

**LITERATURA, ARTES PLÁSTICAS E MÚSICA EM *PIERROT LE FOU*,
DE GODARD****Stephania Amaral Silva Belo**

CEFET MG

Mestranda em Estudos de Linguagens

stephaniaamaral@gmail.comLattes: <http://lattes.cnpq.br/6253960242254048>**RESUMO**

O artigo *Literatura, artes plásticas e música em Pierrot le Fou, de Godard* analisa a inserção das linguagens verbal, imagética e sonora no longa-metragem *O Demônio das Onze Horas* (1965) ou *Pierrot le fou*, dirigido e roteirizado pelo francês Jean-Luc Godard. Originalmente adaptado do livro *Obsession* de Lionel White, o filme é uma das obras primas de um dos cineastas mais importantes da *nouvelle vague* francesa. Na trama, ocorrem momentos de declamação de textos poéticos, closes em detalhes de obras de arte incorporados à narrativa e um peculiar uso da sonoplastia e da trilha sonora, recursos aliados à uma execução estética primorosa e ao roteiro sofisticado. Ferdinand Griffon ou 'Pierrot' (Jean-Paul Belmondo) e sua amada Marianne Renoir (Anna Karina) vivem um percurso nômade, criminal e poético.

Múltiplas linguagens e recursos poéticos e imagéticos são inseridos simbioticamente por Godard em seu filme, que se dá como um poema em sua estrutura não linear, uma colagem sem gênero definido, com toques de musical, romance, humor cartunesco e policial *noir*. O protagonista escreve em seu diário e o casal se apropria e declama versos de Jacques Prévert, Arthur Rimbaud, além de trechos de livros sobre história da arte. Ocorre ainda a participação do roteirista, diretor e ator americano Samuel Fuller, representado por ele mesmo, na cidade para rodar um filme inspirado por *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Todas essas referências contribuem para uma interseção da literatura com o cinema na obra, enquanto Godard tece uma crítica à sociedade de consumo.

PALAVRAS-CHAVE: *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, cinema.**ABSTRACT**

The paper *Literatura, artes plásticas e música em Pierrot le Fou, de Godard* analyzes the insertion of verbal, imagery and sound languages in the feature film *Crazy Pete* (1965) a.k.a *Pierrot le fou*, written and directed by Frenchman Jean-Luc Godard. Originally adapted from Lionel White's *Obsession* book, the film is one of the masterpieces of one of the most important filmmakers of the French *nouvelle vague*. In the plot, there are moments of declamation of poetic texts, closes in details of works of art incorporated to the narrative and a peculiar use of the soundplasty and the soundtrack, resources allied to an exquisite aesthetic execution and the sophisticated script. Ferdinand Griffon or Pierrot (Jean-Paul Belmondo) and his beloved Marianne Renoir (Anna Karina) live a nomadic, criminal and poetic journey.

Multiple languages and poetic and imagery resources are inserted symbiotically by Godard in his film, which occurs as a poem in its non-linear structure, a collage without definite genre, with musical touches, romance, cartoons humor and police noir. The protagonist writes in his journal and the couple appropriates and declaims verses of Jacques Prévert, Arthur Rimbaud, as well as excerpts from books on the history of art. There is also the participation of screenwriter, director and American actor Samuel Fuller, represented by himself, in the city to shoot a film inspired by *The Flowers of Evil*, by Charles Baudelaire. All these references contribute to an intersection of literature and cinema in the work, while Godard weaves a critic about the society of consumism.

KEYWORDS: *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, cinema.

1. INTRODUÇÃO

O Demônio das Onze Horas (1965) ou *Pierrot le fou*, dirigido e roteirizado por Jean-Luc Godard, é uma das obras primas de um dos cineastas mais importantes da *nouvelle vague* francesa. A trama apresenta o reencontro de Ferdinand Griffon ou 'Pierrot' (Jean-Paul Belmondo) com sua amada Marianne Renoir (Anna Karina) em um percurso nômade, criminal e poético. O roteiro é originalmente adaptado do livro *Obsession* de Lionel White, porém vale lembrar que “os filmes de Godard mostram, em geral, poucos traços de suas origens literárias” (SONTAG, 1968, p.169).

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Como referenciais teóricos foram utilizados os trabalhos *A vontade radical* de Susan Sontag; o estudo de cores *If It's Purple, Someone's Gonna Die*, de Patti Bellantoni; *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*, de Mario Alves Coutinho; *Cinema, vídeo, Godard*, de Philippe Dubois; *Imagem e pensamento* de Moisés de Lemos Martins; *GODARD inteiro ou o mundo em pedaços*, catálogo da Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard; além do livro clássico *Esculpir o tempo*, do também cineasta Andrei Tarkovski.

3. OBJETIVOS

O artigo tem como objetivo geral analisar como se dá a inserção das linguagens verbal, imagética e sonora no filme *O Demônio das Onze Horas* (1965), de Jean-Luc Godard. Como objetivos específicos se dá a interpretação de como os textos poéticos, a disposição das obras de arte e o uso da sonoplastia e da trilha sonora interferem na trama.

4. METODOLOGIA

A presente pesquisa tem natureza básica, pois, motivada por curiosidade intelectual, pretende gerar conhecimentos e constatações sem finalidades imediatas, ou seja, sem utilização dos resultados, como ocorre na pesquisa aplicada, que mostra respostas e gera produtos, práticas e processos. Quanto à forma de abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, visto que estatísticas não serão analisadas. Nesse

sentido, depende do raciocínio dedutivo, fornecendo uma descrição do *corpus* estudado em sua complexidade, interpretando e atribuindo significados aos dados verbais e visuais.

Quanto às finalidades, a pesquisa é primordialmente exploratória. Quanto ao meio de investigação ou procedimento metodológico predominante utilizado na pesquisa, por se tratar de uma pesquisa teórica, ela se configura como bibliográfica.

5. DESENVOLVIMENTO

Disse Godard, “nós, os romancistas e os cineastas, estamos condenados a uma análise do mundo, do real; o mesmo não ocorre com os pintores e os músicos”. Susan Sontag traça uma comparação entre o cinema do cineasta e manifestações na música e nas artes plásticas:

Sua abordagem de regras estabelecidas da técnica cinematográfica, como o corte moderado, a consistência de ponto de vista e a nitidez da linha narrativa, pode ser comparada ao repúdio da linguagem tonal dominante na música, por parte de Schoenberg, quando este ingressou em sua frase atonal, ou ao desafio colocado pelos cubistas a regras consagradas da pintura, como a figuração realista e o espaço pictórico tridimensional (SONTAG, 1968, p. 159).

Ao longo de *O Demônio das Onze Horas* são mostradas placas que reforçam a importância da inserção da linguagem verbal no cinema para Godard. As letras que aos poucos vão formando os créditos na abertura (em fonte recorrente nos créditos iniciais da filmografia do diretor) já deixam claro que o longa é decididamente ligado ao literário. A fixação do personagem principal pela leitura é mostrada logo nas primeiras cenas: ele lê em voz alta – para si mesmo, para o público e para a filha pequena – enquanto fuma na banheira e em corte paralelo é mostrado comprando um volume considerável de livros. Sua entonação diante do trecho de *História da arte*, de Elie Faure, torna a descrição narrativa mais próxima da declamação de um poema: “Ele evita o que é feio, triste, ou cruelmente mórbido acerca daquelas crianças oprimidas. Velásquez é o pintor da noite, de espaços abertos e silêncio...”. Entre outras figuras de linguagem empregadas no longa, destaque para a intertextualidade:

Pode-se dizer que o uso da literatura, no filme, é realizado de uma maneira decididamente polifônica na obra de Godard: são muitos os textos literários que entram na composição de suas fitas. E esses textos não somente entram em diálogo intertextual com as imagens que os “ilustram” como também dialogam com outros textos do filme e outras imagens, criando assim toda uma ambiguidade de sentido (COUTINHO, p. 193).

Assim, não se trata puramente da montagem de um filme, um livro se escreve em paralelo às imagens poéticas durante os 110 minutos, inclusive com o anúncio de capítulos (cuja numeração se repete e está fora de ordem), narrados pelo protagonista entre passagens poéticas escritas em seu diário, convidando os espectadores a ler: “Olhos: paisagens humanas... Boca: onomatopeia que termina sendo linguagem. A linguagem poética brota da ruína. O escritor escolhe seu apelo... Quinta: poesia é um

jogo onde o perdedor ganha tudo”. O poema que Marianne disse ter escrito a Ferdinand que, “na verdade é a transcri(a)ção dos últimos seis versos do poema *Lanterne Magique de Picasso*, de Jacques Prévert” (COUTINHO, p. 174), é repleto de paradoxos e antíteses: “Suave e cruel / Real e surreal / Assustador e engraçado / Noturno e diurno / Real e insólito...”. Para Sontag, “Godard, sem dúvida, argumentaria que os livros e outros veículos de consciência cultural são partes do mundo; portanto, pertencem aos filmes” (SONTAG, 1968, p.163).

Em contraposição ao mundo literário paralelo de Ferdinand, inicia-se um diálogo comercial e antipoético. A esposa dele diz: “Com essa cinta consegui um visual mais jovem ao usar minhas calças novas!” e uma narração do pensamento do personagem expressa sua indignação: “Depois de Atenas, após a Renascença, estamos agora entrando na civilização do traseiro!”. Neste momento, o cachecol de Ferdinand já apresenta as tonalidades que serão predominantes durante o longa: azul, vermelho e amarelo, manifestação da verdadeira obsessão de Godard pelas cores primárias na tela.

Godard tece uma crítica à sociedade de consumo ao intercalar anúncios a algumas cenas. Durante uma festa, os convidados conversam como se estivessem em uma propaganda, tentando vender produtos e esbanjando uma felicidade superficial por conta destes. Quanto à composição cromática da sequência, as cores são saturadas, passando de um vermelho intenso (que remete ao processo de revelação fotográfica), ao verde, ao azul... em tons fortes que ressaltam a artificialidade gritante das conversas: “O novo Alfa-Romeo, com seus freios nas quatro rodas, interior luxuoso e habilidade de tração em terrenos difíceis” (...) “É fácil se sentir renovado. Sabão limpa, colônia refresca, perfume ‘perfuma’”. A ambientação *fake* ou *kitsch* pode ser notada ainda nas reproduções impressas de quadros em cartazes espalhados pelos quartos.

Em *GODARD inteiro ou o mundo em pedaços*, catálogo da Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard realizada em São Paulo, Enéas de Souza (2015) comenta tal caráter postiço percebido no filme, compilando as vastas referências “literárias, picturais, de histórias em quadrinhos e de cartazes publicitários, com diversas citações de partes de filmes, de letrismos e de grafismos” conjunto que segundo ele “confere um brilho de artificialidade e passa uma energia sofisticada para além da intriga” (p. 121). No mesmo material, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2015) discute o uso de campanhas publicitárias:

Godard sempre teve um enorme interesse pelos signos da publicidade – logomarcas, slogans, outdoors, fotos, letreiros, enfim, todo o imaginário produzido pela propaganda. Basta ver a reincidência desses signos em filmes como *Une femme mariée* (1964), *Pierrot le fou* (1965) ou *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966). Tal interesse ultrapassa em muito a necessidade de criticar o mundo vendido pela publicidade: há, antes de tudo, um interesse estético, uma vontade de entender a plástica, o design, o repertório de figuras icônicas desse imaginário que coloniza o espaço social (p. 229).

Nesse sentido, Sontag elencou técnicas usadas por Godard que funcionam como “metáforas da retórica da desorientação” São elas: “corte rápido, uso de planos desemparelhados, tomadas instantâneas, alternância de tomadas à luz do sol com outras feitas à sombra, contraponto de imagens pré-fabricadas (avisos, pinturas, quadros de anúncios, cartões-postais, cartazes), música descontínua”... (SONTAG, 1968, p.175).

As muitas referências a grandes escritores não tardam a reaparecer, no que seria o único recorte de um momento intelectual na festa. O roteirista, diretor e ator

americano Samuel Fuller, representado por ele mesmo, está na cidade para rodar um filme inspirado por *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Ferdinand se interessa: “Sempre quis saber o que é o cinema”, e uma francesa traduz para ele paulatinamente do inglês a resposta de Fuller – alusão à participação de Fritz Lang em *O Desprezo* (1963), também de Godard –: “Um filme é como uma batalha: o amor, o ódio, a ação, a violência... e a morte. Em poucas palavras: é a emoção”. Outras participações ilustres foram as do jovem ator Jean Pierre Léaud, astro de *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut – e depois de vários filmes do Godard como *Masculino-Feminino* (1966) e *A Chinesa* (1967) – que surge como marca viva da *nouvelle vague* na cena em que Ferdinand se refugia em uma sala de cinema. A atriz Jean Seberg também aparece brevemente em cena de *Acossado* (1960) exibida na tela.

De volta a casa, Ferdinand reencontra seu antigo *affair* e agora babá da filha dele, Marianne Renoir (sobrenome nada aleatório) com um penteado doce, infantilizado, cochilando sob a leitura de um gibi, acompanhada por um cachorrinho de pelúcia inseparável. Sob o pretexto de levá-la para casa, os dois decidem fugir. No carro, iluminada por flashes de luz *neon*, Marianne confessa que se entristece pelo fato de a vida ser diferente dos livros e faz uma interessante declaração:

Não sabemos de nada, só dizem “mortos”. É como fotografias, sempre me fascinaram. Você vê uma foto de um cara com uma legenda embaixo. Ele foi um covarde, talvez, ou um cara legal. Mas à época em que foi tirada... ninguém sabe exatamente o que ele estava pensando.

A afirmativa de Marianne constitui uma crítica pertinente ao jornalismo sensacionalista visto que “informar através da fotografia de imprensa significa naturalmente mediatizar um facto real, mas com efeito, não apenas isso” (MARTINS, 277). No modesto ambiente onde o casal toma café de manhã, Ferdinand está na cama vestindo uma camisa com seu nome. Ainda assim, Marianne, apesar das constantes repreensões, insiste em chamá-lo apenas de Pierrot. Desta forma, a nomeação dos personagens faz alusão direta a pintores (Renoir) e obras (*Pierrot mascarado*, Picasso):

Nessa prática da citação e da ex-citação generalizada, a pintura é para o Godard de então uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem, espécie de comentário oblíquo sobre um elemento de relato. Esse comentário toma uma imagem da pintura (instituída, reconhecida, assinada) para transformá-la em lugar de encontro ou de confrontação, de relativo curto-circuito, de interação implícita ou explícita com o que o cineasta põe em cena diretamente na sua diegese - um personagem, um rosto, uma situação, uma relação. (...) A pintura (ex)citada o é sempre frontalmente, na evidência imediata de uma presença visual ostensiva (duplicada amiúde pelo diálogo) e, ao mesmo tempo, secundariamente, pelo viés da reprodução técnica (cartão-postal, pôster, reprodução em livro etc.) Como se a perda da aura aparente (o valor de exposição da pintura) se tornasse ela mesma objeto de culto, de reinvestimento simbólico de segundo grau. No cinema dos anos 60, onde tudo era possível, é bem a pintura que faz seu (número de) cinema (DUBOIS, p. 253).

Logo, ocorre o primeiro momento musical do filme, com Marianne cantando para Ferdinand: “Oh meu amor... nunca pensamos que pudéssemos viver juntos e não nos entediar”... Mais tarde, uma outra canção se mistura à narrativa, quando a moça constata: “Minha linha da vida é muito curta”. Em outro momento, Marianne acha um rádio para escutar música. Percebemos como Ferdinand é ligado à literatura e Marianne à música e à arte em geral. Tal comparação é reforçada a partir da hierarquia que o homem estabelece na imposição: “Um disco a cada 50 livros! Literatura antes da música!”, quando Marianne surge com um disco de vinil em mãos. Ainda sobre Ferdinand, podemos vê-lo como um alter ego de Godard. Curioso notar que seu sobrenome Griffon remete a uma raça de cão de caça – e Marianne nunca larga seu cãozinho de pelúcia. Suas vozes se combinam, organizadamente, uma após a outra, nos explicando de maneira fragmentada a trama em que estão envolvidos: “uma estória” (Ferdinand) “toda misturada” (Marianne), em busca de liberdade: “A Estátua da Liberdade nos deu um aceno amigável” (Ferdinand).

O diretor brinca com a sonoplastia em diversas cenas, como quando a música para de tocar quando abrem a porta do novo carro roubado e depois volta a tocar quando retornam para a ação. Ao som de uma canção diegética distorcida, trocam de roupas para mais uma vez ocultarem sua identidade. A trilha alterna entre a faixa de suspense (de acordo com o filme de gangster) e a música clássica (remetendo às artes). O diretor russo Andrei Tarkovski, em seu *Esculpir o Tempo*, comenta o processo da inserção musical cinematográfica:

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção (TARKOVSKI, 190).

Para o cineasta, “é impossível, no cinema, imaginar uma reprodução naturalista dos sons do mundo: o resultado seria uma cacofonia” (TARKOVSKI, 194). É interessante notar que mais tarde, em seu longa *O Espelho* (1975), Tarkovski também realiza um trabalho com a imagem semelhante ao filme de Godard, utilizando vários filtros diferentes durante a projeção, revezando cenas coloridas, em preto e branco e em sépia.

Ainda que a edição de som tenha sido primorosa, alguns momentos de *Pierrot Le fou* passam essa sensação caótica propositalmente, ao intercalar ruídos de motores de carros entrecortados por diálogos, alternados com respiros de quietude sonora, em que só se escuta as conversas dos personagens, pois “quando usa o som direto, Godard também conserva, em geral, qualquer ruído natural ou aleatório captado na trilha sonora, mesmo aqueles não relacionados com a ação” (SONTAG, 1968, p.183). Cantam, dançam e correm entre árvores, em uma composição teatral. Outros flertes com o gênero musical podem ser notados no disco de vinil que roda distorcido molhado na vitrola, nas pessoas dançando na praia, além da moça que liga o jukebox e começa a dançar sozinha aleatoriamente no bar.

No livro *If It's Purple, Someone's Gonna Die*, Patti Bellantoni realiza um estudo das tonalidades, que no caso de *Pierrot le fou* têm a bandeira da França, “a terra da liberdade, igualdade e fraternidade”, como parte da paleta:

Vermelho intenso é como cafeína visual. Ele pode ativar sua libido ou tornar você agressivo, ansioso ou compulsivo. De fato, vermelho pode ativar quaisquer paixões latentes que você possa trazer ao filme. [...] Porque tendemos a vê-lo primeiro, vermelho dá a ilusão de avançar sobre nós” (BELLANTONI, 2013, loc. 714).

Além da placa com um gritante S.O.S. e dos dardos que acertam o pôster da mulher nua na parede (em referência a *Acossado*), a todo momento temos presságios de morte, como se o filme nos preparasse com seus símbolos e cores para o desfecho trágico. Não por acaso, as cadeiras do cinema em que Ferdinand se abriga são vermelhas, bem como o último vestido usado por Marianne. Uma das composições mostra armas ao lado de uma lâmpada vermelha quebrada sobre a mesa entre outros objetos azuis – “Azul pode ser uma lagoa tranquila ou um manto suave de tristeza. É quieto e distante. [...] É uma cor para pensar, não para agir” (BELLANTONI, 2013, loc. 2037) – e amarelos:

Nós o construímos em nossa consciência como uma cor de advertência. Repteis venenosos e anfíbios frequentemente são amarelos - um aviso para todos que se aproximam, um grande lembrete de cuidado fabricado em nosso código genético. [...] O desprezo para com a cor provavelmente vem do fato de que amarelo intenso em grandes quantidades pode ser desagradável aos olhos (BELLANTONI, 2013, loc. 1383).

Em uma faixa no topo da livraria em que Pierrot escolhe uma pilha de exemplares no início do filme está escrito em francês: *Le meilleur des mondes*, que pode ser traduzida como “o melhor dos mundos”, revelando uma adoração de Godard por seu país. Entre manuscritos aparecem novos indícios de tragédia, como o acidente na estrada que termina em fumaça e um trecho de uma imagem que contém a palavra ‘Mort’. Mais tarde, confirmando o presságio, Godard mata a personagem de Anna Karina em seu filme. Na época das filmagens, eles estavam em processo de separação.

Embora o tom trágico e irônico predomine, há grandes toques de humor cartunesco em algumas cenas de *Pierrot Le fou*, por exemplo, quando presenciamos o primeiro roubo de automóveis, seguido pelo desenho de um gibi, ajudando a construir para nossos protagonistas o estereótipo de adoráveis anti-heróis, ainda que ameacem a boa moral. Um diálogo no posto de gasolina deixa claras as intenções do casal: - Ponha um tigre em meu tanque. - Então arrumem um emprego. - Não querem trabalhar? - Não, Sr., não queremos”. Vale lembrar que as histórias em quadrinhos ganham de Godard o mesmo enfoque que as obras de arte clássicas, em planos detalhes que direcionam o olhar ao destacar um recorte que merece atenção especial em cada quadro.

O filme ora se assume como metalinguístico, ora satiriza essa condição, como na sequência em que um automóvel é queimado na cena do crime, com manequins estrategicamente posicionados e ensanguentados, pois “tem de parecer real, isto não é um filme”. Mais adiante, outro carro é roubado e de costas para o espectador, quebrando a quarta parede, Marianne olha diretamente para a câmera, em resposta à pergunta: “Está falando com quem?”. Em outra cena, Marianne brinca com uma tesoura olhando para câmera, ameaça estética direta ao espectador. E por fim, como marca decisiva da metalinguagem na película, ela convida: “Vamos voltar para nosso filme de gangster, com carros rápidos e armas e clubes noturnos”.

As palavras manuscritas caligrafadas que a câmera nos mostra para lermos (e vermos) ordenam-se em closes cada vez mais “desenquadrados”, fragmentários, entrecortados, atravessados por brancos, como ruínas, pedaços de algo perdido e um pouco salvo. Esse texto estilhaçado aparece na diegese como ressonância reflexiva, espécie de comentário da vida tumultuosa levada pelo personagem, ainda que o espectador possa também ler aquelas notas como uma reflexão extradiegética de Godard sobre o cinema e a vida em geral. Como se o trabalho do comentário escrito devesse ainda, neste momento do percurso godardiano, passar pelo universo narrativo e pela ação dos personagens (DUBOIS, p. 264).

Uma das imagens mais famosas de divulgação do filme mostra um close no beijo do casal principal, Marianne e Ferdinand, respectivamente saindo pelas janelas de um carro azul e outro vermelho. No entanto, a cena original não faz tal aproximação e sabemos que o ósculo ocorreu apenas observando de longe. Vendido como um romance, *Pierrot le fou* é na verdade muito mais do que isso. Marianne percebe “Dizemos 'obviamente' quando as coisas não são óbvias”. Essa e outras reflexões existenciais permeiam a trama, como: “Qual é o objetivo em entender tudo? Somos feitos de sonhos” ou “Não ligo para livros, discos, dinheiro, só quero viver”.

6. CONCLUSÃO

O Demônio das Onze Horas é uma colagem sem gênero definido, que mistura romance, comédia e suspense criminal *noir*, de acordo com a frase famosa de Godard: “tudo que precisa para fazer um filme é uma garota e uma arma”. Além disso, é metalinguístico, pois discute o cinema em si mesmo, e como é usual em filmes godardianos, há relatos possivelmente documentais pelos figurantes. “Os fatos aparecem ao espectador, em parte, como convergindo para uma história, e, em parte, como uma sucessão de quadros independentes” (SONTAG, 1968, p.173). Em alguns momentos, os capítulos não são numerados, mas nomeados com sentimentos, na medida em que a trama se torna mais tensa, na narração em off, em contraposição de vozes masculina e feminina que introduzem: “Próximo capítulo: desespero, liberdade, amargura...”.

O casal central optou por uma vida simples e minimalista – ideia reforçada por trechos como “vivemos da caça e da pesca”. “Fazer o quê? Nada, apenas existir” – porém passaram a sentir tédio ao se voltarem para si mesmos (“Você fala comigo com palavras e eu te olho com sentimentos”) o que levou Marianne e tomar atitudes inconsequentes, como jogar fora o resto do dinheiro que tinham no mar para propiciar novas emoções da vida do crime, como faziam Bonnie e Clyde.

Godard declarou ser a vida o tema de seu filme: “A vida por suas próprias qualidades, da forma como eu gostaria de captá-la, usando panorâmicas da natureza, planos fixos da morte, tomadas breves, tomadas longas, o som suave e alto, os movimentos de Anna e Jean-Paul” (SONTAG, 1968, p.187). Para sintetizar as múltiplas linguagens e recursos poéticos que são inseridas simbioticamente por Godard em *Pierrot le fou*, constituindo uma obra de valor único para o cinema, segue o comentário de Marie-Claire Wuilleumier:

Movido por um amor absoluto pelo cinema, ele rapidamente afirmou que essa arte não existe enquanto tal, mas que ela é feita de todas as artes, de todos os gêneros, de todos os tons: assim se constitui uma obra onde, se a literatura tem um lugar essencial, é porque ela traz, ao mesmo tempo que a pintura ou a música, certos materiais sonoros ou visuais cuja mistura – mixagem ou montagem – fará o cinema. Para encontrar a linguagem de nosso tempo – tarefa a que se obriga o cineasta – é preciso recolher todas as linguagens, todos os signos, todas as formas pela única arte que pode precisamente reunir todas (Marie-Claire Wuilleumier in COUTINHO, p. 199).

Por fim, todas as referências à marinha (os marinheiros, a fantasia casual de Marianne, incluindo o caxangá já usado pelo comandante americano satirizado por Ferdinand) são símbolos da efemeridade a que estão submetidos os protagonistas, e em nível maior, uma metáfora sobre como todos nós somos passageiros. Ao final do filme, ou do poema, resta o mar e as vozes deles em mais uma interseção poética, assinada por Arthur Rimbaud: “Ela foi encontrada! Quem? A eternidade. É o mar misturado ao sol”.

7. REFERÊNCIAS

BELLANTONI, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die*. Tradução não publicada de Isabel Wittmann. Burlington: Focal Press, 2013, Kindle Edition.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

GODARD inteiro ou o mundo em pedaços. Catálogo da Retrospectiva Jean-Luc Cinema Godard. Organização: Eugenio Puppó e Mateus Araújo. 1ª edição. CCBB / São Paulo: Heco Produções, 2015.

MARTINS, Moisés de Lemos, et al. *Imagem e pensamento*. No. 1ª. Coimbra: Grácio Editor, 2011.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.