

Michel Marie

Tradução
Eloisa A. Ribeiro
Juliana Araújo

A NOUVELLE VAGUE E GODARD

Coleção Campo Imagético

Campos artísticos possuem uma dinâmica que extrapola tradições históricas. O Campo Imagético, assim pensado, parece convergir, impulsionado pela presença de tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva tecnológica, podemos reconhecer territórios bem demarcados, campos de expressão artística. Esta coleção pretende mostrar a pesquisa histórica e a análise da imagem e do som no cinema, no vídeo, na fotografia, na internet, na televisão.

Fernão Pessoa Ramos
Coordenador da coleção



P A P I R U S E D I T O R A

Acossado, verdadeiro filme manifesto da Nouvelle Vague

A fim de ilustrar mais precisamente a estética da Nouvelle Vague e sua contribuição à história do cinema, escolhemos seu filme mais célebre hoje, *Acossado*, primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard.

Como vimos ao longo de nossos primeiros capítulos, os filmes *Nas garras do vício* (*Le beau Serge*, 1958) e *Os primos* (*Les cousins*, 1959), de Claude Chabrol, lançam o movimento. Mas a consagração midiática é alcançada pelas repercussões da recepção pública e crítica de *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*), primeiro longa-metragem de François Truffaut com o jovem Jean-Pierre L aud. Esses três filmes marcam uma etapa essencial. Entretanto, eles são eclipsados no ano seguinte pelo filme de Godard, distribuído em março de 1960. *Acossado* tem, efetivamente, um sucesso de crítica excepcional e, mais ainda, um sucesso comercial já em sua primeira semana de distribui o, ao longo da década de 1960 e no momento de suas múltiplas reedi es, nas salas de cinema, depois em fita de videocassete e em DVD. Sua carreira internacional confirma tal sucesso nacional.   um dos raros filmes desse período que ganharam uma refilmagem hollywoodiana (*A força do amor* [*Breathless*, 1982], de Jim McBride, com Richard Gere no elenco).

Após meio século de história do cinema, fica evidente que   o filme que corresponde com mais autenticidade   est tica da Nouvelle Vague, tal como nós a definimos no Capítulo 4. Ainda hoje, ele   o maior sucesso comercial do cineasta e seu filme mais citado, assim como *Cidadão Kane* para Orson Welles.

O estudo desenvolvido na segunda parte deste livro apresenta o cineasta, a gênese do filme e seu processo de produção, as fontes e as diferentes versões dos roteiros, a construção dramática do filme, seus temas e personagens e, é claro, sua estética tão particular, fundada sobre uma série de inovações técnicas revolucionárias para a época. Enfim, um último capítulo analisa a promoção do filme e o itinerário que o transformou em *cult*, como seu lugar excepcional na história do cinema.

1

JEAN-LUC GODARD ANTES DE ACOSSADO

Jean-Luc Godard nasceu em Paris em 3 de dezembro de 1930. Sua irmã mais velha, Rachel, nascera no início do mesmo ano. Godard terá ainda um irmão e uma irmã, Claude e Véronique, muito mais jovens. Seus pais pertenciam à burguesia protestante. O pai, Paul-Jean Godard, filho de joalheiro, foi um médico brilhante, diplomado na França e na Inglaterra. A mãe, Odile, cujo nome de solteira era Monod, era de uma família riquíssima de banqueiros. Foi o avô materno de Jean-Luc quem fundou o Banco de Paris e dos Países Baixos. Ele era amigo de Paul Valéry. Entre os Monod, há algumas personalidades ilustres como o etnólogo africanista Théodore Monod, o bioquímico Jacques Monod, prêmio Nobel de medicina em 1965, e o político Jérôme Monod. Os pais de Jean-Luc se conheceram quando estudavam medicina. A mãe abandonou os estudos para se dedicar aos filhos. O pai foi quem iniciou Jean-Luc na literatura clássica desde a mais tenra juventude. O jovem Jean-Luc nasceu em meio aos livros. “Ele se beneficiou de uma educação de boa qualidade, do acolhimento caloroso na propriedade do avô, de sua disposição para o esporte, da possibilidade de ver, durante a guerra, ao mesmo tempo, as atualidades inglesas e as atualidades alemãs nos cinemas suíços”, afirma Michel Frodon (1995, p. 53). Godard cursou a escola secundária em Nyon, no lago Léman, na Suíça, e no liceu Buffon, em Paris. Sua vida escolar parece ter sido assaz caótica. Ele fez os exames de fim de curso secundário em Grenoble, sem entusiasmo. Segundo seu biógrafo inglês, Colin MacCabe, parece ter havido sempre certa tensão entre os pais de Jean-Luc, tensão cristalizada em torno de questões de dinheiro e da diferença de classe entre a alta burguesia da qual provinha a mãe e a burguesia mediana da qual vinha o pai (“A life in seven episodes (to date)”, in Bellour e Bandy 1992).

Eu estive sempre entre a Suíça e a França. Tive sempre dois países, desde muito pequeno. Nasci em Paris, vim morar aqui (na Suíça) com um ano. Aos três anos, voltei a Paris. Depois, vim outra vez para cá, onde estive na escola até os 13 anos. Em seguida, fui para o liceu Buffon, até os 20 anos. Eu estive sempre entre os dois. (“L’Art à partir de la vie”, entrevista a Alain Bergala, in Godard 1985)



Em 1949, Godard se inscreve em propedêutica na Sorbonne e prepara um certificado de etnologia: “Daí sua paixão por Rouch e seu desejo de transformar-se no Rouch da França. *Acessado* é um pouco *Eu, um branco*, ou *A história de dois mestres loucos*, escreve já em 1960, muito lucidamente, Luc Moullet (*Cahiers du Cinéma*, n. 106, abril de 1960). Contudo, Godard hesita entre a pintura, a etnologia e a literatura, mas “converte-se para o cinema logo que seus pais se divorciam” (Frodon 1985). Assiste a alguns cursos do Instituto de Filmologia da Sorbonne, onde conhece Jean Parvulesco, jovem imigrante romeno, bastante anticomunista, de quem se torna amigo. Parvulesco é o nome que Godard vai dar ao personagem romancista de *Acessado* entrevistado em Orly.

A descoberta do cinema

Como os estudos lhe deixam muito tempo livre, Godard frequenta regularmente o cineclube do Quartier Latin, onde descobre o cinema e conhece

Éric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut. Ele é também assíduo às sessões da Cinemateca Francesa, na avenida de Messine. Em 1950, publica artigos em *La Gazette du Cinéma*, que Éric Rohmer dirige. O primeiro artigo trata de *Sangue do meu sangue* (*House of strangers*), de Joseph Mankiewicz. Ele cita Alberto Moravia e comenta a atuação de Richard Conte (*Gazette du Cinéma*, n. 2, abril de 1950). O segundo artigo intitula-se “Pour un cinéma politique” e termina assim: “Cineastas franceses a quem faltam roteiros, infelizes, como vocês ainda não filmaram a partilha de impostos, a morte de Philippe Henriot, a vida maravilhosa de Danielle Casanova?” (*Gazette du Cinéma*, n. 3, setembro de 1950).

Jacques Doniol-Valcroze, de rica família protestante, acabara de criar com André Bazin os *Cahiers du Cinéma*. Ele era amigo da mãe de Godard e propõe a Godard escrever para a nova revista. O primeiro artigo do jovem crítico suíço aceito pelos *Cahiers du Cinéma* (n. 8, janeiro de 1952) trata de um filme americano de série B, *Destino amargo* (*No sad songs for me*), de Rudolph Maté. Godard assina sob o pseudônimo de Hans Lucas (Jean-Luc em alemão, dirá mais tarde). Publica alguns artigos de reflexão teórica, nos quais afirma a originalidade de suas posições estéticas em relação ao editor, André Bazin, manifestando seu “espírito de oposição”: “Défense et illustration du découpage classique” (n. 15, setembro de 1952) e “Montage mon beau souci” (n. 65, de dezembro de 1956). Em seguida, dois longos e brilhantes estudos sobre Alfred Hitchcock: “Suprématie du sujet, sur *l’inconnu du Nord-Express*, *Strangers on a train*” (*Cahiers*, n. 10, março de 1952) e “Le cinéma et son double, sur *Le faux coupable*, *The wrong man*” (n. 72, junho de 1957).

Godard estava, então, muito ligado a Éric Rohmer e a Paul Gégauff. Rohmer mergulhava em projetos ainda inacabados. Godard descreve a filmagem de *Petite filles modèles*, que Rohmer acabara de começar, em *Les amis du cinéma* (n. 1, outubro de 1952), e este último tratará mais tarde da importância da personalidade de Paul Gégauff, de sua influência sobre o jovem Godard:

Lamento que, nos *Cahiers*, não se tenha falado, à sua morte, de alguém tão importante, e eu não posso falar daqueles anos se não falo dele: Paul Gégauff. (...) Naquilo que concerne aos filmes de Godard, seus traços, sua inspiração se encontram, antes de tudo, em *Acessado*, em *O pequeno soldado* [*Le petit soldat*], em que certas frases do herói são frases que Gégauff havia dito. (Éric Rohmer, “La vie c’était l’écran”, *Cahiers du Cinéma*, n. especial “François Truffaut”, dezembro de 1984, p. 18)

Em 1951-1952, a guerra da Indochina entra em uma fase crítica para as Forças Armadas francesas. Godard, que deve prestar serviço militar, deserta e parte para a Suíça. Para escapar ao serviço suíço, decide se expatriar. Entre 1952 e 1954, rompe com a família, “pinta o sete e dá a sua pequena volta ao mundo, quer dizer, às duas

Américas”, conta Luc Moullet, um de seus primeiros biógrafos (*Cahiers du Cinéma*, n. 106, abril de 1960, p. 26). As circunstâncias dessas viagens se mantêm relativamente obscuras nas biografias posteriores. Em cartas e artigos de Godard, encontram-se raras alusões a essa experiência: ele fala a Truffaut do “Panamá, que conheço bem”, em uma carta de 1959, pouco antes da filmagem de *Acossado*. Colin MacCabe (“A life in seven episodes (to date)”, in Bellour e Bandy 1992) nota que a iniciativa dessa viagem parte do pai de Jean-Luc, que vai trabalhar na Jamaica, graças a seus diplomas ingleses. Jean-Luc o acompanha e segue, então, para o Peru, a Bolívia, a Argentina, o Chile e o Brasil. Colin MacCabe nota ainda que, ao retornar da América do Sul, Godard se emprega na televisão suíço-francesa nascente, por tempo suficiente para roubar-lhe o caixa. Passa dois ou três dias na prisão, em Zurique, e, em seguida, em um asilo psiquiátrico aos cuidados do pai, que foi o responsável por tirá-lo de lá. Lembremos que o pai era dono de uma importante clínica suíça.

Primeiro curta-metragem

Em abril de 1954, pouco antes de morrer em um acidente de trânsito, a mãe faz Godard se empregar na grande barragem de Grande-Dixence, a cuja construção o jovem Jean-Luc consagra seu primeiro curta-metragem, *Operação concreto* (*Opération béton*). Ele tem então 24 anos. Declara mais tarde ter produzido ele mesmo esse curta-metragem industrial, “financiado com as economias de seu próprio salário” (diz Moullet), de fatura bastante tradicional. De qualquer modo, ele vende o filme à empresa responsável pela barragem: “E isso me permite ter dinheiro para um ou dois anos, gastando tanto por mês” (Godard 1985, p. 14). Os créditos de *Opération béton*, publicados em *L'Avant-Scène* n. 323-324 indicam, todavia, que o filme foi produzido pela empresa Actua-Films (Genebra). Godard recebe os créditos pela direção e pelo comentário.

Se o primeiro curta-metragem é bastante impessoal, isso não se dará com os quatro seguintes, realizados antes de *Acossado*. Godard não cessará de afirmar em artigos e declarações posteriores a continuidade estreita que haveria entre o conhecimento aprofundado da história do cinema, a cinefilia, a crítica, a direção de curtas-metragens e, mais tarde, a direção dos filmes que se seguirão:

Nós nos considerávamos todos, nos *Cahiers*, futuros cineastas. Frequentar os cineclubes e a cinemateca era já pensar cinema e pensar em cinema. Escrever era já fazer cinema, porque, entre escrever e filmar, há uma diferença quantitativa, não qualitativa (...). Como crítico, eu me considerava já cineasta. (*Cahiers du Cinéma*, n. 138, dezembro de 1962)

“A crítica era nosso aprendizado sobre a realização”. “Para nós, fazer nosso primeiro filme era escrever nos *Cahiers*”. “Escrever era fazer filmes. Essa originalidade que era a nossa jamais foi reencontrada depois”.

Godard crítico

Marc Cerisuelo (1989), em seu estudo sobre Godard, é um dos primeiros a insistir sobre a importância dos artigos de crítica do futuro cineasta, matriz temática de seus roteiros posteriores. Os diálogos de *Acossado*, seu tecido denso de referências, tanto fílmicas quanto literárias, retomam numerosas fórmulas encontradas nos artigos. Vejamos dois exemplos: os versos de Aragon recitados pelo próprio Godard em falsa banda sonora do *western* projetado no Napoléon, logo que Poiccard e Patricia se refugiam no cinema, haviam sido citados já em outubro de 1950, no fim do artigo sobre *A ronda* (*La ronde*, *Gazette du Cinéma*, n. 4): “Já se disse: ‘Ao bisel dos beijos – Os anos passam tão rápido’ e a vida é um pouco como quando se dança”.

No fim de *Acossado*, no estúdio do fotógrafo, Michel Poiccard lê um livro, *Abacadabra*, de Maurice Sachs, em primeiro plano. Em seu artigo sobre *Os amantes de Montparnasse* (*Montparnasse 19*), de Jacques Becker, o jovem crítico se pergunta: “Isso é a crônica da Paris do pós-guerra? Melhor ler os livros de Maurice Sachs” (*Cahiers du Cinéma*, n. 82, abril de 1958).

Como mostra Marc Cerisuelo, os artigos de Godard são marcados por uma figura retórica obsessiva, a reversão: assim, sobre o filme de Douglas Sirk, *Amar e morrer* (*A time to love and a time to die*), ele escreve: “É porque é preciso amar para viver que é preciso viver para amar” – essa figura irá impregnar todo o diálogo entre Michel e Patricia.

Discutiremos mais tarde a função e a coerência dessas referências.

Godard realiza seu primeiro curta-metragem de ficção em 16 mm, em Genebra, em 1955. É ele mesmo quem o produz e adapta um pequeno conto de Guy de Maupassant, *O sinal* (*Le signe*). Godard adaptará, muito livremente, outro conto de Maupassant, *La femme de Paul*, em *Masculino-Feminino* (*Masculin-Féminin*), em 1965. *Une femme coquette*, hoje considerado perdido, traz um roteiro interessante para a sequência da obra: uma jovem senhora escreve a uma amiga e lhe conta como traíra o marido: fundamentando sua atitude sobre a de uma prostituta, cuja técnica estudara, ela decide seduzir o primeiro que aparece em uma praça pública. Três elementos serão recorrentes: a prática epistolar (*Uma mulher é uma mulher* [*Une femme est une femme*], *Viver a vida* [*Vivre sa vie*] etc.), a traição feminina e a duplicidade (*Acossado*), e a prostituição, evidentemente – toda a obra, de *Viver a vida* a *Sauve qui peut* (*la vie*).

Três curtas-metragens promissoras

É Pierre Braunberger que dá a Godard a oportunidade de realizar seus três primeiros curtas-metragens em formato profissional, em 35 mm:

Meu encontro com Godard aconteceu em 1955, quando Marc Allégret nos apresentou. Seus pais eram protestantes e proprietários de uma grande clínica suíça. Eram amigos do pai de Marc, o pastor Allégret. Tinham enviado Jean-Luc a Paris, lá ele se hospedava na casa de Marc. (Braunberger 1987, p. 166)

Alguns anos mais tarde, Godard agradece ao anfitrião à sua maneira, avaliando que *Un drôle de dimanche* (filme de Marc Allégret de 1958) “é de um desinteresse total. O texto é lamentável, os atores também”. É, no entanto, ao ver *Un drôle de dimanche* que Godard fica deslumbrado com Jean-Paul Belmondo, pois “ele é o Michel Simon e o Jules Berry de amanhã, mas será necessário utilizar esse genial ator de outro modo e alhures.” (*Arts*, n. 698, 26 novembro de 1958)

Tous les garçons s'appellent Patrick, o primeiro dos três curtas, realizado em 1957, é um episódio da série “Charlotte”, escrita por Éric Rohmer. O título é *Charlotte et Véronique* e o aforismo “Tous les garçons...” é, na verdade, o subtítulo. Charlotte é Anne Colette, por quem Godard estava apaixonado na época e a quem ele queria ter dado o papel de Patricia. Godard escreve a Pierre Braunberger em agosto de 1959, durante a filmagem de *Acosado*: “Eu queria ser o único a gostar desse filme, e que todo mundo (salvo Melville e Anne Colette) o detestasse”. Patrick é Jean-Claude Brialy, cotado também para interpretar Michel Poiccard, e Véronique é interpretada por Nicole Berger, nora adotiva de Pierre Braunberger.

O enredo de *Charlotte et Véronique* é caricaturalmente rohmérico. Duas estudantes amigas se encontram no Jardim de Luxemburgo. Charlotte é abordada por um colegial falastrão e presunçoso, Patrick. Ela aceita beber com ele alguma coisa e marcam um encontro para o dia seguinte. Pouco depois, Patrick conquista Véronique, que também aceita beber qualquer coisa e marca um encontro para dois dias depois. As duas o encontram na praça Edmond Rostand beijando uma terceira garota que ele embarca em um táxi.

A primeira sequência desse esquete se desenrola no quarto das estudantes. A tapeçaria tem listas verticais. Um célebre retrato de jovem rapaz pintado por Pablo Picasso aparece no cartaz de uma exposição do Museu de Artes Decorativas. Outro cartaz mostra James Dean em *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*). Charlotte está vestida com uma camiseta branca e Véronique com uma listada, ela coloca os óculos escuros, as duas se penteiam e se maquiam diante do espelho do banheiro. Charlotte escuta uma canção fútil em um radinho de pilha, *Casanova*-

Casanova, e responde: “Estou aqui, Casanova”, mas lê a *Estética* de Hegel. Ela cantarola o tema de *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*): “Que sera sera”. Mais tarde, saltita pela rua, como fará Patricia. Os diálogos fervilham de referências cinematográficas e de anedotas típicas. Para uma das estudantes, Patrick faz “o tipo Gary Cooper”, para a outra, “um pouco Cary Grant”. No café, um freguês lê *Arts*, com o artigo de Truffaut na primeira página, “Le cinéma français crève sous les fausses légendes”. As únicas duas palavras de japonês conhecidas por Patrick são “Mizoguchi-Kurosawa”. Ele repete duas vezes, primeiro a Charlotte, depois a Véronique, que foi Henrique IV que teve a ideia de plantar árvores em Paris. Ele explica a Charlotte a origem do nome da marca Mercedes.

Enfim, esse primeiro curta-metragem de Godard acumula particularidades de roteiro, visuais, sonoras e também quanto aos diálogos que o diretor irá retomar em *Acosado*, mas num outro registro e com outra profundidade. Aqui, em *Charlotte et Véronique*, verificam-se as reservas de Godard quanto aos limites do curta-metragem. De resto, a atuação de Jean-Claude Brialy acentua a licenciosidade e superficialidade do personagem; e a fragilidade da atuação de Anne Colette só se explica pela cegueira sentimental do diretor.

Une histoire d'eau (1958) não tem nenhuma relação com o texto homônimo de Pauline Réage, *Histoire d'O*. O filme é fruto de uma colaboração entre Truffaut e Godard. Mais exatamente, Godard montou, sonorizou e comentou as imagens filmadas e abandonadas por Truffaut quando das espetaculares inundações que ocorreram na região parisiense. O comentário ininterrupto, na voz de Caroline Dim, pontuado por algumas palavras de Godard, que dubla Brialy, é um longo monólogo “à la Raymond Queneau”, sem pé nem cabeça, em que Godard acumula referências cinematográficas, pictóricas, literárias: *Adieu ma jolie*, de Raymond Chandler, Arthur Gordon Pym, “Le Père Franju” (o cineasta Georges Franju), Matisse, *La duchesse de Langeais*, Mack Sennett, Eluard, Giraudoux etc., a fim de ilustrar a arte da digressão que caracteriza Petrarca, segundo Louis Aragon. Note-se que os créditos finais do filme são falados, como serão os de *O desprezo* (*Le mépris*).

Charlotte et son Jules, de que Godard faz, sozinho, o roteiro, os diálogos, a direção e o comentário, é muito mais pessoal. Pode-se considerar esse filme como um verdadeiro esboço da sequência central de *Acosado*, dentro do apertado quarto 12 do hotel de Suède. Ali reencontramos a pobre Charlotte (Anne Colette), que não consegue pronunciar mais que três ou quatro monossílabos de tanto que está aterrada por um monólogo ininterrupto de seu ex-namorado Jules, que a recebe no momento em que ela vem buscar sua escova de dentes. É Belmondo quem empresta sua figura ao infeliz Jules, mas sabemos que é Godard em pessoa que lhe oferece a voz, criando assim um híbrido filmico excepcional. E Jules, que ostenta a violenta misoginia de amante traído, anuncia Michel Poiccard, amante

também traído pela pequena americana. Para Godard, esse é um exercício de estilo em referência direta a *Bel indifférent*, de Jean Cocteau, adaptado por Jacques Demy, de que ele acabara de tratar num artigo consagrado ao festival de Tours (*Cahiers du Cinéma*, n. 92, fevereiro de 1959). Mas o belo indiferente escuta distraidamente, até adormecer, uma mulher já madura que, em lágrimas, tenta retê-lo, ao passo que, em Godard, a inversão exige, é o homem que é abandonado. Jules/Belmondo/Godard gesticula e perora 20 minutos diante de sua Charlotte, que não pode intervir, e não para de tratá-la de idiota e sem-vergonha, contradizendo-se a todo momento: “Mas sim! Charlotte, se eu te amo, você tem que me amar. Se eu não te amasse mais, vá lá! Mas, se eu te amo, você também, está na cara!”

Esse violento despeito amoroso vem junto com a denúncia da imoralidade do cinema, que reencontramos em *Acossado*, logo que Poiccard reencontra a jovem continuísta. Jules/Godard repreende em sua Charlotte o desejo de fazer cinema:

Há 12 mil outros tipos com quem é preciso deitar-se! E, por outro lado, por que fazer cinema? Eu acho isso desonroso, desonroso e *démodé*. É verdade! O que é o cinema? Uma grande cabeça fazendo careta dentro de uma salinha. É preciso ser besta para gostar disso! É isso, eu sei o que digo! O cinema é uma arte ilusória. O romance, a pintura, vá lá! Mas o cinema não. Todo mundo vai te dizer que você é louca! Mas você nunca quer me escutar.

Mais adiante, apresenta outra questão, que será mais um tema godardiano típico:

Porque você compromete a saúde de sua alma. Sim! Charlotte! Você não percebe que por trás do rosto existe a alma, e que quando a gente olha o rosto de uma garota, a gente vê a sua alma!

Paul (André S. Labarthe) se lembrará dessa análise logo que abandona Nana, no início de *Viver a vida*, quando ela cai na prostituição.

É conveniente, entretanto, não limitar a formação cinematográfica anterior de Godard à crítica, à direção de curtas-metragens e a suas *performances* de ator. A maestria excepcional da direção de seu primeiro longa-metragem se deve também a sua experiência de roteirista-dialogista e, mais ainda, de montador. Eis o que permite seriamente nuançar o mito da improvisação que envolve até hoje a gênese de *Acossado*.

Como já visto, primeiro Godard dirige o curta-metragem *Operação concreto*. No ano anterior, atuara para o amigo Éric Rohmer em *Charlotte et son steak* (ou *Présentation*, 1953). É figurante num filme de Rivette, *Paris nos pertence* (*Paris nous*

appartient), iniciado no verão de 1958, e outra vez num de Rohmer, *O signo do leão* (*Le signe du lion*, julho de 1959). *Une femme coquette* pode ser considerado filme amador, porque realizado em 16 mm (formato *substandard*). Mas, em 1955-1956, Godard escreve para Pierre Braunberger o comentário de uma série de curtas-metragens sobre os animais e, em seguida, colabora na montagem com a montadora Myriam. Ele trabalha também como montador para a editora Arthaud, que produz filmes de viagens para a sala Pleyel, em Paris:

A minha astúcia estava em tentar encontrar nos documentos alguma coisa que os organizasse como uma *mise en scène* clássica. Sempre que possível, eu fazia a decupagem clássica. Se havia alguém que olhava para a direita, eu procurava a imagem de outro que pudesse cruzar esse olhar. Eu fazia montagem paralela. Os produtores que me encomendavam os trabalhos gostavam muito. Fiz isso durante um ano. Eu trabalhava sobre imagens dadas e os filmes eram mudos, porque o locutor falava ao vivo sobre a imagem nas salas. (Godard 1985, p. 14)

Godard também tinha prática de dialogista. Ele trabalhou sobre dois roteiros de Molinaro, para dois projetos de filmes que não foram filmados, bem como sobre um filme que Jean-Pierre Mocky deveria dirigir, *Mourir à Berlin*, antes de codirigir, com Georges Franju, *A cabeça contra a parede* (*La tête contre les murs*). É ainda como dialogista que Godard começa a trabalhar para Georges de Beauregard, que lhe confia os diálogos de *Pêcheur d'Islande*, dirigido por Pierre Schoendoerffer: “Eu cheguei mesmo a assistir às filmagens no começo, mas depois eles decidiram outra coisa”.

Nessa época, Godard substituíra Chabrol como assessor de imprensa da Fox. Ele conhece Georges de Beauregard quando de uma projeção de *La passe du diable*, produzido por Beauregard e distribuído pela Fox. Godard manifesta uma reação hostil a esse primeiro longa-metragem de Schoendoerffer, codirigido por Jacques Dupont e filmado pelo operador Raoul Coutard, baseado num romance de Joseph Kessel:

Ao fim da projeção, só uma pessoa se levanta, um senhor barbudo, enfim, não barbudo, de barba mal feita, os olhos escondidos sob os óculos escuros, que diz a Papiton (era assim que Chantal de Beauregard chamava o pai) sem rodeios: “Seu filme é nojento.” Era Jean-Luc Godard, que trabalhava então no serviço de imprensa da Fox. Aquilo foi dito sem maldade, Jean-Luc era inteligente e gentil, mas tinha uma maneira um pouco brusca de se expressar. Papiton, que tinha faro para sentir as pessoas, as coisas (...) não se incomodou com aquele comentário. Ao contrário, ali nasceu a amizade entre eles, que nunca se acabou. (Chantal de Beauregard 1991, p. 70)

Colin MacCabe completou sua biografia do cineasta em 2003. Podemos ler, com muito proveito, os primeiros capítulos de seu livro *Godard, a portrait of the artist at 70* (Londres, Bloomsbury), especialmente: 1. “Gods and demi-gods: The Monods and the Godards” e 2. “The cinema is not a bad school: André Bazin and the *Cahiers du Cinéma*”.

Um produtor audacioso

Quando assume o risco de produzir um longa-metragem de iniciante, em julho de 1959, Georges de Beauregard ainda não tem 40 anos. Ele nasceu em Marselha em 1920, fora jornalista durante e depois da guerra, e fundara uma efêmera agência de notícias em 1947 (Universal Press). Em 1949 e 1950, ocupou-se da comercialização de filmes americanos na França e, a pedido dos irmãos Siritzky, especializou-se, um pouco por acaso, na comercialização de filmes americanos e depois franceses na Espanha. Na primavera de 1951, parte para Barcelona, onde se associa a Raymond Delabre, francês emigrado para a Espanha quando da Liberação.

Delabre possui uma agência que exporta filmes franceses para a Argentina, chamada Interamericana – nome que Godard utilizará em *Acosado* para designar os negócios um tanto duvidosos aos quais é ligado Tolmatchoff (interpretado por Richard Balducci, assessor de imprensa de Georges de Beauregard). Beauregard se instala em seguida em Madri; Raymond Delabre lhe apresenta figuras importantes da indústria cinematográfica espanhola dos anos 1950, como Cesareo Gonzalez e Benito Perojo. Delabre funda então a sociedade Ibéria-Films em 1955 e produz um primeiro longa-metragem, *Le fugitif d'Anvers*, filmado na Bélgica, em coprodução. O filme é dirigido por Miguel Iglesias e interpretado por Anouk Ferjac, Amelia de Castro e Howard Vernon. Será distribuído na França pela ACM, em 1955. Essa primeira e modesta experiência leva Beauregard a coproduzir os dois primeiros longas-metragens de Juan Antonio Bardem, *Muerte de un ciclista* e *Calle Mayor*, filmes claramente mais ambiciosos no plano artístico, que irão conferir ao jovem

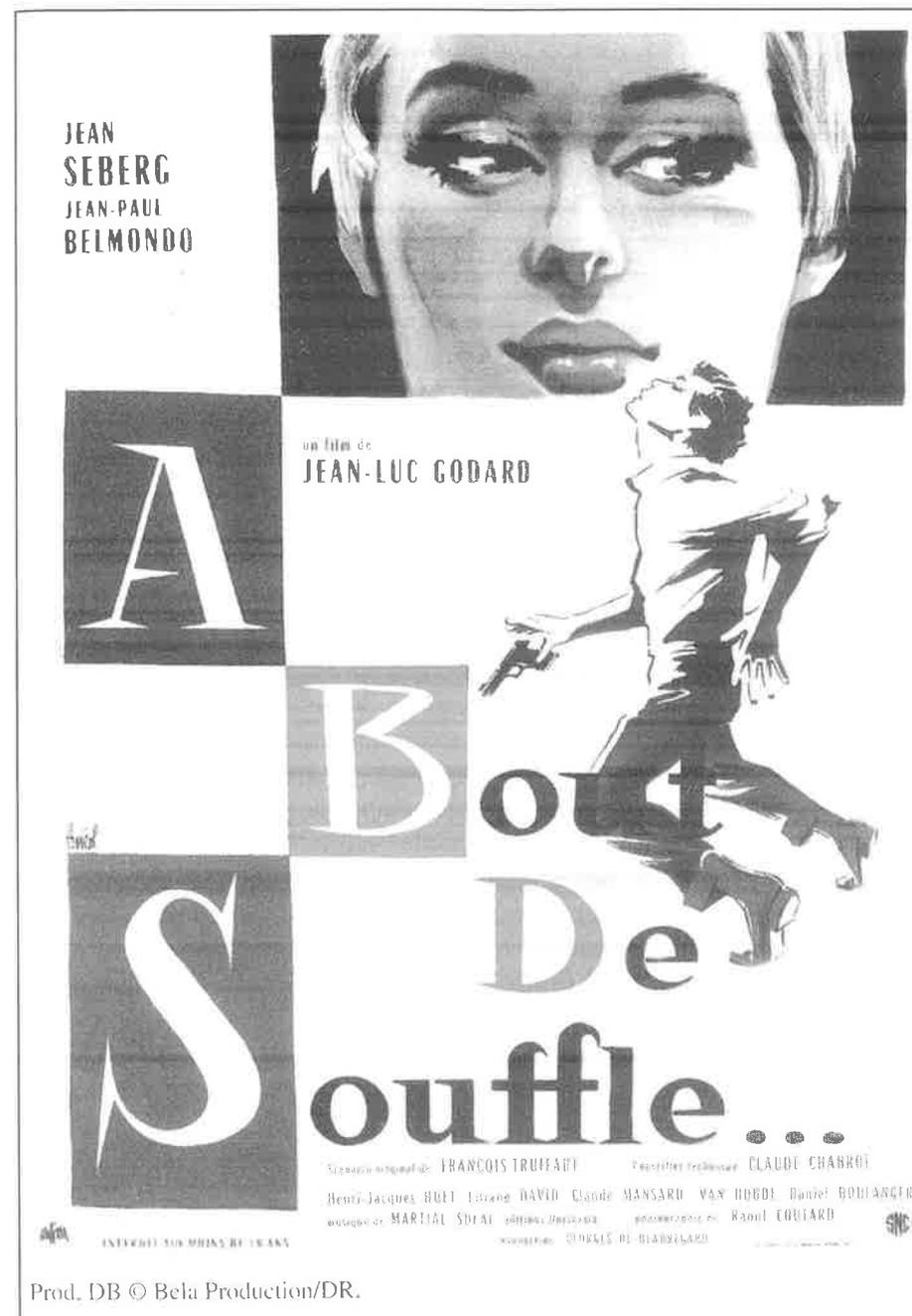
produtor certo prestígio internacional. *Muerte de un ciclista* ganha em 1955 o Grande Prêmio internacional da crítica do Festival de Cannes e *Calle Mayor*, o prêmio da crítica internacional (Fipresci), em Veneza, em 1957.

De volta a Paris, em 1956, Beaugard se lança em uma aventura muito audaciosa, a produção de *La passe du diable*, primeira realização em *cinemascope* colorido, de Jacques Dupont e Pierre Schoendoerffer, baseado no romance de Joseph Kessel. A filmagem foi feita no Afeganistão, em condições particularmente acrobáticas. Ela foi interrompida por quatro meses, em razão dos acontecimentos de Suez. Terminado, o filme é distribuído pela Fox e representa a França no Festival de Berlim, em 1958, mas só chega às telas em outubro de 1959.

É nessa época que um velho industrial francês lhe confia capital para produzir duas novas adaptações de Pierre Loti, de quem é um grande admirador. Pierre Schoendoerffer irá dirigi-las, com Raoul Coutard como diretor de fotografia. Os dois homens se conhecem desde a experiência comum da guerra da Indochina, onde eram repórteres e operadores de câmera de guerra no seio do SCA (serviço de cinematografia das Forças Armadas). Beaugard, que encontrara Godard na Fox quando da estreia de *La passe du diable*, nas condições particulares que lembramos há pouco, concede-lhe um adiantamento para que ele trabalhe na adaptação do segundo romance, *Pêcheur d'Islande*. Godard aceita, trabalha sobre o *script*, em Concarneau, algum tempo depois acaba por renunciar ao projeto e, no lugar dele, propõe quatro roteiros, dentre os quais *Acossado*. Voltaremos a tratar dessa fase de preparação do filme.

Se a carreira comercial de *Ramuntcho*, adaptada por Jean Lartéguy, com Roger Hanin, Mijanou Bardot, Yves Massart não é má, a de *Pêcheur d'Islande*, interpretado por Jean-Claude Pascal, Juliette Mayniel, Georges Poujouly e Charles Vanel é, em compensação, catastrófica. O filme sai em 19 de maio de 1959, passa totalmente despercebido e Beaugard se vê devendo seis milhões aos credores. É então um produtor à beira do abismo que se arrisca a financiar *Acossado*.

A produção de *Acossado* é possível se considerarmos o contexto. *Os incompreendidos* de Truffaut saía triunfante do Festival de Cannes de 1959, com o prêmio de melhor direção. *Hiroshima mon amour*, de Resnais, apresentado fora da competição, ganha, por sua vez, o prêmio da crítica internacional. *Os incompreendidos* é exibido a partir de 3 de junho de 1959 em duas salas da Champs-Élysées. O sucesso será considerável: 450 mil espectadores na França. Esse sucesso vem depois daquele dos dois primeiros longas-metragens de Claude Chabrol, *Nas garras do vício* (*Le beau Serge*) e *Os primos* (*Les cousins*), igualmente exibidos na Champs-Élysées em fevereiro e março de 1959. Os filmes de baixo orçamento dirigidos por cineastas iniciantes são bom negócio para os financiadores e distribuidores (ver a primeira parte deste volume, "A Nouvelle Vague: Uma escola artística").



Uma montagem financeira bastante original

Nos dossiês da época, os créditos de *Açossado* (fornecidos fora do filme, porque no filme eles não aparecem) indicam que ele foi produzido por Les Productions Georges de Beauregard, SNC (Société Nouvelle de Cinématographie) e Impéria.

O dossiê da produção mostra que todas as providências anteriores às filmagens foram tomadas em nome da Ibéria-Films, domiciliada na rua Cerisoles 4. A empresa Les Productions Georges de Beauregard foi criada um pouco depois. De fato, é a empresa de distribuição de René Pignères e Léon Beytout, a SNC, que entra com a maior parte do capital, na forma de adiantamento do distribuidor e para o reinvestimento do fundo gerado pelo conjunto dos filmes produzidos por ela anteriormente (ver o pedido de autorização apresentado na reunião de 25 de junho de 1959). Como demonstra um documento do Crédit National (arquivos da BiFi, CN 1233), esse fundo vem das receitas de *O tigre de bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*) e de *Tombeau hindou* (*Das indische Grabmal*), de Fritz Lang, exibidos em julho de 1959 e distribuídos por essa mesma empresa, que financia em parte o projeto da Ibéria-Films por intermédio de Pignères. A SNC solicita uma soma de 20 milhões ao comitê de atribuição de adiantamentos do CNC (Centre National de la Cinématographie) para ajudar a produção. De início, ela obtém oito.

Portanto, são o mecanismo de ajuda automática à produção (o fundo de desenvolvimento da indústria cinematográfica) ativado pelo poder público, o oportunismo de um distribuidor comercial que quer seu filme *Nouvelle Vague* e o espírito aventureiro de um produtor à beira da falência que estão na origem de *Açossado*.

Mais precisamente, o projeto de financiamento provisório estabelecido pela comissão de autorização reunida em 25 de junho de 1959 indica que a Ibéria-Films entra com não mais que cinco milhões de francos, ou seja, seis vezes menos que a SNC (30 milhões de francos). Les Productions Georges de Beauregard só entra na produção de *Açossado* seis semanas mais tarde, em 4 de agosto de 1959, data em que a Ibéria-Films lhe cede os direitos do filme (fonte: Registre Public de la Cinématographie e DEA de Frédérique Berthet, 1995). O depósito do título no registro público se dá em 10 de junho de 1959 (número de matrícula do filme: 22.275, em nome da empresa Ibéria-Films (SARL); produtor: Georges de Beauregard; autor: François Truffaut). Dessa data até o lançamento do filme nas salas, em 16 de março de 1960:

Doze transações comerciais foram registradas, referentes a três tipos de financiamento: os mandados de distribuição com (para SNC e Ciné Vog Films)

ou sem (para EFC) delegação de receitas, os empréstimos contratados no FDIC e a Ufc e os acordos de coprodução assinados entre Les Productions Georges de Beauregard e SNC (50%/50%), em princípio, e entre Les Productions Georges de Beauregard e Ibéria-Films (50%/50%) em seguida. (Berthet 1995, p. 41)

O orçamento do filme chega a cerca de 51 milhões de francos, segundo a maior parte das fontes da época (cf. orçamento apresentado ao CNC): “Isso é mínimo, se se considera que o produtor devia pagar uma estrela internacional tão célebre como Jean Seberg” (Luc Moulet, *Cahiers du Cinéma*, n. 106, abril de 1960, p. 30). Esse orçamento corresponde a um terço do orçamento médio de um filme francês em 1959, que é de 150 milhões de francos, segundo as informações fornecidas pelo CNC.

Muitos depoimentos confirmam esses dados: o do assistente de direção, Pierre Rissient, entrevistado por Xavier Villetard em seu filme *Chambre 12, Hôtel de Suède*; o de José Bénazéraf, o de François Moreuil e o de Claude Chabrol, no mesmo documento: “O financiador era René Pignères, da SNC-Impéria, que havia encomendado o filme a De Beauregard e queria seu filme “*Nouvelle Vague*”; ele estava satisfeito por ter um filme em que figurassem os nomes de Truffaut e Chabrol (Pierre Rissient, em Ventura e Villetard 1993).

Em 1959, José Bénazéraf também era produtor. Ele realiza seu primeiro filme em 1961, *Le cri de la chair*. Sua empresa, Les Films Univers, dividia escritórios na época com a Ibéria-Films de Beauregard. Ele oferece uma descrição “colorida” das condições de financiamento do filme:

No limite, eu vivi a gestação do filme. Nós não trabalhamos juntos, não coproduzimos, mas ele me pedia, de tempos em tempos, algum dinheiro, que me devolvia sempre escrupulosamente. Mesmo para *Açossado*, ele estava sempre à *bout de souffle*. Ele chorava por um milhãozinho, por umas tantas patacas. Ele ia atrás do Pignères e lhe dizia: “Preciso pagar José”. Pignères lhe dava algum e ele me devolvia. Era inenarrável...

Eu o conheci quebrado, ele não tinha um vintém. Os 40 milhões necessários foi Pignères quem arrumou, mas depois que ele fez uma chantagem incrível, depois que ele o perseguiu, forçou a mão, e estava na metade da produção. Ele fez *Açossado* com nada. E Pignères não tinha nada como garantia. Mesmo assim, deu a ele 400 mil francos. Eu me lembro perfeitamente do dia, estava no meio da filmagem, ele tinha filmado a rua Campagne Première com Belmondo e Seberg. Nesse dia, ele me disse: “Está aí, eu tenho o cheque”. Para começar, ele pegou emprestado a torto e a direito. (Testemunho recolhido por Chantal de Beauregard 1991, p. 89)

Essas condições acrobáticas de financiamento não deixaram de ter efeitos sobre o clima de filmagem. Os conflitos entre produtor, diretor, atores e equipe

técnica foram frequentes e intensificados pelos métodos de filmagem pouco convencionais de Jean-Luc Godard. Se o filme foi realizado muito rápido, de 17 de agosto a 19 de setembro, em 21 dias úteis, os momentos de interrupção foram numerosos, a tal ponto que, em 3 de setembro, o produtor chegou a enviar uma carta de ameaça à equipe:

A filmagem não pode, de maneira nenhuma, ser interrompida por qualquer motivo sem a autorização do produtor. No caso de *Acrossado*, o produtor teve confiança, por um lado, no cineasta, por outro lado, nos técnicos; hoje ele percebe que essa confiança não era adequada, pois em 15 dias de filmagem o plano de trabalho não foi cumprido e, ainda, houve oito dias em que só se trabalhou por um turno e, nesses oito turnos, algumas vezes só se trabalhou durante duas horas apenas. Isso não pode continuar. Nós solicitamos, pela última vez, ao cineasta e aos técnicos que trabalhem honestamente como em uma produção normal, e sem deixar para amanhã aquilo que se pode fazer hoje mesmo. (Georges de Beauregard, citado por Ventura e Villetard 1993)

A caução de François Truffaut e Claude Chabrol, então diretores debutantes consagrados pelas bilheteiras, foi determinante tanto para o produtor quanto para o distribuidor e o CNC. As garantias de Truffaut e Chabrol chegam pouco antes das filmagens, depois do Festival de Cannes de 1959. Em 9 de maio de 1959, Truffaut e Chabrol enviam conjuntamente duas cartas a Films Georges de Beauregard:

Eu, François Truffaut, aceito assinar o roteiro de *Acrossado*, sob a condição de que a adaptação e a direção sejam assinadas por Jean-Luc Godard.

Eu, Claude Chabrol, aceito ser o conselheiro técnico e artístico do filme *Acrossado*, sob a condição de que a direção seja confiada a Jean-Luc Godard.

Com efeito, o nome deles vai figurar em todos os documentos de produção, especialmente no contrato assinado entre a Columbia e Les Productions Georges de Beauregard, a propósito do envolvimento de Jean Seberg. Eles aparecem também, evidentemente, nos cartazes do filme, que, na primeira impressão, trazem o nome de Godard grafado com “i” (Godard).

Uma estrela americana

A jovem americana Jean Seberg traz uma garantia, em termos de valor de troca, ainda mais determinante. Tanto por sua interpretação quanto por sua presença nas telas, ela enriquecerá a personagem da “pequena americana”.

Jean Seberg é filha de um farmacêutico de Marshalltown, pequena vila de Iowa. Nasceu em 13 de novembro de 1938, cursou a universidade, onde participou de espetáculos. Foi Otto Preminger que a notou numa audição e lhe confiou o papel de Joana D’Arc em *Joana D’Arc (Saint-Joan)*, versão de uma peça de Bernard Shaw que o diretor de origem vienense dirigiu em 1956.

No ano seguinte, na França, Preminger dá a Seberg o papel de Cécile, a filha de David Niven, em *Bom dia, tristeza (Bonjour, tristesse)*, baseado no romance de Françoise Sagan. Nesse filme, Seberg se confronta com a estrela americana Deborah Kerr.

Esses dois importantes filmes de Otto Preminger são fracassos comerciais. Mas Jean Seberg se beneficia de uma campanha publicitária mundial e intensiva. Ela tem um físico moderno, muito diferente dos modelos dominantes na época (Marilyn Monroe, Jane Mansfield). Estava naquele tempo ligada a Otto Preminger, com quem mantinha uma relação minada, de caráter neurótico. Ela se casa, nos Estados Unidos, com um jovem advogado francês, François Moreuil, futuro realizador e amigo de alguns membros da equipe dos *Cahiers du Cinéma*. Moreuil é sócio de um grande escritório de direito internacional. É ele que consegue a transferência do contrato que liga Preminger a Jean Seberg para a Columbia, segundo seu depoimento a Xavier Villetard. A empresa americana, graças às garantias de François Truffaut e Claude Chabrol, de um lado, e de René Pignères, de outro, autoriza a participação de Jean Seberg no papel de Patricia, pela soma razoável de 15 mil dólares – o que corresponde a um sexto do orçamento integral de *Acrossado*. Em contrapartida, Jean Seberg dá publicidade inesperada à Films Georges de Beauregard, abrindo-lhe o mercado internacional. David Richards (1982), em sua biografia de Jean Seberg, arrisca a cifra de 12 mil dólares e insiste no papel de Jean-Luc Godard, que teria enviado à Columbia um telegrama de 12 páginas e proposto a metade dos benefícios mundiais do filme, a fim de obter autorização para a participação da jovem atriz (*Jean Seberg, une vie*, pp. 75-77).

É a primeira vez que Godard utiliza em proveito próprio as leis do *star system* e da lógica promocional. Ele se lembrará disso, envolvendo em outros de seus filmes Brigitte Bardot, Eddie Constantine, Chantal Goya, Mireille Darc, Jean Yanne, Jane Fonda, Yves Montand, Nathalie Baye, Jacques Dutronc, Johnny Halliday, Alain Delon e Gérard Depardieu. Ele espera até trabalhar com Marlon Brando. O contrato da Columbia com Georges de Beauregard se confirma num telegrama de 8 de junho e é assinado no dia 12. Godard escreve a Jean Seberg em 5 de julho: “Eu acabo de terminar o roteiro de nosso filme... Não o envio agora, porque sigo para o litoral para trabalhar por alguns dias com Truffaut” (extrato de carta de uma coleção privada de herdeiros de Romain Gary).

Jean Seberg chega a Paris em 16 de julho. Ela tem 21 anos. *Acrossado* é seu terceiro filme, mas ela acabara de passar por pesadas filmagens hollywoodianas,

com o ritmo imposto por uma equipe técnica muito ativa, com múltiplos assistentes, maquiadores, figurinistas, dublês para preparação da iluminação etc. Quando se depara com a equipe reduzida de Godard, Seberg vem ao chão, e fica ainda mais desorientada com os métodos de filmagem do jovem cineasta. Diz a lenda que, ao fim de duas horas de estupefação geral, Godard teria fechado seu caderno e dito: “Por hoje é só, não tenho mais ideias”. A atriz americana, segundo depoimento de François Moreuil no relato de Ventura e Villetard, chega a pensar em deixar o filme, que ela considera pouco sério, amadorístico: “Seberg está transtornada e lamenta estar no filme” (Jean-Luc Godard, carta a Pierre Braunberger, início de agosto de 1959).

No entanto, o filme foi dirigido com um plano de filmagem rigoroso, preparado pelo assistente de direção, Pierre Rissient. Mas, embora se apoiasse num roteiro muito mais preciso do que posteriormente quis a lenda, o cineasta retocava os detalhes dos diálogos na manhã da filmagem e os atores tomavam conhecimento do que teriam de dizer no momento da gravação. Em certos dias, Godard decidia não filmar nada ou interromper as filmagens depois de duas ou três horas; em outros, mobilizava atores e equipe técnica reduzida ao mínimo por mais de 12 horas consecutivas. Ele se opõe a qualquer maquiagem da atriz e, mais ainda, a dublês para preparar a iluminação, embora isso estivesse explicitamente previsto no contrato. A iluminação adicional é proibida. A estrela deve usar um vestido modesto comprado numa loja comum e uma camiseta publicitária, aquela do célebre *New York Herald Tribune*.

Godard dirige a atriz contrariando sua vontade, em oposição às práticas hollywoodianas. Esse conflito enriquece consideravelmente o personagem, que não compreende os métodos de direção e aumenta a confusão diante de seu pretendente: “O que é *dingue* (doido)?”, “O que é *degueulasse* (nojento)?”.

Jean Seberg ecoa seus dois papéis anteriores. Verdadeira citação encarnada, ela prolonga diretamente a intertextualidade do filme (falaremos sobre isso mais à frente).

Uma jovem esperança do cinema francês

Ainda que pense, como Jean Seberg, participar de um filme de amator, Jean-Paul Belmondo, em um de seus primeiros papéis principais, manifesta uma convivência notável com o diretor.

Em 1959, ele tem 26 anos. É filho de um escultor célebre, cursou a escola secundária no Collège Pascal e hesitou um pouco antes de optar pelo conservatório de arte dramática. A princípio, foi seduzido pela agricultura, pelo boxe e pelo futebol, mas os três anos de conservatório, entre 1953 e 1956, reafirmaram sua vocação.

Ele se esforça, então, por montar uma pequena companhia com os colegas Annie Girardot e Guy Bedos, apresenta-se frequentemente nos palcos da periferia de Paris e das províncias francesas, ganha alguns pequenos papéis de laçao em comédias. Sua primeira experiência cinematográfica vem do teatro filmado convencional, trata-se de *Molière*, de Norbert Tildian, em 1955, um curta-metragem de 25 minutos, que retrata a vida de Molière através de suas obras. O filme é, de qualquer modo, apresentado na Bienal de Veneza, em 1956.

O ano de 1956 é determinante na carreira do ator, que participa de uma produção marginal dirigida por Henri Aisner, *Les copains du dimanche*. Esse filme, produzido de forma cooperativa pela Confédération Générale du Travail (Confederação Geral do Trabalho – CGT), descreve as atividades de um grupo de jovens operários, os “companheiros de domingo”, fanáticos pela aeronáutica. Belmondo é o ator principal, mas o filme não é distribuído comercialmente. Essa obra é um claro testemunho de uma forma bem tradicional de dramaturgia, e podemos opor com toda a facilidade os modos de atuação radicalmente diferentes do ator no papel que lhe dá Henri Aisner e no papel de Michel Poiccard.

Em seguida, Belmondo atua como figurante ou em papéis secundários em alguns longas-metragens de ambição artística um tanto duvidosa, de *À pied, à cheval et en spoutnik*, de Jean Dréville, cuja vedete é Darry Cowl, a dois filmes de Marc Allégret, *Sois belle et tais toi* (1967) e *Un drôle de dimanche* (1958). Marcel Carné, como Marc Allégret, é um descobridor de novos talentos, mas hesita em confiar o papel a Belmondo, e acaba por escolher Laurent Terzieff para *Os trapaceiros* (1958), e Belmondo fica com um personagem menos importante no filme. Godard reparou nele em *Sois belle et tais toi*, em que atua também Anne Colette, como já vimos, e escolhe Belmondo para o papel de Jules no curta-metragem que realiza no início de 1959, *Charlotte et son Jules*, alguns meses antes de *Acossado*. Por outro lado, Jean-Paul Belmondo cruza os caminhos de Claude Chabrol, com *Quem matou Leda?*, em que interpreta um marginal chamado Laszlo Kovacs, nome que Godard retoma em *Acossado*.

Além de Seberg e Belmondo, certamente muito mais presentes na tela, Jean-Luc Godard recorre a numerosos comparsas, em grande parte não profissionais. Eles se integram magistralmente ao sistema dramático do filme, interpretando seu papel com uma ponta de ironia ou de modo não convencional. Assim, o romancista roteirista Daniel Boulanger atua como inspetor Vital, mais frouxo que o natural; o cineasta Jean-Pierre Melville, amigo admirado de Godard, é um romancista midiático, tão categórico quanto pretensioso, vaidoso e misógino. Godard lhe dá o nome de um de seus conhecidos do cineclubes do Quartier Latin, Jean Parvulesco, conhecido por suas opiniões de extrema direita (como revela Hélène Liogier no artigo “La Nouvelle Vague segundo Parvulesco”, na revista *1895*, n. 26, p. 127). O

assessor de imprensa Richard Balducci encarna o cúmplice Tolmatchoff; a namorada de François Truffaut, Liliane David, é uma das ex-amantes de Poiccard. Um ator de teatro, Henri-Jacques Huet, intérprete de Ionesco e de Maurice Cloche no cinema, é um mítico, Antonio Berruti, perfeitamente convincente, apesar da brevidade de sua presença. O ator Roger Hanin substitui, de improviso, o roteirista Paul Gégauff numa réplica histórica: “Você calça meias de seda com um casaco de *tweed*? Ok, mas nada de *tweed*!”. Só Van Doude e Claude Mansard têm uma *performance* mais próxima dos estereótipos do cinema francês dos anos 1950, um representando o jornalista poliglota, o outro, o garagista receptor.

Há ainda todos os figurantes dos amigos dos *Cahiers du Cinéma*: Jean Domarchi, Jean Douchet, André S. Labarthe, Jacques Siclier, o “macmahonista” Michel Mourlet e o marido de Seberg, François Moreuil, como fotógrafo de *Paris Match*. Voltaremos a falar da função de tais presenças no capítulo sobre a cinefilia e a história do cinema no filme.

A equipe técnica do filme

A equipe técnica tem dupla origem. Há, antes de tudo, o clã da Films Georges de Beauregard, imposto por um produtor que deseja segurança. Todos trabalharam no filme precedente, *Pêcheur d’Islande*. Trata-se, em primeiro lugar, do diretor de fotografia Raoul Coutard (quando Godard teria preferido utilizar o serviço de seu operador anterior, Michel Latouche), da maquiadora Phuong Maitret e da continuísta Suzanne Faye. O outro clã é o do cineasta e do *Cahiers du Cinéma*: Cécile Decugis, a montadora de *Os pivetes (Les mistons)* e de *Os incompreendidos*, de Truffaut, e o cinéfilo macmahonista que Godard engajou como assistente de direção, Pierre Rissient. Por fim, o pianista virtuose e compositor de jazz Martial Solal, que vem diretamente do universo melvillianiano, pois acabara de assinar com Christian Chevalier a música de *Deux hommes dans Manhattan*.

Os anos 1959 e 1960

Esses anos, são para a França, assaz tumultuados, marcados por numerosos acontecimentos políticos e culturais ligados ao advento da Quinta República do general De Gaulle. Na história do cinema, são os anos da aparição da Nouvelle Vague, mas essa simultaneidade histórica demanda um exame complexo, que não pode evidentemente ser reduzido a uma simples relação de causa e efeito.

Remetemos o leitor à primeira parte deste volume, “A Nouvelle Vague: Uma escola artística”, para a apresentação das condições de seu surgimento na indústria francesa do cinema e da história de seus filmes.

Aqui, vamos nos limitar a lembrar alguns acontecimentos importantes, sem esquecer que *Acosado* ostenta, de maneira bem provocativa, uma indiferença ao mundo político como tal. É certo que o general Eisenhower esteve em visita oficial a Paris nos primeiros dias de setembro de 1959, a convite do novo chefe de Estado francês. Michel Poiccard e Patricia Franchini, andando na avenida Champs-Élysées, passam pelos dois generais, De Gaulle e Eisenhower, “verdadeiros” personagens políticos, num procedimento estético tipicamente godardiano, que mistura ficção e documentário. Mas os dois heróis de Godard, Michel e Patricia, não procuram mais que fugir da polícia, escondidos pela multidão de curiosos.

O ano de 1959

É esse o ano da produção e realização de *Acosado*, que se desenvolve entre 17 de agosto e 19 de setembro.

Acontecimentos políticos – Trata-se principalmente das primeiras medidas do novo governo e da questão argelina, que domina a atualidade.

- O general De Gaulle é presidente da República desde 21 de dezembro de 1958. Ele já havia recebido plenos poderes da Assembleia da Quinta República em 2 de junho. A nova Constituição foi adotada em 28 de setembro. O “franco novo” é criado em 28 de dezembro de 1958, mas em 1959 ainda não é habitual, como testemunham os diálogos do filme, em que os personagens falam sempre em “francos antigos”.
- De Gaulle toma posse como presidente em janeiro de 1959 e nomeia Michel Debré primeiro ministro.
- Em 19 de junho de 1959, o livro *La gangrène*, que denuncia a tortura na Argélia, é censurado. Em 16 de setembro de 1959, De Gaulle evoca em um discurso a autodeterminação da Argélia.

Acontecimentos culturais – René Goscinny e Albert Uderzo fundam o jornal *Pilote*.

- Em janeiro de 1959, Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet, Igor Barrère e Pierre Lazareff lançam um programa de notícias na TV: *Cinq colonnes à la une*, que será cancelado em maio de 1968.
- Em fevereiro, André Malraux é nomeado ministro da Cultura (recém-criado).
- João XXIII anuncia a reunião do Concílio Vaticano Segundo.
- Em setembro, o Vaticano decide suspender a experiência dos padres-operários.
- Michel Fourré-Comeray substitui Jacques Flaud no comando do CNC (Centro Nacional de Cinematografia).
- Promulgação da nova lei de fomento ao cinema e novas modalidades de censura: proibição para menores de 13 e menores de 18 anos. *Acosado* será proibido aos menores de 18 anos.
- Proibição da exportação dos filmes *Les tripes au soleil*, de Claude Bernard Aubert, e *As ligações amorosas* (*Les liaisons dangereuses*), de Roger Vadim.
- O cinema entra para o mercado comum.
- Morte de Boris Vian, Gérard Philipe, Jean Grémillon, Jean Benoit-Lévy e Aimé Clariond.

Os filmes – Os sucessos comerciais do ano foram:

- *A vaca e o prisioneiro* (*La vache et le prisonnier*), de Henri Verneuil, com Fernandel (8,8 milhões de espectadores).
- *As ligações amorosas* (*Les liaisons dangereuses*, 1960), de Roger Vadim, adaptação modernizada por Roger Vailland e Claude Brulé do romance de Chardel de Laclous, com Gérard Philipe e Jeanne Moreau.
- *Orfeu negro*, de Marcel Camus, que ganha a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1959.
- *Salomão e a rainha de Sabá* (*Solomon and Sheba*), superprodução hollywoodiana de King Vidor, com Gina Lollobrigida e Yul Brynner.
- *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*), comédia americana de Billy Wilder, com Marilyn Monroe, Tony Curtis e Jack Lemmon.
- *Babette s'en va en guerre*, de Christian-Jaque, com Jacques Charrier e Brigitte Bardot.

Os principais filmes estrangeiros distribuídos na França foram:

- *Au seuil de la vie* (*Nära livet*), *Uma lição d'amour* (*En lektion i kärlek*), *Morangos silvestres* (*Smultronstället*), *O rosto* (*Ansiktet*) e *Prisão* (*Fängelse*), de Ingmar Bergman.
- *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari*), de Kenji Mizoguchi.
- *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*), de S.M. Eisenstein.
- *Deus sabe quanto amei* (*Some came running*), de Vincente Minnelli.
- *Um corpo que cai* (*Vertigo*) e *Intriga internacional* (*North by Northwest*), de Alfred Hitchcock.
- *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*) e *Le tombeau hindou* (*Das indische Grabmal*), de Fritz Lang (22 de julho de 1959).
- *Anatomia de um crime* (*Anatomy of a murder*), de Otto Preminger.
- *Cinzas e diamantes* (*Popiół i diament*), de Andrzej Wajda.
- *Les amants diaboliques* (*Ossessione*, realizado em 1943), de Luchino Visconti.
- *Vieilles légendes tchèques*, de Jiri Trnka.
- *O homem do Oeste* (*Man of the West*), de Anthony Mann (26 de dezembro de 1958).

Os filmes Nouvelle Vague e primeiros filmes foram:

- *Nas garras do vício, Os primos e Quem matou Leda?*, de Claude Chabrol.
- *Os incompreendidos (Les quatre cents coups)*, de François Truffaut.
- *La ligne de mire*, de Jean-Daniel Pollet.
- *Amor livre*, de Jacques Doniol-Valcroze.
- *Classes tous risques*, de Claude Sautet.
- *On n'enterre pas le dimanche*, de Michel Drach.
- *Les étoiles du midi*, de Marcel Ichac, grande prêmio do cinema francês.
- *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais.
- *O signo do leão (Le signe du lion)*, de Éric Rohmer.
- *Eu, um negro (Moi, un noir)*, de Jean Rouch.

Dois outros títulos importantes são:

- *Os olhos sem rosto (Les yeux sans visage)*, de Georges Franju.
- *O batedor de carteiras (Pickpocket)*, de Robert Bresson.

Vinte e quatro novos realizadores na França; 104 filmes produzidos na França, dentre os quais 36 coproduções, 15 em cores e quatro em *cinemascope*. Orçamento médio em 1959: 150 milhões. Público: 353,6 milhões.

O ano de 1960

O lançamento comercial de *Acosado* acontece em 16 de março de 1960, seis meses depois das filmagens. O filme ganha o prêmio Jean Vigo antes da exibição nas salas.

Acontecimentos políticos – Em 19 de janeiro, o general Massu é afastado de suas funções na Argélia. De 24 de janeiro a 1º de fevereiro, os insurgentes favoráveis à Argélia francesa armam barricadas.

- Em 5 de fevereiro, De Gaulle depõe dois partidários da Argélia francesa, Jacques Soustelle e Bernard Cornut-Gentile.

- De 3 a 7 de março, o chefe de Estado viaja à Argélia para visita aos oficiais e passa a tropa em revista.
- De 23 de março a 3 de abril: visita de Nikita Krushev à França.
- Em 14 de junho, De Gaulle reafirma sua política em favor da autodeterminação da Argélia.
- Em 5 de setembro, é aberto o processo da rede Jeanson de ajuda à Front de Libération Nationale (Frente de Libertação Nacional – FLN). Publicação da “Declaração dos 121”, de escritores e artistas pelo direito à insubmissão dos jovens convocados durante a guerra da Argélia.
- Em 6 de outubro, ocorre a manifestação de intelectuais favoráveis à Argélia francesa; 185 intelectuais franceses “condenam os apologistas da deserção e da insubmissão”.
- Em 27 de outubro, manifestação dos sindicatos pela paz na Argélia.
- Em 4 de novembro, pronunciamento do general De Gaulle na televisão, evocando “a Argélia argelina” e anunciando o referendo sobre a autodeterminação para 8 de janeiro de 1961.
- Eleição de John Kennedy para a presidência dos Estados Unidos, derrotando Richard Nixon.

Acontecimentos culturais – os principais acontecimentos foram:

- Saint-John Perse ganha o prêmio Nobel de literatura.
- Publicação do número 1 do jornal televisivo *Télé 7 Jours*, da revista *Tel Quel* (com J.E. Hallier, P. Sollers, J.R. Huguenin), da revista satírica *Hara Kiri* (Choron, Cavanna, Reiser, Cabu).
- Claude Roy publica *La guerre d'Algérie*.
- Sempé e Goscinny publicam *Le Petit Nicolas*.
- A revista americana *Life* publica oito páginas sobre a Nouvelle Vague.
- René Claire entra para a Academia Francesa.
- Morte de Albert Camus, Clark Gable, André Berthomieu e Jacques Becker.

Os filmes – Godard filma *O pequeno soldado (Le petit soldat)* em maio-junho de 1960. Com *Acosado*, ele se inspira, via roteiro de Truffaut, num caso do noticiário policial, de 1952, o assassinato de um motoqueiro-pôlice por um *blouson doré* (como se usava chamar, na época, os jovens delinquentes “de luxo”, em oposição a *blouson noir*), e vira as costas para a atualidade política. Com esse segundo longa-metragem,

cujo roteiro escreve sozinho, ele aborda diretamente a questão argelina pelo viés da insubmissão e da prática generalizada da tortura. O filme é totalmente proibido do outono de 1960 até setembro de 1963, por Louis Terrenoire, ministro da informação:

Em um momento em que toda a juventude francesa é convocada a servir e a combater na Argélia, dificilmente parece possível admitir que o comportamento contrário seja exposto, ilustrado e, finalmente, justificado. O fato de que esse personagem esteja, paradoxalmente, engajado numa ação antiterrorista não muda em nada a questão de fundo.

Os sucessos comerciais do ano foram:

- *Ben Hur*, de William Wyler, com Charlton Heston, *remake* do filme mudo de Fred Niblo (13,8 milhões de espectadores).
- *La vérité*, de Henri-Georges Clouzot, grande prêmio do cinema francês.
- *A doce vida (La dolce vita)*, de Federico Fellini, Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1960.
- *Le baron de l'écluse*, de Jean Delannoy, com Jean Gabin e Micheline Presle.
- *La française et l'amour*, filme de esquetes de Henri Decoin, Michel Boisrond, René Clair, Jean Delannoy, Henri Verneuil, Christian-Jaque e Jean-Paul Le Chanois.
- *Le passage du Rhin*, de André Cayatte, Leão de Ouro no Festival de Veneza.

Os principais filmes estrangeiros distribuídos na França foram:

- *Come back Africa*, de Lionel Rogosin.
- *O intendente Sansho (Sanshō dayū)*, de Kenji Mizoguchi.
- *Le poème de la mer*, de Alexandre Dovjenko.
- *A canção da estrada (Pather Panchali)*, de Satyajit Ray.
- *A fonte da donzela (Jungfrukällan)*, de Ingmar Bergman.
- *A balada do soldado (Ballada o soldate)*, de Grégori Tchoukhraï.
- *Soudain l'été dernier*, de Joseph L. Mankiewicz.
- *Psicose*, de Alfred Hitchcock.
- *Audazes e malditos (Sergeant Rutledge)*, de John Ford.
- *Le voyeur*, de Michael Powell.
- *A aventura (L'avventura)*, de Michelangelo Antonioni.

Os primeiros filmes franceses foram:

- *La fille aux yeux d'or*, de Jean-Gabriel Albiccoco, com Marie Laforêt.
- *Une aussi longue absence*, de Henri Colpi.
- *Lola, a flor proibida*, de Jacques Demy.
- *Les honneurs de la guerre*, de Jean Dewever.
- *L'enclos*, de Armand Gatti.
- *Le propre de l'homme*, de Claude Lelouch.
- *Les mauvais coups*, de François Leterrier.

Outros filmes franceses foram:

- *Entre amigas (Les bonnes femmes)*, de Claude Chabrol.
- *Amores fracassados (Le bel âge)*, de Pierre Kast.
- *O sol por testemunha (Plein soleil)*, de René Clément.
- *Le testament d'Orphée*, de Jean Cocteau.
- *A um passo da liberdade (Le trou)*, último filme de Jacques Becker.

Quarenta e três novos realizadores na França; 124 filmes produzidos, dentre os quais 45 coproduções. 12 em cores e 18 em *cinemascope*. Orçamento médio: 173 milhões. Público: 354,7 milhões.

Ficha técnica de Acoissado (conforme um documento da imprensa, o filme não dá os créditos)

Este filme é dedicado a Monogram Pictures.

Direção: Jean-Luc Godard

Assistente de direção: Pierre Rissient

Adaptação e diálogos: Jean-Luc Godard, baseado em argumento de François Truffaut

Fotografia: Raoul Coutard (preto e branco, formato *standard*)

Câmera: Claude Beausoleil

Música: Martial Solal

Conselheiro técnico: Claude Chabrol

Som: Jacques Maumont

Montagem: Cécile Decugis, assistida por Lila Herman

Maquiagem: Phuong Maittret

Stíll: Raymond Cauchetier

Continuista: Suzanne Faye

Contrarregra: Gaston Dona

Colaboração artística: Claude Chabrol

Diretor de produção: Georges de Beauregard

Produção: Les Films Georges de Beauregard

Distribuição: SNC, Impéria

Filmagem: 17 de agosto a 19 de setembro de 1959, em Paris e Marselha.

Estreia: 16 de março de 1960 (em Paris, cinemas Balzac, Helder, Scala e Vivienne)

Duração: 87 minutos

Prêmios: Jean Vigo, 1960. Prêmio de melhor direção (Urso de Prata) no Festival de Berlim, 1960.

Prêmio da crítica alemã para a fotografia de Raoul Coutard. Prêmio Victoire de melhor ator francês a Jean-Paul Belmondo.

Elenco: Jean-Paul Belmondo: Michel Poiccard/Laszlo Kovacs; Jean Seberg: Patricia Franchini; Van Doude: jornalista franco-americano; Daniel Boulanger: inspetor Vital; Henry-Jacques Huet: Antonio Berruti; Jean-Pierre Melville: escritor Parvulesco; Richard Balducci: Luis Tolmatchoff; Roger Hanin: Carl Zumbart, ou Zombach (segundo Sabria); Claude Mansard: Claudius Mansard, o garagista receptor; Liliane David: Liliane, a garota do cigarro "Lucky"; Michel Fabre: auxiliar de Vital.

E Philippe de Broca, Jean Domarchi (o homem agredido no banheiro público), Jean Douchet (o condutor do 4 CV), Jacques Rivette (o homem acidentado, estendido na rua), André S. Labarthe (jornalista em Orly), Louigny, François Moreuil (fotógrafo em Orly), René Bernard, Michel Mourlet (fotógrafo do estúdio ou Gérard Brach, segundo J.L. Douin), Guido Orlando, Jacques Serguine, Jacques Siclier (jornalista em Orly), Jean Herman (o soldado que pede fogo), Philippe de Broca e Jean-Luc Godard no papel do "delator", leitor do jornal *France Soir*.



Um caso para detetive

Na origem de *Acosado*, há, portanto, um roteiro de François Truffaut. Dois roteiros diferentes, ambos atribuídos a François Truffaut, foram publicados: um em 1968, em *Avant-Scène Cinéma*, n. 98, outro em *La Lettre du Cinéma*, n. 3, no outono de 1997, sem indicação precisa quanto às fontes.

Grande leitor de páginas policiais, como Godard, Truffaut se inspirou no "caso Michel Portail", assunto das notícias de novembro de 1952:

Poiccard se chamava Michel Portail na realidade, e Truffaut encontrou sua história no noticiário policial. Uma espécie de "blusão dourado", como se dizia na época, que, depois de expulso dos Estados Unidos por negócios obscuros, enamorou-se de uma jovem americana, Beverly Lumet (?). Durante algum tempo, os dois levam a vida grandiosa do mundo do cinema, encontram as estrelas e vivem a cem por hora, até o dia em que ele, Michel, rouba um Ford Mercury em frente à embaixada da Grécia, dispara em direção a Le Havre, porque quer ver a mãe doente. Isso foi em 24 de novembro de 1952. Na estrada de Pontoise, Michel mata o policial motociclista André Grimbert. É qualquer coisa próxima disso a história de *Acosado*, diz o comentário de Xavier Villetard no filme *Chambre 12, Hôtel de Suède* (1993).

Esse assassinato do motociclista da polícia foi um dos casos mais explorados pela imprensa popular no início dos anos de 1950, em razão da figura mítica do assassino e das condições de sua detenção. Os acontecimentos foram descritos pela

France Soir a partir de 26 de novembro de 1952 e, mais ainda, por *Détective*, de 1º a 8 de dezembro, reforçados por títulos sensacionalistas do tipo “O assassino caçado, Michel Portail”. O processo se deu em novembro de 1954 e o assassino se salvou, pois foi condenado à prisão perpétua. Portail havia conhecido uma jovem jornalista americana durante a travessia marítima de Nova York a Paris, e a acompanhara em entrevistas com atores de cinema – ver, por exemplo, o depoimento de Hélène Manson em *France Soir*: “Meu namorado e eu vimos uma vez Portail, que pretendia se casar com uma jornalista americana” (enquete inédita de Gaby Rung).

O primeiro roteiro de François Truffaut

Nos últimos meses de 1956, François Truffaut terminava sua adaptação do romance de Henri-Pierre Roché, *Jules e Jim* (*Jules et Jim*). Ele a deixa de lado para desenvolver algumas ideias para um filme, como as que começa a pôr no papel depois de uma longa conversa com Jean-Luc Godard numa manhã de dezembro nos bancos do metrô Richelieu-Drouot, de acordo com Antoine de Baecque e Serge Toubiana (1996, p. 156):

Eis a história: tendo perdido o último trem para Le Havre, Michel rouba um carro americano perto da estação Saint-Lazare. Depois de dar cabo de um motoqueiro da polícia que o perseguia, Michel, de volta a Paris, reencontra Betty, sua noiva, jovem e bela jornalista americana. Nas ruas de Paris, no fim desse verão, a perseguição chega ao auge, de cinema em cinema. Detida pela polícia, Betty acaba por denunciar Michel, que se refugia numa barca. Ele se deixa prender, mas declara ter tomado uma dose mortal de comprimidos de aspirina (*sic!*). Ninguém acredita e o levam para o escritório do inspetor encarregado do caso. “Mas, por uma vez, Michel não havia mentido. No escritório do inspetor, ele desaba, os braços em cruz, de uma vez só, de costas. Tentam acudir. Michel já está morto.” Essa sinopse corresponde à versão de quatro folhas depositada no CNC para solicitação de autorização em 25 de junho de 1959.

“A história começa numa sexta-feira à noite perto das 22 horas e termina no domingo à tarde, perto das 17 horas, como o poema de Lorca sobre a morte do toureiro”, acrescenta Truffaut. Godard se lembrará dessa referência trágica em *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*).

Essa breve sinopse corresponde exatamente ao roteiro publicado em *La Lettre du Cinéma* (ver *supra*). Michel, personagem do filme, conserva o nome do herói da crônica do jornal, ele está enamorado de uma jovem jornalista americana que se chama Betty, esconde-se em salas de cinema parisienses. Dois elementos vão desaparecer: o refúgio na barca e o suicídio com comprimidos de aspirina.

A continuidade de Jean-Luc Godard

O “roteiro” publicado em março de 1968, que acompanha a decupagem do filme, no número 79 de *L'Avant-Scène*, é mais longo e detalhado. Ele corresponde àquilo que o jargão dos roteiristas chama “uma continuidade”. Embora Michel seja rebatizado de Lucien e o filme seja precedido de uma citação atribuída a Stendhal, “Vamos falar de coisas muito más”, Betty ganha o nome de Patricia. Ela é uma estudante americana que vende o *New York Herald Tribune* na avenida Champs-Élysées. A narrativa que o filme acabado nos oferece apresenta grande conformidade com essa continuidade, cuja paternidade se pode atribuir a Jean-Luc Godard, com grande probabilidade de acerto. A história se inicia no velho porto de Marselha, e não mais no Havre, Lucien se chama Lucien Poiccard e a jovem americana, Patricia Franchini. Ela não mora num grande hotel na margem direita do Sena, mas num pequeno hotel que dá para o Sena, Lucien pede um ovo frito com presunto no Royal Saint Germain etc.

A venda do *New York Herald Tribune* é, por outro lado, a marca da intervenção de Godard, como confirma Claude Chabrol:

Jean-Luc devia escrever *Pêcheur d'Islande* para Beauregard; e, no último momento, ele lhe deu o roteiro de *Acosado*. É um roteiro em que havíamos trabalhado juntos. François e eu, mas que abandonamos no meio do caminho, por divergências de visão: nem um nem outro havia achado a ideia genial. Jean-Luc, ele sim, a achou genial! O problema era: quando Poiccard chega a Paris, como reencontra a pequena? Eu tinha dito: ele se senta num bar e ela está lá. François dizia: isso é impossível, é preciso justificar. E foi Jean-Luc que encontrou a solução: ela vende o *Herald Tribune* na Champs-Élysées. (*Cahiers du Cinéma*, edição especial, outubro de 1997, “Claude Chabrol, cinquantième moteur!”, p. 18)

É evidente que há total apropriação do *script* de Truffaut por Godard. Uma carta do cineasta para Jean Seberg, de 5 de julho de 1959 (já citada), confirma o trabalho de Godard sobre o roteiro. O processo de transformação é descrito pelo próprio Truffaut em 1963 e confirmado pelas indicações biográficas de Antoine de Baecque.

Lembremos que, em 1959, Godard já havia dirigido cinco curtas-metragens, mas só havia escrito um. *Operação concreto* (*Opération béton*) é um documentário bem tradicional sobre a construção de uma barragem, para o qual escrevera o comentário – embora não seja ele quem faz a locução, contrariamente ao que indicam certas filmografias. Para *Une femme coquette*, ele adapta um conto de Maupassant, *Le signe*. O roteiro de *Tout les garçons s'appellent Patrick* é de Éric Rohmer – mas, evidentemente, os diálogos foram escritos por Godard. Ele não

participou da captação das imagens de *Une histoire d'eau*, as imagens são de Truffaut, mas organizou o material, fez a montagem e improvisou um comentário literário: “Trocadilhos, associação de palavras se multiplicam de maneira a fazer perder o pé o espectador, que não pode mais absolutamente seguir a alucinante improvisação de Godard e só consegue colher fragmentos”. É o que afirma com propriedade Luc Moullet (*Cahiers du Cinéma*, n. 106, p. 30, abril de 1960).

O único filme inteiramente pessoal de Godard é, então, *Charlotte et son Jules*, primeira versão paródica da longa sequência em que os dois jovens amantes se confrontam no quarto 12 do hotel de Suède. Com a diferença de que Charlotte não tem chance de formular uma só frase, já Patricia, estudante americana cultivada, cita Faulkner e toma a palavra o quanto quer.

Os roteiros do futuro cineasta

Em 1959, Jean-Luc Godard é o único do “bando dos *Cahiers*” que ainda não havia dirigido um longa-metragem. Iniciada a preparação de *Os incompreendidos*, François Truffaut, fascinado pela personalidade de Godard, apresenta-o a vários produtores. Godard lhes propõe uma adaptação de *Mouchette*, de Georges Bernanos. Na primavera de 1959, Truffaut tenta convencer seu sogro, Ignace Morgenstern, a coproduzir um outro projeto de Godard, intitulado *Prénatal*, primeira versão daquilo que será mais tarde *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*). Esse roteiro é baseado em tema de Geneviève Cluny, mas é Philippe de Broca que o dirige em 1959, com o título *Brincando de amor* (*Les jeux de l'amour*, com Geneviève Cluny, Jean-Pierre Cassel e Jean-Louis Maury). Todavia, Godard publica sua própria versão da história nos *Cahiers du Cinéma*, n. 98, em agosto de 1959 (com o título *Une femme est une femme*, “roteiro de Jean-Luc Godard, baseado num tema de Geneviève Cluny”). É fácil supor que Godard não estava muito satisfeito com a versão de Philippe de Broca.

Ainda na primavera de 1959, Godard propõe a Truffaut a adaptação de um romance de Georges Simenon, *Quartier nègre*, com a atriz Nicole Courcel. Ele acredita que tal projeto poderia interessar Morgenstern: “Isso se passa no Panamá, que conheço bem. Sem brincadeira. É o tipo de filme que será extraordinário filmar, como Rouch com os negros” (Carta de Godard, in Baecque e Toubiana 1996, p. 223).*

Mas é o triunfo de *Os incompreendidos* em Cannes que destrava a situação e persuade Beauregard a produzir um filme de jovem diretor. Godard se lembra

* Paris: Gallimard. A carta original encontra-se nos arquivos da *Films du Carrosse*, agência de produção de filmes de Truffaut. (N.T.)

então da sinopse de *Acossado* e das quatro páginas de Truffaut, suficientes para convencer Beauregard a se arriscar nessa aventura. Apressado, ele pede a Truffaut que desenvolva a história, desejando rodar seu filme a todo vapor, a partir do verão de 1959.

Em 1963, François Truffaut, entrevistado por Jean Collet, recorda sua colaboração com Godard a propósito de *Une histoire d'eau*:

Nessa época (1958), Godard começou a tentar participar de roteiros. Ele encontrou Pierre Roustang e quase trabalhou para ele em filmes de encomenda. Ele quase fez os diálogos de um filme contra o alcoolismo que se chama *Pourquoi viens-tu si tard?* (dirigido por Henri Decoin, em 1958). Por fim, Audiard, que não era ainda uma vedete do diálogo, ficou com o trabalho.

Um pouco mais tarde, Jean-Luc colaborou vagamente num filme produzido por Beauregard, *Ramuntcho* ou *Pêcheur d'Islande*, e um mês depois do lançamento de *Os incompreendidos* me pediu para lhe confiar o roteiro de *Acossado*, para que Beauregard lesse. Era uma história que eu tinha escrito alguns anos antes. Eu tinha seguido um caso jornalístico muito impressionante que se passou durante um fim de semana.

O testemunho de François Truffaut

Truffaut dá então sua versão do fato jornalístico, que corresponde a algo próximo de sua primeira sinopse:

Um rapaz roubou um carro do corpo diplomático numa noite, ao lado da estação de Saint-Lazare. Ele saiu pela estrada do Havre, foi perseguido em razão de uma estúpida história de farol alto e farol baixo e matou um policial de moto. O rapaz, imediatamente, começou a ser procurado por toda a polícia francesa. Sábado à noite, houve rastreamento na região de Pigalle, dentro de todos os cinemas. Eu estava lá. Eu me lembro. O desenrolar desse caso, vivido a cada minuto, foi muito interessante.

No sábado, deram sua pista. Domingo, nada de jornais. Na segunda-feira, havia seu nome e sua foto. O cerco se fechou de uma maneira assaz terrível.

Como descobriram sua identidade? Pela Interpol. Esse tipo tinha passado uma temporada na América. Tinha atacado um *drug-store*. Tinha sido preso em Sing-Sing, como Angelvin; como era francês, propuseram a seus pais enviar dinheiro para repatriá-lo. No navio de volta, ele encontrou uma jornalista americana qualquer, que vinha à França para entrevistar estrelas. Por exemplo, Georges

Guétary. Assim, quando ele foi preso, houve depoimentos dessas pessoas que diziam: "Eu o recebi. Ele veio com uma jovem. Ele era encantador".

Essa história de americana tinha me interessado. Eu tinha feito um *flashback* no meio do filme e imaginado que era para ir esperar a menina no Havre, que ele roubara o carro no meio da noite.

Ele se escondeu, por fim, num iate do Touring Club, perto da Concórdia. Viram-no entrar e sair desse barco, pensaram que era um ladrão, telefonaram para a polícia, que veio certa de que era o tipo procurado. Nesse meio-tempo, ele tinha cometido uma agressão para conseguir algum dinheiro, como no filme. Eu acho que ele seguiu um cara numa escadaria para roubar sua carteira.

Eu tinha feito um roteiro com essa história, mantendo-me bem próximo da realidade; meu personagem de gângster era bem antipático. Mais para *Scarface* que para *Bob le flambeur*. Tudo se organizava em torno de um casaco de pele de camelo que ele teria roubado no carro do diplomata e que deveria lhe dar um ar de raposa caçada durante três dias.

Braunberger se interessou bastante por esse projeto. Mas comecei a perder o entusiasmo e a tomar notas para *Os incompreendidos*. Jean-Luc, então, trabalhou sozinho nesse roteiro, um pouco antes das filmagens e, principalmente, durante as filmagens. (Truffaut, in Collet 1963, pp. 171-172)

Esse depoimento posterior é confirmado pelos trechos da correspondência publicada por Antoine de Baecque. Truffaut cedeu seus direitos autorais por uma soma modesta, um milhão de francos antigos, a fim de não pesar no orçamento do filme. De Beauregard lhe agradece em uma carta de 20 de julho. Mas Truffaut insiste com o produtor para aparecer na publicidade só como o autor do roteiro original e propõe dar sua opinião sobre o roteiro definitivo.

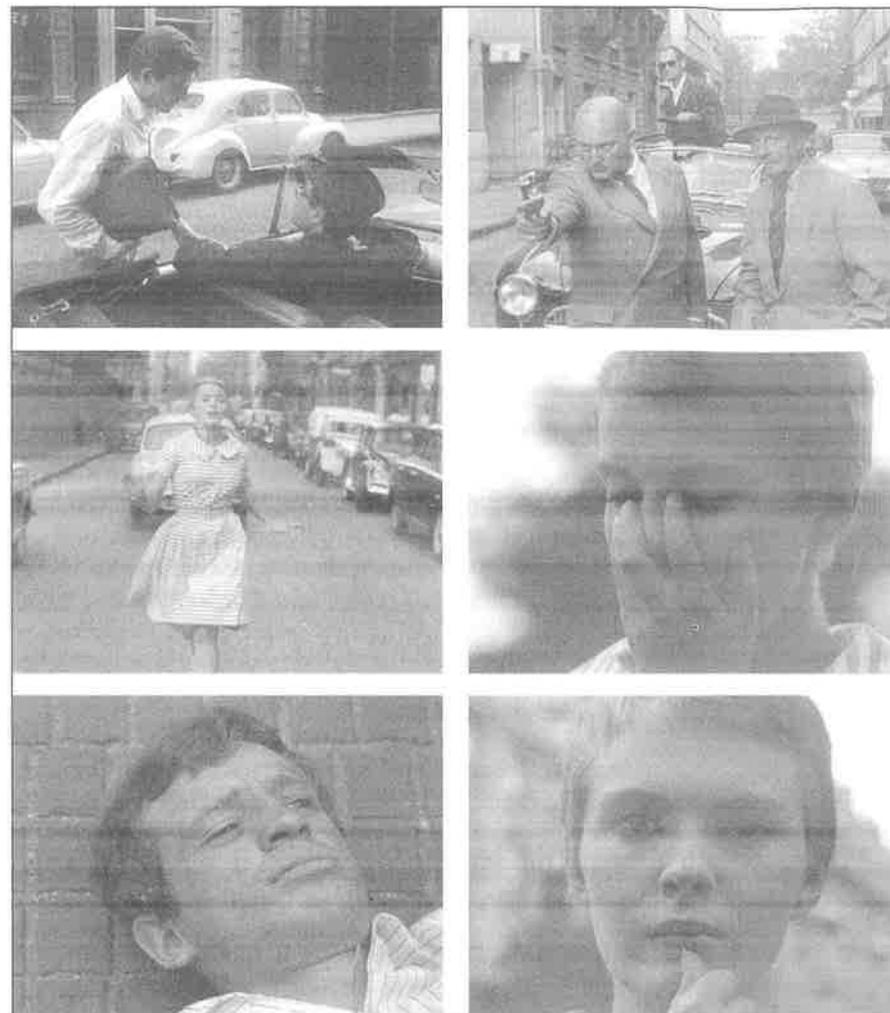
Na véspera do primeiro dia de filmagem, 17 de agosto de 1959, Godard escreve a Truffaut para colocá-lo a par:

Vou enviar a continuidade para que você leia dentro de alguns dias. Antes de tudo, é o seu roteiro. Acho que você ficará, mais uma vez, assaz surpreso. Ontem, falei dele com Melville. Graças a Melville, e por ter visto as imagens do grande Momo (trata-se das imagens de *O signo do leão*, primeiro longa-metragem de Éric Rohmer), estou com o ânimo a mil por hora. Haverá uma cena em que Jean Seberg vai entrevistar Rossellini (ele será Jean-Pierre Melville no filme) para o *New York Herald Tribune*. Eu acho que você não vai gostar desse filme, ainda que ele seja dedicado a *Boneca de carne* (*Baby doll*), mas passando por *Rio Bravo*. Eu queria te escrever ainda mais longamente, mas sou tão preguiçoso que esse esforço me impediria de trabalhar até amanhã. Mas filmamos no dia 17, chova ou faça sol. Por alto, o tema será a história de um rapaz que pensa na morte e a de uma garota que

não pensa nisso. As peripécias serão as de um ladrão de carros (Melville vai me apresentar especialistas) enamorado de uma garota que vende o *New York Herald* e faz cursos de civilização francesa. (Carta de Godard a Truffaut, in Baecque e Toubiana 1996, p. 224)

No curso das filmagens, Truffaut toma conhecimento dessa continuidade. Ele se opõe a Godard a propósito do fim do filme:

Ele mudou completamente o fim. No meu projeto, o filme terminava com o rapaz andando na rua e as pessoas se virando para olhar, cada vez mais, como se olha uma vedete, porque sua foto ocupava a primeira página dos jornais noturnos. Isso



podia ser terrível como suspense. Ele escolheu um fim violento, porque estava mais triste que eu. Ele estava verdadeiramente desesperado quando fez esse filme. Ele precisava filmar a morte. Ele precisava daquele fim. Eu só lhe pedi que cortasse uma frase que estava terrível. Ao final, quando os policiais atiravam, um deles dizia a seu colega: “Rápido, na coluna vertebral!”. Eu lhe disse: “A gente não pode colocar isso”. Fui muito veemente. Ele tirou a frase. Eu gosto muito desse fim, tal como ele está. (Truffaut, *in* Collet 1963, pp. 172-173)

Esse fim foi concebido durante as filmagens, pois a continuidade traz uma versão diferente. Tal fato se confirma com o diário de filmagem publicado em *L'Express* de 29 de outubro de 1959 pelo jovem assistente estagiário do filme, Marc Pierret: “A morte de Belmondo não é certa. Godard a espera para os últimos dias de filmagem. Talvez então ele a sinta inelutável?”

O texto da continuidade diz:

Lucien está furioso. Mas ele é obrigado a fugir. Ele parte no automóvel em que Berruti veio buscá-lo. Da porta, lança injúrias a Patricia.

O último plano mostra Patricia olhando Lucien partir sem compreendê-lo, pois seu francês é ainda imperfeito. (*Avant-Scène Cinéma*, n. 79, 1968, p. 49)

Roteiro original publicado por La Lettre du Cinéma (extrato)

Este extrato corresponde ao primeiro terço do roteiro, cujas peripécias serão mais sinteticamente redigidas em seguida:

Depois de perder o trem noturno para Le Havre, Michel rouba um automóvel americano estacionado próximo à estação Saint-Lazare, de placa CD4971.

(Do interior de um café, ele teria visto um casal elegante sair do carro sem trancar a porta e entrar num restaurante.)

Estamos no fim do verão, numa sexta-feira à noite, e Michel veste um casaco.

Agora, Michel segue pela estrada de Pontoise, o farol alto ligado. Dois motoqueiros da polícia passam por ele e lhe fazem sinal para baixar os faróis.

Michel não compreende e acelera mais e mais sob a neblina, quase à esquerda da estrada.

Os motoqueiros fazem meia-volta para apanhar o automóvel. Eles se aproximam e conseguem ler na placa do carro: “Corpo Diplomático”.

“Tanto pior, é preciso lhe dar uma lição!”

O motoqueiro número um corre para apanhar o automóvel, cercá-lo, fazer sinal. O automóvel para. O motoqueiro encosta a moto numa árvore e segue em direção ao automóvel, arrumando a roupa, para se apresentar corretamente.

É nesse momento que o automóvel arranca bruscamente. O motoqueiro número dois alcança o colega, que pega a moto que estava encostada na árvore.

“Vai, eu te alcanço!”

E a perseguição começa. Os motoqueiros sacam suas pistolas.

No porta-luvas do carro, Michel encontra um revólver, que deixa no banco a seu lado.

Travessia de um vilarejo. Um caminhão atravessa a pista. Para sair fora, Michel faz uma brusca manobra para o lado. O cano o alcança. Michel atira três vezes e dá cabo dele, depois, desaparece completamente. O segundo policial, retardado pelo caminhão, chega ao lugar. Pessoas saem de suas casas. O farol alto do automóvel ilumina a estrada o tempo todo. Chegada da polícia. As impressões digitais de Michel sobre o volante são colhidas.

Enquanto isso, Michel corre no meio da noite. Ele para um carro que, com escoteiros ingleses vindos de um *camping*, vai a Paris. Ele se mostra jovial, se apresenta como jornalista e conta: “Sou noivo de uma jornalista americana”. O dia se levanta.

Na polícia, as impressões digitais não dão em nada. “Ele se dirigia para Le Havre, talvez para a América: consultem a Interpol”.

Às seis horas da manhã, o carro dos escoteiros chega a Paris. Desembarcam Michel.

Roteiro publicado por L'Avant Scène Cinéma (extrato)

Vamos falar de coisas muito más...
Stendhal

Este extrato do roteiro representa a décima parte do total. Sua continuação é muito precisa e traz numerosos detalhes que encontramos no filme: a jovem americana, que se chama Patricia Franchini, vende o *New York Herald Tribune* etc. É evidente que saiu da pena de Jean-Luc Godard.

Marselha, uma manhã de terça-feira.

Lucien faz de conta que lê *Paris-Flirt* no terraço de um café na parte baixa da avenida Cannebière. Na realidade, ele observa o movimento dos automóveis diante do porto velho.

Perto dos barcos que carregam os turistas para visitar o castelo de If, uma garota faz sinal a Lucien. Ela lhe mostra um carro com a placa “Exército Americano” estacionando. Os passageiros, um oficial americano, sua mulher e seus filhos, vão comprar os bilhetes para o castelo de If. Eles são observados por Lucien e pela garota, que fingem que não se conhecem.

Logo que o barco se afasta, Lucien se aproxima do automóvel – um De Soto conversível. Ele faz parecer que o inspeciona, como se lhe pertencesse, verificando os pneus e o óleo.

A garota pede a Lucien que a leve com ele, mas ele recusa, senta ao volante e arranca, depois de fazer uma ligação direta sob o painel.

Algumas horas mais tarde, reencontramos Lucien na estrada nacional. Dirigir um carro roubado deve fazer parte de seus hábitos, porque ele parece estar em excelente forma e, sozinho ao volante, canta a plenos pulmões.

Ele alcança e acompanha um Alfa Romeo conduzido por uma bela mulher. Ele lhe pergunta se, acaso, ela não se chamaria “Madame Lucien Poiccard”, ela faz que não com a cabeça. Lucien acha que é uma pena, porque Lucien Poiccard é ele.

Mais à frente, vemos Lucien reduzir a marcha para apanhar duas mulheres que pedem carona. Mas, ao passar diante delas, acha que são muito feias e acelera com força.

De tempos em tempos, ele fala consigo mesmo em voz alta. Assim, por meias palavras, ficamos a par de quais são os projetos de Lucien naquele momento:

1) Botar a mão num dinheiro em Paris, uma comissão sobre negócios mais ou menos duvidosos. (À medida que o filme continua, teremos, vez por outra, mais detalhes sobre as atividades de Lucien, pelas pessoas que ele encontra e pelos breves diálogos trocados entre eles. *Grosso modo*, Lucien faz tráfico. Mas tráfico de quê? Mesmo para Patricia ele faz mistério.)

2) Lucien quer rever em Paris alguém de nome Patricia, que ele espera convencer a partir com ele para o estrangeiro.

Mas um terceiro problema vai complicar os negócios de Lucien. A tarde cai quando ele avança em direção a Paris, no sentido de Sens. Irritado com um 2CV que não ousa ultrapassar um caminhão, Lucien ultrapassa os dois veículos em plena curva, passando ao lado deles, para lá da faixa amarela. Um apito ressoa. Um motoqueiro em guarda, no alto do morro, faz sinal para que ele pare no acostamento.

Mas Lucien, que está num carro roubado, acelera a toda velocidade.

A perseguição de Lucien pelo motoqueiro acaba num pequeno vilarejo. Lucien entra numa rua transversal. É um impasse. O motor para. Lucien pega dentro do porta-luvas o revólver que havia encontrado há pouco, debaixo de uma caixa de graxa. O motoqueiro saca a arma. Tudo se passou muito rápido. Lucien atirou no motoqueiro sem se dar conta muito bem disso, Está furioso consigo mesmo. Ele tinha que se meter numa história dessas?

Reencontramos Lucien em Paris, de manhãzinha. Ele deve ter pegado carona, porque um carrinho dinamarquês o deixa em Saint-Michel.

Lucien entra numa cabine de telefone, depois muda de ideia e coloca o fone no gancho, sem ter telefonado. Sai da cabine e se põe a andar em direção à calçada, na margem do Sena. Ele está de camisa, o casaco ficou esquecido no automóvel depois que ele atirou contra o motoqueiro da polícia.

5 O FIO DAS SEQUÊNCIAS

Nota introdutória

Ao contrário do que se espera, podemos observar em *Acochado* a presença de certo número de fusões e de *fade outs* utilizados classicamente em suas funções “de pontuação e de demarcação”, segundo a célebre expressão de Christian Metz. Em princípio, nós nos apoiamos sobre essas marcações para delimitar as unidades sequenciais do filme. Parece pertinente, todavia, inserir algumas unidades não marcadas por uma fusão. Essas serão delimitadas por movimentos de câmera muito ritmados ou pontuações musicais (fim da sequência 12, plano 418: Cai a noite, praça da Concórdia, antes que Michel e Patricia cheguem ao estúdio da sueca).

A primeira dessas sequências encadeia os planos 63 e 64, num brusco *raccord* sobre o movimento, por uma panorâmica ascendente rápida e por uma elipse do trajeto de Michel. Este acaba de limpar os sapatos com o *France Soir* e pula para as escadas. O plano seguinte enquadra uma garota em primeiro plano diante da porta entreaberta: “Oh, là là! Michel!”. Essa sequência, a quarta, apresenta, apesar de seus saltos, uma forte continuidade espaçotemporal. Ela dura 2 minutos e 32 segundos. Nós a consideraremos, então, autônoma em relação à sequência anterior, aquela da chegada ao Quartier Latin, que é muito breve (1 minuto e 25 segundos).

Optamos igualmente pela autonomia da sequência final, na rua Campagne Première. No entanto, aqui ainda não há nenhuma fusão entre o último plano interior do estúdio em que Michel e Patricia acabam de passar a última noite e o plano da rua onde Michel encontra Berruti. As duas sequências finais, 15 e 16, encadeiam-se por um brusco *raccord* sobre o movimento de braço de Michel e

sobre o nome de Berruti, que ele repete duas vezes. O uso de uma fusão teria sido contraditório ao ritmo das sequências. Por outro lado, essa sequência de 3 minutos e 20 segundos é suficientemente contínua e dramaticamente espetacular para justificar uma unidade autônoma.

Esse método de decupagem das sequências, privilegiando as fusões, leva ao quadro apresentado a seguir. Ele compreende 15 sequências de diferentes durações. É uma maneira de agrupar as mudanças de lugar e as peripécias do filme. Outras também são possíveis.

Voltaremos a isso quando de nosso comentário sobre a estrutura dramática do filme.

Quadro recapitulativo de sequências com duração

N.	Lugares, ações	Planos	Duração	Pontuações finais
1	O velho porto de Marselha	(1/12)	1'20"	Fusão
2	Estrada Nacional 7, morte do motoqueiro	(13/52)	3'38"	<i>Fade out</i>
3	Chegada ao Quartier Latin	(53/63)	1'25"	Panorâmica rápida
4	Quarto da continuísta	(64/79)	2'32"	<i>Fade out</i>
5	Michel reencontra Patricia. Os dois policiais	(80/101)	9'02"	Íris
6	Michel convida Patricia, que reencontra VD	(102/151)	8'09"	<i>Fade out</i>
7	O dia seguinte de manhã, quarto do hotel	(152/223)	24'	Panorâmicas aéreas
8	Mais um roubo de carro. O delator	(224/253)	3'14"	Íris + <i>fade out</i>
9	A entrevista em Orly	(254/296)	3'34"	Fusão
10	Garagem, o receptor	(297/312)	2'40"	Fusão
11	Táxi, agência, a dupla perseguição	(313/371)	8'53"	<i>Fade out</i>
12	O bar La Pergola, Zumbart, Berruti	(372/418)	6'13"	Pano-música
13	Estúdio da sueca, última noite	(419/433)	1'45"	<i>Fade out</i>
14	O dia seguinte, Patricia denuncia Michel	(434/448)	5'36"	Brusco <i>raccord</i>
15	Rua Campagne Première	(449/470)	3'20"	<i>Fade out</i>

Ficha técnica (15 segundos)

N. do visto de censura (3")

Dedicatória à Monogram Pictures.

Título *À bout de souffle*, tela inteira, em letras brancas (três breves planos com os letreiros, no total).

Música de Martial Solal, fortíssimo, piano e trompetes (tema de Michel Poiccard).

Sequência 1 (planos 1 a 12), 1'20"

Velho porto de Marselha. Michel Poiccard lê um jornal e se prepara para roubar um automóvel americano. "Afinal, eu sou escroto; afinal, se é preciso, é preciso...". Uma jovem cúmplice morena o ajuda, fazendo a guarda. Ela pede para partir com ele. Ele recusa e arranca o carro. "Agora eu avanço... Afonso!".

Fusão. Música.

Sequência 2 (planos 13 a 52), 3'38" (oito saltos)

Na estrada Nacional 7, Michel, no volante do automóvel roubado, corre em direção a Paris. Ele cantarola, cigarro na boca, e fala sozinho "Pa-Pa-Patri-cia!". Avança sobre a faixa amarela. Dois motoqueiros da polícia o perseguem. Ele entra numa estradinha. Um dos motoqueiros o alcança e o ameaça. Michel atira. O policial cai no chão. Michel corre e some no campo.

Fade out. Música.

Sequência 3 (planos 53 a 63), 1'25"

Michel chega a Paris de carona, no banco traseiro de um 2CV. Ele está de camisa e gravata, mas sem dinheiro. Tenta arranjar algum no hotel de Patricia, que não está lá. Ele pede um "ovo frito com presunto" num café, compra um jornal, que consulta e utiliza para limpar os sapatos e, depois, joga fora.

Panorâmica rápida, *raccord* sobre o movimento com elipse.

Sequência 4 (planos 64 a 79), 2'32"

Michel aparece de surpresa na casa de uma antiga namorada, uma jovem morena, continuísta de TV, que o recebe de pijama listrado. O rádio informa: "São sete horas e dois minutos". A garota recusa lhe emprestar dinheiro num primeiro momento, depois propõe 500 francos, que Michel recusa. Enquanto a moça se veste, ele rouba algumas notas.

Fade out.

Sequência 5 (planos 80 a 101), 9'02"

Em vão, Michel procura o amigo Tolmatchoff na agência Interamericana. Encontra Patricia, que vende o *New York Herald Tribune* na Champs-Élysées. Ela veste

uma camiseta justa com o nome do jornal e carrega uma bolsa branca. “Você vem comigo a Roma?”. Eles marcam um encontro à noite. Michel compra um jornal e passa diante do cartaz de um filme com o *slogan* “Viver perigosamente até o fim”. Atravessa um cruzamento e se depara com um pedestre estirado no chão, atropelado por um 4CV.

Michel volta à agência Interamericana, onde finalmente encontra Tolmatchoff. Este lhe entrega um cheque, mas Michel não pode descontá-lo, porque está cruzado. Michel vai procurar outro amigo, que possa descontar o cheque, Antonio Berruti. No momento em que Michel sai da agência, dois policiais entram e interrogam Tolmatchoff. Eles saem e iniciam a perseguição a Michel. Este passa diante de outro cinema, onde se lê em um cartaz: “Mais dura será a queda”. Michel observa longamente o retrato de Humphrey Bogart. Ele imita “Bogey”, passando o polegar sobre os lábios.

Íris.

Sequência 6 (planos 102 a 151), 8’09”

Michel encontra Patricia. Ele quer telefonar outra vez. Agrida um cliente no banheiro de um bar para lhe roubar a carteira e convidar Patricia para jantar. Ele a reencontra e pergunta se vão dormir juntos naquela noite. Ela responde que não sabe. Patricia deixa Michel para ir a outro encontro, no Quick-Élysées, com um jornalista americano, que deve lhe passar uma entrevista para o dia seguinte em Orly. Michel espiona Patricia e o jornalista. Ele vê que os dois se beijam. Fica furioso. A noite cai na Champs-Élysées.

Fade out.



Sequência 7 (planos 152 a 223), 24’

Manhã do dia seguinte. Patricia volta para o hotel. Caminha alegremente, saltitando como uma criança. Ela percebe que a chave não está no lugar e encontra Michel deitado na cama. No princípio, fica furiosa. Ele explica que não havia vaga no Claridge. Uma longa conversa entre eles se inicia. Ela acha que está grávida, hesita em deitar-se com ele, prega uma reprodução de Renoir na parede, arruma-se diante do espelho de uma pequena pia que há no quarto. Michel fuma um cigarro atrás do outro, deixa cair um passaporte com o nome de Laszlo Kovacs, tenta várias vezes chamar o amigo Antonio pelo telefone, pede a Patricia para se deitar com ele. Ela acaba aceitando no momento em que, no rádio, começa o programa “Trabalhe escutando música” (“*Travail en musique*”). Em seguida, Michel lhe pergunta se estava bem. Ela diz que tem de ir fazer a entrevista em Orly. Michel diz que está cansado, que vai morrer. Eles se beijam.

Panorâmica em plano geral: vista aérea do Louvre e de Notre-Dame. Música.

Sequência 8 (planos 224 a 253), 3’14”

Michel e Patricia no terraço de um café. Ele segue um homem no elevador, vai roubar outro automóvel. Patricia vai colocar um vestido para a conferência à imprensa. Um transeunte de óculos escuros, que lê *France Soir*, reconhece a foto de Michel no jornal. Ele adverte dois policiais.

Íris com *fade out*.

Sequência 9 (planos 254 a 296), 3’34”

Em Orly, Patricia participa da entrevista com o romancista Parvulesco. Perguntas de todos os lados. Parvulesco dá suas opiniões bem categóricas sobre as mulheres, a arte, o amor e a moral. “Sua maior ambição na vida?”, “Tornar-me imortal e depois... morrer”.

Fusão.

Sequência 10 (planos 297 a 312), 2’40”

Michel vai ver um receptor, Claudius Mansard, numa garagem da periferia, para lhe propor seu automóvel. Claudius recusa. Michel tenta mais uma vez telefonar para Antonio. Mansard desligou o fio de contato. Michel o agrida e lhe toma dinheiro “para o táxi”.

Fusão.

Sequência 11 (planos 313 a 371), 8'53"

Michel num táxi com Patricia. Ele insulta o motorista por não andar mais rápido. Mais uma vez, Michel não consegue falar com Antonio Berruti, que acaba de sair. Michel e Patricia entram em um prédio da Champs-Élysées. Patricia volta a seu jornal; o inspetor Vital chega e a interroga. Ele lhe mostra uma foto de Michel no *France Soir*. Ela finge que não o conhece e diz que não sabe onde ele está. O inspetor lhe dá seu número de telefone. Ela sai e é seguida pelo segundo inspetor. Michel, que esperava do lado de fora, segue os dois. O inspetor segue Patricia e Michel segue o inspetor na Champs-Élysées, enquanto um cortejo presidencial desfila. Patricia entra numa sala de cinema e escapa pelo banheiro da sala, pulando a janela. Na rua, reencontra Michel, que lhe propõe ver um *western* no Napoléon.

Fade out.

Sequência 12 (planos 372 a 418), 6'13"

Michel e Patricia se beijam no escuro durante a projeção do filme (plano 375). Saem do cinema, onde se lê em um cartaz: *Westbound*. É noite. Eles partem de carro, um 403. Patricia lê no jornal o artigo que trata da biografia de Michel. Lê que ele é casado. Em seguida, eles vão trocar de carro, roubando um Cadillac "Eldorado" num estacionamento. Os letreiros luminosos anunciam a captura iminente de Michel Poiccard. Os dois cruzam com Liliane, a jovem morena do cigarro "Lucky" da sequência 4. Eles seguem em direção a Montparnasse. Michel encontra seu amigo Carl Zumbart, a quem apresenta Patricia: "Nada de *tweed* com meias de seda". Chega, enfim, Antonio Berruti, muito feliz por reencontrar Michel. Berruti tira uma foto de uma garota que beija um homem mais velho: "Com certeza, chantagem", comenta Michel. Berruti lhe promete dinheiro, "1,3 milhão", para o dia seguinte. Propõe a Michel passar a noite no estúdio da sueca de Zumbart.

Panorâmica em plano geral e pontuação musical.

Sequência 13 (planos 419 a 433), 1'45"

O estúdio da jovem sueca. Ela termina uma sessão de fotos e sai com o fotógrafo. Michel folheia um livro: *Abracadabra*, de Maurice Sachs. Põe um disco, o concerto para clarinete de Mozart.

Fade out.

Sequência 14 (planos 434 a 448), 5'36"

Na manhã seguinte, Michel pede a Patricia para ir comprar *France Soir* e uma garrafa de leite. Patricia sai pela rua, folheia o jornal, vai a um bar e telefona ao inspetor Vital. Ela lhe dá o endereço na rua Campagne Première. Michel adormece escutando o concerto de Mozart. Logo que Patricia entra, ele anuncia que Berruti acaba de telefonar e que pode partir para a Itália com ela. Ela responde que acaba de telefonar para a polícia. "Eu não quero mais gostar de você." "De qualquer maneira, eu tenho vontade de ir pra prisão", responde Michel. Ele sai bruscamente para avisar Berruti.

Raccord sobre o movimento, eclipse.

Sequência 15 (planos 449 a 470), 3'20"

Rua Campagne Première. Berruti chega num conversível. Ele traz dinheiro. Michel lhe informa que a "americanazinha" o denunciou. Ele se recusa a fugir com Berruti. "Estou farto, estou cansado, tenho vontade de dormir." Os inspetores chegam de carro. Berruti joga um revólver para Michel. Ele o agarra e corre. O inspetor lhe atira nas costas. Michel consegue correr ainda alguns metros antes de cair no meio da faixa de pedestres. Num último suspiro, murmura: "É realmente nojento". O inspetor Vital repete para Patricia: "Ele disse: a senhora é realmente uma nojenta". Ela passa o polegar sobre os lábios e vira a cabeça, deixando ver apenas sua nuca.

Fade out.

Letreiro: Fim. Música, tema de Patricia.

6 **ESTRUTURA, AÇÃO, DRAMATURGIA**

Como foi dito, esse agrupamento em 15 unidades sequenciais é apenas uma hipótese de análise dentre outras possíveis. Algumas sequências têm bastante autonomia: unidade de lugar, de tempo e continuidade de ação. Essas são verdadeiras “cenas”, segundo a terminologia de Christian Metz. Portanto, não levantam nenhum problema de delimitação. É o caso dos seguintes momentos: o prólogo em Marselha (sequência 1); a perseguição na estrada Nacional 7 (sequência 2); o despertar da jovem do *script* (sequência 4); a entrevista de Parvulesco em Orly (sequência 9); o encontro com o garagista receptor (sequência 10); a última noite e a manhã no estúdio da sueca, dividida em dois momentos por um *fade out*, marcando a elipse da noite (sequências 13 e 14).

Todas essas sequências têm uma duração padrão, segundo as práticas técnicas dominantes na época, indo de um minuto e 20 segundos, a menor, a cinco minutos e 36 segundos, a maior (sequência 14).

É possível reunir algumas dessas sequências em unidades maiores. É o caso da primeira e da segunda, que constituiriam um verdadeiro prólogo de cinco minutos, pontuado por um longo *fade out*. O mesmo vale para a chegada de Michel a Paris e a visita matinal à antiga amante, a jovem continuísta (sequências 3 e 4). As durações são obtidas conforme os usos dominantes no momento da realização do filme.

Nesse sentido, e contrariamente à lenda que envolve o filme, a organização espaçotemporal de *Acrossado* respeita amplamente as convenções narrativas e técnicas do cinema francês de 1960.

Uma construção clássica

Esse relativo classicismo se explica pela linearidade do roteiro. A narrativa concentra as peripécias em três dias e duas noites. Michel parte de Marselha numa manhã (de sexta-feira). Chega a Paris no dia seguinte, acorda uma amiga às sete horas da manhã, reencontra Patricia, deixa-a, passa a noite de sábado para domingo sozinho em seu quarto de hotel (eclipse da noite). Eles se reencontram no domingo de manhã, como mostra o diálogo: “Domingo de manhã, o momento sonhado para dormir até mais tarde”, cantarola Michel. Eles procuram Berruti juntos, o encontram à noite em Montparnasse, passam a noite no estúdio do fotógrafo. O inspetor Vital mata Michel no dia seguinte de manhãzinha (“Que horas são?” “Cinco horas”, responde Patricia). Como se vê, o filme oferece nos diálogos indicações muito precisas de dias e horas. Desse ponto de vista, esse é quase um “roteiro-modelo”.

Inversamente, quatro longas sequências, que vão de seis minutos e 13 segundos a nove minutos, poderiam ser fragmentadas em unidades mais breves, em razão de mudanças de lugar e de ação. Trata-se das seguintes sequências:

- Sequência 5 (Michel encontra Patricia na avenida Champs-Élysées e, em seguida, Tolmatchoff na agência de viagens).
- Sequência 6 (Michel convida Patricia para jantar, rouba outro automóvel, Patricia encontra Van Doude).
- Sequência 11 (o trajeto de táxi, a dupla perseguição na saída da agência).
- Sequência 12 (saída do cinema, troca de automóvel, passagem por La Pergola, encontro com Zumbart e Berruti).

A sequência 5 (planos 80 a 101), muito longa, totalizando nove minutos, poderia ser subdividida em cinco unidades mais breves, conforme se segue:

5a, planos 80-81: Michel procura Tolmatchoff na agência Interamericana, depois Patricia na Champs-Élysées.

5b, planos 82-83: longo plano-sequência de Michel e Patricia andando na Champs-Élysées (2’49”), seguido de um plano geral em que se vê, do alto, Patricia vindo beijar Michel.

5c, planos 84-91: Michel se recusa a comprar os *Cahiers du Cinéma* e olha com indiferença um acidente de trânsito, com o rosto mergulhado no jornal.

5d, planos 92-93: Michel encontra Tolmatchoff na agência Interamericana e sai no momento em que os dois inspetores chegam (novo longo plano-sequência de dois minutos e 30 segundos).

5e, planos 94-101: Michel lê o jornal, atravessa o túnel do metrô e vai admirar o retrato de Bogart (série de campo/contracampo dos dois rostos), íris seguida de *fade out*.

Alguns desses “subsegmentos”, segundo a expressão de Raymond Bellour, demonstram uma forte continuidade e uma relativa autonomia. Assim a subsequência 5c começa com um primeiro plano do cartaz com o *slogan* publicitário “Viver perigosamente até o fim” (plano 84) e termina com um *close* da página do *France Soir* dedicada à morte do policial motoqueiro (planos 90-91). O cartaz e o *close* do jornal separam claramente esse subsegmento do precedente (o acidente) e do seguinte (o magnífico e luminoso plano-sequência 92, que acompanha o retorno de Michel à agência Interamericana).

Qualquer que seja o critério de delimitação escolhido, a estrutura dramática de *Acosado* apresenta uma sequência totalmente atípica, a sequência 7, com uma duração excepcional de 24 minutos. Ela tem, sozinha, um terço da duração total do filme. Além disso, é central, pois começa aos 26 minutos e meio e termina aos 50 minutos e meio, a duração total do filme é de 1 hora e 26 minutos.

Um filme em três partes

Portanto, a sequência 7 divide o filme em três partes simétricas: a primeira parte reúne as sequências de 1 a 6 e dura, como acabamos de ver, 26 minutos e 30 segundos, terminando com o cair da noite na Champs-Élysées, num sábado; a segunda parte compreende unicamente essa sequência central (24 minutos), terminando no domingo ao meio-dia; a terceira parte reúne as sequências de 8 a 15 e dura 35 minutos e 40 segundos. O filme termina na segunda feira de manhã, muito cedo.

Na primeira parte, Michel Poiccard rouba um carro em Marselha para reencontrar Patricia em Paris e levá-la com ele para a Itália. Ele mata um policial, mas essa é apenas uma pequena peripécia. Seu único objetivo é passar outra noite com Patricia e levá-la com ele à Itália, o que não consegue logo de início, porque ela se esquiva, indo encontrar com o jornalista. A eclipse da noite indica a separação. Michel dorme só, na cama daquela que ama, no quarto do pequeno hotel do Quartier Latin.

Segunda parte. Patricia retorna na manhã seguinte e encontra, com surpresa, Michel em sua cama. Este chega a alcançar sua meta – dormir com Patricia – depois de longa tentativa de aproximação e de não menos longas discussões, na última parte da manhã, durante a emissão de “Trabalhe escutando música”. A eclipse da verdadeira “aproximação franco-americana” se situa aos 47 minutos do filme, ou seja, exatamente no meio dele. Esse episódio amoroso de “sincronização da rede”, como anuncia sutilmente a voz radiofônica, é de importância estrutural fundamental no filme.

A magnitude e a importância da sequência 7 podem ser verificadas se nos remetermos à continuidade do roteiro antes da filmagem. Essa sequência não ocupava mais que dez linhas num total de seis páginas. Portanto, Godard decidiu desenvolvê-la no curso das filmagens. Eis aqui essas poucas linhas:

Ela se deita a seu lado. Eles determinam o programa do dia. Ele a acompanhará à conferência de imprensa, depois irá apanhá-la. Entre as duas coisas, ele se ocupará de seus próprios negócios, que, sabemos, consistem em acompanhar o progresso das investigações e a pôr a mão o mais rápido possível em Berruti, para que ele endosse seu cheque. Como ela não sabe nada sobre sua identidade, Lucien, diante de Patricia, faz sempre o tipo de quem tem dinheiro e um belo carro.

Trata-se, certamente, de uma sequência “matricial” na obra do cineasta, pois a encontramos em *O pequeno soldado* (sequência da pose fotográfica), em *Uma mulher é uma mulher* (longa discussão conjugal entre Paul e Angela) e, naturalmente, em *O desprezo* (sequência central entre Paul e Camille).

A terceira parte do filme mostra paralelamente o progresso das investigações policiais, as atividades profissionais de Patricia (a entrevista em Orly) e a procura de Berruti por Michel. O objetivo deste é descontar o cheque entregue por Tolmatchoff, que lhe permitirá partir para a Itália com Patricia. Fugir da polícia não parece preocupá-lo muito. Ele decide ficar, não porque Patricia o denuncia, mas porque compreende que ela já não quer partir com ele: “A polícia, eu não me importo, vou salvar meu pescoço”. “O que me aborrece, agora, é que eu não devia pensar nela e não consigo”, diz Michel, logo que Berruti lhe propõe partir depressa no carro com ele.

É claro que essa construção dramática demonstra o trabalho de desvio do roteiro operado por Godard. Há a transformação de um clássico roteiro policial “B” (a fuga de um gângster acompanhado da cúmplice feminina, como fazem Fritz Lang em *Vive-se uma só vez* (*You only live once*), Nicholas Ray em *They live by night* e, principalmente, Joseph H. Lewis em *Mortalmente perigosa* (*Gun crazy*), pequena produção Monogram, que é o modelo direto de Godard) em manifesto estético e moral do novo cinema, duplicado por um poema amoroso tão trágico quanto desesperado: “Ao bisel dos beijos os anos passam tão rápido” (...) “Nenhum drama arriscado ou mágico, nenhum detalhe indiferente não faz nosso amor patético”.

Nesse sentido, *Acosado* é a primeira versão do décimo longa-metragem que Godard dirige seis anos mais tarde com o mesmo ator (*O demônio das onze horas* [*Pierrot le fou*]), do mesmo modo lírico e trágico.

A sequência da longa conversa amorosa no quarto 12 é, além de tudo, multiplicada na estrutura interna de *Acosado*, pois a reencontramos no fim do filme e da terceira parte. Ela está distribuída nas sequências 13 e 14 e marca um novo

confronto verbal entre Michel e Patricia. O estúdio do fotógrafo é o lugar do divórcio final, materializado pelo trajeto dos dois amantes em torno do pilar central da peça: “É triste o sono. Somos forçados a nos separar”, dito por Patricia, remete a “É gostoso, não dormir, mas acordar do lado de uma garota”, dito por Michel, na Champs-Élysées, na sequência 5. E Patricia quebra definitivamente essa breve aproximação franco-americana telefonando ao inspetor Vital, no meio da sequência 14.

É, de fato, o novo desenvolvimento de Godard para essa segunda noite de Michel e Patricia que está na origem do alongamento da terceira parte. Aqui, ainda, a continuidade roteirística se contentava com três ou quatro linhas lacônicas, encenadas no filme terminado em duas sequências consecutivas de sete minutos e 20 segundos: “Na manhã seguinte, no momento em que Lucien se prepara para fazer as malas e partir com o dinheiro que Berruti lhe traz, Patricia anuncia que mudou de ideia. Ela acabara de denunciá-lo à polícia, que chegará em dez minutos”.

Mas *Acosado* não teria marcado de tal maneira a história das formas filmicas se estivesse limitado a uma reviravolta da ordem roteirística e dramática. A ruptura godardiana fundamental diz respeito, mais ainda, à estrutura interna das sequências, ou seja, à duração e ao encadeamento dos planos e, portanto, à montagem em todas as suas formas: planos-sequências, falsos *raccords*, elipses, montagem rápida, sincopes rítmicas, sem esquecer os famosos “saltos” de imagens. É isso que abordaremos com mais detalhes no capítulo dedicado às inovações técnicas.

Ponto-final e ponto de partida

Na célebre entrevista que dá aos *Cahiers du Cinéma*, n. 138, “Spécial Nouvelle Vague” (dezembro de 1962), Jean-Luc Godard rememora, dois anos depois, seu estado de espírito quando da realização de *Acossado*:

Acossado era o tipo de filme em que tudo era permitido, era essa sua natureza. Qualquer coisa que fizessem, tudo podia se integrar ao filme. Eu parti disso. Eu dizia a mim mesmo: Houve Bresson, acabou de aparecer *Hiroshima*, certo cinema termina, talvez ele tenha se acabado, então, coloquemos um ponto-final, mostremos que tudo é permitido. O que eu queria era partir de uma história convencional e refazer, mas diferentemente, todo o cinema que já tinha sido feito. Eu queria também dar a impressão de que acabávamos de encontrar ou de sentir os procedimentos do cinema pela primeira vez. A abertura em íris mostrava que era permitido voltar às fontes do cinema e o encadeamento vinha daqui, simplesmente, como se acabássemos de inventá-lo.

Há, então, claramente, na consciência do autor, uma ambição de caráter demiúrgico, a ideia de que seu filme marca um novo começo na história do cinema. Nas entrevistas e nos artigos de 1960, a referência a *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*) de Orson Welles é frequente, mesmo de maneira denegatória. Assim, Godard teria respondido à montadora Cécile Decugis, que lhe transmitia a apreciação entusiasmada do amigo Jacques Rivette (“*Acossado* é um filme genial”): “Ele não é *Cidadão Kane!*” (depoimento de Cécile Decugis, no filme de Claude Ventura e Xavier Villetard).

Dez anos mais tarde, em fevereiro de 1968, a evidência dessa ideia se impõe. Truffaut declara: “Há filmes que realmente não se parecem com nada daquilo que foi feito antes deles: *Cidadão Kane*, *Acossado*, *Hiroshima mon amour*” (em *Le Nouvel Adam*).

Com efeito, as posições dos filmes de Welles e de Godard na história das formas fílmicas são cheias de correspondências entre si. Trata-se do primeiro longa-metragem de cada um dos dois jovens diretores, Orson Welles com 26 anos e Jean-Luc Godard com 29. Evidentemente, Orson Welles é já muito mais célebre que Godard no cinema americano de 1940, em razão de sua notoriedade como diretor de programas de rádio (sua adaptação de *A guerra dos mundos* de H.G. Wells provocara pânico nacional) e como diretor iconoclasta de teatro (suas encenações de Shakespeare no Mercury Theater com atores negros).

Mas Godard, por sua vez, aproveita-se da extraordinária campanha de promoção da Nouvelle Vague, que acabava de beneficiar seus companheiros Claude Chabrol e François Truffaut, sobretudo este último, no recente Festival de Cannes. Por outro lado, ele tem consciência do aspecto relativamente convencional da *mise en scène* dos primeiros longas-metragens de seus dois amigos, que não perturbaram verdadeiramente a história das formas no cinema. Apresentando-se depois deles, Godard sabe que deve acertar o golpe e oferecer à nova escola seu manifesto estético.

Acossado é muito mais que o ponto-final no cinema de certa época, é o ponto de partida do cinema moderno dos anos 1960, seu “manifesto e seu programa”, como muito bem disse Marc Cerisuelo, e a história do cinema só faz confirmar essa perspectiva.

É também em referência ao filme de Welles que Godard suprime toda a ficha técnica e começa seu filme com um título breve, em tela inteira, letras brancas sobre fundo preto, cuja grafia é muito próxima de seu ilustre modelo. Os dois filmes, tanto um como o outro, começam com um prólogo espetacular, de tipo antológico. No corpo de *Acossado*, os traços do progresso da investigação policial mobilizarão numerosos artigos de jornal e o enquadramento do letreiro luminoso “O cerco se fecha em torno de Michel Poiccard” evoca aquele que anunciava a morte do magnata da imprensa americana “Cidadão Kane está morto” e toda a sequência inicial das atualidades “*News on The March*”.

Godard, como Orson Welles, mas também como o jovem Serge M. Eisenstein de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*), faz de seu filme um manifesto do poder da montagem, retomando figuras abandonadas desde a passagem ao cinema falado. Ele não hesita em alternar fragmentos fundados numa montagem “ultrarrápida”, no momento da sequência 2, especialmente, bem eisensteiniana (ver a análise a seguir), e planos-sequências de mais de dois minutos, bem rossellinianos, acompanhando o trajeto dos atores num único cenário; é assim quando Michel

encontra Patricia na Champs-Élysées (plano 82, 2’49”), quando ele encontra, um pouco antes, Tolmatchoff na agência de viagens (plano 92, 2’30”), e finalmente quando Patricia se explica a Michel no estúdio da rua Campagne Première (plano 446, 2’10”), sem falar dos seis longos planos que caracterizam a sequência do quarto do hotel. Em *Acossado*, há, no total, 11 planos cuja duração é superior a um minuto, dos quais seis só na sequência 7. Voltaremos a isso.

Andar rápido

O primeiro critério técnico mobilizado por Godard é o da rapidez: “Se nós pegamos a câmera na mão, é para andar rápido, simplesmente isso. Eu não poderia me permitir um material normal que fosse alongar as filmagens de três semanas”. Apesar do receio e dos protestos do produtor (ver o capítulo dedicado à gênese do filme) e dos numerosos momentos de interrupção das filmagens, Godard realiza a proeza de limitar as filmagens a 21 dias, ou seja, quase duas vezes menos que o número de dias utilizados pelas equipes de realização em 1960. Comparando, Claude Chabrol realizou *Nas garras do vício* em nove semanas e François Truffaut fez *Os incompreendidos* em sete semanas.

Dessa meta de rapidez, decorrem várias opções técnicas e práticas e suas consequências estéticas.

Com a cumplicidade ativa do diretor de fotografia, Raoul Coutard, Godard decide dirigir o filme como uma reportagem sobre seus dois atores, excluindo todo aparato que pudesse tornar pesadas ou retardar as filmagens: nada de *travellings* em trilhos, nada de iluminação adicional, mas sim a utilização de uma película ultrassensível, Ilford HPS e Agfa Record, uma para os planos de dia, outra para os planos de noite. Essas películas eram, na época, utilizadas principalmente pelos fotógrafos e cineastas documentaristas, mas não por operadores profissionais trabalhando em 35 mm. O depoimento posterior de Raoul Coutard confirma esse procedimento:

Godard me diz: “Acabou a cozinha, filmamos com iluminação real, você fez fotografia, que película você prefere?” – “A Ilford HPS”. Nós nos informamos com a Ilford na Inglaterra. A fábrica nos disse: “Sentimos muito, a película HPS não existe para cinema, nós fazemos somente a película para fotografia”. Para as bobinas fotográficas, a Ilford fabricava fitas de película de 17,5 metros. As perfurações não eram as mesmas que as das câmeras de cinema. Godard decidiu colar tantas fitas de 17,5 metros quantas fossem necessárias para obter as bobinas de filme, e utilizar a câmera cujas perfurações fossem as mais próximas daquelas da Leica. Era, felizmente, a Caméflex. Os profissionais ficaram loucos. Mas isso

não é tudo. Um revelador de fotografia permitia obter resultados excelentes com o HPS: era o *phénidon*. Com Godard, e o químico Dubois do laboratório GTC, nós nos entregamos a várias séries de tentativas e chegamos a dobrar a sensibilidade da emulsão. Godard pediu aos laboratórios que pusessem os filmes em banho de *phénidon*. Os laboratórios se recusaram. As máquinas dos laboratórios LTC ou GTC revelam 3 mil metros de película por hora, elas são todas alimentadas no mesmo banho e tratadas geralmente de acordo com as normas kodak. Um laboratório não pode, materialmente, isolar uma máquina do circuito para tratar uma película do senhor Jean-Luc Godard, que não propõe mais que mil metros em 24 horas, de tempos em tempos, na melhor das hipóteses. Mas, para *Acossado*, nós tivemos um golpe de sorte: os laboratórios GTC dispunham, num canto, de uma pequena máquina, sem uso, que servia para testes, se quiséssemos. Eles nos emprestaram essa máquina, na qual pudemos tratar as películas fotográficas coladas Ilford em um banho de composição nossa, e pelo tempo que queríamos. É preciso compreender bem uma coisa: o sucesso mundial de *Acossado* se deve evidentemente à imaginação de Godard e, sobretudo, porque é essa, na minha opinião, a sua maior qualidade, ao seu talento para o improviso, mas... também ao fato de que Godard colou as pontas das Ilford de 17,5 metros contra a vontade de todo mundo e obteve por milagre uma máquina nos laboratórios GTC. (Em *Le Nouvel Observateur*, 22 de setembro de 1965)

A grua e o tripé também são substituídos por uma cadeira de rodas alugada. O operador carrega a câmera na mão e, sempre que possível, utiliza a técnica de reportagem televisiva, com a câmera escondida, filmando os atores no meio da multidão anônima. Além da cadeira de rodas, a lenda reteve o uso do triciclo dos correios, empurrado por um assistente, dentro do qual o operador ficava disfarçado. Foi graças a esse achado que o célebre plano-sequência que acompanha os dois atores na Champs-Élysées pôde ser filmado sem ser percebido pelos transeuntes.

Em duas outras sequências, ao menos, há referências diretas ao estilo da reportagem televisiva. Na primeira, há uma espécie de paródia. Trata-se da entrevista do romancista Parvulesco no terraço do aeroporto de Orly, filmada em montagem rápida e *closes* de rostos, com superposição de vozes de jornalistas, ruídos ensurdecedores de motores de avião, vento, planos de câmeras, máquinas fotográficas, microfones de gravadores portáteis dentro do campo etc. (sequência 9).

Na segunda, remete-se mais explicitamente ainda às atualidades televisivas (fim da sequência 11), pois a câmera de Raoul Coutard, escondida na janela dos escritórios dos *Cahiers du Cinéma*, filma a dupla perseguição, de Patricia pelo inspetor, que, por sua vez, é seguido por Michel, no meio da multidão de curiosos que observa o desfile oficial dos dois chefes de Estado: a câmera alta, a panorâmica, os movimentos tremidos de câmera e os saltos são marcas evidentes da reportagem.

Filmar na rua

A essas opções técnicas de filmagem correspondem as escolhas de cenários naturais, tanto exteriores quanto interiores. *Acossado* é um verdadeiro documentário de Paris no verão de 1959 e mostra vários bairros: o Quartier Latin, as calçadas às margens do Sena, a Champs-Élysées, Montparnasse, mas mais precisamente ainda seus cafés, como o Quick-Élysées, La Pergola, o café Notre-Dame, seus restaurantes, imóveis, garagens e estacionamentos, passagem secreta, monumentos (o Arco do Triunfo) e, certamente, as salas de cinema: Napoléon, MacMahon, que abriga um notável movimento de cinéfilos.

Para as sequências de interior, o filme exclui todos os recursos de estúdio de cinema e privilegia os “quartos de empregada”: aquele, de mansarda, da jovem continuísta, aquele do hotel de Suède, com sua minúscula pia, escolhido precisamente por sua exiguidade, não sem consequências para a *mise en scène*, pois os atores se veem obrigados a passar por cima da cama e o operador a enquadrá-los em *close*, na impossibilidade de recuo (ver mais adiante a análise dos enquadramentos dessa sequência).

Esses cenários naturais só podem receber atores livres em seus movimentos, sem maquiagem, vestidos simplesmente com uma camiseta e um vestido barato. Os cenários naturais, a ausência de maquiagem, as filmagens nas ruas de todos os dias, o recurso dos figurantes anônimos remetem à lição neorrealista do Rossellini de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*). Voltaremos mais adiante ao figurino, quando do estudo dos personagens.

Outro aspecto transgressivo da técnica de *Acossado* é a ausência de registro sonoro no momento da filmagem, como nos filmes italianos do período 1945-1946. As filmagens foram feitas sem som e Godard soprava para os atores o texto que deveriam dizer no momento mesmo das gravações. Essa é a inovação mais radical do cineasta, que conservará essa prática ao longo dos anos de 1960. Essa ausência de som direto contribuiu para a liberdade dos registros das gravações visuais, mas, em contrapartida, exigiu um trabalho considerável de pós-sincronização, de montagem e de mixagem. E é ainda nessa outra fase do processo técnico que o jovem diretor desorganiza os usos dominantes: “Durante a pós-sincronização, eu me desdobrei para que aquilo colasse. Eu nunca tinha feito aquilo, eu não conhecia nada no cinema” (Belmondo, Jean-Paul. *Belmondo, 40 ans de carrière*, 1996, p. 22).*

Nesse aspecto, Godard retém as lições recentes de um filme que acabara de descobrir em 1959: *Eu, um negro*, de Jean Rouch.

* Paris: TF1 Éditions. (N.T.)

Falar

Jean Rouch realizou *Eu, um negro* em 1958 em Treichville, na periferia de Abidjan, na Costa do Marfim, que ainda era, na época, território colonial francês no oeste da África. O filme ganha, inesperadamente, o prêmio Louis Delluc, em 1959, mas só é distribuído um ano depois, em 12 de março de 1960, ou seja, uma semana antes de *Acrossado*. Godard lhe dedicou dois artigos muito elogiosos em março e abril de 1959, nas colunas de *Arts*, o primeiro, e dos *Cahiers du Cinéma*, o segundo. Em sua longa-metragem, Jean Rouch narra a vida de um jovem desempregado que adota o nome de “Edward G. Robinson” e de seus dois amigos “Eddie Constantine” (ou “Lemmy Caution”) e “Tarzan”, apelidos cinefílicos e americanófilos. A câmera do etnólogo, carregada na mão, acompanha as aventuras parcialmente improvisadas dos personagens nas ruas populares da cidade. Ainda mais notável, o ator Oumarou Ganda, que encarna Edward G. Robinson, dubla a si mesmo, improvisando um monólogo *a posteriori*, sobre as imagens filmadas previamente. Numa passagem do filme, quando “Eddie Constantine” encontra, na rua, uma jovem prostituta africana chamada de “Dorothy Lamour”, a voz dos dois atores simula uma conversa quase em sincronia com a imagem. Mais tarde, no filme, Robinson, o personagem narrador, alterna um diálogo simultâneo à imagem com comentários subjetivos.

Godard crítico descreve o filme da seguinte maneira:

É preciso entender literalmente a verdade, quando ela sai da boca de Lemmy Caution, agente federal americano e desempregado em Treichville, quando ele espera as garotas na saída da igreja ou ensina ao pequeno Jules por que a França perdeu a partida na Indochina, num discurso meio-Céline, meio-Audiberti, meio absolutamente nada no fim das contas, pois os discursos de Jean Rouch e de seus personagens (cuja semelhança com os personagens que existiram ou existem ainda não é, de modo algum, fortuita), esses discursos são novos e puros como a Vênus de Botticelli, como o Negro que jorra da onda em *Les statues meurent aussi...* Em suma, chamando seu filme de *Eu, um negro*, Jean Rouch, que é um branco como Rimbaud, declara que *Eu é um outro*. Seu filme, consequentemente, oferece o abre-te Sésamo da poesia. (*Arts*, n. 173, 11 de março de 1959)

E quando Eddie Constantine, agente federal americano, discute o golpe com o pequeno Jules, num atordoante fluxo verbal, estilo “Bagatelas por um massacre” e que Rouch, de cócoras ao lado deles, a câmera sobre o ombro, endireita-se lentamente e levanta-se como Anthony Mann, com os joelhos à guisa de grua, para enquadrar Abidjan, ô Abidjan das lagunas, do outro lado do rio, eu gosto disso. (*Cahiers du Cinéma*, n. 94, abril de 1959)

Anedoticamente, Godard homenageia o filme de Rouch retomando um de seus episódios narrativos secundários na sequência 5. Lembremo-nos de que, após deixar Patricia na Champs-Élysées, Michel Poiccard, lendo *France Soir* na rua, recusa a revista que uma garota lhe oferece; ele atravessa um cruzamento, passando, com indiferença ostensiva, por um homem estatelado no chão depois de um acidente (o homem é interpretado por Jacques Rivette; o motorista barbeiro do 4 CV não é outro senão Jean Douchet, e a revista que Poiccard recusa é aquela que acaba de publicar o artigo de Godard sobre *Eu, um negro*). Esse breve episódio sublinhando o descompromisso do herói e sua pouca compaixão com seus semelhantes cita literalmente a indiferença de Edward G. Robinson. Este percorre as ruas de Treichville e descobre uma aglomeração de curiosos em torno de um motociclista jogado no chão. Ele se contenta com deixar escapar um comentário, com um sotaque inimitável: “Oh! Outro acidente! Todo dia tem acidente em Treichville! Para nós, os carros não duram mais que dois meses... É por isso essa bagunça...”

Quando Michel Poiccard fala sozinho ao volante do carro roubado e cantarola “La, la, la, la... *Buenas noches, mi amor...*”, evoca de maneira lúdica o nome da pequena americana que acabara de conhecer em Nice e com quem passara cinco noites: “Pa... Pa... Patricia...” Ele não faz outra coisa senão retomar o monólogo interior tão livre e espontâneo de Edward G. Robinson. No primeiro plano de *Eu, um negro*, o herói se dirige diretamente ao espectador: “Senhoras, senhoritas, senhores, eis Treichville!... Eu me chamo Edward G. Robinson... É um nome que eu ouvi... é assim que os camaradas me chamam, eles me chamam Edward G. Robinson, porque eu me pareço com um certo Edward G. Robinson...” E cantarola, em seguida, a capela: “Abidjan, ô Abidjan de laguna, bons tempos...”, cuja melodia marcou fortemente Godard, que a cita pelo menos duas vezes em seus artigos. Godard apenas junta uma dose de impertinência provocativa a seu herói, com a célebre frase dirigida ao espectador: “Se você não gosta do mar, se você não gosta da montanha...”

No entanto, assim, dando a palavra a seu herói, Godard pulveriza todo o tecido dialógico tradicional. Até *Acrossado*, os diálogos dos filmes são submetidos a fortes exigências dramáticas: homogeneidade do léxico dos personagens, utilidade narrativa das réplicas, lógica de economia fundada na condensação e recusa da prolixidade, coerência nos encadeamentos. Há cineastas franco-atiradores, como Marcel Pagnol, Sacha Guitry e Joseph L. Mankiewicz, diretor de *The quiet american*, que impressionara muito Godard por seu fluxo verbal, mas esses são precisamente cineastas atípicos tidos, antes de tudo, como homens do teatro.

A linguagem da bandidagem

Há, por outro lado, uma tradição de gírias populares que vem do estilo da série *noir*, mas são gírias retrabalhadas e reestruturadas por um dialogista que procura

ressaltar seu virtuosismo: Henri Jeanson, em *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné; Auguste Le Breton, em *Bob le flambeur*, de Jean Pierre Melville; Albert Simonin, em *Grisbi, ouro maldito (Touchez pas au Grisbi)*, de Jacques Becker; e, evidentemente, Michel Audiard, que estreia com *Mission à Tanger*, de André Hunebelle, em 1949, e assina, mais tarde, os diálogos de Jean Gabin em *Gas oil*, de Gilles Grangier, em 1955.

É evidente que o francês falado pelos personagens de *Eu, um negro* vem deles mesmos e que Jean Rouch se contentou em lhes dar a palavra. Com isso, ele abre uma brecha no domínio da palavra no cinema, a do verdadeiro diálogo “oral” que o cinema chamado “verdade”, depois “direto”, vai restituir ao cinema dos anos 1960.

Em 1959, Godard já havia demonstrado seus talentos como autor de comentários, de monólogos e, mais ainda, como dialogista, com seus três curtas-metragens, sobretudo o último deles, *Charlotte et son Jules*. Mas esses filmes foram apenas exercícios, limitados pela *performance* dos atores. Em *Acosado*, Godard explora magistralmente a desenvoltura verbal e a zombaria de Jean Paul Belmondo, tanto quanto a elegante falta de jeito do francês de sotaque americano de Jean Seberg. Além disso, ele alarga o território do verbal cinematográfico, destruindo a estrutura do diálogo clássico pela integração de uma série de elementos novos. Retém as lições dos romancistas que, desde o começo do século, revolucionaram a escrita literária utilizando o monólogo interior e a língua falada. Evidentemente, não é por acaso que Godard cita *Bagatelles pour un massacre* em seu artigo sobre *Eu, um negro*; em sua obra posterior, ferverão referências a Louis-Ferdinand Céline e, em *O demônio das onze horas (Pierrot le fou)*, *Week-end à francesa*, especialmente, a Louis Aragon, outro grande romancista da oralidade.

Godard explora todas as facetas da linguagem verbal em, pelo menos, duas direções diferentes. Ele integra, de início, o francês falado de sua época, as gírias de um certo meio, o da fauna intelectual dos bairros à direita e à esquerda do Sena, mas também os aforismos, as pseudomáximas, os jogos de palavras, as digressões fundadas em enunciados de alcance geral, anedotas e histórias curiosas. Por outro lado, dá a seus personagens um grande número de referências culturais de ordem literária, pictórica, musical e cinematográfica, chegando a fazer dos diálogos uma série de citações explícitas ou implícitas. Abordaremos essas referências no capítulo “Cinefilia e história do cinema”.

O francês falado de Michel Poiccard é, evidentemente, a língua viva, aquela que se nutre de termos estrangeiros, de expressões americanas genéricas, como *as you like it*, *baby*, *evidently*, ao espanhol da canção popular “*Buenas noches, mi amor*”, e dos *westerns* e filmes *noir*, como *amigo*, ao italiano de turistas, como *arrivederci*, “*ciao*, Michel”, “*ciao, amigo*” (que mistura italiano e espanhol), “*ciao, fils*”, *bon giorno*. Há, para Michel, um verdadeiro prazer em brincar com a sonoridade das palavras e dos nomes próprios, como os das cidades: “Milano, Roma, Genova...”. Brincar, da mesma forma, com a numeração helvética: “Eu queria *Élysée nonante neuf, huitante quatre*...”.

Michel, como o crítico Jean-Luc Godard, gosta dos aforismos e das sentenças: “As mulheres não querem nunca fazer em oito segundos aquilo que elas querem muito fazer oito dias depois”; “E como dizia o velho pai Bugatti, os automóveis foram feitos para correr, não para parar”. E a famosa réplica frequentemente citada: “Os delatores delatam, os assaltantes assaltam, os assassinos assassinam, os enamorados se amam”. Ele também cultiva os maus jogos de palavras: “Agora, eu avanço, Afonso” (“Maintenant, je fonce, Alphonse”); “Você fala, Carla” (“Tu parles, Charles”); “Mais vale enferrujar que me ferrar” (“Mieux vaut rouiller que dérouiller”). Essas são as primeiras piadas de uma longa série que prolifera em *Uma mulher é uma mulher*, *Alphaville* e *O demônio das onze horas*.

Patricia, a americana, não fica atrás: “Os franceses dizem sempre ‘um segundo’ para ‘cinco minutos’”. Mas, tendo oportunidade, Michel dá à sua outra interlocutora, a morena, uma lição de gramática: “*Tu te le rappelles, tu t'en souviens*. Mas não ‘*tu t'en rappelles*’ (sequência 4).” Ele explica a Patricia “o que é *l'horoscope* [o horóscopo]” e o sentido da expressão “*ça gazait absolument pas* [isso não deu mesmo, isso não funcionou de jeito nenhum]. E, evidentemente, ele lhe dirá o sentido de “o que é *dégueulasse* [nojento, repugnante]”; mesmo que, no fim do filme, ela pareça não ter guardado a lição.

Michel exprime juízos de valor peremptórios. À Patricia, que afirma: “É um grande pintor, Renoir”, ele retruca: “Eu digo: não é mau!”. Ele profere sentenciosamente preconceitos nacionais: “Vocês são uns escrotos, os americanos; a prova é que vocês admiram La Fayette e Maurice Chevalier, quando são justamente eles os mais escrotos dos franceses”. Ou sexistas: “As mulheres no volante!... Isso é a moleza personificada”.

Uma linguagem crua

O diálogo godardiano registra todas as injúrias e expressões populares em uso no momento da realização do filme: “Ah, merda, os canas [*la flicaille*]!”, “armadilha à la escroto [*piège à con*]”, “seu Renault à la escroto [*sa frégate à la con*]”, “ele está preso, aquele escroto lá [*il est en taule, ce con là*]”, ou muito simplesmente “isso me destampa [*ça me fait chier*]” (plano 164), ditos elegantemente antes de “eu sempre me interesso pelas garotas que não foram feitas para mim”. Sem esquecer a famosíssima pergunta de Michel: “Eu posso mijar no lavabo? [*Je peux pisser dans le lavabo?*]”, que toda a crítica de cinema, depois de George Sadoul, apressa-se em assinalar como o cúmulo da inconveniência. O crítico de *Les Lettres Françaises* a cita, por outro lado, com censura: “A frase que o rapaz diz à garota, ‘Você permite que eu faça pipi no lavabo’, choca alguns por sua ‘audácia’. Eu reprovo, sobretudo,

* Trata-se de uma comparação entre os usos diferentes dos verbos *rappeler* e *souvenir*, que exigem regências diversas. Ambos os verbos se traduzem por “lembrar-se”, “recordar-se”. (N.T.)

esse detalhe higiênico, por se arrastar há 15 anos em vários romances (audaciosos) e mesmo nos contos do *Canard Enchaîné* (George Sadoul, *Les Lettres Françaises*, n. 818, 31 de março de 1960).

A montadora Cécile Decugis recorda que os técnicos de som, habituados às vulgaridades do cinema francês dos anos 1950, dos dialogistas da “qualidade francesa”, estavam horrorizados com o caráter grosseiro do léxico de Michel Poiccard, e os amigos de Jean-Paul Belmondo avaliavam que o filme prejudicaria sua reputação de ator profissional.

Godard também não hesita em interromper o diálogo para contar um caso de página policial ou uma história esquisita: a história de um cobrador de ônibus que roubou 5 milhões para seduzir uma garota – anedota que Michel conta a Patricia e que é uma evidente alegoria daquela que ele está vivendo com ela: a história de um condenado à morte que, ao subir para a forca, tropeça num degrau e pragueja contra a própria sorte, “decididamente...!”. A história que Van Doude conta para seduzir Patricia não é menos grosseira: “É uma garota que conheço há dois anos. De repente, há três dias, eu disse para mim mesmo: ‘Eu vou lhe dizer que nós devemos dormir juntos’”; e explica que enviou a ela um telegrama, como na história que Alphonse (Belmondo) conta em *Uma mulher é uma mulher*, história que Godard retoma como roteiro de seu esquete *Montparnasse-Levallois em Paris vu par...* de 1965.

Não resta dúvida de que tal riqueza e invenção verbal contribuíram muito para o sucesso do filme com o público popular do circuito das salas Helder-Vivienne-Scala-Balzac, leitor de traduções francesas de Peter Cheney e, como Michel Poiccard, dos quadrinhos publicados em *France Soir*, *Le Hérisson* e *Paris Flirt*. Como notou Sadoul em seu artigo citado anteriormente: “Michel Audiard é, para Godard e seus amigos, um saco de pancada, porque escreve seus diálogos em estilo Jeanson (ou Prévert) 1938. Mas, depois de fuzilar (como crítico) esses dialogistas, o diretor Godard não lhes teria esvaziado os bolsos?” (George Sadoul, *Les Lettres Françaises*, n. 818, 31 de março de 1960).

A lenda crítica dizia, quando o filme foi lançado, que Henri Jeanson teria até sentido inveja dos diálogos de Godard: “É muito bonito”, disse Jean-Paul Sartre. “Uma maravilha!”, escreveu Jean Cocteau. “Eu nunca vi isso!”, exclamou Henri Jeanson, segundo René Guyonnet (*L'Express*, 17 de março de 1960).

Ruídos da cidade, da vida, música

Essa invasão da linguagem cotidiana é acompanhada por uma banda sonora, certamente pós-sincronizada, que oferece, entretanto, amplo espaço aos ruídos do real: buzinas, motores e freios de automóveis, sirenes de polícia e muitas outras agressões sonoras urbanas. E Godard também usa muito os meios de comunicação

e reprodução contemporâneos: chamadas telefônicas, sons de rádio no quarto de Liliane e de Patricia. Logo no trajeto inicial dentro do carro, Poiccard escuta no rádio um fragmento de poema de Georges Brassens: “Não existe amor feliz...”. Quando encontra a jovem continuísta, ela escuta as horas no rádio, que indicam ser muito cedo. Na cena de amor da sequência 7, ouve-se no rádio “um programa de Nadia Tagrine apresentado por ela mesma”, depois fragmentos do programa “Trabalhe com música”. O rádio anuncia, em seguida, a visita do presidente Eisenhower, que, “acompanhado do general De Gaulle, irá colocar uma coroa de flores sobre o túmulo do soldado desconhecido e descer a Champs-Élysées”. Patricia pergunta a Michel se ele gosta mais de discos ou de rádio.

De manhã, no estúdio do fotógrafo, um programa fala da “atitude da delegação soviética, que causou sensação, assumindo uma posição categórica”. Patricia, na véspera, à noite, colocara um disco num toca-discos, o concerto para clarinete de Mozart, e ficou sabendo, por isso mesmo, que o pai de Michel era clarinetista. Ao fim do filme, são os letreiros luminosos da estação de Saint-Lazare que anunciam “a captura iminente de Michel Poiccard”.

Rádio, disco, mas também banda sonora de filmes, pois Michel e Patricia se escondem dentro de duas salas de projeção na sequência 11. Na primeira sala, Patricia entra sozinha, para despistar o segundo inspetor, e a projeção nos oferece apenas alguns minutos da banda sonora de *Whirlpool* (1949), de Otto Preminger, com as vozes de Gene Tierney e Richard Conte. A segunda sala exibe *Um homem de coragem* (*Westbound*), de Budd Boetticher, conforme o cartaz afixado na fachada. Duas frases remetem às réplicas estereotipadas de um *western*, mas elas permitem ao cineasta citar dois poemas de que ele gosta bastante:

“Esteja atenta, Jessica”, “Ao bisel dos beijos...” de Louis Aragon; mais adiante, depois de “Você se enganou, xerife”, “Nossa história é nobre e trágica como a máscara de um tirano”, extrato de um poema de Apollinaire.

Em suma, a banda sonora de *Acosado* concede muito espaço ao ambiente social, político e midiático, mergulhando nele os seus personagens, e prefigura o trabalho sonoro dos filmes seguintes de Godard, especialmente *O pequeno soldado*, mas também permite ao cineasta desenvolver seu tecido de citações, iluminando a relação amorosa de seus dois personagens com ecos poéticos de outra profundidade.

Enfim, os temas de *jazz* compostos por Martial Solal desempenham um papel de primeiro plano na estrutura rítmica do filme. Eles acentuam sua modernidade, opondo-se ao estilo de música habitualmente utilizado no cinema dos anos 1950. Podemos observar três ou quatro temas diferentes, dentre os quais dois estão relacionados às entradas de Michel em cena (a primeira vez, quando ele chega a Paris) e de Patricia (a primeira vez, quando ela aparece na Champs-Élysées).

Depois, eles serão sistematicamente retomados quando os personagens reaparecem e se encontram. No plano final, Patricia se apropria do tema de Michel. Outros fragmentos musicais muito ritmados sublinham os momentos de perseguição (sequência da estrada Nacional 7) e a descrição de Paris. Os temas de Solal são onipresentes ao longo de toda a banda sonora. Godard retoma cada um mais de dez vezes. Esse uso envolve os diálogos em uma trama musical muito particular, sistematicamente pontuados por trechos sonoros. Na sequência 7, as trocas verbais entre Michel e Patricia são frequentemente ouvidas junto com breves frases musicais que Martial Solal improvisa ao piano solo. Godard experimenta aí, em seus trabalhos de mixagem, o uso descontínuo de fragmentos musicais.

Acrossado é o único filme de Godard que recorreu ao jazz. Podemos lamentar esse fato, pois a música de Martial Solal acabou por se tornar inseparável do clima e da ambiência sonora do filme.

Montar

Por fim, com *Acrossado*, Godard revoluciona a prática da montagem no cinema. Em primeiro lugar, redescobre a montagem rápida mais brilhante dos cinemas de vanguarda dos anos 1920. Em seguida, passa indiferentemente por uma decupagem em planos-sequências nas antípodas do estilo precedente, e ainda demonstra, na prática, o absurdo da armadura que pesava sobre os usos profissionais da continuidade espaçotemporal.

Montagem e descontinuidade: Os falsos *raccords* e os saltos

O filme de Godard compreende um número menor de planos que a média dos filmes da época: 470 planos (se contabilizarmos como planos todas as passagens em que intervém um salto, integrando-se os próprios saltos como planos distintos), contra os 600 ou 700 planos dos filmes tradicionais dos anos 1950. No entanto, *Acrossado* dá a forte impressão de montagem rápida e descontinuidade, de ritmo rápido.

A análise do filme em planos é particularmente difícil de levar a termo, e é problemática. Ela supõe uma observação microscópica à mesa de edição, fotograma por fotograma, ou em DVD, lentamente, imagem por imagem. De início, fizemos uma análise de aproximadamente 400 planos, que não integrou os saltos. Estes, por vezes imperceptíveis à visão contínua, poderiam ser enumerados por um sistema de subdivisão dos planos. Por exemplo, e para tomar uma passagem abundantemente marcada por essa figura, o plano 108 enquadra a nuca de Patricia, $\frac{3}{4}$ de costas, dentro do automóvel conversível (Michel: “Ora, vamos! Eu fico com você”). Por convenção,

o primeiro salto poderia ser numerado 108a, o segundo 108b, e assim por diante, até 108k – pois essa passagem compreende 11 saltos sucessivos. Posteriormente, nós nos propusemos a privilegiar a montagem e a descontinuidade e, portanto, contar como novo plano cada fragmento que se segue a um salto, considerar a noção de plano como unidade de montagem e não de filmagem.

Essa figura técnica foi a mais destacada pela crítica e pelos profissionais em 1960. Ela foi frequentemente recoberta pela categoria bastante imprecisa de “falsos *raccords*”. Os depoimentos de cineastas, técnicos e críticos, denunciando esses “erros gramaticais” quando do lançamento do filme, são muito numerosos. Citemos Georges Sadoul mais uma vez: “Uma montadora qualificada não vê *Acrossado* sem estremecer: um *raccord* sobre dois é incorreto. Que importa, eles não são aqui erros de ortografia, mas expressão do estilo. Alguma coisa como o emprego da linguagem falada na literatura” (George Sadoul, *Les Lettres Françaises*, n. 818, 31 de março de 1960).

De fato, é importante distinguir diversas categorias de *raccorde*, conseqüentemente, de falsos *raccords*. Portanto, torna-se necessária alguma precisão terminológica.

O *raccord* é um termo técnico que designa, primeiro, uma operação de filmagem e, depois, uma operação de montagem. Em termos de filmagem, tem por objetivo produzir “a homogeneidade necessária dos elementos constitutivos da imagem e do som, para assegurar a continuidade dos planos e manter a credibilidade da intriga, do espaço e do tempo”, como explica o montador e historiador Vincent Pinel em seu *Vocabulaire technique du cinéma*:

Assim, quando interiores e exteriores são filmados com várias semanas de intervalo, cenário, iluminação, cores, sons, figurino, ritmo da encenação e movimentos devem se ligar (ou “*être raccords*”) de maneira que torne essa integração não perceptível. A continuidade desempenha, portanto, um papel importante, evitando os falsos *raccords*.

Foi a liberdade tomada por Godard na gestão dessa continuidade que tanto impressionou os observadores em 1959-1960 e também sua atitude durante as filmagens: o cineasta se esforçava, tanto quanto podia, por manter longe das filmagens a continuísta contratada pela produção, sobretudo para os planos filmados no pequeno quarto do hotel de Suède (depoimento registrado para o filme de Ventura e Villetard).

Do ponto de vista da montagem, “o *raccord* designa a continuidade de um plano a outro, assegurada pela escolha precisa dos pontos de corte, tirando-se partido dos indícios dispersos pela *mise en scène*” (é o *continuity cut* dos montadores anglo-saxões), ainda segundo Pinel. Assim, distinguem-se os *raccords* do jogo de ator, de olhar, de direção, de movimento. O *raccord* sobre o eixo (*american cut*) é um *raccord* particular, que encadeia imagens de escalas diferentes, mas enquadradas conforme o

mesmo eixo. Se não há diferenças de escala, obtém-se então um salto (*jump cut*), no senso estrito do termo (a imagem dá a impressão de “saltar”). Essa figura se tornou muito frequente nas entrevistas televisivas, em que se encurtam longos planos das falas do entrevistado ou entrevistador, fazendo saltar os tempos mortos ou as passagens supostamente menos interessantes.

O “falso *raccord*”, propriamente dito, designa a passagem de um plano a outro marcada por uma contradição na lógica diegética, em sua continuidade, pela presença ou pela ausência de detalhes, como posição de objetos, vestimenta, penteado, comprimento do cigarro etc., ou pela repetição de um curto fragmento de tempo, representado uma segunda vez (fenômeno de hiato temporal muito frequente no cinema soviético dos anos 1920, em Eisenstein e Vertov, que Godard retoma, sobretudo em *Tempo de guerra* [*Les carabiniers*], de 1963). Portanto, percebemos que, desde o princípio, existem duas categorias diferentes de falsos *raccords*, frequentemente confundidas. Entretanto, podemos combiná-las (associar um hiato temporal a uma não continuidade de posição ou de objeto).

Esses falsos *raccords* existem em *Acosado*, mas são poucos. Por exemplo, no trajeto inicial na estrada Nacional 7 (sequência 2), podemos observar um falso *raccord* facilmente identificável entre os planos 25 e 27. Vemos duas mulheres que pedem carona em plano subjetivo do ponto de vista de Michel; elas estão sentadas em frente a uma hospedaria. O plano subjetivo que as enquadra mais perto (plano 27) as mostra num lugar diferente (a hospedaria desapareceu). Porém, entre o fim do plano 25 e o plano 26, há um salto: passamos de uma panorâmica muito rápida do rosto de Michel a um primeiro plano do mesmo rosto de Michel ao volante. O salto, quase imperceptível, assegura uma falsa continuidade, em ritmo sincopado, entre os dois brevíssimos planos. Mas aqui não existe falso *raccord* do ponto de vista da continuidade.

Outro falso *raccord* célebre seria a troca de roupa de Patricia entre os planos 192 e 193. Ela veste uma blusa de marinheiro de mangas compridas desde o começo da sequência. De repente, nós a encontramos dentro do banheiro, com uma camiseta sem mangas de listas verticais. Ela saiu de campo, todavia, e pode ter rapidamente trocado de blusa graças a uma elipse, se quisermos nos ater aos critérios de continuidade diegética.

O salto (*jump cut*) não é, propriamente falando, um falso *raccord*. É uma figura muito frequente no cinema primitivo, até 1908, especialmente em Méliès, que o utiliza constantemente em suas trucagens, e no cinema de vanguarda dos anos 1920. Ele corresponde à supressão de algumas imagens na continuidade de um plano. Essa figura foi, em seguida, abolida pela decupagem clássica, porque provocava uma ruptura na continuidade visual, “um salto visual”. Mas podemos distinguir vários tipos de saltos. O primeiro é uma supressão de imagens num plano contínuo, em geral, fixo. Temos um exemplo evidente nos planos 131 e seguintes, ao longo da fala

do jornalista Van Doude: “De repente, eu tive uma ideia e, logo em seguida, lhe enviei um telegrama”. O diretor, sucessivamente, suprimiu na montagem várias séries de imagens, provocando saltos visuais identificáveis pela não continuidade dos trajetos dos automóveis no fundo do campo, atrás do personagem.

O segundo tipo de salto permite ligar dois planos de escalas vizinhas na continuidade do movimento, de maneira que dê a impressão de uma série sem ruptura visual. Esse salto pode encadear planos num mesmo eixo, como acontece, por exemplo, nos planos 15, 16 e 17, que enquadram a estrada nacional vista pelo motorista através do para-brisa, com quatro saltos sucessivos, que acentuam o ritmo da montagem; ou panorâmicas sobre os movimentos dos atores: gesto de Michel se apropriando do revólver que está no porta-luvas (planos 28, 29 e 30).

Acosado revoluciona o estilo cinematográfico pela utilização muito livre e diversificada de todos esses tipos de saltos, e não pelos falsos *raccords*, como pretende a tradição crítica.

Há, por fim, o “*raccord* de efeito”, fácil de perceber na montagem rápida. Não se trata aqui de um salto, pois as imagens não têm a mesma escala nem o mesmo enquadramento. Esse tipo de *raccord* também era frequentemente utilizado no cinema soviético dos anos 1920, especialmente em Eisenstein. Na maior parte das vezes, trata-se do plano detalhe. Por exemplo, no momento em que Michel se prepara para atirar no policial, ele está, de início, enquadrado em *close* bem próximo, de perfil, e a câmera se movimenta de seu chapéu até seu braço e, depois, até sua mão (planos 48 e 49). Um primeiro *raccord* no movimento passa do braço à mão. Um segundo *raccord* encadeia, em *travelling* lateral, em plano detalhe, a roleta e o cano da arma e acompanha o tiro (planos 49 e 50). Aí podemos ver dois saltos. A duração desses planos é inferior a um segundo. A montagem de Godard cita explicitamente o enquadramento das armas em *Outubro*, e essa figura será sistematicamente retomada nos filmes de Glauber Rocha e nos *westerns* de Sergio Leone, ao longo dos anos 1960, e em seguida nos filmes de ação realizados em Hong Kong.

Os 400 planos que consideramos de início não incluem os múltiplos tipos de saltos da imagem dentro de um plano contínuo. Esses saltos são, no entanto, relativamente localizados dentro do filme.

Propomos a seguir um rápido exame.

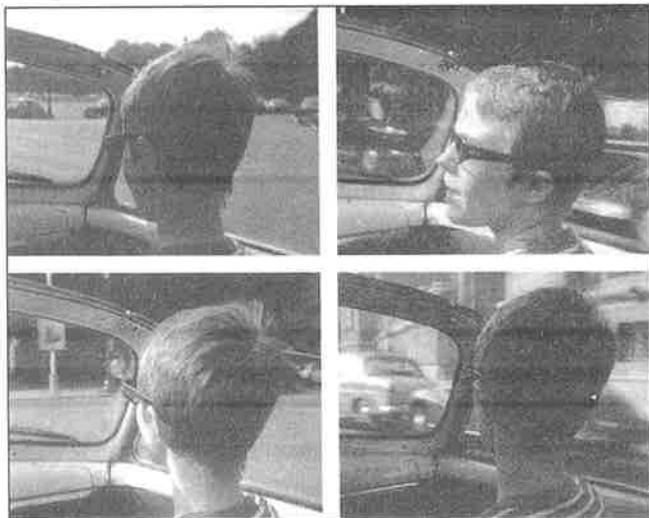
Seis sequências não apresentam nenhum salto. São elas:

- Sequência 1 (a primeira, no porto de Marselha).
- Sequência 3 (chegada de Michel ao Quartier Latin).
- Sequência 9 (a entrevista de Parvulesco, paradoxalmente, não inclui nenhum salto).

- Sequência 13 (noite no estúdio do fotógrafo).
- Sequência 15 (cena final).

As sequências que apresentam saltos são as seguintes:

- Sequência 2: 10 saltos e *raccords* de efeito.
3 saltos, planos 15, 16, 17 e 18: a estrada vista por Michel ao volante do automóvel roubado.
2 saltos, planos 24, 25 e 26: as mulheres que pedem carona vistas por Michel.
2 saltos, planos 28, 29 e 30: Michel pega o revólver dentro do porta-luvas.
1 salto, planos 30 e 31: Michel atira na direção do sol através do vidro.
2 saltos ou *raccords* no movimento, planos 48, 49 e 50: Michel aponta seu revólver para o policial e atira.
(Ver análise dessa sequência mais à frente.)
- Sequência 4: 2 saltos.
Planos 70-71: Michel diante do armário de Liliane.
Planos 74-75: movimento de Michel diante do mesmo armário.
- Sequência 5: 2 saltos.
Planos 88-89: o motorista sai do 4CV.
Planos 90-91: *inserts* de uma página do jornal *France Soir*.
- Sequência 6: 21 saltos, dos quais 11 sobre a nuca de Patricia.



Essa é a sequência que compreende o maior número de saltos, e também a sequência em que eles são mais facilmente perceptíveis.

Há, de início, um salto (planos 104-105), no momento em que Michel se prepara para golpear o homem dentro do banheiro. Em seguida, há a célebre passagem que acumula 11 saltos sucessivos em *raccord* no eixo sobre os planos da nuca de Patricia.

O próprio Godard comentou essa escolha de montagem em *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Godard 1980). Esse tipo de montagem começa progressivamente pelo plano 108, bem longo, os saltos vão ficando cada vez mais rápidos no fim do segmento, ao ritmo das frases pronunciadas por Michel, até o plano 119. Trata-se de *raccords* no eixo, alternando dois ou três planos diferentes de Patricia, ou momentos de planos (mesma escala, mesmo eixo).

Eu não escapava à regra (os primeiros filmes são sempre muito longos). Meu filme tinha mais de 2h15. Pegamos todos os planos e, sistematicamente, cortamos aquilo que podia ser cortado, mas tentando manter o ritmo. Por exemplo, havia uma sequência entre Belmondo e Seberg dentro do carro, e tinha sido feito um plano sobre um, um plano sobre o outro, eles se falando. Ali, em vez de diminuir um pouco dos dois, nós tiramos cara ou coroa para cortar tudo de um ou tudo do outro. Foi Seberg que ficou. (*Ibid.*)

Em seguida, é Van Doude que é cortado em várias séries de imagens: dois saltos entre os planos 127, 128 e 129, depois seis saltos do plano 131 ao plano 137. A fala de Van Doude no Quick-Élysées é literalmente picada por esses saltos, ainda mais porque dizem respeito também ao eixo sonoro, ao passo que os planos de Patricia, que escuta sorridente, são todos contínuos.

Um novo salto acontece nos planos 141-142, quando Patricia e Van Doude descem a escada rolante.

- Sequência 7: 13 saltos.
1 salto, planos 162-163: Michel e Patricia dentro do banheiro, Patricia se vira.
3 saltos, planos 168 a 171: *close* em fotos de nus femininos.
3 saltos, planos 193 a 196: Michel e Patricia discutem diante do espelho do banheiro. Ele coloca as mãos em torno do rosto dela. Ela olha seu reflexo no espelho.
1 salto, planos 200-201: Patricia fecha a janela, Michel está deitado na cama. Salto fazendo a ligação num movimento panorâmico.

4 saltos sucessivos, planos 205 a 209, fragmentando o plano em que Michel e Patricia se escondem debaixo do lençol.

1 salto, plano 218-219: Patricia e Michel diante do armário do quarto. Ele boxeia.

Analisaremos mais à frente essa sequência.

- Sequência 8: 3 saltos.

1 salto, planos 235-236: Michel corre em direção ao automóvel.

2 saltos, planos 251 a 253: Patricia volta para o automóvel no momento em que o delator desconhecido vai denunciar Michel aos policiais.

- Sequência 10: 1 salto, planos 310-311, quando Michel golpeia o garagista.

- Sequência 11: 16 saltos, trata-se de uma sequência muito descontínua.

4 saltos sucessivos, planos 318 a 321, quando Michel insulta o motorista do táxi, muito lento.

2 saltos, planos 323 a 325, quando Michel volta para dentro do táxi.

3 saltos, planos 326 a 329: o motorista de táxi de costas; Michel o interpela em voz *off*: “Vamos, vovô, não fique atrás do 2CV”.

4 saltos, planos 329 a 333: Michel e Patricia sentados no banco de trás do táxi. Patricia: “É bom para mim ter dinheiro e estar livre dos homens. Eu acho que as parisienses usam vestidos muito curtos”.

1 salto, planos 357-358: Patricia seguida por Michel avança sobre a calçada, vista do interior de uma vitrine.

2 a 3 saltos, 362 a 364: saltos durante o desfile oficial na Champs-Élysées, enquadrado em plano geral, visto da janela de um prédio. Um desses saltos, entre os planos 363 e 364, visto em câmera alta sobre o cortejo, tem a função de esconder o “casal oficial”, Eisenhower/De Gaulle, e seria resultado de uma solicitação da censura.

- Sequência 12: 5 saltos.

1 salto, planos 374-375, Patricia sai do automóvel, chegando a Drugstore Saint-Germain.

1 salto, planos 390-391, o automóvel chega diante de La Pergola em plano de conjunto.

1 salto, planos 400-401, exatamente no momento da chegada de Berruti.

2 saltos, planos 414-415, *close* do rosto de Patricia: “Mas em Montmartre eu tenho uma amiga. Ela tem um apartamento grande”.

- Sequência 14: 2 saltos.

2 saltos nos planos 443, 444 e 445, quando de uma longa panorâmica que segue Michel em câmera alta dentro do estúdio do fotógrafo, no exato momento em que Patricia confessa ter acabado de telefonar para a polícia. Michel: “Mas, sim, eu te levo! Berruti me empresta o Simca Sport, motor Amedeo Gordini”. Patricia: “Michel, eu telefonei para a polícia. Eu disse que você estava aqui”.

Tudo isso totaliza 75 saltos e, então, integrando-os à decupagem, temos 470 planos.

Função dos saltos

A declaração de Godard anteriormente citada coloca em evidência uma primeira função desses saltos: encurtar o filme, excluindo imagens e não excluindo sequências. Reduzi-lo de 2h15 para 90 minutos.

Assim nasceu a lenda. Henri Decoin dizendo à montadora de Billancourt: “Eu acabo de ver *Acosado*. A partir de agora, nada de *raccords*”. Assim nasceu o estilo Nouvelle Vague, essa revolução técnica resultante de uma mistura de recusas da sintaxe, de provocação, de recuperação de acasos. (Douin 1989, p. 119)

Esses saltos e esses *raccords* no movimento ressaltam, de saída, o virtuosismo. Godard montador, com Cécile Decugis, reinveste seus anos anteriores de montagem de imagens heterogêneas (de filmes de viagem para *Connaissance du monde* e a montagem de *Une histoire d'eau*). Ele demonstra que as regras de *raccord* se transformaram em obrigações absurdas, que o olhar do espectador pode muito bem integrar encadeamentos rápidos e descontínuos.

Esses saltos indicam que as maneiras de interligar os planos na montagem são muito mais diversas que as práticas técnicas de 1960 levavam a supor. Eles têm, então, primeiramente, uma função rítmica: acelerar o ritmo da perseguição automobilística na sequência 2, acelerar o ritmo do trajeto de táxi na sequência 11. A essa primeira função, própria da utilização do conjunto dos saltos, podemos juntar funções estilísticas e retóricas.

Os saltos marcam o ritmo da litania enumerativa de Michel do plano 108 ao 119: “Eu gosto de **uma garota que tem uma nuca muito bonita, seios muito bonitos, voz muito bonita, punhos muito bonitos, testa muito bonita, joelhos muito bonitos...** mas que é covarde”. Certamente, Godard reduziu o segmento, suprimindo os planos do

interlocutor, mas ritmou com os saltos cada um dos detalhes anatômicos do charme de Patricia, para terminar com uma ruptura do ritmo e marcar o adjetivo final.

Os saltos têm uma função destruidora e irônica quando da fala de Van Doude, cujo tom se torna ridículo. A montagem literalmente dilacera a continuidade de sua história bizarra.

Quando Michel importuna o motorista do táxi, os saltos acentuam a lentidão do modo como ele dirige, como que para provocar uma aceleração: “Não vire a cabeça; olhe para a frente...” (planos 326 a 328).

Durante as brincadeiras dos dois amantes debaixo dos lençóis, os saltos servem, com um certo humor, à pudicícia da representação: “A gente se esconde como os elefantes quando estão felizes”. Os saltos, tanto quanto os lençóis, disfarçam o gestual amoroso (planos 206 a 208).

No momento do desfile na Champs-Élysées, eles funcionam como marcas da reportagem no calor da hora, mas também como traços da censura política, já que um salto elide os personagens oficiais (planos 362 a 364).

Enfim, eles marcam o ritmo no momento da ruptura entre os dois amantes, quando Patricia informa a Michel que acaba de denunciá-lo à polícia (planos 444 a 446).

Vemos, então, que esses saltos e *raccords* constituem a própria estrutura do discurso godardiano. Eles são a sua materialização rítmica, muito mais que um simples fenômeno de redução generalizada.

Os planos-sequências

Um plano-sequência, no senso estrito do termo, é um plano contínuo, em geral bastante longo, que registra em continuidade toda uma sequência, ou seja, uma série de cenas caracterizadas por uma unidade de tempo, de espaço e de ação. Utilizamos aqui uma acepção alargada de plano-sequência para qualificar longos planos contínuos que enquadram em continuidade uma ação dentro de um dado espaço. Conservamos na lista que se segue todos os planos longos de duração superior a um minuto. Eles são espetaculares sobretudo porque se apresentam no interior de um ambiente descontínuo, marcado por uma montagem fragmentada.

Esses planos somam uma dúzia no total, e vão de 1 minuto e 7 segundos a 3 minutos e 22 segundos. Notemos que totalizam sozinhos mais do que um terço da duração do filme. A maior parte é consagrada às filmagens de Michel e Patricia juntos; eles juntam o casal numa duração continuada da qual este não pode escapar.

Lista dos doze planos-sequências:

- Sequência 5
Plano 82, 2'49": Michel e Patricia caminham juntos na avenida Champs-Élysées.
Plano 92, 2'30": Michel entra na agência Interamericana.
Plano 93, 1'31": plano que se segue ao anterior, os dois inspetores chegam à agência.
- Sequência 6
Plano 106, 1'34": Michel e Patricia caminham juntos numa avenida.
- Sequência 7
Plano 167, 1'32": primeiro plano frontal sobre Michel deitado na cama; Patricia está de joelhos a seu lado com o urso de pelúcia.
Plano 178, 2'20": primeiro plano lateral. Michel está sentado na cama; Patricia está em pé diante da janela, vai e volta.
Plano 192, 1'21": câmera alta; plano médio e primeiro plano; panorâmica de acompanhamento; Michel sai do banheiro seguido de Patricia; ele telefona, curvado sobre a cama; ela coloca um disco.
Plano 201, 3'22": *close* de rostos; movimento seguindo os gestos dos atores; Michel deitado, levanta-se e senta-se; Patricia está sentada a seu lado sobre a cama; a câmera passa de um a outro.
Plano 203, 1'35": seguinte ao 201, depois de uma imagem em *close*; *closes* do rosto de Patricia e de Michel sentados na cama.
Plano 215, 1'7": câmera alta; plano médio e primeiro plano; Patricia se veste; Michel, deitado, levanta-se e telefona, de chapéu na cabeça.
(Esses seis planos serão comentados no próximo capítulo, na análise da sequência 7.)
- Sequência 11
Plano 338, 1'7": Patricia chega ao escritório do *New York Herald Tribune*, onde encontra Van Doude; o inspetor Vital, em seguida, entra e a interroga.
- Sequência 14
Plano 446, 2'10": câmera alta em plano de conjunto dentro do estúdio do fotógrafo; Patricia explica a Michel por que o denunciou à polícia; ela anda de um lado para outro no estúdio, precedida pela câmera, que acompanha seu trajeto.

Dentre todos esses planos, apenas os planos-sequências 92-93 e 338 não enquadram Michel e Patricia juntos. Esse *parti pris* de *mise en scène* está ligado a dois lugares: a agência Interamericana, por um lado, e os escritórios do *New York Herald Tribune* por outro. Nos dois casos, a câmera posicionada no interior das agências enquadra o personagem que entra: Michel, no começo do plano 92; os dois inspetores, no começo do plano 93; Patricia e, em seguida, o inspetor Vital, ao longo do plano 338. Esses são dois lugares bastante grandes, com corredores e balcões, sobretudo a agência Interamericana. A câmera precede e acompanha com grande fluidez o deslocamento dos personagens, especialmente Michel, que caminha com muita desenvoltura e segurança. Ele parece dominar o espaço da agência. Esses planos-sequências ressaltam a “bravura” e colocam em evidência o virtuosismo do operador, pois a luminosidade muda a cada instante. Eles contribuem para definir a originalidade do estilo *Life*, foto de reportagem tirada no calor da hora, mas também muito luminoso, verdadeira assinatura plástica de *Acosado*.

Por outro lado, a continuidade dos planos que colocam em cena os inspetores reforça a ideia do laço, da armadilha. Esses planos-sequências sublinham o efeito de coincidência: os personagens se cruzam sem se ver, a fim de permitir que a narrativa continue.

Mas o plano-sequência é também, e sobretudo, um *parti pris* da escrita que diz respeito à representação das relações do casal Michel e Patricia. Essa opção é particularmente evidente quando do célebre longo plano 82, que acompanha o trajeto dos dois personagens na avenida Champs-Élysées. Ele dura cerca de três minutos e enquadra o trajeto de ida e volta do casal caminhando lado a lado. Godard evita aqui, deliberadamente, a figura clássica do campo/contracampo. Ele sublinha o paralelismo do trajeto e evita os *raccords* de olhares de um para o outro. Michel multiplica as questões com o objetivo de provocar Patricia. A troca interpessoal que está na base de todo diálogo não pode se instaurar. Ela é travada pela continuidade temporal percebida como tensão. Patricia retruca: “Escute, não fale assim!”. Familiarmente, chamamos isso de “conversa de surdos”.

O plano-sequência na Champs-Élysées é prolongado mais tarde pelo plano-sequência 106, mais breve, no entanto, pois dura apenas 1 minuto e 34 segundos. Mas ele enquadra novamente uma conversação do casal caminhando no meio da multidão, cuja presença é muito mais marcada que no plano precedente. Michel volta às questões que fazem novamente Patricia se esquivar: “Dormimos juntos esta noite?”. Ele aproveita, todavia, a ocasião para lhe contar a história do cobrador de ônibus “que roubou cinco milhões para seduzir uma garota”.

Esses planos-sequências aparecem sobretudo na sequência 7, que abordaremos mais à frente. Mas, na sequência 7, eles se diferenciam dos planos-sequências rodados em exterior, por sua escala. Michel e Patricia, cercados em seus

deslocamentos dentro do quarto, são enquadrados em primeiros planos ou em *closes*. A câmera, a partir dos planos 192 a 201-203, passa de um a outro. Assim, o espectador participa muito mais diretamente da intimidade dos personagens, ao ponto de se instalar uma relação triangular.

Logicamente, ao plano-sequência da avenida Champs-Élysées, responde esse outro do estúdio do fotógrafo. Dessa vez, é Patricia que toma de fato a palavra e Michel não pode fazer outra coisa senão escutar: “Eu não quero gostar de você. Por isso, eu telefonei para a polícia. Eu fiquei com você porque eu queria ter a certeza de que eu estava gostando de você... que eu não estava gostando de você. E já que eu sou malvada com você, isso é a prova de que eu não estou gostando de você...”. Silogismo irrefutável, mesmo se “isso é lamentável como raciocínio”. A busca de Michel, daqui em diante, não tem saída.

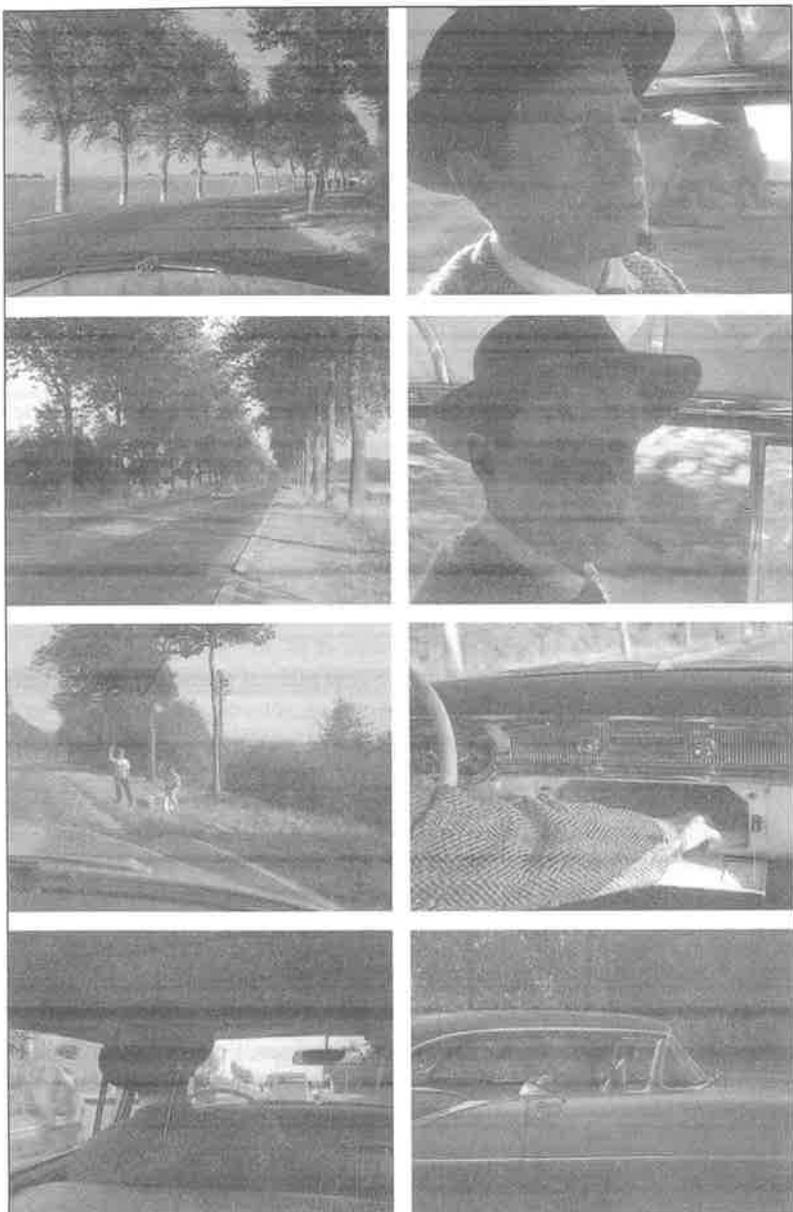
A originalidade do estilo de Jean-Luc Godard se revela quando se analisa em detalhe uma das sequências do filme. No entanto, essa análise não é simples, em razão do virtuosismo da montagem e do caráter por vezes dificilmente perceptível de certos “saltos”. Como objeto de nossa análise aqui, optamos por duas sequências particularmente representativas: a primeira é a sequência 2, que mostra o trajeto de Michel Poiccard ao volante na estrada Nacional 7 e o assassinato do policial motociclista; a segunda, claramente mais longa, é a célebre sequência dentro do quarto do hotel de Suède.

Sequência 2: A Nacional 7

Essa sequência dura cerca de 3 minutos e 40 segundos. Ela compreende 41 planos (do 13 ao 52) e é particularmente delicada de decupar plano por plano, pois eles são frequentemente muito breves e às vezes se encadeiam por *raccords* que não podem ser bem demarcados senão com o auxílio de câmeras lentas, imagem por imagem.

Ela é extremamente brilhante do ponto de vista rítmico. É uma verdadeira demonstração dos poderes da montagem e uma refutação, pela prática, do caráter esclerosado do sistema convencional de *raccords*. Evidentemente, desempenha um papel decisivo na “entrada do espectador na ficção”, segundo a expressão consagrada de Roger Odin. O espectador deve ser subjugado pela velocidade dos planos, pelo tratamento elíptico da ação e pela liberdade de tom do personagem. Tal relação é explicitada pela célebre réplica de Poiccard: “Se você não gosta do mar...”. De

imediate, *Acossado* agride o espectador para desestabilizá-lo, para aturdi-lo e seduzi-lo. A estratégia godardiana é brutal. É pegar ou largar. Essa atitude radical conserva, 45 anos depois, a mesma força inovadora. É ela que apresenta a obra como manifesto, literalmente jogada na cara do espectador diretamente interpelado, como se estivesse sentado no banco traseiro do automóvel americano que Poiccard pilota.



Decupagem da sequência 2

Plano 13: 18". A estrada vista através do para-brisa. Michel cantarola: "La la la la, la la la la... *Buenas noches, mi amor...* Ele acha que vai me passar, aquele lá!".

Plano 14: 3". Michel em primeiro plano, três quartos das costas, dirigindo: "Com essa Renault à la escroto".

Plano 15 a 18: 15". Quatro breves planos da estrada em três saltos visuais. Michel cantarola: "Pa... Pa... Papapapa... Patricia!".

Plano 19: 4". Rosto de Michel em *close* de perfil: "Patricia".

Plano 20: 12". Panorama varrendo a estrada vista através do para-brisa: "Então, eu vou buscar o dinheiro, eu pergunto à Patricia sim ou não, e depois... *Buenas noches, mi amor...* Milano! Genova! Roma!".

Plano 21: 6". O automóvel em plano de conjunto, enquadrado em panorama, Barulho de buzina: muito forte.

Plano 22: 10". *Close* de Michel (=19).

Plano 23: 6". O campo visto através do vidro lateral: "Eu amo muito a França".

Plano 24: 14". *Close* do rosto de Michel, que se dirige ao espectador, virando a cabeça: "Se você não gosta do mar... se você não gosta da montanha, se você não gosta da cidade... Vá se foder!".

Plano 25: 9". Salto sobre o rosto de Michel de perfil, seguido de uma panorâmica muito rápida sobre duas mulheres que pedem carona vistas através do para-brisa: "Oh! Oh! Garotas que pedem carona".

Plano 26: 2". Salto no fim de uma panorâmica, Michel é visto de perfil: "Está bem, eu paro e fatureo um beijo por quilômetro".

Plano 27: 8". Plano médio das duas mulheres à beira da estrada, que fazem sinais: "A pequena até que não tem mau aspecto. Ela tem coxas bonitas... Sim, mas a outra!".

Plano 28: 9". Primeiro plano do rosto de Michel: "Oh, afinal, merda!... Elas são muito feias". Panorâmica seguindo o gesto do braço de Michel.

Plano 29: 2". Salto, gesto de Michel pegando um revólver no porta-luvas: "He, he, he!".

Plano 30: 12". Salto sobre o volante e o braço de Michel, que aponta o revólver: "Pá, pá! Pa... pá!".

Plano 31: 5". Salto sobre o rosto de perfil e panorâmica acompanhando o gesto do braço: "É bonito o sol".

Plano 32: 3". Primeiro plano. O sol é visto através do vidro, atrás das árvores. Três tiros.

Plano 33: 22". Plano médio em câmera alta. Michel de costas enquadrado do banco de trás. Ele chega a um trecho da estrada que está em obras: "As mulheres no volante!... Isso é a moleza personificada. Por que ela não ultrapassa?... Ah, é isso! Merda de obras... Não se pode jamais frear... E como dizia o velho pai Bugatti, os automóveis foram feitos pra correr e não pra parar".

Plano 34: 1". O lado esquerdo da frente do automóvel, que avança.

Plano 35: 2". Retomo ao plano subjetivo. O para-brisa e a estrada. Percebe-se a silhueta de dois policiais de motocicleta à margem da estrada: "Merda, os canas!".

Plano 36: 4". O automóvel ultrapassa um caminhão. Panorâmica lateral muito rápida.

Plano 37: 1". O caminhão visto do vidro de trás do automóvel.

Plano 38: 3". Salto, *raccord* no eixo sobre os dois policiais de motocicleta chegando de longe, vistos da janela traseira do automóvel.

Plano 39: 1". Plano geral sobre o automóvel, que ultrapassa outro, a toda velocidade. Panorâmica rápida.

Plano 40: 2". Plano geral. Os dois policiais perseguem o automóvel em suas motocicletas, mas correm da direita para a esquerda (*raccord* de direção invertida).

Plano 41: 5". Michel vira em direção a uma estradinha e para. Panorâmica de acompanhamento muito rápida: "Oh, o crocodilo pulou!".

Plano 42: 1". Plano geral sobre a estrada, vista do caminho. Um policial avança muito rápido. Panorâmica sobre Michel, que levanta a capota do carro.

Plano 43: 4". Plano médio. Michel levanta a capota do carro: "Armadilha à *la* escroto!".

Plano 44: 1". A estrada vista da estradinha. O segundo policial avança.

Plano 45: 4". Retomada do plano 43. Michel tenta consertar o fio de contato.

Plano 46: 3". A estrada. O segundo policial dá meia-volta.

Plano 47: 3". Plano médio. Michel, de costas, debruça-se em direção ao porta-luvas. O policial em voz *off*: "Não se mexa, ou eu te meto fogo!".

Plano 48: 1". *Close* do rosto de Michel de perfil, panorâmica descendente muito rápida.

Plano 49: 1". Plano detalhe, movimento de câmera do rosto à mão que segura o revólver e o prepara. Panorâmica lateral rápida.

Plano 50: 1". Plano detalhe sobre a roleta do revólver, panorâmica até o cano da arma.

Plano 51: 2". Primeiro plano. O policial desaba sobre um arvoredo (*raccord* de direção invertida em relação à panorâmica sobre o cano da arma, ou seja, falso *raccord*).

Plano 52: 14". Plano geral em câmera alta. Silhueta de Michel correndo pelo campo ao crepúsculo. *Fade out* lento.

Música em fortíssimo, grande orquestra de jazz com metais.

Comentário

A primeira sequência do filme, a da espreita no velho porto de Marselha, é quase muda e assaz estática. Michel pronuncia apenas duas frases, no primeiro e no

último planos: "Afinal, eu sou escroto; afinal, se é preciso..." e, no fim da sequência, "Agora, eu avanço... Afonso!".

A longa fusão entre a sequência 1 e a sequência 2 deixa aparecer a estrada vista pelo motorista.

O primeiro plano da sequência 2 é também relativamente longo (18 segundos). A câmera adota o olhar do motorista. Tudo é feito para provocar a identificação com o ponto de vista de Michel. O espectador dirige com ele. Ele está eufórico e cantarola alegremente "La la lala... La la lala..." sobre a melodia da canção, cujo refrão muito conhecido ele entoou: "*Buenas noches, mi amor...*". Ele ainda não pronunciou o nome de Patricia, mas a canção antecipa esse momento.

Godard reproduz aqui, com extraordinária autenticidade, ainda inédita no cinema, o monólogo típico de todo motorista solitário apressado para chegar logo ao seu destino. Simultaneamente, e com muita destreza, ele desvenda as intenções do seu personagem por meio do monólogo: "Então, eu vou buscar o dinheiro, eu pergunto à Patricia sim ou não, e depois... *Buenas noches, mi amor...* Milano! Genova! Roma!".

O virtuosismo da montagem – A construção dramática dessa breve sequência é bastante simples. Alguns planos um pouco mais longos que outros fornecem o ponto de vista de Michel: os planos 13 (a estrada em plano subjetivo, 18 segundos), 20 (mesmo enquadramento, mas com efeitos tremidos, 12 segundos) e 33 (quando o motorista percebe que há obras na estrada, 22 segundos). A montagem alterna, ao mesmo tempo, planos muito próximos do motorista e breves planos da estrada. Os três primeiros saltos (planos 15 a 18) são *raccords* no mesmo eixo. Eles oferecem uma evidente dinâmica ao trajeto, cujos movimentos são acompanhados pelo ritmo musical e verbal. Panorâmicas muito rápidas descrevem o movimento do veículo (plano 21, com forte barulho de buzina).

O monólogo de Michel Poiccard permite delimitar diversas unidades sucessivas: a procura de Patricia, de início (planos 13 a 21), a referência ao espectador (planos 22 a 25), o comentário sobre as mulheres que pedem carona à beira da estrada (planos 25 a 28), a descoberta do revólver e o tiro na direção do sol (planos 29 a 32). Essa sucessão marca um primeiro movimento e nos permite apreciar o comportamento de Michel: sua fascinação pela velocidade, sua arrogância ("Vá se foder!"), sua misoginia agressiva e ostensiva ("Elas são muito feias!"; a moleza das mulheres ao volante), lado a lado com seu sentimentalismo (ele está enamorado de Patricia, cujo nome o obseda).

O plano 33 marca um segundo movimento. Ele é o mais longo de toda a sequência, 22 segundos que materializam um tempo de pausa, uma ruptura do



ritmo: “Não se pode jamais frear...”. A partir do plano 34 e até o fim da sequência, os planos móveis de um a alguns segundos se encadeiam em falsos *raccords* e em saltos. É a lógica da perseguição e da engrenagem. Michel, atirando na direção do sol, como Meursault de *L'Étranger* de Albert Camus e o herói arquiteto de *O tigre de Bengala*, de Fritz Lang, desafia o destino. Os policiais, mensageiros da morte cara a *Orphée*, de Jean Cocteau, vêm provocá-lo, em todas as direções. O absurdo do gesto de Michel ganha significado com a velocidade do encadeamento das imagens e a decomposição antirrealista do instante do tiro. O policial cai a contrassenso num bosquezinho, espaço imaginário de uma visão de pesadelo.

No plano 52, depois de uma elipse imperceptível, Michel foge através dos campos, enquadrado por um novo longo plano geral de 14 segundos, acompanhado pela música tonitruante de Martial Solal.

Assim como o personagem, o espectador não teve tempo de compreender verdadeiramente o que se passou.

Tecnicamente, Godard generaliza aqui mais os saltos que os falsos *raccords*. O único falso *raccord* concerne à representação da morte do policial, pois, com o plano 51, a montagem contradiz a lógica da direção: o tiro vem da direita, o policial tomba para a esquerda. Esse *raccord* visual prolonga um *raccord* sonoro absurdo: os tiros de revólver são ouvidos, mas o vidro do automóvel se mantém intacto.

Trata-se, com efeito, de uma cegueira, marca de uma armadilha infernal. O revólver foi encontrado ali por acaso. A representação do assassinato é tão mínima quanto elíptica.

O virtuosismo da palavra – O virtuosismo rítmico da montagem está lado a lado com a espontaneidade e a continuidade do tecido verbal: oralidade explícita do monólogo com uso de frases nominiais, de expressões populares, gírias (“Merda, os canas!”, “Armadilha a escroto!”) e citações de canções muito conhecidas (“*Buenas noches, mi amor*”), mas também um fragmento do refrão de uma canção de Georges Brassens (“*Il n’y a pas d’amour heu-...*”). A própria referência ao espectador (“Se você não gosta do mar...”) é contradita por uma música de rádio bastante irônica.

Godard demonstra aqui tanto sua maestria no campo da montagem quanto seus talentos de autor de monólogos. Tratava-se de prender a atenção do espectador. Mas a riqueza de *Acosado* supõe o recurso a outro tipo de escrita. É a longa sequência do quarto de hotel que irá permitir a Godard colocar em cena, com outra complexidade, a análise das relações de um casal moderno e construir de outra maneira personagens de filme.

Sequência 7: O quarto 12, hotel de Suède

Godard se lembra de uma frase que Astruc tinha dito a Vadim: “Preste atenção; em geral, as pessoas que fazem seu primeiro filme raramente usam *closes*, fazem como os cineastas amadores; acreditam que, uma vez que filmaram alguém no começo, isso será suficiente, e elas não estão nunca muito perto” (citado por Douin 1989, p. 117).

Os diferentes enquadramentos

Essa sequência central constitui, sozinha, como já vimos, a segunda parte do filme. Ela dura 24 minutos e compreende cerca de 70 planos (do 152 ao 223). Sua figura estilística chave é o “plano sequência” ou, antes, o plano longo. São ao todo seis planos, dentre os quais um tem mais de três minutos (o plano 201, de 3 minutos e 22 segundos, é o mais longo do filme). Eles são evidentemente responsáveis pela duração global do conjunto. Observamos, todavia, igualmente, a presença de uma série de saltos, mas menos numerosos aqui que em outras partes do filme, e muito localizados. Eles aparecem, principalmente, quando dos *inserts* sobre as fotografias de mulheres nuas, depois, no plano 193, quando Michel e Patricia são enquadrados em primeiro plano no banheiro, onde conversam diante do espelho (“Que ideia, ah, isso sim! de ter um filho”, “Por que você não fica completamente nua?”) e, por fim, ao longo da aproximação amorosa debaixo dos lençóis, planos 205 e seguintes.

Assim, Godard privilegia, explicitamente, a continuidade das imagens, prefigurando os longos planos da sequência gêmea em *O desprezo*. Mas, no primeiro filme, ele ainda está limitado pelo comprimento das bobinas, principalmente por utilizar uma película não habitual. Godard privilegia, igualmente, os *closes* do rosto dos dois atores, *closes* que constituem a metade dos enquadramentos da sequência – outro aspecto atípico. Esses retratos fotográficos são ligados aos *inserts* que representam outras imagens: as fotografias dos nus femininos, os cartazes (*Roméo et Juliette* e *L'Enfant au masque* de Pablo Picasso; a menina de Auguste Renoir, uma dançarina de Degas, uma mulher de Modigliani, um Paul Klee, uma fotografia de Jean Seberg durante as filmagens de *Bom dia, tristeza*).

A construção geral dessa sequência está fundada na repetição de dois primeiros planos de beijos. O primeiro desses dois planos (185) marca o fim do primeiro movimento. Patricia olha Michel através de um cartaz enrolado. O plano 184 enquadra Michel em *travelling* para frente, como se visto cada vez mais próximo, através de binóculos. Está claro aqui que é o ponto de vista de Patricia que predomina. Michel se transforma nesse breve momento num objeto do olhar e do desejo. Ele dá **espaço ao desejo de Patricia**, que ele assedia em outros momentos ao longo de toda a sequência. Uma elipse junta os dois rostos em plano detalhe, de perfil, seguida de um *travelling* para trás. É um dos raros momentos silenciosos.

A sequência termina com uma figura vizinha. Patricia está deitada na cama, Michel inclinado sobre seu rosto. Os dois se beijam e tiram os óculos de sol. A montagem se encadeia sobre duas vistas aéreas de Tuileries e de Notre-Dame. Mas esse segundo beijo acontece depois do ato amoroso anteriormente elidido.

A sequência começa com seis planos que descrevem o retorno de Patricia ao hotel. Uma panorâmica enquadra a torre Eiffel, depois um ônibus. Patricia, ao descer do ônibus, passa saltitando sobre os círculos da faixa de pedestre, olha a si mesma no espelho de uma vitrine durante bastante tempo, encolhendo os ombros, a princípio. Ela é enquadrada em primeiro plano, sorri (plano 155). No plano seguinte, mais largo, ela observa sua estatura e seu ventre. Esse é o primeiro indício de sua gravidez, evocada em seguida durante a conversação com Michel dentro do banheiro. Todos os planos longos enquadram o casal em torno da cama e podemos distinguir dois tipos dominantes de enquadramento: um em plano médio, visto do lado esquerdo, com a janela no fundo do campo (planos 159, 165 etc.) e outro em planos mais próximos em câmera alta no eixo da cama (plano 167). A posição e o movimento dos atores é que determinam aqui a *mise en scène*, assim como a exiguidade dos lugares, selecionados pelo cineasta justamente por essa razão.

Num primeiro momento, Michel está deitado e é Patricia quem circula em torno da cama. Michel se desloca na segunda parte da sequência, depois do primeiro beijo, no momento em que Patricia afixa o cartaz com a reprodução de Renoir na parede.

O espaço é construído sobre a alternância quarto-banheiro. No princípio, a passagem do quarto ao banheiro é elidida (planos 159 e 160). Mas ela é, em contrapartida, **sublinhada na segunda vez**, quando a câmera segue o movimento dos atores (princípio do plano 192).

É possível propor uma segmentação interna, que dá conta da sequência dos movimentos e pode servir como fio condutor.

Decupagem da sequência:

Planos 152 a 157: Patricia desce do ônibus e pede sua chave ao recepcionista do hotel.

Planos 158 a 159: Ela encontra Michel na sua cama: "Não tem mais lugar no Claridge"; "O que é que há, não fecha a cara!".

Planos 160 a 164: Patricia no banheiro, ela se penteia diante do espelho. Michel se aproxima dela e mostra o que é "fechar a cara". Ele faz três vezes caretas. Ela se afasta. Michel: "Eu me interessei sempre pelas garotas que não foram feitas para mim".

Planos 165 a 167: Eles conversam na beirada da cama. O segmento é constituído por dois longos planos (165 e 167), interrompidos por um breve primeiro plano de Patricia enquadrada em 3/4 de nuca: "Eu queria pensar em qualquer coisa, mas não consigo".

Planos 168 a 175: Quatro *closes* sobre *inserts* de fotos de nus folheadas por Michel (com três saltos pouco perceptíveis), um *insert* sobre a reprodução de *Roméu et Juliette* (plano 173), sobre o rosto de Patricia, enfim entre as mãos de Michel (plano 175). Esses *closes* vêm interromper a continuidade dos planos 172 e 174, que enquadram o casal na cama: Michel está sentado, Patricia, de joelhos diante dele.



Planos 176 a 178: Patricia se levanta, tenta acender um cigarro (plano 177). O longo plano 178 reproduz o enquadramento inicial (= 159). Michel continua sentado em cima da cama, fuma, olha para o cinzeiro. Patricia vai pregar um cartaz na parede.

Planos 179 a 184: Primeiro plano dos dois rostos em campo/contracampo. No plano 180, a câmera vai enquadrar a reprodução de Picasso e volta sobre Michel. Dos planos 182 a 184, um campo/contracampo clássico: Patricia olha Michel através do cartaz enrolado.

Fim do primeiro movimento da sequência.

Planos 185 a 191: Os dois se beijam. Ela prega o cartaz na parede. Eles se lavam; ele, o rosto, com uma luva, ela, os pés, dentro do bidê.

Plano 192: Longo plano que segue os movimentos de Patricia.

Planos 193 a 196: Dentro do banheiro, eles são enquadrados em plano bem próximo diante do espelho. Ela conta nos dedos.

Planos 197 a 200: Dentro do quarto. Ele telefona, bate na bunda dela. Ela pega um disco.

Planos 201 a 204: Sequência de *closes* dos rostos. Michel está deitado, Patricia, sentada ao seu lado. No fim do plano 204, ela está de chapéu.

Planos 205 a 210: Eles conversam. Ele está sentado na cama. Ele se esconde debaixo dos lençóis. Ela desliga o rádio. Eclipse da cena de amor.

Planos 211 a 215: Primeiro plano dos rostos, em seguida, um longo plano que segue os movimentos de Patricia. Ela vai vestir uma camisa, volta para dar um beijo em Michel. Ele telefona.

Planos 216 a 219: Planos médios. Patricia colocou um vestido bege cinturado. Michel coloca a camisa dentro da calça, imita um boxeador diante do espelho do pequeno armário.

Planos 220 a 221: Câmera alta em plano médio. Ela está deitada em cima da cama. Ele se inclina sobre ela. Eles se beijam em *close*.

Planos 222 a 223: Plano aéreo de conjunto, Tuileries e Notre-Dame.



Comentário

A duração da sequência, se nos retivermos estritamente aos planos interiores, dentro do quarto, é de 23 minutos. Do ponto de vista da intriga policial, ela não tem nenhuma utilidade. A única coisa que mostra é que Michel não consegue encontrar Berruti por telefone. Godard opta por descrever, durante todo esse tempo, as relações amorosas que unem, ou melhor, separam Michel e Patricia. Esses 23 minutos correspondem a cerca de duas horas, já que a sequência termina ao meio-dia (“Que horas são?”, “Meio-dia”, responde Patricia). O cineasta tenta aproximar a restituição fílmica da duração real, o que chama mais a atenção pelo fato de que o conjunto do filme se desenvolve em 48 horas.

Essa procura de uma duração contínua explica a escolha dos longos planos. Os primeiros são, a princípio, fixos.

O plano 167 enquadra Michel em leve câmera alta. Ele dura 1 minuto e 32 segundos. A câmera é perpendicular à cama. Michel diz: “Bom, de minha parte, eu estou cansado e deito outra vez”. Patricia está em cima da cama, de joelhos, ao seu lado. O plano é interrompido pelos *inserts* das fotos. O diálogo diz respeito à noite precedente e coloca em evidência o ciúme de Michel. Patricia tem um urso de pelúcia sobre os joelhos.

O segundo plano longo (plano 178) dura 2 minutos e 20 segundos. Ele retoma o enquadramento dos planos iniciais 159 e 165. A câmera está à esquerda da cama e enquadra Michel sentado, no meio dela. Há apenas um movimento de reenquadramento no fim do plano para seguir Patricia, que tenta encontrar um lugar para pregar seu cartaz. Michel: “Você pensa na morte às vezes? Eu penso nela sem parar”, “Eu queria dormir outra vez com você, porque você é bonita”.

Os demais planos longos são muito mais móveis.

O plano 192 (1 minuto e 21 segundos) retoma Michel e, depois, Patricia, que saem do banheiro. Michel telefona e Patricia vai colocar um disco na vitrola. O plano é muito mais dinâmico, ele segue os deslocamentos dos dois personagens.

Com o plano 201, encontramos uma modificação importante na escala. É o plano mais longo da sequência e de todo o conjunto do filme: 3 minutos e 22 segundos, o que é excepcional em 1959. Ele se inicia com uma câmera alta sobre o rosto de Michel, enquadrado de muito perto. A câmera não vai parar de cercar os movimentos dos atores, descrevendo em detalhe todos os seus gestos. O polegar de Patricia tira um cisco do rosto de Michel. Ela conta nos dedos quando ele lhe pergunta se ela dormia frequentemente com rapazes em Nova York. Ele acaricia os joelhos dela, puxa seu queixo com as pontas dos dedos etc.

Patricia: “Eu queria saber o que é que existe por trás do seu rosto”. É disso que o movimento de câmera se esforça por se aproximar, por meio de uma descrição

analítica dos gestos, dos olhares, das relações entre expressões, mímicas e tom dos diálogos.

Esse longo plano é interrompido somente por um breve *close* (plano 202, de 7 segundos) do rosto de Patricia, que solta uma baforada de fumaça de cigarro. Esse *insert* visual acompanha a escansão rítmica do enunciado de Michel: “Bom, então, cruel, idiota, sem coração, covarde, desprezível...”.

O plano 203 é, de novo, bem longo (1 minuto e 35 segundos) e prolonga o enquadramento do plano 201. Eles constituem, aliás, uma longa série visual. Patricia cita *Palmeiras selvagens* e William Faulkner. Ela tenta fechar os olhos. A finalidade desse desenvolvimento rítmico é conduzir ao plano 205, que vai levar os personagens a se esconderem debaixo dos lençóis.

O último plano longo vem depois da cena de amor. É o plano 215 (1 minuto e 7 segundos), que acompanha, mais uma vez, os deslocamentos de Patricia. Ela vem beijar carinhosamente Michel (lhe diz: “Bom dia, Michel”), depois vai se vestir fora de campo. Michel telefona. Patricia: “Você quer que eu coloque um sutiã, Michel?” Michel: “*As you like it, baby*”.

Com seus *parti pris* de filmagem, Godard tenta cercar, o mais aproximadamente possível, o cotidiano das relações sentimentais e sexuais tais como ele as analisa em 1959. O diálogo é de uma autenticidade excepcional, por ser marcado pelas rupturas de tom, pelos momentos em que a conversa passa de “alhos para bugalhos”, pelos momentos de agressão verbal e, em seguida, bruscamente, pelos momentos de ternura.

Os gestos funcionam como rituais. Michel repete duas vezes um tapa na bunda de Patricia e recebe dois tapas na cara. Mas, quando ela afixa o cartaz na parede e ele a acaricia outra vez, ela já não protesta.

Nessa cena de intimidade entre dois personagens “emancipados”, segundo os códigos morais dominantes no fim dos anos 1950, Godard evita qualquer nudez explícita, para enquadrar e valorizar os gestos das mãos, os sorrisos, os olhares. A representação do corpo passa pela verbalização (Michel: “Por que você não fica completamente nua?”; “Pra que isso serve?”; responde Patricia. “Eu tiro sua blusa.”; “Agora não, Michel.”; “Você prefere meus olhos, minha boca ou meus ombros?”), e pelo desfile das roupas. Michel está de peito nu e com um calção branco, em seguida, com um roupão listrado. Ele lava o rosto com uma luva de banho. É por meio desses detalhes prosaicos que o corpo é colocado em cena. Mais à frente, Michel veste a camisa que Patricia vestia antes, no momento em que está representada diante de um pôster com sua fotografia. Patricia está de saia e camiseta listrada, depois de bermuda branca com uma camiseta sem mangas. Ela lava os pés, observa seu rosto de diversas maneiras no espelho do banheiro, conta nos dedos por duas vezes e esconde o rosto entre as mãos.

Os enquadramentos bem próximos mostram em detalhe os rostos, os olhos, a boca, mesmo a epiderme, de que a câmera capta por momentos certos reflexos.

A expressão de momentos de ternura passa por dois beijos muito pudicamente representados. Essa pudicícia é desviada para um ritual infantil: Michel e Patricia se escondem debaixo dos lençóis. A carga sexual é deslocada pelo *slogan* radiofônico: “A sincronização de nossa rede”.

De fato, essa sequência renova completamente a representação da “cena de amor” no cinema. Por sua duração, para começar, como já sublinhamos, e pela inscrição da relação amorosa e sexual num tecido verbal e cultural denso e original.

Michel multiplica as provocações verbais e gestuais: “Não havia lugar no Claridge”. Ele ocupa a cama de Patricia tal como o personagem Blondine no célebre conto de Grimm. Essa não é a melhor estratégia para fazer a garota querer reencontrá-lo. Michel, como uma criança mimada, não para de assediá-la com perguntas: “O que você tem?”, “Por que você olha para mim?”, “Quando você vai saber disso?” e, naturalmente, “Por que você não quer se deitar comigo outra vez?”. Suas práticas exaltam o jogo: ele finge se estrangular para fazer Patricia sorrir, e conta de maneira bem pessoal: “Sete, sete e meio, sete e três quartos...”. Ele evoca o jogo em outro sentido: “É como no pôquer, basta dizer a verdade, os outros acham que você está blefando”. Já Patricia gostaria mais “que eles fossem Romeu e Julieta”: com frequência, as brincadeiras das garotas e dos rapazes não são as mesmas. Michel mascara sua fragilidade sob afirmações peremptórias, ordens e, por vezes, agressões: “Sim, minha filha, é a mesma coisa!”, “Vocês, americanos, são escrotos”, “Você podia ter prestado atenção”, quando ela anuncia que, talvez, esteja grávida. “Fica de joelhos”, “Você é enervante, o que significa isso?”, quando ela não quer tirar a blusa. Patricia tenta entabular com ele uma conversa de caráter literário, a fim de encontrar uma defesa e uma diversão: “Você conhece William Faulkner?”, “Você conhece um livro de Dylan Thomas?”.

Aqui, o que interessa a Godard é, por um lado, a diferença dos sexos com relação à expressão do desejo e, por outro, o vínculo instaurado entre sentimento amoroso e desejo sexual, fora de toda a problemática moral e religiosa. Daí, certamente, as razões que levaram à interdição do filme aos “menores de dezoito anos” em 1959.

A fim de estender a análise dessas relações entre personagens masculinos e femininos, vamos nos permitir uma referência ao livro de Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (CNRS, 2005), que consagra algumas páginas ao filme de Godard: “Une révolution nommée Godard” (pp. 50-52). Anteriormente, em *Godard et la société française des années 60*, Jean-Pierre Esquenazi (2004) desenvolveu um estudo muito original dos “movimentos incertos de um mundo novo” (*mouvements incertains d'un monde neuf*, p. 80) e da “invenção da cena de casal” (*invention de la scène de ménage amoureuse*, p. 83), apoiando-se na sociologia das representações.

Michel Poiccard

“Michel Poiccard, 1 m e 79, cabelos castanhos, antigo comissário de bordo da Air France, recebe sua correspondência na agência Interamericana.” Assim ele é descrito pelo inspetor Vital a Tolmatchoff.

O modelo de Michel Poiccard é, no começo, um personagem de página policial, Michel Portail, que marcou a crônica dos tribunais em 1952.

Entre Humphrey Bogart e Jean Gabin

Godard desenvolve o aspecto de amador e de ladrão de automóveis do personagem, em referência aos personagens melvillianos de *Bob le flambeur* e sobre o modelo do marginal do filme *noir* americano. Junta a isso o lado provocador e o desejo de impressionar, vindos do universo chabroliano de *Quem matou Leda?* e do personagem Laszlo Kovacs.

O modelo dramático de Belmondo dirigido por Godard é heterogêneo: ele acumula a elegância desencantada de Bogey e a espontaneidade do Jean Gabin dos anos 1930 – *Cais das sombras* (*Quai des brumes*) e *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève*). De Bogart, ele conserva o chapéu, as gravatas e a elegância do vestuário; do jovem Gabin, a desenvoltura, os cigarros e o urso de pelúcia, uma zombaria bem parisiense. Ele aparece assim, logo no primeiro plano do filme, o chapéu inclinado sobre a testa, cigarro na boca, vestido com uma gravata escura e um “casaco de *tweed*”. Se perde os acessórios da vestimenta quando da fuga através do campo, reaparece aos olhos

de Patricia de chapéu, gravata quadriculada e casaco claro. Ele reúne uma certa elegância a sua desenvoltura geral. A maior parte das frases que pronuncia é com o cigarro aceso na boca, não sem consequências para a dicção meio resmungada em alguns momentos.

Contrariamente aos personagens interpretados por Bogart e Gabin, que se mantêm em geral lacônicos, Michel Poiccard vem a ser, como Jules e Patrick (de *Tous les garçons...*), um incansável tagarela. Esse é um traço godardiano, cuja origem está no delírio verbal dos personagens de *Eu, um negro*, todos fortemente mitômanos, a ponto de tomar emprestados o nome próprio dos atores ou personagens americanos: Edward G. Robinson, Eddie Constantine – Lemmy Caution. Michel se identifica com Bogey, mas guarda sua identidade, mesmo camuflada: seu passaporte traz o nome de Laszlo Kovacs.

O aspecto geral de Poiccard-Belmondo é o de um jovem boxeador, cujos gestos esportivos são frequentemente parodiados no filme: “Eu não sou especialmente bonito, mas sou um grande boxeador”, afirma ele enquanto esboça um gesto de braço e punho. Ele é também um grande fã de modelos automobilísticos e manifesta uma erudição excepcional nesse domínio. Cita mais de dez modelos de automóveis em seus diálogos e é enérgico ao comentar a apatia do motorista de táxi.

Michel Poiccard e os automóveis

Aliás, a fascinação de Michel Poiccard pela velocidade é a causa de sua infelicidade: “E como dizia o velho pai Bugatti, os automóveis foram feitos para correr, não para parar” (sequência 1). Os dois policiais motociclistas vão contradizer bem rapidamente essa máxima.

Mais à frente, ele explica à jovem morena continuísta que deixara o casaco dentro do “Alfa Romeo Super Sprint” (sequência 4). Na mesma sequência, observa um modelo antigo de automóvel reproduzido num cinzeiro (*close* do cinzeiro). Quando passeia com Patricia num carro conversível, ela pergunta: “E seu Ford, você não o tem mais?”. Como resposta, ele a chama para admirar um “Talbot”, que “é bonito, bebe dois litros e meio”. Na longa sequência do quarto 12, Michel manipula um segundo cinzeiro: “Um BM6. Meu avô tinha Rolls. Formidável esse automóvel! Durante 15 anos a capota nunca foi levantada”.

Quando Michel vai acompanhar Patricia na compra de um vestido, um Ford lhe chama a atenção: “Legal, um Ford!”. Enquanto atormenta o motorista de táxi, evoca um acidente: “Paf! Todo o lado esquerdo da frente do Thunderbird arrancado. Eu, nada”. Ele considera humilhante se arrastar atrás de um 4CV, pede ao táxi para ultrapassar um 403. O comissário Vital confirma, mais tarde, ao interrogar Patricia, que Michel conduzia “um Ford Thunderbird, placa 3382 GF 75”. Michel se livra

em seguida de um 403, para roubar um Cadillac Eldorado. E encontra a morte se recusando a subir no “Simca Sport” que Berruti dirige, “modelo Amedeo Gordini”.

Como curiosidade, lembramos que o Thunderbird do filme pertencia ao produtor José Benazéraf, o homem de camiseta apertada, cercado no elevador, e também que o Simca Sport vermelho, na rua Campagne Première, era o carro de Godard (depoimento de Pierre Rissient no filme de Ventura e Villetard).

Portanto, há em *Acosado* um verdadeiro catálogo dos modelos automobilísticos em uso em 1959. Essa obsessão atravessa todo o filme e acompanha a trajetória do personagem, cuja velocidade depende dos modelos dos automóveis que ele toma emprestados. Mas, evidentemente, o automóvel carrega desgraça, como se demonstrará em *O desprezo*, *Bande à part*, *O demônio das onze horas* e, mais ainda, *Week-end à francesa*. Em *Acosado*, ele é um atributo essencial do personagem. Depois de passar a manhã em companhia de Michel, Patricia lhe pergunta: “Seu carro não está aqui?”. E Michel, de chapéu na cabeça, responde gaguejando: “Sim... Não... Sim, ele está na garagem. Eu vou buscá-lo e nós saímos”. É claro que, sem um carro, se possível americano e conversível, ele não existe mais.

A misoginia de Poiccard

Michel Poiccard é também o homem dos julgamentos peremptórios, especialmente sobre as mulheres, cujos vestidos ele não hesita em levantar na rua, como gesto de desafio: “As mulheres, sempre as meias medidas”; “Se uma garota diz que tudo vai muito bem e não consegue acender o seu cigarro, pode saber que ela está com medo de alguma coisa” – tomado de empréstimo de *Bom dia, tristeza*, como veremos mais à frente. “É como as garotas que se deitam com todo mundo e não querem se deitar com o único tipo que as ama, sob o pretexto de que se deitaram com todo mundo.”

Notaremos que essas últimas sentenças dizem respeito a Patricia e que são provocadas pela decepção amorosa e pelo ciúme de Michel.

Michel se permite algumas apreciações etnológicas sobre a beleza feminina e a reputação usurpada das suecas em algumas frases enunciadas no hotel de Suède. Contrariamente: “As únicas cidades onde todas as garotas que a gente encontra na rua são bonitas, não sublimes, tudo bem, mas como você, charmosas, garotas a quem a gente pode dar, não sei... uma nota 15 em 20, porque elas têm todas alguma coisa... não é nem Roma, nem Paris, nem Rio de Janeiro... É Lausanne e Genebra”. Trata-se aqui, evidentemente, de um pressuposto bairrista, que se pode colocar na conta da origem familiar do cineasta; esse traço é confirmado pela numeração que Michel utiliza ao telefonar: *nonante* e *huitante* (noventa e oitenta, tal como a pronúncia do francês não da França, mas da Suíça).

Por outro lado, o desejo amoroso de Michel passa por considerações gerais sobre detalhes do corpo: “Os quadris de uma mulher são muito comoventes”; “Os dedos dos pés são muito importantes numa mulher”. Michel só pode amar por fragmentos. Ele é um fetichista, como Paul Javal, o roteirista infeliz de *O desprezo*.

Essas máximas encontram sua expressão ideológica mais radical nas respostas bem provocadoras do romancista Parvulesco, que ostenta uma misoginia sem nuances: “Há duas coisas importantes no mundo. Para os homens, as mulheres; e, para as mulheres, o dinheiro”.

Mas a misoginia ostentada por Michel é, de fato, a máscara que dissimula seu sentimentalismo. É somente nos últimos segundos que ele consente em confessá-lo a Berruti: “Eu estou tão na merda quanto apaixonado”. Mas não diz isso no começo a Tolmatchoff, que lhe pergunta se Patricia é bonita: “Ela é engraçada, eu gosto dela”.

Ao contrário do que deixa transparecer sua virilidade exagerada, Michel é bem a “mocinha sentimental” do casal, ao passo que Patricia exprime seu desejo de independência e seu comportamento de mulher livre: “É gostoso, não dormir, mas acordar do lado de uma garota”, diz Michel, mas ficamos sabendo depois que Patricia partiu de Nice “sem dizer adeus”.

De Poiccard à “poissard”

Poiccard é também aquele que está marcado por uma “pedra preta”, que carrega a má sorte (*poisse*). O personagem se mostra supersticioso. Ele recusa o *New York Herald Tribune*, “porque não tem horóscopo”. Luta contra o tempo, não para, ao longo de todo o filme, de perguntar as horas, como um personagem de *Der müde Tod*, de Fritz Lang, cuja morte seria conhecida antecipadamente. Essa obsessão pela corrida até a linha de chegada se alterna com a compra sistemática de diferentes edições de *France Soir*, como se o personagem fosse ler aí o seu destino: “Isso aconteceu amanhã” (*It happened tomorrow*). Por outro lado, ele não para de acender um cigarro depois do outro, tal como François (Jean Gabin) em *Trágico amanhecer*, de Marcel Carné, obrigado a acender o cigarro seguinte com a guimba do anterior, porque já não tem fósforos. Lembremos que Michel se recusa ostensivamente a dar fogo a um soldado na rua: “Toma, aqui cem vinténs, e vai procurar uma caixa de fósforos”.

No fim do filme, quando Patricia chama o inspetor Vital, ela compra o *France Soir*, a pedido de Michel; passa em frente a uma banca, cuja vendedora lhe oferece um bilhete de loteria: “Dia de sorte! Tente a sua sorte! Pegue um bilhete”. Estamos aqui muito próximos da história do condenado à morte contada por Michel, aquele que, ao escorregar nas escadas durante a subida para a forca, reclama da sorte: “Decididamente!”.

Mas Poiccard, que tem a má sorte, evoca o “*poissard*”, gíria que corria na boca do povo do século XIX, e Poiccard é exatamente quem traz ao cinema francês as expressões mais cruas e as gírias de seu meio, de “Renault à la escroto” até “Sai fora, asqueroso”.

Um novo tipo de personagem de cinema

Com Michel Poiccard, o cineasta Jean-Luc Godard propõe de fato um novo tipo de personagem de cinema, muito mais atual e muito menos definido pelas regras da construção de roteiros tradicional. Esse é um personagem, para começar, heterogêneo. Assim, é difícil ver nele a figura clássica do gângster de cinema, mesmo na versão 1960. Ele dá provas de cultura musical, pictórica e literária, é verdade que frequentemente marcada por afirmações inapeláveis, mas pouco coerentes com sua atividade de ladrão de automóveis e de assassino por acaso. Ficamos sabendo que “depois dos primeiros exames, ele abandonou a escola”. Sem ser um portador da palavra do diretor, ele lhe permite exprimir, não sem contradições, uma série de julgamentos morais sobre a covardia, a lucidez e a sinceridade, e muito mais ainda um ceticismo assaz amargo sobre as relações entre homens e mulheres.

Sobretudo, Poiccard existe por seu corpo, seu gestual, suas mímicas e suas caretas. Ele frequentemente se olha no espelho, renova certos tiques, como o de acariciar os lábios, o de acender o cigarro, tirá-lo da boca, colocar e tirar o chapéu e os óculos escuros. Godard o cerca em primeiros planos, na sequência 7, assim como o sublinha no enquadramento em *close*, com “moldura”, quando Patricia o observa através da lente feita com o cartaz enrolado. Godard pega no ar o jeito amuado de adolescente despenteado, como quando Patricia se diverte citando o título do livro de Dylan Thomas, *Retrato do artista quando jovem cão*. Godard literalmente faz o retrato de Michel: “Finalmente, eu me interessei por Belmondo. Eu o vi como uma espécie de bloco que era necessário filmar para saber o que é que havia por trás”.

Patricia Franchini

Como Michel, Patricia tem um modelo, também americano, na crônica policial de origem. Godard lhe dá arbitrariamente um patronímico italiano. Em Truffaut, era Betty, simplesmente, nome de um personagem de *Grisbi, ouro maldito*. Esse patronímico, Franchini, anuncia o de Francesca Vanini, a intérprete de *O desprezo*, com sotaque rosseliniano.

Descoberta por Otto Preminger, quando do *casting* de *Joana D'Arc*, a jovem Jean Seberg se beneficiou de uma campanha de promoção internacional, que já

evocamos no capítulo sobre a gênese do filme. Esse papel está evidentemente na origem de seu penteado de corte ultracurto, “à la Joana D’Arc”, que a fez tão célebre.

Apesar do retumbante fracasso comercial dessa versão cinematográfica da peça de Bernard Shaw, Otto Preminger lhe oferece no ano seguinte o papel da jovem Cécile em sua adaptação do primeiro romance de François Sagan, *Bom dia, tristeza*, que ele filma na França em 1957.

Retrato de uma jovem adolescente

Godard não para de insistir na continuidade entre o papel da jovem Cécile, com 17 anos em Sagan e Preminger, e este outro de Patricia, que será uma espécie de Cécile “dois anos depois”.

É verdade que, no filme de Otto Preminger, Jean Seberg encarna uma jovem estudante americana de colégio, que se prepara para os exames de fim de curso em filosofia, durante as férias em Saint Tropez com o pai, sedutor de uns 50 anos. O filme é rodado em cenário natural na cidade de Pierre Lazareff, que pode evocar Malaparte, que Godard utilizará alguns anos mais tarde para *O desprezo*. Apesar de Jean Seberg trocar de roupa uma dezena de vezes em Preminger, pois a vemos de maiô amarelo, com diversas camisas e bermudas, com vestidos de verão claros e floridos e com um vestido preto nos planos do “presente” da narrativa, ela conserva os cabelos muito curtos e traz, numa sequência-chave, uma camiseta listrada de preto e branco, da qual Godard se lembra desde *Charlotte et son Jules*. Ela prende a camisa em volta do corpo como faz Patricia no filme de Godard. Este retoma, no próprio *Acosado*, um detalhe gestual de Cécile em função dramática. Logo depois do amor com seu jovem namorado, em *Bom dia, tristeza*, Cécile encontra Anne, a amante do pai que ela odeia (Deborah Kerr), e tenta nervosamente acender um cigarro do lado contrário. É Anne que o acende, colocando do lado correto. Como dirá Michel Poiccard: “Se uma garota diz que tudo vai muito bem e não consegue acender o seu cigarro...”

O narcisismo adolescente e infeliz da garota é sublinhado por numerosos planos em que ela olha o próprio rosto no espelho, põe a língua de fora, chama-se de “mimada e teimosa”, de “arrogante e preguiçosa” e de “monstrinha malvada”. Mas Preminger soube magistralmente representar a garota moderna que acaba de sair da adolescência, sobretudo sua falta de jeito, e é isso que Godard vai reter. Nos primeiros planos, Patricia tira a maquiagem diante do espelho, gesto feminino que vai marcar bastante Godard, por sua referência ao rosto como máscara que dissimula a alma.

Uma garota “moderna”

Patricia é uma jovem estudante americana que se prepara para as provas na Sorbonne e a quem os “pais enviam um pouco de dinheiro”. Ela vende a edição francesa do *New York Herald Tribune* na Champs-Élysées, vestida com uma camiseta publicitária que a produção encomendou sob medida para a atriz, como testemunha uma mensagem endereçada ao jornal. Mas Godard se opõe violentamente a toda maquiagem e faz Michel dizer que Patricia não sabe nem mesmo passar batom nos lábios (Jean-Paul Belmondo confirma isso no filme de Ventura e Villetard).

Quando Patricia aparece pela primeira vez, fora a camiseta e os cabelos curtos, notamos as sapatilhas baixas e a bolsinha branca, que remete à imagem do desenho da *pin up* enquadrada sobre a cobertura do *Paris-Flirt* no primeiro plano do filme. O figurino de Patricia será muito simples, do tipo esportivo, o que é ainda raro em 1959 para um personagem de mulher jovem no cinema. Ela usa apenas dois vestidos, um apertado e cinturado, cinza, sem mangas, que coloca depois da cena de amor do quarto de hotel. Nesse momento, ela pergunta a Michel se ele quer que ela coloque sutiã. Ela veste o segundo vestido na última parte do filme, depois da entrevista com Parvulesco em Orly. É um vestido barato, comprado com Michel para a ocasião (e por Godard durante as filmagens, que não deixou de justificar a compra com um recibo enviado à produção). Esse vestido tem gola grande, foi cortado num tecido com largas listras horizontais brancas e cinza escuro (azuis?). Nas outras sequências, Patricia veste uma camiseta listrada, de estilo marinheiro com listras azuis e brancas horizontais, e outra, que ela troca rapidamente (no momento de uma eclipse), sem mangas e com listras verticais, cinzas e pretas. Antes de colocar o vestido cinza, ela veste pudicamente a larga camisa de Michel, depois da cena de amor. Por três vezes, toma emprestado o chapéu de Michel e, muitas vezes, está de óculos escuros.

Modernidade, desembaraço, simplicidade, são esses os traços da indumentária de Patricia e compreende-se que ela provocou uma ruptura radical nos usos dominantes da representação da feminilidade no cinema. Há aqui a ausência total do fetichismo quanto às roupas de baixo, já que “ela não usa sutiã” e coloca um *short* branco bem andrógino no quarto do hotel, com a camiseta listrada. Como testemunho dessa ruptura, evocamos este exemplo característico da reação crítica em 1960: “Mostra-se uma mulher que não é uma mulher, mas uma espécie de jovem rapaz tosquiado. Belmondo bolina uma antimulher, isso tira muito do que o filme pretendia em termos de audácia sexual” (Borde, Buache e Curtelin, maio de 1962).

Narcisismo

Como Michel, Patricia olha frequentemente o rosto e o corpo no espelho. Ela fuma na maior parte do tempo. O filme multiplica os enquadramentos de seu rosto e de suas expressões. Enumeramos 58 *closes* do rosto de Patricia, o que corresponde a um quinto do filme. Se Godard declara que quis que Jean Seberg fizesse certos gestos, ele estudou sistematicamente seu retrato, como testemunham as aproximações feitas com o quadro *L'Enfant au masque* de Picasso e mais ainda com o rosto da menina de Auguste Renoir: "Você acha que ela é mais bonita que eu?". Godard chega a justapor um primeiro plano da atriz a um retrato de seu rosto, pensativo, tirado algum tempo antes.

Se Michel diz que gosta "de uma garota que tem uma nuca muito bonita, seios muito bonitos, voz muito bonita, punhos muito bonitos, testa muito bonita, joelhos muito bonitos... mas que é covarde", com uma descrição enumerativa que o cineasta irá retomar com frequência, multiplica em outros momentos as observações sobre detalhes de seu rosto: "Você tem um reflexo engraçado nos olhos"; "Seu sorriso, é isso que você tem de melhor". Patricia se entrega ao jogo, já que pergunta, bem antes de Camille no prólogo de *O desprezo*: "Você prefere meus olhos, minha boca ou meus ombros?". Ela sorri quando Michel brinca, tentando estrangulá-la. Ela esconde o rosto diante do espelho, conta nos dedos das mãos para verificar o atraso de sua menstruação, porque acha que está grávida, tira os óculos para olhar bem dentro dos olhos e, sobretudo, no último plano, toma o lugar de Michel, passando o polegar sobre seus lábios e virando a cabeça para deixar ver somente sua nuca.

Um novo retrato de mulher

Trata-se, evidentemente, de um magnífico retrato de mulher jovem, segundo um sistema representativo totalmente novo no cinema dos anos 1960. Godard retém a lição do Bergman de *Monika e o desejo* (*Sommaren med Monika*) e seus retratos de atrizes.

Patricia fala francês desembaraçadamente, mas com certas incorreções inevitáveis, que Godard utiliza em proveito do personagem, como Renoir soube fazer com Winna Winfried em *La nuit du carrefour*, e René Clair com Pola Illery em *Sob os tetos de Paris* (*Sous les toits de Paris*). Há, antes de tudo, o charme indubitável de seu sotaque e seus erros: "Vous êtes fâché que j'ai parti sans dire au revoir [Você é zangado que eu estava saído sem dizer tchau]".

Há as perguntas que ela faz: "O que é l'horoscope?", "O que é gazait?", "O que é les champs?", "O que é trouillard?", longa série que leva ao "O que é dégueulasse?" final.

Nos diálogos, Patricia dá mostras de uma real cultura geral, que Godard oferece ao personagem. Ela cita William Faulkner, Dylan Thomas, Auguste Renoir, Mozart, diz a Michel que prepara um romance e que vai colocar tudo isso em seu livro. Patricia

está do lado dos livros e Michel está do lado dos carros. Godard vai inverter essas referências em *O pequeno soldado* e, naturalmente, em *O demônio das onze horas*.

Os outros personagens

Acessado é evidentemente e antes de tudo um retrato dos dois personagens principais, Michel e Patricia.

As duas amigas de Michel são tratadas de maneira muito mais superficial. A cúmplice de Marselha é só entrevista. Liliane sorri e se penteia, rasga a manga do pijama e vai colocar um vestido, o que permite a Michel lhe roubar algumas notas de dinheiro. Ela é só uma colega redonda e morena, que se opõe em tudo à luminosa Patricia. Ela dá provas de real inocência e bem pouca desconfiança.

O personagem do rival, o jornalista franco-americano (Van Doude), que se aproveita de sua posição e de seu poder para seduzir Patricia, é o personagem caracterizado de maneira mais negativa no filme. Godard massacra a história que ele conta, multiplicando raivosamente os saltos da montagem, como já analisamos.

É também o caso dos dois inspetores de polícia, Vital e seu companheiro, representados como a dupla Tif e Tondu da revista em quadrinhos. Daniel Boulanger se enche de satisfação quando ameaça Patricia: "Atenção, minha jovem menina, com a polícia parisiense não se brinca".

Ao contrário, a representação dos comparsas e amigos de Poiccard demonstra real convívio, perceptível no gestual e no estilo verbal dos personagens: Tolmatchoff, Zumbart e Berruti multiplicam os "Olá, filho", "Olá, amigo", "Ciao, amigo", os tapinhas no ombro e os apertos de mão, signos evidentes da cumplicidade masculina, completamente dentro do espírito do filme *noir* e do universo melvilliano. O uso de atores cúmplices evidentemente contribuiu para enriquecer essa amizade masculina do cinema.

Há ainda o receptador, o delator, os jornalistas e fotógrafos em Orly (Labarthe, Moreuil, Siclier), o romancista Parvulesco (Jean Pierre Melville) e as vítimas roubadas: o oficial americano, o homem estendido na rua, o homem agredido no banheiro, o homem de camiseta branca que pega o elevador, o porteiro do estacionamento.

Uma história, não um assunto

Acessado é uma história, não um assunto. Um assunto é uma coisa simples e vasta que se pode resumir em 20 segundos: a vingança, o prazer... A história a gente

pode resumir em 20 minutos. *O pequeno soldado* tem um assunto: um rapaz de espírito confuso se dá conta disso e procura ter mais clareza. Em *Uma mulher é uma mulher*, uma garota quer um filho a qualquer preço e imediatamente. Em *Acosado*, procurei um assunto durante as filmagens, finalmente, me interessei por Belmondo. Eu o vi como uma espécie de bloco que era necessário filmar para saber o que é que havia por trás. Seberg, ao contrário, era uma atriz que eu tinha vontade de fazê-la fazer várias pequenas coisas que me agradavam; isso vinha desse lado cinéfilo que eu não tenho mais agora. (Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma*, n. 138, 1962)

No entanto, poderíamos resumir em poucas palavras o assunto de *Acosado*, como Godard sugere ao falar da “vingança” ou do “prazer”. De fato, são muito presentes no filme as ideias da morte e do desejo.

Sabemos que Godard hesitou ao longo de toda a filmagem quanto à maneira de terminar o filme.

La Pizza Saint-Germain, 23 horas. Jean-Luc Godard janta sozinho. Folhas de papel espalhadas em volta do prato de vegetais crus. É em meio a essa desordem de notívagos espantados uns com os outros que ele decide o futuro e o passado de seus personagens, pois, passados já 20 dias de direção, eles não estão suficientemente presos a seus destinos. A morte de Belmondo não é certa. Godard a guarda para os últimos dias de filmagem. Talvez então ele a sinta verdadeiramente inelutável. (Pierret 1959)

Lembramos também os protestos veementes de François Truffaut, contestando o epílogo escrito por Godard.

No entanto, ao longo de todo o filme, desde o começo, Godard multiplica as pistas funestas. Evocamos as referências como superstição irônica em Michel Poiccard. Há outras, mais claras e mais sérias. O *insert* “Nós somos todos mortos em licença”, assinado por Lenin, num trecho do livro de Maurice Sachs, não é enquadrado naquele momento por acaso. Michel explica a Patricia, logo no começo do filme, que ele está em perigo em Paris, mesmo que não se preocupe muito em escapar da polícia. É exatamente o desembaraço que ele ostenta que evidencia uma atitude suicida. Ele diz a Patricia: “Você pensa na morte algumas vezes? Eu penso nela sem parar”, manipulando o urso de pelúcia de *Le jour se lève* (sequência 7, plano 147), e passa diante do cartaz “Viver perigosamente até o fim”, frase que remete explicitamente ao próprio filme: no fim do fôlego.

Quanto ao desejo, este atravessa todo o filme e, naturalmente, é ele que conduz à morte pela traição. Michel volta a Paris para saber se rever Patricia lhe dará prazer. Ele não para de assediá-la e repete quatro ou cinco vezes: “Vamos dormir juntos esta

noite?” “Eu queria dormir outra vez com você, porque você é bonita” (plano 178), “Eu queria dormir outra vez com você, por causa desse reflexo” (plano 188). Quando ela responde que não é possível: “De qualquer maneira, eu estou com dor de cabeça”, ele chega a dizer: “Nós não vamos dormir juntos, mas eu queria ficar do seu lado”.

Patricia é representada como uma mulher que busca uma certa forma de liberdade. A propósito dos artigos que ela tem de escrever para o *New York Herald Tribune*, ela explica: “Isso me serve para ter dinheiro e para estar livre com os homens”; “É verdade, eu tenho medo, porque eu gostaria que você me amasse... E, depois, eu não sei, ao mesmo tempo eu gostaria que você não me amasse mais. Eu sou muito independente, você sabe!”. Ela completa, no fim do filme: “Eu não quero gostar de você”, no momento em que Michel responde: “Eu não acredito na independência, mas eu sou independente”.

Acosado, em sua aparente *facilidade*, testemunha a crise das relações de casal e de uma certa emancipação feminina. Michel é torturado por um despeito obsessivo. Ele repete ao menos duas vezes: “Se fosse outro cara que não eu, você deixaria que ele te acariciasse?” (plano 201); “Se fosse outro cara que não eu que te acariciasse, você se importaria ou não?” (plano 209), seguido do inevitável “Você já perguntou”, de Patricia.

Esse primeiro longa-metragem, portanto, já está marcado pelo pessimismo godardiano naquilo que concerne à comunicação entre os sexos: “Quando nós falávamos, eu falava de mim e você de mim... Quando você devia ter falado de mim e eu de você”, diz Michel um pouco antes de morrer. Esse díptico fundado na inversão vai atravessar toda a obra do cineasta. Em Godard, os homens e as mulheres não conseguem jamais se falar verdadeiramente.

CINEFILIA, HISTÓRIA DO CINEMA E INTERTEXTUALIDADE

“Nossos primeiros filmes foram filmes de cinéfilos”

Essa afirmação de Godard, extraída de uma entrevista de dezembro de 1962, é hoje muito conhecida. O cineasta completa:

Nós podemos nos servir mesmo daquilo que nós já vimos no cinema para fazermos deliberadamente referências; esse foi o meu caso. Eu raciocinava em função de atitudes puramente cinematográficas. Eu fazia certos planos por referência a outros que eu conhecia, de Preminger, Cukor etc. É o meu gosto pela citação, que sempre conservei.

Essa cinefilia se manifesta de diferentes maneiras no corpo do filme:

Há, a princípio, referências nos diálogos, frequentemente críticas, ao meio do cinema e da fotografia. Os personagens também cruzam fotos e cartazes apresentados nas fachadas, vão ao cinema ver um filme de que se escuta, por duas vezes, a banda sonora. Patricia vai entrevistar um romancista que é fotografado e filmado por repórteres com uma câmera em 16 mm.

Há, em seguida, as referências implícitas a outros filmes, indicadas pelos diálogos, aquilo que os críticos chamaram, usando a expressão americana, *private jokes*, prática usual dos jovens cineastas da Nouvelle Vague.

Há, enfim, os empréstimos temáticos ou estilísticos a outros filmes: “Eu fazia certos planos por referência a outros que eu conhecia...”. Esses empréstimos serão cada vez mais numerosos na obra de Godard, especialmente porque dizem respeito

também a obras não cinematográficas, como romances, ensaios, pinturas etc., que são evidentemente mais difíceis de repertoriar, porque infinitas. Elas constituem o intertexto de *Acossado*, ilimitado, pois, se algumas referências são conscientes e explícitas, outras podem ser inconscientes e fortuitas, como acontece frequentemente nos domínios da inspiração artística. O intertexto repousa tanto sobre a cultura do espectador quanto sobre a do autor, pois o primeiro pode descobrir citações filmicas ou, mais amplamente, artísticas que escaparam ao segundo.

O ambiente do cinema

Michel pergunta a sua amiga morena: “Você trabalha no cinema todo dia?”. Ela responde: “Oh, não, é preciso dormir com muitos caras”. Ao fim do filme, esse “direito da primeira noite” profissional é atribuído ao ambiente da fotografia. Michel aconselha a Patricia: “Você poderia fazer fotos, isso rende”. Ela retruca: “Oh, não! É preciso dormir com todo mundo”. Lembremos que se trata de um tema recorrente de *Charlotte et son Jules*. Jules denunciava ali, com virulência, o perigo que corria Charlotte ao querer frequentar o ambiente do cinema. É o tema da prostituição como metáfora das relações diretor-ator ou produtor-ator que vai se amplificar em toda a obra de Godard.

Ele é retomado aqui no plano visual, quando Michel folheia um álbum de fotografias de nu feminino no plano 168 e seguintes, no quarto 12 do hotel de Suède: “As mulheres não querem nunca fazer em oito segundos aquilo que querem muito fazer oito dias depois”.

Descobrimos também que Michel foi assistente em um filme na Cinecittà, “porque estava liso”. O cinema é uma profissão sexualmente imoral, mas, além disso, aí se ganha dinheiro facilmente. Por outro lado, a jovem pergunta a Michel “se ele não foi gigolô por acaso”. A referência ao proxenetismo encontra um prolongamento atenuado, quando Michel reencontra o amigo Berruti. Este usa uma menina muito jovem que vai beijar um homem de certa idade, para fotografá-los e, em seguida, fazer chantagem. O meio literário não é mais recomendável, pois, quando Patricia evoca William Faulkner, Michel logo pensa que ela deve ter se deitado com ele.

Não é preciso levar esses comentários de Michel Poiccard a sério, pois eles não são sérios no filme. O próprio Michel está pronto para roubar dinheiro da bolsa de uma ex-amante. No entanto, os comentários contribuem para ligar negativamente, do ponto de vista moral, o tema do cinema ao da sexualidade fácil e da infidelidade. Patricia aceita acompanhar o jornalista que lhe prometeu uma entrevista no dia seguinte em Orly: “Mas era preciso que eu o visse. Ele vai me possibilitar escrever artigos. É muito importante para mim, Michel”. Um pouco depois, ela se deixa beijar dentro do carro esporte conversível e não volta ao quarto de hotel senão no dia

seguinte de manhã. E Michel dá mostras de certa credulidade quando ela responde à pergunta: “Você dormiu com ele?”, “Não”; “Eu aposto que sim”, “Não, Michel. Você sabe, ele é muito gentil. Ele me disse que um dia nós vamos dormir juntos, mas não hoje” (plano 167).

As private jokes e as piscadelas

Essas brincadeiras não desempenham um papel decisivo na construção dos personagens e na temática profunda do filme. Elas permitem estabelecer redes associativas com outros filmes, mas essas ligações de superfície não têm a densidade das citações filmicas propriamente ditas. É assim que se deve considerar a aparição da garota que estende um número dos *Cahiers du Cinéma* a Michel Poiccard, perguntando: “Você não tem nada contra a juventude?”. Da mesma ordem é a alusão ao personagem principal do filme policial *Bob le flambeur* de Jean-Pierre Melville, no momento em que o inspetor Vital diz a Tolmatchoff: “Você se lembra quando entregou seu amigo Bob?”. Antes disso, Michel havia perguntado a Tolmatchoff se seu amigo Bob Montagné poderia descontar o cheque: “Mas ele foi em cana, esse escroto aí”. E, quando o inspetor indica que Michel usa também o nome de Laszlo Kovacs, devolvendo a gentileza a seu “conselheiro técnico”, pois Laszlo Kovacs é o nome que Jean-Paul Belmondo tinha no último filme de Claude Chabrol, *Quem matou Leda?*.

A utilização assaz frequente, como atores secundários ou figurantes, de colegas críticos, assistentes, técnicos ou simplesmente amigos se inscreve no mesmo procedimento. Somente os companheiros próximos conseguem identificar as silhuetas.

As referências temáticas e estilísticas

Essas referências dizem respeito, ao mesmo tempo: 1) à história do cinema; 2) a um gênero, o filme *noir* americano; 3) a filmes particulares, citados de diversas formas, evocados ou retomados de maneira mais ou menos explícita.

O filme *noir* e o *western*

Como Marc Cerisuelo indica, com razão, *Acossado* é uma das raras ficções cinematográficas fundadas na “*co-présence*” – o termo é de Cerisuelo – de um grande gênero do cinema americano, o “*film noir*”, segundo a expressão francesa de Borde e Chaumeton, adotada pela crítica americana. Godard dedica seu primeiro longa-

metragem a uma pequena agência de produção, a Monogram Pictures, especializada no gênero policial de baixo orçamento. Evocamos já *Mortalmente perigosa* (*Gun crazy*), cujo roteiro é próximo de *Acossado*. Mas esse filme se inscreve naquilo que é quase um subgênero do filme *noir*: a história de um casal perseguido pela polícia, subgênero ilustrado por algumas obras-primas como *Vive-se uma só vez* (*You only live once*), de Fritz Lang, e *They live by night*, de Nicholas Ray, dois cineastas maiores para Godard.

A referência mais carregada, desenvolvida pela figura do campo/contracampo em seis planos, é a homenagem a “Bogey”, o ator Humphrey Bogart, modelo comportamental de Michel Poiccard, que lhe empresta um gesto, o movimento do polegar sobre os lábios, e um estilo geral de se vestir: o chapéu, o cigarro na boca. Bogart é o ator principal do filme *A trágica farsa* (*The harder they fall*, Mark Robson, 1956), sobre o ambiente do boxe, citado num cartaz com seu *slogan* publicitário, “Mais dura será a queda”, e em fotos do filme (planos 96 a 101).

Outro filme americano cujo *slogan* publicitário, “Viver perigosamente até o fim”, é estampado num cartaz é *A dez segundos do inferno* (*Ten seconds to hell*, Robert Aldrich, 1959), com Jack Palance e Jeff Chandler. *Whirlpool* (1949), de Otto Preminger, é evocado apenas por um fragmento de sua banda sonora, no momento em que Patricia quer despistar o segundo inspetor. Mas é para ver um *western* que Michel leva Patricia ao Napoléon: *Um homem de coragem* (*Westbound*, 1959), de Budd Boetticher. O título do filme será conhecido somente quando eles saem da sala e o fragmento da banda sonora que se ouve durante o beijo em *close* de Patricia e Michel evoca parcialmente o universo do *western*, em duas frases: “Esteja atenta, Jessica” e “Você se enganou, xerife”.

Um breve episódio narrativo remete a *Um preço para cada crime* (*The enforcer*, 1951), de Raoul Walsh, outro filme *noir* estrelado por Humphrey Bogart. Quando Michel dá uma pancada num cliente no banheiro de um bar, ele imita um dos gângsteres do filme de Walsh, que utilizava o mesmo estratégia.

A referência ao *western* de Samuel Fuller, *Forty guns* (1957), é mais sutil, porque formal. É Patricia que, dessa vez, inspira-se no movimento de um personagem quando observa Michel através de um cartaz enrolado. Em Fuller, trata-se do cano de um fuzil e Godard havia gostado desse enquadramento, que descreve em sua crítica do filme: “Ève vende fuzis. Gene a mira para se divertir. A câmera toma seu lugar e vemos Ève através do cano do fuzil. *Travelling* para frente até que a boca do cano a enquadre em *close*. Plano seguinte: ela e ele se beijando” (*Cahiers du Cinéma*, n. 76, novembro de 1957).

Mais tarde, para explicar seu primeiro longa-metragem, Godard vai evocar *Where the sidewalk ends* (1950) e *Anjo ou demônio* (*Fallen angel*, 1945) de Otto Preminger, que ele utiliza em suas conferências sobre a história do cinema, em Montreal, no outono de 1978:

A relação entre *Anjo ou demônio* e *Acossado* é muito diferente, pois, antes de eu filmar *Acossado*, houve toda essa época que a gente chama de “os filmes *noir* americanos”...

E era o começo da moda “Série *Noir*” na Gallimard, na França. Antes da criação dos *Cahiers du Cinéma*, Bazin e Doniol-Valcroze e outros tinham criado um cineclub que se chamava Objectif 49 e que lançara na época todos “os filmes *noir*” americanos: *Gilda*, e todos esses filmes aí. E depois, bom... *Anjo ou demônio*, eu escolhi esse aí porque Serge (Losique) tinha esse filme; eu tinha lhe pedido outro, que eu me lembro de que se chamava *Where the sidewalk ends* e que era com Danna Andrews também. E, na época, me lembro de que eu acreditava, quando fazia *Acossado*, que eu fazia um filme desse gênero. E quando o vi depois, eu percebi que era outra coisa. Hoje, eu me pergunto o que é que são esses filmes, o que é que era o meu filme e depois o que é que era aquele outro lá também. (Godard 1980, p. 23)

Acossado traz, de pronto, um tema narrativo de filme *noir*: um jovem assassino, acompanhado da mulher que ele ama, foge da polícia. Ele retoma certos episódios tradicionais, como o homem golpeado dentro dos banheiros, as duplas perseguições, a utilização da sala de cinema para despistar a polícia, a galeria de um prédio para passar de uma rua a outra, a figura muito aldrichiana do inspetor Vital, a mulher maléfica que denuncia, aquela por quem o herói não deveria estar apaixonado, como em *À beira do abismo* (*The big sleep*, de Howard Hawks, 1946) ou em *Gilda* (1946) de Charles Vidor. Do mesmo modo, há as letras luminosas de neon, que anunciam a detenção iminente do criminoso e as edições sucessivas de *France Soir*, tomadas de *Cidadão Kane* de Orson Welles, mas que são também imagens emblemáticas do filme de gângster ou do “inimigo público número um”: *Heróis esquecidos* (*The roaring twenties*, 1939), *Fúria sanguinária* (*White heat*, 1949), *Seu último refúgio* (*High Sierra*, 1941), com Humphrey Bogart perseguido por todas as polícias, e *Golpe de misericórdia* (*Colorado Territory*, 1949), seu *remake* em *western*, todos os filmes de Raoul Walsh.

É o cineasta Jean-Pierre Melville, intérprete do romancista Parvulesco, mas sobretudo grande *expert* cinéfilo de filmes *noir* americanos, que aqui aparece usando seus célebres óculos escuros e seu chapéu e que agrega em torno de seu nome essa filmografia infinita de um gênero cuja história atravessa todo o cinema americano clássico. Mas Godard junta a esse vasto *corpus* americano, via Melville, uma alusão a Jean Cocteau (*Le testament d'Orphée*) e, mais indiretamente, à visão dostoiévskiana do filme policial que nos oferece Robert Bresson com *O batedor de carteiras*: é nesse sentido que podemos ler o *close* bem bressoniano da mão de Michel, enquadrada com abertura da íris, com duas moedas, quando ele se propõe a convidar Patricia para jantar (plano 102).

“Houve Bresson, acabou de aparecer *Hiroshima*”

Quando o filme de Alain Resnais aparece no cartaz de um cinema da Champs-Élysées, com o curta-metragem de Agnès Varda, *Du côté de la côte* (1958), quando o jornalista Van Doude acompanha Patricia ao seu carro conversível branco (plano 144), Godard alarga seu *corpus* de referência a toda a história do cinema.

É evidente que Jean Seberg prolonga seu personagem de *Bom dia, tristeza*. Porém, Parvulesco ironiza, em uma de suas respostas à pergunta de uma jornalista: “Você gosta de Brahms?” (*Aimez-vous Brahms?*), título do romance de Françoise Sagan, contemporâneo do filme de Godard. Patricia fala, no filme de Godard, que ela preferia se chamar Ingrid em vez de Patricia Franchini, e é então a Joana D’Arc de Roberto Rossellini, interpretada por Ingrid Bergman, que entra em cena (*Giovanna d’Arco al rogo*, 1954).

Comentando o “tom geral de filme *noir*” de *Acossado*, Dudley Andrew avalia que o sonho de Belmondo de “descer ao sul da Itália com a sua garota e o seu dinheiro lembra os sonhos de segurança depois da fronteira de tantos anti-heróis dos anos 1940, como o casal condenado à desgraça de *Mortalmente perigosa* (*Gun crazy*), filme de 1949 distribuído pela Monogram Pictures, que mostra uma das primeiras cenas de longa duração do cinema hollywoodiano.

Mas descer ao sul da Itália evoca também *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*), outro filme de Roberto Rossellini, com Ingrid Bergman e George Sanders. Um filme considerado pelos críticos Jacques Rivette e Godard um manifesto do cinema moderno, por seu tratamento da duração, pelo estilo de seus diálogos e por sua descrição das relações de casal.

Certos momentos ou planos de *Acossado* remetem a clássicos do cinema francês, e a atuação de Jean-Paul Belmondo evoca a de Jean Gabin nos anos 1930. Quando Michel manipula o urso de pelúcia no quarto simplório da jovem continuísta morena, ele faz o mesmo gesto que François em *Trágico amanhecer*, outro assassino pego pela polícia e que morre de manhãzinha. No filme de Carné, o urso de pelúcia também é de Françoise, e ele reaparece nas mãos de Patricia no hotel de Suède. Os dois heróis acendem cigarros atrás de cigarros, como já vimos.

Renoir também não está ausente no universo godardiano. Michel limpa os sapatos com um jornal, num gesto tão provocador quanto o de Boudu (Michel Simon) no filme de Renoir, que utilizava o lençol da cama no mesmo gesto (*Boudu sauvé des eaux*, 1932). Os diálogos mencionam um certo Toni de Marselha (“Eu telefono da parte de Toni, de Marselha... Laszlo Kovacs... Eu levo uma americana para ele”, diz Michel, sequência 7), mas o plano geral que enquadra a fuga de Michel, depois do assassinato do policial, é uma referência muito mais direta à fuga de Toni

através dos campos no fim do filme de Renoir. Toni será abatido por um caçador ao correr sobre uma ponte suspensa (*Toni*, Jean Renoir, 1934).

Quando Michel atira com seu revólver na direção do sol na sequência 2, repete um gesto do herói de Fritz Lang no fim de *O tigre de Bengala* e sabe-se dos vínculos que unem a distribuição do filme de Lang à produção do de Godard.

Mais ainda, a morte de Poiccard, que corre ao longo da rua Campagne Première, é uma magnífica reescrita da agonia de um bandido mudo de *O homem do Oeste* (*Man of the West*, 1958), de Anthony Mann. Como Poiccard, esse homem desce correndo a rua interminável de um vilarejo abandonado, ferido mortalmente por uma bala nas costas, e despenca deixando escapar o primeiro grito junto com o último suspiro.

Godard acabara de analisar magistralmente a *mise en scène* do filme de Anthony Mann:

Na cidade morta, Gary Cooper sai do banco e olha se o bandido em quem ele acabara de atirar estava bem morto, depois de vê-lo de longe cambalear no fim da única rua que desce suavemente em declive a seus pés. Um cineasta mediano simplesmente passaria de Gary Cooper, que sai à rua, ao bandido morrendo. Um cineasta mais refinado enriqueceria a cena com efeitos diversos, mas manteria o mesmo princípio de composição dramática. A originalidade de Anthony Mann é saber enriquecer tudo simplificando ao extremo. Enquadra-se Gary Cooper, que sai em plano geral. Ele atravessa quase inteiramente o campo para lançar um olhar sobre a cidade morta e aqui (no lugar de fazer um contracampo sobre ele, depois um terceiro plano sobre o rosto de Gary Cooper olhando) um *travelling* lateral reenquadra Gary Cooper, que está imobilizado diante da cidade abandonada. O lance genial foi ter feito o *travelling* partir depois de Gary Cooper, porque é essa defasagem temporal que permite uma simultaneidade espacial: temos, em um único golpe, o mistério da cidade morta e a inquietude de Gary Cooper diante desse mistério. Com Anthony Mann, temos a cada plano a análise ao mesmo tempo que a síntese ou, como observou muito bem Luc Moullet, o instintivo ao mesmo tempo que o reflexivo. (*Cahiers du Cinéma*, n. 92, fevereiro de 1959)

Trata-se aqui, é evidente, de uma das mais finas análises da *mise en scène* publicadas pelo Godard crítico antes das filmagens de *Acossado*. Só faltava partir para a ação.

Um “manifesto” é um texto ou uma obra que permite a um autor ou grupo apresentar ao público um programa político ou um programa estético. Godard não apresentou seu filme como tal no momento do lançamento comercial; no entanto, a maior parte dos críticos percebeu seu primeiro longa-metragem como um verdadeiro manifesto da estética da nova escola. Jacques Siclier utiliza o termo, já em 1960, em seu ensaio *Nouvelle Vague?*, publicado em 1961 pela editora Cerf.

Uma novidade radical e provocante

Acossado é, a um só tempo, um filme de autor e o manifesto da geração dos *Cahiers du Cinéma*. Ele é, mais exatamente, o *manifesto* dessa equipe crítica e de sua ideologia subjacente. Uma ruptura categórica com todas as regras técnicas em uso, um gosto evidente pela provocação levaram Jean-Luc Godard a *reinventar* o cinema. Seu filme tem a aparência de uma criação espontânea, de um jorro contínuo, porque é uma escrita direta. (Siclier 1961)

Então, o que define *Acossado* como manifesto aos olhos do autor é sua radical e provocante novidade, o fato de que ele reinventa o cinema. Trinta anos mais tarde, Marc Cerisuelo, em sua monografia, lançada em 1989, intitula o capítulo que consagra a *Acossado* “O manifesto e o programa”: por que essa recorrência do termo? Por que ele se impõe a esse ponto num primeiro filme?

Acossado é um desses filmes que a história do cinema consagrou como fundadores de uma corrente, de uma escola estética, do mesmo modo que

L'assassinat du duc de Guise (1908) na sociedade Film d'Art, *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) na epopeia histórica, *La Roue* (1923) no poema lírico, *O gabinete do doutor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920) no cinema expressionista, *O encorajado Potemkin* como hino revolucionário fundado na montagem, ou *Roma, cidade aberta*, no neorealismo.

Mais ainda, *Açossado* acabou por suplantando *Os incompreendidos* na memória histórica – porque, para a maior parte dos contemporâneos, o primeiro filme de François Truffaut era considerado o filme “fundador”, em razão de sua apresentação triunfal no Festival de Cannes, da celebridade anterior do jovem crítico e do lado autobiográfico de sua obra.

Açossado pode ser considerado, então, um filme manifesto por uma série de razões. Ele é, antes de tudo, um manifesto econômico, técnico e estético, como tentamos demonstrar nos capítulos precedentes, o filme de um jovem autor cinéfilo e crítico “que sabe que Griffith existe”. Ele é, enfim, e ainda mais, um manifesto midiático e autopublicitário. É isso que pretendemos mostrar agora.

Um filme magistralmente promocional

Se *Açossado* foi imediatamente percebido como filme manifesto, foi porque se beneficiou de uma campanha promocional absolutamente excepcional para um filme de tão baixo orçamento em 1959. As filmagens terminaram em meados de setembro, mas a montagem, a mixagem e a pós-sincronização levaram mais de dois meses. As primeiras projeções corporativas se realizaram em dezembro. Ao longo desse período de três meses, Godard e Richard Balducci, o assessor de imprensa da Films Georges de Beauregard, organizaram uma magistral campanha, multiplicando os rumores contraditórios no meio do cinema: “É o pior filme do ano”, “É um filme imontável, só tem falsos *raccords*”, “Os diálogos são obscenos” ou, inversamente, “É um filme genial”, “É a obra-prima da Nouvelle Vague, o *Cidadão Kane* do jovem cinema francês”.

De fato, a Films Georges de Beauregard utiliza, pela primeira vez, os serviços de um assessor de imprensa particularmente dinâmico. Richard Balducci, em estreita colaboração com Godard, concebeu um dossiê de imprensa completíssimo. René Guyonnet, no começo de seu longo estudo publicado em *L'Express* em 17 de março de 1960, evoca “em meio à documentação que é enviada à imprensa, os depoimentos admirados de Jacques Becker, de Joseph Kessel, de Sophia Loren, de Carlo Ponti”.

O fotógrafo de cena Raymond Cauchetier, que já havia trabalhado para Georges de Beauregard em *Pêcheur d'Islande*, fez centenas de fotos a todo o momento durante as filmagens. Essas fotos foram, logo em seguida, reproduzidas na imprensa.

Veremos nos semanários de grande tiragem o operador Raoul Coutard sentado em sua cadeira de rodas e o diretor guiando o maquinista que empurra o triciclo dos correios na Champs-Élysées. Os *Cahiers du Cinéma* não ficam atrás. O número 101, de novembro de 1959, consagra “a foto do mês” a uma imagem das filmagens: Godard guia o operador filmando Jean Seberg, enquanto Belmondo dá rapidamente um nó na gravata no fundo do campo (p. 39).

O assessor de imprensa convidou também os jornalistas para assistir a certas tomadas, o que era excepcional na época, sobretudo para um filme de debutante, de orçamento tão modesto. Tudo isso explica que, contrariamente ao que esperavam, Claude Ventura e Xavier Villetard tenham encontrado nos arquivos da sociedade de produção três volumosos dossiês consagrados às filmagens desse “pequeno filme sem dinheiro, supostamente improvisado dia após dia”. Mais de 30 anos depois, eles conseguiram reconstituir, graças aos documentos conservados, um verdadeiro *making off* de *Açossado*.

Já em 4 de outubro de 1959, quando a mixagem não tinha ainda começado, François Truffaut, célebre desde seu prêmio de direção em Cannes alguns meses antes, é entrevistado longamente por Claude-Marie Trémois no semanário *Radio Cinéma Télévision*. Ele dá numerosas informações sobre seu papel como roteirista e sobre “uma técnica revolucionária, a câmera na mão”. Ele explica que Godard filma “como se escreve, que dá livre curso a suas faculdades de invenção e tem ao menos uma ideia por plano”. François Truffaut proclama, numa piada final: “Vocês verão, *Açossado* terá difamadores encarniçados e defensores apaixonados”. Ele não estava muito enganado.

Fim de outubro, *France Observateur*, publicado então semanalmente, em grande formato, consagra duas páginas inteiras ao “caderno de campo de um aprendiz de cineasta”, escrito por Marc Pierret, jovem autor contratado como assistente estagiário para o filme. Já mencionamos esse caderno de campo anteriormente, a propósito do destino final de Poiccard. Essa reportagem descreve em 15 seções todas as fases da realização, falando dos salários dos técnicos, oferecendo um retrato do contrarregista, do produtor, dos figurantes, da estrela, descrevendo o roteiro, dos *rushes* até a mixagem. Quatro grandes fotos acompanham a reportagem: elas mostram uma jovem vendedora anônima com o *New York Herald Tribune*, o diretor concentrado e pensativo com seus óculos escuros e seu cigarro, a estrela americana sorridente. Uma imagem da jovem sueca nos mostra o nome da intérprete, Virginie Ullman, que é fotografada no estúdio, numa pose emblemática (ver mais à frente, nas páginas seguintes, extratos desse caderno de campo).

Em 23 de dezembro, é Michèle Manceaux que apresenta o filme e comenta sua entrevista com Jean-Luc Godard no *L'Express*:

Nesta semana, os boatos parisienses que fazem e desfazem reputações ecoam um ruído lisonjeiro. De Jacques Becker a Jean Aurenche, dos antigos aos novos, no boca a boca, murmura-se: você sabe que o primeiro filme de Godard é excelente! E essa frasezinha parece nada, mas significa muito... Godard é ainda, na época, um “porco-espinho”, e não ousa lhe fazer perguntas. Caoticamente, eu compreendo, entretanto, que ele também *aprontou*. Ele arrombou uma caixa-forte, foi internado numa casa de loucos e até foi embora uma vez com o caixa dos *Cahiers*. Imagina-se toda uma aura de páginas policiais.

É o início do “mito *noir*” do jovem diretor.

Multiplicam-se as invectivas da imprensa, em que os jornalistas se batem. Luc Moullet resume bem essa campanha nas primeiras linhas do artigo consagrado a Godard em abril de 1960 nos *Cahiers du Cinéma*:

Os quatro meses que correram entre a primeira *sneak* e a primeira sessão pública de *Açossado*, em 16 de março de 1960, permitiram ao filme de Jean-Luc Godard adquirir uma notoriedade jamais esperada, acredito eu, antes do lançamento de um filme; notoriedade devida ao prêmio Jean Vigo, ao lançamento de um disco, de um romance muito distantemente adaptado e infielmente inspirado no filme e, sobretudo, à imprensa, que dá mostras de uma paixão igual, tanto quanto inédita, nos panegíricos e na destruição.

Em 1974, outro crítico, grande articulista de *jazz* e jornalista da Agence France-Presse (AFP), Jean Wagner, volta às condições de recepção do filme nos primeiros momentos:

Eu não sei mais o que é que se escreveu depois da primeira projeção de *Açossado*: “Podemos dizer que estávamos lá!”. E, alguns anos mais tarde, François Truffaut escreveu: “*Açossado* teria marcado na história do cinema uma virada decisiva, como *Cidadão Kane* em 1940”. Essa comparação é justa, sobretudo porque, desde a primeira noite, formaram-se dois clãs, que, daí em diante, jamais se encontrariam: execrava-se ou venerava-se. Sem meio termo. Quinze anos mais tarde, quando esse primeiro filme já havia rodado o mundo, os adversários de Godard não se desarmavam: isso que nos parece sublime e doloroso lhes parece insignificante e irritante. (“*À bout de souffle* ou le monde en porte à faux”, prefácio de *À bout de souffle*; la continuité photographique, Balland, 1974)

René Guyonnet escreve ainda: “Entusiasmo bem parisiense? Não. O filme, lançado como teste por exibidores em Lyon e Marselha para o grande público, o maior público, funcionou de maneira espantosa”. (*L'Express*, 17 de março de 1960)

Esses “exibidores” encarregados de testar as reações do público de província devem ser sublinhados. Eles se inscrevem na estratégia promocional geral.

O lançamento em Paris e o acolhimento da crítica

No lançamento em Paris, o filme conta com três cartazes diferentes e um material publicitário importante. O *trailer*, realizado pelo próprio Godard, qualifica a obra de “o melhor filme do ano” e multiplica as referências culturais, os planos insinuantes e as referências diretas ao espectador. Como ressaltou Luc Moullet, a Columbia lançou um disco de 45 rotações com a música de Martial Solal. A editora Seghers publica, já em fevereiro de 1960, um romance policial inspirado no filme, escrito por Claude Francolin para o grande público, “baseado nos trabalhos cinematográficos de Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol”. Nesse mesmo mês, *Açossado* recebe o prestigioso prêmio Jean Vigo.

Quando foi exibido comercialmente, em 16 de março de 1960, na capital, o primeiro longa-metragem de Godard havia sido precedido, portanto, por uma excepcional campanha de promoção multimidiática (fotos, romance, cartazes, disco). Ele se beneficia ainda mais de uma convergência de acontecimentos que lhe rende salas prestigiosas, mas também bem comerciais.

Ele saiu tampando um buraco. Foi programado, no último momento, para substituir um policial de Eddie Constantine que não chegou a tempo. *Açossado* entusiasmou a Champs-Élysées. Isso foi, para mim, um verdadeiro detonador. Minha mulher, que tinha ido à primeira projeção, veio me dizendo: “Você não pode imaginar, é um triunfo! Eu não acreditava”. (Belmondo 1996, p. 28)

Então, a SNC/Impéria concede ao filme de Godard uma rede de quatro salas de grande público, o famoso circuito de cinemas “Balzac, Helder, Scala e Vivienne”.

Os primeiros resultados são impressionantes para um filme de diretor desconhecido, que tem como única estrela a americana Jean Seberg, lembrando que ele foi proibido pela comissão de controle aos menores de 18 anos.

A cifra total da primeira semana é de 50.531 ingressos. O filme continua em cartaz durante sete semanas com exclusividade e registra 259.046 ingressos nesse primeiro período. Em seguida, é reprisado por quatro semanas no Raimu e no Plaza.

A partir de 9 de março de 1960, uma semana antes do lançamento público, acontece a explosão na imprensa diária: artigos no *Combat*, em 9 de março, no *Le Figaro*, no dia 16, em *L'Aurore*, *France Soir* e *Paris Presse*, no dia 17, em *Paris Jour*, *Le Monde* e *Le Figaro*, pela segunda vez, no dia 18 etc.

A quase totalidade dos críticos é muito favorável ao filme, às vezes com alguma reserva, contradizendo o mito das reações violentas de hostilidade. Mesmo Jean Dutourd, em *Carrefour*, intitula seu artigo “O cinema francês está se transformando no melhor do mundo”.

É antes a crítica dita especializada que é a mais reticente, fora os *Cahiers du Cinéma* naturalmente: reservas morais de Marcel Martin em *Cinéma 60*, n. 46 (maio de 1960), da equipe de *Télé-Ciné*, no n. 89 (maio-junho de 1960), no entanto, com um estudo longo do filme, de 12 páginas, de Gilbert Salachas (ficha n. 365). Evidentemente, é *Positiv* que publica, na pena de Louis Seguin, o texto que se opõe mais violentamente a Godard (n. 33 de abril de 1960, p. 49):

Acossado é, de fato, o mais fabricado, o mais enganador dos filmes, e as receitas são as mais simplistas. O senhor leva o seu herói a dizer uma coisa, depois, um pouco mais tarde, o contrário, e não faz mais que apresentar esse mau paradoxo como a ambiguidade mesma da vida. O mesmo para o estilo. O senhor segue “objetivamente” os seus personagens em “vertiginosos” movimentos da aparelhagem, esquivando-se cuidadosamente de juntar as diversas etapas de seus movimentos. O filme tem um aspecto caótico que o senhor apresenta como a vivacidade própria do gênio.

Depois desse triunfo nas telas parisienses, o filme inicia um longo percurso internacional na Europa e nos Estados Unidos. Um teórico holandês, Jürgen E. Müller, estudou em detalhes o lançamento e a recepção do filme na Holanda em maio de 1960. Esse estudo confirma a natureza da distribuição do filme em seu país como “um acontecimento”. Isso também vale para a Alemanha e o outro lado do Atlântico.

Acossado rapidamente se transforma num filme culto e será regularmente redistribuído, quase que a cada três anos. É o filme francês da Nouvelle Vague mais difundido no circuito das universidades americanas. Essa celebridade é concretizada em 1982 por um *remake* de Jim MacBride, com Richard Gere e Valérie Kaprisky, *A força do amor (Breathless)*, baseado num roteiro de Kit Carson, invertendo habilmente a nacionalidade dos dois personagens principais e situando a ação de Las Vegas a Los Angeles.

Anteriormente, em 1975, Godard propôs a Georges de Beauregard dirigir ele mesmo um *remake* de *Acossado*, com o mesmo orçamento de 1959. O projeto foi depositado no CNC sob o título inicial *Acossado número dois*. Essa foi a última colaboração entre eles. O único ponto em comum entre os filmes é o custo. Não há realmente mais nada do roteiro de Truffaut em *Número dois*, transformado em um ensaio teórico realizado em vídeo sobre os poderes da representação, a alienação dos casais pelo trabalho e a violência da sexualidade conjugal.

Em 1974, a luxuosa coleção de “Clássicos do Cinema”, da editora Balland, publica uma continuidade fotogramática, organizada por Gérard Vaugeois, que relaciona o filme de Godard a *O boulevard do crime (Les enfants du paradis)*, *A bela e a fera (La belle et la bête)* e *A grande ilusão (La grande illusion)*.

As diversas classificações cinefílicas e midiáticas na imprensa escrita ou televisiva mantêm *Acossado* sistematicamente nas primeiras posições nos anos 1960. Ele é o filme escolhido para a inauguração da sala Georges de Beauregard em Saint-Germain, no começo dos anos 1980. É o filme mais consultado pelo público da videoteca de Paris desde sua inauguração.

Só falta ao filme uma consagração, a da instituição escolar e universitária, que o reúne a alguns títulos raros, já inscritos nos programas oficiais dos exames de fim de curso ou de uma mítica agregação das artes do espetáculo.

I. Olhares críticos em 1960

Caderno de campo de um aprendiz de cineasta

Marc Pierret, jovem escritor, trabalhou como assistente nesse filme. Seguem-se trechos de seu caderno de campo.

Um jovem homem ocupado, de camisa xadrez amarela apertada dentro de uma calça azul petróleo, tinha me recebido no estúdio da Ibéria-Films: o primeiro assistente. Depois de olhar minha carta de recomendação, ele me conduziu ao escritório do produtor, onde as condições de minha contratação foram especificadas: eu teria, na qualidade de assistente estagiário, o salário de um carteiro em fim de carreira. (...) Isso foi há seis semanas. As filmagens terminaram hoje. Jean-Luc Godard, o diretor, deve agora dirigir a sincronização e a montagem do filme. Só me resta voltar para casa.

O roteiro

“Pierret”, me pergunta Jean-Luc Godard, “você poderia me fazer um favor? Guarda meu carro na garagem da rua Marbeuf. Você vai reconhecê-lo facilmente, na rua Cérises, um Simca Sport laranja... E, depois, eu preciso de um elevador de vidro, bem largo, em que entre a luz do dia...”

O primeiro assistente me pede para encontrar o endereço de L.F. Céline, para propôr-lhe interpretar seu próprio papel no filme “ou então Melville... enfim, veremos...”.

A sequência

Nós filmamos, há três dias, num pequeno hotel do quarteirão de Saint-Michel, uma sequência de 23 minutos, com Jean Seberg e Belmondo: os amantes 59. Sem romantismo, sem falsa bravura erótica.

Nesse quartinho, eu passei um dia todo a pregar cartazes de Klee, Picasso, Renoir, transportar livros, fazer e desfazer a cama, colocar espelhos.

Pelo buraco da fechadura (não tem muito espaço dentro do quarto), eu observo, pela terceira vez, o movimento das pálpebras de Jean quando ela beija, com uma naturalidade infalível, os lábios de boxeador de Belmondo. Eu escuto atrás da porta Godard soprar a conversação ao casal imaginário.

“Ele se deita, completamente vestido, sobre a cama, com seu chapéu.”

A mixagem

No momento em que essas notas forem publicadas, a mixagem talvez ainda não tenha começado. Nesse filme, sem gravação direta do som, foi preciso primeiro sincronizar os diálogos, depois montar: compor a música, registrá-la na fita magnética. A mixagem, enfim, ainda falta fazê-la, isso consiste em ordenar palavras, música e sonoplastia em função da imagem. Um laboratório especializado se encarregará de reduzir as três ou quatro bandas a uma só.

Em um mês, tudo terá terminado. Em dezembro, o filme será exposto aos críticos. Em uma semana, a coisa começa. (Pierret 1959)

II. As relações deterioradas de dois personagens exilados

O mundo em fumaça

(...) A expressão pela linguagem cinematográfica é a tal ponto natural para Godard que ele pode, como disse um dia, “desprezar o cinema”, ou seja, as regras da gramática em uso. Ele zomba da iluminação e zomba da decupagem; ele zomba até, o que nunca se viu, dos *raccords*. Ele põe a câmera num 2CV, numa cadeira de rodas ou nas mãos do operador e a única regra para filmar é se interessar pelos personagens. Praticamente, isso significa que ele se interessa por estes intérpretes, Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo, que ele os segue em seus deslocamentos ou escruta seus rostos em *close*, sem razão dramática, porque é isto o cinema, olhar os rostos.

Esses rostos, ele os faz viver a sua maneira, por meio de um tique *à la* Bogart, como eu disse, ou das caretas, como a tripla careta com que Michel morre. Ele não os faz “atuar”, ele não lhes dá sentimentos a “exprimir”: com respeito a isso, reteve a lição de Bresson, os rostos não são, para Godard, “as máscaras de um destino espiritual”, eles são rostos-sob-os-seus-olhos, que ele olha porque são bonitos.

Os gestos são tão importantes quanto os rostos: eles são o papel que os personagens se aplicam em ser, tal como o garçom do café de Sartre se aplicava em ser garçom de café. A maior parte desses gestos são herdados do cinema americano; assim, a maneira que Michel e seu companheiro Berruti têm de se cumprimentar, batendo a mão no braço ou batendo as mãos palma contra palma, como índios. Esses

gestos se enriquecem de acessórios, chapéu, óculos escuros (mesmo Godard está sempre de óculos escuros), e têm sempre uma contrapartida sonora, não menos característica: os “Ciao, amigo!” ou “Oi, filho!”.

Dentre os acessórios, há um ao qual Godard reserva um lugar privilegiado, é o cigarro. Michel não para de fumar (conserva sempre o cigarro nos lábios), de se envolver na fumaça, de transformar o mundo em fumaça. O cigarro sempre serviu aos diretores para significar nervosismo, mas é a primeira vez que o utilizamos também de maneira sistemática por seu valor de comportamento, de fuga e de proteção, e de atributo essencial: ele é parte integrante do *uniforme* do herói bogartiano que revestiu Michel.

Você está pronto?

Outro domínio no qual Godard se mostra um discípulo ainda mais fiel de Bresson é na utilização da banda sonora como material descritivo, permitindo uma economia dos planos estáticos e pesados. Mas o uso dos diálogos é de uma originalidade total: aí, ele leva a um ponto jamais antes alcançado a dicotomia da imagem e da palavra. Ora considera as palavras como o simples aspecto sonoro da imagem, um ruído dentre outros, desprovido de sentido, e assim faz passar um “E agora, eu avanço, Afonso!” ou um “Você fala, Carla!”; ora as toma em seu valor poético e constrói frases que faz serem ditas recitadas, espalhando-as em diversos planos, sem se preocupar em saber se está no campo o personagem que fala ou aquele a quem se fala. Esses curtos poemas, como a tirada de Belmondo: “Eu gosto de uma garota que tem uma nuca muito bonita etc.” ou o diálogo dublado do Napoléon, são sempre inseridos de uma maneira tão sincopada quanto a música de acompanhamento. Jamais uma frase que possa se aproximar da eloquência ou cair na literatura. Também jamais frases que, encadeando-se, sejam de natureza a “fazer crescer” dramaticamente uma cena.

Pelas razões que tentei apresentar ou por outras, o que é certo é que os personagens de *Acossado* vivem, como se diz. E, se eles vivem, não é porque Godard filmou com amigos ou na Champs-Élysées. Pouco importa que conheçamos ou não os atores, que tenhamos ou não jantado na véspera com este ou aquele, que os lugares sejam ou não esses que frequentamos cotidianamente. *Acossado* – e isso parece milagroso quando se conhecem as condições de filmagem – impõe um mundo que recoloca em questão uma tranquilidade que acreditávamos estar garantida e convicções que avaliávamos bem assentadas, um mundo que diz muito sobre o nosso mundo.

Devo agora acrescentar uma advertência: *Acossado* é totalmente corrosivo com respeito às regras morais e sociais tradicionais. Há um risco, se você tem princípios, de que fique profundamente chocado; e, se você é naturalmente otimista, de que se conserve totalmente insensível. *Acossado* é a miséria do homem sem Deus, e pior: a pintura sedutora dessa miséria. Você está preparado para se identificar, por uma hora e meia, com os seres que têm gosto pela própria ruína? (René Guyonnet, *L'Express*, 17 de março de 1960)

III. O modelo bressoniano

Citando *O batedor de carteiras*, Godard também situa sua obra em seu verdadeiro lugar. Klee também é a mais esclarecedora das referências. Transposto para esse domínio, Bresson seria um abstrato e Godard um figurativo. Falso problema: na pintura, como no cinema, a realidade está sempre na saída e sempre na chegada da obra. O artista reconstrói aquilo que vê para mostrá-lo dentro daquilo que lhe parece ser a verdade essencial do real. As formas se deformam antes de se reconformarem: reconhecemos ou não o objeto, mas ele está sempre aí. Nós falamos da única arte que importa: a da não gratuidade.

Na busca de suas vozes mais secretas e mais verdadeiras, o Bresson de *O batedor de carteiras*, aparentemente, faz os personagens falarem falso. Esse tom é o que teria a consciência se fosse possível registrar o rumor de sua marcha. Jean-Luc Godard procede de maneira oposta para chegar ao mesmo resultado: uma das originalidades de *Acosado* está no natural de seus diálogos. Parece que, pela primeira vez, escutamos falar na tela. Mas esse natural é só aparente. Ele foi inteiramente recriado.

A escrita do filme é de uma liberdade surpreendente. Ritmo sincopado, quebrado, retomado, mas que se persegue na cadência desejada, sem um tempo morto jamais, mesmo quando o autor não avança deliberadamente. Seu herói é, como cada um de nós, obcecado por algumas ideias e por algumas palavras, sempre as mesmas. É se repetindo que ele exprime menos mal aquilo que nele há de inexprimível.

A habilidade de Godard foi escolher o mais clássico e o mais comercial dos temas: um criminoso em fuga. Bom método. Eu nunca compreendi os diretores que se recusavam a fazer *thrillers* e preferiam não trabalhar a comprometer suas nobres ambições. A propósito de não importa qual tema, nos filmes como nos romances, pode-se dizer tudo. É com alegria que comemoramos o nascimento do primeiro cineasta da jovem escola, que nos traz a felicidade de uma obra rica, violenta, poética e que não se parece em nada com aquilo que foi feito antes dele. (Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 19 de março de 1960)

IV. “O cinema francês está se transformando no melhor do mundo”

Acosado, de Jean-Luc Godard, é um sucesso tão explosivo, um filme tão brilhante, tão cheio de dons, tão cativante, tão inteligente, tão vivo e tão natural que temos o sentimento, ao vê-lo, de que o cinema está à beira de uma nova metamorfose. Talvez o “falado” tenha, enfim, acabado com sua paralisia e seu peso. Talvez se volte a filmar como em 1920. Se o que chamamos Nouvelle Vague trouxe apenas isso, quero dizer, essa liberdade, essa fantasia, esse acaso e essa felicidade que nos encantam, ela já terá cumprido uma bonita missão. O cinema se arruina sob os milhões e, quando digo que se arruina, é preciso tomar o verbo em seu sentido

específico. O custo de um filme esmaga o talento. A “Nouvelle Vague” realizou esse primeiro milagre de se desembaraçar dos milhões, isso significa de todo o pesado aparato de cenários, viagens, estrelas, técnicos mais ou menos inúteis, sem falar das exigências ineptas dos produtores, que caminham sempre na mesma direção: concessão ao público, castração, terror da originalidade etc. (...)

Se quisermos descobrir o que diferencia Godard dos outros realizadores, é preciso primeiro analisar seu método de trabalho, que é muito pessoal. Para começar, Godard não sabe nunca como vai continuar um filme. (Jean Dutourd, *Carrefour*, 23 de março de 1960)

Em seu livro já citado, Jean-Pierre Esquenazi (2004) analisa com acuidade a recepção crítica de *Acosado*, fundamentando-se em um *corpus* de críticos de publicações especializadas diárias, semanais e mensais muito representativas. Ver, particularmente, “À bout de souffle, un déconcertant film populaire” (p. 68 ss.).