

**MILOU EN MAI / 1990**  
**Os Malucos de Maio**

*Um filme de Louis Malle*

*Argumento:* Louis Malle e Jean-Claude Carrière / *Imagem* (35 mm, cor, formato 1x66) / Renato Berta / *Cenários:* William Holt e Philippe Turlure / *Figurinos:* Catherine Leterrier / *Música:* Stéphane Grapelli (música original); “Général Lavine - Eccentric”, de Claude Debussy; “Voi che Sapete” de “As Bodas de Fígaro”, de Mozart, em francês; a canção “La Fille du Bédouin”, da opereta “Le Comte Obligado”, de André Barde e Raoul Moretti / *Montagem:* Emmanuelle Castro / *Som (Dolby):* Jean Claude Lurreux / *Interpretação:* Michel Piccoli (*Émile Vieuzac, dito “Milou”*), Miou-Miou (*Camille*), Michel Duchausoy (*Georges*), Paulette Dubost (*a matriarca da família*), Bruno Carette (*Grimaldi, o motorista de camião*), Harriet Walter (*Lili, a mulher de Georges*), Martine Gautier (*Adèle*), Jeanne Herry-Leclerc (*Françoise*), Renaud Danner (*Pierre-Alain, filho de Georges e Lili*), Dominique Blanc (*Claire*), Rozenne Le Talec (*Marie-Laure, a namorada de Claire*), François Berléand (*Daniel, o advogado da família*), Étienne Draber (*o Sr. Boutelleau, o vizinho pessimista*), Valérie Lemerrier (*a Sra. Boutelleau*), Benjamin e Nicolas Prieur (*os gémeos*), Marcel Bories (*Léonce, o camponês*), Bernard Brocas (*o padre*) e outros.

*Produção:* Louis Malle e Vincent Malle, para a NEF - Nouvelles Éditions du Film (Paris), com participação da TF-1 Films (Paris) e da Ellepi Films (Roma) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 107 minutos / *Estreia mundial:* 24 de Janeiro de 1990 / *Estreia em Portugal:* Lisboa, 18 de Janeiro de 1991 / *Primeira apresentação na Cinemateca a 2 de Abril de 2007, no âmbito do ciclo “Homenagem a Michel Piccoli”.*

*A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo.*

\*\*\*\*\*

*En Mai, fais ce qui te plaît.*  
provérbio francês

Os cineastas aproveitam-se, por vezes, dos lucros de um filme para realizar outro, cujo êxito comercial lhes parece menos garantido, mas que é um projeto mais pessoal. François Truffaut, por exemplo, tinha a certeza de que **La Chambre Verte** seria um fracasso comercial, como foi, mas fez o filme à mesma, cobrindo, dois anos depois, as dívidas que este gerara, com o triunfo comercial de **Le Dernier Métro**. Na fase final da sua carreira, Rainer Fassbinder alternava de modo quase metódico filmes pessoais e filmes mais oportunistas, de maneira a que o êxito comercial de uns (**Lili Marleen**) cobrisse as fracas receitas de bilheteira dos outros (**A Saudade de Veronika Voss**). Ao realizar **Milou en Mai**, Louis Malle talvez não tenha feito cálculos tão frios, mas sabe-se que decidiu aproveitar o triunfo comercial de **Au Revoir, les Enfants** para realizar um filme mais pessoal e original, que fracassou junto ao público. Este fracasso talvez o tenha estimulado a regressar definitivamente aos Estados Unidos, onde vivera e trabalhara durante nada menos de onze anos ininterruptos (1976-87), para não se tornar “um cineasta provinciano francês”. Penúltimo filme de Malle, **Milou en Mai** veio a ser o último que realizou no seu país natal, do qual era um representante tão típico, na sua vertente universalista, que é ilustrada pela variedade da sua obra, fruto da sua curiosidade intelectual.

A ideia original de Malle não era fazer um filme situado em Maio de 1968, cujos acontecimentos ele viveu aos 36 anos. Naquele ano, Malle era membro do júri do Festival de Cannes, que foi cancelado ao cabo de alguns dias. Enquanto François Truffaut se agarrava às cortinas do Palais du Festival para impedir que uma projeção começasse, Malle, como membro do júri, anunciou ao público que aquele renunciava e que, por conseguinte, o festival estava cancelado. Veio então para Paris, onde limitou-se a observar o que se passava (“uma das melhores coisas de Maio de 68 é que as pessoas se reuniam o tempo todo, na Sorbonne, no Teatro do Odéon. Todos tinham um projeto para mudar radicalmente a maneira de fazer filmes”), recusando-se a filmar o que quer que fosse, em parte porque passara vários meses na Índia a filmar (a magnífica série de documentários **Phantom India**), em parte porque “já havia muitas câmaras” em funcionamento nas ruas de Paris. Além disso, a Malle parecia totalmente absurdo fazer uma ficção sobre aqueles acontecimentos (este passou a ser o termo consagrado na imprensa francesa para designar aquela festa revolucionária), que sempre considerou como um grande happening (“nunca pensei que aquilo fosse acabar numa revolução, não estávamos a arriscar a vida”). Vinte anos depois, quando

preparava **Milou en Mai**, a ideia de integrar “Maio” ao filme continuava afastada dele. O projeto inicial consistia em fazer um filme situado no sudoeste de França, uma região que o realizador amava, “*sobre uma casa de campo e a dissolução de uma família – um tema algo tchekhoviano, se quisermos*”, que fosse um filme de conjunto, como uma peça de Tchekov ou **La Règle du Jeu**, de Jean Renoir (não é evidentemente por acaso que o papel da matriarca foi confiado a Paulette Dubost, que faz o papel da criada no filme de Renoir, de modo a fechar um círculo, pois aqui ela faz o papel de uma senhora). Enquanto escrevia o seu guião, na Primavera de 1988, Malle ficou intrigado com os artigos e declarações que lia no âmbito do vigésimo aniversário daqueles *acontecimentos*, pois as coisas que ouvia (de “*ex-estudantes que se tinham tornado quadros do Partido Socialista*”, por exemplo) pareciam-lhe pomposas e diferentes das suas lembranças pessoais. Foi só então que decidiu que a história se passaria em Maio de 1968, cujos *acontecimentos* dariam “*um ótimo pano de fundo para a minha história. Deu-me a oportunidade – um velho hábito meu – de examinar o modo como as pessoas reagem quando são tiradas da rotina por uma série de acontecimentos: um que é privado, a morte da avó, e um histórico, Maio de 68, embora numa parte remota do país*”. E foi só então, diante das dificuldades em resolver a segunda parte do argumento, que pediu a colaboração de Jean-Claude Carrière (“*um especialista em estrutura de guião*”), com quem não trabalhava desde **Le Voleur**, nos anos 60, embora Carrière tivesse colaborado informalmente em **Au Revoir, les Enfants**. O argumento final é resultado de um trabalho de conjunto e Carrière discordou, por exemplo, do desenlace, em que a morta reaparece, ao passo que outros elementos, menos “realistas”, que os críticos associaram à sua colaboração com Luis Buñuel (as sequências que vão do piquenique à notícia de que de Gaulle regressara a Paris e tudo voltara ao normal), são, na realidade, ideias de Malle. Resumindo as suas ideias sobre o argumento do filme, este declarou que “*queria fazer o retrato acurado de uma família, mas queria preservar a magia da vida no campo. Não fiz questão que o argumento fosse inteiramente plausível*”, embora este seja (quase) o caso.

O resultado é uma narrativa de conjunto, sem personagem principal, embora Milou, que, como observou Flavio Vergerio, representa “*o fio vermelho da continuidade social e cultural da sociedade francesa, de modo ao mesmo tempo real e metafórico*”, se distinga nitidamente dos outros. Foi ele quem ficou com a mãe e viveu até ao fim na casa familiar, mas também é ele o único da família a ter uma relação lúdica com os objetos e os seres. Os outros personagens, como é regra nestes filmes, são nitidamente desenhados (o personagem de Miou-Miou é uma interesseira absoluta, o seu marido nada quer ter a ver com a família dela, o casal de vizinhos é uma divertida caricatura da burguesia de província, a sobrinha lésbica e o sobrinho esquerdista representam as inevitáveis anomalias da família, ao passo que o motorista de caminhão traz uma – demasiado – óbvia intrusão do proletariado num meio burguês), exceto o dele, personagem titular, que embora integrado à tropa de uma dúzia de personagens distingue-se deles. O aspecto lúdico da atitude do personagem, sublinhado pela cena, usada no cartaz original do filme, em que ele pesca lagostins, usando os dedos como iscos, só pelo prazer do jogo, tem um eco na própria narrativa: da primeira vez que vemos Paulette Dubost, lágrimas correm dos seus olhos; alguns instantes depois, apercebemo-nos de que ela está a cortar cebolas... Estamos num “filme de férias” à francesa, em que os personagens gozam de prazeres estivais, subgénero com uma certa tradição, mas aqui a situação dramática é mostrada de maneira paradoxal, invertida: o velório e a morte da chefe de uma família são vividos como um momento de férias, numa espécie de perda de controle geral, embora todos tenham em mente os seus interesses na partilha e até comecem a separar os objetos. Embora usada de maneira extremamente esparsa, a música de Stéphane Grapelli imprime um tom irresistivelmente leve e efémero ao que vemos (de modo totalmente oposto, a colérica prestação de Claire ao piano soa como uma afirmação da sua personalidade). Em **Milou en Mai**, como numa comédia clássica, depois de fortemente perturbada, a regra volta ao normal, como foi o caso com a sociedade francesa durante cerca de um mês em Maio/Junho de 1968. É precisamente com a notícia que “*De Gaulle voltou*” e uma grande manifestação a seu favor foi organizada nos Champs-Élysées que a vida da família volta ao normal, a matriarca pode ser enterrada no cemitério da aldeia e não no jardim familiar, cada um retoma o seu lugar. O único cujo lugar está ameaçado pela venda da casa é Milou, que reencontra o fantasma da sua mãe no salão, ao piano, a tocar uma melodia melancólica que em breve se transforma numa melodia alegre, como se tudo fosse continuar como antes, como se nada tivesse mudado. Louis Malle conseguiu apresentar de forma original um tema banal, em grande parte porque não teve medo de nem sempre ser “plausível” para dizer o que queria, da maneira como queria.

Antonio Rodrigues