

LES 400 COUPS / 1959

(Os 400 Golpes)

um filme de François Truffaut

Realização: François Truffaut / **Argumento:** François Truffaut / **Diálogos:** François Truffaut e Marcel Moussy / **Fotografia:** Henri Decae / **Música:** Jean Constantine / **Décors:** Bernard Evein / **Montagem:** Marie Josèphe Yoyotte / **Interpretação:** Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (o pai), Claire Maurier (a mãe), Patrick Auffay (René), Guy Decomble (o professor), Georges Flamant (o pai de René), Yvonne Claudie (a mãe de René), Claude Mansard (o juiz), etc.

Produção: Les Films du Carrosse - S.E.D.I.F. / **Cópia:** 35mm, preto e branco, scope, legendada em espanhol e electronicamente em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 1959 / **Estreia em Portugal:** Cinema Aviz, a 22 de Fevereiro de 1961.

A sessão tem lugar na Esplanada

Les 400 Coups, foi estreado no Festival de Cannes de 1959 - o mesmo Festival em que se deu a primeira apresentação de **Hiroshima, Mon Amour** de Alain Resnais - com enorme sucesso. Truffaut obteve o prémio da melhor realização e, de um dia para o outro, o controverso crítico, que suscitara tantas raivas, transformou-se num cineasta quase unanimemente incensado. Em boa parte graças a este filme, a *Nouvelle Vague* ia ser tomada a sério e mesmo os seus detractores rendiam-se à evidência de que algo mudara no cinema francês. Poucos autores entraram com o pé tão direito no cinema.

Mais de cinquenta anos depois, revendo o filme, é fácil encontrar razões e nem todas boas para a aclamação que saudou **Les 400 Coups**. Um velho provérbio de Hollywood (relembrado a cada cerimónia de atribuição dos oscars) diz que contra crianças, deficientes e animais ninguém pode competir. A criança Antoine Doinel comprovou-o e o público rendeu-se sobretudo ao charme do jovem actor Jean-Pierre Léaud, identificando-se com as suas desventuras e desgraças. Sobre ele se abatiam três instituições, a Família, a Escola e a Lei personificadas por personagens mesquinhos e medíocres que tornavam plenamente compreensível (e aceitável) que Antoine fizesse "*les 400 coups*" (expressão idiomática que significa "fazer trinta por uma linha" e que nada tem a ver com a tradução literal e absurda do título em português, incompreensível). Por outro lado, havia da parte de Truffaut uma tão evidente sinceridade e espontaneidade, um olhar tão directo e tão terno sobre o seu protagonista, que era difícil escapar à poética do filme e não captar, imediatamente, a forte carga humana (e até confessional, já que se quis ver no filme uma autobiografia) de que esta opus 1 está imbuída. Depois, havia as "novidades" de época e estilo: os *décors* naturais, ver Paris sem querer fazer bilhete postal, os muitos movimentos numa câmara muito ágil, sempre em *travellings* rápidos, "correndo, correndo, como um olhar de criança", como à época se disse. Havia os *private jokes* (fotografia dos *Cahiers du Cinéma*, uma família que vai ao *Gaumont-Palace* ver **Paris Nous Appartient** de Rivette que, à época, era ainda só um projecto), havia as referências literárias, havia as referências cinematográficas, o gosto da citação, etc.

Mas se essas eram e são as aparências, algumas brilhantes, outras inteligentes, outras ainda muito bonitas, nem tudo é aparente neste filme que Truffaut disse ter filmado de "*modo muito*

instintivo", como um "tema que mandava em tudo" e querendo-o "sem forma, neutro, porque a realização era puramente moral e correspondia a um apagamento (...) Havia coisas que sentia tanto que sentia que só havia um modo de as fazer". Apesar de tudo isso ser verdade, ou provavelmente por causa disso, o filme não se resume a um olhar terno sobre "toute la tendresse du monde" e pode ser visto como a primeira das inquietantes digressões de Truffaut em torno do universo do medo e da culpa.

Filme sobre uma aprendizagem (a escola) pode dizer-se que o que Antoine Doinel aprende é a impossibilidade da harmonia e o sentido do pecado. Aprendizagem que se centra em torno de um dos problemas a que, implícita ou explicitamente, Truffaut mais regressou na sua obra: o lugar do pai e o lugar da mãe, a relação da criança (e do homem) com as suas origens.

Filho ilegítimo (o marido de Madame Doinel não é seu pai) Antoine sabe ainda que o seu nascimento não foi desejado e que a mãe pretendeu abortar. Não assistiu a essas revelações, que vão ocorrendo em *off* ao longo da acção e que são transmitidas ao espectador (e à psiquiatra) pelo próprio Antoine. Mas vemos os sinais desse conhecimento: a primeira vez que vemos o protagonista, na escola, é-lhe passada a fotografia duma *pin-up* semi-nua em que ele desenha bigodes para lhe anular o estatuto sexual (fotografia que "não passa a outro" e determina o seu primeiro castigo, numa situação que não deixa de ter paralelo com a cena em que Jeanne Moreau se veste de homem, no **Jules et Jim**); depois, vêmo-lo em casa, donde a mãe está ausente, sentado no lugar desta e imitando, ao espelho, a maquilhagem feminina; e a mãe é introduzida por uma expressiva simbologia sexual (planos das pernas) numa vincada ruptura no modo como trata o filho.

Esse conhecimento adensa-se de forma singular no dia em que Antoine faz gazeta às aulas e passeia por Paris com René, surpreendendo a mãe nos braços de outro homem. A câmara detém-se então e por três vezes se fixa na cara de Antoine, aliás com falsos *raccords*. E essa série de planos e contra-planos (olhares de Antoine e a mãe) é antecedida pela sequência do poço centrífugo cuja função é preparar exactamente essa perca de centro, esse chão fugindo debaixo dos pés que constitui, para o miúdo, a revelação da infidelidade da mãe.

A partir daí, Antoine transforma-se. Cúmplice forçado da mãe (nem esta pode falar da "falta" do filho, nem este da da mãe) não pode tirar qualquer prazer nem do "jantar entre homens" que o pai lhe propõe nem da indulgência e promessas que a mãe depois lhe faz para lhe comprar o silêncio. E de recuo em recuo (como a câmara sublinha) caminha para a invenção da morte da mãe, lapso definidor de toda essa aprendizagem. A ela se segue a pura experiência de terror de uma das sequências mais célebres do filme: a visita da mãe à escola e a descoberta da mentira. Paralisado pelo olhar de Mme. Doinel, numa cena que Truffaut afirmou tudo dever a Hitchcock, Antoine completa a introdução ao mundo do medo e da culpa, medo que é dos outros antes de ser seu, culpa que é alheia antes de ser própria. Dela ficam imagens ("paralíticos", olhares para a câmara) pois que não cabem no que pode ser dito (noutra sequência célebre - a da psiquiatra - Antoine, se se explica, explica-se já como adulto, de novo olhando a câmara que se substitui ao corpo ausente da psiquiatra de quem só ouvimos a voz). Como no plano final, Antoine está sozinho frente ao olhar sem sujeito. Que esse olhar, ou essa voz, o acuse ou absolva, é indiferente. Antoine Doinel está do outro lado e o mundo já só lhe pode falar em linguagem de terror, quer esse terror se identifique com o quotidiano da rua, quer se conjugue com o fantástico da casa de René (o quarto dos "enfants terribles" de Cocteau) ou do espectáculo de marionettes.

Tanto para o mundo dos adultos e da lei como para o mundo de René, Antoine não tem pontes que lhe permitam a passagem. Resta o assombroso "travelling" final, acompanhando uma corrida sem destino que só termina face ao sinal da impossível reconciliação: o mar, a que volta as costas até se voltar contra nós, os outros.