

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

DIOGO RIBEIRO RODRIGUES

ACOSSADO, DE GODARD: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

São Paulo

2023

DIOGO RIBEIRO RODRIGUES

ACOSSADO, DE GODARD: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Tenório da Motta

Área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais

São Paulo

2023

DIOGO RIBEIRO RODRIGUES

ACOSSADO, DE GODARD: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Tenório da Motta

Área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais

Profa. Dra. Leda Tenório da Motta - PUC São Paulo (Orientadora)

Prof. Dr. (Examinador)

Prof. Dr. (Examinador)

São Paulo, 15 de maio de 2023

RESUMO

A presente pesquisa assume como objetivo explorar o uso do recurso da intertextualidade como traço criativo no filme *Acossado*, de Jean-Luc Godard, a partir de uma literatura centrada em crítica e história de cinema. O filme é lido por críticos como um dos mais emblemáticos do movimento da *Nouvelle Vague* francesa, além de ser amplamente reconhecido pelo uso de citações. Tais citações são perceptíveis em diálogos com o próprio cinema e também com outras mídias e manifestações artísticas, como a televisão, a publicidade, a pintura, os meios impressos, como jornais e revistas, e a literatura. O particular uso da linguagem na obra também é apontado como um de seus trunfos criativos, tornando *Acossado* um modelo típico de filme intertextual. A estruturação do projeto busca contextualizar, de maneira breve, o que foi a *Nouvelle Vague*, movimento ao qual *Acossado* pertence. Em seguida, apresenta-se a intertextualidade, com base na conceituação proposta por Julia Kristeva. Por fim, o filme tema recebe uma análise detalhada, onde se explora, a partir, principalmente, das obras de Michel Marie e Leda Tenório da Motta, a função da intertextualidade em sua temática e estética.

Palavras-chave: intertextualidade, Godard, cinema, linguagem

ABSTRACT

This research aims to explore the use of intertextuality as a creative asset in the motion picture *Breathless*, by Jean-Luc Godard, based on a literature focused on critics and history of cinema. The film is often regarded by critics as one of the most emblematic from *Nouvelle Vague* cinematic movement, and is also praised by its use of citations. These citations are perceived in dialogues with the cinema itself, and also with other media, including television, advertising, paintings, press media, such as newspapers and magazines, and literature. The particular use of language in the picture is also pointed as one of its creative strengths, which makes *Breathless* a typical model of an intertextual film. The Project is structured including a brief contextualization of *Nouvelle Vague*, cinematic movement in which *Breathless* is included. A presentation of intertextuality, based on the concept by Julia Kristeva follows. Then, the film receives a deep analysis, where, based mainly on the works by Michel Marie and Leda Tenório da Motta, the function of intertextuality is highlighted on its thematic and aesthetical construction.

Key Words: intertextuality, Godard, cinema, language

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da edição especial n. 138 dos Cahiers du Cinéma intitulada “Nouvelle Vague”, de Dezembro de 1962: a edição chega a enumerar 162 cineastas do movimento	16
Figura 2 – Tomada externa de Os Incompreendidos, de François Truffaut: a saída dos estúdios é uma das marcas da estética da Nouvelle Vague.....	18
Figura 3 – Cartaz do filme Os Incompreendidos (1959), de François Truffaut:.....	20
Figura 4 - Cartaz do filme Acossado (1960), de Jean-Luc Godard.....	21
Figura 5 – Jean-Luc Godard, Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo no set de gravações de Acossado: produção conturbada, que resultou em sucesso de público e crítica.....	22
Figura 6 – Cartaz do filme Janela Indiscreta, de Alfred Hitchcock. O filme é um exemplo da intertextualidade entre o cinema e o teatro.....	29
Figura 7 – Plano de Van Gogh, de Alain Resnais. Ao reinterpretar obras do pintor holandês, o filme se torna um exemplo da intertextualidade do cinema com a pintura.....	30
Figura 8 – Plano de O Mistério de Picasso, de Henri-Georges Clouzot, retratando o famoso pintor espanhol durante seu processo criativo.....	31
Figura 9 – Cartaz do filme La Dolce Vita, de Federico Fellini. Elementos da fita apontam para a intertextualidade entre o cinema e a televisão e a publicidade.....	32
Figura 10 – Cartaz do filme O Desprezo, de 1963, de Jean-Luc Godard. A obra é reconhecida por suas citações à literatura e ao cinema.....	36
Figura 11 – Em icônica sequência de Viva sua Vida, a personagem de Anna Karina assiste uma projeção de A Paixão de Joana d’Arc, em intertexto da Nouvelle Vague com o próprio cinema.....	38
Figura 12 – Mônica e o Desejo é citada em Os Incompreendidos com foto que traz cena do filme de Bergman sendo arrancada da parede.....	39
Figura 13 – Cartaz do filme ...E Deus Criou a Mulher, de Roger Vadim, e estrelado por Brigitte Bardot. De acordo com críticos, o filme representou um marco no retrato da sensualidade feminina e inspirou os autores da Nouvelle Vague.....	40
Figura 14 – Captura da icônica sequência de dança em Bando à Parte, de Godard. Críticos apontam o intertexto desta sequência com os musicais americanos.....	41
Figura 15 – Justaposição de Planos de Mônica e o Desejo e Acossado em que é utilizado o “olhar-câmera” em um momento em que a personagem feminina está prestes a trair o seu par, em uma possível citação intertextual de Godard.....	48
Figura 16 - Michel, personagem de Jean-Paul Belmondo, em seu discurso existencial, quebrando a quarta parede, próximo ao final de Acossado.....	49
Figura 17 - Patricia, personagem de Jean Seberg, dialoga com o espectador na sequência final de Acossado.....	49
Figura 18 - Cartaz do filme Quem Matou Leda? (1959), de Claude Chabrol, com Jean-Paul Belmondo em destaque.....	50
Figura 19 - Jovem oferece exemplar de Cahiers du Cinéma a Michel. A edição do	

periódico traz uma crítica de Godard ao filme Eu, um Negro (1958), de Jean Rouch.....	51
Figura 20 - Cartaz de Bob, o Jogador (1956), dirigido por Jean-Pierre Melville: o personagem principal deste filme é citado em diálogo de Acossado.....	51
Figura 21 - O cineasta Jean-Pierre Melville, interpretando o personagem Parvulesco em plano de Acossado.....	52
Figura 22 - Dedicatória à Monogram Pictures, produtora de filmes policiais americanos, nos créditos iniciais de Acossado.....	53
Figura 23 - Cartaz do filme Mortalmente Perigosa, de 1950, cuja temática é referenciada em Acossado.....	54
Figura 24 – Enquanto admira a figura de Humphrey Bogart, Michel observa o cartaz do noir A Trágica Farsa, cujo título em francês sugere o destino do protagonista.....	55
Figura 25 - Cartaz do filme A Dez Segundos do Inferno (1959), conforme visto em Acossado (1960).....	56
Figura 26 - Cartaz do filme noir A Ladra, de Otto Preminger, referenciado em Acossado... 57	
Figura 27 – Justaposição de Planos de Acossado: Paris ao anoitecer retratando o Arco do Triunfo, e ao amanhecer retratando a Torre Eiffel. Estética documental ao se filmar a cidade.....	59
Figura 28 – Cartaz do filme Roma, Cidade Aberta, de Roberto Rossellini. Ícone do movimento neorrealista, há traços intertextuais entre a obra e Acossado.....	61
Figura 29 – Tomada externa de Roma, Cidade Aberta, onde se vê, ao fundo, a Basílica de São Pedro.....	62
Figura 30 – Cartaz do filme Eu, Um Negro, de Jean Rouch.....	63
Figura 31 – Justaposição de Planos de Eu, um Negro: Na apresentação de Treichville, estabelecimentos comerciais, com seus nomes e slogans textuais são enfocados.....	64
Figura 32 – Justaposição de Planos de Eu, um Negro e Acossado: Modelos femininas na publicidade enfocadas em detalhe.....	65
Figura 33 – Em Eu, um Negro, tomada em frente a um cinema de Abidjan, onde veem-se os cartazes de A Volta do Aranha Negra (1941) e Quo Vadis (1951).....	66
Figura 34 – Na saída do cinema, cartaz do faroeste Um Homem de Coragem (Westbound), de Budd Boetticher (1959).....	68
Figura 35 – Justaposição de Planos de Dragões da Violência e Acossado, onde há a citação intertextual deste último ao faroeste de Samuel Fuller.....	68
Figura 36 – Justaposição de Planos de O Homem do Oeste e Acossado: Intertextualidade a partir da releitura de cena do faroeste de Anthony Mann por Jean-Luc Godard.....	69
Figura 37 – Patricia, usando uma camiseta do periódico New York Herald Tribune, vende jornais na Avenida Champs-Élysées.....	72
Figura 38 - Os jornais luminosos urbanos anunciando a eminente prisão de Michel Poiccard.....	74
Figura 39 - Cena da sequência no apartamento de Patricia, em que se veem pôsteres de obras-de-arte nas paredes.....	76
Figura 40 – Michel e Patricia folheiam revista no apartamento de modelo fotográfica	

próximo ao final de Acossado.....	77
Figura 41 – Em cena de Acossado, à direita do enquadramento, totem com peças de publicidade em Agência de Viagens. Chama a atenção a frase La Vie Parisienne (A Vida em Paris, em tradução livre), que estabelece uma ligação com o ritmo do filme.....	78
Figura 42 – No quarto de Liliane, rádio portátil, aqui nas mãos da personagem, reproduz música e anuncia a hora matinal.....	79
Figura 43 – Jornalista americano entrega um exemplar do romance Palmeiras Selvagens, de William Faulkner, a Patricia. Exemplo de intertexto com a literatura em Acossado....	80
Figura 44 – Durante o encontro entre Patricia e o jornalista americano, o inglês é o idioma falado em parte da conversa. Em alguns momentos, Godard opta por legendas em francês fixas à tela. Porém, trechos importantes da fala ditos em inglês não são acompanhados por legendas.....	82
Figura 45 – A expressão Pourquoi? (Por quê?), escrita, visível na parede do quarto de Liliane.....	83
Figura 46 – Pouco antes de denunciar Michel à polícia, Patricia passa em frente a um quiosque de loteria onde se lê: Vendredi: Jour de Chance (Sexta-feira: dia de sorte).....	84
Figura 47 - Patricia e Michel caminham pelos Champs-Élysées. Além dos vários jornais vistos na tomada, destaque para a camiseta de Patricia onde se lê o nome do periódico...	85
Figura 48 – Plano detalhe de manchete em jornal, indicando que o assassino do policial da estrada (no caso, o protagonista Michel) fora identificado.....	88
Figura 49 - Obra "Menino com Máscara" de Pablo Picasso, de 1953.....	89
Figura 50 – Em plano de Acossado, a atriz Jean Seberg é retratada de perfil, assim como a personagem da tela Jacqueline com Flores, de Pablo Picasso, vista ao fundo.....	89
Figura 51 – Plano detalhe nas páginas de revista feminina.....	90
Figura 52 – Pôster reproduzindo a tela Os Amantes, de Pablo Picasso, na parede do quarto de Patricia.....	91
Figura 53 - Personagem de Jean Seberg e pôster da pintura A Menina de Laço Azul, de Pierre-Auguste Renoir.....	92
Figura 54 – Patricia posa ao lado de cartaz que reproduz uma fotografia sua.....	93

LISTA DE FILMES CITADOS

...E Deus Criou a Mulher - ... <i>Et Dieu Créa la Femme</i> (1956), de Roger Vadim.....	38 - 40
A Dez Segundos do Inferno - <i>Ten Seconds to Hell</i> (1959), de Robert Aldrich.....	55, 56, 66, 83, 87
Acosado - <i>À Bout de Souffle</i> (1960), de Jean-Luc Godard..	10 - 12, 15, 18 - 23, 32, 35, 37, 39, 40, 43, 44, 46 - 51, 55 - 70, 75 - 86, 88, 89, 93 - 95
Adeus, Philippine - <i>Adieu, Philippine</i> (1962), de Jacques Rozier.....	58
Alemanha, Ano Zero - <i>Germania Anno Zero</i> (1948), de Roberto Rossellini.....	42, 60
Almas Perversas - <i>Scarlet Street</i> (1945), de Fritz Lang.....	65
Amarga Esperança - <i>They Live by Night</i> (1948), de Nicholas Ray.....	53
Atire no Pianista - <i>Tirez sur le Pianiste</i> (1960), de François Truffaut.....	15, 40, 41
Bando à Parte - <i>Bande à Part</i> (1964), de Jean-Luc Godard.....	34, 40, 41, 43, 94
Bob, o Jogador - <i>Bob, le Flambeur</i> (1956).....	51
Cassino - <i>Casino</i> (1995), de Martin Scorsese.....	27
Cléo de 5 a 7 - <i>Cléo de 5 à 7</i> (1962), de Agnès Varda.....	15, 58
Crônica de um Verão - <i>Chronique d'un Été</i> (1961), de Jean Rouch.....	58
Demônio das Onze Horas, O - <i>Pierrot, Le Fou</i> (1965), de Jean-Luc Godard.....	40, 43, 95
Desprezo, O - <i>Le Mépris</i> (1963), de Jean-Luc Godard.....	11, 19, 27, 34 - 36, 43, 92, 94
Dragões da Violência - <i>Forty Guns</i> (1957), de Samuel Fuller.....	68, 91
Em Busca do Ouro - <i>The Gold Rush</i> (1925), de Charlie Chaplin.....	41
Entre Amigas - <i>Les Bonnes Femmes</i> (1960), de Claude Chabrol.....	58
Eu, um Negro - <i>Moi, Un Noir</i> (1958), de Jean Rouch.....	18, 48, 50, 51, 62 - 67, 81, 87
Henrique V - <i>Henry V</i> (1944), de Laurence Olivier.....	27
Hiroshima, meu Amor - <i>Hiroshima, Mon Amour</i> (1959), de Alain Resnais.....	15
Homem do Oeste, O - <i>Man of the West</i> (1958), de Anthony Mann.....	69
Incompreendidos, Os - <i>Les 400 Coups</i> (1959), de François Truffaut.....	15, 18 - 20, 23, 37 - 39, 42

Janela Indiscreta - <i>Rear Window</i> (1954), de Alfred Hitchcock.....	28, 29
Jules e Jim - Uma Mulher para Dois - <i>Jules et Jim</i> (1962), de François Truffaut.....	34
Kill Bill - <i>Kill Bill</i> (2003), de Quentin Tarantino.....	33
La Dolce Vita - <i>La Dolce Vita</i> (1960), de Federico Fellini.....	31, 32
Ladra, A - <i>Whirlpool</i> (1950), de Otto Preminger.....	56, 57
Macbeth: Reinado de Sangue - <i>Macbeth</i> (1948), de Orson Welles.....	27
Made in U.S.A. - <i>Made in U.S.A.</i> (1966), de Jean-Luc Godard.....	43
Mensageiro do Diabo, O - <i>Night of the Hunter</i> (1950), de Charles Laughton.....	40
Mistério de Picasso, O - <i>Le Mystère Picasso</i> (1956), de Henri-Georges Clouzot.....	30, 31
Mônica e o Desejo - <i>Sommaren med Monika</i> (1953), de Ingmar Bergman.....	38, 39, 47, 48
Mortalmente Perigosa - <i>Gun Crazy</i> (1950), de Joseph H. Lewis.....	40, 53, 54
Morte num Beijo, A - <i>Kiss Me Deadly</i> (1955), de Robert Aldrich.....	40
Nas Garras do Vício - <i>Le Beau Serge</i> (1959), de Claude Chabrol.....	13
Noiva Estava de Preto, A - <i>La Mariée était en Noir</i> (1968), de François Truffaut.....	42
Pacto de Sangue - <i>Double Indemnity</i> (1944), de Billy Wilder.....	65
Pacto Sinistro - <i>Strangers on a Train</i> (1951), de Alfred Hitchcock.....	41
Paisà - <i>Paisà</i> (1946), de Roberto Rossellini.....	60
Paixão - <i>Passion</i> (1982), de Jean-Luc Godard.....	31, 95
Paixão de Joana d'Arc, A - <i>La Passion de Jeanne d'Arc</i> (1928), de Carl Theodor Dreyer...	37, 38
Pequeno Soldado, O - <i>Le Petit Soldat</i> (1963), de Jean-Luc Godard.....	42
Primos, Os - <i>Les Cousins</i> (1959), de Claude Chabrol.....	13, 15, 23, 41
Quem Matou Leda - <i>À Double Tour</i> (1959), de Claude Chabrol.....	41, 50
Quo Vadis - <i>Quo Vadis</i> (1951), de Mervyn LeRoy.....	65, 66
Roma, Cidade Aberta - <i>Roma Città Apperta</i> (1945), de Roberto Rossellini..	42, 60 - 62, 86
Scarface - A Vergonha de Uma Nação - <i>Scarface</i> (1932), de Howard Hawks.....	40
Silêncio do Mar, O - <i>Le Silence de la Mer</i> (1949), de Jean-Pierre Melville.....	34

Tapete Mágico, O - <i>The Magic Carpet</i> (1951), de Lew Landers.....	65
Tempos Modernos - <i>Modern Times</i> (1936), de Charlie Chaplin.....	32
Torrente de Paixão - <i>Niagara</i> (1953), de Henry Hathaway.....	39
Trágica Farsa, A - <i>The Harder They Fall</i> (1956), de Mark Robson.....	40, 54, 55, 66
Um Homem de Coragem - <i>Westbound</i> (1959), de Budd Boetticher.....	66 - 68
Um Preço para Cada Crime - <i>The Enforcer</i> (1951), de Raoul Walsh.....	56
Um Só Pecado - <i>La Peau Douce</i> (1964), de François Truffaut.....	58
Uma Mulher é uma Mulher - <i>Une Femme est une Femme</i> (1961), de Jean-Luc Godard..	58
Van Gogh - <i>Van Gogh</i> (1948), de Alain Resnais.....	30
Viagem à Itália - <i>Viaggio in Italia</i> (1954), de Roberto Rossellini.....	27, 42
Viva sua Vida - <i>Vivre Sa Vie</i> (1963), de Jean-Luc Godard.....	15, 37, 38
Vive-se Só Uma Vez - <i>You Only Live Once</i> (1937), de Fritz Lang.....	53
Volta do Aranha Negra, A - <i>The Spider Returns</i> (1941), de James W. Horne.....	65, 66

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A NOUVELLE VAGUE E ACOSSADO.....	12
2. 1. Contextualização / a Qualidade Francesa.....	13
2. 2. A Nouvelle Vague: o estado de espírito dos cinéfilos.....	16
2. 3. Acochado: a obra-manifesto do movimento.....	20
3. O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE E SUA MARCA NA NOUVELLE VAGUE.....	23
3. 1. Intertextualidade: a gênese do conceito – Bakhtin. Kristeva e Perrone-Moisés.....	24
3. 2. Além do texto escrito: a intertextualidade no cinema.....	25
3. 3. A Nouvelle Vague como um movimento essencialmente intertextual.....	33
4. A PRESENÇA DA INTERTEXTUALIDADE EM ACOSSADO.....	44
4. 1. O diálogo discursivo com o cinema.....	45
4. 2. O diálogo discursivo com as artes, as mídias e a linguagem.....	70
4. 3. Lendo Godard: Michel e Patricia.....	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
6. REFERÊNCIAS.....	96

1. INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação de Mestrado é assinalar a presença da intertextualidade em *Acossado*, o primeiro longa-metragem dirigido por Jean-Luc Godard, lançado em 1960. O trabalho está estruturado em três capítulos, trazendo, no primeiro, uma apresentação do movimento da *Nouvelle Vague*, ao qual *Acossado* pertence. O segundo capítulo apresentará o conceito de intertextualidade, desde a sua definição, exemplos de seu uso no cinema e, especialmente, na própria *Nouvelle Vague*. Por fim, o terceiro capítulo tratará da particular ocorrência de diálogos intertextuais na obra godardiana que é tema desta dissertação.

A intertextualidade, conforme proposto por Julia Kristeva, com base no dialogismo de Mikhail Bakhtin, pode ser definida como o espaço textual percebido entre dois ou mais discursos poéticos, por meio do qual identificam-se elementos que remetam a este outro discurso narrativo de referência (KRISTEVA, 1969). É, assim, um importante conceito dos estudos da comunicação e da semiótica. Trata-se de um recurso frequentemente percebido nas artes e mídias em geral. Com origens na literatura, a intertextualidade passou também a ser associada a outras manifestações artísticas, inclusive o cinema. Neste meio, sua presença data da época do cinema mudo (MORAES GONÇALVES; PORTO RENÓ, 2009). Desde então, este recurso tem sido utilizado como ferramenta criativa para exprimir uma extensa sorte de linguagens, que incluem desde o processo de montagem de um filme, homenagens, citações, até a expressão de um comentário irônico ou referencial a outra obra.

Dentro do movimento cinematográfico francês batizado de *Nouvelle Vague*, a intertextualidade passa a ser identificada a partir das referências discursivas a outras obras pré-existentes, seja no campo da linguagem cinematográfica, como no de outras linguagens (MASCARELLO, 2006). Além de incorporar elementos de outros importantes movimentos cinematográficos, como o documentário, os filmes *noir* e faroestes americanos, o neorrealismo italiano e um certo cinema autoral europeu, como o de Ingmar Bergman, os filmes da *Nouvelle Vague* trazem em sua estética referências que vão das altas literaturas aos discursos midiáticos, inclusive à televisão, daí a insistente paródia godardiana da publicidade (MOTTA, 2015). Em particular, uma das obras mais conhecidas e aclamadas da *Nouvelle Vague*, *Acossado*, traz uma exuberância de referências do tipo, sendo considerado também por isso o filme manifesto do

artista e do movimento (MARIE, 2012). O próprio Godard é amplamente apontado por críticos e estudiosos do cinema como um dos autores que mais utilizou a citação como recurso de linguagem, seja ela ao próprio cinema, à publicidade, e à literatura (COUTINHO, 2020).

Mais especificamente, o objetivo deste trabalho é desenvolver um estudo de caso a respeito de *Acossado*, onde se visa recapitular os múltiplos apelos ao referido recurso.

Para a apresentação da intertextualidade, além de autores da literatura da crítica de cinema, cujas obras também exploram os diálogos e citações perceptíveis neste meio, haverá um enfoque na gênese deste conceito da semiótica. Para isso, serão remetidos os principais autores que contribuíram para a sua definição, em especial Julia Kristeva e Roland Barthes, ambos da escola francesa de crítica. Da escola brasileira, a principal autora referenciada será Leyla Perrone-Moisés. Evidentemente, como autor do conceito de dialogismo, que deu origem à intertextualidade, Mikhail Bakhtin também será citado.

Em paralelo a esta primeira teorização, o trabalho lança mão de uma extensa literatura de crítica e teoria do cinema. Nesse quadro, a obra de Michel Marie, autor de *La nouvelle Vague: Godard À Bout de Souffle*, livro que trata especificamente do movimento e do filme tema deste projeto, é a principal referência para o desenvolvimento desta pesquisa. Antoine de Baecque, autor de *Cinefilia*, também traz uma importante contextualização a respeito da *Nouvelle Vague* e o traço criativo de seus autores em transpor o amor ao cinema às suas obras. Outro importante autor, frequentemente citado, será André Bazin. Falecido em 1958, ele foi o pioneiro de uma nova escola francesa de crítica de cinema, sendo um dos mestres de Godard e por ele expressamente homenageado em obras como *O Desprezo*, de 1963. Ainda em citação aos franceses, François Truffaut, companheiro de Godard nos *Cahiers du Cinéma* e na *Nouvelle Vague* deixou um importante legado, tanto fílmico como bibliográfico, que também compõe o estado da arte deste projeto.

Dos autores brasileiros, a base principal desta pesquisa será a partir da autora Leda Tenório da Motta, cujos estudos orbitam constantemente nos campos das revoluções críticas modernas, com ênfase no Godard pensador do cinema. A importância do cineasta, tanto na formulação estética da *Nouvelle Vague*, como no uso emblemático da citação no cinema é abordada em *Barthes em Godard*, obra de sua autoria que será frequentemente citada. Mário

Alves Coutinho, que acaba de lançar um livro centrado na filmografia de Godard, é outro autor de referência para este projeto. Acrescenta-se a este repertório o aporte do crítico brasileiro Ismail Xavier, especialmente por sua contribuição nos campos da história do cinema, e por sua contextualização do diálogo entre os diferentes movimentos cinematográficos.

O *corpus* da pesquisa, que abraça a parte heroica da produção do movimento da *Nouvelle Vague*, está devidamente relacionado na abertura da dissertação. Ele serve de base às leituras de imagens, montagem, trilha sonora e mesmo cartazes a serem feitas.

2. A NOUVELLE VAGUE E ACOSSADO

Poucos movimentos do cinema recebem tanta aclamação quanto a *Nouvelle Vague* (MARIE, 2012). Sua influência sobre o cinema moderno é perceptível e reconhecida, incluindo movimentos americanos como a *Nova Hollywood* do final dos anos 60 e anos 70 (HARRIS, 2011). Igualmente, críticos apontam para a enorme influência do movimento sobre o cinema do leste europeu dos anos 60, sobretudo o húngaro e o polonês, e até no Brasil, como se observa nas obras de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (MARIE, 2012). Um cinema jovem e com forte teor de ruptura, a *Nouvelle Vague* revolucionou a forma de se fazer cinema, propondo uma nova forma de linguagem a partir de uma colagem de referências que incluem o cinema autoral, os documentários, a televisão, a publicidade e a mídia impressa (MOTTA, 2015). Neste capítulo, dividido em três seções, serão sublinhadas algumas características deste movimento tão celebrado e influente. Na primeira, será trazida uma contextualização acerca dos fatores que levaram ao surgimento do movimento, incluindo um importante artigo assinado por François Truffaut que condena a chamada “qualidade francesa” do cinema. Na segunda seção, serão abordados alguns aspectos estéticos e de linguagem do movimento, bem como citações de importantes cineastas que assinam produções do período. Por fim, na terceira seção, será apresentada, ainda sem uma análise detalhada, *Acochado*, obra considerada por Michel Marie como símbolo do movimento e que é o principal objeto desta dissertação.

2. 1. Contextualização / a Qualidade Francesa

Nouvelle Vague é a expressão que batiza um estilo de produção cinematográfica criativa realizado por jovens autores franceses entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960 (MARIE, 2003). Embora exista uma resistência por parte de cineastas, sobretudo François Truffaut, em nomear a *Nouvelle Vague* como um movimento, esta é uma caracterização aceita por críticos, como Michel Marie, e assim será classificada ao longo desta dissertação.

Nesse contexto, dois periódicos franceses assumem certo protagonismo para o batismo da *Nouvelle Vague*: os *Cahiers du Cinéma* e o *L'Express*. É neste último que, em um artigo de 1957, a expressão aparece para definir a troca geracional em curso na França no imediato pós-Segunda Guerra Mundial (MOTTA, 2015). Já os *Cahiers du Cinéma* são considerados o berço do movimento. Foi no periódico, que, como críticos, iniciaram suas carreiras Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol, os chamados “jovens turcos”, alcunha concedida por André Bazin, à época redator-chefe da revista (BAECQUE, 2010). Lá, eles já resenhavam positivamente obras consideradas marginais do cinema americano, como os filmes de Howard Hawks e Alfred Hitchcock, além dos filmes policiais categoria B que seriam, posteriormente, tão influentes para a criação da identidade do movimento. Dentro do contexto do cinema, especificamente, o termo *Nouvelle Vague* começa a surgir na imprensa a partir de 1959, coincidindo com o lançamento dos dois primeiras longas-metragens de Claude Chabrol, *Nas Garras do Vício* e *Os Primos*, ambos lançados naquele ano (MARIE, 2012).

Antes de apresentar detalhes sobre o movimento, sua linha criativa e estética, e sua importância para obras cinematográficas posteriores, é importante contextualizar as condições para o surgimento da *Nouvelle Vague* naquele momento. Cabe aqui ressaltar que sua criação não se deu em razão de um único fator isolado, e sim de toda uma cadeia de acontecimentos ocorridos na França entre os anos 1958 e 1959, que pavimentaram o caminho trilhado por jovens cineastas como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Jacques Rivette e Claude Chabrol (MARIE, 2012).

No período entre o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e o ano de 1958, uma característica da escola de cinema francesa era que seus realizadores iniciassem como assistentes de direção e, após um longo período de tempo, normalmente depois de completarem 40 anos de

idade, passassem a assinar obras próprias (MARIE, 2003). Esse modelo, de acordo com o autor, levava a uma condição em que os traços criativos desses autores se mostravam enviesados e impregnados pelos modelos antigos. Tudo isso leva a um cenário na França em que poucos cineastas e produtores concentram a maior parte das produções cinematográficas, que constantemente repetem fórmulas já conhecidas. E essa ausência de inovação é percebida pelo público francês, que demonstra menos interesse pelos filmes e enche cada vez menos as salas de cinema (MARIE, 2012).

O cenário àquela época da produção cinematográfica francesa culmina com a publicação do polêmico artigo assinado pelo então crítico François Truffaut, em 1954, na edição de número 31 dos *Cahiers du Cinéma*. Intitulado *Une Certaine Tendance du Cinéma Français* (Uma Certa Tendência do Cinema Francês, em tradução livre), ele denuncia a (falta de) qualidade do cinema francês daquele momento (MOTTA, 2015). Inicialmente, houve uma forte resistência por parte da redação-chefe do periódico, sobretudo de André Bazin, à publicação do artigo, em razão do seu teor polêmico e de ataque à geração precedente de cineastas franceses (MARIE, 2012).

O artigo critica, sobretudo, filmes franceses ambiciosos que chegaram a ser recompensados com prêmios em festivais como o de Cannes e de Veneza, nos anos anteriores à sua publicação. Em geral, os alvos das críticas de Truffaut são filmes que adaptaram obras literárias e romances, clássicos e contemporâneos. Adaptações cinematográficas que, segundo o crítico, e posteriormente cineasta, traem o espírito das obras que as inspiraram (MARIE, 2012). Em suma, a denúncia de Truffaut é à forma de adaptação às obras literárias, que, de acordo com ele, representam uma traição à palavra realizada pelos redatores de diálogos dos filmes. Importante pontuar que a fidelidade à palavra se tornou posteriormente uma das marcas características da *Nouvelle Vague*, conforme será apresentado no próximo capítulo que aborda a questão da intertextualidade no movimento. Truffaut conclui seu artigo com um teor extremamente crítico direcionado à forma que os filmes franceses vinham adaptando obras literárias à época, sem uma proposta de cinema verdadeiramente autoral. De acordo com o autor, o modelo vigente depreciava o cinema, e ele finaliza com a pontuação de que uma adaptação válida para as telas não pode ser realizada se não por um homem de cinema (MARIE, 2012).

A semente plantada por Truffaut em seu artigo serviu de inspiração para uma série de outros críticos que posteriormente se tornariam cineastas. Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e

Jacques Rivette são exemplos dessa classe. Estes críticos são uníssonos em denunciar a falta de um “cinema de autor” na França àquela época, com um protagonismo sendo conferido ao cenógrafo e ao operador de câmera, e não ao diretor que assina a obra (MARIE, 2012). Compartilham, também, a noção de que aquela geração de cineastas franceses estaria bastante distante de nomes como Jean Renoir e Robert Bresson, esses sim considerados verdadeiros autores.

Destaca-se, porém, que a *Nouvelle Vague* não é apenas um fenômeno de cineastas e críticos, mas também um negócio extremamente rentável (MARIE, 2003). O autor pontua o triunfo de serem produções mais baratas, custando de duas a cinco vezes menos do que a média de um filme francês comercial, de estúdio, à época. Em especial, três produtores assumiram um papel fundamental na consolidação do movimento: Pierre Braunberger, Anatole Dauman e Georges de Beauregard. Este último, produtor de *Acossado*. Impulsionados pelos menores custos e pelo alto potencial autoral das obras, a filmografia combinada dos três produtores inclui *Hiroshima, meu Amor* (1959), de Alain Resnais, *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda, *Atire no Pianista* (1960), de François Truffaut, e *Viva sua Vida*, de Jean-Luc Godard.

Além dos menores custos, notadamente, os primeiros lançamentos dos “jovens turcos” se mostram verdadeiros sucessos de bilheteria, o que leva produtores franceses a darem crédito à fórmula da *Nouvelle Vague*. Sobre isso, Antoine de Baecque escreve:

“*Os Incompreendidos*, de François Truffaut: 450 mil espectadores; *Os Primos*, de Claude Chabrol: 416 mil; *Acossado*, de Jean-Luc Godard: 380 mil. De uma primavera para a outra, entre o maio de 1959 do Festival de Cannes e o mês de março de 1960 no ritmo das filas de *Acossado*, a *Nouvelle Vague* é um negócio que funciona. Os produtores, desorientados com o desmoronamento da “Qualidade Francesa”, aliviados com esses primeiros sucessos, dão oportunidade a um número incrível de jovens cineastas (BAECQUE, 2010, p. 333).

Essa reviravolta no cenário do cinema francês do início dos anos 60 é perceptível pelo número de jovens cineastas que se dedicam à direção entre 1958 e 1962, compondo o corpo da *Nouvelle Vague*. Em uma edição especial dos *Cahiers du Cinéma*, publicado em 1962 e intitulado “*Nouvelle Vague*”, são 162 os autores listados em ordem alfabética (MARIE, 2003). Como fio condutor às obras destes, a proposta de romper com a “Qualidade Francesa” e desenvolver um

novo estilo de cinema, a partir de uma profusão de citações de movimentos precedentes e com uma identidade jovem, conforme será apresentado na próxima seção deste capítulo.

Figura 1 – Capa da edição especial n. 138 dos Cahiers du Cinéma intitulada “Nouvelle Vague”, de Dezembro de 1962: a edição chega a enumerar 162 cineastas do movimento



Fonte: Internet

2. 2. A Nouvelle Vague: o estado de espírito dos cinéfilos

Um cinema jovem, a *Nouvelle Vague* traz em seu cerne uma proposta de mesclar elementos cinematográficos considerados sofisticados com outros nos quais os intelectuais não estavam interessados, como os meios de comunicação em massa (MOTTA, 2015). Também, o movimento é caracterizado por propor um estilo de cinema cujas referências variam tanto do ponto de vista de suas origens geográficas, como de seus públicos apreciadores (MASCARELLO, 2006). De acordo com o autor, as referências da *Nouvelle Vague* trazem desde obras de massa *hollywoodianas* até artes visuais, comunicação impressa, Honoré de Balzac, Émile Zola e Karl Marx. Tipicamente intertextual, então, este é um dos principais trunfos do movimento, conforme será explorado no próximo capítulo desta dissertação. Aqui, será dado especial destaque aos elementos que compõem a estética do citado fenômeno.

Conforme pontuado na seção anterior, a *Nouvelle Vague* surge como uma resposta de jovens cineastas franceses, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol, os chamados “jovens turcos”, todos oriundos da escola crítica do

periódico *Cahiers du Cinéma* à situação da indústria cinematográfica na França naquele momento. Durante os anos 1950, a indústria do cinema na França estava concentrada na mão de poucos autores, que abordavam temáticas repetidas, a partir de estilos de adaptação de obras literárias pouco criativas, e encarando um declínio no volume de espectadores nas salas de cinema naquele momento (MARIE, 2012).

Nesse contexto, os “jovens turcos”, com uma proposta de cinema de autor, recebem a oportunidade de criar obras a partir de técnicas de filmagem, montagem e direção consideradas inovadoras e ousadas para a época. Realizam, portanto, um cinema de forte ruptura com o padrão vigente à época (MASCARELLO, 2006). A classificação de um filme como parte da *Nouvelle Vague* vai além da alocação da obra em um outro gênero, compreendendo o perfil de seu autor e a forma deste rodar e finalizar sua obra. Sobre o termo, Michel Marie pontua:

“O rótulo (*Nouvelle Vague*) tornou-se, em seguida, mais ou menos crítico, às vezes bastante pejorativo para designar um estado de espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme. Um filme *Nouvelle Vague* significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente (MARIE, 2003, p. 3).

Sendo na crítica cinematográfica a origem dos maiores nomes da *Nouvelle Vague*, convencionou-se classificar esse cinema como um cinema feito por cinéfilos (BAECQUE, 2010). Assim sendo, seus autores carregam um extenso repertório de crítica e história do cinema e esse conhecimento passa a ser transposto para suas obras no formato de citações e homenagens. São pontuados como as quatro maiores influências do estilo que compõe essa escola: o neorrealismo italiano, os filmes de documentário, o cinema americano e a televisão (MARIE, 2012). Em relação ao cinema americano, um destaque especial para os filmes *noir*, ou cinema policial de categoria B, os faroestes, e as obras de Alfred Hitchcock. Somam-se a essas influências oriundas do cinema autoral europeu, em especial o de Ingmar Bergman, e manifestações artísticas além do cinema, como a pintura, a literatura, as revistas e a publicidade (MOTTA, 2015).

De toda essa profusão de influências, em especial, o cinema policial americano, os filmes *noir* são protagonistas na definição estética da *Nouvelle Vague*. Tais filmes já rendiam elogios por parte dos críticos dos *Cahiers* em oposição à tradicional crítica francesa que privilegiava grandes obras europeias de temática mais séria, como as assinadas por Carl Theodore Dreyer, Vittorio de

Sica e Sergei Eisenstein (MARIE, 2012). Produções mais baratas, sem grandes estrelas em seus elencos, os *noir* serviram de inspiração para o cinema de Jean-Pierre Melville ao longo dos anos 50. Este, por sua vez, admirado pelos “jovens turcos” da *Nouvelle Vague*, recebeu homenagens explícitas em *Acossado*, chegando a atuar na fita. Não sendo filmes considerados de alto valor intelectual pela crítica na época, ao trazer a estética e temática do *noir*, mesclando com elementos de maior sofisticação, como a pintura e a literatura, autores como Godard e Truffaut contribuem para a criação da identidade do movimento (MOTTA, 2015). A questão do baixo orçamento, típico dos policiais americanos dos anos 50, aliado à total liberdade criativa do autor, é outro traço em comum com os filmes da *Nouvelle Vague*, sendo seus autores críticos veementes das super produções cinematográficas de *budget* elevado (MARIE, 2012).

Do ponto de vista estético, certas características compõem o bojo do cinema da *Nouvelle Vague*. De início, o diretor da obra é preferencialmente o roteirista da mesma. Opta-se por uma equipe de jovens autores desconhecidos, em detrimento a grandes estrelas. Privilegia-se tomadas externas, sem o recurso do estúdio, ao estilo do neorrealismo italiano e filmes como *Eu, um Negro*, de 1958, assinador por Jean Rouch. Como no cinema de documentário, usa-se muita luz natural, com a cidade sendo retratada quase como um personagem narrativo do filme (MARIE, 2012).

Figura 2 – Tomada externa de Os Incompreendidos, de François Truffaut: a saída dos estúdios é uma das marcas da estética da Nouvelle Vague



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

No que se refere a pós-produção, a *Nouvelle Vague* é igualmente inovativa por sua proposta técnica diferenciada. Em razão, inclusive, da saída dos estúdios, os cineastas precisam recorrer a equipamentos mais leves, para captação de imagens a partir de câmeras nas mãos.

Frequentemente, recorre-se à sincronização do som durante a pós-produção, com os atores dublando suas próprias falas. Por fim, a montagem assume um papel protagonista nos filmes desta escola, a partir de modelos pouco convencionais de edição. Um exemplo é no próprio *Acossado*, onde há uma alternância entre cortes abruptos e *jump cuts*, com longos planos sequência (MARIE, 2012). De acordo com o autor, na fita, Godard desconstrói toda e qualquer regra de montagem clássica.

Além da estética, a forma de se retratar os personagens por parte dos autores da *Nouvelle Vague* é singular. Trata-se de um cinema que aborda questões existenciais, traz temáticas relativas à liberdade e a boemia francesa, e em que o erotismo é utilizado de forma constante e pungente (MASCARELLO, 2006). Por suas origens cinéfilas, os autores da *Nouvelle Vague* transportam para as mulheres o seu amor ao cinema (BAECQUE, 2010). Impulsionados por uma censura mais branda, se comparado ao cinema americano dos anos 50, releituras de cenas clássicas de atrizes como Marilyn Monroe puderam ser montadas de maneira mais explícita na *Nouvelle Vague*, como é possível perceber em *O Desprezo*, assinado por Godard em 1963.

Ao abordar o cinema da *Nouvelle Vague*, é inevitável remeter ao dito “cinema de autor”. Essa política, defendida veementemente por François Truffaut, concede total liberdade e paternidade criativas sobre a obra ao diretor de cinema. Todo o restante da equipe técnica do filme, o operador de câmera, roteirista e montadores são relegados a uma posição secundário no processo de desenvolvimento da obra. Tal filosofia é perceptível na *Nouvelle Vague*, onde o autor realizador, ou seja, o diretor da obra recebe total autonomia e assume de maneira definitiva a proposta criativa da obra.

Em tempo, cabe o destaque para o papel do jornalismo nas obras da *Nouvelle Vague* e, especialmente em Godard, possivelmente por influência da televisão e do cinema de documentário. É traço criativo e estético do movimento abordar questões delicadas de maneira contraditória e jornalística (XAVIER, 1996). Nos filmes godardianos, é comum presenciar personagens perguntando uns aos outros, em tom de entrevista, suas opiniões sobre temas da atualidade, como a pílula anticoncepcional (MOTTA, 2015). Esses fatores criam uma linha de identificação entre esse cinema jovem e um público igualmente jovem. Dentro desse espectro, é François Truffaut quem assina a obra que aborda, de forma mais verdadeira, o mito da juventude. Em seu *Os Incompreendidos*, de 1959, Truffaut emprega um tom autobiográfico à história de

Antoine Doniel, um adolescente com problemas de disciplina, em casa e na escola. Seu desejo pela liberdade, e a resistência em aceitar velhos padrões são o retrato do movimento e tornam o personagem um dos mais emblemáticos da *Nouvelle Vague*.

Figura 3 – Cartaz do filme Os Incompreendidos (1959), de François Truffaut:



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

Como consequência, essa abordagem jovem e livre mostra para o mundo uma nova face do cinema no país, bastante diferente da “insuflação literária e do retrato da alma que era, até então, a melhor versão do cinema francês” (MOTTA, 2015).

Finalmente, destaca-se *Acossado*, de 1960, de Jean-Luc Godard. A obra é considerada um dos maiores exemplos estilísticos da *Nouvelle Vague*, sendo considerada inclusive o filme-manifesto do movimento (MARIE, 2012). Com forte inspiração no cinema policial americano de categoria B, em *Acossado*, o personagem Michel, interpretado por Jean-Paul Belmondo, é um criminoso procurado pela polícia, que viaja para Paris com o intuito de encontrar seu par romântico Patricia, interpretada por Jean Seberg, reunir dinheiro na cidade e fugir para a Itália.

2. 3. Acossado: a obra-manifesto do movimento

Dentre os filmes característicos do movimento, aquele que exprime de maneira mais determinante a estética da *Nouvelle Vague* é *Acossado*, de 1960, de Jean-Luc Godard (MARIE, 2012). Trata-se de um filme essencialmente jovem, assinado por um diretor com menos de 30 anos, e um produtor que ainda não havia completado 40 anos à época de seu lançamento, Georges de Beauregard. Nesta seção do capítulo, *Acossado* será apresentado tecnicamente, com a análise mais profunda da obra sendo reservada para o quarto capítulo desta dissertação.

Figura 4 - Cartaz do filme *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

O filme é estrelado por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg, dois jovens atores que interpretam os protagonistas Michel Poiccard e Patricia Franchini, respectivamente. A trama envolve as aventuras de Michel, um ladrão de automóveis, em Paris, e sua busca por uma quantia de dinheiro que lhe devem, ao mesmo tempo em que é procurado pela polícia pelo assassinato de um agente motociclista. O objetivo do criminoso, após coletar o dinheiro, é fugir para a Itália. Patricia, uma antiga conhecida, e seu par romântico no filme, o acompanha durante essa busca, tornando-se cúmplice de Michel.

Participam do filme, em papéis menores, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Roger Hanin, Liliane Dreyfus, Van Doude e Jean-Pierre Melville. Além da direção, Jean-Luc Godard

assina também o roteiro do filme, a partir de uma história escrita por dois de seus companheiros de *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut e Claude Chabrol. A montagem fica a cargo de Cécile Decugis e o operador de câmera é Raoul Coutard. A trilha sonora é Martial Solal. O filme, lançado em 16 de março de 1960, tem uma duração total de noventa minutos.

François Truffaut, um dos autores da história, sempre foi um grande admirador de folhetins e *fait divers* e se inspirou nesse estilo jornalístico para escrever *Acossado* (MARIE, 2012). Parte do bojo do enredo do filme, incluindo o assassinato de um policial motociclista e o roubo de carros vem de histórias publicadas no periódico *France Soir* nos anos 50. À época, o jornal relatava diariamente o andamento das investigações de um assassino misterioso responsável pelos crimes. Não por coincidência, vê-se em *Acossado* esse enredo oriundo dos *fait divers* com o jornal assumindo um papel tão importante no desenrolar da história, conforme será explorado no Capítulo 4.

Figura 5 – Jean-Luc Godard, Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo no set de gravações de *Acossado*: produção conturbada, que resultou em sucesso de público e crítica



Fonte: Internet

Aspectos técnicos da produção também chamam a atenção em *Acossado*. O filme foi rodado entre de 17 de agosto e 19 de setembro de 1959, a um orçamento de 51 milhões de francos, período e valor consideravelmente pequenos se comparado à média francesa na época (MARIE, 2012). De acordo com o autor, em média, o orçamento para um filme na França em 1959 seria de 150 milhões de francos, ou seja, praticamente três vezes mais caro do que a fita de

Godard. Ainda assim, a produção foi marcada por conflitos entre o diretor e o produtor Georges de Beauregard, especialmente por conta das constantes interrupções e dos métodos pouco usuais de Godard na rodagem de um filme. Um dos motivos para os produtores acreditarem no potencial de *Acossado* apesar da produção conturbada foram os votos de confiança de François Truffaut e Claude Chabrol. Ambos emitiram cartas aos produtores aceitando assinar a obra como roteirista e conselheiro técnico do filme, respectivamente, desde que fosse conferida plena autonomia a Jean-Luc Godard em sua função como diretor. Lembra-se que os dois jovens cineastas vinham de sucessos de bilheteria com *Os Incompreendidos* e *Os Primos* e, portanto, gozavam de certo prestígio junto aos produtores. O sucesso de público se repetiu com *Acossado*, trilhando o caminho da obra de maneira positiva não apenas pelo caráter pioneiro de se abordar a linguagem, como também pelo aspecto financeiro.

3. O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE E SUA MARCA NA NOUVELLE VAGUE

Para melhor organização e estruturação do raciocínio, este capítulo sobre a intertextualidade será dividido em três seções. Na primeira, será apresentada a gênese do conceito de intertextualidade, iniciada pelo dialogismo de Mikhail Bakhtin, passando por uma repaginação a partir de Julia Kristeva, até o conceito final proposto em verbetes de dicionários de semiótica e linguagem. A segunda seção aborda a expansão do conceito, que extrapola seus limites iniciais (texto escrito com texto escrito), inserindo-o no universo do cinema. Nela, serão trazidos exemplos de como o recurso da intertextualidade é utilizado na sétima arte, estabelecendo diálogos discursivos com o próprio cinema, e também com as demais mídias e manifestações artísticas. Por fim, a terceira seção aborda a importância da intertextualidade na construção da identidade do cinema da *Nouvelle Vague*, movimento ao qual *Acossado*, principal objeto desta dissertação, pertence. Como o filme receberá uma extensa análise do ponto de vista intertextual no Capítulo 4, serão priorizadas outras fitas do movimento na terceira seção deste capítulo, sejam elas de autoria do próprio Godard, sejam de alguns de seus colegas da *Nouvelle Vague*.

3. 1. Intertextualidade: a gênese do conceito – Bakhtin, Kristeva e Perrone-Moisés

Ao apresentar a intertextualidade, faz-se necessário retomar a gênese do conceito, a partir da definição da filósofa, crítica e semiótica búlgaro-francesa Julia Kristeva. Baseando-se no conceito de dialogismo, apresentado por Mikhail Bakhtin, Kristeva traz a gênese do conceito de intertextualidade em *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Na obra, a intertextualidade é definida pela autora como o espaço textual percebido entre dois ou mais discursos poéticos, por meio do qual identificam-se elementos que remetam a este outro discurso narrativo de referência (KRISTEVA, 1969). A partir desta premissa, de acordo com Kristeva, o significado poético de um discurso narrativo não pode ser encarado como um código único, e sim como o cruzamento de ao menos dois códigos.

Um outro importante comentário a respeito da intertextualidade é trazido pelo semiótico francês Roland Barthes. Utilizando de ponto de partida a definição de Julia Kristeva, Barthes traça um paralelo entre a noção de intertexto e a noção de contexto. A intertextualidade seria, então uma análise ou leitura de texto com texto, e não de texto com contexto. A noção de texto com contexto, ao posicionar o texto em um determinado ambiente ou conjuntura, reduziria a sua polissemia (BARTHES, 2005). Desta forma, seria o contexto que traria a significação da leitura. O intertexto, por outro lado, seria a relação entre texto e texto, permitindo uma gama de interpretações mais ampla, e sem um contexto para definir sua significação como um fio condutor. Essa relação, portanto, coloca os dois textos em pés de igualdade: ele atravessa e é atravessado (BARTHES, 2005). Complementando este ponto de vista, a partir da intertextualidade, troca-se a argumentação em torno das questões histórico-sociais (contexto), pela leitura da linguagem (texto) (MOTTA, 2015).

Outra definição válida para o conceito de intertextualidade é trazido no *Dicionário de Semiótica*, de Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés. Também remetendo a origem do conceito ao dialogismo de Bakhtin, uma obra de arte não seria concebida apenas a partir da visão do artista, e sim a partir de outras obras existentes. A intertextualidade, então,

“implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de “discursos”) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos” (GREIMAS; COURTÈS, 2021, p. 272).

No *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, ao definir o conceito de Texto, os autores, Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, trazem um paralelo entre o chamado monologismo e o dialogismo de Bakhtin, pedra fundamental do conceito de intertextualidade. O monologismo seria apresentado como um discurso sintético, histórico e descritivo, ao passo que, o dialogismo, que se materializa a partir da relação entre um e mais textos, seria o conceito destruidor deste monologismo (DUCROT; TODOROV, 2001).

Vê-se, portanto, que o tema da intertextualidade e sua utilização como recurso ou fenômeno tanto nas ciências da linguagem, como nas artes, é objeto de estudo de diversos semioticistas europeus, dentre os quais se destacam os chamados novos críticos, como Julia Kristeva e Roland Barthes (MOTTA, 2015). Com suas origens no chamado dialogismo apresentado por Bakhtin, a definição e exploração da intertextualidade também se faz presente como verbete no *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtès, e é citada no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, de Ducrot e Todorov, podendo-se dizer, portanto, que se trata de um objeto de análise relevante para o estudo da semiótica em geral.

No Brasil, em particular, a intertextualidade é exaustivamente abordada por Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, Crítica, Escritura*. Na obra, a autora também atribui a Mikhail Bakhtine a paternidade da intertextualidade, a partir de seu dialogismo embasado nos romances de Fiódor Dostoiévski.

3. 2. Além do texto escrito: a intertextualidade no cinema

Inicialmente definido por Mikhail Mikhailovich Bakhtin como dialogismo, o termo intertextualidade é atualmente mais utilizado para definir o diálogo discursivo entre duas obras (ZANI, 2003). De acordo com o mesmo autor, é premissa para um discurso artístico que exista uma relação com outros discursos, bem como com o próprio público que o consome. No campo

das artes, há autores que defendam que uma obra de arte não é criada tendo como ponto de partida apenas a visão do artista, e sim outras obras já existentes (GREIMAS, 2021).

Convenciona-se localizar a origem da intertextualidade nas artes no campo da literatura (PERRONE-MOISÉS, 1978). De acordo com a autora, são identificados diálogos intertextuais com outras obras literárias anteriores nos trabalhos dos escritores Miguel de Cervantes e Fiódor Dostoiévski. São três os processos nos quais é possível identificar a intertextualidade entre uma e mais obras: os processos de citação, alusão e estilização (ZANI, 2003).

Ao tratar a citação, entende-se como uma incorporação plena de um fragmento de uma outra obra existente. Portanto, trata-se de uma referência direta, como a qual em sua obra de origem. Define-se a alusão como o processo de incorporar um fragmento artístico já existente e reinterpretá-lo, trazendo ao leitor um discurso já familiar, porém apresentado de uma forma diferente, uma reprodução da ideia central do fragmento que o antecede. Por fim, por estilização, entende-se o processo de reproduzir um tema já existente, trazendo uma representação estilística nova.

Embora tenha tido sua origem na literatura, é possível perceber e identificar o recurso da intertextualidade em outras mídias, como as artes plásticas, o cinema e a publicidade (ZANI, 2003). Em *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, os autores Jacques Aumont e Michel Marie trazem um verbete intitulado Intertexto. É definido como o “termo de narratologia e de teoria do texto, que designa a relação que diferentes enunciados entretêm entre si (AUMONT; MARIE, 2003). Citando Bakhtin, Kristeva e Gérard Genette, o verbete traz quatro categorizações para a intertextualidade:

“A *paratextualidade* ou relação de um texto com o que o acompanha: título, prefácios, notas, ilustrações, aviso ao leitor, etc; no cinema, os cartazes, as resenhas para os críticos da imprensa, o *making off* promocional, as entrevistas com o autor e os atores antes do lançamento, etc;

A *metatextualidade* ou relação crítica, ou seja, o comentário da obra por outro texto: artigo crítico, análise escrita ou audiovisual etc;

A *arquitextualidade* ou relação de pertencimento do texto ao gênero que o define, o arquiteito sendo, para Genette, o contexto das categorias gerais de onde procede cada texto particular. Tal relação desempenha um papel de primeiro plano na produção cinematográfica e na expectativa do público que sempre inscreve o filme que vai ver em uma categoria preexistente (um “gênero”, mesmo se vago);

A hipertextualidade, ou seja, toda relação que liga um texto (dito então hipertexto) a um texto anterior dito hipotexto – com exceção do comentário crítico. *A Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de Joyce, são dois hipertextos do mesmo hipotexto: *Odisseia*, de Homero. *A Odisseia*, de Mario Camerini e *Viagem à Itália*, de Roberto Rossellini e, é claro, o romance de Alberto Moravia, adaptado para o filme, são hipotextos do hipertexto *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard, tornado por sua vez hipotexto de *Casino*, de Martin Scorsese.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 171).

Ainda dentro do contexto do cinema, a prática de autores se valerem da intertextualidade como recurso criativo e de linguagem é percebida mesmo antes do advento do cinema falado e sonoro (MORAES GONÇALVES; PORTO RENÓ, 2009). Ao longo dos anos, essa prática foi adquirindo novas funções e passou a ser aplicada em diferentes campos relativos à produção cinematográfica. Igualmente amplas são as fontes artísticas às quais os cineastas recorrem ao utilizar a intertextualidade como ferramenta criativa para suas obras. Autores apontam que em determinadas obras cinematográficas é possível identificar citações a diversos outros tipos de discursos, como o próprio cinema, a literatura, o teatro, a fotografia, as artes visuais, como a pintura, a televisão e os telejornais, as mídias impressas, como jornais, revistas e histórias em quadrinhos e os jogos eletrônicos (CRUZ, 2007).

Em *O Cinema no Século*, organizado por Ismail Xavier, os dezenove capítulos são organizados de forma a apresentar o relacionamento entre o cinema e diversos aspectos sociais, como a política, a religião e a história. Pelo menos sete destes capítulos abordam a relação entre o cinema e outras manifestações artísticas e mídias, estabelecendo a partir daí um terreno para o intertexto. São estes temas: Cinema e Jornalismo, Cinema e Teatro, Cinema e Música, Cinema e Pintura, Cinema e *Pop Art*, Cinema e *Performance* e Cinema e Poesia (XAVIER, 1996). Reconhecendo a grande amplitude do tema intertextualidade no cinema, e sem a pretensão de discorrer detalhadamente sobre cada fita citada, os próximos parágrafos buscarão, de maneira bastante resumida e pontual, trazer alguns exemplos em que o recurso foi utilizado por autores da sétima arte.

Críticos apontam o teatro, em particular, como uma manifestação artística que o cinema foi capaz de adaptar com êxito ao longo dos anos, conforme exemplificado por *Macbeth: Reinado de Sangue*, de Orson Welles (1948), e *Henrique V*, de Laurence Olivier (1944) (BAZIN, 2018). De acordo com o autor, é preciso entender o diálogo entre o cinema e o teatro não apenas pelos

títulos, mas sim pela estrutura dramática e a *mise-en-scène*. Dados os recursos disponíveis para se fazer cinema, se comparado ao teatro, o meio permitiu uma metamorfose de situações teatrais que possibilitaram a entrega de importantes releituras das obras às telas.

A intersecção entre o cinema e o teatro é também exemplificada pela grande quantidade de autores que atuaram em ambas as esferas, como DW Griffith, Ingmar Bergman, Luchino Visconti e Sergei Eisenstein (XAVIER, 1996). Ismail Xavier traz um ponto de vista similar ao de André Bazin, no sentido de que, muito além da mera adaptação dos palcos para as telas, o cinema permite, a partir dos dispositivos tecnológicos disponíveis, uma proposta diferenciada de linguagem a partir da metodologia teatral. Um exemplo seria o longa *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), obra profundamente admirada pelos cineastas da *Nouvelle Vague* (TRUFFAUT, 2007). No filme, gravado em estúdio, o personagem principal, Jeff, um fotógrafo interpretado por James Stewart, se encontra engessado após um acidente de trabalho. Entediado pela imobilização, sua única distração é assistir, de sua janela, como um espectador, o dia-a-dia de seus vizinhos. A disposição geométrica do cenário, trazendo o protagonista, do alto de seu apartamento, como em um camarote, o pátio, logo abaixo de seu edifício, como um fosso, e a ação se desenrolando à sua frente, como em um palco, é comparável à estrutura física de um teatro (XAVIER, 1996). É possível estabelecer um paralelo inclusive entre as persianas da janela, que se abrem para a ação no início do filme, e as cortinas de um teatro. *Janela Indiscreta* é, portanto, um exemplo de intertexto entre o cinema e a manifestação artística dramática e estrutural do teatro.

Figura 6 – Cartaz do filme Janela Indiscreta, de Alfred Hitchcock. O filme é um exemplo da intertextualidade entre o cinema e o teatro



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

De acordo com críticos, outra importante manifestação artística com a qual o cinema estabelece diálogos intertextuais é a pintura. A aproximação entre as duas modalidades artísticas se dá pelo enquadramento, a textura, a composição, a perspectiva e a luz (XAVIER, 1996). Importantes autores cujos filmes foram comparados à pintura incluem os japoneses Yasujiro Ozu e Akira Kurosawa. O cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, em especial, é citado por críticos por sua habilidade em trazer a luz divina, característica da pintura, para a composição de seus filmes (XAVIER, 1996). Um paralelo importante entre os filmes que citam a pintura, estabelecendo um diálogo com essa manifestação artística, é a ausência da moldura e o que isto representa para o espectador. Sobre esse assunto, André Bazin escreve:

“(...) a moldura constitui uma zona de desorientação do espaço: ao da natureza da nossa experiência ativa que marca seus limites externos, ela opõe o espaço orientado do lado de dentro, o espaço contemplativo e aberto apenas para o interior do quadro. Os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga.” (BAZIN, 2018, p. 226 - 227).

Para exemplificar esse efeito, Bazin cita o filme *Van Gogh*, de 1948, de Alain Resnais. Nele, telas do pintor holandês são registradas em planos, acompanhadas de uma narração que dita a biografia do artista. A câmera é livre, abrindo e fechando os planos sobre as telas retratadas, de forma a acompanhar e ilustrar o discurso do narrador. Aqui, o cinema não acompanha os limites da pintura impostos pela moldura, permitindo novas narrativas para pinturas já conhecidas por conta da liberdade que a câmera proporciona.

Figura 7 – Plano de Van Gogh, de Alain Resnais. Ao reinterpretar obras do pintor holandês, o filme se torna um exemplo da intertextualidade do cinema com a pintura

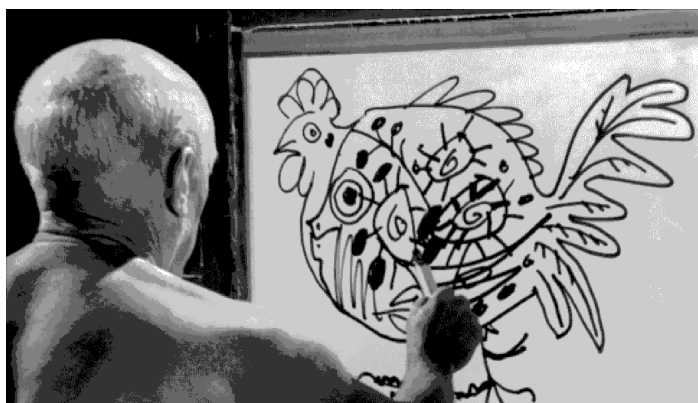


Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Uma obra cinematográfica que cita de maneira determinante a pintura é *O Mistério de Picasso*, de 1956, dirigido por Henri-Georges Clouzot. Na peça, um documentário, principalmente por meio do recurso de *stop motion*, o cineasta registra o processo criativo do pintor espanhol Pablo Picasso, primeiro para pequenas gravuras em preto e branco, até chegar a telas maiores e em cores. Um fator importante da obra é a imprevisibilidade do traço de Picasso, registrada pela câmera conforme as telas vão sendo preenchidas. Dois são os recursos utilizados por Clouzot em *O Mistério de Picasso* que conferem uma celebração ao filme como citação à pintura: a montagem e o uso das cores (BAZIN, 2018). Sobre a montagem, embora acelerada, Bazin destaca que o objetivo do cineasta não é enganar o espectador a respeito do tempo despendido para se concluir uma tela, e sim reforçar a espetacularização do tempo no cinema em alinhamento com o evento pictórico. Sobre as cores, Bazin sublinha os méritos de Clouzot como

cineasta ao realizar uma obra documental em preto e branco que, no entanto, é aclamada com cores ao registrar as telas pintadas por Picasso. Ao fazê-lo desta maneira, Clouzot permite uma interpretação de que o mundo real é em preto e branco, com “exceção da pintura”, conferindo maior sofisticação à citação a esta manifestação artística em *O Mistério de Picasso* (BAZIN, 2018).

Figura 8 – Plano de *O Mistério de Picasso*, de Henri-Georges Clouzot, retratando o famoso pintor espanhol durante seu processo criativo



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Ainda no estudo do intertexto entre o cinema e a pintura, um filme de Jean-Luc Godard, *Paixão*, de 1982, merece um importante destaque. Rodada nos anos 80, a fita compõe um trecho da filmografia de Godard em que o cineasta aborda “não tanto o que há de cinematográfico na pintura, mas antes o que há de pictórico no cinema” (DUBOIS, 2004). Assim como na pintura, a iluminação assume em *Paixão* um papel de relativo protagonismo (XAVIER, 1996). Trata-se, possivelmente, da obra de Godard em que o intertexto com a pintura se faz mais presente, uma vez que a trama traz uma produção cinematográfica que tenta reproduzir uma série de *tableaux vivants*. Estes, citam obras de importantes artistas, como Rembrandt, Delacroix, Ingres, El Greco e Goya. A proposta de Godard, no momento de sua carreira em que realiza *Paixão* é de apresentar um cinema como pintura (DUBOIS, 2004).

Outro aspecto importante da intertextualidade no cinema são suas citações à televisão e à publicidade. Neste contexto, duas obras européias se destacam: *La Dolce Vita*, de 1960, de

Federico Fellini e *Acossado*, do mesmo ano, de Jean-Luc Godard (XAVIER, 1996). De acordo com o autor, a primeira referência desses meios por meio do uso constante de *closes* e um “encadeamento narrativo à base de colagens ou justaposições”. No caso de *La Dolce Vita*, soma-se a isso o contexto da cultura de consumo que o filme aborda. São inúmeros os exemplos de ícones de consumo e da sociedade do espetáculo ao longo do filme, a começar pelo protagonismo dos fotógrafos *paparazzi*, passando pelo veículo conversível modelo “rabo de peixe” que se vê em algumas sequências. Nesse cenário, é inevitável associar a proposta do filme à linguagem da televisão e da publicidade, reforçando o potencial intertextual da obra junto a esses meios.

Figura 9 – Cartaz do filme *La Dolce Vita*, de Federico Fellini. Elementos da fita apontam para a intertextualidade entre o cinema e a televisão e a publicidade



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

Conforme colocado anteriormente, percebe-se a intertextualidade em obras cinematográficas das mais variadas épocas, incluindo o cinema contemporâneo. Charles Chaplin, cujas obras mais reconhecidas foram desenvolvidas nas décadas de 20 e 30, traz a intertextualidade com a mídia impressa, como jornais, em sua obra *Tempos Modernos*, de 1936 (MORAES GONÇALVES; PORTO RENÓ, 2009). Em relação a cineastas contemporâneos, o

americano Quentin Tarantino é frequentemente citado como um adepto da intertextualidade em suas obras (MORAES GONÇALVES; PORTO RENÓ, 2009). De acordo com os autores, na obra *Kill Bill* (2003), é possível identificar diálogos discursivos com outras obras cinematográficas, sobretudo de origem oriental, com histórias em quadrinhos, desenhos animados orientais, e com a *Internet*, sendo um exemplo de filme em que a intertextualidade é exaustivamente utilizada como recurso de linguagem.

Vê-se, portanto, que o recurso da intertextualidade é perceptível em obras de diferentes gêneros, épocas e origens. O diálogo que essas obras de cinema estabelecem são também com diferentes mídias, seja com o próprio cinema, com o teatro, a pintura, a publicidade, a televisão e os meios impressos. Dentre os filmes reconhecidos por críticos por utilizarem citações ao cinema e às diferentes mídias, as fitas francesas do período entre o final dos anos 50 e o final dos anos 60, sobretudo aquelas que pertencem ao movimento da *Nouvelle Vague* merecem especial atenção (BAECQUE, 2010).

3. 3. A Nouvelle Vague como um movimento essencialmente intertextual

A *Nouvelle Vague* francesa é, possivelmente, um dos movimentos cinematográficos em que o recurso da intertextualidade é mais utilizado como ferramenta criativa por seus autores. Sendo um cinema jovem, de forte ruptura com os padrões vigentes em sua época, este recurso é utilizado sobretudo como forma de referência ao cinema que o inspirou, sendo a *Nouvelle Vague* alcunhada como um cinema realizado por cinéfilos (BAECQUE, 2010). Em algumas de suas obras, conforme será exemplificado a seguir, é possível também identificar diálogos discursivos com outras mídias, a exemplo da literatura, dos meios impressos, da publicidade, da televisão e da pintura. Dentre os realizadores do movimento, Jean-luc Godard, em especial, será constantemente citado. O cineasta é um dos que mais utilizou a citação como recurso de linguagem, seja ao próprio cinema, à cultura humana, filmes, peças, romances, poesia, artes plásticas e à música (COUTINHO, 2020). Para melhor organização desta seção, primeiro será tratado o intertexto do cinema da *Nouvelle Vague* à palavra escrita ou falada e à literatura. Em seguida, serão analisadas as citações ao próprio cinema, em fragmento desta seção que será dividido em três partes. É importante ressaltar que, em razão da grande amplitude do tema, a ideia

nesta seção é de introduzir esses conceitos e prover exemplos, e não de estabelecer uma análise extremamente profunda sobre cada filme citado no âmbito da intertextualidade.

Merece destaque, em especial, a forma como os autores da *Nouvelle Vague* citam a literatura e a palavra escrita. Convenciona-se associar o cinema à literatura como uma adaptação, ou seja, uma forma de trazer em imagens a palavra escrita. Nesse tipo de adaptação, é comum que passagens literais pouco cinematográficas sejam relidas na narrativa de uma forma mais visual. No entanto, na *Nouvelle Vague*, percebe-se uma fidelidade maior à ideia do autor e à palavra escrita e, como forma de manter essa ideia, seus autores recorrem constantemente ao recurso da narração (MARIE, 2012). Essa narração assume um papel de quase personagem na trama, eventualmente complementando as falas dos atores em determinadas sequências.

O recurso pode ser encontrado em algumas conhecidas obras do movimento. Embora anterior à *Nouvelle Vague*, *O Silêncio do Mar* (1949), de Jean-Pierre Melville, é lido por críticos como um grande precursor do movimento. Na obra, é possível identificar o recurso da narração fiel à palavra escrita. Outros filmes em que se percebe a mesma abordagem são *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois* (1962), de François Truffaut, e *Bando à Parte* (1964), de Jean-Luc Godard. Esta narração, muitas vezes carregada de ironia, e com uma entonação que se assemelha a um comentário sobre aquilo que está sendo mostrado em forma de imagem pode ser encarada como um recurso intertextual à literatura e à palavra, uma homenagem àquele que escreve o texto (MARIE, 2012).

No mesmo âmbito da homenagem à palavra escrita, é importante citar o filme *O Desprezo*, de 1963, também concebido por Jean-Luc Godard. A obra, contida no movimento da *Nouvelle Vague*, traz o recurso da intertextualidade em citação a diversas vertentes artísticas. Em particular, neste filme, percebem-se em diversos fragmentos diálogos discursivos com a literatura, especificamente com o poema *Odisseia*, de Homero, e próprio cinema (COUTINHO, 2020).

Logo de início, percebe-se em *O Desprezo* citações à palavra falada e ao próprio cinema. O filme se inicia com uma narração que homenageia o crítico André Bazin, morto em 1958: “O cinema, dizia Bazin, substitui nosso olhar por um mundo que coincide com nossos desejos. *O Desprezo* é a história desse mundo” (BAECQUE, 2010). O filme é uma adaptação do romance de mesmo nome, do autor italiano Alberto Moravia, e traz na trama a história de um roteirista que

busca adaptar o poema *Odisseia*, de Homero, para o cinema. Percebe-se, já de início, o caráter intertextual da obra: uma adaptação da literatura, sobre uma conturbada produção cinematográfica que adapta uma outra obra literária para o cinema. Aqui, Godard também aplica a intertextualidade com o texto falado e escrito ao citar, por meio da leitura, trechos da obra de Alberto Moravia que o filme adapta (MOTTA, 2015).

Na trama, os personagens são de diferentes nacionalidades: o roteirista e sua esposa são franceses, o produtor é americano, o diretor é alemão e a secretária do produtor é italiana. Trata-se de uma diferença em relação à obra literária que *O Desprezo* adapta, em que todos os personagens são italianos (COUTINHO, 2020). Mais sobre essa profusão de origens será discutido alguns parágrafos adiante, mas, nesse momento, já é possível pontuar a importância da linguagem na obra de Godard, traço que também seria visto em *Acossado*, que será abordado no próximo capítulo. Ao optar por personagens de diferentes nacionalidades na trama, Godard introduz diferentes idiomas sendo falados em sua obra: o alemão, o italiano, o inglês e o francês, com a personagem da secretária assumindo muitas vezes a função de tradutora. Nessa tradução, no entanto, muitas vezes ela opta por omitir alguns pontos, como o tom irônico que o diretor muitas vezes utiliza ao tratar o produtor (COUTINHO, 2020). Isso cria um disparate entre o que o interlocutor fala e o entendimento que o receptor realiza, em razão dos diferentes idiomas utilizados, traço que também pode ser percebido em outras obras de Godard.

Além da linguagem, é importante ressaltar a importância da intertextualidade de *O Desprezo* com a literatura. Inicialmente, em relação com a obra de mesmo nome que adapta, do escritor Alberto Moravia, Godard brinca ao escalar Fritz Lang para o personagem do diretor (COUTINHO, 2020). Na obra literária, o texto traz que o personagem do diretor “não é da classe de um Lang”. Isso muda na adaptação fílmica, em que o personagem não é apenas da classe de um Lang, como é o próprio Fritz Lang, que interpreta a si mesmo, conforme aponta Coutinho (p. 49). Também, ao adaptar a obra literária, Godard propõe uma nova dinâmica de relacionamento entre os personagens. Enquanto no livro vê-se o ponto de vista do personagem do roteirista, que está em conflito com as posições do produtor e do diretor, no filme, é o diretor que se opõe ao produtor e ao roteirista. Essa inversão aproxima a trama da proposta de cinema de Godard e de

seus colegas dos *Cahiers*, em que o diretor (ao propor um cinema de autor) está em constante conflito com os produtores e roteiristas (COUTINHO, 2020).

Outro traço importante da intertextualidade com a literatura em *O Desprezo* são suas citações à obra *Odisseia*, de Homero. A mais evidente diz respeito à trama que envolve um roteirista que busca adaptar a obra para o cinema. Em relação à história do poema em comparação ao do filme, há diferenças evidentes, ainda que ambas as obras tragam a temática da dúvida a respeito de um adultério, conforme aponta Coutinho. Enquanto na obra de Homero, o casal principal se separa por vinte anos, no filme, os personagens de Brigitte Bardot e Michel Piccoli, que interpretam um casal, vivem acompanhados um do outro quase que na totalidade do tempo.

Figura 10 – Cartaz do filme O Desprezo, de 1963, de Jean-Luc Godard. A obra é reconhecida por suas citações à literatura e ao cinema



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

A intertextualidade da *Nouvelle Vague* com o cinema é também igualmente marcante e são inúmeros os exemplos dessas citações em obras de realizadores como François Truffaut, Claude Chabrol e, evidentemente Jean-Luc Godard, todos ícones e representantes do movimento. Em razão da densidade do tema, de forma a facilitar a organização desta seção, ela será dividida

em três partes. Na primeira, serão trazidos exemplos de citação direta ao próprio cinema em obras da *Nouvelle Vague*, com a inclusão de outras obras nos filmes, sendo assistidas por seus personagens. Na segunda parte, serão discutidas as principais influências fílmicas dos cineastas da *Nouvelle Vague*, incluindo exemplos de obras que homenageiam outras fitas e seus autores. Por fim, será explorado o caráter autorreferencial em determinados filmes do movimento, ou seja, o filme citando o próprio filme.

Conforme introduzido no capítulo anterior, muitos realizadores do movimento têm suas origens na crítica de cinema, especialmente no periódico *Cahiers du Cinéma*. Sendo assim, são autores assumidamente cinéfilos e com grande conhecimento de crítica e história do cinema. Muitas vezes, esse conhecimento e consciência da história do cinema é levado para os personagens dentro das tramas, como é possível perceber em *Viva sua Vida*, de 1962, assinado por Jean-Luc Godard. No filme, a personagem interpretada por Anna Karina vai às lágrimas ao assistir no cinema uma projeção de *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer. A obra de Godard chega a incorporar trechos do filme de Dreyer que mostram a atriz Renée Jeanne Falconetti chorando, intercalando as imagens com a própria personagem de Anna Karina às lágrimas (MOTTA, 2015). Ao optar por essa montagem, justamente retratando um diálogo do filme de Dreyer em que a personagem interpretada por Falconetti cita a morte como sua única possibilidade de libertação, intercalando com a personagem de Anna Karina, cujo destino no filme é também o mesmo, Godard utiliza um princípio de identificação entre ambas (COUTINHO, 2020). Essa citação ao cinema, com personagens frequentando as salas e assistindo projeções é também vista em *Acossado*, quando os personagens de Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo citam e assistem um faroeste (MARIE, 2012). Mais detalhes sobre esse aspecto intertextual serão trazidos no próximo capítulo. Outro exemplo desta citação às salas de cinema se dá em *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut, onde dois personagens, adolescentes, matam aula para ir assistir uma sessão.

Figura 11 – Em icônica sequência de Viva sua Vida, a personagem de Anna Karina assiste uma projeção de A Paixão de Joana d’Arc, em intertexto da Nouvelle Vague com o próprio cinema



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Ao longo do período que compreende o movimento da *Nouvelle Vague* e sendo este um movimento de cinema feito por cinéfilos, são diversos os períodos da história do cinema e autores os quais seus realizadores referenciam (MARIE, 2012). Críticos apontam dois filmes como importantes marcos para o cinema da *Nouvelle Vague*, especialmente pela forma como retratam os corpos femininos: *Mônica e o Desejo* (1953), de Ingmar Bergman e *...E Deus criou a Mulher* (1956), de Roger Vadim (BAECQUE, 2010). Também, cabe o destaque para o cinema americano, incluindo tanto produções comerciais e com apelo *hollywoodiano*, como filmes policiais de categoria B, que receberam a alcunha de filmes *noir*. É importante, também, pontuar a enorme influência do cineasta Alfred Hitchcock sobre os autores da *Nouvelle Vague*. Por fim, o movimento do Neorrealismo Italiano é outro constantemente citado como um importante precursor do movimento francês (MOTTA, 2015). Detalhes e exemplos de intertextualidade com as obras, cineastas e movimentos citados acima serão apresentados nos parágrafos seguintes.

Inicialmente, o destaque será dado para *Mônica e o Desejo*, de Ingmar Bergman. Com este filme, os “jovens turcos” da *Nouvelle Vague* aprenderam a observar: a observar um olhar e um corpo (BAECQUE, 2010). O filme é citado, explicitamente, em *Os Incompreendidos*, de François Truffaut. Filme este que é um dos mais célebres de toda a *Nouvelle Vague*. Em uma sequência, logo após matarem aula para assistir uma sessão de cinema, dois personagens arrancam da parede uma fotografia que traz uma cena do filme e fogem com ela. *Mônica e o*

Desejo é também citada, por meio de uma releitura de Godard ao “olhar-câmera” proposto por Bergman, conforme será detalhado no próximo capítulo.

Figura 12 – Mônica e o Desejo é citada em Os Incompreendidos com foto que traz cena do filme de Bergman sendo arrancada da parede



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Além de citações mais explícitas a *Mônica e o Desejo*, como pode ser percebido em *Os Incompreendidos* e *Acossado*, o filme, ao retratar uma jovem mulher de espírito livre, com uma sensualidade evidente, é uma importante influência para todos os filmes da *Nouvelle Vague* em sua forma de retratar os corpos femininos. A fita *...E Deus Criou a Mulher*, dirigida por Roger Vadim e estrelada por Brigitte Bardot é outra importante referência para Truffaut, Godard e companhia (BAECQUE, 2010). Nesse momento, é importante referenciar, novamente *O Desprezo*, de Godard, também estrelado por Bardot. Logo nos primeiros planos do filme, ao retratar a atriz nua na cama, o cineasta evoca tanto *...E Deus Criou a Mulher*, como a atriz americana Marilyn Monroe no filme *Torrente de Paixão* (1953), de Henry Hathaway, em uma citação também ao cinema americano. No filme, um *noir*, Monroe é retratada nua sob os lençóis de uma cama, ao que Godard relê, com Brigitte Bardot, de forma mais explícita, ao trazer a atriz nua sobre os lençóis (BAECQUE, 2010). De acordo com o autor, o retrato das atrizes femininas em *...E Deus Criou a Mulher* e *Mônica e o Desejo* conferiram um novo grau de sensualidade feminina ao cinema, o que pode ser percebido nas obras dos autores da *Nouvelle Vague*, em especial Truffaut e Godard. O próprio Truffaut valoriza o tom do filme, o qual definiu como um filme típico de sua geração, ao mesmo tempo amoral, pela recusa de sua moral contemporânea, e puritano, pela consciência dessa amoralidade e sua indignação com isso (TRUFFAUT, 2007).

Figura 13 – Cartaz do filme ...E Deus Criou a Mulher, de Roger Vadim, e estrelado por Brigitte Bardot. De acordo com críticos, o filme representou um marco no retrato da sensualidade feminina e inspirou os autores da Nouvelle Vague



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

Merece destaque, também, o intertexto promovido pelas obras da *Nouvelle Vague* com o cinema policial americano, em especial os filmes *noir*. São diversos os artigos que referenciam, e as homenagens oferecidas a filmes como *Scarface – A Vergonha de Uma Nação* (1932), de Howard Hawks, *A Morte num Beijo* (1955), de Robert Aldrich e *O Mensageiro do Diabo* (1955), de Charles Laughton, todos ícones do cinema de crime americano (TRUFFAUT, 2007). Outros autores do movimento francês, Claude Chabrol e Eric Rohmer são citados por críticos como profundos admiradores da *mise-en-scène* percebida nos filmes policiais de categoria B (BAECQUE, 2010). *Acossado* referencia e cita filmes *noir*, como *Mortalmente Perigosa* (1950), de Joseph H Lewis, e *A Trágica Farsa* (1956), de Mark Robson, conforme será explorado no próximo capítulo (MARIE, 2012).

De François Truffaut, *Atirem no Pianista*, de 1960, homenageia os filmes *noir* pela sua estrutura, trama e estética (MOTTA, 2015). Tanto em *Acossado*, como em *O Demônio das Onze Horas* (1965), ambos de Godard, vê-se a figura da *Femme fatale* feminina, a figura feminina que trai seu par romântico, arquétipo característico dos filmes *noir* (MOTTA, 2015). O caráter niilista e pessimista desse estilo de filme, associado a histórias de crime, também é observado em exemplares da *Nouvelle Vague*, como o próprio *Acossado* (SIMSOLO, 2005). *Bando à Parte* e

Atirem no Pianista são outros filmes do movimento que compartilham essas características em sua trama.

Bando à Parte também estabelece um diálogo intertextual com outro gênero do cinema americano: os musicais. Ao filmar os personagens interpretados por Anna Karina, Sami Frey e Claude Brasseur em uma longa sequência de dança em um bar de Paris, Godard rende uma homenagem ao estilo (MOTTA, 2015). Pouco antes dessa sequência, Anna Karina emula uma dança com seus dedos, uma citação ao filme *Em Busca do Ouro*, de 1925, de Charlie Chaplin.

Figura 14 – Captura da icônica sequência de dança em *Bando à Parte*, de Godard. Críticos apontam o intertexto desta sequência com os musicais americanos



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Ao abordar a intertextualidade dos filmes da *Nouvelle Vague* com o cinema americano, é impossível não mencionar Alfred Hitchcock. O cineasta já era defendido pelos futuros realizadores franceses enquanto críticos trabalhando para os *Cahiers du Cinéma*, em especial por Godard, que assinou um elogioso artigo no periódico na ocasião do lançamento de *Pacto Sinistro*, em 1951, enquanto a maioria dos críticos avaliavam negativamente a fita (BAECQUE, 2010). Eric Rohmer é outro que inclui Hitchcock no rol de grandes autores do cinema, em especial por seu alto grau de controle sobre suas obras. Assinados por Claude Chabrol, *Os Primos*, e *Quem Matou Leda*, ambos de 1959, rendem homenagens a Hitchcock.

Dos nomes mais célebres da *Nouvelle Vague*, talvez o maior admirador de Alfred Hitchcock seja François Truffaut, que dedica ao cineasta uma seção inteira em seu livro *Les Films de Ma Vie* (Os Filmes da Minha Vida) (TRUFFAUT, 2007). É conhecida a história da viagem de Truffaut, um jovem cineasta à época, a Nova Iorque, onde, ao encontrar um crítico dos *New York Times*, tece elogios a Hitchcock para a surpresa de todos, uma vez que o cineasta era tido como “cínico e perverso” nos Estados Unidos (BAECQUE, 2010). A homenagem mais explícita de Truffaut a Hitchcock, onde é possível perceber citações intertextuais à obra deste último, é provavelmente *A Noiva Estava de Preto*, de 1968, que traz a história de uma viúva que busca vingança após o acidental assassinato de seu marido.

Por fim, ao tratar a intertextualidade da *Nouvelle Vague* com o cinema, é indispensável citar o movimento do neorrealismo italiano. O movimento francês é bastante caracterizado pela prática de filmar “a vida como ela é”, a crueza das ruas e, muitas vezes, escalar atores pouco conhecidos ou amadores. Este estilo de produção deve muito ao neorrealismo italiano, movimento iniciado no imediato pós-Segunda Guerra Mundial que compartilhava essas características (MOTTA, 2015). Dentre os realizadores do neorrealismo, Roberto Rossellini é provavelmente aquele que mais influenciou os “jovens turcos” da *Nouvelle Vague*, com suas obras *Viagem à Itália* (1945), *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948) sendo constantemente citadas por críticos como inspirações para o movimento francês.

É exatamente *Alemanha, Ano Zero* que François Truffaut cita como grande inspiração para seu filme *Os Incompreendidos*. Truffaut atribui a Rossellini seu traço criativo de acompanhar um único personagem, de maneira quase documental, e sublinha a habilidade do italiano em retratar uma adolescência crua, sem emoções, como pode ser visto em *Alemanha, Ano Zero* e que o francês replicou em *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT, 2007, p. 289). Jacques Rivette é outro autor da *Nouvelle Vague* que rende elogios a Rossellini, em especial à forma livre como o italiano apresenta alegorias cristãs em seu *Viagem à Itália* (BAECQUE, 2010).

Ao longo da filmografia de Godard, especialmente durante seus anos de *Nouvelle Vague*, são inúmeras as citações a cineastas aos quais ele admira. Em razão da complexidade e amplitude do tema, aqui, tais ocorrências serão meramente citadas e não receberão uma análise aprofundada. Em *O Pequeno Soldado*, filmado em 1960 e lançado em 1963, a personagem

interpretada por Anna Karina, atriz dinamarquesa, recebe o nome de Veronica Dreyer, compartilhando o sobrenome do cineasta, também dinamarquês, Carl Theodor Dreyer. Em *Made in U.S.A.*, de 1966, três personagens recebem nomes que homenageiam cineastas célebres e admirados por Godard: Donald Siegel, Robert Aldrich e Kenji Mizoguchi (COUTINHO, 2020). Também, há casos em que Godard escala cineastas que admira como personagens em seus filmes, como é o caso de Samuel Fuller em *O Demônio das Onze Horas* (1965) e Fritz Lang no já citado *O Desprezo*, de 1963.

Ao abordar a intertextualidade da *Nouvelle Vague* com o próprio cinema, é necessário evocar, uma quarta vez, *O Desprezo*, especialmente pelo seu caráter autorreferencial. Ao retratar, na trama, as dificuldades de se realizar uma coprodução de cinema europeia e americana, com temática épica, Godard comenta sobre as diversas coproduções, geralmente italianas e americanas, lançadas nos anos 50 e 60, com temas bíblicos e de antiguidade clássica (COUTINHO, 2020). O autor lembra, inclusive, alguns autores admirados pelos *Cahiers* que recentemente haviam lançado coproduções nesse estilo, como Nicholas Ray, Anthony Mann e King Vidor.

Esse aspecto autorreferencial também é observado em outra obra de Godard, também já citada anteriormente: *Bando à Parte*, de 1964. A fita encerra com dois dos personagens principais, interpretados por Anna Karina e Sami Frey, um casal romântico, fugindo para a América do Sul enquanto o narrador anuncia uma continuação, desta vez em *Cinemascope* e *Technicolor* (diferentemente do filme que o espectador acaba de ver, em preto e branco), trazendo as aventuras dos personagens nos Trópicos.

Em razão dos inúmeros exemplos citados acima, é seguro afirmar que a intertextualidade, seja com o cinema, as artes ou as mídias, é um traço criativo dos realizadores da *Nouvelle Vague*. Conforme pôde ser percebido nos parágrafos anteriores, Jean-Luc Godard é um dos autores que mais se utiliza desse recurso, das mais variadas formas, e, nesse sentido, *Acrossado*, seu primeiro longa-metragem, representa o marco inicial do estilo de citação que ajudou a definir o caminho de suas obras seguintes.

4. A PRESENÇA DA INTERTEXTUALIDADE EM ACOSSADO

Conforme apresentado anteriormente, a *Nouvelle Vague* se caracteriza como um movimento de cinema de ruptura, idealizado e realizado por jovens cineastas e estudiosos do cinema. Assim sendo, é considerado um cinema intelectual, realizado por cinéfilos (BAECQUE, 2010). Neste contexto, conforme também pontuado no capítulo anterior, é comum encontrar em suas obras a presença de intertextualidade, tanto no formato de diálogos com o próprio cinema, como com outras manifestações artísticas (como a pintura, a fotografia, a poesia, a música e a literatura) e outras mídias (como o jornal, as revistas, a televisão, o rádio e a publicidade).

Em *Acossado*, é possível identificar diversos exemplos de diálogos discursivos nessa linha. Tais diálogos são, inclusive, reconhecidos pelo próprio autor, Jean-Luc Godard, ao evocar planos realizados por cineastas como George Cukor e Otto Preminger como inspirações para o desenvolvimento de sua obra (MARIE, 2012). Seguindo a categorização da intertextualidade proposta no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, será perceptível uma maior concentração de exemplos em *Acossado* na definição de Hipertexto, ou seja, as referências na obra de Godard a obras anteriores a ela, seja dentro do cinema, seja em outras manifestações artísticas e das mídias. Para melhor organização deste capítulo, a ocorrência da intertextualidade em *Acossado* será dividida em três seções. Na primeira, serão apresentados os diálogos discursivos com o próprio cinema. Em seguida, serão analisadas sequências de *Acossado* em que ocorrem diálogos discursivos com outras manifestações artísticas, como a poesia, a pintura, a literatura e fotografia, e com os outros meios e mídias, incluindo o rádio, a publicidade, os jornais e as revistas. Em especial, o diálogo discursivo com a mídia jornal receberá uma análise mais extensa e detalhada, a partir da enumeração das sequências em que o intertexto com este meio se faz presente. Também nesta segunda seção será apresentado o papel da linguagem no filme, sendo essa uma de suas características mais marcantes (COUTINHO, 2020). Por fim, na terceira seção, será apresentada uma análise mais detalhada de duas sequências do filme, também sob a ótica da intertextualidade. De forma a ilustrar as passagens mencionadas, capturas de cenas do filme serão utilizados, bem como cartazes para apresentação de outras obras referenciadas.

Inicialmente, será apresentada a lista de sequências do filme, conforme organizado por Michel Marie em “*La Nouvelle Vague: Godard À Bout de Souffle*” (2012). O autor enumera quinze sequências na obra, compreendendo um total de 470 planos. A enumeração destas, bem como sua duração e títulos respeitará a disposição proposta por Michel Marie:

- Sequência 1: O Velho Porto de Marselha – Planos 1 a 12 (1 minuto e 20 segundos);
- Sequência 2: A Estrada Nacional 7 / A Morte do Policial Montado – Planos 13 a 52 (3 minutos e 28 segundos);
- Sequência 3: A Chegada ao Quartier Latin – Planos 53 a 63 (1 minuto e 25 segundos);
- Sequência 4: O Quarto da Roteirista – Planos 64 a 79 (2 minutos e 32 segundos);
- Sequência 5: Michel encontra Patricia / Os Dois Policiais – Planos 80 a 101 (9 minutos e 2 segundos);
- Sequência 6: Michel convida Patricia – Planos 102 a 151 (8 minutos e 9 segundos);
- Sequência 7: O Dia Seguinte pela Manhã – Planos 152 a 223 (24 minutos);
- Sequência 8: Roubo de Carro / O Informante – Planos 224 a 253 (3 minutos e 14 segundos);
- Sequência 9: A Entrevista em Orly – Planos 254 a 296 (3 minutos e 34 segundos);
- Sequência 10: A Loja de Veículos / O Receptor – Planos 297 a 312 (2 minutos e 14 segundos);
- Sequência 11: Táxi / Agência / Giro Duplo – Planos 313 a 371 (8 minutos e 53 segundos);
- Sequência 12: Pergola, Zumbart, Berruti – Planos 372 a 418 (6 minutos e 13 segundos);
- Sequência 13: O Estúdio Sueco / A Última Noite – Planos 419 a 433 (1 minuto e 45 segundos);
- Sequência 14: O Dia Seguinte / Patricia denuncia Michel – Planos 434 a 448 (5 minutos e 36 segundos);
- Sequência 15: Rua Campagne Première – Planos 449 a 470 (3 minutos e 20 segundos).

4. 1. O diálogo discursivo com o cinema

Em *Acosado*, percebem-se diálogos discursivos e intertextualidade com o próprio meio do cinema a partir de diversos prismas. Michel Marie, em sua obra “*La Nouvelle Vague: Godard À Bout de Souffle*” divide esses diálogos em três categorias. A primeira traz as referências ao meio do cinema, seus bastidores e mitos em torno de uma produção cinematográfica à época. A segunda categoria, à qual o autor alcunhou de “*Private Jokes*” (algo como “Piadas Internas”, em tradução livre), se refere às citações a filmes realizados por alguns de seus colegas da *Cahiers du Cinéma* e da *Nouvelle Vague*. Por fim, do ponto de vista estilístico e temático, *Acosado* dialoga amplamente com outras obras cinematográficas anteriores à sua produção, incluindo o os cinemas americano (filmes *noir* e faroestes, entre outros), francês, italiano e com o cinema de documentário (MOTTA, 2015).

As referências ao próprio meio do cinema em *Acosado* podem se apresentar de duas formas: seja por meio de citação direta aos bastidores do cinema em diálogos do filme, seja por meio da quebra da quarta parede, quando personagens da trama olham diretamente para a câmera e dialogam com o espectador.

Em diálogos, o cinema é mencionado no encontro de Michel com a primeira moça que ele visita em Paris para pedir dinheiro emprestado, Liliane. A ocupação desta amiga do protagonista já é por si uma citação intertextual com as mídias, uma vez que ela trabalha como roteirista de televisão (MARIE, 2012). Em determinado momento nesta sequência, Michel indaga à moça o porquê de ela não trabalhar com cinema, ao que ela retruca que “precisaria dormir com todo mundo” para se trabalhar neste meio. Esta não é a única associação cômica feita entre labutar no meio do cinema e o sexo. Na mesma sequência, a amiga de Michel o questiona se ela já foi gigolô em algum momento de sua vida, ao que ele responde que não, mas que ele já trabalhou como assistente para a *Cinecittà*, reconhecido estúdio de cinema italiano. Em ambas as passagens, associa-se a prática de trabalhar com o cinema com a prostituição, sugerindo a mesma relação entre produtores, realizadores, e atores de cinema (MARIE, 2012).

Mais adiante na trama, Godard volta a utilizar a mesma referência à prostituição e ao sexo ao abordar outras profissões nas artes e comunicações. Em um diálogo entre Michel e Patricia sobre trabalhar com fotografia, volta-se a evocar a prostituição. As referências ao sexo também surgem em diálogos ou passagens sobre a literatura.

De acordo com Michel Marie, as práticas imorais de Michel ao longo do filme, como a infidelidade e o roubo, são justapostas ao meio do cinema. Esta relação é percebida também em determinada passagem em que Patricia concorda em sair com um personagem que a indica para um trabalho editorial importante para sua carreira, o de entrevistar o escritor Parvulesco. Esse momento ocorre na sequência 5 da trama. A sugestão, de acordo com o autor, é a de que tais atitudes espelham as submissões necessárias para se trabalhar com o cinema à época (MARIE, 2012).

Outra abordagem intertextual com o cinema, presente em *Acossado*, se dá no uso de *closes* e planos fechados nos rostos dos atores. Antoine de Baecque, em *Cinefilia*, nomeia esta técnica como “olhar-câmera”, em que há uma extensão do olhar do personagem para o espectador. A técnica é utilizada pelo cineasta sueco Ingmar Bergman no filme *Mônica e o Desejo* (1953), obra à qual os autores da *Nouvelle Vague* nutrem grande admiração e onde, possivelmente, Jean-Luc Godard buscou inspiração para o seu uso de *closes* em Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg em *Acossado* (BAECQUE, 2010).

Em *Mônica e o Desejo*, em seus minutos finais, a personagem que empresta seu nome ao título da trama, interpretada por Harriet Andersson, olha fixamente para a câmera por um extenso período de tempo, quando está prestes a cometer um adultério, como se encarasse o espectador que a estivesse julgando por conta de seus atos (BAECQUE, 2010).

Similarmente, em *Acossado*, minutos antes de Patricia entregar Michel à polícia, Godard aplica o olhar-câmera na atriz Jean Seberg, em uma possível citação intertextual a *Mônica e o Desejo*. Do ponto de vista da trama, o recurso é utilizado pelos dois cineastas em momentos em que a personagem feminina está prestes a trair o seu par romântico: um adultério, no caso da obra de Ingmar Bergman, e a uma delação à polícia, no caso do filme de Jean-Luc Godard.

Figura 15 – Justaposição de Planos de Mônica e o Desejo e Acossado em que é utilizado o “olhar-câmera” em um momento em que a personagem feminina está prestes a trair o seu par, em uma possível citação intertextual de Godard



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas de ambos os filmes

Em *Acossado*, Godard também aplica o “olhar-câmera” em pelo menos três outros momentos, onde, inclusive, há uma quebra da quarta parede. Nessas passagens, os personagens, além de olharem fixamente para a câmera em *close*, dialogam diretamente com o espectador. Logo após o roubo do primeiro veículo, em Marselha, durante sua viagem por uma estrada francesa, Michel, olhando para a câmera, dialoga com o telespectador, dizendo “Eu adoro a França. Se você não gosta do mar, se você não gosta das montanhas, se você não gosta da cidade, então vá se danar”, em tradução livre. Toda essa sequência pode ser interpretada como uma citação intertextual ao filme *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch, cuja ligação com *Acossado* será melhor detalhada mais adiante neste capítulo. Um segundo momento se dá próximo ao final do filme, quando Michel revela a seu amigo Berruti que não resistirá à polícia, e que “está cansado, e precisando dormir”. Nessa cena, vestindo óculos escuros e fumando um cigarro, ele olha diretamente para o telespectador ao trazer seu discurso existencial e conformado. Outro desses momentos se dá na sequência final do filme, logo após Patricia entregar Michel à polícia e vê-lo sendo morto pelos agentes que o perseguiram. Ali, a atriz Jean Seberg emula os gestos que seu parceiro fazia e fala, diretamente para a câmera: “*Qu’est-ce que c’est dégueulasse?*” (“O que significa abjeto?”, em tradução livre). Pode-se, inclusive, sugerir a partir desta sequência outra citação a *Mônica e o Desejo*, em razão do momento da trama de Godard se comparado ao de Bergman.

Figura 16 - Michel, personagem de Jean-Paul Belmondo, em seu discurso existencial, quebrando a quarta parede, próximo ao final de *Acrossado*



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Figura 17 - Patricia, personagem de Jean Seberg, dialoga com o espectador na sequência final de *Acrossado*

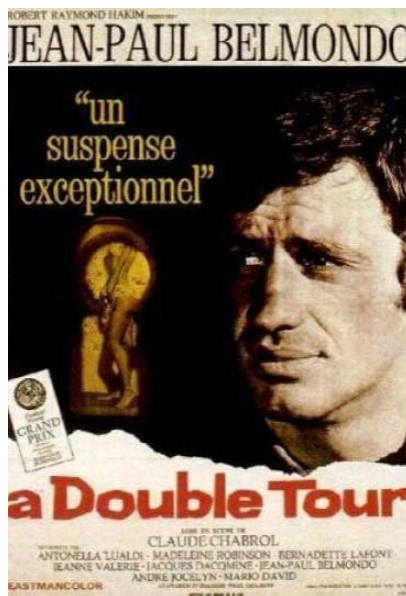


Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Também, há no filme elementos metalinguísticos, que trazem referências ao próprio meio do cinema e cineastas que conviviam com Godard à época. Trata-se do uso da metalinguagem e de comentários feitos com outros importantes cineastas do movimento da *Nouvelle Vague*, colegas e amigos de Jean-Luc Godard, recurso estilístico que Michel Marie alcinhou como “Piadas Internas” ao longo da trama. De acordo com o autor, estas são citações superficiais, de pouca densidade e real importância na trama, porém vale o registro em razão de sua associação intertextual com as obras de outros cineastas franceses (MARIE, 2012).

Uma dessas citações se percebe pela escolha do nome falso que Michel Poiccard assume na condição de fugitivo da polícia ao longo do filme. Laszlo Kovács, é o mesmo nome do personagem protagonizado também por Jean-Paul Belmondo na obra *Quem Matou Leda* (1959), de Claude Chabrol (MARIE, 2012).

Figura 18 - Cartaz do filme Quem Matou Leda? (1959), de Claude Chabrol, com Jean-Paul Belmondo em destaque



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

Também, em determinado momento do filme, uma personagem aborda Michel nas ruas de Paris e lhe oferece um exemplar do periódico *Cahiers du Cinéma*, reconhecido por referenciar muitos dos cineastas da *Nouvelle Vague* e, conforme apresentado anteriormente, importante veículo onde muitos de seus autores iniciaram suas carreiras como críticos. O exemplar que é mostrado em tela, inclusive, traz uma crítica de Jean-Luc Godard ao filme *Eu, um Negro*, de Jean Rouch, que inspirou de maneira importante *Acossado* (MARIE, 2012).

Figura 19 - Jovem oferece exemplar de Cahiers du Cinéma a Michel. A edição do periódico traz uma crítica de Godard ao filme *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Ainda discorrendo sobre as referências ao próprio cinema francês contemporâneo a *Acossado*, há uma citação ao filme *Bob, o Jogador* (1956), de Jean-Pierre Melville. Em determinado momento, em um diálogo entre Michel e seu comparsa, é referido um terceiro criminoso, chamado Bob, que em nenhum momento aparece na fita. Essa citação remete a uma passagem do filme citado anteriormente, do cineasta Jean-Pierre Melville (MARIE, 2012).

Figura 20 - Cartaz de *Bob, o Jogador* (1956), dirigido por Jean-Pierre Melville: o personagem principal deste filme é citado em diálogo de *Acossado*



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

O próprio Jean-Pierre Melville, conhecido cineasta francês, sobretudo pelos seus filmes policiais, participa em *Acossado* interpretando o papel do escritor Parvulesco. Trata-se não apenas de um exemplo de diálogo intertextual entre o filme e o meio do cinema francês, como também à literatura, dada a ocupação de Parvulesco.

Figura 21 - O cineasta Jean-Pierre Melville, interpretando o personagem Parvulesco em plano de *Acossado*



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Apresentando os diálogos discursivos com o próprio cinema, do ponto de vista estilístico e temático, percebem-se, em *Acossado*, referências ao cinema *noir* americano, também conhecido como cinema policial categoria B, ao cinema de documentário, ao neorrealismo italiano, ao cinema francês, aos faroestes e à própria história do cinema (MARIE, 2012).

De início, percebe-se a homenagem ao cinema *noir*, uma vez que o próprio Jean-Luc Godard dedica *Acossado*, já nos créditos iniciais do filme, à produtora americana Monogram Pictures, conhecida pela realização de filmes policiais entre os anos 30 e 50 (SIMSOLO, 2005).

Figura 22 - Dedicatória à Monogram Pictures, produtora de filmes policiais americanos, nos créditos iniciais de *Acossado*



Fonte: Captura do filme realizada pelo autor

Dentro do espectro do filme *noir*, é possível identificar alusões, do ponto de vista estilístico e de história, com o filme *Mortalmente Perigosa*, de 1950, do cineasta Joseph H. Lewis. O filme, que inclusive foi distribuído pela Monogram Pictures à qual *Acossado* é dedicado, também traz em sua trama a temática de um casal, cujo relacionamento é conflituoso, e que está foragido da polícia. Críticos apontam que a motivação do protagonista Michel Poiccard em fugir para a Itália, acompanhado de sua amante, e com uma boa quantia em dinheiro ilegal, representaria um paralelo intertextual com muitos dos filmes *noir* americanos dos anos 40 e 50, incluindo *Mortalmente Perigosa*, onde anti-heróis, foragidos da polícia, anseiam por chegar às fronteiras com o México ou o Canadá para iniciarem uma nova vida (MARIE, 2012). Outros filmes *noir* em que é possível identificar diálogos intertextuais com *Acossado*, no que diz respeito ao enredo envolver um casal foragido da polícia e onde o conflito moral é colocado em determinado momento são *Amarga Esperança* (1948) e *Vive-se Só Uma Vez* (1937), dirigidos, respectivamente, por Nicholas Ray e Fritz Lang, cineastas pelos quais Godard nutre uma admiração pública e explícita. (MARIE, 2012).

Figura 23 - Cartaz do filme Mortalmente Perigosa, de 1950, cuja temática é referenciada em Acossado



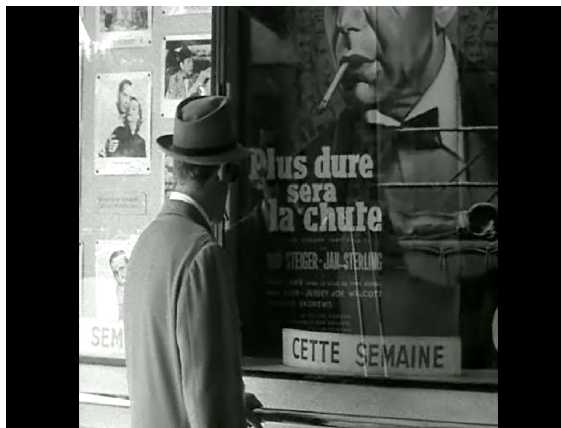
Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

São características do estilo *noir* americano a nebulosidade entre o real e o sonho, o retrato de personagens, em geral anti-heróis e de moral questionável em desespero, ou em situações irreversíveis, sobretudo relacionadas ao crime, com tramas comumente desenroladas em cenários urbanos (SIMSOLO, 2005). A partir desta definição, identificam-se em *Acossado* elementos estilísticos que o aproximam da descrição de um filme *noir*: o protagonista anti-herói, a relação com o crime, o destino trágico e a temática urbana. Um fator importante que agrega à intertextualidade da fita de Godard ao estilo *noir* é o fato de que seus personagens conhecem e admiram o estilo, como pode ser percebido pela relação entre o protagonista Michel Poiccard e o ator americano Humphrey Bogart.

A idolatria de Michel por Bogart é outro exemplo do diálogo intertextual entre *Acossado* e os filmes policiais americanos dos anos 1940 e 1950 (MOTTA, 2015). A afeição do protagonista pelo ator americano é tamanha que ele inclusive emula e copia seus gestos, como é percebido na sequência 5 do filme, quando Michel visita um cinema onde está em exibição uma mostra de Humphrey Bogart. Outro aspecto intertextual é percebido aqui, tanto de citação ao cinema policial americano, como à própria linguagem. Um dos filmes em exibição no cinema é *A Trágica Farsa* (1956), um filme *noir* de Mark Robson (MARIE, 2012). Em francês, conforme mostrado no cartaz, o título do filme é “*Plus Dure Sera la Chute*” (Mais Dura será a Queda, em tradução

livre). Os dizeres no cartaz podem ser interpretados como uma antecipação do destino de Michel Poiccard, uma vez que o protagonista encara um final trágico no término da trama.

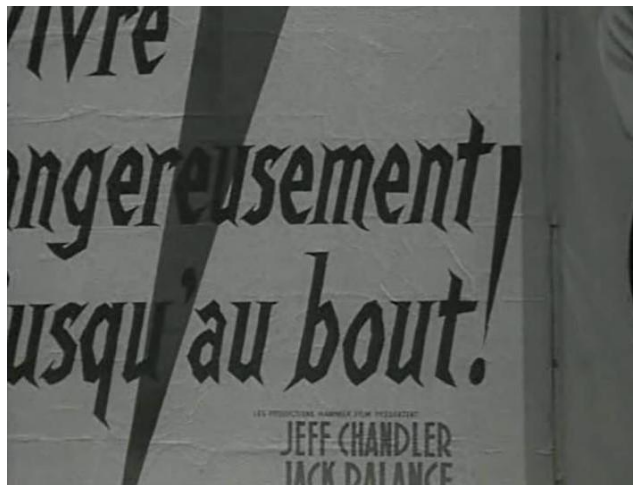
Figura 24 – Enquanto admira a figura de Humphrey Bogart, Michel observa o cartaz do noir *A Trágica Farsa*, cujo título em francês sugere o destino do protagonista



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Embora não seja propriamente um filme *noir*, vale o destaque para o filme *A Dez Segundos do Inferno* (1959), do cineasta Robert Aldrich, com o qual *Acosado* também estabelece um diálogo intertextual. Tal diálogo discursivo se dá no campo da citação, uma vez que a referência a este filme é direta. Logo após encontrar Patricia, durante a sequência 5, Michel, passa em frente a um cartaz do filme. No cartaz, lê-se a expressão em francês: *Vivre Dangereusement jusqu'au bout!* (Viva perigosamente até o fim), uma tônica que dita o ritmo do protagonista ao longo da obra.

Figura 25 - Cartaz do filme A Dez Segundos do Inferno (1959), conforme visto em Acossado (1960)



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Há outro filme *noir* citado é *Um Preço para Cada Crime* (1951), de Raoul Walsh, estrelado por Humphrey Bogart. Durante a sequência 6 de *Acossado*, Michel assalta um homem dentro de um banheiro público. Esse momento é uma citação ao filme de Walsh, cuja trama envolve um detetive investigando membros do crime organizado e onde uma sequência similar ocorre (MARIE, 2012).

Outro filme *noir* citado é *A Ladra* (1950), de Otto Preminger. A citação ao filme se dá na sequência 11, quando Patricia, refugiada da polícia, se esconde em uma sala de cinema (MARIE, 2012). O filme que está sendo exibido nesse momento é a obra supracitada, e só é possível reconhecê-la por conta de sua trilha sonora. A escolha de dialogar de forma intertextual com este filme provavelmente não foi feita por acaso por Godard, uma vez que sua trama envolve uma mulher com problemas com a polícia, mesma situação em que se encontra a personagem de Jean Seberg nesse momento de *Acossado*.

Figura 26 - Cartaz do filme noir *A Ladra*, de Otto Preminger, referenciado em *Acessado*



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

Assim como o cinema policial americano, os *noir*, dois outros estilos merecem destaque para uma análise de *Acessado* do ponto de vista intertextual. O filme, do ponto de vista de estilo, dialoga de maneira determinante tanto com o cinema documental, como com o movimento italiano do neorealismo, situado no imediato pós-Segunda Guerra Mundial (MOTTA, 2015). Ao observar a obra de Godard como dialogante e intertextual ao cinema de documentário e ao neorealismo italiano, muitos dos aspectos convergem, uma vez que determinadas características são comuns a ambos os estilos. Desta forma, é possível que alguma repetição ou redundância de exemplos sejam percebidas nos próximos capítulos.

Primeiramente, ao apresentar o intertexto entre *Acessado* e o filme de documentário, pelo menos dois recursos estilísticos são perceptíveis. A *nouvelle vague* como um todo e, por conseguinte, sua obra-manifesto *Acessado*, mencionam o cinema documental, o cinema verdade, e a vida como ela é, muito influenciados pelas obras de Jean Rouch (MOTTA, 2015). Uma dessas abordagens diz respeito à apresentação quase documental das personagens femininas, seus gestos, roupas, costumes, e rotinas (BAECQUE, 2010). De acordo com o autor:

“Ao enxergar Brigitte Bardot melhor do que ninguém, a *nouvelle vague* atingiu as condições estéticas e sociológicas para filmar as jovens mulheres no presente. A primeira abordagem dessa verdade é quase documental, no sentido em que Godard mesmo afirma numa entrevista concedida a *Le Monde*, no lançamento de *Acossado*, que seu filme é um “documentário sobre Jean Seberg e Jean-Paul Belmondo”. Logo, podemos tentar definir um primeiro modo de aparição das mocinhas da *nouvelle vague*: Anna Karina em *Uma Mulher é Uma Mulher*, Corinne Marchand em *Cléo de 5 à 7*, Jean Seberg em *Acossado*, Bernadette Lafond em *Entre Amigas*, Françoise Dorléac em *Um só Pecado*, as anônimas de *Crônica de um Verão*, Yveline Céry e Stefania Sabatine, em *Adeus Philippine*, ilustram, cada uma e todas reunidas, a “mulher-documento” do início dos anos 1960.” (BAECQUE, 2010, p. 328).

Ainda como um esforço de trazer uma realidade documental à obra, também dialogando com o cinema de Jean Rouch, destaca-se em *Acossado* o uso de atores desconhecidos, em início de carreira. Tal prática sugere que os atores não necessariamente atuem, mas se auto representem, transformando os atores em verdadeiros personagens (MOTTA, 2015).

Por fim, outro aspecto importante da obra de Godard, que evoca a intertextualidade com o cinema de documentário, é a sua forma de filmar e retratar as ruas. O estilo trazido pelo cineasta em *Acossado* torna o filme um “verdadeiro documentário sobre o verão de 1959 em Paris” (MARIE, 2012). Essa estética, que se concentra na representação de uma realidade externa, do *habitat* da cidade, confere um grau extra de veracidade, sinceridade e franqueza quase jornalísticos à fita de Godard (MOTTA, 2015). Vêm-se, ao longo dos cerca de noventa minutos de duração do filme, reais representações de Paris, seus bairros, avenidas e monumentos: o Quartier Latin, às margens do Rio Sena, a Champs-Élysées, Montparnasse, o Pergola, a Catedral de Notre-Dame, a Torre Eiffel, o Museu do Louvre, o Aeroporto de Orly e o Arco do Triunfo. Esta proposta de se fazer cinema fora dos estúdios, o que traz uma estética documental a *Acossado* é também refletida nas sequências internas ao longo da trama (MARIE, 2012). As salas de cinema, bem como os quartos de Liliane e de Patricia são locações reais e escolhidas de maneira proposital para conferir um grau de realismo à composição de cena.

Figura 27 – Justaposição de Planos de *Acossado*: Paris ao anoitecer retratando o Arco do Triunfo, e ao amanhecer retratando a Torre Eiffel. Estética documental ao se filmar a cidade



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas do filme

Além da estética visual da obra, sua forma de retratar a cidade, os atores e os costumes da época, é possível traçar uma análise intertextual do cinema de documentário com *Acossado* a partir da linguagem e da estética auditiva do filme. Há, na fita, uma “liberdade de escritura, e veracidade documental dos diálogos” (GUBERN, 1974). A linguagem das ruas, crua, sem censuras, característica da época de sua realização, é transmitida no filme, a partir de gírias, ditados populares, e até vulgaridades (MARIE, 2012). Haverá, na próxima seção deste capítulo, uma abordagem mais detalhada acerca da linguagem e da escolha das palavras em diálogos de *Acossado*.

Por fim, aspectos da trilha sonora do filme estabelecem um diálogo intertextual com o cinema de documentário. Barulhos da rua são audíveis: as buzinas e freios de veículos, sirenes policiais e outros sons urbanos. Além disso, Godard destaca a música e transmissões produzidas a partir de aparelhos como o rádio (seja em veículos ou fora deles) e toca-discos, além da reprodução sem edição da trilha sonora dos filmes que estão sendo exibidos nas salas de cinema durante a sequência 12 do filme. Aliada à trilha musical da trama, os sons das ruas de Paris são importantes componentes do ecossistema social e midiático nos quais os personagens do filme estão inseridos (MARIE, 2012).

Outro aspecto de intertextualidade com outros movimentos do cinema, importante em *Acossado* se dá com o neorrealismo italiano. Surgido na Itália no imediato pós-Segunda Guerra

Mundial, o neorrealismo se caracteriza, dentre outros fatores, pela oposição aos sistemas dramáticos tradicionais, sendo “uma descrição global da realidade, feita por uma consciência global” (BAZIN, 2018). De acordo com Bazin:

“Em todos os filmes ditos neorrealistas, há ainda resíduos do realismo tradicional espetacular, dramático ou psicológico. Poderíamos analisa-lo da seguinte maneira: a realidade documental mais alguma outra coisa, sendo essa outra coisa, conforme o caso, a beleza plástica das imagens, o sentimento social, a poesia, o cômico, etc.” (BAZIN, 2018, p. 405).

A partir da citação acima, de André Bazin, observam-se pontos em comum entre os cinemas do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa e, por conseguinte, *Acossado*: a oposição aos sistemas dramáticos tradicionais e a abordagem documental de suas obras. Grande expoente do movimento, o cineasta Roberto Rossellini recebe alto grau de reverência e admiração por parte dos autores da *nouvelle vague* francesa (BAECQUE, 2010). Executor da “Trilogia da Guerra”, composta pelas obras *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1948), Rossellini se destaca, dentre outros motivos, pela sua forma de filmar as cidades italianas do pós-Guerra de forma realista, longe dos estúdios. Como escreve François Truffaut, “Rossellini prefere as ruas”, antes de assumir explicitamente a influência do italiano sobre sua obra (TRUFFAUT, 2007). Assim como no caso da obra de Truffaut, críticos apontam o nível de influência do cinema de Rossellini sobre *Acossado*.

Figura 28 – Cartaz do filme Roma, Cidade Aberta, de Roberto Rossellini. Ícone do movimento neorrealista, há traços intertextuais entre a obra e Acossado



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

A saída dos estúdios de cinema para filmar nas ruas, traço característico do neorrealismo, perceptível nos filmes de Rossellini, atribui um protagonismo ao exterior, e pode ser comparada à saída dos artistas do impressionismo dos ateliês internos para os ateliês a céu aberto (MOTTA, 2015). Como escreve a autora, “A perambulação dos heróis desconectados de Truffaut e Godard pela cidade inscreve Rossellini nessa passagem”. Em *Roma, Cidade Aberta*, ganham destaque tomadas onde se vê a cidade título em destaque, praticamente colocando a capital italiana como um personagem da trama, a partir das filmagens a céu aberto. Em *Acossado*, conforme apresentado anteriormente, é a cidade de Paris que compõem de forma protagonista o cenário, em um diálogo intertextual com a obra de Rossellini.

Figura 29 – Tomada externa de Roma, Cidade Aberta, onde se vê, ao fundo, a Basílica de São Pedro



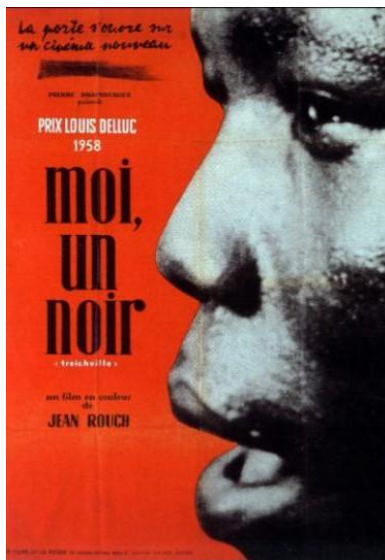
Fonte: Captura do filme realizada pelo autor

O Intertexto entre *Acossado* e o neorrealismo italiano, especialmente *Roma, Cidade Aberta*, vai além da saída dos estúdios e da abordagem quase documental de se filmar a cidade. Essa “ausência de maquiagem” também impacta a escolha dos atores, pouco conhecidos ou não profissionais, e o uso de figurantes anônimos, os habitantes de todos os dias das cidades onde se desenrolam as tramas (MARIE, 2012). Outro detalhe importante, também apontado por Michel Marie, presente tanto em *Acossado* como nos filmes italianos do período entre 1945 e 1946, onde já se observavam as primeiras obras neorrealistas, se dá na captura do som durante as filmagens exteriores. Em ambos os casos, as filmagens são tomadas mudas, e o som, incluindo os diálogos, são incluídos na pós-produção. Em *Acossado*, Godard comunica aos atores suas falas no momento da gravação, de forma a registrar o movimento dos lábios, mas não o som de suas vozes. Essa técnica, considerada inovadora, aumenta o grau de liberdade de captura visual no momento da filmagem, e conferiu ao cineasta um nível de domínio maior sobre sua obra, mesmo que, para isso, aumentasse consideravelmente o esforço na pós-produção do longa (MARIE, 2012).

São perceptíveis, também, as citações ao cinema francês. Além de filmes franceses contemporâneos, como os de Claude Chabrol e François Truffaut, conforme apresentado anteriormente, o filme *Eu, um Negro*, de Jean Rouch, de 1958, é outro com o qual *Acossado* dialoga constantemente do ponto de vista da intertextualidade (DUBOIS, 2004). A obra de Jean Rouch transmite às telas a audácia do diretor, sendo considerado possivelmente o filme mais marginal realizado na França naquele momento (MARIE, 2012). Assim como nos casos do cinema documental e do neorrealismo italiano, já apresentados anteriormente, *Eu, um Negro*

transmite para as telas a realidade das ruas. Tendo descoberto o filme de Jean Rouch em 1959, a fita foi uma das inspirações de Godard para retratar o verão de Paris em *Acossado* (MARIE, 2012).

Figura 30 – Cartaz do filme Eu, Um Negro, de Jean Rouch



Fonte: Página da Internet Movie Database na Internet

São inúmeros os diálogos intertextuais entre *Eu, Um Negro* e *Acossado*. Um dos mais predominantes é a forma como ambos os filmes abordam a questão da linguagem. Sobre esse assunto, Philippe Dubois escreve:

“Do outro lado, exatamente no mesmo momento, dois jovens cineastas, que logo se tornarão expoentes da modernidade, realizam seus (quase) primeiros longas: em 1958, Jean Rouch dirige *Moi, un Noir*, e, em 1960, Jean-Luc Godard, *Acossado* (1960). Dois filmes novos, livres, audaciosos, marcados por singulares dispositivos de enunciação da palavra, em estreita relação com as posturas de linguagem que a televisão, sem perceber suas implicações, estava instituindo naquele momento: a interpelação direta do espectador; a entrevista real ou fictícia; o comentário *in*, a apresentação e a dublagem interiorizada.” (DUBOIS, 2004, p. 181).

Ainda do ponto de vista da linguagem, uma importante característica de *Eu, um Negro* é observada em filmes da *nouvelle vague* em geral, incluindo *Acossado*: a narração monológica do protagonista, transmitindo seus sentimentos interiores (MARIE, 2012). Bastante presente em *Eu, um Negro* pelas vozes do ator Oumarou Ganda, o recurso é também utilizado em *Acossado* na voz de Jean-Paul Belmondo durante sua viagem de carro de Marselha a Paris. Durante a viagem, ele

narra seus planos de fuga à Itália, cita como os campos franceses são belos, o quanto ele ama o país, e comenta sobre duas moças que pediam carona à beira da estrada. Outro aspecto importante do intertexto entre *Acossado* e *Eu, um Negro* se refere à sincronização dos sons. Tanto Godard como Rouch optam por instruir seus atores e se auto dublarem com extrema liberdade após as gravações (MARIE, 2012). A técnica confere uma aleatoriedade e capacidade de improvisação às produções que se tornaram características de ambos os filmes.

A abordagem quase jornalística e documental do filme de Jean Rouch também é percebida em *Acossado*. (MOTTA, 2015). De início, a pós-sincronização sonora, relatada no parágrafo anterior, é um traço em comum entre os filmes de Rouch e Godard com o cinema de reportagem (MARIE, 2012). Vale destaque, também, a forma como ambos os cineastas filmam a cidade: Abidjan, na Costa do Marfim, no caso de Jean Rouch, e Paris, capital francesa na fita de Jean-Luc Godard. Em *Eu, um Negro*, o protagonista, interpretado por Oumarou Ganda, inicia o filme apresentando Treichville, subúrbio de Abidjan onde mora. Nessa apresentação, endereçada diretamente ao espectador, imagens das ruas são mostradas, com especial destaque para comércios, com suas placas e cartazes de publicidade. Este mesmo traço é percebido em *Acossado* em suas inúmeras tomadas externas mostrando as ruas de Paris, inúmeros estabelecimentos comerciais, bares, restaurantes, agências de viagem e redações de jornais, com especial atenção de Godard para mostrar seus nomes e *slogans* publicitários.

Figura 31 – Justaposição de Planos de *Eu, um Negro*: Na apresentação de Treichville, estabelecimentos comerciais, com seus nomes e slogans textuais são enfocados



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas do filme

Outro ponto em comum entre as obras de Rouch e Godard é o intertexto com a publicidade. Em ambos os filmes, modelos, especialmente femininas, são enfocadas em detalhe em peças publicitárias.

Figura 32 – Justaposição de Planos de *Eu, um Negro* e *Acossado*: Modelos femininas na publicidade enfocadas em detalhe



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas de ambos os filmes

A cinefilia de ambos os autores é outro aspecto perceptível tanto em *Eu, um Negro* como em *Acossado*. De início, pelo apelido do personagem principal do filme de Jean Rouch: Edward G. Robinson, um nome cinéfilo e americanófilo (MARIE, 2012). Como o próprio protagonista narrador afirma nos momentos iniciais do filme, ele recebeu esse apelido por se parecer com o Edward G. Robinson do cinema. Ele se refere ao ator romeno-americano, célebre por estrelar, entre outros filmes, importantes obras de estilo *noir* americano, como *Pacto de Sangue* (1944), de Billy Wilder, e *Almas Perversas* (1945), de Fritz Lang. Conforme apresentado anteriormente, em *Acossado*, é possível observar em diversas passagens diálogos intertextuais com o cinema *noir* americano, como por exemplo, mas não se limitando à admiração do protagonista Michel Poiccard pelo astro americano Humphrey Bogart. Outras citações ao próprio cinema em *Eu, um Negro* se dão pelo enfoque a estabelecimentos comerciais nas ruas de Abidjan. Em um destes, vê-se uma barbearia cujo nome é *Hollywood*. Fachadas de cinemas de rua também são vistos, e é possível perceber cartazes de filmes como *Quo Vadis* (1951), de Mervyn LeRoy, *A Volta do Aranha Negra* (1941), de James W. Horne e *Tapete Mágico* (1951), de Lew Landers. Desenhos e

cartazes do ator americano Roy Rogers, conhecido por seus faroestes, também são focalizados. Já em *Acossado*, também percebe-se a presença de cartazes de filmes compondo o cenário. Conforme apresentado anteriormente neste capítulo, são visíveis os cartazes de *A Dez Segundos do Inferno* (1959), de Robert Aldrich, e *A Trágica Farsa* (1956), de Mark Robson. Outra obra citada por meio de seu cartaz é *Um Homem de Coragem* (1959), de Budd Boetticher, cuja relação com *Acossado* será melhor detalhada à frente neste capítulo ao abordar a intertextualidade do filme de Godard com os faroestes americanos.

Figura 33 – Em *Eu, um Negro*, tomada em frente a um cinema de Abidjan, onde veem-se os cartazes de *A Volta do Aranha Negra* (1941) e *Quo Vadis* (1951)



Fonte: Captura do filme realizada pelo autor

É importante destacar, também, a relação que tanto *Eu, um Negro*, como *Acossado* têm com automóveis, táxis, veículos em geral e suas atmosferas. Até por priorizarem tomadas exteriores, longe dos estúdios, é comum observar em ambos os filmes o movimento de ruas e avenidas, com veículos passando, e seus respectivos sons: buzinas, frenagens, sirenes, apitos de trânsito, etc. Tarzan, um dos melhores amigos de Edward G. Robinson em *Eu, um Negro* trabalha como motorista de táxi. Em determinado momento do filme, o protagonista do filme menciona que anda sempre a pé, diferentemente dos ricos, que “*voltam para casa de bicicleta, de mobilete, de carro, de motocicleta...*”. Em outro momento, há uma tomada de um ferro-velho com veículos empilhados, enquanto o protagonista-narrador menciona que “*os carros de Treichville são como os americanos: não duram mais do que dois meses*”. Em *Acossado*, o protagonista, Michel Poiccard, é um ladrão de carros. Sua relação com os veículos automotores, de preferência os mais

velozes, é tamanha que é como se, sem eles, o personagem não existisse (MARIE, 2012). Múltiplas marcas de carros são citadas, como Bugatti, Alfa Romeo e Ford, e personagens do filme são vistos tomando táxis em diversos momentos. Uma das mais célebres sequências de *Acossado*, a sequência de número 6, de acordo com a lista de Michel Marie, se dá em um veículo conversível. Outro momento importante da trama, durante a sequência 10, se passa em uma loja de veículos usados. O ritmo e a velocidade da trama, bem como seu grau de periculosidade, conversam diretamente com a importância que os veículos detêm em *Acossado*.

É a partir também da presença de veículos automotores em ambos os filmes que se dá talvez a citação intertextual mais explícita de *Acossado* a *Eu, Um Negro*. Na fita de Godard, o cineasta homenageia a obra de Rouch ao reproduzir uma sequência de acidente de trânsito (MARIE, 2012). Nos primeiros minutos de *Eu, um Negro*, o personagem de Oumarou Ganda menciona que “*sempre há acidentes em Treichville*”, enquanto a câmera focaliza uma motocicleta caída no chão. Já em *Acossado*, enquanto lê um jornal nas ruas parisienses, o personagem de Jean-Paul Belmondo presenciou o atropelamento de um pedestre em um acidente de trânsito. Em *Acossado*, esse momento se dá imediatamente após Michel recusar um exemplar de *Cahiers du Cinéma* oferecido por uma jovem. O exemplar mostrado no filme é uma cópia da edição em que Jean-Luc Godard assinou um artigo sobre *Eu, um Negro*, em outra provável citação intertextual ao filme de Jean Rouch. (MARIE, 2012).

Por fim, vale o destaque para o cinema de faroeste americano, os *westerns*, com os quais *Acossado* também dialoga em determinados momentos. O gênero é explicitamente citado ao final da sequência 11, quando Patricia faz o convite a Michel: “*Vamos assistir a um western no (Cinema) Napoléon?*”. A sequência seguinte traz o momento em que Michel e Patricia, enquanto escondidos da polícia, se beijam na sala de cinema. Nesse instante, o filme que está sendo exibido é um faroeste, *Um Homem de Coragem* (1959), de Budd Boetticher, como é possível perceber tanto pela trilha sonora como pelo cartaz na saída da sala de cinema (MARIE, 2012).

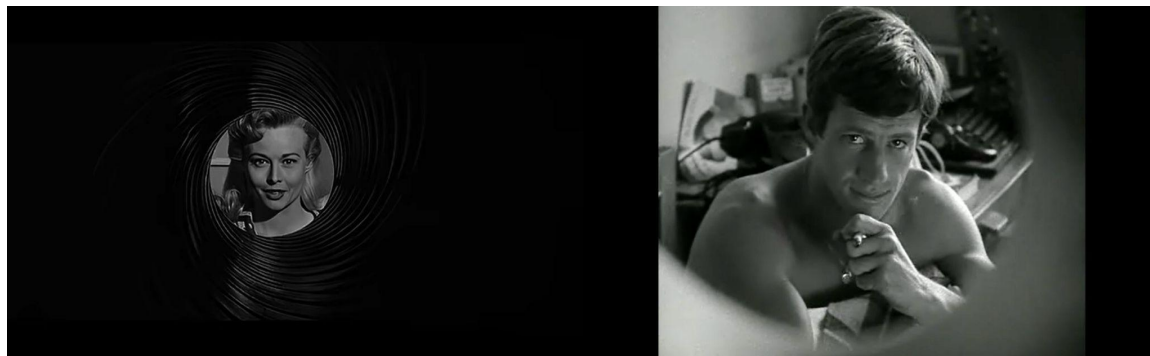
Figura 34 – Na saída do cinema, cartaz do faroeste *Um Homem de Coragem* (Westbound), de Budd Boetticher (1959)



Fonte: Captura realizada pelo autor

Há também uma citação intertextual ao faroeste *Dragões da Violência* (1957), de Samuel Fuller, cineasta amplamente admirado por Jean-Luc Godard. Durante a sequência 7, que receberá uma análise mais detalhada na próxima seção deste capítulo, a personagem de Jean Seberg enrola um pôster e observa o personagem de Jean-Paul Belmondo sentado na cama, usando o impresso como uma luneta. Pouco tempo depois, eles se beijam. Esse plano é uma homenagem ao filme de Fuller, no momento em que o personagem interpretado por Gene Barry utiliza o cano de uma espingarda como luneta para observar a personagem de Eve Brent, pouco antes dos dois personagens se beijarem.

Figura 35 – Justaposição de Planos de *Dragões da Violência* e *Acssado*, onde há a citação intertextual deste último ao faroeste de Samuel Fuller



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas de ambos os filmes

Outro faroeste citado no longa de Godard é *O Homem do Oeste* (1958), de Anthony Mann. Nos instantes finais de *Acossado*, quando Michel é baleado nas costas pela polícia, Godard filma o protagonista cambaleando pelas ruas, de costas para a câmera e com a mão onde foi alvejado. Trata-se de uma releitura de uma importante cena do filme de Mann, em que um bandido é baleado pelo protagonista interpretado por Gary Cooper. O bandido, que no filme é mudo, cambaleia então por uma cidade fantasma do faroeste americano, pela primeira vez gritando durante todo o filme. Ao *Cahiers du Cinéma*, Godard enalteceu essa sequência, importante para a trama de Mann, uma vez que é nesse momento que o personagem de Gary Cooper percebe que a cidade onde está é uma cidade-fantasma. Em seu artigo sobre o filme ao periódico, Godard enaltece a genialidade de Mann ao apresentar a cidade-fantasma ao espectador ao mesmo tempo em que a apresenta ao personagem de Gary Cooper, no momento que este sai às ruas para olhar o bandido que acabou de balear. Com isso, oferece uma simultaneidade espacial: o espectador é apresentado à cidade-fantasma e à incredulidade de Gary Cooper ao mesmo tempo (MARIE, 2012). Em sua releitura desta sequência em *Acossado*, percebem-se dois importantes pontos de diferença: ao passo que em *O Homem do Oeste*, vê-se um bandido mudo gritando, cambaleando por uma cidade vazia, na película francesa vê-se um bandido que tanto apreço tem pelas palavras, em silêncio, cambaleando por uma rua cheia de veículos e pedestres.

Figura 36 – Justaposição de Planos de O Homem do Oeste e Acossado: Intertextualidade a partir da releitura de cena do faroeste de Anthony Mann por Jean-Luc Godard



Fonte: montagem realizada pelo autor, a partir de capturas dos filmes

4. 2. O diálogo discursivo com as artes, as mídias e a linguagem

Vale destacar, também, as diversas referências a outras mídias, que não o cinema, identificadas ao longo do filme. Tratam-se de exemplos da intertextualidade aplicada a discursos linguísticos externos. É característica do diretor Jean-Luc Godard referenciar as mídias em suas obras, sobretudo a televisão, a publicidade, as mídias impressas, como jornais e revistas, a pintura e a literatura (MOTTA, 2015). Em *Acossado*, é possível identificar uma extensa sorte de diálogos intertextuais nesse sentido.

Ao mesmo tempo em que incorpora diversos elementos dos filmes B norte-americanos, *Acossado* propõe uma releitura do estilo a partir da aglutinação intertextual de outras mídias e de características da própria sociedade de consumo francesa, estabelecendo, de certa forma, um diálogo com a *pop art* (XAVIER, 1996). Inovativo do ponto de vista de linguagem, a obra traz “inúmeras ações supérfluas à trama”, relacionadas muitas vezes aos costumes de consumo no país. Personagens, a todo momento, mexem em objetos, compram compulsivamente cigarros, cafés e jornais, reconhecem a publicidade e o cinema. De acordo com Ismail Xavier, tais elementos, somados à montagem abrupta e enquadramentos que remetem às técnicas reprodutivas gráficas trazem *Acossado* a um patamar de linguagem similar à publicidade para o consumo de massa.

Primeiramente, destaca-se a importância dos jornais no desenrolar da trama. Esta presença se dá por meio da imprensa escrita, e dos jornais urbanos luminosos (DUBOIS, 2004). É por meio desta mídia que o protagonista (e por conseguinte, o espectador), fica a par da investigação da polícia acerca do crime cometido por ele. O nível de tensão e o ritmo do filme, bem como a sua trilha sonora, se acelera à medida que os jornais noticiam a proximidade da captura do protagonista pela polícia. Não apenas um relato escrito e midiático, apresentado paralelamente à narrativa, as manchetes dos jornais contextualizam o espectador acerca da iminente captura do protagonista Michel, sendo, portanto, um complemento, em forma de mídia, ao personagem da polícia na obra (DUBOIS, 2004).

Considerando todas as citações ao jornal, esta mídia recebe um tempo de tela (período de tempo em que está visível nas sequências do filme, ou em que é mencionado) de 1086 segundos, aproximadamente 18 minutos, ou seja, uma presença em pouco mais de 20% da duração total da

obra. Abaixo, são listadas as sequências e minutagem do filme em que o jornal é referenciado, bem como uma breve descrição de seu papel no fragmento da trama:

- 0:15 a 0:24: na sequência inicial, o jornal é focalizado em um anúncio feminino, com o protagonista o lendo;
- 1:02 a 1:06: protagonista dobra o jornal e se dirige ao veículo que irá roubar;
- 5:42 a 5:46: protagonista é visto comprando um jornal pela primeira vez;
- 6:18: protagonista comenta no bar que irá comprar um jornal e volta logo;
- 6:26 a 6:40: protagonista lê um jornal, o usa para limpar os sapatos e joga fora;
- 09:18 a 09:20: protagonista aborda uma vendedora de jornais e pergunta por Patricia;
- 09:21 a 12:24: em um plano-sequência, o protagonista encontra Patricia, que trabalha como repórter para o jornal New York Herald Tribune. Ela carrega uma pilha de exemplares do jornal e os vende na Avenida Champs-Élysées, vestindo uma camiseta com a logomarca do jornal estampada. Durante o encontro, eles conversam e Michel compra um exemplar. Lê rapidamente e o devolve à personagem feminino, se queixando de que o jornal não traz horóscopo. Após a conversa, Michel é visto comprando outro jornal em uma banca próxima. Patricia o encontra novamente, ainda carregando uma pilha de jornais, e cochicha algo em seu ouvido;

Figura 37 – Patricia, usando uma camiseta do periódico New York Herald Tribune, vende jornais na Avenida Champs-Élysées



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

- 12:26 a 12:34: Michel é visto caminhando e lendo o jornal que comprou;
- 12:34 a 12:39: Michel é abordado por uma personagem que oferece a ele um exemplar do periódico Cahiers du Cinéma;
- 12:41 a 12:56: Michel presencia um acidente de trânsito, se benze, pega o jornal que está em seu bolso e o lê;
- 12:58 a 13:02: plano detalhe em uma matéria do jornal que traz uma foto do policial assassinado por Michel e com a manchete trazendo a notícia de que o assassino fora identificado;
- 13:01 a 15:30: plano-sequência em uma agência de viagens onde Michel foi encontrar seu amigo. Durante toda a sequência, um jornal é visto no bolso do paletó do protagonista;
- 17:03 a 17:08: Michel é visto descendo um lance de escadas enquanto lê o jornal;
- 17:28 a 17:30: Michel sobe um lance de escadas enquanto lê o jornal;
- 18:05 a 18:08: jornal é visto no bolso do paletó do protagonista;
- 19:25 a 20:55: Michel caminha pela rua ao lado de Patricia. Durante toda a sequência, carrega um jornal em suas mãos. Comenta com a parceira sobre uma notícia que leu a respeito de um golpista, enquanto aponta para o exemplar;
- 22:55 a 25:06: durante toda a conversa entre o jornalista e Patricia, um jornal é visto. Primeiramente sobre a mesa, e em seguida nas mãos do personagem masculino;
- 25:35 a 25:45: jornalista caminha abraçado a Patricia segurando um jornal;

- 25:46 a 25:50: Michel compra um exemplar de France Soir na banca e vê jornalista beijando Patricia;
- 26:03 a 26:10: Michel lê jornal sobre o capô de um carro;
- 28:25 a 28:44: jornal é visto sobre a cama de Patricia;
- 34:07 a 34:33: Michel lê jornal deitado na cama de Patricia;
- 52:35 a 53:20: Michel compra um exemplar de France Soir de vendedor na rua. Abre o jornal, e vê uma matéria com a sua foto, como o procurado por assassinar o policial. Outro personagem masculino também adquire um exemplar do mesmo vendedor, o abre e reconhece Michel. Toda a sequência se dá em frente à sede do jornal New York Herald Tribune em Paris.
- 53:26 a 53:40: o outro personagem mostra aos guardas a foto de Michel no jornal e aponta para o carro do protagonista;
- 58:37 a 58:50: vendedor de carros mostra a Michel sua foto como procurado no jornal;
- 59:18 a 59:20: jornal é visto sobre a mesa da escrivaninha na loja de carros;
- 1:00:21 a 1:00:28: Michel segura um jornal enrolado no banco de trás do carro;
- 1:00:42 a 1:01:28: Michel desce do carro e caminha com jornal enrolado nas mãos;
- 1:01:33: New York Herald Tribune é mencionado;
- 1:01:36 a 1:01:45: Michel enrola jornal;
- 1:02:50 a 1:03:57: sequência se dá na sede do jornal New York Herald Tribune;
- 1:03:57 a 1:04:16: Inspetor segura um jornal e mostra a Patricia a fotografia de Michel, e pergunta se ela o conhece. Patricia pega o exemplar de suas mãos e o analisa;
- 1:04:20 a 1:04:54: Patricia revê o jornal, agora usando óculos escuros, e admite conhecer Michel. O inspetor pega o exemplar de suas mãos, e ambos conversam;
- 1:05:45 a 1:05:53: Michel compra um jornal, o abre, e se esconde atrás dele enquanto avista os policiais;
- 1:06:03 a 1:06:05: Michel esconde seu rosto atrás de jornal aberto;
- 1:06:08 a 1:06:11: Michel esconde seu rosto atrás de jornal aberto;
- 1:06:28 a 1:06:30: Michel esconde seu rosto atrás de jornal aberto;
- 1:06:33 a 1:06:59: Michel caminha lendo jornal;
- 1:07:20 a 1:07:30: Michel caminha lendo jornal;

- 1:08:26 a 1:08:41: Michel reencontra Patricia com um exemplar de France Soir no paletó;
- 1:09:27 a 1:09:36: jornal luminoso anuncia que cerco se fecha em torno de Michel Poicard;
- 1:09:37 a 1:09:52: Patricia lê France Soir no táxi;
- 1:09:56 a 1:10:02: Michel folheia jornal;
- 1:10:06 a 1:10:15: Patricia lê France Soir no taxi;
- 1:11:43 a 1:11:55: jornal luminoso anuncia captura iminente de Michel Poicard;

Figura 38 - Os jornais luminosos urbanos anunciando a eminente prisão de Michel Poicard



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

- 1:12:05 a 1:12:12: amiga de Michel lê jornal na rua e avista o protagonista;
- 1:13:12 a 1:13:25: jornal enrolado é visto no bolso do paletó de Michel;
- 1:13:33 a 1:13:49: Michel mostra jornal a seu amigo Antonio;
- 1:13:53 a 1:14:15: exemplar dobrado de La Gazette é visto sob os braços de Antonio;
- 1:15:00 a 1:15:14: jornal enrolado é visto no bolso do paletó de Michel;
- 1:17:40: Michel pede para Patricia comprar para ele um exemplar de France Soir e uma garrafa de leite;
- 1:18:15 a 1:18:21: Patricia caminha pela rua lendo um jornal, e para em frente a uma banca de jornais;
- 1:18:25 a 1:18:30: Patricia entra em um bar com jornal nas mãos, pede um uísque, e depois um café, e liga para a polícia;

- 1:18:44 a 1:19:15: jornal dobrado é visto sobre o balcão do bar enquanto Patricia fala ao telefone com o inspetor de polícia e entrega Michel;
- 1:19:24 a 1:19:46: Patricia entra no apartamento com jornal enrolado em suas mãos, o usa para acordar Michel que dorme sobre uma escrivaninha. O protagonista pega o periódico, o folheia brevemente e o deixa sobre a mesa.

Além do jornal, a pintura é, também, uma manifestação artística que recebe diversas citações intertextuais em *Acossado*. Na realidade, essa relação entre o cinema e a pintura é percebida em toda a filmografia de Jean-Luc Godard. De acordo com Philippe Dubois:

“Na obra de Godard, cinema e pintura travam uma relação de mão dupla, que se desenha com relativa clareza no percurso de seus filmes. Podemos dizer que, nos filmes dos anos 60, é a pintura que se mostra no cinema, ao passo que, nos dos anos 80, é o cinema que brinca de pintura.” (DUBOIS, 2004, p. 251).

Em *Acossado*, uma obra de 1960, confirmando a citação de Philippe Dubois, a pintura faz-se presente como uma citação intertextual. Em dois momentos em que Michel visita os apartamentos de duas de suas amigas em Paris, Liliane, a roteirista de televisão no início do filme, e Patricia, veem-se, nas paredes, diversos pôsteres e cartões postais reproduzindo pinturas de importantes artistas.

Durante a primeira visita, no apartamento de Liliane, ao menos três cartões postais reproduzem as seguintes telas: *A Banhista de Valpinçon*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de Irma Brunner* e *Loira com Seios Nus*, ambos de Édouard Manet.

Quando o espectador conhece o apartamento de Patricia, é também perceptível a intertextualidade com a pintura. Nessa sequência, as reproduções de diversos artistas afixadas às paredes do apartamento (Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir) assumem uma função que vai além de composição do cenário, sendo usadas como importantes agentes para a construção da personalidade da personagem de Jean Seberg (MARIE, 2012). As telas reproduzidas em pôsteres e cartões postais nas paredes do apartamento de Patricia representam obras às quais a personagem ama ou com as quais se compara (DUBOIS, 2004). De acordo com os autores, as comparações feitas por Patricia à tela *A Menina de Laço Azul*, de Renoir, são expressões de sua natureza

narcisista. A personagem chega a indagar a Michel, posando ao lado do pôster reproduzindo a tela de Renoir se ele achava a garota retratada na obra mais bonita do que ela.

No item 3 deste capítulo, será apresentada uma análise mais detalhada da sequência no apartamento de Patricia, em que o recurso da intertextualidade, incluindo com a pintura, terá o foco principal.

Figura 39 - Cena da sequência no apartamento de Patricia, em que se veem pôsteres de obras-de-arte nas paredes



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

É possível identificar ao longo da obra outros exemplos de meios de comunicação sendo utilizados como elementos narrativos. Um exemplo de intertextualidade presente em *Acossado* se dá com as revistas femininas. Assim como faz como faz usando o cinema como assunto, em determinado momento, o personagem Michel pergunta a Patricia o porquê de ela não modelar revistas. A incorporação de revistas femininas é um traço criativo de Jean-Luc Godard (MOTTA, 2015). Durante a mesma sequência do apartamento de Patricia, o personagem de Michel é retratado lendo uma revista feminina, e Godard chega a filmar suas páginas diretamente, trazendo a representação de corpos femininos nus. Esta sequência será melhor analisada do ponto de vista da intertextualidade na próxima seção do capítulo. Próximo do final da trama, Michel busca esconderijo no apartamento de uma modelo fotográfica. Além dessa sugestão de intertextualidade com o meio revista, em razão da profissão da personagem, Michel e Patricia são vistos folheando um periódico enquanto aguardam a modelo concluir o seu trabalho.

Figura 40 – Michel e Patricia folheiam revista no apartamento de modelo fotográfica próximo ao final de *Acossado*



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

A publicidade é outra mídia com a qual *Acossado* estabelece um diálogo intertextual constante. Não apenas este filme, como toda a filmografia de Godard dialoga com a propaganda de alguma maneira, tornando suas obras verdadeiros inventários da publicidade de sua época (MOTTA, 2015). Logo na tomada inicial de *Acossado*, observa-se em detalhe uma peça publicitária em um jornal que está sendo lido pelo protagonista Michel Poiccard.

Durante a sequência 5, logo após Michel conversar com Patricia na Champs-Élysées, ele se encaminha para uma agência de viagens, onde encontra um comparsa que lhe entrega um cheque. Na agência, Godard filma a ação em um plano-sequência, onde podem-se perceber diversas peças publicitárias, especialmente relacionadas a turismo e comportamento. Uma peça, onde é possível ler *La Vie Parisienne* (A Vida em Paris, em tradução livre), em especial, chama a atenção. Isto em razão da importância que a capital francesa, seu ritmo, habitantes e costumes têm junto a trama. Sugere-se, por meio da publicidade e da linguagem escrita, nesse momento, que o cotidiano parisiense é digno de excitação como uma atração turística, o que é possível constatar pelas aventuras do protagonista na cidade ao longo da trama.

Figura 41 – Em cena de *Acossado*, à direita do enquadramento, totem com peças de publicidade em Agência de Viagens. Chama a atenção a frase *La Vie Parisienne* (A Vida em Paris, em tradução livre), que estabelece uma ligação com o ritmo do filme.



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Também, o rádio está muito presente em *Acossado*. A mídia é citada ao longo da obra em pelos menos quatro momentos, seja trazendo notícias e atualidades (como uma visita à Paris do General Eisenhower, presidente norte-americano à época em que se passa o filme), ou reproduzindo música e anúncios. (MARIE, 2012). De acordo com o autor, a difusão radiofônica contribui para o inventário documental do período em que se passa a trama, sendo um registro das atualidades daquela época. Logo nos minutos iniciais do filme, Michel liga o rádio do veículo que acabou de roubar e escuta um trecho de um poema de Georges Brassen. Ao chegar a Paris e visitar sua amiga Liliane, a presença escutando um rádio portátil que anuncia o horário matinal e em seguida reproduz música. No quarto de Patricia, esta lhe pergunta se ele “prefere escutar discos ou rádio”. Nesta sequência, o rádio assume uma função cômica, ao anunciar “o retorno à programação música” imediatamente antes de Godard enquadrar os dois protagonistas praticando relações sexuais por baixo das cobertas na cama. Por fim, ao final do filme, no apartamento da modelo que abriga um Michel fugitivo da polícia, escuta-se a radiodifusão de uma notícia à respeito da delegação soviética, em mais um exemplo de contextualização documental da época em que se passa a trama (MARIE, 2012).

Figura 42 – No quarto de Liliane, rádio portátil, aqui nas mãos da personagem, reproduz música e anuncia a hora matinal



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Merece especial destaque, também, o diálogo intertextual estabelecido com a literatura em *Acossado*. Em *Jean-Luc Godard: de Acossado a Imagem e a Palavra*, Mário Alves Coutinho intitula o capítulo dedicado a *Acossado: Acossado (1960): a nostalgia da poesia*, já sugerindo a forte ligação entre o longa de Godard e a literatura. Conforme citado no parágrafo anterior, um trecho de um poema de Georges Brassens é ouvido pelo rádio (MARIE, 2012). Ainda mais predominantes, são as citações ao romance *Palmeiras Selvagens*, do escritor americano William Faulkner. Durante a sequência 6, um jornalista comenta sobre e entrega um exemplar deste livro a Patricia. O romance volta a ser evocado na sequência seguinte, quando Patricia menciona o autor e Michel a pergunta se se trata de alguém com quem ela dormiu (COUTINHO, 2020). De acordo com o mesmo autor, nesse momento, Patricia volta a mencionar o romance, citando sua última frase: “Entre a dor e o nada, eu escolho a dor”. Michel então responde que escolher a dor é tolo, e que ele prefere o nada. Esta preferência do protagonista é um indício do que lhe ocorrerá ao final da trama: à dor, ele escolhe o nada e a morte. Outra citação intertextual à literatura se dá na Sequência 9, imediatamente posterior às citação a William Faulkner. Patricia recebe a tarefa de entrevistar, no Aeroporto de Orly, um romancista, chamado Parvulesco. Não é à toa que o personagem é interpretado por um diretor de cinema, no caso, Jean-Pierre Melville. A duplicação e o espelhamento se fazem presentes nessa escolha em um exemplo de intertexto entre o cinema e a literatura (COUTINHO, 2020).

Figura 43 – Jornalista americano entrega um exemplar do romance *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner, a Patricia. Exemplo de intertexto com a literatura em *Acosado*



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Entende-se por intertextualidade o diálogo poético de texto com texto (BARTHES, 2005). A partir desta definição, portanto, é importante pontuar em *Acosado* o diálogo que corre entre a trama e a própria linguagem. A prática de evocar a linguagem é um traço característico de Jean-Luc Godard ao longo de praticamente toda a sua filmografia (MOTTA, 2015). Em *Acosado*, particularmente, evoca-se constantemente à linguagem, seja falada ou escrita (COUTINHO, 2020).

De início, a escolha do nome do protagonista do filme, Michel Poiccard, pode ser vista como um trocadilho, do ponto de vista da linguagem. Poiccard, sobrenome do personagem, apresenta uma sonoridade muito próxima a *poissard*. *Le Genre Poissard* é um gênero teatral e literário francês do Século XIX que emprega vocabulário simples e linguagem vulgar, inspirada nos comerciantes de alimentos em feiras de Paris, chamados de *poissardes* (LARTHOMAS, 1980). Em razão do contexto, *poissard* se tornou um adjetivo em língua francesa que, de acordo com o dicionário *online* Larousse, designa uma pessoa que se utiliza de linguagem vulgar, popular, assim como as manifestações artísticas que lhe emprestam o nome. No contexto de *Acosado*, *poissard* designa o personagem Poiccard, aquele que trouxe ao cinema francês expressões como “*va te faire foutre*” e “*Fous le camp, dégueulasse*” (MARIE, 2012). Além destas expressões vulgares, que, em tradução livre, significam, respectivamente “vá se danar” e “dê o fora, asquerosa”, são inúmeros os momentos em que Michel se utiliza de gírias, rimas e linguagem popular durante a trama, sendo justificável a associação com a expressão *poissard*.

Após atribuir à atriz Jean Seberg o papel de uma jornalista americana vivendo em Paris, Godard se aproveita da diferença entre os idiomas francês e inglês para trazer uma série de trocadilhos e diálogos cômicos (MARIE, 2012). São diversas as passagens em que Patricia questiona Michel acerca do significado de determinadas palavras e expressões: “*Qu’est-ce que c’est l’Horoscopoe?*” (O que significa “Horóscopo”, em tradução livre), “*C’est quoi fair la tête?*” (expressão em francês que significa “fazer caretas”), criando um ritmo de repetição ao longo da trama ditado pelas palavras faladas. Na sequência clímax do filme, logo após Michel ser morto pela polícia, Patricia mais uma vez indaga o significado de uma expressão em francês, desta vez, diretamente ao espectador, para a câmera: “*Qu’est-ce que c’est dégueulasse?*” (“O que significa abjeto?”, em tradução livre).

Os sons e a linguagem falada assumem um protagonismo importante em *Acossado*, muito provavelmente a partir da inspiração de *Eu, um Negro*. Assim como no filme de Jean Rouch, Godard, sobretudo por meio de seu protagonista Michel Poiccard sublinha a importância da linguagem. Logo no início da Sequência 2, o protagonista exclama, em tom rimado: “*Maintenant, Je fonce, Alphonse!*” (algo como “Agora, pé na tábua, Alphonse!). Em seguida, enquanto dirige pela estrada, Michel cantarola o nome de seu par romântico: “Pa, pa, pa, Patricia!” (COUTINHO, 2020).

Além dos frequentes diálogos cômicos entre Michel e Patricia, decorrentes da posição não idiomática da protagonista feminina, há pelo menos um momento em que Michel corrige a língua culta de outra personagem. Na sequência 4, em conversa com Liliane, ele reformula uma pergunta que lhe foi feita, corrigindo o adjetivo usado: “*Enrico, tu t’en rappelles?*” ao que Michel corrige: “*Tu te le rappelles! Ou tu t’en souviens*”. A adoção da norma culta nesse momento é um contraste com o comportamento rotineiro de Michel, que frequentemente utiliza gírias, linguagem crua e até palavrões (MARIE, 2012). Próximo ao fim da trama, Michel chega a exclamar: “*Ah, merde! La ficalle!*” (Ah merda, os tiras!, em tradução livre). De acordo com Michel Marie, a inclusão de linguagem chula em um filme, como é visto em *Acossado* representa uma quebra de paradigma com o cinema francês e a linguagem de sua época.

Importante ressaltar os diferentes idiomas que são ouvidos ao longo dos quase 90 minutos de filme. São pelo menos quatro os idiomas pronunciados pelas personagens, seja em diálogos e expressões. Primeiramente, o francês, idioma do filme, que é utilizado durante a maior parte da

trama. O inglês é evocado por pelo menos três personagens diferentes. Ao perguntar, em francês, por Patricia a outra jornalista na Champs-Élysées, Michel escuta a resposta em inglês: “*Yes, she is over there*” (Sim, ela está bem ali, em tradução livre). Durante a sequência 6, parte da conversa entre o jornalista americano e a personagem de Jean Seberg é em inglês. Nesse momento, durante parte do diálogo em inglês, Godard utiliza legendas, em francês, fixas à imagem. No entanto, não se percebe um padrão nesse sentido, uma vez que parte deste diálogo em inglês é apresentado sem legendas, especialmente um trecho importante em que Patricia afirma: “*I don’t know if I am unhappy because I am not free. Or if I am not free because I am unhappy*” (“Eu não sei se estou infeliz porque eu não sou livre. Ou se eu não sou livre porque estou infeliz, em tradução livre). Pouco depois, na mesma sequência, Patricia, brincando, repete três vezes a expressão “*Of course*” (É claro, em tradução livre)., em três diferentes entonações que trariam significados diferentes à fala. Por fim, de maneira menos importante, são utilizados os idiomas espanhol e italiano. Na Sequência 2, enquanto dirige, Michel exclama, de forma musicada: “*Buenas noches, mi amor!*” (Boa noite, meu amor!, em tradução livre). O italiano também é evocado, quando escutam-se expressões como “*Arrivederci!*” (Até logo!, em tradução livre) e “*Ciao, amico*” (Adeus, amigo, em tradução livre).

Figura 44 – Durante o encontro entre Patricia e o jornalista americano, o inglês é o idioma falado em parte da conversa. Em alguns momentos, Godard opta por legendas em francês fixas à tela. Porém, trechos importantes da fala ditos em inglês não são acompanhados por legendas.



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

A linguagem escrita também assume um papel de certo protagonismo ao longo de *Acrossado*. Assim como pontuado anteriormente, são inúmeros os diálogos discursivos com a

mídia impressa e diversas as passagens em que palavras escritas são visíveis durante o filme. Já na cena de abertura de *Acossado*, vemos palavras escritas em um jornal que o personagem principal lê. Ao longo dos trinta minutos seguintes, serão inúmeras as vezes que Michel comprará jornais, os folheará e Godard deixará visível aos olhos do telespectador as manchetes com as quais o personagem tem contato (COUTINHO, 2020).

Há inúmeras passagens marcantes, algumas já pontuadas anteriormente, em que palavras escritas assumem o protagonismo no campo de visão do espectador. Aqui, pelo menos quatro serão apresentadas. Uma se dá no momento em que Michel passa em frente ao cartaz do filme *A Dez Segundos do Inferno*, em que se lê: *Vivre Dangereusement jusqu'au bout!* (Viva perigosamente até o fim). Trata-se de uma frase que dita o ritmo dos últimos momentos do protagonista de *Acossado*, que dedicou sua vida ao crime e passou seus últimos dias fugitivo da polícia, até finalmente ser morto. Um segundo momento ocorre quando Michel visita Liliane, onde, pouco antes do personagem de Jean-Paul Belmondo roubá-la, vê-se escrita na parede de seu quarto a expressão *Pourquoi?* (Por quê?).

Figura 45 – A expressão Pourquoi? (Por quê?), escrita, visível na parede do quarto de Liliane

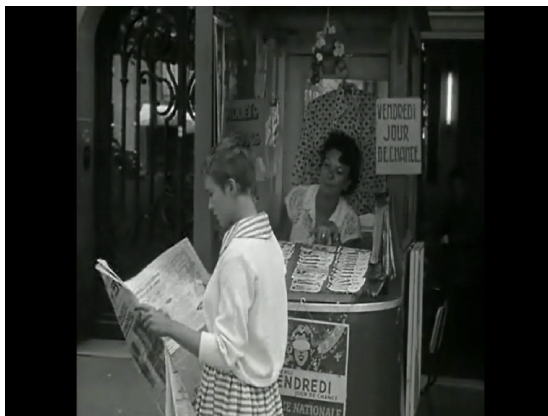


Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Uma terceira passagem é quando é apresentado o jornal luminoso urbano, que anuncia, em sua manchete escrita: “Prisão eminente de Michel Poicard”. Por fim, na sequência 14, em frente ao bar em que Patricia faz a ligação à polícia para denunciar Michel, enquanto lê um jornal, ela passa em frente a um quiosque de venda de bilhetes de loteria. Em um cartaz, lê-se “*Vendredi: Jour de Chance*” (Sexta-feira: Dia de Sorte, em tradução livre). Sendo este o dia em que Michel

seria morto pela polícia, o texto escrito pode assumir duas interpretações: a de ironia, considerando o destino de Michel, ou o de libertação para Patricia, uma vez que concluiu sua história com seu par criminoso, ela poderia retomar uma vida dentro da lei na França.

Figura 46 – Pouco antes de denunciar Michel à polícia, Patricia passa em frente a um quiosque de loteria onde se lê: Vendredi: Jour de Chance (Sexta-feira: dia de sorte)



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Em todos esses momentos listados, a linguagem escolhida é a escrita, e não a falada, deixando a cargo do texto um complemento ao estímulo visual da imagem, traço característico das obras da *Nouvelle Vague* francesa (MARIE, 2012).

Acerca do recurso da linguagem utilizado em *Acossado*, Mário Alves Coutinho escreve:

“Jogos de palavras, frases escritas em jornais e nas paredes, o uso de cartazes e pôsteres impressos, questionamento da linguagem, a literatura citada várias vezes, paronomásias: já nos primeiros 30 minutos de seu primeiro longa-metragem, Jean-Luc Godard dá o tom que seguirá o seu até hoje, utilizando a linguagem, a palavra, a língua e a literatura de uma maneira variada, definidora e definitiva. A partir dessa quantidade mesma de efeitos de linguagem, será que poderíamos falar de literatura? Será que poderíamos dizer que Godard mostrava claramente uma ambição não só de fazer cinema mas também e ao mesmo tempo literatura no(s) seu(s) filme(s)?.” (COUTINHO, 2020, p. 24).

Todos esses recursos, a profusão de citações, o uso da palavra escrita como elemento narrativo, fazem de *Acossado* uma obra que desafia todo tipo de padrão na produção do cinema à sua época de lançamento, ressignificando as próprias noções da narrativa convencional (MOTTA, 2015).

4. 3. Lendo Godard: Michel e Patricia

Para esta proposta de dissertação, foram escolhidas duas sequências longas de *Acossado* a serem analisadas detalhadamente a partir do prisma da intertextualidade. Trata-se de duas sequências relevantes para a trama e que ilustram de maneira adequada o apelo do cinema godardiano à intertextualidade.

A primeira sequência selecionada é a de número 5, a partir da categorização proposta por Michel Marie. O momento da trama se dá entre os minutos 09:17 e 13:02 e, basicamente, retrata os dois protagonistas, Michel e Patricia no Champs Élysées. Trata-se da primeira aparição de Patricia na trama, e traz a personagem de Jean Seberg caminhando pela Avenida, vendendo exemplares do periódico *New York Herald Tribune*. Neste momento, Michel a aborda, e enquanto caminham juntos, tenta convencê-la a acompanhá-lo em sua fuga para Roma.

Figura 47 - Patricia e Michel caminham pelos Champs-Élysées. Além dos vários jornais vistos na tomada, destaque para a camiseta de Patricia onde se lê o nome do periódico.



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

A sequência principia com a abordagem de Michel a uma colega de Patricia, que também vende jornais na Avenida. Nesse momento, conforme relatado na seção anterior deste capítulo, Michel a pergunta, em francês, se Patricia está com ela, e recebe a resposta afirmativa, em inglês. Já aí temos uma insinuação do intertexto na passagem de língua a língua. Em seguida, Michel alcança Patricia, que caminha pela avenida anunciando a venda do periódico americano. Além de

carregar vários exemplares, ela veste uma camiseta onde se lê o nome do periódico: New York Herald Tribune.

Inicialmente, é importante destacar que a sequência se desenrola pelas ruas de Paris, ao ar livre, sem a utilização de recursos de estúdio. Um dos traços mais marcantes do cinema da *Nouvelle Vague* é pela sua saída dos estúdios, buscando um retrato mais cru e real da cidade em que a trama se passa. Trata-se, originalmente, de uma citação ao cinema do neorrealismo italiano, sobretudo à obra *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini (MARIE, 2012). Não por acaso, é nessa sequência, em que Paris está sendo retratada de maneira tão crua e sem edições que Michel menciona a cidade italiana, podendo ser, indiretamente, uma citação à cidade retratada de maneira igualmente crua por Rossellini.

Godard, ao optar por deixar os estúdios e apresentar uma visão tão real da cidade de Paris, estaria fazendo uma citação ao cinema de documentário (MOTTA, 2015). Este retrato documental também está presente nos diálogos na sequência em questão, inclusive pela forma como é captado, concorrendo com os sons da cidade: as buzinas, os veículos, os passos dos transeuntes. Além da crueza dos estímulos auditivos, destaca-se que a sequência traz um retrato fiel de uma das mais importantes avenidas de Paris. Ela é vista sem filtros, de forma a retratar o real pelo que ele é, outra característica do cinema documental. Também, a saída dos estúdios, e o retrato da cidade como ela é, pode ser lida como um diálogo estilístico com a pintura, mais especificamente com os artistas impressionistas franceses, que saíram dos ateliês para buscar, ao ar livre, o retrato das paisagens, sem abrir mão do estilo peculiar de sua arte (MOTTA, 2015).

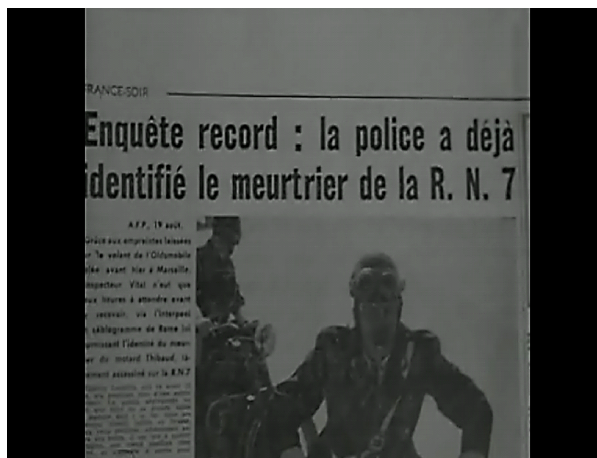
Durante o diálogo de cerca de 3 minutos, em três ocasiões Patricia indaga Michel acerca do significado de palavras ou expressões em francês, sendo mais uma vez citada a linguagem, tão protagonista em *Acoissado* (COTINHO, 2020). Primeiramente, Patricia pergunta: “*Qu’est-ce que c’est Les Champs?*” (“O que significa Les Champs?”, abreviação do nome da Avenida Champs Élysées). Em seguida, Michel devolve a ela o jornal, pois “nele não há horóscopo”. Nesse momento, Patricia pergunta “*Qu’est-ce que l’Horoscope?*” (O que significa Horóscopo?, em tradução livre), em mais uma colocação cômica da diferença de idiomas e a dificuldade de entendimento entre os personagens. Por fim, Patricia indaga “*Gazé, qu’est-ce que c’est?*”, em referência à gíria em francês que poderia ser traduzida como “não deu liga”.

A própria circunstância da sequência já pode, por si só, ser analisada como uma citação das mídias. Seu desenrolar se dá em torno da mídia impressa, mais especificamente ao jornal. Durante os pouco mais de três minutos de sua duração, vê-se uma personagem que vende jornais pelas ruas de Paris. O outro personagem, Michel, é retratado folheando um exemplar e se queixando de não haver horóscopo. O nome de do periódico americano não só é visto em linguagem escrita, como é constantemente evocado em linguagem falada pelo anúncio de Patricia: “New York Herald Tribune!” Ao final do diálogo, Michel visita mais uma vez uma banca de jornais e folheia outro exemplar de um outro periódico.

Após o encontro com Patricia, a sequência se prolonga por cerca de 1 minuto, tempo no qual é possível identificar uma série de outros pequenos acontecimentos intertextuais, alguns já apontados em parágrafos anteriores. Ao caminhar, Michel depara com o cartaz do filme *A Dez Segundos do Inferno*, de Robert Aldrich, onde se leem os dizeres *Vivre Dangereusement jusqu’au bout!* (Viva perigosamente até o fim). Este diálogo se dá tanto com o próprio cinema, por meio da citação da fita de Aldrich, como com a mídia cartaz. Então, Michel encontra uma nova personagem feminina, que lhe oferece um exemplar do periódico *Cahiers du Cinéma*, em mais uma citação às mídias, nesse caso, a revista. Aqui, também percebe-se uma citação metalinguística ao próprio meio do cinema francês, uma vez que Godard era ele próprio um colaborador da *Cahiers*. A fala da personagem feminina também direciona a metalinguagem: “*Vous n’avez rien contre la jeunesse?*” (O senhor teria alguma coisa contra a juventude?, em tradução livre). Sendo Godard um jovem cineasta, que àquele momento propunha um novo modo de se fazer cinema, a passagem denota um questionamento sobre a própria *Nouvelle Vague* (MARIE, 2012).

Em seguida, Michel presencia um acidente de trânsito, que apresenta uma releitura a um outro filme francês: *Eu, um Negro*, de Jean Rouch. Trata-se do filme que Godard resenhou na exata mesma edição do *Cahiers* que se vê na tela segundos antes, sendo oferecida pela personagem feminina. A sequência se encerra em mais uma citação das mídias, no caso o jornal. Logo após presenciar o acidente, Michel abre o exemplar de *France Soir* que está em seu bolso e, em um plano detalhe no periódico, Godard apresenta a manchete que está sendo lida, indicando que o assassino do policial já fora indicado. Aqui, é por meio da mídia impressa citada e presente em tela que o cineasta informa o espectador acerca do desenrolar da trama.

Figura 48 – Plano detalhe de manchete em jornal, indicando que o assassino do policial da estrada (no caso, o protagonista Michel) fora identificado



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Outra sequência que merece atenção no que diz respeito à intertextualidade em *Acosado* é a sequência de número 7, de acordo com a categorização proposta por Michel Marie. Trata-se da sequência mais longa da fita, com duração aproximada de 24 minutos. Ela se dá em um momento da trama em que Michel, já identificado e perseguido pela polícia, se esconde no apartamento de Patricia e tenta, insistentemente, localizar seu amigo Berruti por telefone. Aqui, percebem-se citações a diversas mídias e manifestações artísticas, como os jornais, as revistas femininas, a publicidade, o rádio, a literatura e, especialmente, a pintura.

De início, ao abrir a porta, Patricia encontra Michel deitado em sua cama, e este exclama, em italiano: “*Buongiorno!*” (Bom dia, em tradução livre). Veem-se revistas sobre a colcha da cama e o rádio está ligado e tocando música. Patricia chega a reclamar, em inglês: “*I can never be alone when I want to be*” (Eu nunca posso estar sozinho quando gostaria de estar). Vê-se, também, um pôster reproduzindo uma tela de Pablo Picasso na parede. Essa é uma das várias reproduções de telas que serão vistas nessa sequência.

Na escolha das telas presentes nesta sequência, Godard apresenta um trabalho de grande conhecimento e obsessão com a imagem da atriz Jean Seberg (MARIE, 2012). As telas reproduzidas em pôsteres e cartões postais nas paredes do apartamento de Patricia representam obras que a personagem ama ou com as quais se compara (DUBOIS, 2004). A obra *Menino com Máscara*, de Pablo Picasso, citada por meio de uma reprodução em formato de cartaz na parede,

logo acima da cama, apresenta um menino que, fisicamente, se assemelha muito com a personagem de Jean Seberg (traços delicados e cabelos curtos, em tonalidade clara), como pode ser observado na Figura a seguir.

Figura 49 - Obra "Menino com Máscara" de Pablo Picasso, de 1953



Fonte: Internet

Em outra menção à pintura, a obra *Jacqueline com Flores*, também de Picasso, é vista nessa sequência. Também como um pôster fixo à parede, em determinado momento, a atriz Jean Seberg, vista em perfil, se assemelha à personagem de Picasso, também retratada em perfil.

Figura 50 – Em plano de Acochado, a atriz Jean Seberg é retratada de perfil, assim como a personagem da tela *Jacqueline com Flores*, de Pablo Picasso, vista ao fundo



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Em seguida, Michel é visto no banheiro, emulando em frente ao espelho os trejeitos do ator americano Humphrey Bogart. Senta-se ao lado de Patricia em sua cama, onde se veem diversas revistas e um jornal. Em um plano ocupado quase que totalmente pela nuca da atriz Jean Seberg, veem-se um jornal enrolado e uma revista ao fundo. Michel folheia uma das revistas femininas na cama, e Godard aplica um plano detalhe nas páginas da publicação, onde se veem corpos femininos nus.

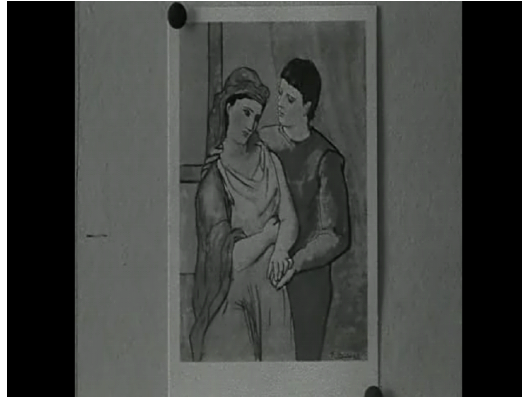
Figura 51 – Plano detalhe nas páginas de revista feminina



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Pouco tempo após o plano detalhe aplicado nas páginas da revista feminina, Michel e Patricia dialogam sobre o porquê de não terem dormido juntos naquela noite. Nesse momento, Patricia diz que há algo em Michel que ela ama, mas não sabe o quê e menciona Romeu e Julieta. Nesse exato momento, a tela *Os Amantes*, também de Pablo Picasso, reproduzida em formato de pôster, é vista ocupando praticamente todo o plano.

Figura 52 – Pôster reproduzindo a tela Os Amantes, de Pablo Picasso, na parede do quarto de Patricia



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Um plano-sequência se inicia pouco tempo depois. Michel e Patricia conversam brevemente até que esta pega um novo pôster, que estava enrolado, e reproduz a tela *A Menina de Laço Azul*, de Piere-Auguste Renoir. Ela testa como o pôster ficaria afixado na parede logo ao lado de duas reproduções de Pablo Picasso já citadas acima: primeira, *Jacqueline com Flores*, e em seguida *Menino com Máscara*. Nesse momento, Michel lê um jornal em mais uma citação intertextual à mídia impressa. Durante a conversa, Patricia chama Michel de mentiroso, e Godard focaliza o pôster desta última tela, e em seguida baixa a câmera, focalizando o personagem de Jean-Paul Belmondo.

Patricia chora diante de outro pôster, que parece ser a reprodução de uma bailarina de Edgard Degas. Em seguida, faz um canudo com o pôster e olha Michel através dele, como uma luneta, em citação intertextual ao faroeste *Dragões da Violência*, de Samuel Fuller. O plano seguinte traz os dois personagens se beijando. Patricia pendura uma reprodução de Renoir, o pôster de *A Menina de Laço Azul*, na parede do banheiro e pergunta a Michel se ele gosta da reprodução. Patricia lhe pergunta: “Você acha que ela é mais bonita do que eu?”, enquanto posa ao lado da personagem da tela.

Ao posar ao lado do Renoir, Jean Seberg se apresenta de perfil trazendo a mesma fisionomia e aspecto sonhador da personagem da tela (MARIE, 2012). É nesse momento que Patricia indaga Michel a respeito de sua aparência, demonstrando o narcisismo e preocupação com a própria imagem que é um traço criativo de Godard para com suas personagens femininas,

como pode ser observado também em *Camille*, interpretada por Brigitte Bardot na obra *O Desprezo*, de 1963.

Figura 53 - Personagem de Jean Seberg e pôster da pintura A Menina de Laço Azul, de Pierre-Auguste Renoir



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

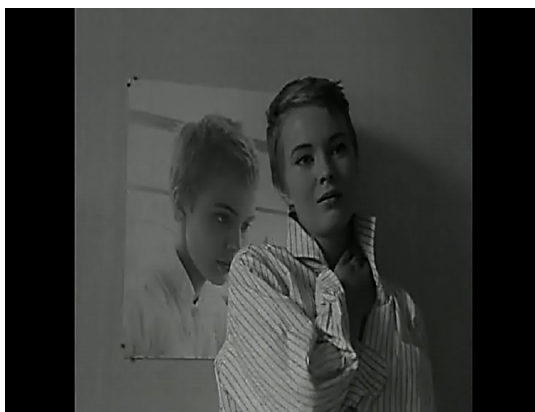
Enquanto conversam sobre a possibilidade de Patricia estar grávida, um pôster reproduzindo a tela *Timpanista*, de Paul Klee, é visto pendurado à porta. Enquanto Michel telefona para seu amigo, um cartão postal é visto, reproduzindo outra tela do mesmo artista, *Timid Brute* (Bruto Tímido, em tradução livre), em novas citações intertextuais à pintura. Durante o telefonema de Michel, Patricia põe um disco em seu toca-discos, que passa a reproduzir música. Pouco tempo depois, ela pergunta a Michel: “Você prefere escutar discos, ou o rádio?”. A personagem de Jean Seberg, então, liga o rádio.

Em pelo menos dois momentos desta sequência, sirenes são ouvidas pelas janelas abertas do quarto de Patricia. Algumas citações intertextuais à literatura entram em cena nesse momento. Patricia menciona que está escrevendo um romance e, pouco tempo depois, segura em suas mãos a obra *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner e pergunta se Michel conhece o autor. A personagem lê a última frase do livro para Michel que, nesse momento, não parece estar interessado no tema e segue cortejando Patricia.

Logo após o rádio anunciar uma pausa na programação, em outra referência a esta mídia, Patricia e Michel vão para debaixo dos lençóis na cama. O rádio anuncia então o retorno à programação musical e, assim que se ouve a reprodução de música pelo aparelho, é sugerido que

Michel e Patricia estejam praticando relações sexuais. Patricia desliga o aparelho e é vista ao lado de uma enorme fotografia sua. Nesse momento, ela menciona mais um livro, *Retrato do Artista Quando Jovem Cão*, de Dylan Thomas.

Figura 54 – Patricia posa ao lado de cartaz que reproduz uma fotografia sua



Fonte: captura do filme realizada pelo autor

Nos momentos finais da sequência, enquanto os personagens se arrumam para sair, veem-se os cartazes reproduzindo *Os Amantes* e *Menino com Máscara*, de Pablo Picasso, e *Timid Brute* e *Timpanista*, de Paul Klee. Em evocação à linguagem, alguns termos em inglês são escutados: “*As you like, baby*” (“Como você preferir, querida”, em tradução livre) e Patricia pergunta a Michel o significado de algumas expressões em francês. Em nova citação intertextual às mídias, o rádio anuncia uma visita do General Eisenhower à França e os personagens se beijam. A transição para a sequência seguinte se dá em tomadas aéreas de Paris, onde se veem os Jardins de Tuileries e a Catedral de Notre-Dame, em possíveis menções ao cinema de documentário.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, ressalta-se a importância de *Acosado* como um exemplo pioneiro do uso da intertextualidade no cinema. Os elementos trazidos ao longo desta dissertação exemplificam como esse conceito assume um papel de protagonismo nesta tão aclamada obra de Jean-Luc Godard, também reconhecido pela sua habilidade no uso das citações. Vê-se, ao longo dos

noventa minutos de filmes, uma profusão de citações, ao próprio cinema, às mídias, como jornais, rádio e revistas, à literatura, à fotografia e à linguagem (MARIE, 2012). Em especial, chama a atenção o diálogo discursivo com meios de comunicação considerados de massa em suas composições, com destaque para o a publicidade e a televisão. Tratam-se de meios que não era comumente associados à classe intelectual na França na época (MOTTA, 2015).

Também, cabe o destaque conferido a filmes e movimentos cinematográficos considerados de categoria B, ou seja, aqueles cuja ambição de crítica e bilheteria eram modestas (FROTA, 2020). Destes, é importante situar os filmes *noir* americanos como grandes influenciadores de *Acossado*, o que pode ser evidenciado por sua trama, estética, montagem, e as obras as quais referencia. Este diálogo com movimentos cinematográficos também permeia os faroestes, o cinema de documentário, o movimento neorrealista italiano, filmes franceses e europeus, em geral.

Estes aspectos podem ser considerados um trunfo e um traço inovador de toda a obra de Godard, uma vez que este tipo de diálogo discursivo entre filmes considerados de intelectuais e outros de categoria B não era comum à época. Todos esses elementos ajudam a situar *Acossado* como uma obra pioneira, em razão desta proposta de diálogo entre o popular e o sofisticado. Diálogo também percebido nas diversas referências às culturas de massa e do consumo percebidas na fita (XAVIER, 1996).

Destaca-se também a forma como Godard utiliza a linguagem ao longo de *Acossado*. De início, são quatro os idiomas falados pelos personagens no filme, sejam em diálogos completos ou expressões específicas. A diferença de nacionalidades dos dois protagonistas, um francês e uma americana, permitem a Godard introduzir uma série de conversas cômicas em razão do não entendimento de expressões idiomáticas em francês por parte de Patricia. Esta relação entre um personagem francês e uma americana pode, inclusive, ser lida como um diálogo entre o cinema francês e o americano, tão perceptível no filme (MARIE, 2012).

Conforme demonstrado ao longo do texto, e também no referencial bibliográfico que aborda a filmografia de Godard, esse caráter intertextual como elemento criativo é percebido ao longo de toda a carreira do cineasta. Algumas de suas obras posteriores se destacam pelo diálogo com diversas mídias, além do próprio cinema. Alguns exemplos foram apresentados, como *O Desprezo* e seu intertexto com a literatura, *Bando à Parte* e suas referências a diferentes estilos

filmicos, *O Demônio das Onze Horas* e a publicidade, e *Paixão* e seus diálogos com a pintura. Portanto, é seguro afirmar que a intertextualidade é uma marca criativa importante para Jean-Luc Godard e, sendo *Acossado* o seu primeiro longa-metragem, foi este o filme que pavimentou o caminho para consolidá-lo como um autor reconhecido pelas citações.

Em suma, vê-se em *Acossado* um exemplo claro de como o recurso da intertextualidade é usado de maneira autoral e com o objetivo de agregar à narrativa e ao estilo, trazendo diálogos discursivos com diferentes fontes artísticas. Destaca-se, também, o caráter pioneiro da obra, que, ao englobar referências e citações a variados movimentos cinematográficos e a diferentes mídias, tornou-se um importante alicerce não apenas para o movimento da *Nouvelle Vague* francesa, mas também para toda a construção do cinema moderno.

6. REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema / Jacques Aumont, Michel Marie**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura, 1944 – 1968**. São Paulo – SP: Cosac Naify, 2010

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland. **Inéditos, Vol. 3 – Imagem e Moda**, São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005

BARTHES, Roland. **Inéditos, Vol. 4 – Política**, São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005

BARTHES, Roland [et al.]. **Análise Estrutural da Narrativa**. 6ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BAZIN, André, **O Que é o Cinema?** São Paulo – SP, Ubu Editora, 2018.

CARREIRO, R. Cinefilia e Nouvelle Vague. Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, n. 2, p. 243 – 248, julho – dezembro, 2012.

COUTINHO, Mário Alves. **Jean-Luc Godard: de Acossado a Imagem e Palavra**, 1ª edição – São Paulo, SP: Editora Tipografia Musical, 2020.

CRUZ, D. M. . A Intertextualidade entre os games e o cinema: criando estórias para entretenimento interativo. In: SILVA, E. M; MOITA, F. M. G. da S C.; SOUZA, R. P. de.. (Org.). Jogos Eletrônicos: construindo novas trilhas. 1ed.Campina Grande: EDUEP, 2007, v. 1, p. 123-142.

DIAS FILHO, I. Z. DÉDA, T. A. Ciências Humanas e Sociais, Aracaju, v. 5, n.3 p. 103-124, Outubro, 2019.

DUBOIS, P. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo – SP: Cosac Naif, 2004.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**, 3ª Edição, 2ª Reimpressão, São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2001.

FROTA, R. O Acossado e o cinema moderno da desmistificação Godardiana in: **Avanca Cinema International Conference 2020**, p. 868 – 874, Avanca, Portugal, Outubro, 2020.

GODARD, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**, Paris, França: Editions Pierre Belfond, 1968.

GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**, 2ª Edição, 3ª Reimpressão, São Paulo SP: Editora Contexto, 2021.

GUBERN, Román. **Godard Polemico**, Barcelona, Espanha: Tusquets, 1974.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**, Londres, Reino Unido, Nova Iorque, Estados Unidos da América: Oxford University Press, 1960.

KRISTEVA, Julia. **Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse**. Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 194.

LANDOWSKI, E. Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. Galáxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014.

LARTHOMAS, Pierre Henri. **Le Théâtre em France au XVIIIe Siècle**, Paris, França: Presses Universitaires de France, 1980.

HARRIS, Mark. **Cenas de uma Revolução: o nascimento da Nova Hollywood** – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**, 3ª Edição – Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MARIE, Michel. **La Nouvelle Vague et son film manifeste À Bout de Souffle**, 4ª Edição, Paris, França: Armand Colin Éditeur, 2012.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. SIGNIFICAÇÃO: REVISTA DE CULTURA AUDIOVISUAL, v. 30, n. 19, p. 165 – 180, 2003.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**, São Paulo, SP: Brasiliense, 2013.

MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**, Campinas, Brasil: Papyrus, 2006.

MORAES GONÇALVES, E. PORTO RENÓ, D. A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*, Quito, Equador, n. 67, março / abril, 2009.

MOTTA, Leda Tenório. **Barthes em Godard. Críticas suntuosas e imagens que machucam.** 1ª ed. São Paulo: Iluminuras & FAPESP, 2015.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura (Ensaio: 45)**, São Paulo, SP: Editora Ática, 1978.

SIMSOLO, Noël. **Le Film Noir: Vraix et Faux Cauchemars.** 1ª ed. Paris, França: Éditions Cahiers du Cinéma, 2005.

TRUFFAUT, François. **Les Films de Ma Vie.** Paris, França: Flammarion, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Cinema no Século / Ismail Xavier (org.)** – Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1996.

ZANI, Ricardo. Intertextualidades em “Um Cão Andaluz”: pinturas em fotogramas. Campinas: UNICAMP, 2001. 209 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

ZANUZZO, V. A.; BONA, R. J. Intertextualidade e Cinema: breve análise dos filmes *De Volta Para o Futuro* e suas influências intertextuais em *Efeito Borboleta* e *O Homem do Futuro*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Chapecó – SC, Maio a Junho, 2012.