

“Pierrot le Fou”, a perspective of [self]representation of the visual arts

“Pierrot le Fou”, uma perspectiva de [auto]representação das artes plásticas

Chuva Vasco, Nuno

ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+],
Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro,
Campus Universitário de Santiago, Aveiro, Portugal

Escola Superior de Educação de Coimbra, Instituto Politécnico de Coimbra, Coimbra, Portugal¹

Abstract

“Pierrot le Fou”, directed by Jean-Luc Godard, is a film that intertwines some artistic aspects of painting with the cinematic diegesis. Through the fusion of visual elements, such as the vibrant colour palette and innovative compositions, the film transcends mere narrative, incorporating influences from the plastic arts. The figure of Pierrot, played by Jean-Paul Belmondo, is worked from an aesthetic that converges some artistic movements such as Abstract Expressionism. It is therefore proposed to present a study based on the linear plot of the film, competing with the artistic elements that challenge cinematographic conventions and confirm the Nouvelle Vague.

It is not intended to be a mere stylistic-artistic presentation, but rather to analyse, in the context of this intertextuality, the presence of elements that contribute to challenging conventional storytelling norms, to the extent that Pierrot and Marianne, the film's protagonists, are more than mere characters who play a fundamental role, and become metaphorical figures, framed by the driving force that lies between each frame. This unique fusion of forms of expression establishes the film as a milestone in the intersection between the seventh art and visual artistic expression.

Keywords: Pierrot le Fou, Visual elements, Narrative, Painting, Cinema

Só se vê bem com o coração,
O essencial é invisível aos olhos
(Saint-Exupéry 2002, 72)

O mundo interior de Pierrot: Leituras e reflexões

“Pierrot le Fou”² narra a história de Ferdinand Griffon (Pierrot), que se esquiva de uma vida social aborrecida e resolve viajar de Paris para o Mediterrâneo com Ana Karina no papel de Marianne Renoir que foge de um assassino contratado. O filme tem origem no romance policial “Obsession” de Lionel White (1905-1985), publicado em 1962 (White, 1962), e no filme “You only live once” de Fritz Lang (1890-1946) de 1937, onde contracenam os amantes em fuga Eddie Taylor e Joan Graham. No decorrer do filme, Jean-Luc Godard (1930-2022) usa estes elementos, e introduze-os, aludindo a excertos dos livros de Elie Faure, “l’art moderne 1” (Faure 1965a) que são lidos à filha de Ferdinand (cerca de 00:01:50) e mais tarde “l’art moderne 2” (Faure 1965b) quando Ferdinand está no

cinema com o actor Jean-Pierre Léaud (1944-) sentado à sua frente (cerca de 01:13:38). Curiosamente, no primeiro volume de Faure, Ferdinand cita referências a Velasquez (1599-1660), sem contudo nunca aparecer no filme qualquer referência a este pintor.

As leituras absortas de Ferdinand, totalmente obcecado pelos livros, não são unicamente momentos anedóticos, tratam-se acima de tudo de elementos fundamentais que revelam a profundidade da sua personagem – Ferdinand. A partir destas leituras, o fruidor mergulha no espírito atormentado, mas também romântico de Ferdinand, desvelando gradualmente os seus pensamentos mais íntimos e as suas aspirações mais profundas. Estas leituras não são escolhidas à sorte, elas são cuidadosamente seleccionadas para, ao longo do filme, evocar emoções e sentimentos específicos, como se estivéssemos presentes no poema “L’Écume des jours” de Boris Vian (1920-1959) (Vian 1997), pois nele se vê desejos ardentes por um amor apaixonado e a sua sensibilidade à beleza efémera da vida. No filme, Ferdinand procura desesperadamente escapar à banalidade da sua existência quotidiana, sendo portanto as citações lidas no filme uma escapatória para um mundo onde a paixão é sempre possível.

Por outro lado, as leituras filosóficas de Ferdinand sublinham a constante necessidade de compreender o sentido da vida e o seu lugar no mundo. Para Gobille (Gobille 2015, 16), Pierrot le Fou é um “filme-questão”, na medida em que a partir de excertos de textos, ele explora questões existenciais como a liberdade, a identidade e o destino. Estas leituras permitem-lhe dar um sentido à sua existência caótica e de procurar conforto na sua contemplação de conceitos abstractos. Enfim, as leituras de Ferdinand acrescentam uma dimensão suplementar aos temas propostos no filme, oferecendo perspectivas íntimas sobre os desejos e as suas frustrações, por exemplo, o seu interesse por histórias de aventura, tais como as do “Bando dos pés niquelados”³, publicadas no livro que acompanha o casal durante grande parte do filme, podem ser interpretadas como uma fuga à realidade e encontrar a sua aventura nos mundos imaginários. Do mesmo modo, as leituras de poesia romântica revelam o desejo de transcender os limites da vida quotidiana e de procurar a beleza nos momentos mais simples da vida.

Podemos então dizer que estas leituras de Jean Paul Belmondo em “Pierrot le Fou”, não são simples elementos de decoração, mas antes, janelas abertas para entender o princípio da vida e do pensamento da sua personagem. É a partir destas leituras que

o fruidor descobre os pensamentos mais íntimos de Ferdinand e os profundos temas que animam o filme. Elas acrescentam uma relação intelectual e emocional com a história, enriquecendo desta forma a experiência cinematográfica no seu conjunto.

Cores e formas: A influência pictórica

Em “Pierrot Le Fou”, cada *frame* do filme é cuidadosamente composto para criar um impacto estético emocionante. Jean-Luc Godard explora uma variedade de influências artísticas, indo da Arte Pop à Abstracção, para moldar um universo visual distinto que transcende os limites tradicionais do cinema, como se de uma *mise en abîme* de pinturas para cinema se tratasse. De acordo com Bonfand, esta simultaneidade de imagens é feita sem hierarquia, isto é:

Depuis Pierrot le Fou, on voit des images aussi différentes qu'un nu de Renoir ou un panneau de Pieds Nickelés disposés sans hiérarchie. (...) Mettre à égalité Picasso et les Pieds Nickelés, un tigre de réclame et un tigre peint par Delacroix, c'est induire un montage qui ne se contente pas de bouleverser la hiérarchie des images, mais procède également par juxtaposition de ce qui est absolument et résolument hétérogène. (Bonfand 2011, 270-272).

Os cenários do filme adquirem o sentido de telas vivas, impregnadas de cores vibrantes e de motivos audaciosos que evocam uma estética própria dos anos 60. Podemos encontrar um exemplo muito evidente desta atitude estética, na cena em que Ferdinand e Marianne, a intrigante e enigmática amante deste, fogem de carro, evidenciando-se um turbilhão de cores vibrantes e de formas geométricas, criando uma atmosfera de movimento e dinamismo que envolve o fruidor. As cores vivas e os motivos abstractos dos cenários reforçam o sentimento de liberdade e de aventura que caracteriza a fuga impulsiva e aleatória dos personagens.

Além disso, as roupas e acessórios das personagens são minuciosamente seleccionadas para reflectir as suas individualidades e estados de espírito. Por exemplo, as roupas de Ferdinand são frequentemente descontraídas e não convencionais. Sublinhando o seu desejo de se demarcar e de se emancipar das normas sociais. Esta análise pode ser enquadrada e entendida no contexto de meados dos anos 60, e em todas as reivindicações dos jovens, algumas das quais foram poucos anos depois tomadas como matéria-prima para a revolução do Maio de 1968. Contrariamente, as roupas de Marianne são elegantes e sofisticadas, reflectindo o seu fascínio misterioso e sedutor. Combinando cenários, roupas e acessórios de maneira coerente, “Pierrot le Fou” cria um universo rico e dinâmico que capta o fruidor desde o primeiro instante. Cada elemento visual é cuidadosamente orquestrado para reforçar os temas do filme e criar uma experiência cinematográfica imersiva e memorável.

O nome de Marianne Renoir faz alusão ao pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir (1841-1919),

e no filme (cerca de 00:12:44), à delicadeza de uma das suas representações, a obra “Menina com as espigas”¹⁴ (1888). Esta alusão à Marianne é reforçada pouco depois na cena seguinte (cerca de 00:14:44), a partir de uma imagem colocada na parede (Fig. 1) de outra obra de Renoir, intitulada “Mulher nua sentada”¹⁵ (1880). Marianne é também a efígie do regime republicano, representando alegoricamente o nacionalismo livre e democrático, traduzido na divisa de liberdade, igualdade, fraternidade (Fig. 2), ela representa alegoricamente a fuga de Marianne Renoir em busca da sua liberdade.



Figura 1 - Frame do filme “Pierrot le Fou”



Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

https://fr.wikipedia.org/wiki/Charte_graphique_de_la_communication_gouvernementale_en_France

Figura 2 - Logo da República Francesa (versão de 1999)

Na sequência (cerca de 00:15:18) é a vez de Ferdinand ver confirmada a sua identidade como Pierrot⁶ que Marianne insistentemente teima, durante todo o filme, em não fazer esquecer. É assim que na cena seguinte temos uma pequena imagem fixada na parede (Fig. 3), relativa à pintura “Paul vestido de Pierrot”¹⁷ (1925), de Pablo Picasso (1881-1973). Na mesma parede, ao lado da obra de Picasso, contracena a obra “Saint Jean Cap Ferrat”¹⁸ (1949), de Marc Chagall (1887-1985), comuna onde o pintor desenvolveu grande parte do seu trabalho, e onde algumas aventuras de Ferdinand e Marianne se desenrolam.



Figura 3 - Frame do filme “Pierrot le Fou”

Outras referências directas a pinturas aparecem, tais como "Rapariga frente ao espelho"⁹ (1932) de Pablo Picasso, "Os capetianos por todo o lado"¹⁰ (1954) de George Mathieu (1921-2012), a "Blusa Romena"¹¹ (1940), de Henry Matisse (1869-1954), a obra "Mulher de gravata preta"¹² (1917), de Amedeo Modigliani (1884-1920) (cerca de 00:17:09). Nesta pintura está representada uma mulher com pendor misterioso e estranho, simultaneamente charmosa e encantadora, mas o nó de gravata desfeito revela alguma informalidade o que, podemos dizer, é símbolo de uma mulher libertina, tal como Marianne no filme. Também se denota uma certa melancolia que Marianne vai revelando aqui e acolá, a partir dos reflexos do seu mundo interior.

A Arte Pop é outra referência, a partir da banda desenhada por exemplo (cerca de 00:21:22), um pormenor da capa da 2ª edição da revista Mister-X (Fig. 4), mostra um homem e uma mulher, e uma mão ostentando uma jóia, revelando uma vez mais uma literalidade imagética para se referir a Ferdinand e Marianne em busca do amor e da fortuna.



Figura 4 - Capa da 2ª edição da revista Mister-X

O uso audacioso da cor e de composições estilizadas, acentuam o carácter onírico e distanciado do filme, criando um paralelismo com este género pictórico que se relaciona frequentemente com a estética comercial e colorida. Deste modo, Godard desconstrói a narração tradicional e multiplica as referências culturais, do mesmo modo como Andy

Wharol (1928-1987), e Roy Lichtenstein (1923-1997) o fizeram, reutilizando as imagens populares e recontextualizando-as para lhes dar um novo sentido.

Na sequência (cerca de 00:21:30), um breve plano da publicidade da empresa do sector petroquímico e energético Total, enfatiza a noção pop do realizador. Godard opta por confrontar a alta cultura com a cultura de massas, desta forma existe subliminarmente uma crítica à sociedade de consumo e à banalidade da vida moderna, isto é bem visível nos grandes planos dos néons que frequentemente aparecem a piscar, mas também na vida descontraída do casal nas suas deambulações pelas várias cidades. As personagens são frequentemente colocadas em interacção com objectos do quotidiano, sublinhando a sua alienação e a procura de significado num mundo totalmente saturado de produtos e de publicidade. A partir desta técnica, Godard incorpora uma estética que enriquece o filme, com uma dimensão artística que transcende as fronteiras entre o cinema e as artes plásticas, por isso Aragon nos diz que «(...) c'est que l'art d'aujourd'hui c'est Jean-Luc God» (Aragon 1965, 9).

Esta dimensão pop também pode ser encontrada quando Ferdinand em fuga, desespera por encontrar Marianne. A fachada metálica pintada de vermelho com a inscrição branca do acrónimo S.O.S (01:13:18), com Ferdinand em primeiro plano (Fig. 5), reforçado com a narração em voz-off «(...) car les mots au milieu des ténèbres on l'étrange pouvoir d'éclairer» (Pierrot le Fou 1965, 01:13:14), é um apelo para colmatar a sua angústia, porque uma simples palavra pode transformar o mundo, tal como as leituras de Ferdinand o orientaram a traçar um caminho, e neste plano Ferdinand posiciona-se no lugar de um herói de banda desenhada.



Figura 5 - Frame do filme "Pierrot le Fou"

Já o amor entre Marianne e Ferdinand é simbolicamente representado pela pintura "Os amantes"¹³ (1923) de Pablo Picasso, inspirado num estilo neoclássico, fortemente influenciado pelas visitas que fez a museus de arte clássica italianos. Nesta pintura a força está no casal, tal como pretendem ser os protagonistas do filme, grandes e imponentes, mas um manifesto sentido de harmonia e carinho entre eles que, apesar das várias dissensões durante as suas aventuras, são as características que mais predominam. Godard reitera este amor percorrendo verticalmente a capa da 1ª edição da revista Mister-X (cerca de 00:23:26), intitulada "Rendez-vous avec la mort", onde se evidencia novamente um homem misterioso e uma mulher.

Renoir é uma vez mais explorado a partir da obra “Banhista deitada à beira-mar”¹⁴ (1897) (cerca de 00:25:22), como uma referência relativa à situação geográfica do sul de França para onde o casal se deslocava. Nesta viagem em direção à Côte d’Azur, deparam-se com um acidente de viação (cerca de 00:26:10), tendo um veículo saído da estrada e embatido contra parte de um antigo viaduto abandonado. Existe uma absurda e visível encenação desta ocorrência (Fig. 6), um carro despistado e encostado verticalmente à estrutura de betão e a postura da senhora morta com um braço apoiado numa das portas do carro, são uma estranha “pintura”, um cenário que nos lembram as realidades fantásticas dos surrealistas que cultivavam o sonho e o inconsciente, mas também a Pintura Metafísica devido à ostentação de um ambiente misterioso, e enigmático. Para além disso, a atitude de Ferdinand e Marianne está próxima do *nonsens* dadaísta que antecedeu o surrealismo e que via na destruição e na desmoralização uma forma de criação.



Figura 6 - Frame do filme “Pierrot le Fou”

Outra pintura abordada é “Café do terraço à noite”¹⁵ (1888) (cerca de 00:30:30) de Vincent van Gogh (1853-1890), reforçado por Ferdinand a dizer: «(...) comme un miroir, j’ai vu le café ou van Gogh a un soir terrible a décidé de se coupé l’oreille» (Pierrot le Fou 1965, 00:30:27), o que pode de alguma forma indicar o reconhecimento da falta de lucidez dos protagonistas, que vão tendo atitudes contrárias ao bom senso ou ao que é considerado razoável, se quisermos, uma anarquia moral, uma visão pessoal de alguém que começa a perder o sentido moral da vida, fruto de distúrbios mentais, tal como ocorrido com van Gogh, momento antes da sua auto-mutilação. Esta ideia pode ser reforçada pelo que diz Ferdinand a seguir «(...) je commence a sentir l’odeur de la mort» (Pierrot le Fou 1965, 00:35:04), ou ainda por uma imagem que, de acordo com Angela Dalle Vacche, é retirada da revista de banda desenhada Za La Mort: «Thus, were we to graft color onto sexual identity, blue belongs to Ferdinand in the sense that it defines him as separate from his wife in red, or from another woman also in red, out of a Za La Mort comic strip» (Vacche 1996, 121).

“Jacqueline com flores”¹⁶ (1954), de Pablo Picasso, Contracena numa parede com, “Retrato de Sylvette no sofá verde”¹⁷ (1954), igualmente de Picasso. “Jacqueline com flores” é uma obra cubista paradigmática do enlace amoroso que pode ser estabelecido entre homem e mulher, e é a imagem ideal de beleza mediterrânea. Nesta obra, Jacqueline

Roque (1927-1986), então namorada¹⁸ de Picasso, é uma efígie do amor correspondido e nela podemos situar o romance de Ferdinand e Marianne. Na diegética do filme, enquadra-se no momento em que Marianne, aprisionada, espera pelo seu amor para a libertar (cerca de 01:05:07), contudo, em busca da sua amada, é detido pelos paramilitares da OAS – Organização Armada Secreta¹⁹ que o espancam. O critério visual domina frequentemente a totalidade do espaço do quadro, transformando-o numa pintura cinematográfica em movimento. Esta abordagem transcende a função meramente decorativa, conferindo profundidade e dinamismo à composição. Neste momento a cena narra os gritos de Ferdinand que acontece fora de enquadramento, como se de onomatopeias se tratassem, acompanhadas de um discurso imagético, primeiro com a cara de “Jacqueline com flores”, seguindo-se a mesma imagem mas 180° invertida (fig. 7), e finalmente a cara da pintura “Retrato de Sylvette no sofá verde” (cerca de 01:09:12). Esta sequência, mas sobretudo a imagem invertida, podemos dizer, revelam a tortura por que está a passar e representam a fragmentação do mundo, ademais, numa análise mais profunda, podemos supor que esta batalha acontece por causa de Marianne, e as pinturas têm o poder de ganhar vida, substituindo Ferdinand no filme e tornarem-se observadoras da difícil situação em que Pierrot se encontra. Por esta estratégia, as pinturas deixam de ser meros elementos decorativos e passam a exprimir aquele momento de terror, agitação, perturbação, mas também uma desordem, agora do lado do protagonista.



Figura 7 - Frame do filme “Pierrot le Fou”

A semiótica da liberdade e do amor em “Pierrot le Fou”

Os temas explorados nas leituras de Ferdinand, e nas pinturas, convergem e criam paralelos semânticos e ressonâncias cromáticas que enriquecem a experiência estética do filme. Algumas das temáticas recorrentemente aludidas, são as da liberdade e da rebelião que convocam espaços dialógicos e imagens visuais. Os protagonistas, Ferdinand e Marianne, aspiram a escapar à monotonia das suas vidas quotidianas e a encontrar um sentido mais profundo nas suas existências, como nos diz Gobille, «En fuyant tout cela au côté de son amour fou, Ferdinand rompt avec un monde de conventions – la mondanité –, avec un monde d’engagements – maritaux et paternels –, et avec un destin programmé.» (Gobille 2015, 11).

Esta incessante busca pela liberdade é por vezes representada através de imagens de viagens, de fugas e de reencontros fortuitos, que evocam um sentimento de aventura e de exploração. As cores e as paisagens em movimento evocam um sentimento de liberdade e de escape, reforçando o desejo dos protagonistas de romper a rotina opressiva das suas vidas. Do mesmo modo, as escolhas da *mise-en-scène* contribuem para criar uma atmosfera de drama e de suspense que realça os riscos emocionais da sua fuga.

Também os símbolos de amor e de desilusão estão presentes, manifestando-se através das interações das personagens. Ferdinand e Marianne estão convictamente em busca de um amor puro e apaixonado, mas esta relação é frequentemente tingida de desilusões e de tragédia, tal como João Lopes nos diz:

Pedro, o Louco emerge como o paradoxo absoluto. Essa outra odisséia que é a viagem de Anna Karina e Jean-Paul Belmondo através da França apresenta-se como uma aventura do mais puro romantismo que, a pouco e pouco, se vai transfigurando na agonia irreversível de qualquer ilusão romântica. (Lopes 2024, 27).

Uma vez mais os cenários coloridos contrastam com os momentos de tensão emocional, criando uma atmosfera tumultuosa e imprevisível. Quando Ferdinand esbarra em Raymond Devos (1922-2006) no papel do louco (cerca de 01:34:46), Marianne acabara de traír Ferdinand e escapa-se de barco para o mar. O louco conta uma história absurda, questionando o amor, tal como a separação do casal espanta o espectador. Este é o momento que vem confirmar que aquela relação é muito complexa, pouco romântica e intermitente que, como nos diz João Silva, «É o prenúncio do amor impossível e a confirmação de que não há um final feliz à espera dos dois, preparando o desfecho trágico e absurdo da sequência final de Pierrot.» (Silva 2001, 30).

Esta obra cinematográfica adota uma linguagem visual e narrativa complexa. Utilizando as ferramentas da semiótica, leva-nos a mergulhar em múltiplos estratos de significação que caracterizam esse movimento cinematográfico modernista chamado Nouvelle Vague francesa. Podemos interpretá-la como um texto onde as declamações de Ferdinand e os elementos visuais agem como signos textuais, e visuais respectivamente. Estes elementos entram em diálogo, convidando o fruidor a explorar os temas e os motivos que surgem recorrentemente ao longo da história, e quando Ferdinand questiona o realizador Samuel Fuller (1912-1997) sobre o que é o cinema, a sua resposta define a própria história de Ferdinand e Marianne, dizendo que «(...) c'est comme une bataille. L'amour, la haine, l'action, la violence, et la mort. En un seul mot c'est l'émotion» (Pierrot le Fou 1965, 00:06:31).

Um dos aspectos mais interessantes de "Pierrot le Fou" é a utilização audaciosa da cor e da composição. Os cenários do filme são frequentemente definidos por cores vivas e padrões que evocam um sentimento de

liberdade e de expressão artística. No entanto, estes cenários podem igualmente recordar um sentimento de caos ou desordem, em função do contexto narrativo e emocional da cena, roçando por vezes a distopia. Por exemplo, a cena em que Ferdinand e Marianne se encontram numa casa abandonada com muros cobertos de pinturas coloridas e abstractas, cria uma atmosfera caótica mas vibrante que reforça as emoções das personagens e os temas do filme. Estas pinturas agem como reflexos visuais dos pensamentos interiores das personagens, exprimindo os seus estados de espírito tumultuosos e a sua busca pela liberdade.

As escolhas da *mise-en-scène* têm também um papel crucial na construção de significado. Os ângulos, os movimentos das câmaras, e o jogo de luzes contribuem para criar ambiente e reforçam as várias temáticas exploradas no filme. Concretamente, os ângulos de câmara inabituais e fluídos usados em algumas cenas, podem evocar um determinado livramento, por um lado, e independência e emancipação por outro. Já os jogos de luzes dramáticas podem sublinhar as tensões emocionais que caracterizam as personagens. Por outro lado, estes jogos de luz criam valor nas pinturas abstractas, gerando contrastes impressionantes entre luz e sombra o que reforça as tensões emocionais das personagens. A partir destes signos e símbolos, podemos melhor compreender a forma como "Pierrot le Fou" constrói o seu significado a partir da complexa conjugação de textos e imagens, orquestrados para a construção de um mundo cinematográfico coerente e cativante, e onde as ideias se desdobram de maneira dinâmica através de uma série de interações complexas.

As leituras de Ferdinand acrescentam uma dimensão suplementar à análise semiótica do filme, pois são metaforicamente uma janela do seu mundo interior que revela os seus desejos profundos e as suas aspirações. Estes momentos literários adicionam uma profundidade emocional aos temas do filme, a partir das perspectivas íntimas sobre as motivações e as frustrações das personagens.

"Pierrot le Fou" é um exemplo claro da forma como as ferramentas da semiótica podem ser usadas para analisar e interpretar um filme. A partir da exploração de diferentes camadas de significação, que se escondem por debaixo do enredo, podemos descobrir as múltiplas formas de como os signos textuais e visuais interagem para criar um significado complexo e matizado, que convidam o fruidor a reflectir sobre questões universais tais como o amor, a liberdade, e a busca de sentido num mundo em constante evolução.

A dialéctica das cores: Significado e simbolismo

O início do filme (cerca de 00:05:30) vai oscilando em vários tons de uma paleta monocromática. Uma conversa cheia de vacuidade em ângulo normal, onde um homem descreve, elogiando, as características de um carro, e uma mulher que do mesmo modo detalha a qualidade de produtos de beleza, saídos dos comerciais e anúncios publicitários, como se ambos fossem vendedores, tudo isto envolto num tom vermelho sombrio. Estes monólogos podem traduzir-se como sendo um espelho de uma nova sociedade que estava a nascer, e simultaneamente a revelação dos interesses particulares de homem e mulher.

Na sequência (cerca de 00:07:07) temos um ângulo frontal, filmado num tom amarelo, jogando apenas com as personagens, e as sombras que, carregadas, adicionam uma não-cor. Segue-se (cerca de 00:07:11) outra cena monocromática, desta vez em tons de azul Klein onde contracenam duas personagens, uma mulher que descreve o seu produto de cabelo e realçando as suas qualidades de limpeza, brilho, e leveza, e um homem sedutor com uma fisionomia próxima do artista plástico Yves Klein (1928-1962), criador deste tom de azul, o IKB – International Klein Blue²⁰, tendo explorado profundamente esta “Aventura monocromática” (Riout 2006) nos seus primeiros trabalhos. É pois bem possível encontrar uma forte relação entre este autor, e os diversos planos monocromáticos explorados por Godard, ambos procurando encontrar a infinitude (Weitemeier 2001, 8), um debate emblemático da história da arte que colocam linha e cor em discussão. Em ambos os casos, a ausência de outras cores, prefigura o exaltar da sensibilidade e da emoção procurados quer por Klein, quer por Godard. Neste quadro, o fruído é levado a mergulhar nas obras e a viver uma experiência quase metafísica.

Este registo continua de forma recorrente, numa alternância cromática entre vermelho, amarelo, azul, em suma, as três cores primárias criadoras de todo o universo cromático, mas a maioria das cenas oscilam entre dois estados de coisas opostas, através das cores azul e vermelha, e da distinção entre dois mundos diametralmente distintos, continuando a funcionar como um motivo recorrente na maioria das cenas, revelando a fuga e o desespero.

Outra exploração da cor acontece quando Ferdinand leva Marianne a casa (cerca de 00:09:36). Os reflexos no pára-brisas provocados pelas luzes da via pública, alternando entre o laranja, verde, azul, amarelo e vermelho (Fig. 8-11), são uma exaltação do mundo moderno, da máquina, da velocidade, uma lembrança pictórica de Luigi Russolo (1885-1947), ou de Umberto Boccioni (1882-1916), do mundo futurista aventado por Filippo Marinetti (1876-1944).

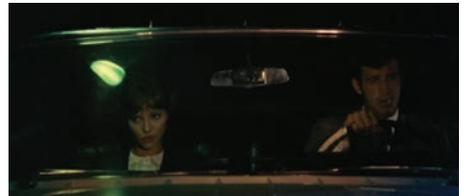


Figura 8-11 - Frames do filme “Pierrot le Fou”

Nitidamente, o movimento produzido pelas luzes encontram um paralelismo no gesto técnico que o pintor produz no suporte, contudo, não se pode falar de um registo pois este é a repetição do gesto (re+gesto), e neste caso concreto, não existe a perpectividade do gesto num dado suporte. A perenidade do gesto não acontece no para-brisas, ele é fugaz e deixa o ritmo e a energia do movimento nas nossas memórias, uma sensação de simultaneidade de estados de alma e das múltiplas estruturas do mundo visível.

O filme é ainda um diálogo importante com a Arte Pop, a partir de objectos e pinturas, em jeito de crítica da sociedade de consumo. Godard recorre ao uso de cores vivas e saturadas, mas também contrastantes, como é o caso dos objectos azul, vermelho e amarelo depositados em cima de uma mesa (cerca de 00:16:45), ou na decoração do apartamento de Marianne com abajures amarelos, vermelhos, e a palavra “Oasis” escrita na parede a azul e vermelho (cerca de 00:16:57).

Já quase no fim (cerca de 01:16:53), Marianne e Ferdinand reencontram-se após um longo período de separação e fuga, ela ostenta calças azuis e camisola

vermelha²¹, estas cores complementares psicológicas representam o passado e o presente, isto é, o vermelho é associado à energia e paixão existente no casal, uma excitação amorosa e desequilibrada, enquanto o azul está ligado à calma, tranquilidade, e à estabilidade do momento de reencontro. Este contraste psicológico pode, em síntese, especificar um equilíbrio entre razão e emoção, e provocar a serenidade que lhes falta.

As paisagens do sul de França são motivo para uma referência a Nicolas de Staël (1914-1955), pintor abstratista que recorre às cores puras e saturadas, mas também ao impasto e à geometrização da mancha como forma de personalização da realidade. Mais do que uma referência, é uma homenagem de Godard ao pintor. Perseguidos pela polícia e devido à suspeição das pessoas sobre eles, para reavivar a confiança, Ferdinand sugere a Marianne (cerca de 00:24:26), que lhes contam histórias sobre «(...) a chute de Constantinople, l'histoire de Nicolas de Staël et de son suicide, je ne sais pas, ou celle de William Wilson» (Pierrot le Fou 1965, 00:24:31). Ao longo de todo o filme, o diretor de fotografia Raoul Coutard (1924-2016), explora de forma exuberante a mancha e a vibração das cores de Staël, contudo, é na sua parte final que melhor observamos referências à sua obra. Temos uma coreografia na praia (cerca de 01:25:06), com pessoas que vestem camisolas de cores primárias, ao som de uma música que sai de colunas também em azul, amarelo e vermelho (Fig. 12). Esta cena inicia-se com um homem em primeiro plano, que veste uma camisa fortemente vermelha, e que percorre todo o plano do ecrã em diagonal, da direita para a esquerda.



Figura 12 - Frame do filme "Pierrot le Fou"

Aqui e acolá, vamos descobrindo apontamento que facilmente nos fazem lembrar "Barco"²² (1952), "Marselha"²³ (1954), "Agrigento"²⁴ (1954), ou ainda, "Figura na praia"²⁵ (1952), formas e cores que argumentam em favor de uma determinada passividade, e remetem o espectador para o lugar de mero observador, tal como se mergulhássemos num museu em movimento. Apesar do individualismo próprio de cada um, nem a maturidade de Staël, nem Godard à maneira de um contra-método (Bonfand 2011, 269), foram niveladores, nem produtores de uniformidade, tal como nem um nem outro perderam o contacto com a realidade.

Após a morte de Marianne, Ferdinand suicida-se, mas existe um processo ritualístico de cor até consumir o seu acto. Quando ele pinta a sua cara de azul (Fig. 13) (cerca de 01:42:06), «C'est un geste entre le geste du peintre et un autre geste, entre celui

de l'artiste et celui d'une liturgie singulière.» (Bonfand 2011, 272), revelando uma vez mais um apontamento staéliano, ou eventualmente fazendo referência a Picasso, ao já anteriormente referido "Retrato de Sylvette no sofá verde", também com a face em azul, ele torna-se um objecto, uma imagem, no pensamento de Rimbaud²⁶ (1854-1891), ele é um outro, de resto, esta máxima vigora em toda a diacronia do filme, porque Ferdinand vai estabelecendo uma relação próxima entre identidade e alteridade.



Figura 13 - Frame do filme "Pierrot le Fou"

Godard leva esta homenagem mais longe, pois no fim do filme Ferdinand encarna a personagem de Staël que, suicidando-se, interpreta veementemente o pintor que também se suicidou, ele completa assim, ironicamente, a justaposição entre pintura e imagem. As infáveis cenas finais são quadros vivos da própria vida, mas que exaltam a morte. O suicídio de Ferdinand é por um lado dramático, mas simultaneamente pujante de vida no sentido em que existe uma explosão cromática que abre uma brecha de luz para o ressuscitar de Ferdinand e Marianne, e podemos comprová-lo de duas formas: a panorâmica com deslocamento horizontal da câmara da esquerda para a direita, abre uma janela para o mediterrâneo, o céu e o sol fortemente iluminados (cerca de 01:44:32), lembrando as experiências de quase-morte e a luz celestial ou se quisermos, a luz divina, incutindo um carácter religioso à cena, e simbolizando a paz, a harmonia, o amor e a transcendência como forma de superação dos limites da experiência física e material por que o casal passou, uma forma de catarse para uma dimensão mais elevada e iluminada do ser. A outra forma é a narração em voz-off (cerca de 01:45:21) de Marianne e Ferdinand que citam a última estrofe do poema "A eternidade" de Rimbaud (Rimbaud 1886, 85-86): «Elle est retrouvée. Quoi? L'Eternité. C'est la mer allée. Avec le soleil». Este momento é significativo e carrega um forte simbolismo poético que reflete os temas centrais do filme, no fundo, revela-se uma busca pela transcendência e pela beleza eterna, o que contrasta com a efemeridade da vida e das paixões humanas. "A Eternidade" reforça essa busca por algo que vai além das limitações mundanas, um anseio por uma experiência de vida mais pura e intensa.

Apesar das escolhas de Ferdinand e Marianne que frequentemente conduziram à tragédia e ao caos, a beleza poética do mar e do sol ofuscante (Fig. 14), são uma metáfora para as personagens encontrarem a beleza e o significado nas suas vidas. A morte de Ferdinand e Marianne é uma revelação das suas omnisciências e omnipresenças, e pode ser vista como

uma contemplação da mortalidade e da busca por algo que transcende a existência terrena, e as palavras de Rimbaud sugerem que, mesmo na morte, pode haver uma forma de eternidade e união com o sublime.



Figura 14 - Frame do filme "Pierrot le Fou"

Conclusões

"Pierrot le Fou" demarca-se como um exemplo cativante de utilização das artes plásticas e da semiótica no cinema para criar um significado e comover os espectadores. A partir da exploração das leituras de Ferdinand, dos cenários e das escolhas estéticas do filme, torna-se evidente como esses elementos interagem para construir uma experiência cinematográfica complexa e multidimensional que incita à reflexão e à interpretação – uma interpretação estética, ética e política.

O filme é uma imagem pintada, um santuário de cor, e as escolhas estéticas das cores e a alusão a determinados movimentos das artes plásticas agem como se de telas vivas se tratassem, exprimindo visualmente as emoções e os temas da história. As cores vibrantes, os temas arrojados e os jogos de luz captam a atenção do fruidor, criando um ambiente imersivo que reforça o impacto emocional do filme.

Mais do que uma obra cinematográfica, é um texto rico em símbolos e significações ocultas, é uma obra-prima cinematográfica de clara intertextualidade, que demonstra com eloquência o poder das artes plásticas e da semiótica, na criação de significado e na evocação de emoções junto do fruidor.

Esta obra cinematográfica conflui simultaneamente para a ordem e a desordem. Se por um lado o enredo ocorre de forma linear e compreensível, a morfologia semiótica vive no absurdo²⁷, e num certo caos, advindo sobretudo da miscelânea de imagens pictóricas e outras formas artísticas e documentais, mas também de enlaces técnicos adoptados por Godard.

Godard, pródigo da experimentação e o grande *enfant terrible* da Nouvelle Vague, por vezes considerado como pintor ou sociólogo, é um dos mais importantes realizadores, um dos pioneiros da Nouvelle Vague francesa, e um dos patronos do iluminismo moderno no cinema francês contemporâneo, e em "Pierrot le Fou", fez do cinema um instrumento de pesquisa, de reflexão e de crítica política, intelectual e social e, para perpetuar este princípio, verifica-se que ele está sempre disposto a destruir todas as regras tradicionais do cinema, ele quer que o espetador pense e não se deixe influenciar pelas imagens que lhe são apresentadas.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04057/2020.

Notas finais

¹ ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+], Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal e Escola Superior de Educação de Coimbra, Instituto Politécnico de Coimbra, Rua Dom João III – Solum, 3030-329, Coimbra, Portugal.

² Designado "Pedro o louco" em Portugal, e "O demónio das onze horas" no Brasil.

³ De seu nome original francês, "Bande des pieds Nickelés", é uma banda desenhada referente a um bando formado de três bandidos e insolentes, as personagens, Croquignol, Ribouldingue e Filochard, e refere-se às suas aventuras publicadas no jornal *l'Épatant*, estando os desenhos a cargo de Louis Fourton (1879-1934). "Bande des pieds Nickelés" é também uma designação que corresponde à expressão: "aqueles que não estão dispostos a trabalhar", e no filme "Pierrot le Fou", Marianne, questionada sobre se não quer trabalhar, responde que não quer, cf. *Pierrot le Fou*. 1965. De Jean-Luc Godard. Portugal: Studio Canal. DVD. (cerca de 00:20:55).

⁴ Pierre-Auguste Renoir, "Petite filles avec des fleurs", óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

⁵ Pierre-Auguste Renoir, "Femme nue assise", óleo sobre tela, 84 x 105 cm, Museu Rodin, Paris.

⁶ Pierrot é a personagem de uma canção do século XVIII intitulada "Au clair de la lune", mas Pierrot também é a personificação de alguém ingénuo e bobó.

⁷ Esta pintura, de seu título original "Paul en Pierrot", de 97 x 130 cm, propriedade do Museu Picasso, Paris, pode ser uma alusão não só à designação do protagonista do filme como Pierrot, mas também, uma relação directa entre a personagem representada na pintura – Paul Ruiz Picasso (filho mais velho de Picasso) e o próprio Paul Belmondo.

⁸ Obra policopiada em Litografia sobre papel, 49 x 63 cm (imagem), e 58 x 78 cm (folha).

⁹ Pablo Picasso, "Jeune femme au miroir", óleo sobre tela, 130 x 162 cm, MOMA, Nova Iorque.

¹⁰ George Mathieu, "Les Capétiens partout", óleo sobre tela, 295 x 600 cm, Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

¹¹ Henry Matisse, "La blouse roumaine" óleo sobre tela, 73 x 92 cm, Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

¹² Amedeo Modigliani, "La femme à la cravatte noir", óleo sobre tela, 50 x 65 cm, colecção privada.

¹³ Pablo Picasso, "Les amoureux", óleo sobre tela, 97 x 130 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

¹⁴ Pierre-Auguste Renoir, "Baigneuse couchée au bord de la mer", óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Colecção Oskar Reinhart, Winterthur, Suíça.

¹⁵ Vincent van Gogh, "Terrasse du café le soir", óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Museu Kröller-Müller, Otterlo, Holanda.

¹⁶ Pablo Picasso, "Jacqueline avec fleur", óleo sobre tela, 81 x 100 cm, colecção privada, Paris.

¹⁷ Pablo Picasso, "Sylvette au fauteuil vert", óleo sobre tela, 65 x 81 cm.

¹⁸ Jacqueline acabaria por casar com Picasso no dia 2 de Março de 1961.

¹⁹ A Organização Armée Secrète, foi uma organização terrorista clandestina próxima da extrema-direita, criada em 1961, para defender o slogan "A Argélia é francesa e sempre será", opondo-se portanto à independência daquele país.

²⁰ O IKB, criado pelo próprio Yves Klein em colaboração com a loja fornecedora de tintas Edouard Adam, possui uma ligação a um médium, e a sua propriedade industrial foi depositada no "Institut national de la propriété industrielle" em 19 de Maio de 1960. Para alguns, este depósito é considerado como uma performance, género artístico onde Klein também marcou presença.

²¹ A camisola vermelha, depois de despida, revela uma camisola interior branca, e em conjugação com aquelas cores, podem simbolicamente representar a bandeira francesa.

²² Nicolas de Staël, "Bateau", óleo sobre tela, 3 x 41 cm, coleção privada.

²³ Nicolas de Staël, "Marseille", óleo sobre tela, 60 x 80 cm, coleção privada.

²⁴ Nicolas de Staël, "Agrigente", óleo sobre tela, 60 x 81 cm, coleção privada.

²⁵ Nicolas de Staël, "Figure sur la plage", Óleo sobre tela, 129 x 161 cm, coleção da Renânia do Norte-Vestefália, Dusseldorf.

²⁶ Rimbaud apresenta a sua famosa expressão "Je est un autre" em dois momentos, primeiro, em 13 de Maio de 1871 numa carta enviada a Georges Izambard (1848-1931), e numa segunda ocasião, dois dias depois, em 15 de maio do mesmo ano, numa carta dirigida a Paul Demeny (1844-1918).

²⁷ O bandido anão (cerca de 01:03:19), Ferdinand entra no café pela janela (cerca de 01:03:53), um carro estacionado no café (cerca de 01:03:59), Ferdinand como um enorme queijo com buracos (cerca de 01:14:52), etc.

Bibliografia

Aragon, Louis. 1965. "Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?" in *Les lettres françaises*, Setembro 1965, nº 1096.

Belo, Stephania. 2018. Literatura, artes plásticas e música em *Pierrot le Fou*, de Godard in *Anais do XII Jogo do Livro e II Seminário Latino-Americano: Palavras em Deriva*, Belo Horizonte, 2018.

Bonfand, Alain. 2011. *Le cinéma saturé – éssai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*. Paris: Vrin.

Cahiers du Cinéma. Outubro 1965, nº 171

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de minuit.

Faure, Elie. 1965a. *Histoire de l'art - l'art moderne 1*. Paris : Le Livre De Poche.

Faure, Elie. 1965b. *Histoire de l'art - l'art moderne 2*. Paris : Le Livre De Poche.

Gobille, Boris. 2015. "Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard" in *Quaderni* nº 86.

Les lettres françaises, Setembro 1965, nº 1096

Lopes, João. 2024. "Godard para sempre" in *Diário de Notícias* de 20.02.2024, nº 56552

Rimbaud, Arthur. 1886. *Les Illuminations*. Paris: Publications de la Vogue.

Riout, Denys. 2006. *Yves Klein, L'Aventure Monochrome*. Paris: Gallimard.

Silva, João "Reflexões tardias sobre *Pierrot Le Fou* ou lições de cinema com O demônio das onze horas" in *Sessões do Imaginário*, Julho 2001, nº 6.

Vacche, Angela. 1996. *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.

Vian, Boris. 1947. *L'Écume des jours*. Paris: Gallimard.

Weitemeier, Hannah. 2001. Klein. Köln: Taschen.

White, Lionel. 1962. *Obsession*. Boston: E. P. Dutton.

Filmografia

Pierrot le Fou. 1965. De Jean-Luc Godard. Portugal: Studio Canal. DVD.

Webgrafia

Shafto, Sally. 2006. *Leap into the Void: Godard and the Painter*, Melbourne: Senses of Cinema. https://www.sensesofcinema.com/2006/cinema-and-the-pictorial/godard_de_stael/ Acedido em 15 de Maio de 2024.