

## **“OS INCOMPREENSÍVEIS”: UMA REPRESENTAÇÃO JUVENIL FRANCESA DA DÉCADA DE 1950<sup>1</sup>**

CARLOS VINICIUS SILVA DOS SANTOS\*

### **RESUMO**

O presente artigo examina a produção cinematográfica “Os incompreendidos” (*Les quatre cents coups*, dir.: François Truffaut – 1959) objetivando esclarecer a forma através da qual a juventude francesa de finais da década de 1950 é representada no cinema. Após os traumáticos acontecimentos enfrentados por esta nação no contexto da Segunda Guerra Mundial, quando os franceses testemunharam a destruição dos mais caros elementos constituintes do *ethos* francês, além do longo processo de recuperação econômica que seguiria pelos anos finais da década de 1940 e da seguinte, a sociedade francesa deve lidar com o surgimento de novas demandas culturais oriundas de sua parcela juvenil. Nesta conjuntura, o cinema assume singular posição como meio de expressão da juventude.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Juventude. 1950.

### **ABSTRACT**

This paper examines the movie *Les quatre cents coups* (dir.: François Truffaut – 1959) searching clarify the characterization of French youth in the cinema of 1950's. After traumatic events that France had to deal with in the context of Second World War, further the long process of economic recovering during 1940's and 1950's, the French society must handle with the emergence of new juvenile cultural demands. In this context, the cinema has a singular position as way of juvenile expression.

**KEYWORDS:** Cinema. Youth. 1950.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Este texto origina-se, com modificações, da dissertação de mestrado intitulada “A Juventude Americana e Francesa no Cinema dos Anos 1950: um estudo comparado”, defendida pelo autor junto ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, do Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/IH/UFRJ).

\*Doutorando pelo PPGHC/IH/UFRJ, Bolsista CAPES. E-mail: carlosvdsantos@gmail.com

## **Introdução**

Os anos de 1950 são costumeiramente caracterizados, dentre outros fatores, como a década na qual a cultura jovem conquista seu espaço. A partir daquele momento, um grupo social demarcado por um elemento biológico, o pertencimento a uma faixa etária, consolida-se como uma realidade não apenas sociocultural, porém igualmente, econômica. Fundamentado, principalmente, no fato de seus membros gozarem dos anos de adolescência, esse considerável grupo transcende, ao menos parcialmente, questões usualmente presentes nas clivagens de outros recortes sociais, estabelecidos através das distinções de classe, de raça, de religiosidade, apenas para citar alguns aspectos. Cristalizando-se primeiramente nos Estados Unidos da América, o *teen*<sup>2</sup> caracteriza, assim, um conjunto de padrões comportamentais compartilhados por jovens de variadas origens étnicas, de distintas classes sociais, porém relacionados pela forma de interação e consumo de uma cultura juvenil em ascensão, que não tardaria a se fazer presente em outras nações do globo. Essa sensacional constituição da juventude como uma parcela independente dentro do corpo social, ciosa de demandas específicas, não se faz sem consequências. Portadora de um novo código de conduta baseado na liberdade de ação do indivíduo, a cultura jovem é combatida pelos setores sociais mais conservadores.

Na França, a compreensão de que a parcela juvenil da população alcançara um nível jamais visto de questionamento e inquietação ocorre em meados dos anos de 1950. Esta sociedade começa, então, a refletir sobre as maneiras através das quais os jovens estavam ingressando ativamente no cotidiano nacional. Caracterizada pela ansiedade, a cultura juvenil é tida como libertária, hedonista, fútil, distante das preocupações políticas nacionais, permissiva quanto aos padrões comportamentais, em especial naquilo que concerne à sexualidade e desmanteladora dos arquétipos sociais vigentes. Logo, na continuidade desta perspectiva de observação, a cultura jovem passa a ser caracterizada, principalmente, pela rebeldia despropositada, a realização de atos violentos numa postura de gratuita oposição aos valores tradicionais destas sociedades.

Neste contexto, a delinquência juvenil figura como um problema social preocupante, constituindo-se como um dos aspectos integrantes do imaginário referente

---

<sup>2</sup> O termo *teenage* ou, simplesmente, *teen*, passou a ser utilizado no período para caracterizar a cultura jovem que se estabelecia. Dotada de características específicas, a cultura juvenil seria delimitada e absorvida pela indústria midiática. No presente trabalho, o termo é considerado de maneira abrangente, atingindo não apenas indivíduos dentro da faixa etária adolescente, porém ainda adultos jovens que se voltassem, em comportamento e padrões de consumo cultural, aos valores considerados *teen*.

aos jovens dos anos 1950. Significativamente, o verão do ano de lançamento de “Os Incompreendidos” foi qualificado pelo jornal *Le Monde* como “o verão dos *blousons noirs*”<sup>3</sup>. Esta denominação, os blusões negros, caracterizava um grupo de jovens que, armados de correntes de bicicletas, atacavam pedestres e turistas, o que ocasionou dezenas de prisões. Diante destes acontecimentos e da atmosfera de materialização de uma cultura representativa da juventude através da qual o peso deste contingente torna-se presente, a delinquência juvenil assume um notável potencial midiático. Desta maneira, seria no viés da violência e da incompreensão que a indústria cinematográfica absorveria as demandas socioculturais dos *teens*, grupo etário para o qual o cinema volta suas atenções.

O caso da indústria cinematográfica francesa e sua relação com a cultura jovem estabelece-se por vias bastante singulares. 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 cartaz<sup>4</sup>. Não obstante, a existência de um grande número de cineclubes voltados à atividade de exhibir 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.<sup>5</sup> Em

<sup>3</sup> *Les Jeunes en France, de 1950 à 2000. Un bilan des évolutions*. INJEP, 2001. Apud: BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. Trata-se de uma seleção de artigos editados no jornal *Le Monde*, entre os anos de 1950 e 2000, referentes à juventude.

<sup>4</sup> 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*.

<sup>5</sup> 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”,

segundo lugar, e talvez de maior importância, o negócio do cinema na França enfrentará profundas transformações na ordem do fazer cinematográfico com a eclosão do movimento consagrado pela denominação *Nouvelle Vague*. Evidentemente jovem, tanto em suas temáticas quanto na idade de seus principais expoentes, este movimento cinematográfico iria trazer a juventude em definitivo 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.”<sup>6</sup>

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

---

colocando em disputa os cinéfilos nos debates eruditos mais 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 cineclube da nova crítica onde atuavam André Bazin, Roger Leenhardt e Alexandre Astruc, as três penas mais estimadas do momento.” BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. p. 27.

<sup>6</sup> MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Trad. Eloisa A. Ribeiro, Juliana Araújo. Campinas, São Paulo: Papirus, 2011. p. 29.

público foi tocado pelo aspecto espontâneo de nossas realizações. Tudo isso confere aos filmes uma verdade nova.<sup>7</sup>

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 produção cinematográfica na França, este movimento foi impulsionado por indivíduos que não haviam alcançado os 30 anos de idade, predominantemente homens, com a notável exceção de Agnès Vardas. As temáticas pretendiam exibir outra faceta da sociedade francesa que aquela apresentada pelo “cinema de qualidade” abordando, assim, as idiossincrasias 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.

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:

Que os diretores conheçam as aspirações de seu público jovem, seria preciso. 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, era 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.<sup>8</sup>

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:

<sup>7</sup> Revista *Arts*, 23 abril 1959. Apud: BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. p. 82.

<sup>8</sup> *Les Cahiers de la Jeunesse*. Nº02. 15 set. 1937. In: RENOIR, Jean. *O Passado Vivo*. Trad.: Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 42.

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 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 apóie os filmes que não mentem e boicote os que mentem. Depois, a juventude pode trazer a renovação de nosso material artístico.<sup>9</sup>

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.

Assim sendo, no que se refere ao negócio do cinema na França da década de 1950, percebe-se a materialização do jovem enquanto objeto singular. Pelos motivos anteriormente apontados, a produção cinematográfica volta-se à reflexão do espaço ocupado por esta parcela social, oferecendo luz especialmente às tensões presentes entre as demandas da juventude e a sociedade que a cerca, da qual ela faz parte integrante. Assim, examina-se a obra “Os incompreendidos” (*Les quatre cents coups*, dir.: François Truffaut – 1959) voltando-se à representação juvenil operada nesta película e o contato com o contexto sociocultural no qual a obra foi realizada.

### **“Os Incompreendidos” e a adolescência em Truffaut**

“Os incompreendidos” (*Les quatre cents coups*, dir.: François Truffaut – 1959) se desenrola em Paris, mais especificamente no bairro de Pigalle e na rua des Martyrs. A película apresenta a vida de Antoine Doinel, um jovem adolescente por volta dos quatorze ou quinze anos de idade. Doinel é filho único de um lar conturbado. Na verdade, o homem que ele se habituou a chamar de pai não é seu progenitor, fato que lembra constantemente durante as frequentes discussões que trava com a mãe de Doinel, tendo o rapaz como testemunha. De meios modestos, a família mora em um velho e minúsculo apartamento, no qual se contam pouquíssimos luxos. Doinel é um jovem

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 42.





Figura 1. Cartaz de “Os incompreendidos”. [sem título]. <Disponível em: <http://www.frenesicultural.complerte-cinematografico.com>>. Acesso em: 09 dez. 2013.

inquieta, com problemas na escola, cuja rigidez estéril do ambiente escolar ele demonstra não compreender. Em seus embates com o professor e seus pais, veicula a ansiedade daquele que busca o lugar que lhe cabe, já que não se sente verdadeiramente incluído na sociedade, nem parte integrante em seu próprio lar, onde é desprezado pela mãe, que nele reconhece seu erro do passado.

Como produção cinematográfica pertencente ao conjunto dos primeiros filmes da *Nouvelle Vague*, a obra de Truffaut divide com o movimento algumas de suas características, consistindo em uma película de baixo orçamento, filmada fora dos estúdios, com atores desconhecidos do grande público, quando não amadores, abordando de maneira realística questões pouco convencionais no cinema francês, como as relações familiares fragmentadas e os problemas da juventude. O enredo é em boa medida autobiográfico, tendo sido em parte baseado na adolescência do próprio diretor,

de origem humilde e que, como seu protagonista, foi interno de uma instituição correcional juvenil<sup>10</sup>.

Tendo sido um dos filmes escolhidos pelo Ministério da Cultura francês para representar a nação no Festival de Cannes de 1959, “Os incompreendidos” tornou-se a constatação pública e o reconhecimento institucional da transformação que havia acometido o cinema francês. Segundo Jean-Luc Godard: “Pela primeira vez, um filme jovem é oficialmente designado pelos poderes públicos para mostrar ao mundo inteiro a verdadeira face do cinema francês.”<sup>11</sup>

O fascínio de François Truffaut pela infância e adolescência esteve presente em alguns de seus filmes, desde o curta “Os Pivetes” (*Les mistons*), de meados dos anos 1950. Em artigo intitulado “Reflexões sobre as crianças e o cinema”, ele tece considerações a respeito da produção de filmes sobre este universo. Segundo ele, a adolescência é

(...) a idade crítica por excelência, a idade dos primeiros conflitos entre a moral absoluta e a moral relativa dos adultos, entre a pureza do coração e a impureza da vida, é, enfim, do ponto de vista de qualquer artista, a idade mais interessante a ser iluminada.<sup>12</sup>

Para o diretor, existem alguns filmes “com jovens”, porém poucos “sobre os jovens”. Desta forma, compreende-se como intenção de Truffaut construir em seus filmes uma representação da juventude empenhada na sincera abordagem da existência do jovem, seus anseios, dúvidas, demandas, necessidades, resumindo, o contato nem sempre harmônico deste com a realidade que o cerca, sua família, imediatamente, e a sociedade, de maneira ampliada.

O interesse de Truffaut em abordar a questão dos atos de delinquência perpetrados pelos jovens origina-se de sua própria experiência pessoal. Segundo ele, narrando o momento no qual foi internado no reformatório: “Era pouco depois da guerra, havia um recrudescimento da delinquência juvenil, as prisões infantis estavam cheias”.<sup>13</sup> Além disso, no período de produção de “Os incompreendidos”, a sociedade francesa alarmava-se com o aumento da violência juvenil, tanto de ordem política, uma

<sup>10</sup> Truffaut passou sua infância no bairro Pigalle, durante a guerra. Aos quinze anos, foi internado no Centro de Menores Delinquentes de Villejuif, detido por vagabundagem. Cf. “*Quem é Antoine Doinel?*” e “*1979, o ano da infância assassinada.*” TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

<sup>11</sup> BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. p. 63.

<sup>12</sup> “Enfants”, *Le Courrier de l'Unesco*, número especial, 5 de fevereiro de 1975. *Apud.* TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 37.

<sup>13</sup> “Quem é Antoine Doinel?”. *O Prazer dos Olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 25.



vez que os atentados da OAS eram promovidos pelos membros mais jovens da organização clandestina<sup>14</sup>, quanto de ordem social, com a ampliação da delinquência juvenil exemplificada no caso dos *blousons noirs*, anteriormente citado. Segundo de Baecque, o papel do cinema na propagação desta mitologia da juventude, fundamentada na rebeldia e na violência, é essencial:

Primeiramente, porque se imputa a ele, em parte, a responsabilidade da aparição do fenômeno: os filmes, notadamente os americanos [“O selvagem”, com Brando, “Juventude transviada”, com James Dean] tinham proposto os modelos de violência que os jovens da França se apressaram a imitar. Além disso, o cinema francês havia “mitificado” o mau rapaz conferindo-lhe aura e prestígio: Alain Delon em “Gângsters de casaca”, Johnny Halliday em “D’où viens-tu Johnny?”, ou os protagonistas de “Basta ser bonita”, “Asfalto”, “Terrain vague”, “Cent briques et des tuiles”, “Les Coeurs verts”, “La Rage au poing”... Tratava-se de um verdadeiro gênero no início dos anos sessenta, modo que testemunha os fantasmas que os agrupamentos de jovens engendram.<sup>15</sup>

Fotografado em preto-e-branco, o filme explora uma espécie de iluminação próxima às produções do *cinéma noir*, própria das películas do gênero *gangster* hollywoodiano. Desta maneira, assume-se uma atmosfera taciturna, com cenas filmadas à noite e cenários minimalistas, por vezes com a presença apenas do ator que executa a cena. Mesmo nas captações de imagens diurnas, a iluminação é contida, sendo rodadas durante o frio e nebuloso inverno de Paris. Assim, o sol jamais é visto em plenitude no cotidiano de Doinel. Essa economia de iluminação estabelece uma relação semântica com o enredo, uma vez que a vida da personagem protagonista é igualmente obscura, tanto quanto seus dias e noites. Imerso em uma realidade angustiante, nos primeiros anos de sua juventude, Doinel parece não ver a luz do dia.

A cena de abertura, durante a qual desfilam os créditos, é bastante expressiva do clima no qual adentramos a vida de Antoine Doinel. Nesta, uma câmera provavelmente afixada em um automóvel enquadra o símbolo máximo da cidade, a Torre Eiffel, por entre os prédios dos bairros que circundam o monumento. No trajeto, o espectador tem acesso desde a grandes monumentos de arquitetura neoclássica, até a antigos armazéns industriais, sempre em companhia da Torre, registrada em contraste a

<sup>14</sup> A OAS (*Organisation de l’Armée Secrète*), Organização do Exército Secreto, consistia em um grupo clandestino de extrema direita. No contexto da Guerra da Argélia, este grupo se opunha à independência daquela colônia francesa, localizada no norte da África. Defendiam a noção de “Argélia-Francesa” que, não reconhecendo o status de colônia, propunha a Argélia como parte integrante da França, apesar de subjugada a esta. Dentro de suas práticas a OAS recorria aos atentados à bomba, tanto em território argelino, quanto francês. Cf. GILDEA, Robert. *France Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

<sup>15</sup> BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d’une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009. p. 37.



**Figura 2. Fotograma de “Os incompreendidos”. Na cena de abertura da película, na qual são veiculados os créditos iniciais, vê-se o sol, que timidamente aparece ao lado da Torre Eiffel.**

um céu nublado. Voltada para cima, a câmara não capta a rua, de forma que não constam pedestres nem automóveis em movimento nas tomadas em questão. Desta maneira, é como se a cidade estivesse vazia, colaborando para a ambientação fria e ascética construída, que é completada pelas árvores desfolhadas presentes nas ruas próximas àquele símbolo arquitetônico. A única vez em que o sol torna-se visível em toda a projeção ocorre nesta cena, quando este é brevemente entrevisto, encoberto por espessas nuvens, ao lado da Torre. A música-tema, composta por Jean Constantin, acompanha toda a sequência. De andamento lento, a composição é executada por uma orquestra, sendo bastante melodiosa, com destaque para as notas agudas produzidas pelo piano, que lhe conferem significativo grau de ingenuidade. Este é o tema de Doinel, apresentado durante seus momentos de maior introspecção, ao longo da película.

Na obra, os espectadores chegam ao cotidiano de Antoine através de dois vieses: sua vida escolar e sua relação familiar. A instituição escolar da qual ele faz parte do corpo discente, exclusivamente masculina, é marcada pela obsolescência das técnicas didáticas empregadas, que não são capazes de atingir os estudantes. Apesar da indisciplina, a escola não conta com sérios problemas comportamentais. Entretanto, os alunos não veem utilidade prática nos conhecimentos que devem ali absorver. Os docentes, por seu turno, não acreditam no potencial dos alunos, chegando um dos professores de Doinel a exclamar: “-Pobre França! Que futuro!”, em alusão ao baixo rendimento e comprometimento dos rapazes. Assim, mesmo quando Doinel se esforça para atender aos padrões exigidos pelo sistema de ensino do qual faz parte, acaba sendo

repreendido e penalizado, fato que o torna pouco crédulo em relação àquilo que a escola pode trazer-lhe de positivo.

Em casa, o jovem rapaz conta com inúmeras responsabilidades, já que tanto o pai quanto a mãe trabalham fora. Depois de chegar da escola, é responsável pela organização do pequeno apartamento devendo, ainda, realizar as compras. Apesar disso, Doinel não reconhece uma real unidade familiar em sua casa, já que os pais vivem em uma rotina de discussões. Ao longo dos diálogos travados pelo casal, o rapaz percebe que ocupa uma incômoda posição diante deles. O homem não é verdadeiramente seu pai, tendo assumido-o quando conhecera sua mãe. Esta, por sua vez, costuma ser bastante hostil com o filho, pretendendo enviá-lo à colônia de férias para assim dele poder se afastar por algumas semanas. Como Doinel irá confessar em uma determinada cena no final da narrativa, sua mãe não o desejara e intentara realizar um aborto, evitado por sua avó materna. Desta maneira, apesar de contar com um seio familiar, Antoine Doinel sente-se órfão, alijado emocionalmente de seus pais, apesar do convívio diário. Significativo do deslocamento sentido por Antoine é o fato de ele não contar com um quarto de dormir, sendo sua cama improvisada junto à porta de entrada / saída do apartamento, de forma a impedir a completa abertura da mesma. Expressivamente, e literalmente, Antoine está no caminho, interferindo na liberdade de seus pais.

As cenas desenroladas dentro do apartamento da família são rodadas desconsiderando-se alguns dos parâmetros dos códigos tradicionais da linguagem cinematográfica. Ao invés de fazer uso corrente do campo / contra-campo para captar os diálogos entre as personagens, a câmera frequentemente assume uma posição fixa dentro do mesmo cômodo no qual se encontram os atores, fotografando-os de maneira integral, todos na mesma tomada. Com esta técnica, evidencia-se a pouca distância física entre os atores, enquanto executam a cena. Devido à ausência de espaço, Doinel locomove-se por entre o casal enquanto estes conversam, não existindo nenhum grau de privacidade. Desta maneira, os pequenos ambientes da residência tornam-se ainda mais constritores, chegando a ocasionar ao espectador a sensação de claustrofobia. A iluminação utilizada nas sequências do interior do apartamento é, por sua vez, pouco elaborada, dando a impressão de se tratar, apenas, da iluminação convencional do próprio lugar. Pouco iluminado, o ambiente torna-se ainda menos convidativo.



**Figura 3. Fotograma de “Os incompreendidos”. Chegando tarde a casa por ter alegadamente trabalhado até tarde, a Sra. Doinel precisa se esforçar para adentrar o apartamento pois, devido à cama de Antoine, o caminho encontra-se parcialmente bloqueado, fato que sublinha materialmente não haver espaço para o rapaz.**

Sentindo-se excluído tanto na escola quanto em casa, Doinel recorre a companhia de um amigo de classe, René, para preencher seus dias, quem o ensina alguns dos truques para matar aula e obter pequenas vantagens. Em sua companhia, Doinel trafega descompromissadamente pela cidade, observando o cotidiano da mesma, o que o faz almejar apreciar uma vida diferente da que leva, saindo da escola e obtendo algum meio de sustento. Em uma dessas incursões, Antoine entra em um brinquedo de parque de diversões que consiste em um amplo cilindro dentro do qual as pessoas giram em grande velocidade, o que permite a retirada do piso sem que as pessoas caiam, pressionadas contra a parede pela força centrífuga gerada. O movimento giratório do brinquedo faz com que o jovem sinta vertigem, enquanto luta para conseguir se virar dentro do cilindro. Doinel sente, naquela estrutura, a mesma ausência de referência que experimenta em sua vida. Quando se vira de ponta-cabeça dentro do cilindro, atinge peculiar sintonia com seu mundo pessoal, que para ele está, igualmente, de ponta-cabeça. Os passeios, apesar de divertidos e de se constituírem, para Antoine, no momento de fuga de sua realidade coerciva, levam-no à descoberta do incômodo fato de sua mãe ter um amante, ao surpreendê-la beijando um desconhecido na rua. Quando, à noite, seu pai chega a casa e lhe diz que serão eles os responsáveis pelo jantar, o rapaz equivocadamente pensa que sua mãe partiu.



**Figura 4. Fotograma de “Os incompreendidos”. Doinel gira dentro do brinquedo de parque de diversões. Em sua face percebe-se, na cena, o esforço por tentar se virar e a ausência de referência.**

Apesar de não ser filho do homem que lhe sustenta, é com a mãe que Doinel tem menor proximidade. Sabendo que não foi desejado, percebe na forma hostil pela qual é tratado por ela que não é bem-vindo, chegando a ouvi-la dizer para seu marido que devem enviá-lo a um internato, caso queiram ter paz. Desta maneira, quando precisa inventar uma desculpa por ter faltado à aula, diz ao professor que sua mãe morreu. Agindo assim, assassina figurativamente a mãe, como forma de compensar a falta de afeto materno que sente. Segundo Truffaut:

“Antoine Doinel avança na vida como um órfão e procura famílias substitutas. Infelizmente, quando as encontra, tende a fugir, pois permanece um escapista. Doinel não se opõe abertamente à sociedade, e nesse aspecto não é um revolucionário, seguindo seu caminho à margem da sociedade, desconfiando dela e buscando ser aceito por aqueles a quem ama e admira, pois sua boa vontade é total. Antoine Doinel não é o que se chama de um personagem exemplar, tem charme e abusa dele, mente muito, pede mais amor do que ele próprio tem a oferecer (...)”<sup>16</sup>

Além dos passeios, a cultura constitui-se enquanto uma das formas de fuga do jovem. Leitor eventual de Balzac, Doinel é frequentador assíduo das salas de cinema, assistindo filmes de variados gêneros. Numa das cenas em que está em uma sala de exibição, furta com René a fotografia de uma atriz<sup>17</sup>, o que demonstra a

<sup>16</sup> “Quem é Antoine Doinel?”. *O Prazer dos Olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 30.

<sup>17</sup> Trata-se de um fotograma de “Monika”, dirigido por Ingmar Bergman, em 1952. No fotograma em questão, vê-se Harriett Andersson de olhos fechados, sob o sol, ombros nus, de pé em uma praia. A imagem é considerada a matriz da *Nouvelle Vague*, pela exibição do corpo, da juventude, da provocação. Note-se que se trata de um corpo feminino, o que é bastante significativo da posição destacada que a feminilidade ocupa em boa parte da produção cinematográfica identificada como pertencente a este movimento ou mesmo em títulos partícipes de suas características estéticas principais e da ordem do enredo.





**Figura 5. Fotograma de “Os incompreendidos”. Os rapazes furtam uma fotografia da entrada de uma sala de exibição. A arte cinematográfica constitui-se, para Antoine e seu amigo, como o principal refúgio diante de suas angústias juvenis.**

relação passional dos dois com o cinema. Na única cena em que a família Doinel aproveita momentos felizes, de descontração, os três saem à noite para ir ao cinema, o filme escolhido, “*Paris nous appartient*”<sup>18</sup> (Paris nos pertence), tem um título relevante da relação fugaz do trio com a cidade.

Além da família de Doinel, apenas a família de seu amigo é representada em toda a película. De classe média alta, a residência na qual mora este rapaz opõe-se ao minúsculo apartamento de Doinel pela opulência da construção, um palacete de dimensões generosas, porém envelhecido. Os laços relacionais travados, entretanto, não diferem tanto daqueles de Doinel e seus familiares. Enquanto o pai, e chefe da família, encontra-se constantemente ausente, a mãe tem problemas com o álcool, o que faz com que o amigo de Doinel conte com um grau de liberdade bastante incomum para um adolescente daquela faixa etária. Como consequência, o rapaz desenvolveu um apurado tato de adaptação às necessidades que se impõem, sendo as soluções utilizadas nem sempre legais ou moralmente aceitáveis.

Será na casa de René que Antoine se abrigará, após ser injustamente suspenso na escola. Neste episódio, ele decide não voltar pra casa, pois caso o faça teme ser enviado à Escola Militar, como o pai havia ameaçado fazer. Os pais de seu anfitrião provavelmente não iriam perceber e, quando o pai nota a presença de outro garoto, não

<sup>18</sup> Um filme homônimo seria lançado em 1961, sob direção de Jacques Rivette e produção de François Truffaut e Claude Chabrol.

tece questionamentos. Truffaut realiza de forma decadente a representação da camada tradicional da burguesia francesa, simbolizando esta situação tanto pela desestruturação familiar, quanto pelo estado desorganizado e sombrio da residência, com cômodos entulhados de objetos exóticos e paredes por pintar.

Juntos, os rapazes planejam roubar uma máquina de escrever do escritório onde trabalha o pai de Doinel para empenhá-la e conseguir algum dinheiro. Fracassando neste intento, Antoine será pego no momento em que tenta devolver a máquina ao lugar de onde a tinha retirado. Sendo denunciado pelo zelador ao seu pai, Doinel é levado por este à delegacia, o que dá início a sua trajetória como jovem delinquente, aos olhos do Estado. Acreditando ser a melhor forma de corrigir o rapaz, seu pai aceita o conselho do delegado, que lhe indica uma instituição correcional onde, segundo ele, são organizados e Doinel poderá aprender um ofício. As sequências seguintes são baseadas na experiência do próprio diretor. Nas palavras de Truffaut:

“Eu conhecia muito bem o que mostrei no filme: a delegacia com as putas, o camburão, a “gaiola”, a identificação judiciária, a prisão; não quero me estender sobre o assunto, mas posso dizer que o que conheci era mais duro que o que mostrei no filme.”<sup>19</sup>

A película torna-se ainda mais obscura, em consonância ao trágico destino de Doinel. Sendo transladado da delegacia para a prisão em um camburão dotado de grades na porta traseira, o jovem se despede da cidade observando-a a noite, com as inúmeras luzes dos letreiros por entre as barras. A baixa iluminação permite a visualização apenas de parte do rosto de Doinel, que chora discretamente. A cena na qual o rapaz nos é apresentado em sua cela é realizada em posição descendente, ângulo de filmagem que permite à câmera subjugar a personagem, colocando-a fisicamente sob controle. Doinel é visto deitado na cama, sozinho no restrito espaço, no escuro, no frio, no silêncio, na solidão. A trilha sonora utilizada busca sensibilizar o espectador quanto à situação do jovem que, de rapaz problemático, angustiado, foi transformado em criminoso por um sistema judicial inadequado para lidar com a juventude.

---

<sup>19</sup> “Quem é Antoine Doinel?”. *O Prazer dos Olhos: textos sobre cinema*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 25.



**Figura 5. Fotograma de “Os incompreendidos”. Antoine em sua cela, detido, antes de ser enviado à instituição correcional.**

Na instituição correcional, Doinel terá seus últimos laços familiares rompidos. Sendo visitado por sua mãe, que informara ao juiz responsável pelo caso que não queria em casa novamente se ele não mudasse de comportamento, é acusado por esta de ter contado um segredo seu ao marido, provavelmente referente ao seu caso extraconjugal. A mãe, indignada, conta com satisfação que seu pai não quer mais vê-lo e que ele será mandado para um centro de trabalhos. A cena, rodada na técnica de montagem de campo / contra-campo, se constitui com Doinel sendo fotografado tendo atrás de si um fundo escuro. Vestindo um casaco igualmente escuro, apenas a face do rapaz é visível, oferecendo-se todo o enquadramento para a expressividade de seu rosto enquanto recebe as desanimadoras notícias da mãe, que consolida seu esperado afastamento dele.

Na sequência final e, certamente, a mais emblemática da película, Doinel foge da instituição na qual se encontra e corre incessantemente até alcançar o mar. Seguindo uma estrada interiorana, acompanha campos secos, com árvores desfolhadas pelo inverno. Durante a projeção, ele havia anunciado o desejo de ver o litoral, que desconhecia, e talvez servir à marinha. Numa praia fria e deserta, sob o céu nublado que insistentemente acompanhou o protagonista, Doinel tem seu primeiro contato com o mar, para ele a representação maior da liberdade. Observando-o brevemente, molha timidamente os pés na água gélida, então se volta para a câmera e a encara fixamente. Seu olhar angustiado, que havia fitado rapidamente o horizonte, demonstra que Doinel não chegou ao final de sua busca.



**Figura 5. Fotograma de “Os Incompreendidos”. Na cena final, Doinel olha fixamente em direção à câmera, ao espectador.**

Ao longo de todo o desenvolvimento da trama, Truffaut havia privado seu protagonista da liberdade. Se na escola, o rapaz deveria se submeter a um ambiente coercitivo, diante de professores e técnicas de ensino ultrapassadas e pouco funcionais, no apartamento em que vivia lidava tanto com o distanciamento de seus familiares, quanto com um espaço exíguo, sem contar sequer com um lugar apropriado para dormir. Quando o diretor oferece espaço e, desta forma, liberdade à personagem, coloca-a diante do horizonte aberto propiciado pelo mar. Entretanto, ao mesmo tempo em que o mar pode representar à Doinel a liberdade por ele ansiada, igualmente configura-se como uma barreira intransponível. Chegando ao fim da linha, Doinel não sabe aonde ir.

No filme de François Truffaut, Antoine Doinel constitui-se enquanto uma personagem dupla. Se, numa primeira instância, ele é a figura “autobiografada” do diretor, possuindo os traços morais e de personalidade que Truffaut acreditava ter tido durante aquela fase de sua vida, partilhando com ele detalhes como a origem humilde, a residência em Pigalle, a passagem pelo reformatório e a paixão pelo cinema, pontualmente reafirmada na projeção, numa segunda instância, mais profunda, Doinel representa toda a juventude francesa, através de sua falta de referência social, de seu constante sentimento de angústia e da busca por um objetivo que não lhe é claro. Na última tomada, Doinel olha diretamente para a câmera, que fecha em primeiríssimo plano sobre seu rosto, uma alegoria do olhar da juventude em direção à sociedade.

## **Consideração**

O presente artigo buscou abordar a representação da juventude francesa em uma produção cinematográfica realizada no final da década de 1950, momento no qual esta parcela populacional se estabelece enquanto ator social significativo e, igualmente, período da eclosão da *Nouvelle Vague*, movimento cinematográfico considerado um dos marcos do cinema moderno, eminentemente juvenil.

“Os incompreendidos” consiste em uma das primeiras obras da *Nouvelle Vague*. Fora do *mainstream*, era a proposta deste movimento de jovens diretores, do qual Truffaut era um dos principais idealizadores, forçar a renovação da produção cinematográfica francesa, com novos temas, novos roteiros, novos atores, em suma, uma nova forma de fazer cinema. Desta maneira, nada mais potencialmente promissor do que abordar a juventude de maneira realista, buscando apresentar na tela, com considerável dose de honestidade, seus dilemas internos e sua relação conflituosa com os pais, a escola, a sociedade da qual faz parte, porém na qual não se sente abrangida.

Dois são as instituições sociais consideradas pela película em questão: a escola e a família. Apesar de ambas estarem presentes no cotidiano de Doinel, nenhuma destas duas instâncias parece apta a lidar com as idiossincrasias do jovem. Apesar de constante, a escola é obsoleta e estéril, não havendo qualquer aproximação aos interesses dos jovens; quanto às famílias representadas na película, estas não estão verdadeiramente presentes nas vidas dos rapazes, negligenciando-os afetivamente. Desta forma, apesar de haverem laços familiares, estes não são suficientemente firmes, sendo esta a causa principal do desvio dos adolescentes.

Assim sendo, em “Os incompreendidos” não há qualquer esperança. Sem apoio escolar ou familiar, Doinel está sozinho. Talvez por isso busque refúgio em atividades artísticas, na leitura de renomados literatos, como Balzac e, especialmente, no cinema, que assiste compulsivamente. O mundo interior de Doinel é espetacularmente rico, ele, porém, não o confessa a ninguém. Suas incursões pela cidade são representativas de sua incessante busca por um caminho próprio, algo com o qual pudesse se identificar. Pela perspectiva do rapaz, a cidade comprova a possibilidade de liberação do ambiente coercitivo representado tanto pela escola, quanto pela família. Transitando despreziosamente pelas ruas de Paris, Doinel experiencia uma atmosfera muito distante daquela de seu dia-a-dia, tendo contato com pessoas, situações e sensações que compensam a falta de horizontes que caracteriza seu cotidiano. Por isso não poderia ser



mais dolorosa sua partida à noite, no camburão. Pela janela, Doinel entrevê a intensa vida noturna da cidade, sendo as luzes dos letreiros a iluminar sua face. Privado de sua cidade, Antoine Doinel perde suas expectativas.

A temática da juventude, bem como sua relação com a sociedade, continuaria presente em boa parte das películas rodadas sob o signo da *Nouvelle Vague*, nos anos seguintes. Tendo ultrapassado os anos de privações e desafios, a França vivencia um rápido e intenso processo de desenvolvimento econômico ao longo da década de 1950, o que implicou em profundas modificações na estrutura social e na conjuntura cultural deste país. Aos jovens do período, apresentava-se uma sociedade fortemente marcada por acontecimentos políticos que, apesar de próximos, não compunham sua memória pessoal de maneira significativa, como a Segunda Guerra Mundial, o período de ocupação nazista e a resistência, interna e externa, à mesma. Desta forma, a sociedade francesa teve de lidar com uma juventude que, através de suas demandas e anseios, modernizariam a nação.

#### **BIBLIOGRAFIA**

AUMONT, Jacques *et alli*. *A Estética do Filme*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo : Papyrus, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. *As Teorias dos Cineastas*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo : Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Du Visage au Cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1992.

\_\_\_\_\_. ; MICHEL, Marie. *L'Analyse des Films*. Paris : Nathan, 1988.

BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

- BROWNE, Nick (Org.). *Cahiers du Cinéma : 1969 – 1972 : the politics of representation*. London : Routledge, 1990.
- CRISP, Colin. *The Classic French Cinema: 1930 – 1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press: 1993.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Trad.: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ERIKSON. Erik H. *Identidade: Juventude e Crise*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- FERRO, M. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GILDEA, Robert. *France Since 1945*. New York: Oxford University Press, 2002.
- HAYWARD, Susan. *French National Cinema*. London, New York: Routledge, 2005.
- HILLIER, Jim. *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. William, 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, Jean. *O Passado Vivo*. Trad.: Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies – Decolonization and The Reordering of French Culture*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.
- SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- TRUFFAUT, François. *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 Filmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

**Artigo recebido em: 13 de Setembro de 2014**

**Aprovado em: 06 de Outubro de 2014**