

“Acossado” (1960)
uma representação da juventude no cinema francês

Carlos Vinicius Silva dos Santos

Doutorando em História Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)¹

Resumo

O presente artigo examina o estabelecimento de uma cultura da juventude na França, no final da década de 1950. Após a Segunda Guerra Mundial, esta nação experimenta um processo de desenvolvimento econômico durante o qual elementos culturais básicos passam por substanciais transformações, sublinhando-se o surgimento de uma cultura jovem. Desta forma, analisa-se a produção cinematográfica “Acossado” (À bout de souffle, dir.: Jean-Luc Godard – 1960) objetivando-se observar a forma pela qual as demandas desta parcela da sociedade francesa foram absorvidas e representadas no cinema. Além disso, aborda-se a relação do surgimento do movimento cinematográfico denominado Nouvelle Vague com a consolidação da juventude enquanto ator cultural.

Palavras-chave juventude, França, cinema, década de 1950.

Abstract

This article examines the establishment of a juvenile culture in France, during late 50s. After Second World War, this nation has experienced a process of economic development when basic cultural elements has changed, modifying the characteristics that had constituted the traditional France ethos. In this context, the emergence and consolidation of a youth culture is emphasized. Therefore, the cinematographic production À bout de souffle (dir.: Jean-Luc Godard – 1960) is analyzed, searching for the way youth demands were absorbed and represented in the cinema. In addition, the emergence of cinematographic movement Nouvelle Vague and its approach with consolidation of youth as cultural actor is considered.

Keywords youth, France, cinema, 1950s.

¹ Bolsista pela CAPES.

Introdução

O presente texto volta-se ao exame da conjuntura cultural francesa de fins da década de 1950, mais especificamente à elevação da parcela social juvenil à posição de destaque dentro daquela sociedade. Para tanto, analisa-se o filme “Acosado” (À bout de souffle, dir. Jean-Luc Godard – 1960) buscando observar o diálogo existente entre a obra e a atmosfera cultural do momento, na França. Tendo sido um dos principais teatros de guerra no último conflito mundial (1939-1945), esta nação sofreu consideráveis transformações as quais fundamentaram parte substancial da modernização observada ao longo dos anos seguintes. Enquanto que as consequências políticas e sociais da divisão do país, e da sociedade, durante a guerra levou a revisão de alguns dos preceitos existentes nas bases da identidade francesa, a destruição do aparato econômico fez com que a França necessitasse de sólido apoio financeiro dos Estados Unidos da América, através do Plano Marshall, para a sua recuperação. Os desdobramentos tornar-se-iam visíveis ao longo da década em questão, com a sociedade francesa afastando-se de suas características tradicionais, aproximando-se do modo de vida americano, através da assimilação de características oriundas do outro lado do Atlântico.

A produção selecionada consiste no primeiro longa-metragem de Godard, sendo igualmente um dos primeiros títulos do então nascente movimento cinematográfico consagrado pela denominação Nouvelle Vague. Constituindo-se manifestamente através do âmbito juvenil, este movimento artístico encontra-se inserido no contexto de estabelecimento da cultura jovem na França, principalmente durante a segunda metade dos anos de 1950. Porém, este advento, da juventude enquanto agrupamento social singular, não ocorre de maneira harmônica, demandando um esforço de compreensão visando a conformação das demandas oriundas desta parcela populacional à sociedade em sua totalidade.

A juventude na sociedade e no cinema

A partir de meados da década de 1950, diante da autoafirmação juvenil, começa a ocorrer uma série de pesquisas fomentadas por distintos órgãos de imprensa que buscavam determinar as linhas gerais do comportamento desta nova juventude. Segundo Antoine de Baecque:

A tomada de consciência da existência de uma identidade própria à juventude é a ocasião de uma série de enquetes, numerosas, detalhadas, aprofundadas, ao ponto que podemos falar de um verdadeiro gênero possuindo seus especialistas: jornalistas, universitários ou escritores, até os cineastas mesmos.

Entre 1957 e 1960, jornais, revistas, livros, os acolhem em abundância. O movimento é lançado em março de 1955 pela revista *La Nef*, que publica um número especial intitulado “Juventude, quem é você?”. Então, em cinco anos, aproximadamente uma trintena de enquetes nacionais se sucedem. Encontramos igualmente trabalhos mais especializados, tratando de um comportamento preciso: a vida sexual dos jovens, sua crença em Deus, seus “sonhos”, seus gostos culturais, seu civismo, e sobretudo seus comportamentos associados aos delinquentes.²

Particularmente ativo neste período, o sociólogo Edgar Morin realiza um considerável conjunto de pesquisas e estudos voltados à compreensão do espírito desta juventude.³ Em suas análises, ele desenvolve a noção de “modelo cinematográfico” que permitia ao adolescente se reconhecer e se afirmar. Para o autor, a identificação com astros e estrelas como James Dean e Brigitte Bardot “é uma maneira, para uma juventude abandonada a ela mesma, de se agrupar e se inicializar, de ‘encontrar sozinhos as chaves do mundo adulto’”.⁴ Segundo Morin, a juventude francesa da segunda metade da década de 1950 é marcada pelo tédio, tristeza, melancolia, sendo a geração que veio depois da batalha (pela França durante a guerra), mas contemporânea da ansiedade causada pela possibilidade do aniquilamento nuclear. Diante deste sentimento de tédio e frustração, os jovens respondem através do exílio neles mesmos ou em sua faixa etária, um ceticismo generalizado, niilista.

Seria em uma das dezenas de enquetes realizadas que, em 1957, o termo *nouvelle vague* surgiria. Assim, antes de denominar um movimento cinematográfico, estas palavras referiam-se à juventude francesa que se fazia ouvir. Propondo um questionário aos leitores situados entre os dezoito e os trinta anos de idade, a revista *L'Express* publica, ao longo de três meses, testemunhos de jovens com a finalidade de conhecer a nova geração de franceses. Desta forma:

A expressão “*nouvelle vague*” foi forjada para designar o vazio que representa a geração do futuro para os adultos de 1957, para tentar elucidar o perfil coletivo de uma juventude ainda enigmática e conferir-lhe um caráter atrativo: caso não queira ser submergido, o velho mundo deve se adaptar, se abrir, se fazer mais jovem.⁶

2 BAECQUE, A.. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. p. 40.

3 Alguns destes trabalhos são: *O Cinema ou o Homem Imaginário* (1956), *Estrelas: mito e sedução no cinema* (1957), *O Espírito do Tempo: ensaio sobre a cultura de massa* (1962), e o filme documentário “Crônicas de um verão” (1961).

4 BAECQUE, A. *Op. cit.*, p. 40.

5 Edição semanal politicamente orientada à direita, produzida segundo os moldes editoriais das revistas americanas *Time* e *Newsweek*.

6 BAECQUE, A. *Op. cit.*, p. 47.

O cinema, como será tratado a seguir, tornou-se um canal privilegiado de expressão da cultura juvenil que se materializava na França dos anos de 1950. Veiculando produções de temática juvenil, alguns dos títulos que alcançaram maior projeção no período permitiram que questões caras a este público fossem levadas à tona, descortinando-se preconceitos e silenciamentos até então vigentes e colocando o jovem, diante da sociedade francesa, na ordem do dia.

O caso desta indústria e sua relação com a cultura jovem estabelece-se por vias muito distintas de sua congênera americana.⁷ Primeiramente, o cinema francês não enfrentava problemas de ordem financeira até o início da década de 1960. Se nos Estados Unidos a entrada do aparelho televisivo nos lares representou um fator de concorrência que causou a redução do público consumidor de filmes, com a queda do número de ingressos vendidos, consequência da diminuição dos frequentadores das salas de exibição, na França, a televisão tardaria a se consolidar enquanto objeto de entretenimento e veículo da cultura de massa habitualmente encontrado nas residências. Desta forma, o cinema figura como um dos grandes meios de divertimento da população urbana neste país, ao longo dos anos 1950, existindo um assíduo público espectador de filmes nas principais cidades francesas. Além disso, a posição de destaque deste produto confirma-se na variedade de edições periódicas dedicadas exclusivamente a apresentar e, por vezes, criticar o conjunto de filmes em cartaz⁸. Não obstante, a existência de um grande número de cineclubes voltados à atividade de exibir e debater películas das mais variadas escolas cinematográficas e dos mais diversos períodos de produção, colabora para a formação de um distinto público consumidor de cinema.⁹ Em segundo lugar, e talvez de maior importância, o negócio do cinema na França enfrentará

7 A comparação da indústria do cinema na França com sua análoga nos Estados Unidos se faz pertinente pois, assim como a França, este país também teve de lidar com a ruidosa eclosão de uma cultura jovem, já em finais dos anos de 1940. Lá, os estúdios cinematográficos de Hollywood absorveram a cultura jovem em ascensão, criando representações juvenis que terminaram por caracterizar uma juventude arquetípica dos anos 1950, com a formulação de um gênero cinematográfico próprio denominado *teenpicture*.

8 Em fins da década de 1940 e início da década seguinte surgem alguns produtos editoriais comprometidos em pensar seriamente o cinema, sendo algumas destas revistas: *L'Écran français*, *Cinémonde*, *La Revue du cinema*, *Cahiers du cinema* e *Positif*.

9 A atmosfera cultural da Liberação impulsiona o desenvolvimento de uma atividade cinéfila, pois passados os anos do último conflito bélico mundial, estavam à disposição filmes que haviam sido censurados nos idos da República de Vichy. Além destes, películas da chamada “Era de Ouro” de Hollywood tornavam-se novamente acessíveis a um público ávido em consumir estes produtos. Segundo o historiador dos *Cahiers du cinema*, Antoine de Baecque, tratando do cenário dos cineclubes parisienses: “Ao fim dos anos quarenta, não se perdia jamais, por exemplo, as “terças-feiras do Studio Parnasse”, colocando em disputa os cinéfilos em debates eruditos muito engajados. Na quinta-feira, eram as sessões do Ciné-Club do Quartier latin, animadas por Éric Rohmer, rua Danton, que não se perdiam. Existiam, ainda, as noites de gala organizadas pelo Objectif 49, o cineclubes da nova crítica onde atuavam André Bazin, Roger Leenhardt e Alexandre Astruc, as três penas mais estimadas do momento.” BAECQUE, A. *Op. cit.*, p. 27.

profundas transformações na ordem do fazer cinematográfico com a eclosão da *Nouvelle Vague*. Eminentemente jovem, tanto em suas temáticas quanto na idade de seus principais expoentes, este movimento cinematográfico iria trazer a juventude definitivamente para o cinema a partir dos anos finais da década.

De qualquer modo, financeiramente saudável, o negócio do cinema na França do início da década de 1950 é calcado em obras custosas, configurando-se grandes produções de estúdio. Estas películas são realizadas por diretores de talento reconhecido pelo grande público e, alguns deles, pela crítica, baseados em enredos convencionais, em grande parte adaptações de clássicos da literatura francesa, contando com a presença de astros e estrelas consagrados desde a década de 1930. Este tipo de fazer cinematográfico é virulentamente combatido por um restrito grupo de jovens críticos baseados, sobretudo, na revista *Cahiers du Cinéma*. Oriundos dos cineclubes, é neste grupo de críticos que se constitui, alguns anos mais tarde, os principais nomes da *Nouvelle Vague*: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer. Caracterizando este grupo de jovens cineastas, integrantes do movimento, informa Michel Marie:

Um dos primeiros critérios de filiação ao movimento é, aliás, a experiência em crítica. Esses jovens cineastas são cinéfilos, conhecem a história do cinema, adquiriram uma cultura cinematográfica e uma determinada concepção da direção, fundadas em escolhas estéticas, opções morais, gostos e, mais ainda, em violentas aversões.¹⁰

Em entrevista à revista *Arts*, na edição de abril de 1959, Truffaut esclarece as diferenças básicas entre as técnicas de captura das imagens e de direção utilizadas pelo dito “cinema de qualidade” francês, do qual ele era um dos críticos mais ativos, e as produções dos novos diretores:

Lá onde um diretor experiente realiza quinze tomadas, nós não realizamos mais que duas ou três. Isso estimula os atores que devem se jogar na água. Nossas imagens não têm a perfeição glacial habitual dos filmes franceses e o público foi tocado pelo aspecto espontâneo de nossas realizações. Tudo isso confere aos filmes uma verdade nova.¹¹

A definitiva inserção da juventude no cinema proporcionada pela *Nouvelle Vague* é considerada sobre duas perspectivas: por um lado, buscando a renovação do negócio da

10 MARIE, M. *A Nouvelle Vague e Godard*. Trad. Eloisa A. Ribeiro, Juliana Araújo. Campinas: Papirus, 2011. p. 29.

11 Revista *Arts*, 23 abril 1959 *apud* BAECQUE, A. *Op. cit.*, p. 82.

produção cinematográfica na França, este movimento foi impulsionado por jovens que não haviam alcançado os 30 anos de idade, predominantemente homens, com a notável exceção de Agnès Varda. As temáticas pretendiam exibir outra faceta da sociedade francesa que aquela apresentada pelo “cinema de qualidade” abordando, assim, as idiosincrasias inerentes às parcelas sociais mais jovens, focalizando a ansiedade de rapazes e moças que buscavam a adequação social enquanto reconheciam a falência dos valores de seus pais, bem como da sociedade erigida sobre estes mesmos valores; desta forma, e por outro lado, firma-se um diálogo intenso entre estas produções de jovens realizadores e o público juvenil, que se identificava com a atmosfera das obras, umbilicalmente ligadas ao ambiente cultural francês da virada das décadas 1950-1960. A *Nouvelle Vague* constitui-se, portanto, enquanto um movimento erigido por jovens, para os jovens, em contato direto com a cultura juvenil do período e em oposição aos padrões sociais/morais/culturais vigentes no velho cinema francês.

Sobre a necessidade da consideração da juventude pela indústria fílmica na França e, principalmente, quanto à urgência da real, da direta participação do jovem na produção cinematográfica daquele país imprimindo-lhe, assim, novo fôlego, novos contornos, um rejuvenescimento de tom, de temática e de aspecto, já apontava o altamente renomado e respeitado cineasta Jean Renoir, ainda na década de 1930. Segundo ele:

Seria preciso que os diretores conhecessem as aspirações de seu público jovem. Não acredito que isso se adquira em conferências. Para isso é preciso que os próprios produtores andem em meios jovens, de jovens de verdade, aqueles que trabalham, estudam, esperam o futuro. Melhor ainda, seria preciso que eles mesmos fossem jovens. Aqui se coloca o problema do acesso dos jovens a uma profissão na qual é difícil entrar. Os “Produtores” têm homens já testados, cuja “dedicação” eles conhecem e fazem questão deles por isso. Eles têm medo de jovens.¹²

Ainda neste texto, Renoir tece considerações sobre a relação juventude/cinema/sociedade as quais se aproximam curiosamente de pontos que animariam alguns dos movimentos cinematográficos há surgir nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, dentre eles, o movimento do cinema francês. A partir de suas palavras:

Assim como todas as artes, o cinema deve trazer para a juventude uma única coisa: uma ajuda para o conhecimento do homem, do homem e da natureza. Porque acho que toda cultura deve tender para esses conhecimentos. E, conseqüentemente, o cinema deve ser um revelador de temperamentos humanos, de personagens, quer dizer que ele tem de ser antes de tudo verdadeiro, unicamente verdadeiro (sem romanesco, se possível). E se ele for simplesmente verdadeiro, está desempenhando

12 *Les Cahiers de la Jeunesse*. Nº02. 15 set. 1937. In: RENOIR, J. *O passado vivo*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 42.

um papel benfazejo. Apenas, isso é uma coisa muito difícil, porque as grandes sociedades não gostam da verdade. A verdade inteiramente nua é considerada um artigo revolucionário.

O que a juventude pode trazer para o cinema? Em primeiro lugar, o sucesso dos filmes. Se os autores de filmes devem procurar não mentir para a juventude, é preciso que em troca a juventude apoie os filmes que não mentem e boicote os que mentem. Depois, a juventude pode trazer a renovação de nosso material artístico.¹³

Diante deste posicionamento, exposto mais de 20 anos antes da eclosão da *Nouvelle Vague*, é de se supor que Renoir tenha recebido as surpreendentes transformações impostas por este movimento jovem no cinema, no fim da década de 1950, com notada estupefação.

A seguir, examina-se o título “Acossado” buscando analisar a inserção desta produção cinematográfica no contexto da cultura jovem francesa dos anos finais da década de 1950. Importante salientar que, apesar do filme em questão ter sido lançado no ano de 1960, considera-se a afinidade da obra com toda a atmosfera cultural dos anos de transição entre as décadas de 1950/1960, sem qualquer prejuízo para os objetivos analíticos propostos.

Godard: liberdade e criminalidade juvenil

“Acossado” (*À bout de souffle*, dir.: Jean-Luc Godard – 1960) narra a trajetória de Michel Poiccard, interpretado pelo ator Jean-Paul Belmondo, um jovem criminoso de pequenos golpes que, após roubar um carro com placa da embaixada dos Estados Unidos para ir à Paris encontrar Patricia Franchini (Jean Seberg), uma americana por quem está apaixonado, é perseguido pela polícia, acabando por ferir mortalmente um motociclista policial. A partir deste evento, a vida de Poiccard resume-se em tentar convencer Patricia a acompanhá-lo em sua fuga para a Itália, esperando ter acesso a uma soma de dinheiro escuso que lhe é devida. Tendo os investigadores em seu encalço, Poiccard enreda-se cada vez mais profundamente na trama que terminará em sua morte, através de um disparo da polícia em suas costas, depois de ter seu paradeiro denunciado pela própria Patricia.

13 *Les Cahiers de la Jeunesse*. Nº02. 15 set. 1937. In: RENOIR, J. *Op. cit.*

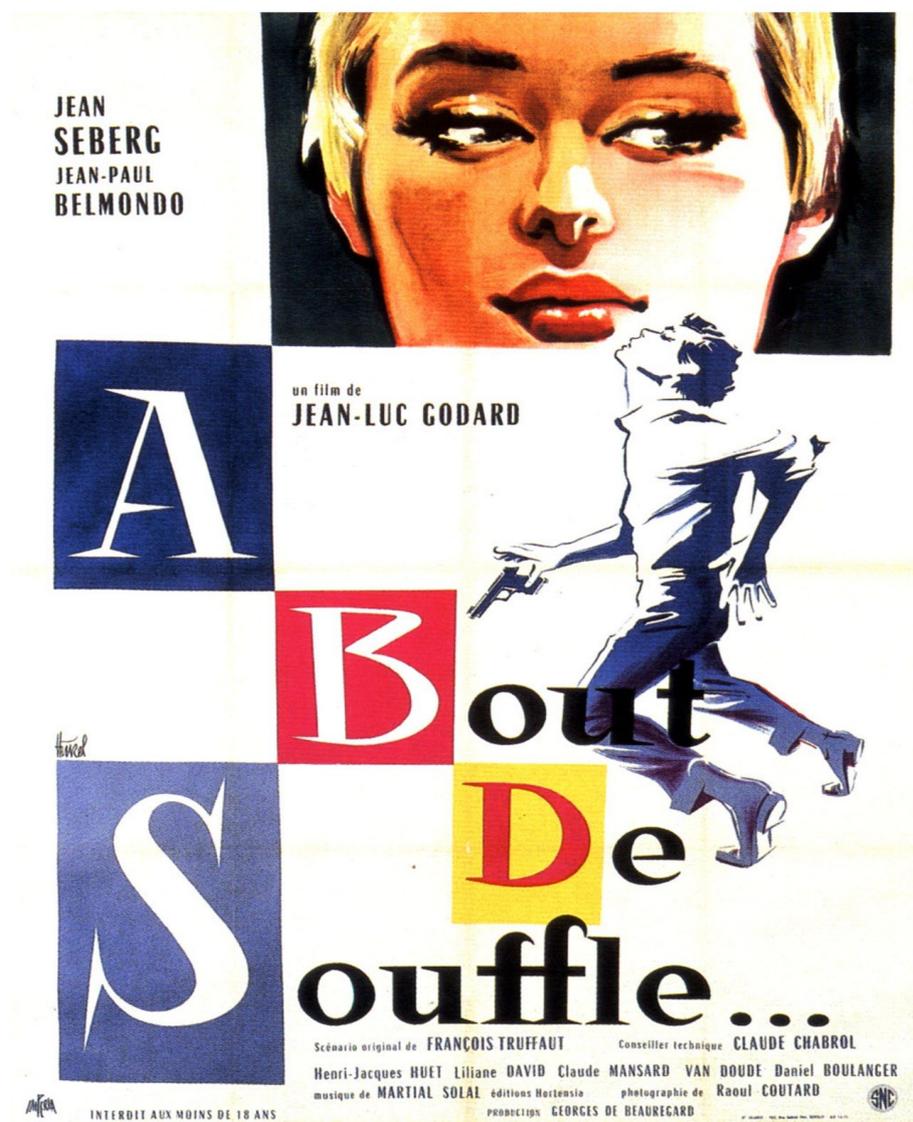


Figura 1: Cartaz de “Acossado”.

Disponível em: «<http://en.unifrance.org/movie/10/breathless>». Acesso em: 27 out. 2015

Jean-Luc Godard fazia parte do principal grupo de críticos de cinema atuantes na revista *Cahiers du Cinéma* na década de 1950 e início da seguinte, tendo em sua trajetória a assiduidade nos cineclubes de Paris, costume que, segundo ele, se constituiu nas bases de seu saber cinematográfico. Em entrevista de dezembro de 1962 aos *Cahiers*, a qual se tornaria célebre devido às reflexões sobre o movimento, bem como sobre as origens teóricas partilhadas pelos seus principais realizadores, Godard é perguntado quanto à importância da crítica na formação de seu arcabouço teórico. Afirmo o crítico e diretor:

Todos nós nos *Cahiers* nos considerávamos como futuros diretores. Frequentar os cineclubes e a Cinemateca já era uma forma de pensar cinema e pensar sobre o cinema. Escrever já era uma forma de fazer filmes, pois a diferença entre escrever e dirigir é quantitativa, não qualitativa. O único a ser cem-por-cento crítico foi Andre Bazin. Os outros – Sadoul, Balazs ou Pasinetti – são historiadores ou sociólogos, não críticos.

(...)

As pessoas dizem que nós fizemos uso da crítica. Não. Nós estávamos pensando cinema e, em um determinado momento, nós sentimos a necessidade de estender este pensamento.¹⁴

Em sua perspectiva, criticar filmes e dirigir-los não se constitui enquanto duas funções em separado, na prática. Criticando-os, estes jovens escritores desenvolveram um acentuado poder de observação e avaliação deste tipo de arte, o que os qualificou para as futuras aventuras no campo da direção. Em sentido oposto, a atividade de diretor colocava-os em contato direto com a realidade material da produção, consolidando suas aptidões críticas.

A posição privilegiada de frequentador constante das sessões organizadas pelos cineclubes levou-o a alicerçar um vasto conhecimento da história do cinema que foi de central importância para a forma de pensar e produzir filmes por ele desenvolvida. Segundo Godard:

Éramos os primeiros diretores a saber que Griffith¹⁵ existe. Mesmo Carne, Delluc e René Clair, quando eles fizeram seus primeiros filmes, não possuíam real arcabouço crítico e histórico. Até Renoir tinha muito pouco; mas então, claro, *ele* tinha gênio.¹⁶

Antes de “Acosado”, e já desempenhando a função de crítico de cinema, Godard realiza suas primeiras experiências cinematográficas na produção de curtas-metragens e como roteirista/dialogista. Em 1954, produz seu primeiro curta “Operação concreto” (*Opération béton*), bastante impessoal e bem pouco artístico, tratando da construção da barragem de Grande-Dixence, onde trabalhava. De qualquer forma, vende a produção para a empresa

14 Jean-Luc Godard: 'From Critic to Film-Maker': Godard in interview ('Entretien', *Cahiers du Cinema* 138, Dezembro 1962). In: HILLIER, J. *Cahiers du Cinéma – 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986. p. 59.

15 David Llewelyn Wark Griffith, diretor de cinema americano, é considerado o criador da narrativa clássica, uma linguagem cinematográfica peculiarmente próxima da literatura romântica praticada ao longo do século XIX. Esta proximidade fundamentava-se, especialmente, no uso de uma estrutura narrativa linear, na qual uma história com início, meio e fim claramente delimitados era apresentada ao público. Pode-se apontar a obra *Birth of a Nation*, de Griffith, como a primeira película a exemplificar esta então nascente maneira de se fazer cinema.

16 HILLIER, J. *Op. cit.*, p. 60.

responsável pela obra e se mantém por dois anos com esse dinheiro. Os curtas-metragens seguintes já apontam o potencial que será plenamente desenvolvido em “Acossado”. Em *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), o protagonista tem muito da verborragia que caracterizará Michel Poiccard; já em *Charlotte et son Jules* a conflituosa relação amorosa dos protagonistas, com a indiferença feminina, será refletida na interação de Michel e Patricia, em “Acossado”, constituindo-se este curta de 20 minutos em um esboço da cena central do longa-metragem, desenrolada no quarto de hotel onde Patricia mora. Além da atividade como diretor, atua em filmes de Éric Rohmer e Jacques Rivette, trabalha como montador para o produtor Pierre Braunberger e para a editora Arthaud, e como dialogista sobre roteiros de Molinaro. Será como dialogista que Godard conhecerá Georges de Beauregard, que lhe oferece os diálogos de *Pêcheur d'Islande* e que, mais tarde, produzirá “Acossado”.

Quanto ao significado pessoal que filmar as primeiras películas representou ao grupo dos *Cahiers*, Godard nos informa serem filmes de amantes de cinema, movidos pelo sentimento de nostalgia por um cinema que não existia mais: “Quando nós estávamos finalmente capacitados para fazer filmes, não podíamos mais fazer o tipo de filmes os quais tinham nos feito querer fazer filmes”¹⁷ Desta forma, a produção de Godard será marcada, desde o início, por uma profusão de citações pictóricas, literárias e, notadamente, cinematográficas. Sobre esta questão, que evidencia a cinefilia característica destes novos diretores:

Nossos primeiros filmes foram todos *films de cinéphile* – o trabalho de entusiastas do cinema. Alguém pode fazer uso do que já tinha visto no cinema para fazer referências deliberadas. Isso foi verdade particularmente para mim. Eu pensava em termos de atitudes puramente cinematográficas. Para algumas tomadas, eu me referia a cenas que eu me lembrava de Preminger, Cukor, etc. E a personagem interpretada por Jean Seberg [em ‘Acossado’] era uma continuação de seu papel em *Bonjour tristesse*. Eu poderia ter pegado a última tomada do filme de Preminger e começado dissolvendo para um título, ‘Três Anos Depois’. Este é bastante o mesmo tipo de coisa que meu gosto por citações, o qual eu ainda mantenho. Por que nós deveríamos ser reprovados por isso?¹⁸

Já em seu lançamento, “Acossado” obtêm substancial sucesso de bilheteria. Isso ocorreu, segundo Michel Marie,¹⁹ devido ao fato de o filme de Godard ter contado com uma extensa e diversificada campanha publicitária, especialmente se observarmos se tratar de uma produção de baixo orçamento para os padrões franceses de 1959. Se a crítica ficou dividida

17 Jean-Luc Godard: 'From Critic to Film-Maker': Godard in interview ('Entretien', *Cahiers du Cinema* 138, Dezembro 1962). In: HILLIER, J. *Op. cit.*, p. 63.

18 *Ibidem*, p. 61.

19 MARIE, M. *Op. cit.*, p. 238.

entre enaltecer ou execrar a obra, o público teve acesso a fotos, cartazes e, antes mesmo do lançamento do filme, a um disco e a um romance inspirado no roteiro da produção. Apesar da relação direta entre os *Cahiers du Cinéma* e o diretor da película, que era articulista da mesma, é interessante o que Luc Moullet escreve no artigo publicado nesta revista, em abril de 1960, e portanto, poucas semanas após “Acosado” entrar em cartaz:

Os quatro meses que correram entre a primeira sneak e a primeira sessão pública de *Acosado*, em 16 de março de 1960, permitiram ao filme de Jean-Luc Godard adquirir uma notoriedade jamais esperada, acredito eu, por qualquer filme antes do lançamento. As razões para esta notoriedade são o prêmio Jean Vigo, o lançamento de um disco, de um romance muito distanciadamente adaptado e infelizmente inspirado no filme e, sobretudo, à imprensa, que dá mostras de uma paixão igual, tanto quanto inédita, nos panegíricos e na destruição.²⁰

A reação da imprensa tão intensa quanto oposta em seus posicionamentos a respeito do filme pode ser explicada pelas inovações trazidas pela película de Godard no campo da estética. Segundo o cineasta:

Na realidade, esta foi minha estreia. Eu disse para mim mesmo: nós já tivemos Bresson, nós acabamos de ter *Hiroshima* [*mon amour*], um certo tipo de cinema está decaindo, talvez acabando, então vamos adicionar o toque final, vamos mostrar que qualquer coisa é permitida. O que eu queria era pegar uma história convencional e refazer, mas de maneira diferente, tudo o que o cinema tinha feito. Eu ainda queria dar a sensação de que as técnicas do fazer-cinema tinham acabado de ser descobertas e experimentadas pela primeira vez. A abertura em íris mostrava que podíamos retornar às fontes do cinema; o encadeamento aparecia, apenas uma vez, como se tivesse acabado de ser inventado (...). Existe uma história de Decoin²¹ indo ver seu editor em Billancourt²² e dizendo: ‘Acabo de ver *À bout de souffle*; daqui por diante, a continuidade está abolida.’²³

A profusão do uso de inovações técnicas ou, por vezes, as novas formas de utilização de técnicas já consagradas do fazer cinematográfico, levam o primeiro longa-metragem de Godard a ser considerado o manifesto estético da *Nouvelle Vague*. No entanto, a ousadia em se abolir parâmetros arraigados da linguagem cinematográfica consegue, igualmente, apaixonados detratores. Em artigo publicado na revista *Positif*, em junho de 1962, lê-se:

20 Luc Moullet: 'Jean-Luc Godard' ('Jean-Luc Godard', *Cahiers du Cinema* 106, Abril 1960). In: HILLIER, J. *Op. cit.*, p. 35.

21 O diretor veterano Henri Decoin.

22 Billancourt, estúdios do cinema francês, nos arredores de Paris.

23 Jean-Luc Godard: 'From Critic to Film-Maker': Godard in interview ('Entretien', *Cahiers du Cinema* 138, Dezembro 1962). In: HILLIER, J. *Op. cit.*, p. 61.

Para salvar um filme *imóstrável* (Acossado), Godard o cortou ao acaso, contando com as faculdades de estupefação de uma crítica que não o decepcionou no lançamento de uma moda, a do filme mal feito. Esbanjador de película, autor de frases imbecis e abjetas sobre a tortura e a delação, ele próprio jornalista, Godard representa a regressão mais difícil do cinema francês rumo ao analfabetismo intelectual e ao blefe plástico.²⁴

De qualquer forma, na memória dos espectadores e historiadores do cinema, “Acossado” acabará por suplantar o sucesso alcançado pelo primeiro filme de Truffaut, “Os incompreendidos”, responsável por lançar internacionalmente o movimento, tendo sido premiado no ano anterior em *Cannes*. Para Michel Marie²⁵, muito além de ser o ponto-final do cinema de certa época, “Acossado” consiste no ponto de partida do cinema moderno da década de 1960. Godard se utiliza do sucesso comercial alcançado pelos filmes de François Truffaut (“Os incompreendidos”) e Claude Chabrol (*Hiroshima mon amour*) como forma de conseguir financiamento para o seu projeto. Tendo consciência de que estes mantiveram a *mise en scène* convencional, decide arriscar. A história do cinema confirmará o acerto da aventura.

Partindo para a análise interna da obra, “Acossado” inicia-se com um prólogo que apresenta ao espectador os traços principais da personagem protagonista, Michel Poiccard. Neste prólogo, Michel rouba um veículo no porto de Marselha com a intenção de ir à Paris resgatar uma soma de dinheiro que lhe é devida e convencer Patricia, a jovem por quem está apaixonado, a fugir com ele para a Itália. Na estrada, é perseguido por policiais motociclistas, acabando por ferir mortalmente um deles. Subitamente transformado em assassino, a situação de Poiccard se complica. A pressa com que realiza seus movimentos chega a beirar o desespero, evidenciando sua ansiedade em chegar à Paris e encontrar Patricia. Logo no automóvel, esclarecesse-se a verborragia típica do jovem homem, a principal marca de sua personalidade, chegando este a falar compulsivamente apesar de estar sozinho no carro. Devidamente trajado, de terno e chapéu, portando entre os dedos o cigarro que fuma compulsivamente por todo o enredo, já em seu primeiro *take* imita o gesto que o relaciona aos personagens *noir* vividos pelo ator Humphrey Bogart, tocando levemente o lábio com a ponta do polegar. Sua fala inicial, “- Se tem que ser, tem que ser”, demonstra o compromisso de Poiccard com seu destino.

Nesta sequência, Godard já demonstra sua intenção de subverter as normas da montagem cinematográfica tradicional. Realizando uma série de saltos, com a supressão de alguns fotogramas das tomadas da estrada, ele pretende dar a impressão de aceleração dos

24 Robert Benayoun, *Positif*, n.46, junho de 1962, p. 27 *apud* MARIE, M. *Op. cit.*

25 *Idem.*

acontecimentos ao público. De mesma forma, quando da perseguição policial, são realizados falsos *raccords* como, por exemplo, a inversão da continuidade da perseguição com o automóvel de Poiccard seguindo em uma direção e os motociclistas na direção oposta, o que provoca uma momentânea confusão no espectador. Uma vez tendo atirado contra o policial, Poiccard foge a pé, correndo pelo campo com o corte sendo realizado em *fade-out*, numa clara alusão ao cinema das décadas anteriores. Toda a sequência se fundamenta em uma série de curtas ou curtíssimas tomadas, o que confere a aceleração esperada.

Por outro lado, a cena na qual a protagonista feminina surge pela primeira vez obedece a uma forma de construção absolutamente oposta da descrita acima. Realizada em plano-sequência, a cena tem duração de 2 minutos e 49 segundos. Nesta vê-se Patricia caminhando na Champs-Élysées, vestindo calças escuras e uma clara camiseta esporte na qual se lê *New York Herald Tribune*, nome do jornal que vende e para o qual pretende escrever um artigo. Encontrando a jovem, Poiccard caminha a seu lado convidando-a a partir com ele para o país vizinho. A utilização do plano-sequência confere a cena um ritmo lento de desenvolvimento, condizente com a conversa íntima de duas pessoas que já foram amantes. Patricia mostra-se evasiva ao convite e aos pedidos de Poiccard, que parece impaciente e ansioso por ter novamente acesso à jovem por quem está apaixonado. Esta, americana e estudante da Sorbonne, ainda depende do auxílio financeiro dos pais, apesar de aspirar por sua independência. Trajando roupas simples e usando cabelo curto, a personagem despreza os usuais símbolos visuais de feminilidade. Desta forma, capta a atenção de Poiccard através de sua personalidade, de sua essência. Bastante jovem, alegando ter apenas 20 anos de idade, Patricia anseia sua liberdade acima de tudo.

Em ambas as cenas a trilha sonora baseia-se em composições jazzísticas de Martial Solal, sendo o tema de Poiccard de andamento rápido e uso ostensivo da percussão, piano e metais, enquanto ao tema de Patricia cabe um desenvolvimento mais melodioso, próximo aos repertórios das *big bands* americanas. A presença deste gênero musical na obra colabora para o seu feitiço moderno, uma vez que não era comum no cinema francês do período, com destaque para o tema do protagonista, bem próximo ao *bebop*²⁶ dos quintetos de jazz, típico do pós-guerra e da década de 1950. Os temas de Solal, de tal modo, acompanham o desenrolar do enredo com grande proximidade, sendo acionados em várias das passagens da história. Assim, possuem importância semântica, chegando a acompanhar algumas das falas das personagens.

26 O *bebop* consiste em uma forma de jazz mais acelerado, criado no pós-Segunda Guerra, principalmente pelo saxofonista Charlie Parker. De origem afro-americana, contou com considerável inserção na cultura jovem antes do advento do *rock and roll*. A denominação *be-bop* refere-se à marcação sincopada deste tipo de jazz.

Cabe salientar que “Acossado” contou com uma banda sonora pós-sincronizada, ou seja, gravada depois da captação das imagens que foram, por sua vez, obtidas sem a utilização de som. Essa técnica permitiu que o diretor compusesse toda a banda sonora do filme, as músicas, as falas, os inúmeros ruídos do ambiente que são ouvidos durante a projeção. Desta maneira, coadunando com o fato de que a película fora realizada fora dos estúdios, existe em “Acossado” um rico arsenal de barulhos urbanos, condizentes com a vida agitada da capital francesa: motores e freios de automóveis, buzinas, sirenes, programas de rádio, vozes. Para Michel Marie, a banda sonora

concede muito espaço ao ambiente social, político e midiático, mergulhando nele os seus personagens (...) mas também permite ao cineasta desenvolver seu tecido de citações, iluminando a relação amorosa de seus dois personagens com ecos poéticos de outra profundidade.²⁷

Apesar de o enredo parecer, em um primeiro momento, um suspense policial sem grandes pretensões temáticas, a forma como Godard aborda a relação amorosa de seus protagonistas dialoga com o contexto de mudanças culturais existente na França daquele período. Enquanto Poiccard, um golpista que acaba de cometer um homicídio, mostra-se emocionalmente fragilizado diante da mulher que ama, Patricia é uma jovem que busca sua independência e vive sua vida afetiva com notável desenvoltura. Essa inversão de papéis torna-se dissonante das tradicionais representações de pares amorosos no cinema. Além disso, o fato de Poiccard admitir estar apaixonado diverge da conduta esperada de uma personagem como esta. Criminoso confesso, admirador de velozes automóveis e fã incondicional de Bogart, Poiccard sempre teve muitas amantes. Os sentimentos que nutre por Patricia se tornarão sua perdição, como seu destino final irá comprovar. Quanto à Patricia, é jovem e americana, já que a liberdade feminina parece não poder ser integralmente representada por uma mulher francesa, neste enredo. Vivendo só em um país estrangeiro, do qual ainda demonstra certa dificuldade em apreender o idioma, não tem como amante apenas Poiccard, estando grávida e planejando realizar um aborto. Sua negativa em se entregar afetivamente ao protagonista deve-se ao seu receio de perda de liberdade. Diante desta caracterização da personagem feminina, torna-se bastante ilustrativa a primeira tomada do filme na qual Poiccard lê uma edição do jornal *France Flirt* onde consta na capa a sensual gravura de uma jovem *pin-up*, com ares de ninfeta. A gravura apresenta grande proximidade com os traços físicos da protagonista, além disso, segura uma boneca, enquanto Patricia manuseia um urso de pelúcia na cama, em uma das cenas da película. O olhar provocador e nada ingênuo da figura no jornal permite ao

27 MARIE, M. *Op. cit.*, p. 187.

espectador atento entrever a personalidade da mulher que Poiccard procura. Sua fala, “- Além de tudo, sou burro!”, justifica a insistência em desejar Patricia.

Deste modo, os protagonistas de Godard são concebidos sobre dúvidas e na maneira insegura pela qual tomam suas decisões, sendo seus passos vacilantes. Em artigo anteriormente citado, Luc Mouillet nos informa, quanto ao processo de construção das personagens, que “Godard nunca usa uma linha particularmente precisa na forma como desenha suas personagens; ao invés disso, ele segue – conscientemente – uma série de direções contraditórias.”²⁸ É assim que se compreende quando, em uma de suas falas, Poiccard afirma sempre agir diferente da forma como ele diz dever agir, ou quando Patricia alega não saber se é livre por ser infeliz ou se é infeliz por ser livre. O trágico desenlace do romance é ainda mais significativo da falta de confiança de Patricia e Poiccard em seus próprios atos, uma vez que é por amá-lo que Patricia o denuncia à polícia, forma de provar a ela mesma que não o ama; e é para convencer Patricia a fugir com ele, vencendo a disputa, que Poiccard se demora em Paris, ignorando os visíveis riscos que essa atitude lhe traria.

Observando-o sucintamente, Poiccard é um golpista que ocasionalmente mata um policial. Não se rebelando contra a sociedade, que julga estar em ordem, é, entretanto, uma figura abjeta, periférico ao corpo social, marginal. Em ensaio contrário à *Nouvelle Vague*, escrito ainda no momento de ascensão do movimento, assim é descrito a protagonista de “Acossado”:

Ora, ele agradou. Por quê? Em primeiro lugar, porque os palermas acharam um herói na medida de seus miseráveis devaneios: caindo sempre nos golpes dos furões, eles reconheceram aquele que nunca serão, o furão, e imagino que os comerciantes sentiram um *frisson* de inveja ao vê-lo roubar carros com tanta desenvoltura. Mas também porque Belmondo é a imagem de certa apatia, bem desse tempo. Patife, descontraído, provocador, ele é inquieto, perseguido e conformista.²⁹

Sendo a imagem da apatia daquele tempo, apesar de não se configurar numa representação de um possível jovem francês, Poiccard dialoga com a conjuntura cultural da nação, dando vazão às demandas mais essenciais daquela juventude.

O comportamento mórbido do protagonista, e seu provável futuro, tornam-se explícitos em diversas cenas ao longo da projeção: quando Poiccard testemunha um atropelamento, benzendo-se em seguida; quando observa atentamente o cartaz de um dos

28 Luc Mouillet: 'Jean-Luc Godard' ('Jean-Luc Godard', *Cahiers du Cinema* 106, Abril 1960). In: HILLIER, J. *Op. cit.*, p. 41.

29 BORDE, R.; BUACHE, F.; CURTELIN, J. *Nouvelle Vague*. Lyon: Serdoc, 1962 *apud* MARIE, M. *Op. cit.*, p. 95-96.

filmes de Bogart, na entrada de uma sala de exibição, e o título francês informa *Plus dure sera la chute* (mais dura será a queda); num outro cartaz cinematográfico no qual se lê “vivre dangereusement jusqu’au but!” (viva perigosamente até o fim!); ou na citação de Lênin, na capa de um livro, “Nous sommes des morts en permission” (Somos os mortos em permissão). Suas compulsivas compras de edições do jornal *France Soir*, finalmente, evidenciam seus receios quanto ao seu futuro, adquirindo o jornal para ler o horóscopo. Criminoso procurado, homicida, e tendo aceitado jogar o jogo da perseguição, sua morte era moralmente e logicamente esperada. À personagem de Jean-Paul Belmondo, cabe morrer em uma das ruas de Paris.

Opondo-se aos declarados sentimentos de Poiccard, Patricia, por seu turno, não afirma amá-lo, resistindo às suas investidas, apesar de acabar por ceder e ir à cama em sua companhia. O casal protagonista de “Acosado” veicula, desta forma, um determinado grau de inversão nos papéis amorosos. A despeito da excessiva masculinidade que Poiccard possa exhibir através de seus atos, é ele a metade fragilizada da relação. Patricia mantém-se segura de si, não se prendendo a convenções morais, confessando estar grávida e planejando realizar um aborto. No mesmo ensaio acima citado, afirma-se sobre Patricia Franchini:

Dar e reter não vale, dizia o direito antigo. Aqui se dá e se retém, o que é feito por precaução. Mostra-se uma mulher que não é uma mulher, mas uma espécie de rapaz de cabeça raspada. Belmondo provoca uma antimulher, o que tira muito das audácias sexuais às quais o filme pretendia. Ainda aí Godard trapaceou.³⁰

“Acosado” consiste, para além das desventuras de Poiccard e de seu destino fatídico, num retrato do cotidiano parisiense do final da década aqui abordada. Através dos passos deste criminoso *bon vivant*, podemos observar os deslocamentos das pessoas na capital da nação francesa, adentramos nas salas de cinema da Champs-Élysées, frequentamos os bares e cafés na noite parisiense. A opção de se filmar em tomadas externas, isto é, fora dos estúdios, possibilita este contato mais intenso da trama com a cidade que lhe abriga, o que transparece na projeção. Assim, os jovens protagonistas interagem com os modos e hábitos de uma parcela da juventude de Paris da qual eram parte integrante os principais realizadores envolvidos na empreitada cinematográfica.

Desta forma, proliferam na obra de Godard citações que se relacionam com o cotidiano do país, porém, com mais exatidão, à parcela intelectualizada dos jovens parisienses, da qual ele e o bando dos *Cahiers* faziam parte. Nada mais coerente, portanto, do que Michel e Patricia se ocultarem da polícia em uma sala de cinema; ou as observações pouco gentis à

³⁰ *Ibidem*, p. 96.

atividade no meio cinematográfico que Godard aloca nas falas de suas personagens, chegando a comparar indiretamente o trabalho realizado por Poiccard, na *Cinecittà* italiana, ao proxenetismo; ou, ainda, frisar na fala de uma das jovens amantes de Poiccard que esta deixou de trabalhar no negócio do cinema porque “era um circo”. Finalmente quando, na Champs-Élysées, uma adolescente lhe exhibe um número dos *Cahiers du Cinéma*, justamente a revista que foi o embrião do movimento do qual “Acossado” alicerçava suas bases, acompanhado da pergunta “-Tem algo contra a juventude?”, Poiccard retruca: “-Sim! Prefiro as pessoas velhas”, para a surpresa da jovem vendedora.

Além destas variadas referências, a estrutura idiomática utilizada por Michel Poiccard aproxima-o da conjuntura cultural da nação francesa. Recheados de gírias e termos pejorativos, os diálogos do protagonista ligam-se diretamente à vivacidade do idioma falado nas ruas, nos bares, no cotidiano. A cada expressão Godard evidencia a natural desenvoltura de Poiccard, denunciando a artificialidade da linguagem corrente nas produções francesas de então. Assim, o golpista falastrão não se configura como uma personagem cinematográfica, mas sim como um tipo social das ruas de Paris, perfeitamente identificável.

Neste sentido, do contato entre a obra de Godard e o contexto social e cultural da juventude do período, duas cenas tornam-se bastante significativas. A primeira delas localiza-se no meio da projeção, tendo a notável duração de quase um terço de toda a produção, durando 24 minutos, enquanto o filme conta com 1 hora e 26 minutos de duração total. Captada no restrito quarto de hotel onde mora Patricia, a cena consiste no diálogo de aproximação amorosa entre os protagonistas. Nesta longa cena as personagens refletem sobre suas idiossincrasias, seus desejos e anseios. Realizada em planos-sequências, a câmera teve de se adaptar a ausência de espaço do pequeno cômodo, enquadrando os atores desconsiderando o tradicional uso do campo/contra-campo. Assim, ambos os interlocutores são captados na mesma tomada, por vezes a câmera permitindo que um deles se retire do campo, mantendo o diálogo com aquele que ainda se faz presente na lente. Na interação entre Patricia e Michel surgem questões referentes à juventude, à beleza, à morte, à maternidade, ao matrimônio, ao amor, ao sexo, à liberdade, à segurança financeira. Todos estes elementos faziam parte do horizonte de preocupações da juventude francesa auscultada pelas dezenas de enquetes realizadas entre 1955 e 1960. Assim, enquanto Michel pergunta à Patricia se ela pensa na morte, afirmando ele pensar o tempo todo, Patricia diz não saber em que pensa, apesar de querer poder saber. Dentre os diversos assuntos levantados, o principal consiste na relação amorosa entre o casal e a liberalidade com que Patricia leva sua vida íntima. Poiccard demonstra ciúmes com a presença de outros homens na vida da jovem pela qual tem interesse, reprovando a conduta dela. Quando ela confessa estar grávida e informa a Michel que o filho é dele, este a

repreende, afirmando que ela deveria ter tomado cautela para que o mesmo não tivesse acontecido. Apesar de, no final da cena, Michel ser bem-sucedido no intento de novamente se relacionar sexualmente com Patricia, não consegue firmar um laço emocional com ela. Assim, ele continua a estar apaixonado por uma mulher que lhe é indiferente.

A segunda cena expressiva do contexto da juventude francesa dos fins da década de 1950 desenrola-se logo em seguida a cena do quarto e consiste na entrevista do escritor Parvulesco, na qual Patricia trabalha como repórter e sobre a qual deverá redigir um artigo. Rodada em um aeroporto, nas proximidades da área de manobra das aeronaves e, portanto, lugar improvável para uma entrevista, as perguntas dos repórteres se sobrepõem, sendo o encontro conduzido de maneira anárquica. Os questionamentos giram, especialmente, sobre a emancipação da mulher francesa, seu distanciamento da mulher americana, bem como sobre as consequências sociais das novas formas de conduta feminina na sociedade francesa do fim da década de 1950. Tímida em sua postura como repórter, Patricia corporifica esta nova jovem mulher que consiste no objeto de debate da entrevista.

Sexista e apaixonado, Poiccard não parece o homem adequado para lidar com esta jovem mulher, uma vez que a relação que almeja firmar com ela envolve certa dose de domínio por parte dele e submissão por parte dela, postura perfeitamente condizente com a misoginia que o protagonista exhibe em diversas passagens da película, roubando dinheiro das amantes, proferindo ofensas às mulheres, chegando a levantar suas saias na rua. De qualquer forma, Patricia se deixa envolver ao ponto de começar uma relação afetiva com ele, o que evidencia a delicada situação na qual se encontra. Desta maneira, na sequência final, precisa decidir se acompanharia Poiccard rumo à Itália, o que significaria a perda de sua liberdade, ou se deixaria que ele partisse, permanecendo em Paris. Opta, pois, por denunciá-lo à polícia como prova cabal de seu distanciamento de Michel. Na cena, realizada em plano-sequência, dentro do apartamento da namorada de um amigo de Poiccard, onde eles haviam passado a noite, este afirma: “-Falei sempre de mim e você de si. Você deveria ter falado de mim e eu de você.” Assim, o protagonista finalmente percebe que não conseguiu alcançar o afeto da mulher desejada, decidindo esperar pela polícia. Cansado e decepcionado, encontra seu fim diante do revólver do investigador que havia estado em seu encalço. Quanto à Patricia, apesar de surpresa com o desenrolar fatal de sua denúncia, não chega a demonstrar sentimento de culpa, olhando enigmáticamente em direção à câmera e repetindo o gesto de Bogart, típico de Poiccard, no *take* final.

Considerações finais

O presente artigo analisou a produção cinematográfica “Acosado”, sendo consideradas as representações operadas nesta obra pautadas, essencialmente, na propensão juvenil à violência e a um comportamento sexual notadamente liberalizado. A relação da eleição destas características, como as bases do constructo juvenil realizado neste filme, com o contexto de debates sobre a juventude em desenvolvimento na França mereceu, igualmente, observação. Nestes debates evidenciaram-se as reações da sociedade francesa frente às tensões propiciadas pelo surgimento da juventude como parcela ativa no interior do corpo social, realizando questionamentos, portando demandas culturais próprias, sinalizando exigências que iam de encontro aos parâmetros em execução naquele momento, especialmente nos âmbitos social e cultural.

Acometida pela ofensiva cultural da juventude, a França busca compreendê-la e assimilá-la, o que se traduz no surgimento de um numeroso conjunto de pesquisas jornalísticas, sociológicas e antropológicas que objetivavam delimitar as características básicas daquela geração de jovens, tentando esclarecer as maneiras pelas quais estavam ocorrendo as interações sociais internas a este grupo etário, por um lado, e em relação ao restante do corpo social, por outro. Paralelamente, a tempestiva aparição da juventude era percebida nas publicações periódicas, na publicidade das revistas, na música, na literatura e, principalmente, no cinema. Os valores comportamentais que os guiavam marcam a especificidade da transformação cultural em curso. A França rejuvenescera.

Na consecução de “Acosado”, Godard pôde contar com um considerável grau de liberdade.³¹ É possível, deste modo, que suas personagens não apresentem quaisquer relações familiares. Se Michel é um golpista que se torna homicida, vivendo ora em uma determinada cidade, ora em outra, Patricia é uma jovem americana que vive sozinha em Paris, trabalhando como vendedora do jornal *New York Herald Tribune* e buscando tornar-se sua articulista, ainda contando com o sustento dos pais sob o pretexto de estudar na Universidade de Sorbonne. A nacionalidade americana de Patricia é, por sua vez, expressiva. Na sociedade francesa será uma americana que irá representar toda a modernidade comportamental de uma jovem mulher. Além disso, a protagonista ainda guarda muito de sua cultura, demonstrando um baixo grau de assimilação cultural, como prova seu apenas relativo controle do idioma

31 Não devemos, entretanto, sobrevalorizar um possível liberalismo da sociedade francesa, como atestam a discórdia com que são encenadas as breves e raras cenas de afeto entre Patricia e Michel, bem como a censura estatal à qual foi submetido o filme de Godard para a obtenção da licença de exibição. Note-se que “Acosado” foi, apesar de não veicular qualquer cena de nudez ou de licenciosidade, classificado como inapropriado para menores de 18 anos. Essa classificação deveu-se, provavelmente, à temática abordada mais que ao teor das cenas filmadas.

francês. Amante de carros, principalmente dos modelos americanos, e atento observador dos gestos do ator hollywoodiano Humphrey Bogart, os quais tenta imitar, Michel Poiccard apaixonou-se justamente por esta mulher. Ato afetivo que foge ao arquétipo de sua personagem.

Em “Acossado”, as implicações ao conservadorismo da sociedade francesa limitam-se à ausência de cenas nas quais sejam diretamente veiculados atos explícitos de troca de afeto físico entre as personagens.³² A temática, por seu lado, mostra-se nada conservadora, apresentando uma relação afetiva/sexual pouco convencional entre um criminoso em fuga e uma jovem estrangeira liberalizada que acaba por denunciá-lo à polícia, como intuito de provar a si mesma que não o ama. Quando, como consequência de sua denúncia, seu amante ocasional morre diante de si, Patricia demonstra muito pouco pesar ou remorso. Michel havia contado com a sorte demorando-se em Paris. Quando a sorte o abandona, morre em uma das ruas da cidade, no fim do fôlego.

Quanto à técnica pouco convencional de montagem utilizada ao longo de toda a película, marcada por rupturas, falsos *raccords* e saltos, e que propiciou críticas e aplausos quando do lançamento deste título, parece condizer com o caráter volátil da personalidade de Poiccard, indivíduo angustiado pela possibilidade de prisão, movimentando-se incessantemente pela cidade, enredando-se na trama que, num ritmo de desenvolvimento acelerado propiciado pela montagem, leva-o à morte através de sua amada.

Assim, distanciando-se, enquanto grupo coeso e claramente delimitado, do restante das camadas da sociedade, os jovens assumem um papel marcado pela alteridade. Considerando-se e sendo considerado como “o outro”, a não-integração da juventude à sociedade da qual, para todos os efeitos, faz parte, leva a uma sensação de não-pertencimento, com a juventude sendo classificada como representante de elementos que mantêm certa marginalidade com relação à sociedade, ideológica ou culturalmente.

Por fim, não deve ser negligenciado o fato de que a película rodada por Godard constituiu-se numa realização à margem do sistema de produção existente na França, nos fins da década. Como dito anteriormente, “Acossado” estava fora da forma convencional de produção da indústria francesa do cinema. Longa-metragem inaugural de Godard, um dos objetivos da obra consistia em forçar a renovação da produção cinematográfica francesa, utilizando-se de temas próximos ao contexto cultural da época, depurando as produções de sua carga técnica, alterando, assim, o tradicional *fazer cinematográfico*. Desta maneira, o filme selecionado, em particular, e parte significativa da produção cinematográfica do período,

32 A longa cena rodada no quarto de hotel de Patricia, apesar de demonstrar que os amantes se relacionaram sexualmente, é rodada bastante pudicamente, sendo o ato sexual mascarado pelos lençóis sob os quais se encontram as personagens, bem como pelos saltos de montagem.

colaboraram para a definitiva inserção da juventude na atmosfera cultural daquele período histórico.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.
- _____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. *Du visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1992.
- _____; MICHEL, M. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009.
- BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BROWNE, N. (Org.). *Cahiers du cinéma: 1969–1972: the politics of representation*. London: Routledge, 1990.
- CRISP, C. *The Classic French Cinema: 1930–1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press: 1993.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GILDEA, R. *France Since 1945*. New York: Oxford University Press, 2002.
- HAYWARD, S. *French National Cinema*. London, New York: Routledge, 2005.
- HILLIER, J. *Cahiers du cinéma – The 1950's: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- _____. *Cahiers du cinéma – 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Vol. 2. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
- HITCHCOCK, W. I. *France Restored – Cold War diplomacy and the quest for leadership in Europe, 1944-1954*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.
- RENOIR, J. *O passado vivo*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

R E V I S T A A N G E L U S N O V U S

ROSS, K. *Fast Cars, Clean Bodies* – Decolonization and The Reordering of French Culture. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

SAVAGE, J. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ. A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.