

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

11 e 25 de Novembro de 2022

LOUIS MALLE, O REBELDE SOLITÁRIO – A CINEMATECA COM A FESTA DO CINEMA FRANCÊS

PRETTY BABY / 1978

Menina Bonita

Um filme de Louis Malle

Argumento: Louis Malle e Polly Platt, baseado no material documental coligido por Al Rose e ilustrado por fotografias de E. J. Bellocq, em “Storyville, New Orleans” / *Imagem* (35 mm, Metrocolor, formato 1x85): Sven Nykvist / *Direção artística:* Trevor Williams / *Figurinos:* Mina Mittelman / *Música:* Jerry Wexlee, a partir de gravações de Jelly Roll Morton, Scott Joplin, Louis Chauvin, Dixieland Jazz Band, Mamie Desmond e outros / *Montagem:* Suzanne Baron, creditada a Suzanne Fenn / *Som:* Skip Godwin (engenheiro), Don Johnson (misturas) / *Interpretação:* Brooke Shields (*Violet*), Keith Carradine (*E. J. Bellocq*), Susan Sarandon (*Hattie, mãe de Violet*), Frances Faye (*Neil, a proxeneta*), Antonio Fargas (*Claude, o pianista no bordel*), Mae Mercer (*Mama Moseberry*), Matthew Anton (*Red Top*), Diana Scarwid (*Frieda*), Barbara Steele (*Josephine*), Laura Zimmerman (*Agnes*), Don K. Lutenbacher (*o primeiro cliente de Violet*).

Produção: Paramount / *Cópia:* digital (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrônicas em português / *Duração:* 105 minutos / *Estreia mundial:* Canadá, 1 de Fevereiro de 1978 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Apolo 70), 21 de Novembro de 1979 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Pura e simplesmente impensável na era de trevas merovíngias em que estamos mergulhados, **Pretty Baby** é o filme que inaugura a etapa americana do percurso de Louis Malle. Contrariamente a outros cineastas europeus da sua geração, como Roman Polanski, Malle não se instalou em Hollywood para fazer carreira no seio da indústria americana, então em plena recuperação depois dos (para ela) terríveis anos 60. Depois de recuperar a saúde em início dos anos 70, a indústria cinematográfica americana entrou em plena transformação a partir de 1975, precisamente quando Malle se instalou no país, depois do êxito do **Tubarão** de Spielberg, que ultrapassou todas as expectativas e lançou um novo “género”, os *blockbusters*, filmes destinados a fazerem no mínimo 300% de lucros e, com este objetivo, produzido para públicos indiferenciados. A prova que Malle não quis fazer carreira em “Hollywood” está no facto do seu itinerário americano incluir documentários, pequenas produções e filmes quase experimentais, o que é impossível para um realizador instalado no seio da indústria americana. Em vez de emigrar para Hollywood, Malle instalou-se nos Estados Unidos, o que é diferente e para este seu primeiro filme americano conseguiu com habilidade ser produzido por uma *major*, a Paramount e ao mesmo tempo guardar muita independência, pois conseguiu o precioso título de *producer* (*produced and directed by Louis Malle*, diz o genérico). Além disso, o filme não foi rodado em Los Angeles, mas na Nova Orleães, onde se situa, embora praticamente toda a ação se passe em interiores, para os quais foi utilizado um antigo hotel. Como *producer*, Malle teve controle sobre o célebre e decisivo *final cut* e também a montagem foi feita tão longe de Hollywood quanto possível, no Connecticut. Suzanne Baron, a sua fiel montadora, desincumbiu-se da tarefa, mas por razões sindicais foi creditada como *supervisora da montagem*, que foi assinada *pour la forme* pela principiante Susan Fenn. Sven Nykvist, um dos diretores de fotografia mais reputados do mundo, foi responsável pela imagem. Estes diversos fatores explicam em grande parte as qualidades do filme, embora a rodagem não tenha sido fácil, pois os técnicos pareceram medíocres a Malle e podiam ter bastante má vontade com os métodos “artísticos” (terrível insulto naquele meio) dele e de Nykvist, tais como não querer que os atores fossem iluminados por detrás.

Para a escrita do argumento, Malle aceitou a colaboração de Polly Platt, ex-mulher de Peter Bogdanovich e sua colaboradora para os cenários e o guarda-roupa, que nunca

tinha assinado um argumento cinematográfico. Além de lhe parecer necessário ter um ponto de vista feminino numa história passada num prostíbulo, Malle gostava do facto de Polly Platt não ser *“uma daquelas argumentistas profissionais de Hollywood”*, cheia de fórmulas e clichés. De facto, não há no filme nenhum dos “vícios” dos argumentos do cinema americano do período, tais como sequências que o espectador pode prever de antemão ou sequências demonstrativas, em que um monólogo vem explicar uma situação global, como se o espectador não fosse capaz de percebê-la através da relação dos personagens. Quase toda a ação tem lugar num bordel, que é mostrado como uma espécie de pensão de família, inclusive com a presença de diversas crianças, brancas e negras, de diversas idades. Uma delas, encarnada por Brooke Shields, então com apenas onze anos (completou doze durante a rodagem), nascida e criada naquele bordel, tem a sua virgindade leiloada, o que naquele contexto era uma coisa natural, *“algo para o quê a sua mãe e a «madame» a tinham preparado. Para ela era como fazer a primeira comunhão, era a sua entrada na vida”*, explica Malle (as suas pesquisas fizeram-no descobrir que os *mother and daughter act*, em que uma mulher e a sua filha iam juntas para a cama com um cliente, eram muito apreciados pela clientela dos bordéis da Nova Orleães no início do século XX). Malle tem ainda tem a lucidez e a coragem de notar que havia alguma analogia entre a situação do personagem e a da própria Brooke Shields, pois *“a mãe dela pusera-a a trabalhar como modelo fotográfico quando ela tinha um ano. Ela tinha sido exposta desde sempre como modelo. Não digo que seja a mesma coisa, mas há anos que ela vendia o corpo e mentalmente tinha força suficiente para aguentar o papel”*, o que faz de modo absolutamente extraordinário (note-se que já tinha a experiência de três telefilmes). O argumento não se detém sobre nenhum personagem masculino, a não ser o fotógrafo e o personagem secundário do pianista, que, não por acaso, não são clientes do prostíbulo e Malle observa que *“tudo o que se vê (homens que fazem sexo, pagam e vão-se embora) passa-se ao nível do consumo. Nesta história, que é a visão do mundo dos adultos visto por uma criança, os homens é que são objetos”*.

O argumento teve duas fontes principais: o testemunho de uma mulher que, como a Violet do filme, nascera e fora criada num bordel; e as fotografias das prostitutas do “bairro vermelho” da Nova Orleães feitas por um homem sobre o qual não se sabe muito, E. J. Bellocq. Malle transformou-o num dos protagonistas do filme e no *amant de coeur* de Violet: esta abandona o bordel e se instala em casa dele, numa relação verdadeiramente conjugal, na qual é ela que toma a iniciativa sexual, assim que chega, com uma naturalidade desconcertante (o seu despertar, nua na cama, na manhã seguinte à primeira noite com Bellocq, é mostrado com uma mistura de naturalidade e delicadeza que espelha à perfeição o personagem). A estes dois eixos principais, o prostíbulo e as fotografias de Bellocq, ambos ligados à jovem protagonista, Malle juntou o tema do jazz, nascido na Nova Orleães nessa era e nesses meios, concentrando-o na figura do pianista do bordel. Na sequência em que a virgindade de Violet é leiloada, num clima de festa, Malle mostra em contraponto o rosto algo contrafeito do pianista, o que estabelece um paralelo entre aquele leilão e os leilões de escravos que há menos de meio século tinham lugar nos Estados Unidos.

Malle não concentra todo o filme na figura da jovem protagonista, pois o personagem só faz sentido ao ser posto em contexto. Com quase tanta destreza quanto em **Le Voleur**, faz uma narrativa de conjunto, que avança através de uma série de pequenos acontecimentos simultâneos. O filme começa e chega ao fim com um plano aproximado do rosto de Brooke Shields. No plano de abertura, ela olha para o espectador, que por sua vez interroga aquele rosto tão intenso cuja expressão é tão pouco infantil. No plano final, quando, já mulher embora ainda pré-adolescente, é levada de volta a um estatuto infantil ao entrar numa estrutura familiar “normal”, ela parece olhar menos para a objetiva da câmara do seu padrasto do que para a figura ausente de Bellocq.

Antonio Rodrigues