (Lazlo Kovacs)

Casal
e romantismo

Perícia
e linguagem

Panfleto



Road movie

Actores
e musa

Cores
e artes

Pierrot: "Estão a ver?! Ela só pensa em divertir-se."

Na continuidade da cena:

- **Marianne pergunta:** "Com quem é que estás a falar?"

- **Pierrot responde:** "Com o espectador."

O QUE ESTÁ EM JOGO

PERÍCIA E LINGUAGEM

Pomos aqui em relevo o olhar câmara de Pierrot que interpela o espectador destabilizando o pacto ficcional clássico; ele sublinha também as experimentações narrativas do filme próprias à modernidade que surgem no pós Segunda Guerra Mundial e se prolonga até ao final dos anos 70. Trata-se de um cinema consciente de si próprio que se questiona e interroga o espectador. *Pedro o louco* mistura todos os níveis de linguagem (do familiar ao poético passando pela citação literária), passa-se também do falado ao cantado.

ACTORES E MUSA

Antes de se dedicar a uma carreira comercial de sucesso, Jean-Paul Belmondo, revelado em *O Acossado* (1959), primeira longa-metragem de Jean-Luc Godard, foi uma das inspirações da *Nouvelle Vague*. Anna Karina foi mais do que a companheira do cineasta, ela foi uma verdadeira musa nesta relação amorosa e artística passional, onde a vida e a obra se confundiram.

ROAD MOVIE

Cineasta cinéfilo que foi crítico antes de passar à realização, Jean-Luc Godard manobra alegremente a citação. Nutre, nomeadamente, uma grande admiração pelo cinema americano ao qual faz muitas vezes referência no filme; pode-se imaginar que tem em mente a história de *Bonnie & Clyde* que, dois anos mais tarde, será levado ao ecrã por Arthur Penn. O cineasta opta também por um formato de imagem muito alargado – o 2,35:1 – que põe em relevo os espaços e confere uma dimensão épica à narrativa.

CASAL E ROMANTISMO

Pierrot foge das convenções e do conforto burguês; *Pedro o louco* é a história simples de um casal que se ama e se retira de um mundo decadente para viver esse amor como robinsons modernos. O casal é tão fusional quanto disfuncional, entre um Pierrot sonhador e contemplativo e uma Marianne versátil e frívola. Sob o seu ar displicente, o filme é habitado por um romantismo simultaneamente brincalhão e furioso, negro e desesperado.

PANFLETO

Um vento de liberdade sopra sobre o filme, tanto no que toca ao fundo como à forma. Se Jean-Luc Godard não entrou ainda no seu período militante (efectivo a partir de 1967 – 1969), é nesta época que define o seu comprometimento à esquerda. Com este filme, Godard lança um ataque violento contra as normas sociais e políticas em vigor, contrapondo-lhes um tom libertário e niilista. *Pedro o louco* foi aliás proibido a menores de 18 anos “devido à anarquia intelectual e moral do conjunto do filme”.

CORES E ARTES

Aqui o vermelho – o interior do automóvel, as riscas do vestido de Anna Karina – uma das cores vivas que pontuam o filme. Na sua juventude Jean-Luc Godard sonhou ser pintor; *Pedro o louco* representa sem dúvida o filme onde ele se posiciona mais como tal, pelas pesquisas cromáticas e composições muito pictóricas. E de forma mais global, face ao declínio de uma época, o cineasta recorre a todas as formas de arte, incluindo a literatura, o romance e a poesia.

SINOPSE

Ferdinand Griffon ⁽¹⁾ já não se entende com a mulher. Marianne, que vem tomar conta das crianças quando o casal vai a uma recepção, é, na verdade, um antigo e grande amor. Escapulindo-se da sinistra festa mundana, Pierrot vai ter com Marianne e acompanha-a a casa. Passam a noite juntos, mas Marianne tinha sido envolvida num tráfico de armas por Fred, seu pretenso irmão. Deixando para trás um cadáver e um homem desmaiado, dirigem-se para Sul. Procurados, perdem uma grande quantia, roubam um carro, divorciam-se do mundo, tentam inventar uma utopia amorosa e existencial. Como náufragos instalam-se numa ilha deserta para se amarem longe do mundo. Mas Marianne acaba por sentir falta da civilização e não tarda a que os seus negócios sujos reapareçam. Marianne desaparece para se juntar ao bando dirigido pelo pretenso irmão Fred. Apanhado entre o fogo cruzado, Pierrot é espancado e torturado por um grupo rival. Perdem-se de vista. Pierrot tenta esquecer Marianne e torna-se marinheiro. Mas ela volta a aparecer e arrasta Pierrot para as actividades de Fred, não se tardando a perceber que ele é seu amante e não seu irmão. Preparam um assalto e um ajuste de contas com o bando inimigo. Marianne foge com Fred, Pierrot persegue-os até uma ilha. Rebenta um tiroteio. Fred é morto; Marianne, gravemente ferida por uma das balas disparadas por Pierrot, acaba por morrer. Desesperado, o herói arranja “nitramite” e suicida-se fazendo-se explodir.

⁽¹⁾ Como toda a gente chama Pierrot a Ferdinand e como este nome figura no título do filme, optamos por fazer o mesmo neste caderno.

CONTEXTOS : 1965

TENSÕES E FISSURAS

1965 não é tão emblemático como virão a ser os anos de 1968 ou de 1989. Num mundo e numa Europa divididos pelas ideologias, as recentes descolonizações não põem em causa a bipolarização do planeta entre os Estados Unidos, chefe de fila do campo capitalista, e a União Soviética, modelo do comunismo – apesar da concorrência, partir de 1956, da via chinesa pregada por Mao. Se em 1965 este mundo não parece imutável, parece, no entanto, estável, e assim acontece em França onde Charles de Gaulle parece solidamente instalado como chefe de Estado. Como o resto do mundo ocidental, a França está em plenos Trinta gloriosos (1945 a 1973), período de crescimento e prosperidade (cf. Diálogos pp. 22-25), mesmo se De Gaulle, procurando defender uma independência relativa da França entre os dois blocos antagonistas, estabeleça relações políticas com os países comunistas.

Como sempre Godard foca-se no presente, em 1965: guerra civil no Lémen, ingerência dos Estados Unidos em São Domingos, intervenção no Vietnam – envio de tropas e bombardeamentos massivos de napalm –, conflito que provoca uma onda de protesto na juventude ocidental. O meio das artes ataca severamente o paradigma consumista e a ideologia do progresso (Jacques Tati a partir de 1958 com *O meu tio* (*O meu Tio*); 1965 é o ano da publicação do romance de Georges Perec, *Les Choses*, onde acompanhamos um jovem casal que acumula doentamente no seu apartamento os emblemas da sociedade de consumo). Também o gaullismo é visto por uma parte da população francesa como um regime normativo e bafiento. Se em 1965, alguns anos após a guerra e independência da Argélia (1962), De Gaulle é reeleito, na primeira volta tinha ficado empatado com François Mitterrand, o candidato único da esquerda, apoiado por uma grande maioria da juventude, nomeadamente a que se agita nas universidades onde se começa a manifestar a explosão demográfica ligada ao *baby-boom*.



Warren K. Leffer, Manifestação contra a guerra do Vietname, em Washington, 1967

A NOUVELLE VAGUE, UMA JUVENTUDE ANSIOSA POR METER MÃOS À OBRA

A *Nouvelle Vague* está profundamente ligada à juventude. Ela está ancorada na modernidade cinematográfica, mas não é nem a sua personificação nem a sua iniciadora: Roberto Rossellini, por exemplo, antecede-a. Jean Douchet relativiza assim este lado emblemático: “Acontece que causas mais ou menos semelhantes, em contextos diferentes, produziram efeitos próximos”. O movimento nasce no seio da crítica de cinema, nos *Cahiers du Cinéma* onde escreveram os seus principais representantes. Os seus textos fundam a “política dos autores” que legitima o cinema como uma arte, tão válida como a literatura, o teatro, a pintura ou a música. Alfred Hitchcock ou Howard Hawks são, assim, os autores de uma obra que expressa uma visão do mundo. O que distingue este grupo é terem trabalhado como críticos ao mesmo tempo que alimentavam o desejo de realizar filmes, e estes críticos intransigentes tinham particularmente na mira a “Qualidade francesa” (as adaptações prestigiosas dos clássicos do património literário) levada a cabo por “profissionais da profissão” - na década de 50 um aspirante a cineasta francês tinha de fazer uma carreira interminável como assistente antes de poder passar à realização dos seus próprios filmes.

O termo *Nouvelle Vague* surge em 1957, pela mão da jornalista Françoise Giroud, como título do relatório de *Rapp.ort sur la Jeunesse*. Em 1958, o crítico Pierre Billard aplica-o para nomear o desejo de renovação manifestado por estes jovens realizadores, que na altura já tinham filmado curtas metragens (1). Mais do que um manifesto estético homogéneo, o fenómeno designa a passagem ao acto, em 1959 e 1960, de uma multidão de jovens cineastas, muitos dos quais, aliás, cairão rapidamente no esquecimento. A *Nouvelle Vague* significa a vontade de se libertar das normas e dos bloqueios cinematográficos em vigor: filmar a nova geração – novos e jovens actores – filmar rapidamente com equipas reduzidas, com meios técnicos ligeiros e pequenos orçamentos, isto tudo fora dos estúdios (na rua, nos apartamentos de uns e de outros) e tomando liberdades em relação às convenções da narrativa.

1965: A NOUVELLE VAGUE ENTRE REFLUXO E RADIAÇÃO

A *Nouvelle Vague* revela-se ao mundo quando *Os 400 Golpes* (*Os 400 golpes*) de François Truffaut triunfa no Festival de Cannes em 1959 e sofre um revés a partir de 1960 quando os filmes do movimento são desacreditados por detractores que apontavam o seu fracasso comercial, e acusavam esses jovens realizadores, que queriam revolucionar o cinema, de arrogância displicente e o amadorismo. Em 1965, o termo já não é sequer utilizado, e o percurso de cada um deles, foi-se individualizando, mas a sua radiação não se tornou por isso menos importante, nem para os anos 60 nem nos dias de hoje.

Em Itália, Pier Paolo Pasolini reconhece a importância decisiva de *O Acochado* (1959) de Godard; identifica na liberdade narrativa uma brecha para uma arte poética. De sublinhar também que a *Nouvelle Vague* atravessa a cortina de ferro, caso da Polónia onde Jerzy Skolimovski (*A barreira*, 1963) filma a juventude polaca em obras corrosivas, ou da Checoslováquia, sem dúvida o país onde a radiação mais se fez sentir,

com a emergência de Jean Nemeç, Vera Chytilova ou Milos Forman. O termo *Nouvelle Vague* regressa regularmente para designar a emergência de jovens gerações e é por exemplo deste modo que se caracterizam os cineastas romenos (Cristian Mounçiu, Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu) surgidos entre 2005 e 2007.

O AUTOR: CINEASTA, ARTISTA, CRIADOR

Jean-Luc Godard é um dos grandes criadores da sétima arte, estamos perante um artista de primeira monta cujas obras, desde o fim dos anos 50, nunca deixaram de fascinar, de surpreender, de dividir, de interrogar - muito para lá da esfera cinematográfica. Há em Godard um encontro de vários génios: a inteligência intuitiva da sua época – muitos dos seus filmes aparecem-nos como incríveis sismógrafos; a contínua experimentação das possibilidades estéticas, narrativas e técnicas do cinema; comunicação mediática, e a provocação.

O CINEMA, FAMÍLIA DE SUBSTITUIÇÃO

De nacionalidade franco-suíça, Jean-Luc Godard nasce em 1930 em Paris. O Lago Lemano é o berço da sua infância e foi aí que se instalou a partir de 1977, vivendo hoje num isolamento cada vez mais vincado. As suas origens sociais misturam fortuna e cultura, e nada parecia conduzir Godard para uma arte tida como menor. Mas ele será um “herdeiro em ruptura” (3), em relação ao seu meio, com um gosto pelo confronto e pela transgressão.



Jean-Luc Godard actor em *Paris nous appartient* de Jacques Rivette

Como uns entram na religião, ele entra na cinefilia na década de 40: no seio dos cineclubes, que no pós-guerra vivem a sua idade de ouro, e na Cinemateca francesa de Henri Langlois, lugar de aprendizagem determinante. Godard vai-se rodeando de gente como François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer... Em 1952, inicia-se na revista *Cahiers du Cinéma*, na época dirigida por André Bazin e onde este grupo escreve. Para Godard, bem como para outros, trata-se de uma família de substituição; a propósito dos escritórios da revista, declara “Era o nosso único lar e eu estava lá mais do que os outros” (4)

O CINEMA, ACTO DE CRIAÇÃO

O crítico prenuncia o cineasta pelo seu gosto do aforismo e pelos fulgores do verbo. Em 1985, Godard evoca assim a sua relação com a escrita: “Foi sempre penoso e à última da hora... Implica uma certa dor mas que pode ser ultrapassada pelo prazer que se sente em qualquer acto de criação.” (5) O cineasta evoca aqui a atmosfera particular das suas realizações onde longos momentos de dúvidas e de suspensão são rompidos por súbitas inspirações e uma grande rapidez de execução.

A passagem à realização faz-se através de curtas-metragens: *Charlotte et Véronique* ou *Tous les garçons s'appellent Parick* (1957), *Charlotte et son Jules* em 1958 ou, ainda, nesse mesmo ano, *Une histoire d'eau*, co-realizada com Truffaut. Todos estes filmes têm em si os germes da sua primeira longa-metragem, *O Acossado* (1959-60): o gosto pela citação (literária, cinéfila), as rupturas rítmicas, o pôr em questão as convenções da narrativa e da montagem (os falsos raccords). Para Godard o cinema é uma forma que pensa: os seus filmes serão precipitações, colagens verbais e visuais marcadas pela heterogeneidade, o fulgor e as possibilidades de sentidos. Começa com *O Acossado* um ciclo de criação extraordinário: 15 longas metragens e 7 curtas entre 1959 e 1967.

UMA CARREIRA SINUOSA: RADICALISMOS, MILITANTISMO, RECUOS E REGRESSOS

O radicalismo está esteticamente presente logo nas primícias da filmografia, e a partir de 1965 torna-se também político, assumindo a forma de um comprometimento à esquerda, embora até aí Godard fosse visto como um *dandy* cujo gosto pela provocação se identificava com um anarquismo de direita nebuloso. Esta politização à esquerda não cessará de aumentar, sem que por isso o cineasta perca a sua incrível capacidade de radiografar a sua época – *La Chinoise* (1967) perturbadora profecia de Maio de 68. Os acontecimentos de 1968 marcam uma ruptura, Godard desaparece da indústria para se inscrever numa via militante – entre 1969 e 1973 assina com Jean-Pierre Gorin filmes colectivos sob o pseudónimo de Dziga Vertov. Este afastamento prolonga-se na década de 70, quando se instala em Grenoble e se dedica ao vídeo como uma utopia artística e mediática.

Ao mesmo tempo que prossegue as experiências vídeo – com *Histoire du Cinéma* (1988 – 1998) como obra-prima - regressa à cena cinematográfica tradicional com *Sauve qui peut (la vie)*, seleccionado para a competição oficial de Cannes em 1980. É um grande acontecimento e o público responde à altura (233.000 espectadores em França). Godard regressa então ao centro do jogo e a sua criatividade desenvolve-se exponencialmente – 16 longas metragens entre 1981 e 2014, inúmeras curtas, ensaios e guiões filmados. Se o seu público tende a rarefazer-se ao longo deste período, Godard, hoje com 85 anos de idade, permanece um criador que, sempre que toma a palavra cinematográfica, experimenta com vigor e acuidade as possibilidades da sua arte.

O FILME NO CONTEXTO DA OBRA: PEDRO O LOUCO, FILME-SÚMULA

A carreira de Jean-Luc Godard é tão longa que é difícil resumi-la sem trair a sua extraordinária riqueza. Todavia é simples reconhecer que *Pedro o louco* é um ponto fulcral na sua filmografia, um filme-charneira, que se tornou rapidamente mítico, recapitulativo de um primeiro ciclo de criação.

CRIAÇÃO PREMEDITADA

Nessa época, Godard realiza projecto atrás de projecto, num ritmo frenético, por vezes num curto espaço de tempo: do início da preparação até à primeira projecção de *Une femme mariée* (1964) decorreram quatro meses! Godard declara a propósito de *Pedro o louco*: « Não posso dizer que não o trabalhei, mas não o pensei de antemão. Surgiu tudo ao mesmo tempo: é um filme em que não houve escrita, nem montagem, nem mistura... Desde o meu primeiro filme sempre disse a mim mesmo: vou trabalhar mais o guião e de todas as vezes me apercebo que ainda tenho possibilidades de improvisar mais, de criar tudo na rodagem, quer dizer, sem estar a aplicar o cinema a qualquer coisa ». (6)

Godard fez desenho e pintura quando era jovem (cf. Diálogo com outras artes pp. 26-28) e, juntamente com o escritor (cf. Questões de cinema p.14), o pintor constitui uma figura central de *Pedro o louco*. Como acontece muitas vezes quando fala do seu processo criativo, o cineasta tende a escrever o seu próprio mito. E aqui exagera muito, porque *Pedro o louco* constitui um projecto longamente preparado. Embora os métodos de rodagem não tenham sido fundamentalmente alterados, (incorporar pessoas de passagem no plateau, renunciar a cenas e improvisar outras, longas hesitações e bruscas inspirações), as diferentes etapas obedecem a um rigor maior do que o habitual, e estendem-se por um período de 18 meses. A partir de Março de 1964 encontram-se indícios da compra dos direitos de um romance de Lionel White, *Le démon de onze heures*, que o cineasta aproxima do enredo de Lolita, obra de Vladimir Nabokov publicado em 1955.

Gostando de pegar nos enredos intrincados de policiais para melhor deles se afastar, Godard, aqui, mantém-se próximo do livro de Lionel White transpondo a intriga para França. Ainda mais surpreendentemente, as 27 sequências do guião de umas cinquenta páginas (um dos mais longos escritos pelo cineasta) são, na sua maioria, mantidas na rodagem. Só no fim das filmagens é que o título se impõe: *Pedro o louco*, referência ao inimigo público nº 1 do fim dos anos 1940 em França, gangster demoníaco (antigo membro da Gestapo) violento e anti-social. Este título diz muito sobre o desejo de Godard de atacar a França de De Gaulle, a sua sociedade normalizada, as suas concessões, a sua violência subterrânea (o tráfico de armas e a tortura remetem aqui para a guerra da Argélia). O nome da heroína, que ama mas trai Pierrot, é Marianne, ou seja, a efigie da República francesa.

RECAPITULAR, UMA PRIMEIRA VEZ

Depois de algumas hesitações (Godard pensa nomeadamente na estrela de Hollywood, Richard Burton, para o papel principal!) o cineasta opta pelo duo Belmondo–Karina, o que acentua a ideia de um filme recapitulativo: o actor revelado por *O Acochado* em parilha com a musa do cineasta, desde 1960 (*Le petit soldat*) e que muito rapidamente se torna a sua mulher. Ele é o *Pygmalion* (7) desta mulher-menina (têm dez anos de diferença) e é assim que ela é mostrada, por exemplo, com um peluche, em *Pedro o louco*. Para eles não há distinção entre a vida e o cinema, tanto nos filmes como na realidade vivem-se as alegrias e os grandes sofrimentos de uma relação passional e tumultuosa.

Em 1965, a colaboração artística continua apesar da consumação do divórcio, e não impedirá, segundo testemunhas, a rodagem ser muitas vezes divertida. Como sempre o íntimo imiscui-se no filme e é difícil não ver em *Pedro o louco* uma maneira de fazer o balanço desse amor tempestuoso: uma relação versátil, feita de separações e reconciliações (cf. Análise de um plano p. 20), com uma conflitualidade cruel e terna. Podemos vislumbrar em muitos dos olhares-câmara de Karina uma espécie de ostentação amorosa revoltosa entre o cineasta e a sua musa. Quem, Pierrot ou Godard, fala neste diálogo: “Contigo não se pode conversar, tu nunca tens ideias, só sentimentos”?



Olhar-câmara de Anna Karina em *Pedro o louco*

Para além destes dois actores, Godard rodeia-se do seu director de fotografia, Raoul Coutard, que descobre aqui o Techniscope ⁽⁸⁾, um processo de cor simples e económico mas exigente no que toca à obtenção de boas luzes. A equipa é reduzida (encontramos por exemplo Jean-Pierre Léaud entre os assistentes); a anotadora Suzanne Schiffman tem um papel fundamental num filme rodado de forma aleatória, tanto cronológica como geograficamente, o que convém ao cineasta angustiado com a ideia de um filme feito de antemão.

(1) Jean Douchet, *Nouvelle Vague*, 1998, Cinémathèque française / Hazan, p 273.

(2) Claude Chabrol realizou *Le beau Serge*, a sua primeira longa, em 1957.

(3) Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset, pp. 15-44.

(4) "Entretien avec Alain Bergala", *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Cahiers du Cinéma*, 1985, p 13.

(5) *Ibid*, p 11-12.

(6) « Parlons de Pierrot », *Cahiers du cinéma*, n° 171, Outubro 1965.

(7) Antoine de Baecque, *Godard*, Grasset, p 179.

(8) É aliás espantoso que *Pedro o louco* tenha sido primeiro pensado em preto e branco.

FILMOGRAFIA SELECTIVA

Devido ao grande número de títulos (103, dos quais 42 longas metragens), esta filmografia só pode ser selectiva, decidimos então ressaltar cerca de vinte filmes, representativos de todos os períodos de criação de Jean-Luc Godard.

O Acossado (1959-60)

Une femme est une femme (1961)

Vivre sa vie (1962)

Les Carabiniers (1963)

Le Mépris (1963)

Une femme mariée (1964)

Alphaville (1965)

Pedro o louco (1964)

Masculin féminin (1966)

Deux ou trois choses que je sais d'elle (1966)

La Chinoise (1967)

One + One (1968)

Vent d'Est (1969, assinado pelo Grupo Dziga Vertov)

Vladimir et Rosa (1970, assinado pelo Grupo Dziga Vertov)

Tout va bien (co-realizado com Jean-Pierre Gorin)

Comment ça va (1976, co-realizado com Anne-Marie Miéville)

France tour détour deux enfants (1979, co-realizado com Anne-Marie Miéville)

Sauve qui peut (la vie) (1979)

Passion (1982)

Je vous salue Marie (1985)

Soigne ta droite (1987)

Allemagne année 90 neuf zéro (1991)

JLG / JLG. Autoportrait de décembre (1995)

Histoire(s) du cinéma (1988-1998)

Éloge de l'amour (2001)

Notre musique (2004)

Film Socialisme (2010)

Adieu au langage (2014)

FILIAÇÕES

REFERÊNCIAS

Sublinhou-se a importância da cinefilia no percurso de Godard. Assim, *Pedro o louco* é habitado por uma memória do cinema onde as referências abundam, por vezes explicitadas (*Pépé le Moko* de Julien Duvivier), outras apenas sugeridas por situações (os amantes, longe do mundo remetem para os de *Monika* de Ingmar Bergman). Dois exemplos possíveis entre muitos:

Caminhos de ferro

- 1 - *O homem da câmara de filmar* de Dziga Vertov, 1929
- 2 - *Pedro o louco*
- 3 - *A glória de Pamplinas* (The General) de Buster Keaton, 1926

Armas e gangsters

- 4 - *Mortalmente Perigosa* (Gun Crazy) de Joseph H. Lewis, 1950
- 5 - *Pedro o louco*
- 6 - *O Homem da Cicatriz* (Scarface) de Brian De Palma, 1932

FILME-SÚMULA

Pedro o louco recapitula um ciclo de criação intensa; Godard retoma temas, motivos e situações já explorados nos seus filmes anteriores.

Amores trágicos

- 1 - *Pedro o louco*
- 2-3 - *O Acossado* (*À bout de souffle*), 1959-1960

Tortura e violência

- 4 - *Pedro o louco*
- 5 - *Les Carabiniers*, 1963
- 6 - *Le Petit Soldat*, 1960

Escritas, letras

- 7 - *Alphaville*, 1964
- 8 - *Pedro o louco*
- 9 - *Une femme est une femme*, 1961

REFERÊNCIAS



1



2



3



4

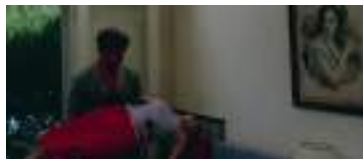


5



6

FILME-SÚMULA



1



2



3



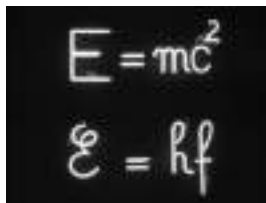
4



5



6



7



8



9

TESTEMUNHOS: A REVELAÇÃO PEDRO O LOUCO

CHANTAL AKERMAN

Chantal Ackerman (1950 – 2015) é uma das grandes figuras femininas do cinema, com uma filmografia que abrange vários domínios: ficção, documentário, instalações. Entre os seus títulos podemos citar *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *News From Home* (1977), *Golden Eighties* (1986) *D'Est* (1993), *De l'autre côté* (2002), *No Home Movie* (2015)

"Quando vi Pedro o louco pela primeira vez tinha 15 anos e não sabia quem era Godard, mal sabia que havia um cinema de autor. Quando ia ao cinema ia ver La Grande Vadrouille (1) e os filmes de Walt Disney; era só para me divertir, para sair em grupo e comer gelados, não era certamente para ter um choque emocional ou para ver uma obra de arte. Não sabia que o cinema podia ser uma obra de arte. Portanto fui ver este filme porque o título me agradou, Pedro o louco... e vi esse filme e foi para mim uma coisa tão diferente, tão outra. Fiquei com a impressão que falava comigo, que era poesia. E como antes de fazer filmes sempre tinha querido escrever, senti neste filme qualquer coisa que alcançava os grandes cumes da escrita, mas por uma outra via e essa outra via pareceu-me ainda mais fascinante. E quando saí do cinema disse: eu também quero fazer filmes (2)"

Este choque sentido com a descoberta de *Pedro o louco* vai ficar a ecoar: a primeira curta metragem de Chantal Akerman, *Saute ma Ville*, (1969, acima) é uma fantasia burlesca e trágica. Interpretado pela própria cineasta, em muitos aspectos refere-se ao filme de Godard, nomeadamente no que toca à liberdade do tratamento sonoro. Ela sobe ao seu apartamento a cantarolar, e daí a nada fecha-se na cozinha onde executa acções cada vez mais fantasiosas e disparatadas como para contestar o uso das coisas e submetê-las à sua vontade. O burlesco inicial evolui para uma inquietação onde se descortina uma raiva contra o mundo e as suas normas e o filme termina com um suicídio numa forte explosão.

(1) Filme cómico de Gérard Oury com Louis de Funès, um dos maiores sucessos populares do cinema francês (17 milhões de espectadores).

(2) Testemunho recolhido para os suplementos das edições dos filmes de Chantal Akerman por The Criterion Collection.



ALAIN BERGALA: SOBRE AS FILMAGENS DE PIERROT LE FOU

Crítico e ensaísta, professor e cineasta Alain Bergala trabalhou e escreveu muito sobre Jean-Luc Godard de quem foi parceiro de conversa, nomeadamente de um ponto de vista editorial. Dirigiu a publicação *de Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, (dois tomos, 1985 -1998) escreveu *Nul mieux que Godard* (1999) e também *Godard au travail, les années 1960*. Aqui evoca o seu primeiro “encontro” com o autor de *Pedro o louco*.

"Eu era estudante de Letras - porque não havia curso de cinema - e para nós, Godard era O grande cineasta, era um deus. A própria ideia de o ver era uma coisa estranha.

Além disso, eu nasci precisamente no Var e aprendi a nadar na península de Giens, onde íamos com os meus pais; esse território, onde parte do filme foi rodado, é o meu, o da minha infância. Foi um primo, cozinheiro num hotel da ilha de Porquerolles, que sabia que eu me interessava muito por cinema que me telefonou e disse: 'Vem aí um cineasta realizar o filme, chama-se Godard...' Não o larguei mais, pedindo que me avisasse quando eles chegassem, e um dia ele telefonou-me a anunciar-me a sua chegada.

Pedi emprestada uma câmara 16 mm a um amigo, comprei uma bobina e levei a minha pequena máquina fotográfica. Postei-me onde os barcos acostam, assim tinha certeza de não falhar a sua chegada. E eles chegaram... vi Raoul Coutard descer com o material, etc. Eu estava um pouco afastado, depois fui para as redondezas do hotel, era um pouco como se os estivesse a perseguir... Eles saíram, vi Anna Karina, Belmondo, Godard. O primeiro plano que filmaram foi o desembarque na ilha, os planos dos pés. Mas na praia não havia ninguém, por isso eu dava muito nas vistas. Reconheci Jean-Pierre Léaud, que era uma espécie de assistente. Perguntei-lhe: 'Pode perguntar a Godard se posso ficar aqui e tirar fotografias?' Léaud foi perguntar a Godard, voltou e disse: 'Godard disse que sim, mas com uma condição: é que não fume...' O que não fazia qualquer sentido. Assim eu pude filmar - material que infelizmente se perdeu - e tirar fotografias.

Não fiquei mais que meio-dia mas é evidente que foi uma coisa que me marcou muito - vi toda a gente, vi Godard instalar um travelling, vi como trabalhava, etc. É uma coisa que voltei a fazer muitas vezes depois disso, e que data desta experiência fundadora: ir às rodagens, regressar aos lugares para confrontar a representação do filme com uma realidade geográfica. Foi também extremamente forte o facto do artista que eu mais admirava no mundo vir ao 'meu' território."

Palavras recolhidas a 19 de Fevereiro de 2016

CAPÍTULOS DO FILME

Os capítulos abaixo indicados são um instrumento prático para uma referenciação fácil no filme.

Nota: os capítulos anunciados pelas vozes off de Marianne e Pierrot durante o título não correspondem à partição adiante. Os sons, as vozes e os inserts começam muitas vezes no fim das seqüências transbordando na seguinte, portanto foi necessário fazer algumas escolhas "arbitrárias". Também foi impossível mencionar todos os inserts (quadros, textos), contudo alguns são evocados.



1 – Genérico (0 à 1 min 05)



2 – Planos de Paris, leitura no banho, preparativos para recepção; uma baby-sitter vem tomar conta dos filhos de Pierrot: é Marianne e já se conhecem doutros tempos (1 min 06 à 5 min 06)



3 – Uma recepção mundana: um cineasta define o cinema, os outros convivas falam por slogans publicitários (5 min 07 à 8 min 45)



4 – Marianne e Pierrot, cinco anos mais tarde: ainda têm sentimentos um pelo outro, juntos abandonam Paris (8 min 46 à 12 min 36)



5 – De manhã em casa de Marianne: um cadáver na sala e uma canção de amor (12 min 37 à 16 min 35)



6 – As actividades suspeitas de Marianne: um casal de criminosos em fuga e sem um chave (16 min 36 à 21 min 40)



7 – Trajecto e ternura nocturnas: o amor para sempre (21 min 41 à 23 min 28)



8 – Numa pequena cidade: ganhar dinheiro contando histórias (23 min 29 à 25 min 48) – cf. **Análise de uma seqüência pp. 17-18**



9 – Falso acidente e travessia de França (25 min 49 à 30 min 36)



10 – Roubo da Ford Galaxy e a caminho de um sítio qualquer: rectos ao mar (30 min 37 à 36 min 53) – cf. **Análise de um fotograma p. 19**



11 – Como náufragos: robinsons modernos (36 min 54 à 41 min 51)



12 – Leituras e refeição: "felicidade perfeita!" (41 min 52 à 44 min 34)



13 – “Que posso eu fazer?”: robinsons discordantes (44 min 35 à 50 min 21)



14 – Regresso ao mundo: operação teatro e guerra do Vietname (50 min 22 à 55 min 45)



15 – Comédia musical debaixo dos pinheiros: “A minha linha da sorte” (55 min 46 à 59 min 10)



16 – Confissão, golpe do destino e recomeço das actividades criminosas (59 min 11 à 1h03 min 54)



17 – Pierrot no dancing-bar, Marianne em más companhias (1h03 min 55 à 1h06 min 24)



18 – Salvar Marianne: Pierrot lança-se na boca do lobo (1h06 min 25 à 1h09 min 50)



19 – Pierrot torturado, Pierrot suicidário (1h09 min 51 à 1h12 min 55)



20 – Pierrot marinheiro em Toulon e regresso de Marianne (1h12 min 56 à 1h16 min 52)



21 – Marianne e Pierrot de novo juntos, novas aventuras perigosas (1h16 min 53 à 1h20 min 35)



22 – A vida anterior de Marianne e as actividades do seu irmão (1h20 min 36 à 1h24 min 58)



23 – Coreografia numa praia e sucesso do golpe planeado (1h24 min 59 à 1h29 min 22)



24 – Bowling e desunião, enganos e contas (1h29 min 23 à 1h 33 min 51) – cf. **Análise de um plano p. 20**



25 – Tristeza do amor: “Você ama-me?” (1h33 min 52 à 1h38 min 05)



26 – Destinos e tiroteios trágicos: a morte de Marianne (1h38 min 06 à 1h41 min 33)



27 – Cara pintada e “nitramite”: o suicídio explosivo de Pierrot (1h41 min 34 à 1h45 min 11)



28 – Genérico final (1h45 min 12 à fin)

QUESTÕES DE CINEMA

Esta rubrica ressalta questões de cinema específicas que atravessam todo o filme e remete também para os diferentes níveis de análise e para os itinerários pedagógicos. (cf. pp. 30-31).

1 – MOSTRAR/ESCONDER : O ESCRITO NO ECRÃ

FILME - LIVRO, FILME A LER

Em *Pedro o louco* cita-se a propósito de tudo e de nada:

- uma série de escritores (Balzac, Baudelaire, Júlio Verne, “um pequeno porto como nos romances de Conrad”, “um barco à vela como nos romances de Stevenson”)
- títulos de livros (*Les Mots et les Choses* de Jean-Paul Sartre, *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud, o “fim da noite” declarado por Pierrot faz referência a *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, um dos escritores favoritos de Godard que dá o nome de Ferdinand à personagem principal)
- lê-se muito, declamam-se fragmentos como “ ai que terríveis cinco horas da tarde” verso do poema *A colhida e a morte* de Federico Garcia Lorca

Esta bulimia de citações literárias não tem nada de espantoso por parte do cineasta que, sob o pseudônimo (Hans Lucas) de que se servia para assinar alguns dos seus artigos, respondeu assim a uma pergunta: “Não tinha nada a ver com a minha família, era mais por referência literária porque, naquela época, a minha ambição era publicar um romance na editora Gallimard. (1)” É evidente que o Pierrot escritor - que baseia a sua utopia na literatura - é aqui o alter ego de um Godard romancista que provavelmente escreveu com a sua própria mão o *Diário da personagem* (2). Se *Pedro o louco* se vê, se ouve e se escuta, também se lê: a ambição literária vai juntar-se às pesquisas pictóricas (cf. Diálogo com outras artes pp. 26-28). Godard acrescenta assim uma quarta componente que classicamente, se exceptuarmos os genéricos, não é mostrada no cinema porque a priori não possui uma dimensão visual: a escrita.

ALGUMAS MODALIDADES DA ESCRITA NO ECRÃ

* Leituras : o texto escrito não é mostrado mas revelado pela voz

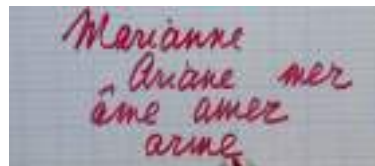


Pierrot lê o poema-inventário escrito por Marianne no seu diário

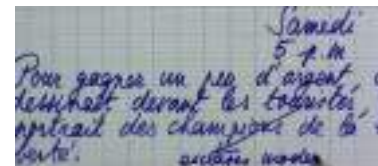


Pierrot lê um excerto de *Guignol's Band* de Louis-Ferdinand Céline

* O texto mostrado



Poética do jogo de palavras



Sátira política

* O texto-escrito-forma-mensagem



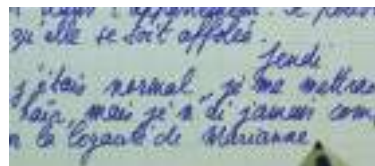
Néon: RIVIERA reenquadrado torna-se "VIE" (vida)



Pierrot chama literalmente por "socorro"

"MOSTRAR/ESCONDER" COM A ESCRITA

A escrita permite organizar uma tensão: acedemos a elementos dramáticos que nos são escondidos antes de nos serem mostrados, a contra corrente, visualmente. Em primeiro lugar, esta visibilidade da escrita remete para um desejo de cinema como criação pura, em que todas as etapas estariam unidas num mesmo impulso, numa única temporalidade (cf. O filme no contexto da obra p.8). De certa maneira Godard mostra uma parte que normalmente num filme está escondida; no diário de Pierrot figuram elementos de um guião que está a ser escrito e filmado ao mesmo tempo. Esta presença da escrita lembra também a função dos intertítulos no cinema mudo, que não se substituíam ao “mostrado”, mas àquilo que não podíamos ouvir. A terceira dimensão desta forma de mostrar a escrita permite desvendar aquilo que, por definição, não é “mostrável”, a parte mais escondida de todo o ser: a sua interioridade. O diário de Pierrot tem, na verdade, um valor de introspecção que vem tomar o lugar da sua voz-off.



"a lealdade de Marianne"



Marianne para Fred:
"Sim, ele faz tudo o que eu quero"

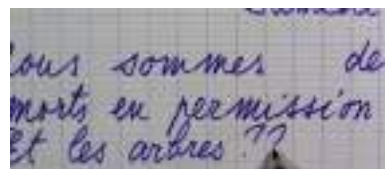
Este funcionamento em contra-corrente entre escrita e visibilidade tem a ver com a questão da lealdade de Marianne. Surge no diário de Pierrot (Sequência 19) mas a traição e a duplicidade só se tornam efectivas mais tardiamente (Sequência 22) - ou seja, com quinze minutos de desfasamento entre o escrito e o visto-ouvido. Também é de reparar que uma parte das palavras está escrita enquanto outra parte está truncada, o que não permite saber com certeza se Pierrot se recusa a pôr em causa a lealdade de Marianne ou se tomou nota da sua traição. Assim o escrito é ao mesmo tempo algo que é mostrado por antecipação e escondido.

O escrito é, aliás, muitas vezes anunciador do que vai acontecer, agindo por vezes, literalmente, como um “sinal de trânsito”



"Danger de mort" (Perigo de morte)

Acontece o mesmo com as amálgamas entre elementos visuais e textuais que não param de anunciar o desfecho do filme.



A escrita é em *Pedro o louco* uma Cassandra (cf. Análise de um plano p. 20), anuncia uma tragédia ainda não consumada, enquanto Marianne e Pierrot avançam para o seu funesto e fatal destino. Se é o impulso amoroso que começa por ser mostrado no primeiro movimento do filme, a morte está literalmente escrita desde o início do filme.

2 - ACTORES PARA O QUE DER E VIER

TRUPE HETERÓCLITA

O termo heteróclito dá bem conta da questão do actor em Jean-Luc Godard e *Pedro o louco* é completamente fiel a esta ideia, misturando actores e não actores, personalidades que não são da área do cinema, como fazia Jean Renoir, por exemplo, em *French Cancan* (1954). Esta pesquisa baseia-se numa vontade de aproveitar os desvios, eventualmente as asperidades, de acolher acidentes, o real, uma forma de espontaneidade (cf. Análise de uma sequência pp. 17-18). Mas não se trata de forma alguma de duplicar a “verdadeira vida”; cada actor, até aos mais pequenos papéis, dispõe de uma presença singular, nomeadamente numa dimensão não naturalista – fraseado, gestualidade.

Anna Karina e Jean Paul Belmondo avançam por rupturas de ritmo, passando da imobilidade a bruscas acelerações. Jean-Paul Belmondo fá-lo com uma mistura de displicência e desgaste físico, o seu corpo quase elástico lembra muitas vezes o *cartoon*; Anna Karina, sensual mas um tanto severa, desloca-se muitas vezes de maneira sinuosa e circular. Para além do duo, estamos perante uma trupe completamente heterogénea. Fred é interpretado por um coreógrafo (Dirk Sanders), no seu próprio papel o cineasta americano Samuel Fuller define o cinema nesta réplica improvisada: “É um campo de batalha: amor, ódio, violência, acção, morte. Numa palavra: emoção”. A excêntrica princesa libanesa Aicha faz também o seu próprio papel; quanto ao homem atormentado pelo refrão de uma canção que ele é o único a ouvir é o humorista Raymond Devos e esta sequência retoma um número escrito e interpretado por ele. Godard tinha-o descoberto num cabaré de Paris e decidiu integrá-lo no filme como um *ready-made* e um *happening*. (cf. Diálogo com outras artes pp. 26-28)

REPRESENTADO, DANÇADO

Jacques Demy realiza em 1964 um filme importante: *Les parapluies de Cherbourg*, uma comédia musical totalmente en-cantada (ou seja, onde não há diálogos falados). A comédia musical hollywoodiana clássica por seu lado marca as passagens do falado ao cantado – entrada da música, ruptura dos gestos dos actores que começam a dançar. *Pedro o louco* integra numerosas passagens entre o representado e o dançado, de forma evidente nas três sequências de comédia musical – mas, evidentemente, Godard contesta as suas convenções. A primeira sequência (5. cf. Capítulos do filme pp. 12-14) dá lugar a uma canção que não é verdadeiramente dançada, à parte algumas voltas de Marianne (imagem 1). Na sequência seguinte (sequência 7), apesar de não ser cantada, as deslocações remetem para uma coreografia (imagem 2) na qual participa uma câmara que executa movimentos cheios de virtuosismo.



1



2

As passagens não cantadas-dançadas são, assim, muitas vezes apanhadas numa dimensão coreográfica, por exemplo quando Marianne encontra Pierrot no porto (3) ou ainda naquele estranho gesticular, semelhante a uma dança ritual, do gangster prestes a entrar em acção (4).



3



4

No que toca às duas outras sequências de comédia musical, a dimensão coreográfica é muito mais marcada. Com um intervalo para *Ma ligne de chance* (sequência 15): algumas passagens são claramente dançadas (5), outras menos porque mais estáticas (6). A sequência na praia dá lugar por sua vez a uma espécie de revista pop muito acrobática (sequência 22-7). Mas, numa arte do contraponto, esta cena contradiz o aspecto maravilhoso ligado à comédia musical hollywoodiana – aqui claramente citada, nomeadamente pelas cores brilhantes dos fatos – já que a coreografia da situação hesita entre a dança e o treino militar.



5



6



7

FALADO E CANTADO, MUSICALIDADE E LIRISMO

Do mesmo modo que as diferenças entre o dançado e o representado se encavalitam de forma incerta, o falado e o cantado não obedecem a uma linha de fronteira rígida. A busca de musicalidade é mais ou menos constante pelas articulações entre diálogos e voz-off, jogando também com a dicção de Pierrot e Marianne (cf. Análise de uma sequência pp. 17-18). Pierrot imprime, nomeadamente nos momentos de voz-off, uma rítmica à palavra próxima da declamação poética, muito longe, em todo o caso, de uma fala naturalista. Paradoxalmente, a sequência 23 (a coreografia na praia, onde se revela a duplicidade de Marianne), a melhor ancorada na comédia musical clássica, é, por sua vez, falada e não cantada.

O que é ouvido dá lugar igualmente a jogos no que concerne à música. O filme distingue-se por vários acontecimentos musicais atípicos, como quando Pierrot se refere às três pancadas da 5ª Sinfonia de Beethoven, cujas notas faz ressoar como um maestro (8). Ou quando Raymond Devos é o único a ouvir a cantilena que o persegue tanto quanto os seus amores (9). Godard põe igualmente em causa as convenções quando faz surgir no ecrã a fonte da música – um gira-discos pousado à beira-mar (10) que pára quando leva com uma onda, recomeçando a mesma música no plano seguinte.



8



9



10

Estes arranjos, no mínimo originais, constituem um terreno de jogo para o cineasta: explorar as múltiplas combinações possíveis e contestar as normas narrativas. Mas, para lá desta atitude de cineasta moderno experimentador, *Pedro o louco* situa-se na busca de um lirismo coreografado e pode ser visto como um bailado ao mesmo tempo encantado e fúnebre.

(1) « L'art à partir de la vie », Entrevista com Alain Bergala, Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, p 9.

(2) Não foi possível verificar formalmente se é exactamente assim.

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

OS INVENTORES

(sequência 8 – Time code: 23 min 28 a 25min 48)

Nota: A numeração das imagens corresponde à sua ordem de aparecimento na sequência e nem sempre é consecutiva na análise.

CONTEXTO E QUESTÕES

Esta sequência situa-se na parte *road-movie* do filme e é a continuação do trajecto de noite que se destaca pela sua artificialidade – uma rodagem em estúdio onde dois torqu coasters projectam halos luminosos, coloridos, sobre o pára-brisas do automóvel. A sequência foi escolhida pela sua densidade e pelas suas audácias e também por aquilo que nela impulsiona uma clara ruptura de um ponto de vista rítmico e formal, narrativo e dramático.

Esta sequência baseia-se no princípio da heterogeneidade – aqui tanto visual quanto narrativa – própria de Godard e, mais globalmente, da modernidade cinematográfica (cf. Contextos p. 6). Depois da viagem nocturna, o início da sequência produz a impressão de um regresso a uma realidade prosaica: uma pequena cidade do centro da França. Os amantes param num café e ouvem na rádio que são procurados pela autoridade (1, 2 e 3). Procurados por assassínio e sem um chavo, decidem contar histórias aos habitantes para ganhar algum dinheiro e, assim, continuar viagem.



1



2



3

DISTANCIAMENTO

Um dos pontos relevantes aqui é o efeito de distanciamento resultante da apresentação das personagens face à câmara (5 e 6). Num quadro de filmagem cuidadosamente preparado, ao contrário da lenda que Godard faz passar (cf. O filme no contexto da obra p. 9), não há coisa que agrade mais ao cineasta, porém, do que desinstalar o que estava previsto: integrar momentos do real, improvisar, acolher os acasos. A conversa dirigida à câmara em enquadramentos fechados toma o espectador como testemunha, destabiliza o pacto ficcional clássico. Trata-se de um dos motivos da modernidade cinematográfica de que Godard se serve muito (1- cf. no fim da rubrica) nos seus filmes. Isto tem como efeito pôr-nos em presença de uma representação confessada – dirigir-se ao espectador através do olhar-câmara é normalmente ligada à distanciamento iniciada por Bertold Brecht no teatro, quer dizer a ruptura da ilusão da representação e o convite à reflexão por parte do espectador a propósito do que está a ver. Este processo corresponde também, mais indirectamente, ao adágio, atribuído a Jacques Rivette, na altura crítico, que entendia que “qualquer filme é um documentário sobre a sua realização”.

Godard torna esta situação ainda mais complexa pois as três tomadas de palavra – em som directo e sem música, como se se fizessem fora da narrativa – não possuem o mesmo estatuto. André Ethée (6) designa-se tal qual é (“Actualmente figurante de cinema”) Vivianne Blasel caracteriza-se pela sua profissão de vendedora (quando na realidade é animadora da rádio) enquanto Laszlo Kovacs (5) não é senão Laslo Kovacs, actor e companheiro da *Nouvelle Vague* que naquele momento está na rodagem. O retrato que esboça de si mesmo tem parte de verdade (nasceu de facto no dia indicado) e parte de mentira (não nasceu em São Domingos e não foi expulso de lá por um desembarque americano – cf. Contextos p. 6). Neste jogo do faz de conta, trata-se também de acolher a falta de jeito dos não profissionais – Vivianne hesita ao dizer o seu texto – que contrasta com a descontraída confiança do duo Belmondo – Karina e, também de Szabo.



4



5



6

COLAGEM E HETEROGÉNEO

Estes três breves retratos são introduzidos pelo dedo de Pierrot apontando para a direita, associado à voz off de Marianne: “Estão ali.” (imagem 4) A ideia de modernidade é abalar as normas da narração e da mise-en-scène baseadas no homogéneo – o cinema clássico, de facto, baseia-se na ideia de que os componentes do filme formam um todo coerente e harmonioso. Pode-se aliás considerar que Marianne e Pierrot, corpos de ficção, são, neste lugar e nesta situação figuras da heterogeneidade. No seguimento de uma sequência bem mais uniforme – o trajecto nocturno de automóvel – Godard faz uma colagem misturando ficção (a fuga dos amantes sem dinheiro), elementos da realidade (a pequena cidade, “actores documentários”), o plano onírico de um mar cintilante (imagem 10), e outros elementos visuais.



10

Esta arte da colagem (cf. Diálogo com outras artes pp. 26-28) não é apenas visual, emana também da organização dos estratos sonoros, vocais e musicais, num desejo furioso de explorar as possibilidades de arranjo. A sábia mistura é aqui semelhante a uma composição a duas vozes entrelaçada à música original de Antoine Duhamel. Toda a linearidade é repudiada, as palavras de Marianne e Pierrot formam um coro declamado em “off” (os únicos diálogos pronunciados “in” nesta sequência são os dos três protagonistas face à câmara) – cf. Questões de cinema. Esta partilha das vozes e das palavras figura a harmonia de uma entidade amorosa unida num só monólogo “off”; esta comunhão prolonga-se quando a narrativa de Marianne é assumida pela voz de Pierrot e o inverso (imagens 7 e 8).



7



8

NOVA ARTE DE VIVER NO HORIZONTE

Uma musicalidade e uma poética manifestam-se nesta forma de substituir e encaixar as vozes uma na outra, integrando reiterações:

-Marianne: “A polícia divulga na rádio os sinais deles...”

-Pierrot: “As pessoas olham para eles com ar desconfiado..”

-Marianne: “A polícia divulga..”

-Pierrot: “As pessoas...”

-Marianne: “A polícia divulga...”

-Pierrot: “As pessoas olham para eles com ar desconfiado..”

Nota-se aqui uma forma de exterioridade das personagens. Marianne não diz “os nossos sinais” mas sim “os deles” como se se tratasse de um comentário sobre eles próprios no âmbito da ficção que está a ser construída – pode também considerar-se que apesar da utilização do presente esta voz vem depois, post-mortem. O motivo da duplicação é aliás mencionado pela voz de Pierrot quando evoca a história de William Wilson ao cruzar-se na rua com o seu duplo: “Procurou-o por todo o lado para o matar, e cometido o acto, apercebeu-se que era a ele próprio que tinha matado e que o que restava era o seu duplo.” Tendo fugido da mediocridade de um mundo materialista degenerado (cf. Diálogos entre filmes da colecção CinEd pp. 22-25) saem de si mesmos, tornam-se outros, para inventar uma arte de viver que tem como meta re-encantar a sua existência.



9



11

Esta meta de re-encantamento através da palavra e da arte das narrativas – ficcionais, romanescas, históricas – materializa-se visualmente quando a narrativa de Pierrot dá à luz duas imagens de felicidade: *Baigneuse couchée au bord de la mer* (1892), quadro de Auguste Renoir (imagem 9) enquadrado por dois planos que revelam as ondas a brilhar ao sol (10). Esta sequência desvenda o plano que o casal tentará doravante seguir: um modus vivendi poético e vanguardista, uma arte de viver da arte e pela arte para resistir a um mundo que lhes opõe surdez e indiferença. A sequência termina num estrondo – colisão, chiar de pneus – que expressa bem este divórcio de uma realidade que se tornou inabitável (imagem 11). Para viver poeticamente será necessário brincar aos robinsos (cf. Análise de um fotograma p. 19), longe do mundo.

(1) Como crítico e cinéfilo, Godard ficou impressionado pelo célebre olhar-câmara em *Monika* (1953) de Ingmar Bergman, a propósito do qual escreveu em *Arts* (nº680, 30 de julho de 1958): “Há que ter visto *Monika* nem que seja só por esses extraordinários minutos em que Harriet Andersson, antes de voltar a fazer amor com um tipo que tinha abandonado, olha fixamente para a câmara, com os seus olhos risonhos embaciados pelas dúvidas, tomando o espectador como testemunha do desprezo que sente por si própria ao optar involuntariamente pelo inferno contra o céu. É o plano mais triste da história do cinema”.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

OS NÁUFRAGOS (SEQUÊNCIA 10)

Contexto. “Ah! A vida talvez seja triste, mas é sempre bela. Talvez me sinta livre, podemos fazer o que quisermos quando quisermos. Olha, para a esquerda, para a direita, para a esquerda, para a direita...” Depois destas sugestões, Pierrot reage ao desafio lançado por Marianne virando bruscamente para a direita; o Ford Galaxy atravessa a praia e enfia-se no mar - reparamos então num magnífico incidente luminoso: o respingo provoca o aparecimento de um arco-íris, breve mas nítido. O fotograma escolhido situa-se depois deste desvio, que é também uma viragem na narrativa.

Descrição. Trata-se de um plano de conjunto dominado por azuis intensos: o mar tranquilo (o Mediterrâneo) mas também o azul dessa pequena faixa de céu que se insinua acima do horizonte, bem delineado pelo enquadramento. As presenças do horizonte e da paisagem são consideravelmente reforçadas pela escolha do grande formato 1:2,35. Tal como o enquadramento, o eixo - câmara elevada e em picado - reforçam a presença dos elementos de onde emana uma sensação de virgindade (adivinhámos apenas uma minúscula bóia e, no horizonte, um barco); os sinais da civilização praticamente desapareceram. Esta mudança de ambiente equivale ao fim da parte road-movie de *Pedro o louco*; as duas personagens, qual dois pontinhos insignificantes no meio do cenário, acabam de sair do carro.



Sós e livres. O novo modo de vida dos amantes consiste, simbolicamente, em afogar um dos emblemas da sociedade de consumo (cf. Diálogos entre filmes da Coleção CinEd pp. 22-25). Esta liberdade não é nem pensada nem discutida, é uma inspiração do momento - tal como a inesperada viragem de volante de Pierrot. Nesta medida, podemos estabelecer um paralelo entre o modo de vida dos amantes e o ideal do cineasta, para quem a filmagem é um momento de criação em que há que fazer um desvio da direcção inicialmente prevista (cf. O autor e O filme no contexto da obra pp. 7-9).

Naufrágio voluntário. Estamos, simultaneamente, perante um afogamento da sociedade materialista e um naufrágio voluntário do casal de fugitivos. Enquanto os amantes se dirigem para a esquerda do enquadramento com as malas em cima da cabeça, o carro parece ser o vestígio de um mundo prestes a ser engolido pela água - o azul metálico da carroçaria funde-se com a cor do mar, apenas se distingue o habitáculo vermelho. Pierrot e Marianne viram-lhe as costas, literal e simbolicamente, dirigindo-se para um modo de vida fora da civilização.

Rumo um novo Éden. A liberdade do par até aí vinha da sua capacidade em se deslocar, este fotograma abre caminho ao abrandamento (a marcha difícil na água), antes de restringir os seus movimentos na sua estadia numa ilha. Este naufrágio abre evidentemente para um imaginário literário - Marianne e Pierrot preparam-se para serem robinsons modernos - mas também mítico: uns novos Adão e Eva à procura de reinventar o amor e o mundo. Jean-Luc-Godard diz que quis filmar o último par romântico.

ANÁLISE DE UM PLANO

OS DESUNIDOS

(sequência 24, Time code: 1h30, min 20 a 1h31 min 31)

Contexto. A utopia amorosa está agora bem longe. Pierrot e Marianne regressaram ao caos do mundo: separam-se, cruzam-se, afastam-se, reencontram-se, distanciam-se, tudo isto numa intriga voluntariamente confusa envolvendo caricaturas de gangster e a lealdade de Marianne para com o irmão, na realidade seu amante, traficante de armas. Depois do fracasso da aventura robinsonesca, define-se uma coreografia entre Pierrot e Marianne, baseada em jogos de distância, no enquadramento (onde seguimos Pierrot) e fora do enquadramento (onde se encontra muita vezes Marianne): aparecimentos/desaparecimentos, proximidade/afastamento, separações/reencontros.

Descrição e reptos. Estamos aqui perante um dos planos virtuosos de *Pedro o louco*. Decompõe-se em várias posições e movimentos de câmara; num minuto e 11 segundos, Raoul Coutard, o principal operador de câmara, executa panorâmicas complexas com travellings, assim como vários ajustes e variações do zoom. Esta virtuosidade responde a uma necessidade dramática: uma radiografia dolorosa dos amores de Marianne e Pierrot. Este plano podia ter sido dividido em vários, mas a continuidade e a duração reforçam a dessincronização entre os seres.



1



2



3



4



5



6



7

Juntos e sozinhos. Filmar um par levanta questões de representação cênica bastante elementares: o enquadramento assume muitas vezes o valor de sinal do estado de uma relação. O enquadramento une ou desune os seres, fecha-se sobre eles ou alarga-se. Aqui a escala do enquadramento varia durante o plano, mas é ampla e assinala uma forma de distância, de frieza. No início, Marianne está sozinha no plano e, no fim, cabe a Pierrot ficar sozinho (1 e 6). Quando Pierrot entra no enquadramento para se juntar a Marianne, é imediatamente afastado pois a câmara segue-a mostrando-a a lançar a bola (2). Como quando o par monologava a duas vozes inventando o seu modo de vida (cf. Análise de uma sequência pp. 17-18), ouvimos, num tom muito abafado, as vozes interiores de Pierrot e de Marianne, desta vez desligadas, o primeiro perguntando: “Porque me traís?”

Distâncias. A disposição dos corpos também é muito significativa, sempre marcada por uma distância (2, 4 e 6), uma profunda discordância, uma ausência de abertura ao outro: nada de olhares que se cruzam, corpos virados de costas, curvados, nada receptivos (4 e 5). Quando surge uma proximidade física e um gesto de ternura, é um estratagema de Marianne para recuperar a pasta (5) Esta relação de distância assume um sentido literal quando seguimos o trajecto de ida e depois vinda da bola de bowling. Num movimento quase digressivo (6), a câmara relega para fora de campo o reencontro entre Pierrot e Marianne - as vozes em off indicam que não é um reencontro agradável.

Destino fatal. É também tentador ver na rotação da bola uma alegoria do destino, que faz eco da canção ouvida anteriormente, “A minha linha da sorte”. A colisão da bola nos pinos reforça a ideia de violência desse destino - a montagem sonora transforma-a numa espécie de deflagração. Esta simbologia do destino reservado aos amantes exprime-se também no “Cala-te Cassandra!” (6) que Pierrot vai buscar ao título do livro (cf. Questões de cinema pp. 14-15) que se encontra na mesa à sua frente. Cassandra: a que anuncia as tragédias sem que nunca ninguém a ouça.

IMAGENS EM ECO: SER DOIS

Esta página é uma associação livre de imagens em torno de um dos motivos do filme.

1 - *Pedro o louco*

2 - *Bonnie* (à direita) e *Clyde* (à esquerda) em Março de 1933 (fotografia encontrada pela polícia na casa de Joplin no Missouri - Library of Congress, Prints & Photographs Division, NYWT&S Collection, LC-USZ62-111157)

3 - Gravura de Albrecht Dürer, *Adão e Eva* (1504), New York, Fletcher Fund, 1919

4 - *Em Construção* de José Luis Guerín (2001)



1



2



3



4

DIÁLOGOS ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

PEDRO O LOUCO E A RAPARIGA MAIS FELIZ DO MUNDO (2009) DE RADU JUDE: DUAS SÁTIRAS DA SOCIEDADE DE CONSUMO.

Para facilitar a leitura, indica-se debaixo das imagens o título do filme em abreviatura: *Pedro o louco (PLF)*, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo (ARMFM)*

Pedro o louco e *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* (2009) de Radu Jude, filme romeno da colecção CinEd pertencem a épocas e contextos bem diferentes. O primeiro situa-se no coração dos “gloriosos trinta” do mundo ocidental, período (1945-1973) da abundância e do pleno emprego em que uma parte cada vez maior da população tem acesso à sociedade de consumo - época que vai à par da invasão do discurso publicitário. O contexto romeno dos anos 2000 dá testemunho de uma entrada acelerada na esfera capitalista depois do colapso do regime comunista, em Dezembro de 1989. Dá-se então uma brutal mudança da situação socioeconómica no conjunto das antigas democracias populares, entre as quais a Roménia de Ceausescu se evidenciará pelo grau de severidade da penúrias dos bens mais elementares. Para além da geografia e da temporalidade de cada um dos filmes, ambos apresentam correspondências interessantes no que respeita à sociedade de consumo e à publicidade, tanto de um ponto de vista visual como das palavras e da linguagem.

TRAJECTÓRIAS E TRANSFORMISMOS

Em primeiro lugar, tanto com Pierrot e Marianne como com Delia e os seus pais, vamos encontrar o tema da viagem de automóvel, em trajectórias bem diferentes. Enquanto os primeiros viajam para fugirem do mundo consumista, o itinerário dos segundos é o inverso. Esta família de provincianos modestos vai para Bucareste para Delia receber o prémio - um automóvel - ganho num sorteio de uma marca de laranja. Terá o privilégio de aparecer numa publicidade. O desejo é aqui o contrário do dos amantes de *Pedro o louco*: integrar a sociedade de consumo.



1 (PLF)



2 [ARMFM]



3 [ARMFM]

Os sanitários servem de camarim das duas actrizes (mãe e filha), um espaço muito pouco agradável, como o é a caravana medíocre no local da filmagem em Bucareste. A operação de transformação ganha um tom francamente cómico quando o pai se borrija generosamente com desodorizante no parque de estacionamento (imagem 3), também para apagar o mau cheiro persistente do carro. Os objectos também têm direito à toilette; o pai tenta melhorar o aspecto do carro maltratado pelo tempo. Quando a família entra na periferia de Bucareste, os espaços que vemos através do vidro do carro enchem-se de sinais da sociedade de consumo, que Delia perscruta como se penetrasse numa paisagem desconhecida, e que também é a imagem de um mundo em vias de uniformização – símbolos iguais, periferias urbanas iguais. Na continuidade do mesmo plano, quando surgem os painéis publicitários, Delia pega num espelho para se retocar e arranjar o cabelo (imagem 4), consciente de que não tardará a estar a representar.



4 (ARMFM)

PUBLICIDADE E MUNDO SIMULADO

Em *Pedro o louco*, o desaparecimento dos sinais e da linguagem publicitária dá-se quando os amantes se encontram sozinhos no mundo. Antes disso Godard integra alegremente a publicidade; Pierrot, que, vimos a saber, trabalhava na televisão, evolui num meio social onde se fala “publicitariamente”. O início do filme é praticamente uma ficção científica angustiante, inspirada nas teses de Guy Debord, cuja *La société du spectacle* não aparecerá senão em 1967, dois anos depois de *Pedro o louco*. Esta obra começa com a seguinte tese: “Toda a vida das sociedades onde reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que se viveu directamente afastou-se numa representação.”



5 (PLF)

A mulher de Pierrot personifica esta vacuidade última quando elogia os méritos das suas cuecas de marca “Scandale”, da qual o marido declama o anúncio que a câmara percorre (imagem 5): “Debaixo das minhas novas calças: Scandale! Linha jovem!” Ele, que estava a ler o livro sobre História de Élie Faure na cena anterior, continua assim: “Havia a civilização ateniense, houve a Renascença e agora estamos a entrar na civilização do cu!”. Do mesmo modo, os convivas da recepção em casa do Monsieur e Madame Expresso não são senão representação, exprimindo-se unicamente por slogans publicitários. Assim um homem: “Alfa Romeo, tempo de travagem em 34 segundos, travões potentes, quatro travões de disco, um grande conforto e, obviamente, a sua aderência à estrada [...]”. Delia, pelo contrário, revela-se incapaz de pronunciar e representar correctamente uma simples réplica; pode ver-se aí uma forma de resistência inconsciente, em certa medida a sua honra: não entrar no molde uniforme de uma ditadura da representação e da linguagem publicitária. Para o par de *Pedro o louco*, a poética da sua linguagem constitui um modo de resistência para inventar uma nova arte de viver. (cf. Análise de uma sequência pp. 17-18).



6 (PLF)



7 (PLF)



8 (PLF)



9 (PLF)

Pedro o louco é único na maneira como integra o visual publicitário na composição de vários planos (imagem 6). Esta maneira de incorporar no filme os sinais da civilização consumista remete-nos também para a colagem, e sobretudo para a pop arte (cf. Diálogo com outras artes pp. 26-28), nomeadamente na reciclagem de elementos da cultura popular (imagem 9), da qual a publicidade se tornou uma parte integrante. Godard entrega-se também a jogos de palavras com tonalidades panfletárias, como quando o logo da companhia “Esso” é novamente enquadrado deixando apenas ver-se o “SS” que nos remete para o nazismo (imagem 7), enquanto que Pierrot e Marianne improvisam uma representação da Guerra do Vietname para os turistas americanos. A escolha de uma companhia de petróleo não é obviamente por acaso já que se trata de remeter para os bombardeamentos de napalm efectuados no Vietname pelos Estados Unidos. Assim, o cineasta formula através da montagem uma associação, no mínimo, virulenta – ele retomará este enquadramento do logo “Esso”, como aqui associado a um tigre (imagem 8), no filme *La Chinoise* (1967) - sendo o “tigre de papel”, segundo uma expressão de Mao, os Estados Unidos.

Godard denuncia, incorpora e desvia estes sinais visuais publicitários numa rede simultaneamente lúdica e corrosiva, panfletária e irreverente, significativa e desconcertante. Radu Jude não tende a integrar este visual como motivos estéticos, mesmo quando os planos jogam com a plasticidade dos lugares emblemáticos da sociedade de consumo. A imagem 3 apresenta uma composição muito gráfica (as linhas direitas e angulosas da arquitectura da estação de serviço) e é prova de uma atenção particular às relações de cores.



No local de filmagens situado numa grande praça de Bucareste, o projecto, severo e cáustico, d'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* tende mais para a ideia de um artefacto irrisório (o fundo azul, a árvore), de uma simulação absurda (imagem 10). Jude baseia-se numa narrativa em abismo - a filmagem dentro da filmagem -, e um dos aspectos do filme reside no facto do local de filmagem estar enquadrado pela realidade da cidade; transeuntes, que não pertencem nem à publicidade nem à ficção, atravessam o quadro e lançam por vezes olhares curiosos a esta estranha encenação (imagem 11).

SUBMISSÕES

A ditadura da aparência acima considerada implica uma forma de violência feita a corpos submissos e moldados de modo a se tornarem uma representação de si próprios. O calvário de Delia passa por uma autêntica submissão corporal; é posta à prova e até humilhada pelas exigências da ficção publicitária. Isto acontece particularmente numa dolorosa sessão de depilação (imagem 12) depois de alguém ter exclamado sem cerimónias: "Esta rapariga tem bigode!". É também obrigada a mostrar um sorriso crispado e ridículo.



12 (ARMFM)

No decorrer dos *takes* deste dia interminável e a mando da equipa, vemos Delia embarcar, até à náusea, quantidades absurdas de uma beberragem suspeita: "Bebe, bebe, bebe!" Além de exposta à cupidez dos pais, a rapariga, aparentemente feliz por ter nascido depois da feroz ditadura de Ceausescu, vai-se apercebendo de que o capitalismo e o consumismo não são nada paradisíacos. Sem formular claramente o elogio do antigo regime, Jude parece querer dizer que a era capitalista constitui uma ficção bem cruel que veio substituir o paraíso socialista.



13 (PLF)



14 (PLF)

Esta questão da submissão dos corpos é um tema godariano muitas vezes tratado nos seus filmes, ligando explicitamente o capitalismo, o consumo dos corpos e a prostituição, especialmente em *Vivre sa Vie* (1962), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) ou *Sauve qui peut (la vie)* (1979). Em *Pedro o louco*, na festa mundana em casa de Monsieur e Madame Expresso, os corpos estão em poses rígidas, submersos no artifício dos filtros monocromáticos. As mulheres estão semi-nuas (imagem 13), aspecto que no argumento estava ainda mais desenvolvido. O clímax do espectáculo acaba por vir ao de cima: uma beldade de traços asiáticos está coisificada num enorme bolo cremoso (imagem 14), imagem literal desta "civilização do cu", como a caracteriza Pierrot.

DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

Esta rubrica procura relacionar o filme com outras artes e áreas disciplinares.

“CINE-PINTURA”: TODAS AS ARTES DO MUNDO

Filme-súmula de Godard, *Pedro o louco* acolhe todas as artes: o cinema (cf. Filiações p. 10), evidentemente, através de uma multiplicidade de referências, entre as quais a presença de Samuel Fuller – a canção e a dança, a literatura e a escrita – ao ponto de transformar as palavras em formas (cf. Questões de cinema pp. 14,15; Diálogos entre filmes da colecção CinEd pp. 22-25). Mas a pintura e, mais globalmente, as artes plásticas são centrais: entre o inventário que redige para o comunicado de imprensa sobre o filme, Godard menciona: “a intrusão do cine-romance policial no trágico da cine-pintura”.

Para além do talento de comunicador do cineasta, o filme constitui um acontecimento no plano estético. *Pedro o louco* inspira nomeadamente o escritor Louis Aragon que escreve então: “O que é a arte? Debato-me com esta interrogação desde que vi *Pedro o louco* de Jean-Luc Godard onde a esfíngice Belmondo faz a um *producer* a pergunta: O que é o cinema?” Aragon continua com esta certeza: “(...) a arte de hoje é Jean-Luc Godard” (1). Baseia nomeadamente esta constatação na ideia de colagem (cf. Questões de cinema pp. 15-15; Diálogos entre filmes da colecção CinEd pp. 22-25) e faz de Godard um continuador do cubismo e do surrealismo pela sua arte da aproximação, da livre associação, do confronto entre os elementos sonoros, visuais e textuais. Aliás, Godard cita com plena consciência dois quadros cubistas de Picasso: *Retrato de Sylvette* (1954) e *Jacqueline com flores* (1954) (imagem 1).



1

REGRESSO À PINTURA

Já mencionámos que Godard, ao invocar a realização de *Pedro o louco*, pretende fazer coincidir o cinema com a inspiração do acto criativo, descrevendo, exagerando muito, um filme que tomava forma espontaneamente ao sabor da pena do escritor (Questões de cinema pp. 14-15) e do pincel de um pintor. Também mencionámos que a primeira actividade artística do cineasta fora o desenho e a pintura, uma paixão que, aos 17 e 18 anos, pensou seguir como modo de vida. Conhecem-se cinco quadros de inspiração claramente modernista, fundamentalmente retratos (do pai e das irmãs). Aí podem-se reconhecer referências tão diversas quanto o expressionismo, uma inclinação para a abstracção com sinais de pontilhismo, geometria e uma evidente pesquisa cromática (imagem 2 - *A Virgem negra*, 1947).



2

Pouco prolixo acerca esta actividade, Godard evoca-a contudo numa conversa de 1992: “Fiz alguma pintura quando era muito novo. Principalmente vi muita pintura desde essa época. Portanto, de certo modo, o cinema é um regresso. Um regresso não à infância mas a esse território da infância que, para mim, era a pintura. O cinema tem um poder sempre muito grande porque é um herdeiro da pintura enquanto visão do mundo.” (2) Se a pintura surge já em filmes anteriores (*Vivre sa Vie* e o retrato) ou posteriores (*Passion* e os seus quadros vivos), regressa especialmente em *Pedro o louco*. Para Godard, trata-se simultaneamente de pensar, citar, integrar e praticar esta relação com as artes pictóricas.

IDENTIFICAR-SE COM A ARTE, PENSÁ-LA

O pensamento sobre a arte intervém desde o início do filme quando Pierrot lê um longo excerto da *História da Arte* de Élie Faure (3), a propósito de Velasquez - obra que vamos encontrar mais tarde na cena no cinema em Toulon. Damos conta que há de certa forma uma identificação de Godard com o pintor espanhol; certas passagens remetem para a estética de *Pedro o louco*, especialmente as ideias de heterogenia e de colagem: “Ele não captava no mundo senão as trocas misteriosas que fazem penetrar as formas e os tons uns nos outros. [...]” Também a arte intervém como uma resistência à época, uma subversão: “[...] nenhum embate, nenhum sobressalto denuncia ou interrompe a marcha [...].”



3

Estas correspondências surgem com ilustrações quase literais das palavras de Élie Faure; no decorrer da leitura de Belmondo ou, como reminiscências, mais tarde no filme: “[...] ele errava em torno dos objectos com o ar e o crepúsculo (...) É como uma onda aérea que desliza pelas superfícies (...)” (4); “[...] os pintores espanhóis comungavam com o anoitecer...” (5) Godard torna-se então pintor da luz, do crepúsculo, do luar.



4



5

A citação de Élie Faure serve também para uma declaração corrosiva sobre a civilização: “O mundo em que ele [Velasquez] vivia era triste, um rei degenerado, crianças doentes, idiotas, anões, enfermos, bobos monstruosos vestidos de príncipes cuja função era rirem-se de si próprios e fazerem rir seres fora da lei vigente, limitados pela etiqueta, pela conspiração, pela mentira, ligados pela confissão e pelo remorso. À porta, o auto-de-fé, o silêncio, a censura.” Trata-se obviamente de associar a época de Velasquez (a monarquia espanhola do séc. XVII) à da França gaullista dos anos 60, os seus compromissos políticos, o seu autoritarismo lancinante, a sua sociedade decadente (cf. Diálogos pp. 22-25). Podemos também reconhecer o destino dos amantes do filme, nomeadamente o seu desespero e a sua tendência suicidária: “Paira um espírito nostálgico, mas não vemos nem a fealdade, nem a tristeza, nem o sentido fúnebre e cruel desta infância esmagada.” Assim, esta longa citação da obra de Élie Faure pode ser vista de forma dupla: como o argumento subterrâneo do filme e o seu manifesto estético.

CITAR, DIALOGAR

Contam-se, ao longo do filme, 43 inserts numa mistura de quadros, anúncios, capas de romances, banda-desenhada (3), aos quais se juntam várias reproduções (cartazes, postais). O amor e a arte são os dois refúgios de Pierrot e de Marianne; rodeiam-se, tal como Godard, destas obras para se protegerem de um mundo que recusam e cuja fealdade emerge (as imagens de guerra e fotografias pornográficas nas paredes). Entre as pinturas domina o retrato e há duas figuras tutelares: Auguste Renoir (não é por acaso que o nome de Marianne é também Renoir) e Pablo Picasso. Duas telas destes pintores chegam mesmo a substituir as imagens de Godard durante um diálogo; na imagem aparece *Paul en Pierrot* (1925) de Picasso e dois quadros para figurar Marianne: *La blouse roumaine* de Henri Matisse e *Nu* (1880) de Renoir (imagens 6, 7 e 8). Trata-se, para Godard, de pôr em comunhão a pintura e o cinema, não diferenciar estas duas artes da representação.



6



7



8



9

Este diálogo directo entre o filme e as pinturas materializa-se igualmente no momento em que Pierrot transporta Marianne gravemente ferida; o rosto da gravura parece estar a olhar para a cena trágica (9). Assim, as obras não são meras ilustrações, interagem com a dramaturgia. Marianne é aqui aninhada por dois olhares: o de Pierrot e o da mulher representada na gravura. Marianne que várias vezes é figurada pelo quadro *Petite fille à la gerbe* (1888) de Auguste Renoir (imagem 10) mas no enquadramento que Godard faz do quadro não se vê o molho de trigo – “gerbe” - presente no quadro de Renoir, e aqui eis que o vemos nas mãos desta mulher que observa Marianne. Neste diálogo intenso entre o filme e os quadros, Godard organiza ainda rimas visuais, corporais e cromáticas entre as personagens do filme e as reproduções que se encontram nas paredes (imagem 11).



10



11

INTERVIR, PRATICAR

Godard não se limita a citar, passa ao acto. O operador de câmara principal, Raoul Cou-tard, testemunha esta atitude de pintor e artista plástico do cineasta durante a filmagem: “Ele tinha latas de tinta de cores muito vivas e ia e pintava objectos de vermelho, azul, verde.” (4) Trata-se portanto de literalmente voltar a pintar o mundo para criar uma utopia poética. Entre as várias intervenções salienta-se esta embarcação pintada de verde, vermelho e azul vivos (12), ou ainda esta inscrição em grafitti: “Viva Deus!” (13). Na mesma linha podemos também mencionar esta sala de cinema que teve direito a pince-

ladas generosas (14). Esta associação da cor ao gesto de pintar exprime-se também na presença de duas telas de Georges Matthieu (15 - em baixo uma reprodução da tela *Les Capétiens partout*, (1954), onde se cruza o *dripping* (5) e a performance. Há em *Pedro o louco* uma autêntica abordagem de colorista, na longa entrevista que Godard deu aos Cahiers du cinema, isso está claramente expresso na resposta que dá a uma pergunta sobre o facto de se ver muito sangue no filme: "Sangue não, vermelho!" (6)



12



13



14



15

Pedro o louco constitui a utopia de um museu fora dos muros de um museu; as obras teriam daí saído para habitar o mundo e, na presença da arte, o mundo tornar-se-ia mais habitável. Há em Godard e nas suas personagens a mesma intenção: o filme e a vida de Pierrot e de Marianne pretendem ser uma obra de arte. Embora o filme comece por uma evocação a Velasquez, este museu está muito marcado pela arte moderna, pelos seus grandes instigadores (Matisse, Renoir, Van Gogh) e pelos seus principais representantes (Picasso, Chagall, Modigliani).



16



17

A arte intervém no mundo e o filme é também atravessado por aquilo que se poderia chamar intervenções plásticas, que nos remetem para a arte contemporânea: *pop art* e colagens (cf. Diálogos pp. 22-25), desenhos, *happ.enings*, *ready made* e performances (imagem 16). Encontramos também um parentesco com as compressões e instalações do escultor César: durante a fuga, os amantes deparam com um carro acidentado, suspenso da parte da estrada suspensa. Esta encenação bizarra surge como uma vaidade macabra da sociedade moderna (imagem 17).



18



19

Perante a mediocridade e a degenerescência do mundo, a arte é um refúgio. Não conseguindo fazer da sua vida a obra prima amorosa e artística que desejava, Pierrot suicida-se num gesto (18 e 19) onde a pintura, (o corpo é também uma superfície a pintar, como faz Marianne na representação da guerra do Vietname), o *happ.ening* e o acontecimento cromático, e logo a seguir pirotécnico, se confundem.

(1) Les Lettres françaises, 2 de Setembro de 1965

(2) Alain Jaubert, Peinture et cinéma, MAE comunicação, 1992, pp. 188-193.

(3) Não se pretende aqui elencar de forma exaustiva todas estas citações; é possível consultar este sítio em inglês muito útil: <http://www.thecinetaurist.net/paintings-in-pierrot-le-fou.html>

(4) Alain Bergala, Godard au travail, Cahiers du Cinéma, 2006, p 278.

(5) Técnica cuja paternidade Matthieu disputou com o americano Jackson Pollock, e que consiste em "deixar gotejar e escorrer" a tinta sobre a tela, muitas vezes com uma sobreposição de cores,

(6) Cahiers du Cinéma, n° 171, Outubro 1965.

ACOLHIMENTOS: OLHARES CRUZADOS

“*Pedro o louco* de Jean-Luc Godard”, Michel Cournot, *Le Nouvel observateur*, 3 de Novembro, 1965.

Que horas são, está tudo escuro, terá fechado as persianas, em que estação estamos, vogais azuis sobre o preto, o ecrã não é um quadro preto, mas sim, porque não, entrada livre, campo livre, faço o que quiser do ecrã, um quadro preto, uma página em branco, Pierrot escreve no ecrã branco com uma caneta de feltro azul, vermelha, com batom, parte livre de cinema, cantem, dancem, façam como se estivessem em casa, rasguem a tela e sequem-na, viva o ecrã da minha liberdade!

[...] Marianne eu amava-te, só te amava a ti, nunca me deixes, Marianne, tu e eu sozinhos no mundo, visões de horror em São Domingo, tu e eu sozinhos estrada fora, o rádio do carro, os bombardeamentos de napalm sobre os abrigos do Vietname, imagens do Vietname, actualidades, cinzentas, nada do vermelho do preto, Marianne meu amor, os teus olhos negros, atravessemos a França e os seus rios a vau, cinema a vida, cinema o amor, Marianne tu e eu sozinhos no mundo, que imagens estúpidas do mundo criámos para nós, o amor muda tudo, cinema grande, lento e generoso do nosso amor, que viram vocês, eu vi Porquerolles, as ilhas de Hyères, eu vi um papagaio e eucaliptos, livros de bolso ilustrados, eu vi peixes e discos de 45 rotações, o céu vazio, barcos de guerra, um americano bêbedo, uma chinesa que gritava, eu vi a tempestade, vi a música, vi palavras tão belas de belos livros, Marianne do meu amor. [...]

Que está a acontecer, Pierrot não sabe, o filme mudou de voz, está mais quebrado, menos seguro, as imagens colidem umas contra as outras, deve ter acontecido alguma coisa, tu mentes Marianne, acredito em ti, mentirosa, mas tu mentes, fizeste com que deixasse a minha praia e os meus livros, e eu não percebo nada destes desconhecidos, destas escadas, e agora ainda para mais um homem com uma tesoura enterrada na nuca, nada do preto do vermelho, já não ouço aquela grande música, os planos são duros, as imagens saltam-me aos olhos e eu não as vejo chegar, as cores perderam as suas longas vibrações quentes, Marianne onde estás? Com quem? Quem é ele?

A imagem tremia, tinha o mar nas costas e o sol de frente quando disparei contra eles, Marianne dois buracos vermelhos no teu vestido, a morte, o mar, libertem-me o ecrã, escrevo no quadro branco do ecrã “mar, morte, amargo, amor”, cinema tu serves para tudo, Pierrot tenho dores, Marianne não devias ter feito isso, a imagem está vermelha, é Pierrot que se pinta de azul, cinema a rebentar de cores vais deixar que Pierrot se mate, os homens sentem sempre uma grande calma branca quando decidem morrer pelas próprias mãos, o ecrã desacelerado ampliou-se, embranquece, um barulho negro.

O sol entra no ecrã, deixamos de ver, é a morte, é o mar que desaparece com o sol, que horas são, não ouço o bater das horas, o ecrã está todo branco, teria ela aberto as persianas, Pierrot já não está ali, não, não saia já, não se levante, fique aí, tenha pelo menos a decência de esperar alguns segundos, um filme não morre assim, não se mexa, está tudo escuro, o cinema da sala mortuária, encruzilhada de encontros. Marianne espera-o não se sei onde, Pierrot o louco.

Grigor Tchérnev, “Pierrot, Maria e Maria”, *Kinoizkustvo*, n. 4, Abril, 1966.

Acabo de chegar de Paris [...]. Quando lá estava só se falava de dois filmes, *Pedro o louco* e *Viva Maria!* (1). [...] Isto fazia muito alarido, gritos, insultos, um fogo de artifício de palavras [...]. Eram os *hits* cinematográficos de Paris. Se não se tivesse visto *Pedro o louco* e não se tivesse algumas frases profundas a dizer sobre o filme, corria-se o risco de sermos vistos como o maior dos imbecis aos olhos dos snobes.

[...] *Pedro o louco* é sem dúvida o melhor filme entre as centenas de filmes vistos em França. Pierrot e Marianne - Jean-Paul Belmondo e Anna Karina. Uma história de crime. Dois amantes envolvidos no tráfico de armas. Roubo de carros, tiros, perseguições, cadáveres, um fim trágico... À primeira vista uma história que não se diferencia das séries negras dos romances policiais. [...] O fascínio que exerce esconde-se por trás da aparência evidente do tema, por trás dos diálogos e das imagens. Por trás da arrogância e da insolência de Pierrot há uma natureza contemplativa, uma alma poética, um desejo instintivo e uma pulsão para a pureza. Este mundo de violência, de lobos que se devoram, não é nem o estado nem o meio natural do homem, sugere-nos Jean-Luc Godard. O homem aceita-o por vezes *par défaut* mas, inconscientemente ou não, não consegue escapar a isso.

[...] O que me faz respeitar tanto este filme é o manuseamento livre dos meios de expressão do cinema. É livre na organização, na montagem, apesar da narrativa se desenrolar cronologicamente. [...] Mas nas derivas filosóficas e líricas, nos devaneios da história, esconde-se a reflexão sobre os acontecimentos [...]. Sem isso, *Pedro o louco* não seria diferente dos filmes de acção dos quais não guardamos memória. Neste sentido, o filme é um desafio às regras e às normas preestabelecidas. Pode pensar-se que cantar num filme está fora de moda mas eis que dois amantes começam a falar cantando. Declamação da poesia? Não seria maçador? A acção não se diluiria? Godard não tem medo disso. Quando é preciso, Jean-Paul Belmondo pode ficar 5 ou 10 minutos com um livro aberto, ou então a escrever o seu diário. Ou então a fazer o seu inquérito “à maneira do *cinéma-vérité*”. Tudo reside nisso mesmo - estes meios e processos são utilizados por necessidade, entrelaçam-se de uma maneira orgânica na tessitura da obra e não surgem como corpos externos. Uns podem fazê-lo, outros não podem senão imitar, e nesse assemelha-se a um ecletismo estilizado. Godard, com o seu talento e a sua intuição de cineasta nato, sabe fazê-lo. *Pedro o louco* é um filme de cores. A utilização das cores, a composição delas no quadro é de um tal nível que muitos especialistas evocam, com razão, o parentesco deste filme com as tradições da pintura romântica francesa e com o grande nome de Delacroix. [...] O exemplo de *Pedro o louco* mostra pela enésima vez que só a unidade de todos os seus elementos faz do cinema uma arte.

(1) Filme de Louis Malle estreado em Novembro de 1965 com Brigitte Bardot e Jeanne Moreau. Trata-se de um sucesso de bilheteira com 3.450.000 espectadores – por seu turno *Pedro o louco* teve 300.000 espectadores.

ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

Estas propostas seguem a linha dos princípios pedagógicos de abordagem dos filmes enunciados na abertura deste caderno (cf. p. 2). A ideia geral é adoptar uma atitude intuitiva e sensível face ao filme, e os seus instrumentos derivam directamente do conteúdo deste caderno. A rubrica Filme em Capítulos (p. 12) permite orientarmo-nos facilmente no filme. Quanto ao vocabulário cinematográfico específico, está disponível um glossário no site CinEd.

ANTES DA PROJECCÃO

* Trabalho sobre o cartaz original (cf. p. 3)

- Análise da sua composição, da sua estética.
- O que é que podemos adivinhar sobre as personagens e a dramaturgia. O filme remete-nos para algum género cinematográfico preciso?

O cartaz original francês salienta o aspecto trágico e violento do filme, o seu aspecto mórbido. Mas o segundo plano dá também a dimensão sonhadora de Pierrot, cujo olhar parece perdido no horizonte. A sua cara manchada de azul pode levar-nos a ter atenção à pintura em Pedro o louco, ou de forma mais geral à vontade de integrar todas as formas de arte.

- Este trabalho pode ser aprofundado através da comparação de vários cartazes. (cf. p. 3).

Os que estão no caderno adoptam uma tonalidade muito gráfica, menos narrativa e centram-se na personagem de Pierrot. A personagem de Marianne não é explicitamente representada no cartaz checoslovaco, que insiste na interioridade atormentada da personagem masculina. No cartaz espanhol nota-se que domina o vermelho da paixão amorosa mas também do sangue; no seu movimento dinâmico, e em contraste com o rosto estático de Pierrot, Marianne parece inacessível.

* Escolher um fotograma do caderno pedagógico, projectá-lo perguntando aos alunos o que imaginam sobre a situação, as personagens, os lugares onde o filme se desenrola.

* Ouvir a canção *Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours*. Imaginar o contexto em que ela aparece no filme.

DEPOIS DA PROJECCÃO

Pode conceber-se um percurso em três etapas.

1) O QUE SE SENTE: TROCA ORAL DE IDEIAS

Não há que recluir reticências em relação ao filme; há que ouvi-las e questioná-las. Mesmo tendo sido feito um trabalho sobre os cartazes antes da sessão, é perfeitamente possível recomençar por este ponto perguntando-lhes se os cartazes são fiéis ao filme.

- *Pedro o louco* é um filme "clássico"? Como é que desestabiliza os nossos hábitos de espectador?
- Quais são os momentos marcantes do filme? Descrevê-los e situá-los no filme. Porque é que são marcantes?
- Reconstruir os percursos das personagens e da narrativa. Qual é a situação de partida e a situação final do filme? Quais são as principais etapas e transformações que ocorrem entre estes dois momentos?
- O filme evoca géneros cinematográficos? Quais? Pertence a um único género?

2) CONSTATAR, DESCREVER, ANALISAR

Com um filme tão singular como *Pedro o louco*, podemos partir de questões muito simples que conduzirão à reflexão e análise.

O que se vê (cf. Questões de cinema pp. 14-16)

- Os actores têm todos o mesmo tipo de representação? Identificar e caracterizar as variações a partir de exemplos precisos (dicção, gestualidade, movimento)
- A representação é "natural"? Que efeito é que isso produz? O que é que Jean-Luc Godard procura com isso?
- Como explicar a presença da escrita no filme? O que é que isso nos diz sobre a personagem de Pierrot, o seu ideal de vida, sobre o cineasta?
- O que é que a escrita mostra que não vemos? O que é que isso provoca no espectador?

O que se diz e se ouve

* Caracterizar as diferentes maneiras de falar e de dizer (nomeadamente as vozes off) no filme; qual o efeito que se pretende e porquê esta escolha?

* As relações entre a palavra, o canto e a música:

- O que é que podemos dizer a propósito das relações entre palavras, canções e músicas; em que é que este modo não corresponde aos modelos habituais?

- Quais são as diferentes maneiras em que a música apanha as palavras?

Sequências-chave para estudar estas questões:

- sequências musicais e/ou cantadas:

5, 13, 15, 23, 25 (cf. Questões de cinema pp. 15-16)

- sequências não musicais coreografadas:

6, 21, 24 (cf. Análise de um plano p. 20)

- sequências em que a linguagem tende para o lirismo e poesia:

8, 12, 25 (cf. Análise de uma sequência pp. 17-18)

Estudar uma canção do filme

As palavras das canções funcionam verdadeiramente como diálogos e participam plenamente nos estados da relação entre Pierrot e Marianne. É obviamente possível e interessante trabalhar também sobre *Ma ligne de chance*, que exprime a dimensão trágica do destino das personagens.

Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours (sequência 5)

"Nunca te disse que te amaria para sempre

Ó meu amor

Nunca me prometeste adorar-me

Durante toda a vida

Nunca trocámos essas promessas, conhecendo-me

Conhecendo-te

Nunca teríamos acreditado poder ficar apaixonados para sempre nós

que éramos

Tão inconstantes

E contudo,

Contudo, lentamente, sem que nada fosse dito entre nós

Pouco a pouco

Sentimentos intrrometeram-se entre os nossos corpos que

gostavam

De se entrelaçar

E depois surgiram nos nossos lábios nus palavras de amor

Pouco a pouco

Tantas palavras de amor se misturaram com os nossos beijos

Quantas palavras de amor?

Nunca pensei que gostaria de ti para sempre

Ó meu amor

Nunca pensámos poder viver juntos

Sem nos cansarmos

Acordarmos todas as manhãs admirados por estarmos tão

bem

Na mesma cama
Por não quisermos mais nada senão este prazer quotidiano de estar juntos
Assim tão bem
Contudo,
Contudo, lentamente, sem que nada fosse dito entre nós
Pouco a pouco
Os nossos sentimentos prenderam-nos apesar de nós sem darmos por isso
Para todo o sempre
Sentimentos mais fortes e mais violentos que todas as palavras de amor conhecidas
E desconhecidas
Sentimentos tão loucos e violentos, sentimentos nos quais antes
Nunca teríamos acreditado
Nunca, nunca me digas que me amarás para sempre
Ó meu amor
Nunca me prometas adorar-me
Durante toda a vida
Principalmente, não troquemos essas promessas, conhecendo-me
Conhecendo-te
Guardemos o sentimento de que o nosso amor dia a dia
Que o nosso amor é um amor
Sem amanhã."

Palavras e música: Cyrus Bassiak (Serge Rezvani)
1965 © Produção Jacques Canetti

* Em que altura do filme aparece esta canção? Há outras passagens cantadas no filme? Trata-se de uma comédia musical?

Tendo analisado o excerto:

- Que dizem as palavras sobre a ligação de Marianne e Pierrot nesta altura do filme? A *mise-en-scène* desta sequência cantada é inesperada?
- Qual seria a diferença para o espectador se estas mesmas informações (sobre o futuro modo de vida e a relação amorosa de Pierrot e Marianne) fossem transmitidas num diálogo e não numa canção?
- Imaginem uma outra maneira de fazer a *mise-en-scène* desta canção (sempre com as mesmas personagens, Pierrot e Marianne)

Citações e referências

Estas citações e referências são tão numerosas no filme que convém partir de elementos simples.

* A partir do fotograma analisado (p 19) ou das sequências 11, 12 e 13, a que arquétipos e figuras (literárias, religiosas, mitológicas) correspondem as personagens de Pierrot e Marianne?

* As inúmeras pinturas integradas na montagem do filme pertencem a uma arte de inspiração clássica ou moderna? Porquê? Como podemos entender esta escolha de Godard?

* Conseguem identificar os pintores dos quadros citados no filme? Para além da pintura, que outras artes plásticas estão presentes em *Pedro o louco*? Quais são aquelas que são inesperadas?

- Em que é que estas inúmeras citações artísticas correspondem ao ideal de vida do casal e mais particularmente de Pierrot?

Recepções

A página 29 deste caderno convida a uma reflexão sobre a recepção do filme comparando dois textos. Utilizar também a rubrica *Testemunhos* (p 11) e *Contextos*, *O autor* e *O filme no contexto da obra* (pp. 6-9)

- Porque é que este filme constitui uma experiência fundadora para Chantal Akerman e Alain Bergala? Extrair uma citação de cada um dos textos que ilustre isso.

- Michel Cournot e Grigor Tchérnev têm a mesma opinião sobre o filme? A sua abordagem a *Pedro o louco* e ao trabalho de crítico é a mesma?

- Como se pode classificar o estilo das críticas de Michel Cournot e de Grigor Tchérnev? Quais são os temas e os motivos que surgem nos dois textos? De que modo fazem de *Pedro o louco* uma obra de arte?

- Porque é que se pode dizer que *Pedro o louco* é um filme sobre a sua época? De que modo também fala da nossa época? Identificar um filme contemporâneo que faça o mesmo.

3) INTERATIVIDADES COM AS IMAGENS OS PLANOS E AS SEQUÊNCIAS

Trata-se de fazer com que os alunos interajam perante as imagens. É possível imaginar variadíssimas situações a partir das rubricas do caderno.

Trabalho sobre as imagens fixas:

A partir da rubrica O que está em jogo (pp. 4-5): escolher uma imagem fixa (se possível, os alunos): quais os temas em jogo do filme que aí se encontram e quais os que faltam?

A partir de um fotograma escolhido (p 19): estabelecer o contexto, descrever a composição (o espaço e a disposição dos corpos, elementos da *mise-en-scène*), explicar os elementos dramaturgicos a partir deste fotograma e ver até que ponto anuncia o que se segue no filme.

A partir da rubrica Imagens em eco (p 21): escolher uma imagem do filme e associar outras, para isso fazer pesquisa de todo o tipo de imagens. Variante: a partir da escolha de uma imagem, fazerem eles próprios uma ou várias imagens que associam ao filme.

Partindo de citações do livro de Élie Faure: encontrar no filme imagens que se relacionam com o sentido do texto, mostrando assim como Godard se identifica, enquanto artista, com esta obra.

Trabalho sobre imagens em movimento

Pode-se definir o plano como uma continuidade de espaço e de tempo entre dois cortes da montagem. Quanto à sequência, trata-se de uma unidade dramaturgica relativamente autónoma. Podemos servir-nos aqui da rubrica *Análise de um plano* (p 20), e desenvolver este questionamento com outros planos ou sequências-chave no filme: 6, 11, 15, 18, 21.

* Como é que entramos no plano ou na sequência e como é que saímos? Quais as transformações que se deram entre a entrada e a saída no plano ou na sequência?

* Em que é que a *mise-en-scène* e os movimentos de câmara (ou ausência deles) participam na narrativa, especialmente a da evolução da relação entre Marianne e Pierrot?

Créditos fotográficos

p 6 : William K. Leffer, *Large crowd at a National Mobilization to End the War in Vietnam direct action demonstration*, 21 Oct. 1967, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. / p 7 : Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, 1958, © MK2 Diffusion / p 10 : Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, 1927 © Films sans frontières / p 10 : Buster Keaton, *Le mécano de la « Général »*, 1926, © MK2 Diffusion / p 10 : Joseph H. Lewis, *Le démon des armes*, 1950 © Wild Side / p 10 : Howard Hawks, *Scarface*, 1932, © United Artists / p 10 : Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959-1960 © Les Acacias / p 10 : Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*, 1963 © StudioCanal Films Limited / p 10 : Jean-Luc Godard, *Le petit soldat*, 1960 © StudioCanal Films Limited / p 10 : Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1964 © StudioCanal Films Limited / p 10 : Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, 1961 © Carlotta Films / p 11 : Chantal Akerman, *Saute ma ville*, 1968 © Carlotta-Gaumont Columbia Tristar home vidéo / p 21 : Photographie de Bonnie and Clyde, Source policière, Library of Congress, Prints & Photographs Division, NYWT&S Collection / p 21 : Albrecht Dürer, *Adam et Eve*, 1504, The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund, 1919 / p 25 : Jean-Luc Godard, vers 1947 © Famille Godard



CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



COOPERATIVA SOCIALE GET
LAVORO PER LA SCUOLA E LA MEDIA DEL TERRITORIO

os filmes de
LUMIÈRE

