

Entre o próximo e o distante: Louis Malle, um cineasta décalé

Debora Breder*

Resumo:

Este artigo analisa o modo como Louis Malle (1932-1995) – cineasta pertencente à alta burguesia francesa – construiu sua distinção no campo cinematográfico. Considerado por uma parte significativa da crítica especializada nativa, ao debutar no *métier*, como um “esteta”, um “dandy”, um “dilettante”, o artigo avalia se a posição social do cineasta instigou apreciações particulares na validação de seu trabalho, principalmente no início de sua carreira.

Palavras-chave: cinema francês, nouvelle vague, trajetória social, Louis Malle.

Abstract:

This article analyses the way Louis Malle (1932-1995) – moviemaker who belonged to the French high bourgeoisie – built his distinction in the cinematography field. Considered when started in the *métier*, an esthete, a “dandy”, a “dilettante” by a significant part of the native specialized critics, the article evaluates if the social position of the moviemaker arouse personal appreciations on the validation of his work, mainly in the beginning of his career.

Keywords: French movie, nouvelle vague, social path, Louis Malle.

... *j'aime être en exil, être décalé.*¹

1958. Festival de Veneza.

Les Amants, terceiro longa-metragem de Louis Malle, ganha o Leão de Prata e o Prêmio Especial do Júri enquanto a imprensa católica denuncia o “pecado da carne”. Nas telas, a história de um homem e uma mulher siderados pela brusca revelação do amor. Para o diretor, *Les Amants* é “uma paixão fulminante em estado bruto... A história de uma noite de amor num parque”; para o então crítico François Truffaut, é a primeira noite de amor do cinema (PRÉDAL, 1996: 160).

O filme provoca um escândalo e torna-se um grande sucesso de público.

* Doutora em Antropologia pela UFF (Niterói), com estágio doutorado na EHESS (Paris). Graduou-se em Cinema pela mesma Universidade e pela EICTV (Cuba). Trabalhou em curtas e médias-metragens, e atualmente é professora da UCAM.

¹ Louis Malle in *Positif*, Nº 320, 1987, pp. 38-9.

Sinopse: Mulher casada com um rico empresário de Dijon, entediada com o casamento e a vida que leva, descobre subitamente o amor e vive uma intensa noite de paixão. No dia seguinte ela parte com o amante, abandonando o marido e a filha pequena.

Depois de realizar com Jacques-Yves Cousteau o documentário *Le Monde du silence* (1956), Palma de Ouro em Cannes, e dirigir o policial *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), prêmio Louis Delluc, *Les Amants* consagra Louis Malle. Com 26 anos, o diretor conquista um lugar no *métier* e começa a trilhar um caminho bastante particular na cinematografia francesa.

Louis Malle nasceu em 30 de outubro de 1932 em Thumeries, no norte da França, e faleceu em 23 de novembro de 1995 em Los Angeles, Estados Unidos. Ao longo de sua carreira dirigiu vinte e cinco longas-metragens, vários curtas-metragens e uma série em sete episódios sobre a Índia para a televisão. Filmou em diversos países – principalmente na França e nos Estados Unidos –, enveredando tanto pela ficção quanto pelo documentário. Por sua idade e pela época em que realizou seu primeiro longa-metragem, Malle foi considerado por certos críticos como um dos precursores do movimento conhecido como a “nouvelle vague”.

A febre do novo e o levante dos jovens: a “nouvelle vague”.

Em meados do século XX, a França é um país em guerra - embora não declarada. Entre novembro de 1954 e março de 1962 dois milhões e setecentos mil jovens são enviados para a Argélia. É a época do desmoronamento do “império francês”. Desde 1954, com a guerra da Indochina e a retirada francesa do Laos, Camboja e Vietnã, o país vinha perdendo inexoravelmente suas colônias. O ano de 1960, por exemplo, representa um marco no processo de descolonização da África: tornam-se independentes Alto Volta (Burkina Faso), Camarões, Chade, Congo, Costa do Marfim, Gabão, Madagascar, Mauritânia, Mali, Níger, República Centro-Africana, Senegal, Togo, Nigéria, Somália e Zaire (República Democrática do Congo). Excetuando-se os três últimos países, todos os demais ex-colônias francesas.

A França é um país em guerra. É, também, um “novo país”: a Constituição de 1958 inaugura a V^a República e o general De Gaulle é eleito por sufrágio universal indireto. Novas instituições, novo governo. Aparentemente a sociedade está politicamente dividida em duas grandes forças: a direita nacionalista e o Partido Comunista. Segundo as estatísticas econômicas, o país vive uma fase de grande prosperidade, com uma média de crescimento do produto interno bruto de 5,4 % ao ano.²

Neste “novo país”, o processo de concentração urbana acelera-se e o consumo de massa intensifica-se. Em 1959 um milhão de residências já estão equipadas com televisão, à espera das primeiras transmissões mundiais por satélite. Pierre Cardin lança o *prêt-à-porter*, Courrèges reduz o comprimento das saias. “Muda” a moda, “mudam” os comportamentos, “muda” a juventude urbana. O uso da pílula difunde-se. Enquanto desmorona o império francês e prossegue a guerra de libertação da Argélia – reconhecida independente apenas

² Estes dados e os que seguem foram coligidos, especialmente, em Frodon, 1995; Roudinesco, 1995; Prédal, 1996; e Marie, 1997.

em 1962 – o país se vê imerso em um momento de plena ebulação social. “Nouveau roman”, “nouveau réalisme”, “nouvelle vague”. Em todas as partes cultua-se o novo e, principalmente, a juventude. “Pois não se trata apenas de ser novo; é necessário, sobretudo, ser jovem” (FRODON, 1995: 12). E a juventude escuta Jazz, Elvis Presley, Johnny Hallyday...

Efervescência cultural. Em um curto espaço de tempo, por exemplo, Lévi-Strauss lança *Tristes trópicos* (1955), Roland Barthes *Mitologias* (1957), Georges Bataille *O erotismo* (1957), Pierre Bourdieu *Sociologia da Argélia* (1958), Louis Althusser *Montesquieu, a política e a história* (1959) e Jean-Paul Sartre *Crítica da razão dialética* (1960), enquanto são publicadas algumas revistas que terão certa repercussão política e intelectual durante os próximos anos, como *L'Homme* (1961), *Partisans* (1961) ou *Communications* (1961). Ainda em 1959 é criado o Ministério da Cultura, sob a direção de André Malraux. Neste mesmo ano o Estado retira o C.N.C. (Centre national de la cinématographie) da tutela do Ministério da Indústria para colocá-lo sob a do Ministério da Cultura. Essa decisão é bastante significativa, demonstrando a disposição do governo de considerar o cinema não apenas como um produto industrial, mas também como uma manifestação cultural importante para o país. De certo modo ela sinaliza o novo estatuto que a cultura começa a adquirir na sociedade francesa. E se em 1959 ocorre a primeira emissão de *Salut les copains* em Europe Nº 1, transcorre também o colóquio sobre o conceito de “estrutura” na VI sessão da *École Pratique des Hautes Études* de Paris.³ No ano seguinte, Lévi-Strauss ministra sua aula inaugural no Collège de France enquanto prosseguem os famosos seminários de Jacques Lacan, iniciados em 1953.

Efervescência cultural. E política. Em setembro de 1957 é organizada a rede Jeanson de apoio à FLN (Frente de Libertação Nacional da Argélia), e em dezembro Albert Camus, prêmio Nobel de Literatura, declara em Estocolmo a um militante da FLN que acredita na justiça, mas defenderá sua mãe antes de defender a justiça. Em setembro de 1959 De Gaulle reconhece o direito à autodeterminação da Argélia. No ano seguinte, enquanto a França testa sua primeira bomba atômica no deserto do Saara, vários dirigentes da FLN são presos em Paris. Neste mesmo ano o chamado “Manifesto 121” declara o direito de insubmissão na guerra da Argélia: em outubro, ex-combatentes fazem uma manifestação no Champs-Elysées pedindo o “fuzilamento” de Jean-Paul Sartre; em dezembro, este convoca uma entrevista coletiva em protesto contra a acusação feita a alguns dos signatários do “Manifesto 121”. Em 1961 surge a OAS (Organização do Exército Secreto), que comete vários atentados em Paris. Em fevereiro do ano seguinte ocorre uma manifestação contra a OAS, com oito mortos na estação de metrô de Charonne; em março, a assinatura dos acordos de Évian facilita o cessar-fogo; em julho, finalmente, o reconhecimento oficial da independência da Argélia.

³ *Salut les copains* foi um programa de rádio que fez um enorme sucesso junto à juventude francesa. O programa tocava rock, americano e francês, e abrigava os ídolos “Yéyés” – como Johnny, Sylvie Vartan, Françoise Hardy, France Gall, Clo-Clo, Sheila e Richard Antony, entre outros.

As notícias do restante do mundo também chegam, mesclando-se aos acontecimentos do país. Em 1956 ocorre o XX Congresso do PCUS, no qual é apresentado o relatório de Nikita Khruchtchev denunciando o culto à personalidade; Marrocos e Tunísia tornam-se independentes e os livros de Simone de Beauvoir, especialmente *O Segundo Sexo* (1949), são colocados no Index pela Congregação do Santo-Ofício. Ainda neste ano o canal de Suez é nacionalizado por Nasser e tropas soviéticas intervêm em Budapeste; logo após a intervenção, Sartre rompe com o Partido Comunista Francês. Em 1957 é lançado o Sputnik 1, o primeiro satélite artificial soviético e, no ano seguinte, João XXIII é eleito papa. Em 1959 triunfa a revolução cubana, com Fidel Castro e Che Guevara à frente. Em 1960 a URSS rompe com a China e John Kennedy é eleito presidente dos Estados Unidos. No ano seguinte, enquanto Cuba e Estados Unidos cortam relações diplomáticas e começa a construção do Muro de Berlin, Yuri Gagarin, o primeiro homem no espaço, declara que a Terra é azul. Em 1962, oito meses antes de sua morte, João XXIII abre o concílio Vaticano II, que anunciará um novo posicionamento da Igreja, e começa a crise dos mísseis em Cuba.

Anos “agitados”, anos de “ruptura”.

É nesse contexto que no final dos anos 50 surge na França uma nova safra de filmes que desperta a atenção da crítica e do público. Em comum, serem realizados por jovens cineastas.

“O país, tendo mudado de República, muda também de cinema” (PRÉDAL, 1996: 180).

Slogan jornalístico, agrupamento arbitrário de jovens cineastas, rótulo oportunista, escola artística, modismo, conjunção histórica, polêmica: o famoso movimento cinematográfico francês que fez furor em fins da década de 50 e início dos anos 60, a chamada “nouvelle vague”, ainda tem a faculdade de evocar várias destas questões de uma só vez.

O interessante é que essa expressão não surgiu designando um movimento cinematográfico, possuindo, ao contrário, uma acepção bem mais ampla em sua origem. O termo “nouvelle vague” teria aparecido pela primeira vez em 1957, no *L'Express*, sendo cunhado por Françoise Giroud a partir de uma série de artigos de caráter pretensamente sociológico, então muito em voga, sobre o fenômeno das novas gerações. Na época, uma vasta pesquisa concernente à juventude francesa – os aproximadamente oito milhões de homens e mulheres entre os dezoito e os trinta anos “que em dez anos teriam a França nas mãos” – estava sendo realizada, e a expressão referia-se, de modo bastante genérico, aos novos hábitos e valores que supostamente vinham despontando nesta nova geração (MARIE, 1997: 08).

Foi apenas a partir de fevereiro e março de 1959 que o termo começou a aparecer sistematicamente na imprensa para designar um movimento cinematográfico específico. Temos, neste momento, a exibição comercial – e quase simultânea – dos dois primeiros longas-metragens de Claude Chabrol: *Le Beau Serge* e *Les Cousins*. Em maio do mesmo ano, *Les Quatre Cents Coups*, de François Truffaut, representa a França no festival de Cannes (junto a *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, que acaba levando a Palma de Ouro). Nesse mesmo festival também é apresentado, ainda que fora da competição oficial, *Hiroshima mon amour*,

de Alain Resnais. Em junho, tanto o filme de Truffaut quanto o de Resnais entram em circuito comercial, transformando-se inesperadamente em um grande sucesso.

Para a crítica e para o público, surgia a “nouvelle vague” cinematográfica.

Aplicado ao cinema, o termo implicava a ideia de certa renovação no panorama cinematográfico francês, levada a cabo por uma nova geração de cineastas que, ao menos na aparência, parecia romper estética e tematicamente com o cinema das últimas décadas - o chamado “cinema da qualidade”. Entretanto, no afã de recensear os recém-chegados, sob este rótulo foram alocados vários cineastas que, em comum, só tinham a pouca idade e o fato de estarem realizando seus primeiros longas-metragens em fins dos anos 50 e início dos anos 60. Ainda em 1961, por exemplo, ao empreender uma análise bastante crítica do movimento, Jacques Siclier (1961: 09-10) observava que a etiqueta “nouvelle vague” não era nova – ela já vinha sendo utilizada para definir todo um movimento artístico, como o do “novo romance” e do “novo realismo” – e que, no domínio cinematográfico, ela havia reunido arbitrariamente sob esta “apelação controlada” jovens com idade média em torno dos trinta realizando seus primeiros longas-metragens entre 1958 e 1959.⁴

Aplicado ao cinema, portanto, o selo “nouvelle vague” serviu para designar um grupo bastante eclético de jovens realizando seus primeiros filmes em um determinado momento histórico. Em sentido mais estrito, contudo, a apelação *Nouvelle Vague* passou a designar, mais particularmente, o movimento capitaneado pelos jovens críticos cinematográficos vinculados ao *Cahiers du cinéma* que, naquele período, estavam começando a realizar seus primeiros longas-metragens. Para grande parte da crítica cinematográfica, a *Nouvelle Vague* propriamente dita tinha como núcleo Claude Chabrol, Pierre Kast, Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Doniol-Valcroze. Todos egressos da crítica, todos integrantes da equipe do *Cahiers du cinéma* e todos passando efetivamente para a realização.⁵

“Ecletismo e diversidade”. “Juventude e novidade”. A *Nouvelle Vague* é um sucesso. O ponto alto do movimento ocorre em 1960 com *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard: o filme faz 259.000 expectadores só em Paris. A partir de então começa certo “refluxo comercial e mediático do fenômeno” (MARIE, 1997: 15). O número de expectadores decai gradualmente: o quarto longa-metragem de Chabrol, *Les Bonnes Femmes*, é um fracasso comercial, assim como *Une femme est une femme*, de Godard – que já tinha tido o seu segundo longa-metragem, *Le Petit Soldat*, censurado – ou *Tirez sur le pianiste*, de Truffaut. De qualquer modo, entre a espetacular ascensão e o rápido eclipse do fenômeno, pode-se

⁴ O “novo romance” foi um movimento literário que buscou romper com a tradição francesa do romance clássico, construído de forma objetiva a partir de uma intriga e da caracterização física e psicológica das personagens. Faziam parte do movimento, entre outros, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Britar, Claude Ollier, Robert Puiget, Nathalie Serraute e Marguerite Duras. O mesmo ímpeto inovador também ocorreu nas artes plásticas francesas com o chamado “novo realismo”, movimento do qual faziam parte Klein, Arman, Dufrêne, Hains, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César, Saint-Phalle, Deschamps e Christo.

⁵ Usarei a expressão *Nouvelle Vague* - em itálico e com maiúsculas - para referir-me especificamente ao grupo ligado ao *Cahiers du cinéma*, e “nouvelle vague” - com aspas e minúsculas - para referir-me de modo geral ao “cinema jovem”, o que incluiria tanto o grupo do *Cahiers* quanto os demais cineastas que realizaram seus primeiros longas-metragens entre fins da década de 50 e início dos anos 60.

dizer que essa nova onda – entre tantas outras que varriam os anos 60 – acabou influenciando, direta ou indiretamente, o panorama cinematográfico mundial.

Os críticos e historiadores geralmente identificam como marco inicial da *Nouvelle Vague* o polêmico artigo de Truffaut, *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954 no *Cahiers du cinéma*. Este manifesto atacava, de um só golpe, o cinema francês das últimas décadas: a “tradição da qualidade”, o “realismo psicológico”, os “filmes de gênero”, a importância conferida aos roteiristas e o grande número de adaptações literárias. Truffaut poupava pouquíssimos cineastas, entre os quais Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Becker e Jean Cocteau. Estes, segundo ele, seriam verdadeiros autores e não apenas meros realizadores. Dentre os mais atacados estavam aqueles que, de uma forma ou de outra, realizavam filmes considerados acima da média em relação à produção comercial, como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara ou René Clément.

O artigo de Truffaut foi duramente condenado, principalmente entre os críticos pertencentes à “extrema esquerda surrealista” – entrincheirados na revista *Positif* – e pelos partidários do “marxismo sob as mais diversas facetas”. Para muitos, as teses defendidas no manifesto estavam próximas às teses dos “hussards” da nova direita francesa. Até mesmo no interior do *Cahiers du cinéma* o artigo de Truffaut causou mal-estar: o ataque desferido pelo jovem crítico a Autant-Lara e René Clément, cineastas considerados de esquerda, não agradou aos redatores chefe da revista, Bazin e Doniol-Valcroze, ambos pertencentes à esquerda cristã. De qualquer modo, o artigo de Truffaut representou o ponto de partida da chamada “política dos autores”: nele estão enunciados os principais fundamentos estéticos da *Nouvelle Vague*.

Todavia, antes de abordar esses princípios estéticos é preciso lembrar que essas discussões desenrolavam-se tendo como pano de fundo o pós-guerra, a questão do colaboracionismo francês e as guerras coloniais. Nesse sentido, a crítica cinematográfica estava permeada por questões políticas-ideológicas pertinentes àquela conjuntura. Dentre os embates da época, por exemplo, as revistas *Cahiers du cinéma* e *Positif* empreenderam um duelo à parte. Embora os redatores e colaboradores de ambas defendessem o cinema de autor, professassem uma sincera admiração pelo cinema americano e desejassem uma renovação da cinematografia francesa, havia grandes divergências entre eles. A maior, talvez, fosse a prioridade conferida seja à temática do filme – o seu conteúdo –, seja aos seus elementos formais – como a direção, a fotografia, o som ou a montagem. Os redatores da *Positif* defendiam a realização de filmes com temática revolucionária e politicamente engajados. Criticavam os cineastas ligados ao *Cahiers* acusando-os de serem “pequeno-burgueses” que só se interessavam por contar as aventuras e desventuras de jovens alienados, histórias circunscritas a uma determinada classe e passadas invariavelmente entre o Quartier Latin dos estudantes, o Champs- Élysées dos negócios, o Saint-Germain-des-Prés das galerias, livrarias e cafés, com sua fauna cosmopolita ou, ainda, entre o VI ou VII *arrondissement* da burguesia aristocrática... Já os redatores do *Cahiers du cinéma* – que da crítica passaram à direção – privilegiavam principalmente a *mise-en-scène*, ou seja, mais que o conteúdo ou a mensagem do filme, importava a própria linguagem cinematográfica. Como não poderia deixar de ser, os insultos partiam dos dois lados: enquanto Truffaut

vociferava contra os redatores da *Positif*, chamando-os de “sapos”, Raymond Borde (1962: 22) retorquia que, sendo um produto da época, “os carneirinhos da ‘nouvelle vague’ eram a prudência mesma”. E de ambas as partes partia a mesma acusação: “fascistas”.

Polêmicas à parte, dentre os fundamentos estéticos preconizados pelo grupo ligado ao *Cahiers du cinéma* é preciso destacar, primeiramente, a ideia do cineasta como *autor*. Em contraposição ao mero realizador de filmes, ou *metteur en scène*, o autor seria aquele com pleno domínio sobre seus filmes – da escritura do roteiro à direção e finalização – impondo ao longo de sua obra um estilo próprio e reconhecível. Como se nota, a reivindicação de autoria sobre a obra implicava a recusa do esquema então vigente na produção cinematográfica francesa, marcado por uma nítida separação entre os roteiristas e os diretores. De acordo com os princípios estéticos dominantes da *Nouvelle Vague*, o cineasta-autor deveria “assinar” a obra: escrever ele próprio o roteiro, de preferência original, e dirigir o filme. Esses princípios, contudo, nem sempre foram praticados por seus mais ilustres idealizadores. O estudo sistemático dos filmes da *Nouvelle Vague* demonstra que a maior parte dos diretores trabalhou, ainda que esporadicamente, com roteiristas, realizando também adaptações literárias. O que diferenciava estas adaptações daquelas realizadas anteriormente pelo “cinema da qualidade” era a presença mais ativa do diretor durante a elaboração do roteiro. É preciso salientar também que, de modo geral, os roteiros da *Nouvelle Vague* eram mais pessoais e autobiográficos que os do período anterior.

Dentre os demais fundamentos estéticos do movimento destacam-se também a opção por filmar em cenários naturais ao invés de reconstruí-los em estúdios; de trabalhar com equipes reduzidas e, por conseguinte, mais móveis; de privilegiar o som direto ao invés da pós-sincronização e de utilizar películas mais sensíveis, liberando o fotógrafo da pesada maquinaria elétrica. Dessa forma, os filmes romperam com a estética considerada artificial dos estúdios: eles eram rodados nas ruas, de modo mais simples, leve e “realista”.⁶

Na base desse processo, a reivindicação suprema: realizar filmes de baixo orçamento como único modo, ou o modo mais eficaz, de defender a liberdade artística do autor. “O que mais falta no cinema francês, é o espírito de pobreza”, sentenciaria Jacques Rivette (*apud* MARIE, 1997: 51). Essa crítica de Rivette é bastante representativa das disposições dos integrantes da *Nouvelle Vague* sobre o assunto. Ao atacar o “cinema de qualidade”, com seus diretores consagrados e seus filmes de grande orçamento, os novos cineastas estavam atacando o próprio sistema de produção – que impunha sérias restrições ao ingresso no *métier* e não assumia riscos, produzindo filmes que teoricamente teriam um lugar assegurado junto ao público francês. A defesa do *petit budget*, portanto, parecia o caminho lógico para os novos cineastas que defendiam a “política dos autores”.

Bem entendido, a defesa, por vezes violenta e iconoclasta, e a colocação em prática desses princípios econômico-estéticos causaram inúmeras reações entre os críticos e os cineastas vinculados à “tradição da qualidade”. No início dos anos 60, por exemplo, Robert

⁶ O *neo-realismo* italiano já havia posto em prática alguns destes fundamentos estéticos reivindicados pela *Nouvelle Vague* uma década e meia antes, logo após a Segunda Guerra Mundial. Chabrol (*apud* FRODON, 1995: 33) já havia reconhecido esta influência: “O novo cinema francês resulta de uma transformação química do neo-realismo”.

Benayoun escrevia na *Positif* (Nº 46, 1962) que a *Nouvelle Vague* era uma escola de críticos que se tinham lançado o desafio de colocar a mão na massa, concluindo que o movimento defendia um cinema do amadorismo e da incompetência.

Renovação econômico-estética. E temática. Os novos filmes surpreenderam, irritaram, apaixonaram o público e a crítica em fins da década de 50 e início dos anos 60 em grande parte pelo novo olhar lançado sobre a sociedade contemporânea.

Nas telas, a liberdade narrativa e o discurso frequentemente autobiográfico a serviço dos novos valores que emergiam em uma sociedade às voltas com profundas transformações. “A ‘nouvelle vague’ era a juventude e era, também, um mundo novo” (SICLIER, 1961: 91). Essa análise, feita ainda em pleno desenrolar do movimento, sintetiza bem o impacto causado pelos primeiros filmes de Chabrol, Truffaut, Godard e companhia. Nesses filmes – como em outros não diretamente vinculados a *Nouvelle Vague*, mas ainda assim relacionados a um cinema de ruptura com a tradição anterior – enfatizava-se a relatividade dos valores morais e religiosos. Contestação e provação eram uma constante. Os grandes temas iam cedendo lugar aos pequenos dramas cotidianos, colocando em cena jovens “cujos amores e relações com o mundo e os outros não têm mais nada a ver com o simbolismo engomado da qualidade francesa” (PRÉDAL, 1996: 180).

Como vimos, uma parte da crítica contestou violentamente o conteúdo desses filmes, acusando os jovens cineastas de terem uma visão burguesa, elitista e bastante restrita da sociedade francesa. Ou de fazerem um cinema apolítico, ignorando propositalmente o contexto histórico: os atentados da OAS, as guerras coloniais e a censura prévia que impedia a menção a essas guerras. A crítica de Siclier (1961: 90), por exemplo, é bastante representativa dessa posição. Segundo ele, os cineastas da “nouvelle vague” estariam realizando um cinema cuja moral seria apenas estética, “Um cinema do desprezo que ignora o homem”, um cinema atemporal, a-histórico, que constataria a precedência da força sobre a inteligência; em suma, um cinema realizado por intelectuais persuadidos de sua própria superioridade...

Em 1961 Truffaut (*apud* MARIE, 1997: 88) empreendia, para o *France-Observateur*, uma interessante avaliação do movimento. Segundo ele,

Nós pensamos que era preciso simplicar tudo para trabalhar livremente e fazer filmes pobres sobre temas simples, por isso essa massa de filmes Nouvelle Vague cujo único ponto comum é uma soma de recusas: recusa da figuração, recusa de um enredo teatral, recusa de grande cenários, recusa de cenas explicativas ; são frequentemente filmes com três ou quatro personagens com pouquíssima ação. Infelizmente o aspecto linear desses filmes se encontrou recortado por um gênero literário que irrita muito a crítica e o público atualmente ; um gênero que podemos nomear de *saganismo*: carros esportivos, garrafas de scotch, amores rápidos, etc. A leveza desses filmes passa, às vezes erroneamente, às vezes com razão, por frivolidade. A confusão se instala porque a qualidade desse novo cinema – a graça, a leveza, a elegância, a rapidez – vão no mesmo sentido que seus defeitos – a frivolidade, a inconsciência, a ingenuidade.

Uma soma de recusas. Assim analisava Truffaut o “novo cinema”, cujo único ponto em comum seria a vontade de ruptura com a tradição cinematográfica das últimas décadas e a sua estética de estúdio.

Entretanto, para além dessas divergências estéticas com o “cinema da qualidade” é preciso considerar, sobretudo, que o espaço de produção cinematográfica do pós-guerra

estava marcado pelo corporativismo e por uma rígida hierarquia que dificultava o acesso dos jovens à direção. De acordo com o esquema clássico de produção, para chegar ao posto de diretor de um longa-metragem passava-se em média vinte anos ocupando as mais diversas funções, de secretário de produção a segundo assistente de direção. Somente em torno dos quarenta anos é que se estreava como realizador – e ainda assim, dirigindo invariavelmente um filme de gênero escrito por outra pessoa. A irrupção da “nouvelle vague” no campo cinematográfico francês, sob esse aspecto, foi a irrupção da nova geração no *métier*. Burlando as regras consagradas pelos estúdios, optando pelo *petit budget*, desmistificando a técnica, trabalhando com equipe reduzida e filmando nas ruas, os jovens cineastas filmaram sua própria geração: novos rostos, novos comportamentos, novos estilos de vida... Nas telas, autopistas, carros, bebidas, amores breves, infinitas caminhadas pelas ruas... Em suma, a juventude urbana em movimento, prenunciando as reviravoltas que iriam surpreender parte do mundo nos anos 60.

Um estranho no ninho

Embora *Les Amants* (1958) seja invariavelmente citado como um dos filmes anunciantes da renovação pela qual passaria o cinema francês no final da década de 50 e início dos anos 60, Louis Malle não foi um integrante da *Nouvelle Vague* em sentido estrito, ou seja, ele não fazia parte do grupo ligado ao *Cahiers du cinéma*. O diretor seguiu um caminho bastante singular na cinematografia francesa: transitou por diversos gêneros – do drama psicológico à comédia-western-musical –, realizando inclusive vários documentários; adaptou obras literárias e filmou roteiros pessoais de inspiração autobiográfica; trabalhou em esquemas de superprodução, estilo Hollywood, e realizou filmes de pequeno orçamento, com equipe reduzida; desenvolveu, ademais, a maior parte de sua obra entre a França e os Estados Unidos.

Indagado, ainda em 1963, sobre o aparente declínio da *Nouvelle Vague*, Louis Malle (*apud* CHAPIER, 1965: 79-80) foi taxativo:

O que acontece é que há sempre uma *nouvelle vague* atrás... Mas a sorte daqueles que inicialmente fizeram parte dessa ‘*nouvelle vague*’ é de ter podido rodar o primeiro filme um pouco como se faz um primeiro romance. Sobre uma vintena de filmes, encontramos duas ou três obras-primas, quatro ou cinco filmes malogrados. Entre eles, uma margem de filmes muito interessantes que constituem nada mais do que a juventude de cada um. Mas como não podemos ficar ‘*nouvelle vague*’ por toda a vida, é preciso – após o segundo ou terceiro filme – fazer uma obra. Acredito que este seja um problema que encontramos todos.

Em uma das poucas biografias escritas sobre Louis Malle, Prédal (1989) divisa três fases distintas na filmografia do cineasta. A primeira, de 1957 a 1967, caracterizar-se-ia pela realização de filmes no interior do sistema de produção vigente na época, ou seja, empregando geralmente atores consagrados, realizando um grande número de adaptações literárias e produzindo filmes de grande orçamento. Esse período abarcaria seus oito primeiros filmes: *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), *Les Amants* (1958), *Zazie dans le metrô* (1959), *Vie privée* (1961), *Le Feu follet* (1963), *Viva Maria* (1965), *Le Voleur* (1967) e *William Wilson* (1967).⁷

É importante observar que se o modo de produção desses filmes, em certa medida, os diferencia daqueles produzidos pela *Nouvelle Vague*, isto não significa, evidentemente, que tenham sido realizados segundo os cânones do chamado “cinema da qualidade”. Embora declarasse não acreditar na “política dos autores”, conforme proclamada pelos integrantes da *Nouvelle Vague* – uma postura que certamente servia para distingui-lo em relação aos demais cineastas de sua geração –, Malle não deixou de defender, como pode ser depreendido de seu discurso sobre a sua obra, uma posição autoral.

A segunda fase da filmografia do cineasta, indo de 1968 a 1975, estaria marcada pelos acontecimentos de 1968 e, mais particularmente, de acordo com o relato de Malle, por uma viagem à Índia empreendida por ele em 1967. Nesse período o cineasta realiza três documentários – *Calcutta* (1968-69), *Humain, trop humain* (1972-74) e *Place de La République* (1972-74) – e três longas-metragens de ficção – *Le Souffle au cœur* (1971), *Lacombe Lucien* (1973) e *Black Moon* (1975). Esses filmes são realizados com uma equipe reduzida e à margem do sistema de produção então vigente, sendo que os longas-metragens de ficção, ao contrário dos filmes da primeira fase, são todos baseados em roteiros originais e bastante pessoais.

A terceira fase, indo de 1977 a 1986, corresponderia à fase norte-americana do diretor. Nesse período Malle realiza cinco longas-metragens de ficção – *Pretty Baby* (1978), *Atlantic City* (1980), *My Dinner With André* (1981), *Crackers* (1983) e *Alamo Bay* (1985) – e dois documentários – *God's Country* (1986) e *And The Pursuit of Happiness* (1987). Esses filmes são rodados nos Estados Unidos em um esquema de produção praticamente independente, com exceção de *Crackers*, produzido pela Universal.

Malle ainda realizaria mais quatro longas-metragens antes de falecer: *Au revoir les enfants* (1987) e *Milou en Mai* (1989), filmados na França; *Damage* (1992), na Inglaterra, e *Vanya 42 rue* (1994), nos Estados Unidos.

É interessante notar o modo como o próprio cineasta analisava, em 1975, o desenvolvimento de sua obra até aquele momento:

Vejo no meu trabalho uma primeira fase que começa com *Ascenseur pour l'échafaud*, uma história de confusão de identidades, e se encerra com *William Wilson*, uma história de duplos. A viagem à Índia foi uma ruptura, *L'Inde fantôme*, realidade sonhada, abriu um segundo ciclo cujo término foi *Black Moon*, imaginário vivido (MALLE in PREDAL, 1989).

Como vemos, a análise empreendida por Prédal (1989) a respeito das diferentes “fases” na obra do cineasta baseou-se, em grande medida, nas próprias considerações do diretor sobre a sua obra.

Como os protagonistas de grande parte de seus filmes, Louis Malle pertencia à alta burguesia católica francesa. Sua mãe, Françoise, era herdeira de uma grande família industrial – os Béghin –, e seu pai, Pierre, ex-oficial da marinha, dirigia uma das usinas de açúcar da família, em Thumeries. Malle foi o terceiro dos sete filhos do casal. Sua infância teria sido reclusa e preservada: nos anos que antecederam a guerra ele morava com a família em uma mansão localizada ao lado da usina; não ia à escola e uma professora

⁷ *William Wilson* (1967) é um episódio que integra o longa-metragem *Histoires Extraordinaires*. Também fazem parte deste longa-metragem dois outros episódios: *Metzengerstein*, de Vadim, e *Il ne faut jamais parler sa tête avec le diable*, de Fellini.

particular ministrava as aulas a domicílio. No outono de 1940, entretanto, a família deixou Thumeries para ir a Paris. Nesse período Malle foi enviado a um colégio jesuíta fora da cidade, o *Collège des Carmes*, onde viveu um episódio que teria sido marcante em sua vida – episódio retratado em *Au revoir les enfants* (1987), um de seus últimos e mais premiados filmes.⁸ Em 1945, aos treze anos, seus pais o retiraram do colégio após a descoberta de uma insuficiência cardíaca, fato que o fez passar dois anos confinado no apartamento da família, em Paris, tendo aulas particulares novamente em domicílio. Este episódio de sua adolescência também foi evocado em outro filme, *Le Souffle au cœur* (1971). Aos dezesseis anos, por insistência da família, Malle se inscreveu no Institut d'étude politiques, curso que abandonou um ano depois para estudar cinema no I.D.H.E.C. (Institut des hautes études cinématographiques). Indagado sobre a reação de sua família diante desta decisão, o cineasta declarou em 1963:

Seria injusto me queixar. As pessoas da minha família foram legais. Eles compreenderam que aquela era uma profissão esquisita, e que para segui-la, era preciso realmente ter muita vontade. Os outros acreditaram que era uma manifestação de esnobismo (MALLE *apud* CHAPIER, 1965: 80).

“Os outros acreditaram que era uma manifestação de esnobismo”.

É preciso notar que a posição social do cineasta – ou seja, o seu pertencimento à alta burguesia industrial francesa – instigou apreciações particulares na validação de seu trabalho, principalmente no início da carreira. Para alguns de seus críticos, o jovem e rico cineasta não passava de um esteta, um *dandy*, um dilettante. A seguinte nota, por exemplo, saída no *Paris-Presse* a respeito de *Le Feu follet* (1963), ilustra bem essa questão:

Louis Malle é uma criança do século. Ele leu Pavese, Scott, Fitzgerald, Drieu. Ele nasceu tarde ou cedo demais. Ele não se sente em seu lugar em parte alguma. E ele respira mal. Coberto de mulheres e só. Rico, célebre e o coração repleto de tédio. Aristocrata de espírito, portanto altivo e secreto. Existe romantismo nessa atitude patrícia. E um pouco de jogo. Mas, enfim, nem todo mundo tem a sorte de ser pobre, nem de ter uma gurizada para criar (AUBRIANT *apud* CHAPIER, 1965: 163).

É interessante observar o modo como Malle tentou relativizar esta sua posição, não raro atribuída pela crítica, no campo cinematográfico francês. Ao comentar essas apreciações em uma longa entrevista concedida a Prédal, em de outubro de 1988, o diretor foi incisivo. Segundo ele, tinham-no acusado no início da carreira de ser um “filhinho de papai” que queria fazer cinema, mas, na sua opinião, quem melhor se encaixava nessa definição era Jean Renoir, que efetivamente havia financiado seus primeiros filmes vendendo os quadros do pai. “Ora, é o maior cineasta francês e ninguém o censura por seu início de carreira” (MALLE *apud* PREDAL, 1989: 09). A mensagem é clara: ao citar Jean Renoir – legitimado como um dos melhores cineastas franceses – Malle rejeita o capital econômico como medida exclusiva de uma maior ou menor autoridade cultural no campo artístico.

O diretor debutou na carreira cinematográfica trabalhando com o oceanógrafo Jacques Cousteau. Em 1953 ele estudava no I.D.H.E.C. quando soube que Cousteau havia solicitado um estagiário por três meses: apresentou-se e acabou ficando três anos com o

⁸ O episódio refere-se à deportação e execução do diretor do *Collège des Carmes* e de três alunos judeus, abrigados por ele no referido colégio, durante a Segunda Guerra Mundial.

comandante a bordo da *Calypso*. Ali desempenhou várias funções: fez câmera submarina, som, montagem e até mesmo direção. O resultado desta colaboração foi o premiado documentário *Le Monde du Silence* (1956), cuja direção foi assinada por ambos. Após essa experiência Malle trabalhou como assistente de direção de Robert Bresson no longa-metragem *Un condamné à mort s'est échappé* (1956). Em outubro de 1956 aventureou-se pela Hungria para filmar os acontecimentos de Budapest durante a invasão das tropas soviéticas. Empreitada fracassada, ele passou então o fim daquele ano e o início de 1957 escrevendo um roteiro de inspiração autobiográfica – sobre um estudante que vive uma paixão infeliz – que não logrou realizar por falta de financiamento. Tendo em vista o contratempo, resolveu então começar como a maior parte dos assistentes de direção, aspirantes ao posto máximo, invariavelmente começavam durante a vigência do “cinema da qualidade”: realizando um policial. Dessa forma, Louis Malle propõe a produtores *Ascenseur pour l'échafaud*, romance policial de Noël Calef adaptado por ele com a colaboração de Roger Nimier.

Embora muito bem recebido pela crítica e pelo público, ganhando inclusive o prêmio Louis Delluc, esse primeiro longa-metragem dirigido inteiramente pelo jovem cineasta também foi alvo de críticas. *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) foi acusado por certos críticos cinematográficos de ser um mero “exercício estilístico” por sua grande elaboração formal para um filme de gênero, e de ser “fascista” devido à colaboração de Nimier no roteiro, então um representante da literatura engajada à direita e que mais tarde apoiaria a OAS (Organização do Exército Secreto). De modo geral, entretanto, o filme foi bem acolhido, fazendo com que Malle conseguisse financiamento para o seu próximo projeto: *Les Amants*.

Livremente inspirado na novela *Point de Lendemain* (1777), de Dominique Vivant Denon, *Les Amants* (1958) já anuncia alguns elementos que seriam recorrentes ao longo da obra do diretor, principalmente em seus primeiros filmes. Nele vemos retratada a alta burguesia, a vida mundana, certo tédio existencial, em suma, “o belo mundo onde nos entediamos”, segundo a expressão de um crítico. Deste meio surgem personagens que, por uma contingência qualquer, deparam-se com situações liminares em que são obrigados a questionar seus valores. Geralmente são personagens solitários, construídos às margens da sociedade ou vivendo processos de ruptura em seus enredos biográficos.

Sob esse aspecto é interessante observar como o próprio cineasta considera os personagens de seus filmes:

Percebo que meus personagens seguem caminhos solitários. Eles estão quase sempre à margem, ou em ruptura. Acidentes históricos, ritos de passagem, crise interior; alguma coisa os atinge e eles saem de seus caminhos. Seus comportamentos se tornam irracionais, amorais, ou mesmo criminosos. *Eles não seguem mais as regras da sociedade, e lançam sobre ela um novo olhar, lúcido, porque passaram para o exterior.* Eles não terminam nunca muito bem: vencidos, recuperados ou eliminados [sem grifo no original] (MALLE apud PREDAL, 1989: 99).

É possível traçar, aqui, um paralelo entre o modo como o cineasta constrói e articula sua identidade social e a caracterização dos protagonistas de seus filmes no que tange à questão da liminaridade. Como a maior parte de seus personagens, Malle também se considerou e foi considerado por seus biógrafos e por críticos como estando, de algum modo, à margem – ou seja, ocupando uma posição à margem no campo cinematográfico francês –

e em ruptura – principalmente de estilo, por suas escolhas estéticas, embora alguns críticos tenham salientado também uma “ruptura ideológica” com a sua classe de origem. Em um dicionário de cinema francês, por exemplo, encontra-se a seguinte menção ao diretor:

Ele empreende uma carreira pessoal que coincide com a explosão da Nouvelle Vague. Sua obra francesa surpreende por suas frequentes rupturas, que traem uma incerteza, uma inquietude, *o mal estar de ser um excluído da sociedade, mas um excluído do alto* [sem grifo no original] (PASSEK, 2000: 1400).

De fato, seu trânsito por diversos gêneros lhe proporcionou inúmeras críticas, dentre as quais a de ser um cineasta sem “estilo próprio” – a não ser, como veremos, por certa tendência ao “escândalo” e à “provocação”, segundo parte dos críticos. Um de seus biógrafos, entretanto, confere outro sentido a esta suposta posição de marginalidade na qual o cineasta construiu sua obra. As constantes “rupturas” e certa perspectiva distanciada constituiriam uma opção pessoal do diretor para garantir uma maior autonomia no processo criativo:

Burguês em ruptura de classe (financeira e ideologicamente), profissional respeitado mas trabalhando voluntariamente às margens do sistema, francês realizando nos Estados Unidos filmes fora de Hollywood, Louis Malle cultiva o distanciamento, não para instaurar alguma margem elitista entre ele e os outros, mas sim para ter sempre uma saída em direção a essa linha de fuga que garante sua total integridade como criador (PRÉDAL, 1989: 23).

De acordo com essa interpretação, Louis Malle teria cultivado o distanciamento tanto no interior de sua própria classe social, com sua declarada intenção de questionar os valores burgueses, quanto no campo cinematográfico francês, com seu trânsito por diversos “gêneros” cinematográficos e países.

Ao considerar essas diferentes apreciações é interessante lembrar, conforme Bourdieu (1968), que a constituição do *senso público* da obra de um autor é mediatizada por todo o sistema de relações sociais que este mantém com os demais agentes que constituem o campo artístico, ou seja, artistas, produtores, jornalistas e críticos, entre outros. Sob esse aspecto cabe notar que Louis Malle construiu sua trajetória social no campo cinematográfico, tanto na França quanto nos Estados Unidos, afirmando não pertencer a nenhum grupo ou movimento, enfatizando, inclusive, uma suposta posição de marginalidade, de eterno “viajante solitário”. Mais: enfatizando também a sua posição de independência econômica, creditada por ele ao sucesso de seus dois primeiros filmes – que lhe teriam aberto portas no *métier* – mas devida, em grande parte, ao seu incontestável capital econômico. Assim, o fato de ter sido considerado como um “excluído da sociedade, mas um excluído do alto”, um “aristocrata de espírito, portanto altivo e secreto” ou, em uma valoração mais positiva, de ter cultivado o “distanciamento”, mas não por “elitismo”, pode ser entendido a partir da posição do cineasta no campo artístico.

“Louis Malle cultiva o distanciamento” (PRÉDAL, 1989: 23).

De fato, a maior parte dos filmes do diretor realizados na França apresentam certo distanciamento. No caso, temporal. *Le Voleur* (1967), *Le Souffle au coeur* (1971), *Lacombe Lucien* (1973), *Au revoir les enfants* (1987) e *Milou en Mai* (1989), por exemplo, situam-se efetivamente no passado; enquanto *Les Amants* (1958) e *Le Feu follet* (1963) são adaptações literárias transpostas para o presente, sendo que o primeiro ainda assim

apresenta um ligeiro recuo no tempo, de três anos. Em contraposição, excetuando *Pretty Baby* (1978), os demais longas-metragens de ficção realizados em outros países inscrevem-se no presente, como *Atlantic City* (1980), *My Dinner with André* (1981), *Crackers* (1983) e *Alamo Bay* (1985), realizados nos Estados Unidos, e *Damage* (1992), na Inglaterra. Ou seja: no primeiro caso, deparamo-nos com a necessidade de um distanciamento temporal para abordar o que lhe é próximo; no segundo, com a necessidade de um distanciamento no espaço para abordar o presente.

Esse constante *décalage* em sua obra foi diversas vezes apontado por seus biógrafos, inclusive reconhecido pelo próprio cineasta:

É engraçado, todos os filmes que fiz na França são filmes distanciados no tempo. Com um deslocamento histórico, mesmo fraco (...). Nos Estados Unidos (...) fiz, ao contrário, filmes contemporâneos. Não tenho raízes lá; o que me interessava, sob forma de documentário ou de ficção, era apanhar a América de hoje, o que me surpreende e que os americanos frequentemente não veem (MALLE *in Positif*, 1987, Nº 320: 39).

Para alguns críticos, essa perspectiva distanciada assumida por Malle sinalizaria uma espécie de resistência ou dificuldade do cineasta de inscrever-se em seu próprio tempo e em seu meio (FRODON, 1995: 705). Como vimos, para Aubriant, por exemplo, Louis Malle – “uma criança do século” que teria nascido “cedo ou tarde demais” – não se sentia “em seu lugar em parte alguma”. Para o diretor, entretanto, tratava-se apenas de uma opção:

(...) gosto de estar no exílio, de estar deslocado. Sempre fui um incondicional de Conrad, gosto dessa tradição literária de pessoas que foram para outro país ; que falam de seus próprios países estando em outro lugar, ou seja, observam uma sociedade que não a própria, mas conhecendo-a suficientemente bem (MALLE *in Positif*, 1987, Nº 320: 38-39).

É preciso destacar, aqui, duas questões. A primeira é a menção feita pelo diretor ao escritor britânico de origem polaca Joseph Conrad, um viajante inveterado que singrou vários mares em navios mercantes, navegando pela América do Sul, África, Ásia, Oceania... Essa declarada admiração do cineasta por Conrad não deixa de ser significativa: de certo modo ela revela a atração de Malle por essa idéia de *viagem*, de *aventura*, de *lugares longínquos* a serem explorados. Não por acaso, dentre os filmes jamais realizados por ele encontram-se desde *Une Victoire*, baseado no romance *Victoria* (1915), de Conrad, passando por uma história idealizada em parceria com Jean-Claude Carrière e Pierre Kast, que retrataria os últimos dias de uma utópica sociedade em miniatura, perdida em algum vale distante dos Andes ou, ainda, por um documentário sobre a construção da Tranzamazônica, uma imensa estrada situada nos confins do mundo, em uma das últimas regiões “selvagens” do planeta...

Segundo Le Breton (1996), esta lógica da *aventura* teria emergido como valor positivo no imaginário ocidental durante o Renascimento, quando o alargamento das fronteiras tornou o mundo repentinamente incomensurável e, por conseguinte, um lugar a ser devidamente explorado. O interessante é que o autor relaciona a emergência dessa lógica com o surgimento da noção moderna de *indivíduo* e *liberdade*. A ideia da *aventura* estaria intimamente relacionada, no imaginário ocidental, à ideia de jogo com o perigo, de encontro com o imponderável, o imprevisível, o desconhecido, de exploração das possibilidades do homem, de saída da rotina, da norma, da regra, em suma, de uma consciência mais aguda da vida... “É um sonho ardente de indivíduos para os quais a

sociedade constitui um limite intolerável ao desenvolvimento de si" (*ibidem*: 24). Considerada sob essa ótica, portanto, a aventura não deixaria de evocar a possibilidade, para o indivíduo, de libertar-se das amarras que o prendem à sociedade.

A segunda questão que merece ser destacada é esta aparente opção do diretor pelo auto-exílio: "gosto de estar no exílio, de estar deslocado". Como se nota, essa declaração nos remete, em última instância, à condição mesma de *estrangeiro*. Sob esse aspecto vale a pena considerar as observações de Simmel (1983: 182) sobre o tema. Para o autor, o estrangeiro seria um "viajante potencial", aquele que "chega hoje e amanhã fica", guardando em si a liberdade, sempre presente, de ir e vir. Uma das características implícitas desta condição seria justamente a "objetividade" – definida também como "liberdade" –, posto que "O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo" (*ibidem*: 184). Assim, a partir de sua perspectiva distanciada, o estrangeiro seria mais livre em seus julgamentos e estaria menos sujeito aos sistemas locais de controle e ao preconceito. É interessante notar, aqui, o paralelo entre essas considerações e a permanente defesa, por parte de Malle, de manter uma perspectiva distanciada – tanto em relação à sua posição social quanto em relação ao campo cinematográfico, na França e nos Estados Unidos. Um distanciamento que, segundo o próprio cineasta, lhe havia dado a oportunidade de livrar-se de todo tipo de preconceito para lograr "olhar o que parece inaceitável e ver" (MALLE *apud* PRÉDAL, 1989: 132).

Aos trinta anos, por exemplo, o diretor acreditava estar livre do jugo social: "(...) fui progressivamente me libertando de todas as contingências de ordem social, moral ou religiosa. Mas aos trinta anos essa liberdade total é uma coisa assustadora, até perigosa" (MALLE *apud* CHAPIER, 1965: 80).

"Liberdade total". Essa é, sem dúvida, uma ideia central na obra de Malle. O indivíduo liberto das amarras sociais, morais, religiosas. Em última instância, o *indivíduo* liberto da *sociedade*, de suas regras...

Nesse sentido, a análise do diretor a respeito dos personagens de seus filmes é reveladora: como vimos, seja por um "acidente histórico", um "rito de passagem" ou uma "crise interior", esses personagens "saem de seus caminhos". Ou, dito de outro modo, desviam-se. *"Eles não seguem mais as regras da sociedade e lançam sobre ela um olhar novo, lúcido, porque passaram ao exterior"* (MALLE *apud* PRÉDAL, 1989: 99). O curioso é que se Malle pondera que essa "liberdade total" adquirida aos trinta anos também implica riscos – ela não deixa de ser "assustadora" – ele também observa que seus personagens – que "não seguem mais as regras da sociedade" – não se saem bem desta situação: eles são "vencidos", "recuperados" ou "eliminados".

Ao considerar estas correlações entre o modo como o cineasta constrói e articula sua identidade social e a caracterização de seus personagens, cabe notar, conforme Bourdieu (1968: 116) que,

São poucas as obras que não contenham indicações sobre a representação que o autor tenha feito de seu empreendimento, sobre os conceitos nos quais pensou sua originalidade e sua inovação, isto é, o que o distingua, a seus próprios olhos, de seus contemporâneos e de seus antecessores.

Nessa perspectiva, certamente a condição anunciada por Louis Malle de “auto-exilado”, de “viajante solitário” em constante *décalage* – condição esta entendida por ele como uma consequência de sua libertação precoce das constringentes normas sociais –, em suma, de despossuído em termos de capital social (mas não econômico, note-se bem), marca a sua distinção no campo cinematográfico francês. É justamente esse declarado não pertencimento – seja a um movimento cinematográfico, à sua classe social de origem ou, de modo menos explícito, a uma cultura nacional – que o distingue: ele é um “solitário”, um “estrangeiro” em qualquer tempo e lugar e que, por esta condição mesma, logra lançar à sociedade “um olhar novo, lúcido”...

Tendo em vista essa condição, a opção pelo documentário não deixou de representar, para o cineasta, uma forma de inserir-se no mundo, no tempo presente, no movimento mesmo da vida, *in loco*, entre iguais (senão iguais em capital econômico, social ou cultural, ao menos iguais em humanidade). Mais: de debruçar-se sobre universos absolutamente desconhecidos – e olhar. Assim, *Calcutta* e *L'Inde fantôme* (1968-69) lançam um olhar sobre a Índia; *Humain, trop humain* (1972-74) sobre o trabalho dos operários na Citroën; *Place de la République* (1972-74), sobre os habituais transeuntes das imediações; *God's country* (1986), sobre os habitantes de uma pequena cidade no interior dos EUA; *And the pursuit of happiness* (1987), sobre os imigrantes que chegam à América... Ou seja, temos aqui mais uma vez uma relação inversa: para o que lhe é próximo – família, infância, adolescência – o distanciamento da ficção; para o que lhe é distante – operários, indianos, imigrantes – a aproximação do documentário.

É significativo o modo como o diretor explica essa relação entre a ficção e o documentário em sua obra: “As pessoas que conheço muito bem, me parece natural olhá-las pelo viés da ficção. Em cinema-direto, eu estaria lá para filmar o que já sei. Faltar-me-ia, pois, a motivação essencial” (MALLE *apud* PRÉDAL, 1989: 87).

Como vemos, o diretor utiliza a ficção como uma estratégia de distanciamento em relação ao que lhe é próximo e familiar, e o documentário como uma estratégia de acercamento ao que lhe é distante. Sob esse aspecto cabe lembrar a discussão de Roberto Da Matta ao referir-se à dupla tarefa do antropólogo: transformar o exótico em familiar e, inversamente, o familiar em exótico. Como cineasta, Malle utiliza diferentes alternativas cinematográficas nesses deslocamentos. Procede ao estranhamento do que lhe é familiar por meio da ficção, construindo personagens que operam passagens significativas em suas vidas cotidianas. Inversamente, seu procedimento em relação ao que lhe é distante é documentar – e documentar optando pelo “cinema direto”, ou seja, pelo registro com um mínimo de interferência possível, senão na prática, ao menos na intenção.⁹ Seus documentários apenas

⁹ Pode-se dizer que o termo *cinema direto* recobre mais um conjunto de técnicas do que propriamente um movimento cinematográfico específico, posto que sob esta apelação foram agrupadas, a partir de fins da década de 50, várias tendências bastante diferentes entre si, inclusive o *cinéma-vérité* associado a Jean Rouch. De modo geral, os documentaristas agrupados sob esta apelação procuravam captar a “realidade” de modo mais fiel e direto possível, procurando evitar ao máximo a manipulação ou a interferência da equipe de filmagem na captação do que se supunha ser este “real”. As mudanças

mostram o desenrolar de cenas, não procuram explicá-las. *Calcutta* (1968-69) e *Humain, trop humain* (1972-74) não narram, não nos contam a miséria em Calcutá nem o trabalho repetitivo dos operários da Citroën. Esses documentários, grosso modo, descrevem. Assim, ao considerar a explicação de Malle sobre o fato de parecer-lhe natural abordar o que lhe é familiar – “*as pessoas que conheço muito bem*” – através da ficção, vale lembrar a seguinte observação: “quando falamos de sociedades alheias ‘descrevemos’, mas quando falamos do nosso próprio sistema, temos que ‘narrar’” (DaMATTa, 1992: 63). Embora esta não seja uma asserção generalizável, o fato é que a maior parte dos filmes de Malle *narram* o que lhe é próximo e familiar, e *descrevem* o que lhe é distante.

* * *

“O cinema é algo que me dá a impressão de existir” (MALLE apud CHAPIER, 1965: 80).

Indagado ao longo da carreira sobre o que o teria levado a fazer cinema, Louis Malle citou o fato de ter ficado impressionado, quando adolescente, com os filmes *La Règle du jeu* (1939), de Jean Renoir, e *Les Dernières vacances* (1948), de Roger Leenhardt. Citou também o episódio vivido no *Collège des Carmes* em 1944, durante a ocupação, quando assistiu à entrada de agentes da Gestapo no colégio para levarem presos o diretor e os alunos judeus ali abrigados.

Malle casou-se duas vezes: em 1964, com Anne Marie Deschondt, e em 1980, com a atriz americana Candice Bergen. O diretor teve três filhos: Coutemoc (1971), com Grila von Weiters; Justine (1974), com Alexandra Stewart e Chloé (1982), com Candice Bergen.

Ao ser questionado sobre as possíveis facilidades encontradas ao longo de sua carreira devido ao fato de ter sido o herdeiro de uma grande fortuna, é interessante notar que Malle acreditava que mesmo sem o apoio financeiro de sua família, sua carreira teria sido a mesma – somente, talvez, um pouco mais difícil: “Eu não teria feito, por exemplo, meu primeiro filme tão jovem. Mas acredito que no fundo isso não teria mudado grande coisa” (MALLE apud CHAPIER, 1965: 80).

Como vimos, as constantes referências à posição social do cineasta e a ênfaseposta em sua suposta auto exclusão, em seu distanciamento, à sua condição de eterno estrangeiro no campo cinematográfico, tanto na França quanto nos Estados Unidos, são dados que merecem destaque. Afinal, a apreciação crítica de seu trabalho invariavelmente apresenta-se permeada por essas questões. O fato de Louis Malle ter sido o único cineasta que, em 1959, teve a possibilidade de responder à seguinte questão do *L'Express* “Que filme você faria se tivesse cem milhões?” com um sucinto “Tenho esses cem milhões” não passou, como não poderia passar, despercebido. “(...) ele nasceu em 30 de outubro de 1932 com uma colher de ouro na boca” (FRODON, 1995: 106). O tom ácido desta observação, entre tantas outras, não deixa de ser significativa.

Bibliografia

- AUDÉ, Françoise. & JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Positif*, Nº 320, 1987.
- BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*. Paris, Flammarion, 1998.
- BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy & CURTELIN, Jean. *Nouvelle Vague*. Serdoc, 1962.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual e projeto criador". IN: *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- BREDER, Debora. *Le Souffle au coeur & Damage : quando o mesmo toca o mesmo em 24 quadros por segundo (Louis Malle e a temática do incesto)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGA/UFF. Niterói, 2003.
- CHAPIER, Henri. *Louis Malle*. Coll. Cinéma d'aujourd'hui. Paris, Éditions Seghers, 1965.
- DaMATTA, Roberto. "Relativizando o interpretativismo". IN: CORRÊA, Mariza & LARAIA, Roque (Orgs.), *Roberto Cardoso de Oliveira. Homenagem*. Rio de Janeiro/ Campinas, IFCH/UNICAMP, 1992.
- FRODON, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français*. Paris, Flammarion, 1995.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris, Éditions Nathan, 1995.
- LE BRETON, David (org.). *L'Aventure. La passion des détours*. Paris, Éditions Autrement, 1996.
- MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris, Éditions Nathan, 1997.
- PASSEK, Jean-Loup (Org.). *Dictionnaire du cinéma français*. Paris, Larousse, 2000.
- PREDAL, René. *Louis Malle*. Coll. Cinégraphiques, Paris, Ed. Édilig, 1989.
- _____. *50 ans de cinéma français*. Manchecourt, Nathan, 1996.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Genealogias*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.
- SICLIER, Jacques. *Nouvelle Vague?* Paris, Éditions du Cerf, 1961.
- SIMMEL, Georg. "O estrangeiro". IN: MORAES FILHO, Evaristo (org.) *Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1983.