

## DAS UTOPIAS E REVOLUÇÕES: REPRESENTAÇÕES SOBRE O INCESTO EM *LE SOUFFLE AU COEUR*, DE LOUIS MALLE

Débora Breder<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa as representações sobre o incesto e sua proibição no longa-metragem *Le Souffle au coeur* (1971), de Louis Malle, cineasta francês cuja obra, de seu ponto de vista, seria marcada pelo tema da “transgressão”. A trama do filme retrata a relação incestuosa, consciente e consentida, entre mãe e filho. Uma relação que se desenvolve num tórrido verão de 1954, ano que anuncia o início do desmoronamento do império colonial francês, e se consuma sob os fogos de artifício de um 14 de julho, data em que a França comemora o triunfo da revolução.

**Palavras-chave:** incesto, cinema, história, Louis Malle.

**Abstract:** This article analyses the representations of incest and its forbiddance in Louis Malle's feature movie *Le Souffle au coeur* (1971), french movie maker whose work, from his own point of view, would be marked by the theme of “transgression”. The movie plot shows the incestuous relationship, conscious and consented, between mother and son. A relationship that happens in a torrid summer of 1954, year that foretells the beginning of French colonial empire collapse; such relationship is consummated under the fireworks of a July 14th, date when France celebrates the revolution triumph.

**Keywords:** incest, movie, history, Louis Malle

*C'est une vision maternelle de rêve. C'est un mythe superbe, le mythe de la mère initiatrice, qui est contesté par les anthropologues par ailleurs.*

Louis Malle, *La Revue du Cinéma*

O incesto e sua proibição continuam sendo, como já o havia mencionado Lévi-Strauss (1982: 49), um “terrível mistério” – mistério este com o qual se deparou tanto a antropologia quanto a sociologia, além da biologia, a psicologia e a psicanálise, para citar apenas os principais campos de saber que se debruçaram sobre o assunto.

As narrativas literárias, cinematográficas e televisivas também não ficaram imunes ao fascínio do tema: dos mitos gregos ao cinema contemporâneo, os discursos simbólicos sobre o incesto parecem ecoar os perigos nefastos de sua transgressão. Suicídios, mortes, exílios... Quantos mitos de origem; quantas tramas literárias e cinematográficas (e quantos incidentes relatados na literatura médico-psicológica e etnográfica) não corroboram o fato de que o incesto raramente é uma ideia tolerável socialmente? Como nota Hérítier (1994: 224), referindo-se às práticas e representações sobre o incesto em diferentes tradições culturais, a

---

<sup>1</sup> Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense, Brasil(2008), com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Professora da Universidade Cândido Mendes, Brasil. E-mail: [deborabreder@hotmail.com](mailto:deborabreder@hotmail.com)

transgressão do interdito parece colocar em risco “o equilíbrio do mundo e a ordem escondida ou brilhante das coisas”.<sup>2</sup>

Considerando o cinema um produto e produtor de *imaginário*, este artigo tem como proposta contribuir para uma reflexão acerca das representações sobre o incesto em diferentes longas-metragens, explorando a singularidade do discurso cinematográfico no registro desta temática.<sup>3</sup> Constituindo um produto de uma determinada cultura e época, os filmes apresentam também e necessariamente uma determinada cosmovisão; nesse sentido, lembra Augé (*apud* BELTING, 2004: 103), os filmes não são meras ficções, eles teriam “uma pretensão à evidência cotidiana, à existência”, sugerindo “um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo”.

A trama em questão, neste artigo, nos descortina um clássico caso de incesto – talvez o mais clássico dentre os clássicos para a cultura ocidental moderna, se pensarmos no lugar outorgado a *Édipo Rei* em seu panteão. Em *Le Souffle au coeur* (1971), longa-metragem escrito e dirigido pelo cineasta francês Louis Malle, trata-se, efetivamente, da relação incestuosa entre mãe e filho.<sup>4</sup> No entanto, ao contrário do texto grego, a transgressão, neste texto contemporâneo, é consciente e consentida: ambos sabem dos laços que os unem e a relação sexual ocorre por consentimento mútuo. Uma relação que se desenvolve num tórrido verão de 1954, ano que anuncia o início do desmoronamento do império colonial francês, e se consuma sob os fogos de artifício de um 14 de julho, data em que a França comemora o triunfo da revolução. E cujo desenlace ocorre, em princípio, sem grandes dramas ou traumas...

Embora saibamos que não se pode apreender o “sentido último” de uma obra tendo em vista o seu perpétuo deslocamento de significados, é possível, não obstante, empreender um esforço para deslindar, em meio ao emaranhado dessas *redes de significados*, certos indícios que evidenciem, em alguma medida, os “mecanismos complexos que estão em jogo” na representação de uma determinada situação. Como pondera Bidou (1979: 114) em sua análise de um mito Tatuyo, ao narrar a transgressão efetiva do incesto, o mito “ilumina, em todos os domínios e em todos os níveis, o conjunto dos complexos mecanismos que estão em

---

<sup>2</sup> Salvo indicação contrária, as traduções no decorrer do texto foram realizadas pela autora.

<sup>3</sup> Utilizo a noção de *imaginário* para referir-me tanto ao conjunto de ideias, de representações e interpretações que conferem sentido “à ordem e à desordem” do mundo (GODELIER, 2007), quanto ao conjunto de imagens através das quais “se perpetua uma história coletiva dos mitos” (BELTING, 2004).

<sup>4</sup> Louis Malle nasceu em 1932, na França, e faleceu em 1995, nos EUA. Ao longo de sua carreira dirigiu vinte e cinco longas-metragens, vários curtas-metragens e uma série em sete episódios para a televisão. O diretor filmou em diversos países e transitou por diversos gêneros, 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”. Cf. Breder, 2010 e 2008 para uma análise de alguns aspectos da trajetória social do autor no campo cinematográfico e das representações sobre o incesto em sua obra.

jogo, percorrendo assim a regra, ele a define em extensão, ele levanta o quadro sinóptico de seus comprometimentos”.

## **I – A trama**

Dijon. Primavera de 1954.

O oitavo longa-metragem de ficção de Louis Malle, *Le Souffle au coeur* (1971), começa com esses letreiros, situando de forma inequívoca o espaço e o tempo em que a ação irá se desenrolar. Como veremos, essa ênfase não é aleatória, dado que o diretor queria retratar uma família burguesa e provinciana – com seus valores, com sua moral – justamente durante o período que seria, em sua avaliação, “signo da dissolução da hegemonia e do império ocidental”, onde a “antiga ordem ainda reina” mas estaria na iminência de dissolver-se.

1954 é o ano da queda de Dien Bien Phu, ano que dá início ao desmoronamento do império colonial francês. Para Malle (*La Revue de cinéma*, 1971: 78), a derrota de Dien-Bien-Phu teria sido muito “grave e humilhante” para o país: “Foi a descoberta repentina de um mundo de valores que implodia. Pela primeira vez generais franceses podiam ser ridicularizados por um general vietnamita!”.

O ano da queda de Dien Bien Phu, vale lembrar, também é o ano em que François Truffaut lança na revista *Cahiers du cinéma* o polêmico artigo *Une certaine tendance du cinéma français*, manifesto que inaugurava a famosa “política dos autores” e antecipava o movimento que cinco anos mais tarde causaria furor como a “nouvelle vague” cinematográfica. Ano em que ocorre uma retrospectiva do cinema italiano na cinemateca da rua Ulm. Em que são publicados *Doença mental e personalidade*, de Michel Foucault; *Michelet por ele mesmo*, de Roland Barthes; *Os mandarins*, de Simone de Beauvoir. Ano em que Jacques Lacan ministra a última sessão de seu Seminário I, *Os escritos técnicos de Freud*. Ano que veria, em novembro, a primeira sublevação na Argélia...

Todavia, em *Le Souffle au coeur* ainda estamos em plena primavera de 1954. Os ecos da guerra que chegam a Dijon, portanto, não são os da Argélia: são aqueles dos combates na Indochina.

A primeira sequência do filme mostra aquele que será o seu protagonista – Laurent, um adolescente de 15 anos – perambulando pelas ruas de Dijon com um amigo. Eles estão com seus uniformes do colégio e pedem dinheiro aos transeuntes, justamente, “para os feridos da Indochina”. Em uma loja de discos, enquanto seu amigo distrai o dono do estabelecimento tentando convencê-lo a contribuir para a nobre causa, Laurent surrupia um disco de jazz. Após conseguirem o disco e mais alguns trocados, os dois saem da loja. A conversa gira em torno de uma paixão comum: jazz e Charlie Parker. Laurent comenta, com

indisfarçável admiração, a vida dissipada de Parker, repleta de mulheres, álcool e outras drogas.

Na segunda sequência vemos Laurent chegar em casa. Em flagrante contraste com o espaço público da rua, lugar de passagem, de anonimato e liberdade, onde o jovem protagonista fuma, aborda desconhecidos e ensaia pequenas trapanças, o espaço doméstico apresenta-se reservado. Uma placa no portão da residência indica que seu pai é ginecologista e mantém seu consultório no próprio domicílio. Ao entrar em casa Laurent o surpreende discutindo com a secretária. Ele vai ao quarto da mãe, onde a encontra muito à vontade vestindo-se e conversando com Thomas e Marc, seus irmãos. Ela o abraça carinhosamente. Ainda nesta sequência vemos Thomas tentando furtar algum dinheiro na bolsa da mãe; ao ser por ela surpreendido começa uma alegre perseguição pelo quarto, com Marc tentando ajudar Thomas a escapar com o dinheiro e Laurent tentando ajudar a mãe a recuperá-lo. Finda a brincadeira e após ouvir a explicação de Thomas para o ato, a mãe entrega, desconsolada, o dinheiro a seu filho mais velho, observando que não conseguia exercer corretamente seu papel materno e advertindo Laurent, o caçula, a não seguir o exemplo de seus irmãos.

Na próxima sequência vemos, finalmente, a família reunida. Eles estão à mesa para o jantar. A dinâmica familiar, com seus inevitáveis conflitos, começa então a delinear-se. Após um breve silêncio o pai é o primeiro a tomar a palavra: menciona a discussão que teve com a secretária, reclama de sua ineficiência e pergunta para a esposa como tinha passado o dia. Ela responde que havia almoçado com um casal de amigos e que estes só haviam falado sobre Dien Bien Phu, pois tinham um filho que estava na Indochina. A partir desse momento, todos passam a comentar a guerra. O pai não parece levar a sério a opinião dos filhos, ouvindo-os com certa condescendência; eles, por sua vez, questionam sua posição sobre o tema. Quando a governanta observa que Laurent não está se alimentando adequadamente, este retruca que não está com fome. A mãe tenta convencê-lo e ele reclama que ainda o tratam como a uma criança. O pai intervém e diz para a governanta servi-lo; contudo, como Laurent se recusa a comer, ele ordena ao filho que se retire da sala de jantar. Ao sair Laurent escuta o pai – a autoridade máxima da casa, senhor do discurso sentencioso – criticando tanto os filhos quanto a esposa: “quando vai se decidir a educar seus filhos convenientemente?”; e a mãe tentando defendê-lo: “ele é sensível”.

Pode-se dizer que nestas primeiras sequências já é possível vislumbrar algumas questões significativas para o desenvolvimento da ação. A primeira delas, sem dúvida, diz respeito ao *olhar*, ou seja, ao ponto de vista que conduz a narrativa. É através de Laurent, de sua mirada sobre o mundo, que vamos penetrando na vida desta família. Esse olhar é de tal forma onipresente que as relações entre os membros da família só se dão a conhecer por seu

intermédio: o pai, a mãe, Thomas e Marc não interagem entre si; só nos inteiramos de suas existências mediante as relações que estes mantêm com o jovem protagonista.

A segunda questão diz respeito à caracterização desta família. Trata-se de uma família conjugal, composta por um casal e seus três filhos. O casal parece construído como um par de opostos: ele é francês, ela é italiana; ele descende de uma tradicional família burguesa da região, ela de um revolucionário antifascista apaixonado pelas mulheres e deserdado pela família; ele é severo e distante com os filhos, ela é compreensiva e amiga; ele é austero, comedido, incapaz de grandes arrebatamentos ou paixões, ela é impulsiva, irreverente, apaixonada e efusiva em seus afetos. É notável constatar o quanto essa construção das personagens evidencia uma série de representações acerca da ideia de “temperamento” ou “caráter nacional”: o pai, francês, é moderado e frio em comparação com a mãe, italiana, que é expansiva e solar.

Os filhos são todos do sexo masculino. Thomas e Marc parecem ter entre 18 e 17 anos, respectivamente. São companheiros e cúmplices nas armações e, vez por outra, arrastam consigo o caçula em algumas aventuras. Pode-se dizer que eles iniciam o irmão menor em certos domínios, como sexo ou literatura: encarregam-se tanto de sua primeira relação sexual – que será frustrada – levando-o a um prostíbulo, como também o instruem, tendo em vista seu interesse pelo tema do suicídio, a ler determinados autores... De modo geral os três são afetivamente mais ligados à mãe do que ao pai; entretanto, percebe-se em Laurent um distanciamento maior em relação ao pai e, inversamente, uma profunda ligação afetiva com a mãe.

Em linhas gerais a família retratada em *Le Souffle au coeur* não difere muito da maior parte das famílias burguesas francesas de meados do século XX. A divisão das tarefas entre o casal segue a norma da época: à mulher cabe a educação dos filhos e a organização do trabalho doméstico; ao homem, o aporte financeiro e, ao menos na aparência, a palavra final. No entanto, se esta divisão das tarefas ainda remete à tradicional família burguesa da Belle Époque, já é possível discernir uma significativa mudança operada em seu interior: a emergência da vida privada individual no seio do grupo familiar. Sob este aspecto pode-se dizer que cada membro dos Chevalier desfruta de uma margem de privacidade e autonomia inaudita, apenas algumas décadas atrás, até mesmo para a burguesia. Como observa Prost (1985: 77), “Se existe uma ideia nova na França, é a de que os indivíduos têm o direito de conduzir sua vida privada como bem entendem. Durante a primeira metade do século, a vida privada não escapava ao controle da coletividade: o famoso ‘muro’ constituía um privilégio burguês”.<sup>5</sup> Esse alargamento da vida privada individual é claramente percebido nas relações

---

<sup>5</sup> Cabe notar que se para a burguesia da Belle Époque a vida privada coincidia, em maior ou menor grau, com a vida familiar, o mesmo não pode ser dito em relação às classes trabalhadoras: como

familiares cotidianas. Ainda que os filhos estejam submetidos à autoridade paterna, eles dispõem com maior autonomia de seu tempo, de seus gostos e de seus espaços individuais. O mesmo ocorre com o casal: para além das obrigações com os filhos, o trabalho e os ritos da vida doméstica, cada qual mantém a sua própria vida pessoal de forma relativamente independente. As ocasiões em que a família se encontra reunida são precisas, como o momento das refeições, por exemplo.

Na análise de Malle a respeito da família retratada em seu filme é possível discernir, inclusive pelos termos que emprega para caracterizá-la, essa nova configuração familiar que se desenha no pós-guerra:

Essa família é sem dúvida nenhuma uma família que teria parecido muito moderna naquela época. Dito isto, sempre existiram famílias onde os pais possuíram certa liberdade no interior de uma grande hipocrisia, continuando, para tanto, a jogar segundo as regras do jogo social. A sociedade burguesa havia criado válvulas para sua libertação. Percebemos muito bem que o pai tem suas aventuras, que a mãe tem um amante, que as crianças são muito livres, mas ainda assim trata-se de uma célula muito forte, ou seja, seus membros estão frequentemente juntos (MALLE, apud GRELIER1971: 75).

Como vemos, o diretor destaca simultaneamente o aspecto “moderno” desta família – tendo em vista que tanto o casal quanto os filhos desfrutam de certa margem de liberdade – e a “hipocrisia” reinante no seio das famílias burguesas de modo geral, nas quais a conquista da liberdade estaria diretamente vinculada à manutenção do “jogo social”. O aspecto “moderno” ressaltado pelo diretor corresponde, justamente, às contradições desta nova configuração familiar: sua referência à liberdade desfrutada pelos membros da família diz respeito, em última instância, à emergência da vida privada individual no interior da vida privada familiar. Assim, para o cineasta, embora “burguesa” e “provinciana” os Chevalier seriam também uma família “moderna” e “liberal”. Como ele mesmo observa, não é por acaso que o pai lê o jornal *L'Express*: “é uma espécie de burguês liberal preso nas armadilhas de suas próprias contradições” (*ibidem*).<sup>6</sup>

*Grosso modo*, esse é o contexto histórico e familiar de onde emerge o nosso jovem protagonista em *Le Souffle au coeur*. Em plena primavera de 1954, observando partidários colonialistas e manifestantes anticolonialistas confrontando-se em passeatas pelas ruas de

---

ressalta o autor, a constituição de uma vida privada esteve intrinsecamente ligada à existência e aos usos do espaço doméstico. Assim, em contraposição às condições de existência da burguesia, que desfrutava de um espaço doméstico amplo e diferenciado, “As condições de existência dos camponeses, dos operários e da população urbana não permitia que fosse colocado ao abrigo dos olhares estrangeiros uma parte de sua vida para que pudesse se transformar, deste modo, em ‘privada’”. (PROST, 1985: 16).

<sup>6</sup> *L'Express* foi fundado em 1953. Mantendo um posicionamento contra as guerras coloniais e enfocando temas da atualidade, a publicação se tornou uma das mais vendidas na época. Albert Camus, Jean-Paul Sartre e André Malraux foram alguns de seus colaboradores. Passado esse período, *L'Express* procurou seguir uma linha editorial inspirada em publicações como a *Times*.

Dijon, convivendo com um pai severo e distante, e uma mãe jovem, linda e carinhosa, além de dois irmãos camaradas que vez por outra caçoam dele por ser o “queridinho da mamãe”, Laurent se vê às voltas, certo dia, com um pequeno problema de saúde: um sopro no coração.

A partir desse momento sua rotina será completamente alterada. Por recomendação médica ele é mantido em casa durante alguns dias, em repouso, sob os cuidados da mãe. Para ele são dias maravilhosos, nos quais tem, só para si, seu carinho e atenção. O único problema que o deixa um tanto perturbado é a descoberta, realizada alguns dias antes de ficar doente, de que ela possuía um amante. Afora essa questão, o fato de estar recluso em casa parece agradar-lhe: a mãe toca violão, canta e lhe conta como foi sua infância.

Seguindo a recomendação médica, após alguns dias Laurent é levado pelos pais para uma estação termal. Ao chegarem ao hotel descobrem que só havia um quarto reservado para ele e sua mãe, que o acompanharia durante o tratamento. Eles tentam então se arranjar da melhor forma possível com o pouco espaço disponível. Como a habitação possui apenas três cômodos – um quarto de dormir, uma saleta e um banheiro – a mãe se instala no quarto e Laurent na saleta. Terminado os arranjos necessários, o pai retorna a Dijon. A partir de então mãe e filho se veem a sós no hotel, separados do restante da família e dividindo um espaço relativamente exíguo.

Essa reviravolta dramática ocorre por volta da metade do filme, dividindo-o nitidamente em duas partes: a apresentação do cotidiano de Laurent antes da descoberta do sopro no coração, e depois, quando sua rotina é alterada por causa da enfermidade. Como não poderia deixar de ser, nesta segunda parte a ação converge lenta, mas inexoravelmente, para a cena de incesto entre mãe e filho.

A primeira questão a ser notada nesse movimento rumo ao incesto refere-se à crescente intimidade que vai se desenvolvendo entre os dois. Se antes já havia uma grande cumplicidade entre mãe e filho, agora, por força tanto do isolamento em relação ao restante da família quanto da necessidade de compartilhar o mesmo espaço, eles encontram-se cada vez mais próximos. Partilhando quase todos os momentos, inclusive os de lazer, a parceria entre mãe e filho vai progressivamente obliterando a diferença de gerações, fazendo com que ocorra, em determinados momentos, certo deslocamento de papéis.

A segunda questão diz respeito aos pequenos, mas significativos, incidentes que ocorrem durante a estadia e que vão conduzindo a narrativa para o seu desfecho. Alguns estão diretamente relacionados ao fato de mãe e filho estarem dividindo o mesmo quarto de hotel. Na primeira noite que passam a sós, por exemplo, ao prepararem-se para dormir a mãe pede ajuda a Laurent para abrir o zíper da saia, que estava emperrado; em seguida ela entra no banheiro, onde o filho encontrava-se escovando os dentes, apenas de sutiã e anágua. Ao olhá-la com espanto ela ri, divertida, e diz que ele teria que se acostumar com a situação, que

ela nunca fora recatada e que isso sempre enfurecera o pai dele. Em outra ocasião, ao levar-lhe o café da manhã Laurent acaba por surpreendê-la na banheira. Sem perceber sua presença a mãe continua banhando-se; enquanto isso ele a observa, embevecido. Ao sair da banheira ela percebe o filho contemplando-a e, sem refletir, dá-lhe uma bofetada. Surpreso, ele não esboça qualquer reação. Desolada com a própria atitude, a mãe diz que preferia que ele tivesse reagido e, pela primeira vez, menciona a necessidade de terem outro quarto.

Já outros incidentes referem-se ao ciúme de Laurent por sua mãe. No dia seguinte à chegada a estação termal, por exemplo, mãe e filho são observados por um jovem rapaz enquanto jogam tênis. Quando o jogo acaba o jovem aproxima-se da dupla e convida a mãe, de modo sedutor, a jogar uma partida com ele no dia seguinte. Apesar de achá-lo petulante ela aceita, divertida com a ousadia do rapaz. Conforme o esperado, Laurent tem um acesso de ciúme e, mais tarde, a acusa de estar “flertando com um monarquista”. Ela ri e caçoa do filho, observando que ao agir deste modo ele parecia “um maridinho chato, francês, burguês, fofoqueiro e ciumento”. Em outra ocasião, ao descobrir que a mãe receberia a visita do amante, Laurent se embriaga no restaurante do hotel; ao inteirar-se, ademais, de que ela se ausentaria por uns dias para acompanhá-lo, ele vai até o quarto onde os dois haviam estado e observa a cena: bebe o que restou do vinho nas taças e deita-se na cama. A seguir ele começa a vasculhar as roupas da mãe, veste seu roupão, imita seu modo de falar com o amante, coloca suas joias, usa sua maquiagem – frente ao espelho, ele transforma-se na própria mãe. Esta é uma cena capital em *Le Souffle au coeur*: ao sugerir uma momentânea confusão identitária do jovem protagonista com sua mãe, pode-se dizer que esta cena evoca algo do universo fantasmático do incesto, anunciando simbolicamente o que está por vir.

No entanto, apesar desses incidentes pode-se dizer que mãe e filho se divertem: mais parecem estar em uma colônia de férias do que propriamente em uma estação termal para tratamento. Os dias passados no hotel, de modo geral, não diferem muito uns dos outros: a sessão diária de tratamento, jogos para passar o tempo, almoços, jantares e bailes. Nessa rotina Laurent convive com outros jovens que também estão ali para tratar-se e, dentre eles, duas garotas – Helena e Daphne.

Antes de abordar a sequência na qual a relação incestuosa entre mãe e filho é consumada cabe notar um último incidente. Após ausentar-se por dois ou três dias a mãe retorna, inconsolável, ao hotel. Ela havia rompido com o amante porque este a pressionara a abandonar a família para ir-se com ele a Paris. Depois de certificar-se de que o relacionamento entre a mãe e o amante havia realmente terminado e que ela não voltaria a encontrá-lo, Laurent torna-se solidário e compreensivo: procura confortá-la, dizendo que ela ainda encontraria alguém que a amaria. A mãe, que compreensivelmente não esperava tanta solicitude por parte do filho, fica absolutamente encantada com sua atitude.



A partir de então a cumplicidade entre eles só faz aumentar. A última sequência antes do desfecho, sob este aspecto, é exemplar. Vemos mãe e filho conversando enquanto ele se banha e ela faz as unhas. A mãe quer saber se Laurent está flertando com as garotas e se diverte com as negativas do filho. Ela vai até a banheira, o ajuda a lavar os cabelos e indaga se ele ainda é virgem. Ao obter como resposta um “não interessa” os dois começam a brincar: ela joga água fria em Laurent, que se levanta da banheira e corre em sua direção. Em seguida, enquanto a mãe corta as unhas do filho este lhe pergunta se o pai é realmente o *seu* pai, confessando que não conseguia gostar dele e que este sentimento provavelmente era recíproco. Surpresa, a mãe afirma que Laurent era mesmo “filho de seu pai e irmão de seus irmãos”. Como se nota, nesta sequência ocorre uma reafirmação do papel de mãe; em contraposição à anterior, na qual ela é reconfortada por um filho que mais parece um amigo experiente, nesta vemos reinvestidas suas prerrogativas maternas: a mãe inspeciona e cuida o corpo, as relações e os sentimentos do filho.

Finalmente, chegamos ao 14 de julho. A França está em festa, comemorando a Revolução. Enquanto o povo bebe, dança e confraterniza acontece o que, diante das circunstâncias, parecia quase inevitável: a consumação do incesto entre mãe e filho.

É interessante notar o modo como esta relação ocorre. Ao chegarem ao hotel à noite, vindos da festa, a mãe está ligeiramente embriagada. Assim que entram no quarto Laurent acende a luz; ela, entretanto, pede ao filho que a apague, pois está com dor de cabeça, e comenta que está sem força até mesmo para trocar-se. Laurent imediatamente se prontifica a ajudá-la. Lentamente, começa a despi-la. Ao desejar-lhe boa noite, ele a beija; a mãe, correspondendo aos carinhos do filho, o abraça de forma terna. A relação sexual ocorre, então, como se fosse uma consequência natural do afeto existente entre eles.

É preciso destacar a tranquilidade com a qual a mãe encara o incesto: diante da preocupação do filho – “E agora, o que vai acontecer?” – ela retruca que não quer que ele sinta vergonha nem que se arrependa do que aconteceu, assegurando-lhe que será sempre com ternura e sem remorso que lembrará esse “belo” e “grave” instante, que não deverá se repetir “jamais”. Mais: ela diz que eles não deverão tocar nesse assunto – “isto será um segredo entre nós”.

A sequência termina com Laurent em pé frente à janela do quarto, observando a mãe adormecida. Ele vai até sua cama e a beija ternamente.

Assim, depois de consumir a sua primeira relação sexual e com a própria mãe como parceira (algo geralmente negado ao comum dos mortais), e percebendo, ademais, a situação resolvida da melhor forma possível, Laurent corre ao encontro de outras mulheres. Primeiro, ele tenta convencer Helena, mas diante de sua negativa ele procura Daphne e passa o restante da noite com ela.

Na manhã seguinte, Laurent tem uma surpresa: voltando ao quarto ele se depara com o pai e os irmãos, recém-chegados de Dijon. A mãe também está ali, apreensiva com o inesperado da visita. Por um momento, todos ficam em silêncio; porém, diante da situação inusitada de ver o caçula, que estava ali para tratar-se, chegando àquela hora, descalço, desarrumado e com os sapatos na mão, Thomas e Marc começam a rir. O pai ameaça pedir uma explicação para o fato de vê-lo tão descomposto. Contudo, diante do riso dos filhos, ele também começa a divertir-se com o espanto e o estado de Laurent. E ante a reação do pai, mãe e filho começam, aos poucos, a descontraírem-se. Por fim, a tensão existente – acentuada pelo jogo de olhares entre o pai, a mãe e o filho –, prestes a explodir, desaparece em uma grande gargalhada final. Ao som de jazz.

\*\*\*

O jazz, presente desde o início do longa-metragem, é um elemento dramático importante na trama: Laurent furta, coleciona e é presenteado com discos de jazz; ele discorre sobre Charlie Parker, tenta impressionar e pretende seduzir as meninas com sua música.

Segundo Louis Malle, além de ter sido uma referência constante em sua própria adolescência, a utilização dramática desse estilo musical em *Le Souffle au coeur* teria como objetivo demarcar um “conflito de gerações”, diferenciando a nova geração das anteriores por seus novos gostos e comportamentos associados:

(...) na época [o jazz era] um elemento do conflito de gerações, nossos pais detestando o que chamavam de “essa música de selvagens”. E existe, além disso, uma concordância de sensibilidade entre o garoto e a música de Charlie Parker, entre os temas dessa adolescência e os temas musicais dessas gravações do fim da vida de Parker (...). (MALLE, apud BRAUCOURT, 1971: 108).

Além do uso expressivo da música, a banda sonora do filme utiliza o som como um elo entre as sequências, encadeando sonoramente diferentes cenas. A opção por este recurso, segundo Malle, dever-se-ia à sua intenção de criar uma atmosfera que evocasse algo relacionado às lembranças, à memória: “Eu queria criar um ritmo construído sobre o encadeamento sonoro e que daria um pouco a impressão de um filme de memória, com lembranças se desfiando e encadeando de modo alusivo” (*Ibidem*).

A construção sonora e fotográfica da cena de incesto entre mãe e filho enfatiza o fato deste evento desenrolar-se durante o 14 de julho. No quarto de hotel, enquanto mãe e filho relacionam-se sexualmente, escutamos os ecos da festa, que prossegue, animada, com suas músicas e aplausos. A cena transcorre na penumbra, ressaltando a atmosfera de intimidade

desse ambiente em contraposição aos rumores do movimento exterior. Na cena seguinte, em que mãe e filho se defrontam com o ocorrido, a música repentinamente cessa. O corte da música acompanha o corte entre um plano e outro – aquele no qual vemos os dois relacionando-se e aquele no qual a mãe diz a Laurent que não quer que ele se arrependa nem sinta remorsos pelo acontecido. A próxima cena sugere o apaziguamento da situação: o som longínquo das badaladas de um sino anuncia a madrugada; enquanto Laurent observa a mãe adormecida, o silêncio do ambiente indica que a festa chegou ao fim.

## II – Uma polêmica com “olhar pós-68”

*Le Souffle au coeur* foi lançado em 1971, provocando polêmica antes mesmo de sua estreia comercial. Seu roteiro foi julgado “chocante” pela Comissão de pré-censura, que o teria avaliado como possuindo uma “acumulação de cenas eróticas e perversas”, constituindo-se em um “projeto que, na ausência de justificação realmente artística, a realidade e o resultado serão, apenas, pornografia gratuita” (BRAUCOURT, 1971: 110).<sup>7</sup> Não obstante a censura prévia ao roteiro, após a sua finalização o filme acabou representando a França no Festival de Cannes.

A estreia comercial do filme fez a polêmica reacender-se: o diretor recebeu “centenas de cartas de insulto” e gerou reações indignadas do público ao participar de *Post-scriptum*, programa televisivo comandado por Michel Polac:

... falávamos do complexo de Édipo, do traumatismo da mãe. E então discutimos coisas sobre as quais pensávamos poder falar livremente, já que o complexo de Édipo nós o estudávamos no ginásio; pois bem, alguns telespectadores ficaram absolutamente loucos de raiva. Não éramos nós, era Freud que lhes parecia monstruoso. (...) Membros do governo ficaram abalados. Nessa emissão nós falamos evidentemente de política, mas o princípio da televisão é que se fale de política apenas em programas políticos; o cinema é o cinema. Não temos o direito de falar de política porque devemos permanecer artistas. É uma hipocrisia total desse governo e da atual diretoria da ORTF [Office de Radiodiffusion Télévision Française] (MALLE apud GRELIER, 1971: 75)

---

<sup>7</sup> A censura do Estado abatia-se sobre filmes com conotações explicitamente políticas (como os que abordavam as guerras coloniais) ou de costumes (como os que aludiam às novas práticas em relação ao corpo ou à sexualidade, por exemplo). Entre os primeiros podemos citar, entre inúmeros outros, *Les statues meurent aussi* (1953), de Resnais & Marker, e *Le Petit soldat* (1960), de Godard; entre os segundos, *Les Amants* (1958), de Malle, e *Les Liaisons dangereuses* (1960), de Vadin. Para termos ideia do alcance desse controle, em 1968 mais de ¼ dos filmes distribuídos tinha sido objeto de interdição parcial, sendo que em 1969 esse número subiu para mais da metade. A interdição de exibição podia ocorrer inclusive em âmbito municipal, por decisão dos prefeitos, como foi o caso em Nice, Marseille, Dijon, Le Mans, Calais e Aix, entre várias outras cidades francesas, segundo pesquisa divulgada pela revista *Cinéma 60*, em junho do mesmo ano. É preciso destacar também o papel da “Central católica do cinema” na censura não oficial: em 1960, 24 filmes da “nouvelle vague” sobre 44 foram declarados “moralmente inadmissíveis”. Cf. Frodon, 1995, pp. 142-9.

É preciso destacar, aqui, duas questões. A primeira refere-se à menção realizada pelo cineasta, em um programa televisivo, a certos aspectos da teoria freudiana. Embora ele observasse, em 1971, que mesmo sendo estudado “no ginásio” Freud ainda suscitava ira e era alvo de ataques, essa referência não deixa de indicar a crescente vulgarização alcançada pela psicanálise nesse período: se antes, em sua adolescência, já se estudava o “complexo de Édipo” nas escolas, agora Freud era debatido na mídia.

Ao considerar essa apropriação do discurso psicanalítico é importante ter em vista a influência exercida pela psicanálise no campo intelectual francês, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Um dos fatores decisivos na consolidação dessa influência, segundo Roudinesco (1995), teria sido o encontro de Lacan com a terceira geração psicanalítica francesa, nascida entre 1920/1930 e ativa a partir de 1950/1960. Esse encontro, ocorrido em um contexto que enfatizava a via intelectual em relação a uma abordagem estritamente médico-psiquiátrica, teria favorecido a expansão do freudismo no campo filosófico francês. Como lembra a autora, “De Merleau-Ponty a Sartre, passando por Paul Ricoeur e Jean Hyppolite, toda a fenomenologia participou desse movimento de conquista, antes mesmo que os trabalhos críticos de Foucault, Althusser, Derrida e Deleuze tomassem a dianteira” (*ibidem*: 66-67).

Não é de surpreender, portanto, que em 1971 Malle convocasse publicamente Freud e o complexo de Édipo para explicar a relação incestuosa entre mãe e filho em *Le Souffle au coeur*. O interessante é que a polêmica gerada pelo filme é, em grande medida, delegada ao “pai” da psicanálise: “Não éramos nós, era Freud que lhes parecia monstruoso”.

A segunda questão que merece ser destacada na declaração de Malle refere-se à sua ênfase no aspecto político. “É uma hipocrisia total desse governo e da atual diretoria da ORTF”. Cabe observar que o cineasta dirige suas críticas simultaneamente à política governamental e à ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), sob o pretexto de que o “princípio” da televisão seria o de só admitir o debate político em programas políticos, esperando dos artistas debates exclusivamente sobre questões artísticas. Subjacente a essa dupla crítica talvez seja possível discernir outra, de caráter mais profundo, dirigida ao que Malle percebia como “as relações fundamentais de nossa sociedade”. Não se trata, bem entendido, de minimizar as críticas que o cineasta tenha feito à política governamental (já que, segundo sua declaração, “membros do governo ficaram abalados”), mas de ressaltar o fato de que, para o cineasta, discutir o incesto era, também, discutir uma questão política. Como veremos, o diretor vinculava a proibição do incesto nas sociedades ocidentais modernas às suas “estruturas rígidas”: de seu ponto de vista, portanto, a transgressão da proibição estaria intrinsecamente ligada à transformação política e ideológica destas

sociedades. Debater a proibição do incesto, sob essa ótica, significava inevitavelmente embrenhar-se pelo domínio político.

A polêmica causada por *Le Souffle au coeur*, como era de se esperar, estendeu-se também à crítica especializada. Os críticos das revistas *Cahiers du cinéma* e *Positif* emitiram duras apreciações sobre o filme. Para Oudart, do *Cahiers*, o filme de Louis Malle pecaria, dentre outros problemas, pela ausência de “reviravoltas dialéticas”, o que resultaria na manutenção da “virgindade ideológica do herói”. Em uma nota de seu artigo a cena de incesto entre mãe e filho é criticada de forma bastante incisiva:

Sua encenação responde mais ao desejo fantasmático do espectador de ver um filho deitar-se com a mãe, do que propriamente ao desejo do filho ou da mãe, do qual ele efetivamente nada sabe porque o filme nada diz a respeito. E o discurso que a mãe faz se inscreve perfeitamente na lógica do filme: traumatizar para em seguida tranquilizar, ou seja, colocar em cena situações sexuais traumatizantes nas quais o espectador pode flertar com seus fantasmas e apagar o traumatismo inocentando seja os atores (cena do incesto), seja o diretor, o personagem testemunha (cena final). Quer dizer, sempre apagar, na própria ficção, as determinações das relações entre os personagens (OUDART, 1971: 59).

“Traumatizar” para em seguida “tranquilizar”. Essa característica atribuída ao filme foi insistentemente apontada por uma parte da crítica, que aliás censurava o cineasta de abusar desse recurso em sua obra – seja por um excesso de “polidez”, “reserva”, “timidez” ou “frieza”, seja por “alienação”, “oportunismo” ou “mercado”.

Já Legrand, da *Positif*, inicia sua crítica observando que a “unidade de tom” jamais fora uma preocupação do cineasta. Para o crítico, o filme representaria um “exemplo quase aberrante de autocensura a partir de três elementos heterogêneos”: a vida provinciana, o 14 de julho e uma “anedota escabrosa”:

(...) uma crônica da vida provinciana em 1954, com alguns detalhes exatos e outros menos, uma pincelada familiar ‘abrindo’ sobre a fantasia bem francesa do 14 de julho e, finalmente, a famosa ‘anedota escabrosa’ da iniciação sexual do adolescente por sua própria mãe. Esses três elementos, além de concorrerem entre si, o que ressalta a pequenez da anedota, são cada um, separadamente, sem atrativos (LEGRAND, 1971: 71-72).

Como se nota, a crítica recai inclusive sobre a escolha da contextualização histórica e social do filme, considerada como sendo composta de elementos concorrentes, não interligados dramaticamente e que teriam a faculdade de ressaltar a insignificância da referida “anedota”. E após advertir que “não se luta contra os tabus colocando-os entre parênteses”, o crítico dispara:

Bem entendido, não esperávamos nem uma paixão no estilo ‘Fedra’ com vertigem jansenista, nem (esperemos, visto o sucesso do filme) um erotismo escabroso. Mas essa fuga longe do excepcional termina com um final tão

edulcorado que a explosão coletiva de riso, que supõe varrer ‘todos os problemas’ do adolescente, remete, sobretudo, à insignificância de um filme no qual subsiste somente algumas notações sobre os “jovens burgueses” (...) (*Ibidem*).

Em contraposição, os críticos das revistas *Cinéma* e *La Revue du cinéma* foram mais complacentes. Após afirmar que Malle não cessaria de “denunciar o seu século”, de “fustigar o mundo dos adultos”, de “mostrar o grande vazio de ideais, de valores e de instituições para a jovem geração”, Braucourt (1971: 110) avalia positivamente o filme:

O propósito certamente não tem nada de muito novo nem muito feroz, como tantas vezes foi reprovado ao filme: mas, além de Malle nunca ter pretendido fazer uma obra revolucionária (e seu amigo Pierre Kast talvez vai um pouco longe demais falando de Sopro como o ‘primeiro filme pós-maio’), é preciso lembrar, no tempo de violência e excessos mais ou menos dramatizados que nós vivemos, que os questionamentos mais profundos não se fazem exclusivamente sobre as barricadas, e que a explosão do quadro social e político passa primeiro pelo estilhaçamento dessa célula de base que é a família.

Contrariamente às apreciações efetuadas pelos críticos do *Cahiers du cinéma* e *Positif*, este crítico considera que o protagonista de *Le Souffle au coeur*, ainda que não leve até às últimas consequências sua contestação, ao menos “viola a moral de seu meio” e “derruba tabus”. Comparando o personagem Laurent ao de Randal, de *Le Voleur* (1967) – personagem que também viola as regras de seu tempo – Braucourt (1971: 110-111) conclui:

*Roubar ou deitar com a própria mãe dá no mesmo*: é ter quebrado os laços e princípios, é ter se deixado levar por uma vertigem libertadora, reencontrar de alguma forma a inocência original já que, a partir desse ato, tudo é recolocado em questão, tudo pode recomeçar [sem grifo no original].

Pode-se dizer que esta analogia entre *roubo & incesto* é notável em sua extraordinária capacidade sintética: o crítico inadvertidamente condensa, em duas imagens apenas, um dos grandes postulados antropológicos – a teoria lévi-straussiana da proibição do incesto, fundada no imperativo da troca.<sup>8</sup> De fato, o incesto e o roubo – ações geralmente condenadas socialmente ou, ao menos, não especialmente incentivadas – implicam algo de subtração, de apropriação indevida. Como nota Lévi-Strauss (1982), a reação da sociedade frente ao incesto é a reação de uma comunidade lesada.

---

<sup>8</sup> Para Lévi-Strauss (1982), a proibição do incesto – a “*regra do dom por excelência*” – constituir-se-ia na própria cultura em si. Passagem dialética entre natureza e cultura, a proibição do incesto instauraria o fato da *aliança*. As mulheres, o bem “supremo” e “escasso”, seriam objeto de *troca* entre os homens: a renúncia à própria mãe, irmã ou filha, impedindo a auto reprodução de famílias biológicas isoladas e fechadas sobre si mesmas, levaria o homem a estabelecer laços com outros homens, ampliando as relações sociais e integrando todos num sistema de obrigações mútuas em função das alianças feitas. Em suma, nessa perspectiva a proibição do incesto inscrever-se-ia como o evento inaugural de uma nova ordem: ao instaurar o fato sociológico da aliança sobre o fato biológico da consanguinidade, a “*regra do dom por excelência*” instituiria a própria sociedade humana.

Como vemos, as apreciações acerca do filme, na época, não poderiam ter sido mais díspares: foram desde o retumbante elogio – “primeiro filme pós-maio de 68” – à crítica mordaz – “filme insignificante com anedota escabrosa”. E se em 1989 Predal se referia a *Le Souffle au coeur* como um filme realizado “com um olhar pós Calcutta, isto é, de alguém que se desligou dos minidramas da sociedade burguesa”, Frodon decretava, em 1995, que “Foi necessário muito zelo aos bombeiros pirômanos da ordem moral (e aos responsáveis pela publicidade) para fazer passar *Le Souffle au coeur* como um brulote ameaçando o ocidente cristão”.

De qualquer modo, na avaliação do próprio diretor, *Le Souffle au coeur* seria mais “caloroso” e “natural” que todos os seus filmes precedentes: ele estaria mais calcado na “realidade” e manteria uma abordagem menos distante dos personagens e de suas ações. Esta suposta mudança de perspectiva – ou de sensibilidade – dever-se-ia, segundo o próprio cineasta, ao fato de o filme ter sido realizado com um “olhar pós-68”. Ainda segundo seu ponto de vista, essa nova abordagem teria sido determinada, em certa medida, por sua viagem de seis meses à Índia, e da qual resultaria o documentário *Calcutta* (1968-69):

O que surpreende muito as pessoas nesse filme, sem contudo analisá-lo, é que elas descobrem que é o filme mais caloroso, mais natural, mais vivo. Eu o devo certamente ao meu trabalho em *Calcutta*, a essa espécie de ruptura, de retorno à realidade. É um filme que é muito mais ancorado na vida do que alguns dos meus precedentes. (...) Se eu tivesse rodado esse filme há cinco anos, por exemplo, ele seria certamente mais rígido, mais demonstrativo. Não teria havido essa liberdade que surpreende muito os espectadores. (...) Para mim, *Le Souffle au coeur* é um passo adiante, e tenho muita consciência que devo isso a essa espécie de mudança de olhar adquirida em 1968 (MALLE, apud GRELIER,, 1971: 72).

O roteiro original de *Le Souffle au coeur* teria sido escrito “de um jato”, constituindo-se no primeiro longa-metragem do diretor de inspiração confessadamente autobiográfica. Tratar-se-ia, em suas próprias palavras, de um “primeiro retorno à infância” (MALLE apud PREDAL, 1989: 171). Um retorno no tempo, mas com desvios e alguma licença poética: ao referir-se aos aspectos autobiográficos de *Le Souffle au coeur* o diretor enfatiza o “trabalho da imaginação sobre a memória”, observando ter modificado tanto a época e o meio em que a ação do filme se desenvolve, quanto os personagens. Para Malle, esse longa-metragem constituir-se-ia em uma “transposição”, em uma “autobiografia coletiva”.

Não obstante esse “trabalho da imaginação”, Malle reconhece que a caracterização da família retratada no filme teria sido inspirada em suas lembranças de família:

Tenho exemplos muito precisos em minha família, entretanto a descrição dessa família não corresponde à minha, pois meus pais eram bastante livres, mas sei que a infância de alguns de meus primos foi um inferno; alguns ainda continuam traumatizados (MALLE apud GRELIER, 1971: 75-76).

O argumento do filme teria surgido quando Malle trabalhava com Pierre Kast e Jean-Claude Carrière em um projeto (jamais realizado) sobre a utopia, sobre o que poderia representar a noção de utopia, tendo em vista os acontecimentos de 1968. Em 1971, ao referir-se à suposta ruptura que ocorrera em sua escritura de cineasta após sua experiência na Índia, o diretor declarava:

Foi necessária a ruptura completa dessa viagem para ajudar a quebrar em mim certo número de bloqueios (que você pode chamar de pudor, retenção, autocensura) que me impediam de dizer as coisas completamente, e me obrigavam a tomar vias tortuosas, como livros alheios, temas alegóricos; em suma, a me expressar apenas por telas interpostas. E pela primeira vez na minha carreira aconteceu algo muito espontâneo, que não demandou um trabalho de reflexão, de construção, que nem mesmo passou pelo filtro da consciência, *mas que jorrou bruscamente quando eu trabalhava num projeto sobre a utopia, na descrição de uma sociedade imaginária ideal cuja ideia remonta há muitos anos.* [sem grifo no original] (MALLE, apud BRAUCOURT, 1971: 106-107).

Essa relação entre a ideia sobre a qual Malle trabalhava imediatamente antes de realizar *Le Souffle au coeur* – a utopia –, e o tema do filme – o incesto –, não deixa de ser sugestiva. Ainda que de forma aproximada, ela nos remete às considerações de Lévi-Strauss (1982) acerca do mito Andaman. De acordo com o autor, o mito, que descreveria a beatitude do Além como um lugar onde as mulheres não seriam mais trocadas, evocaria, em última instância, uma quimera: um mundo e um tempo inatingíveis onde os homens poderiam viver “entre si”.

### III – Incesto, utopia, revolução: a transgressão como um ato libertário

Como vimos, a consumação da relação incestuosa entre mãe e filho em *Le Souffle au coeur* ocorre durante o 14 de julho, data em que a França comemora a queda da Bastilha, símbolo do triunfo da Revolução.

Assim como o ano, pode-se dizer que esta data tampouco foi escolhida pelo diretor de forma aleatória. Se as aventuras e desventuras de nosso jovem protagonista transcorrem em 1954 – período que seria, para Malle, “signo da dissolução da hegemonia e do império ocidental” onde a “antiga ordem ainda reina” mas estaria na iminência de dissolver-se – o desenlace da ação, ou seja, a consumação do incesto – que marcaria a suposta libertação de Laurent do grupo e de suas constringentes regras – ocorre justamente na data em que se comemora a ruína do *Ancien Régime* e o advento de uma nova ordem.

Esta alusão ao 14 de julho, portanto, não deixa de ser significativa. Como já foi salientado, o diretor vinculava a proibição do incesto, nas sociedades ocidentais modernas, às



suas “estruturas rígidas”. A seguinte declaração ilustra de forma exemplar esse ponto de vista:

O tabu do incesto ajuda a manter as estruturas de uma sociedade rígida, mas a partir do momento em que essas estruturas desmoronam, como é o caso atualmente, por que esse tabu que se tornou caduco não desapareceria? (MALLE,, apud BRAUCOURT, 1971: 109).

Assim, a questão pleiteada pelo diretor diz respeito ao sentido de se manter a proibição do incesto tendo em vista o “desmoronamento das estruturas” das sociedades modernas, consideradas como “rígidas”. De seu ponto de vista, questionar ou transgredir um tabu tornado “caduco” – tabu que, ademais, ajudaria na manutenção dessas estruturas – não deixaria de ser uma ação intrinsecamente relacionada à transformação política e ideológica da sociedade.

Ao considerar esse ponto de vista é preciso lembrar que *Le Souffle au coeur* foi realizado no início dos anos 70, ainda nos rastros de Maio de 68. Estes eram tempos de ruptura, onde o “É proibido proibir” se manifestava em todos os campos: na política, nas artes, nas relações cotidianas e familiares. Para Malle, como para muitos de sua geração, essa época presenciava “um mundo que desmorona, com seus tabus sexuais e políticos”. Em outras palavras, acreditava-se estar diante da iminência de grandes transformações políticas e culturais.

De fato, o final dos anos 60 e o início dos 70 viram, dentre inúmeros eventos, a Revolução Cultural na China, a morte de Che Guevara, a invasão da Tchecoslováquia marcando o fim da Primavera de Praga, as barricadas em Paris, Armstrong caminhando na Lua, Allende presidente no Chile... Anos que assistiram ao crescimento dos movimentos feministas, homossexuais e de outras “minorias” – como o movimento dos negros nos Estados Unidos –, ao florescimento da juventude *hippie*, aos protestos contra a Guerra do Vietnã, à resistência armada às ditaduras na América Latina... Eventos embalados ao som do rock, viagens de ácido, amor livre e grandes festivais. E sobre os quais pesava as ameaças da Guerra Fria, com seu apocalipse nuclear.

Nesse conturbado contexto, a contestação ideológica não se restringia apenas às questões políticas, intelectuais ou artísticas: a reivindicação por mudanças abarcava, inevitavelmente, a esfera dos costumes e dos valores cristalizados nas representações acerca do corpo, da sexualidade e das relações sociais entre os gêneros<sup>9</sup>. Como observa Frodon (1995: 400-401),

---

<sup>9</sup> Analisando os dados referentes a duas importantes pesquisas sobre o comportamento sexual na França – a primeira realizada em 1971, na sequência dos eventos de Maio de 68, e a segunda em 1992, em um contexto de ‘sexualidade de risco’ com o advento da Aids, Bozon (1995: 132) assinala que, ao contrário do que se poderia supor, o comportamento sexual dos franceses não teria sofrido grandes

Nos rastros de Maio de 68, que convocou nos muros de Paris a ‘gozar sem entraves’, a liberdade sexual constituiu um terreno particular de reivindicação. Convocamos, de um só golpe, Sade e Wilhelm Reich, Freud e André Breton, Bataille e John Lennon, Bergman, Sócrates e a Bíblia para clamar bem forte que todas as imagens têm direito de figurar nas telas, e que opor-se a isso é pecar contra a natureza, o pensamento, a democracia, contra a revolução, contra deus e contra os homens.

De fato, em uma entrevista de 1971 a respeito de *Le Souffle au coeur*, Malle (*La revue de cinéma*, 1971: 75) defendia a liberdade sexual, invocava Reich e declarava:

Sou muito reichiano, não estou sempre de acordo com o que ele diz, mas penso que existe uma revolução a ser feita, é preciso libertar nossa sociedade, pois estamos constantemente aprisionados na repressão. A família tradicional, patriarcal, é absolutamente inadaptada ao mundo moderno (...). Essa repressão terrível é a causa de traumas, e estou persuadido que Reich tem razão quando diz que o complexo de Édipo seria parcialmente resolvido, ou ao menos desdramatizado, se deixássemos às crianças, desde a puberdade, uma total liberdade sexual.<sup>10</sup>

“Desdramatizar” o complexo de Édipo, questionar a família “tradicional” e “patriarcal”, com seus indefectíveis valores burgueses, denunciar a “repressão sexual”: eis alguns dos pleitos supostamente assumidos por Louis Malle em *Le Souffle au coeur*.

É curioso notar, contudo, que embora o diretor questionasse a razão de ser da manutenção da proibição do incesto – um tabu, sob o seu ponto de vista, anacrônico – e considerasse a sua transgressão como uma possibilidade de contestação, paradoxalmente, no

---

variações neste período. Segundo o autor, as transformações nesse domínio seriam bem mais lentas do que geralmente se crê. Embora as mudanças constatadas nessas pesquisas tenham aparentemente afetado mais o comportamento sexual das mulheres, o autor ressalta que “A ‘liberação dos costumes’, o desenvolvimento da contracepção e as transformações contemporâneas da condição das mulheres não modificaram de modo profundo nem as representações, nem os lugares desiguais de homens e mulheres nesse domínio”.

<sup>10</sup> Poder-se-ia pensar esta perspectiva de Malle – vinculando *interdito & poder*, por um lado, e *revolução & prazer*, por outro – à luz das considerações de Foucault sobre os micros-poderes e o dispositivo de sexualidade. Como se nota, o cineasta partilhava do que se convencionou chamar de uma “hipótese repressiva” acerca da sexualidade nas sociedades modernas, denunciando a “repressão”, creditada, em última instância, ao Estado burguês, e defendendo a urgência de uma “revolução” que viesse “liberar a sociedade”. Ao problematizar a noção de poder como algo supostamente centralizado e vertical, e as relações entre *sexo & poder*, Foucault questiona justamente a validade da noção de *repressão* – presente no vértice desses discursos – para apreender a dinâmica social, assinalando que embora as proibições de fato existam, elas inscrevem-se em uma economia complexa, coexistindo juntamente com a incitação, a estimulação, a valorização e a elaboração de corpos, prazeres, discursos, subjetividades e saberes. Segundo Foucault (1979: 233), a ênfase posta na questão da repressão sexual teria como contra efeito a exploração econômica do corpo: “Este tipo de discurso é, na verdade, um formidável instrumento de controle e de poder. Ele utiliza, como sempre, o que dizem as pessoas, o que elas sentem, o que elas esperam. Ele explora a tentação de acreditar que é suficiente, para ser feliz, ultrapassar o umbral do discurso e eliminar algumas proibições. E de fato acaba depreciando e esquadrinhando os movimentos de revolta e liberação...”. Vale lembrar que a tradução francesa da obra de Wilhelm Reich ocorre justamente nessa época: *A função do orgasmo* em 1967 e *A revolução sexual* em 1968.

filme, o ato transgressor e suas possíveis consequências parecem, em certos aspectos, atenuados.

A primeira questão a ser observada, nesse sentido, diz respeito ao tratamento conferido ao filme: ao contrário de alguns de seus outros longas-metragens, como *Les Amants* (1958) ou *Le Feu follet* (1963), por exemplo – que têm como temática, respectivamente, o adultério e o suicídio – *Le Souffle au coeur* possui um ligeiro tom de comédia. A intenção do diretor ao optar por essa abordagem teria sido a de “desmistificar” o incesto, um tema retratado com maior frequência sob o manto da tragédia, e onde impera a ideia de culpabilidade. A opção pelo humor, evidenciada em inúmeras cenas – como o riso coletivo que encerra o filme – teria como objetivo livrar o tema de sua pesada carga simbólica:

Pessoalmente tentei desmistificar esse tabu do incesto desdramatizando o contexto, que é tratado num tom de comédia, particularmente no que se refere às cenas que seguem a do incesto, com, notadamente, o plano da explosão de riso familiar sobre a qual se encerra o filme. Toda noção de culpabilidade é, portanto, apagada, diferentemente do que acontece em *Os deuses malditos*, de Visconti, aonde o ato vem de certa forma coroar toda uma série de crimes e parece o resultado da descrição de uma sociedade de tarados (MALLE, apud BRAUCOURT, 1971: 109).

Efetivamente, ao contrário de muitos filmes que abordam o incesto, a ideia de culpabilidade que invariavelmente sustenta o tema está em grande medida ausente em *Le Souffle au coeur*. Entretanto, se para o diretor esta seria uma forma potencialmente subversiva de retratar o tema – o tom ligeiramente cômico do filme ajudando a borrar o sentimento de culpa pelo ato cometido – para grande parte da crítica esse tratamento teria como efeito, justamente, o contrário: o de edulcorar o tema até torná-lo perfeitamente inócuo.

É preciso considerar, ademais, outra questão que parece colaborar para essa atenuação da transgressão do interdito e de suas possíveis consequências: embora consumado, o incesto em *Le Souffle au coeur* não escapa ao domínio do *segredo*. O modo como o diretor se refere à relação incestuosa, consciente e consentida, entre mãe e filho indica implicitamente esta relação: ao comentar a reação tranquila da personagem feminina diante do fato consumado, ele declara que “Ela não quer, sobretudo, que ele tenha remorsos. Esse ato deve ficar entre eles, pois é um ato muito simples, muito natural” (MALLE in *La revue de cinéma*, 1971: 73). Essa declaração, por si mesma contraditória, é bastante reveladora: embora “simples” e “natural”, o ato não pode ser revelado – deve ficar “entre eles”. A própria *mise en scène* efetuada pelo diretor torna explícita esta relação: como adverte a mãe após a consumação do incesto, o ato “será um segredo entre nós”.

A representação da transgressão da proibição do incesto em *Le Souffle au coeur*, portanto, não escapa desta inevitável correlação entre *incesto* e *segredo*: embora “simples” e “natural”, a relação incestuosa não pode ser mencionada, não pode ser descoberta. O pai e os irmãos de Laurent, e a sociedade de modo geral, não se inteiram do ocorrido. O incesto é mantido ao abrigo do olhar – e da provável desaprovação – do grupo. A contestação do protagonista, sob esse aspecto, é individual e permanece na esfera privada: Laurent não confronta publicamente o pai, os irmãos e a sociedade. Ao contrário: nosso herói termina inclusive por enquadrar-se, já que depois do ato ele renuncia à mãe (ou à “doçura de um mundo no qual se poderia viver *“entre si”*”, nas palavras de Lévi-Strauss) e, como os demais membros da sociedade da qual faz parte, procura estabelecer relações de caráter sexual e afetivo fora do círculo familiar mais próximo. Em suma: depois de transgredir, ele conforma-se às regras.

Vale a pena notar o modo como o cineasta se refere a esta emblemática cena que concretiza, em imagens, o ato incestuoso:

É difícil, para mim, separar essa cena do restante do filme, sobretudo por ser apenas indicada, eu a filmei como um sonho, sem estar verdadeiramente consciente. No fundo é a realização do fantasma, a história de um adolescente que imagina relações exemplares, maravilhosas, com sua mãe. Encontramo-nos na presença de dois seres que vão até o fim, e onde o desejo edípico é realizado, é saciado [sem grifo no original] (MALLE, apud GRELIER, 1971: 73).

Assim, a sequência chave do filme, justamente aquela que retrata a consumação do ato incestuoso entre mãe e filho teria sido apenas “indicada”, realizada como “em um sonho”, sem que o diretor estivesse “verdadeiramente consciente” do que filmava. Esta sequência, como vimos, transcorre na calada da noite, e à meia luz.

Ainda segundo o diretor, ao realizar esta cena sua intenção não teria sido a de “chocar” o público, mas apenas a de “mostrar um fato natural”, “uma história de amor entre dois seres humanos” que, neste caso específico, acontece entre mãe e filho; em suma, algo que deveria se produzir “inelutavelmente”, ainda que por uma contingência:

Não tive de forma alguma a intenção de chocar com esta cena. Eu queria simplesmente que ela estivesse no filme, porque é importante. Mas fazer disso algo escandaloso ia contra meu propósito, pois minha intenção era mostrar um fato natural que era ao mesmo tempo um acidente, e que deveria se produzir inelutavelmente. O que tentei traduzir no filme é que tudo se passa muito normalmente, como se eu contasse uma história de amor entre dois seres humanos, mas que nesse caso particular trata-se de uma mãe e seu filho [sem grifo no original] (*Ibidem*).

Conforme sua declaração, portanto, Malle considera a relação incestuosa entre mãe e filho em *Le Souffle au coeur* como sendo um fato simultaneamente “natural” e “acidental”.

Assim, ao tentar naturalizar o evento sem deixar, contudo, de tratá-lo como uma contingência, o diretor apresenta certas circunstâncias atenuantes para a consumação do ato. Em primeiro lugar, a mãe está alcoolizada, o que sugere certa ausência de controle sobre seus atos. Se ela não estivesse nessas condições, talvez o ato não ocorresse. Em segundo lugar, e esse talvez seja o aspecto mais importante da trama, mãe e filho encontram-se separados do restante da família e fora de casa, em um lugar de passagem. O incesto provavelmente tampouco ocorreria sem essa ruptura, ou seja, se a mãe e o filho não estivessem privados do contato com os demais membros da família. Sob esse aspecto a ausência do pai é significativa e valoriza o seu status: vale lembrar que na sequência final mãe e filho só se encontram a partir do instante em que o pai – que ameaçava pedir uma explicação para o fato de ver o filho chegar tão descomposto – começa a se divertir com a situação. Antes desse momento há uma tensa e intensa troca de olhares entre o filho, o pai e a mãe.

Do ponto de vista do cineasta, ao apresentar dessa forma a cena de incesto entre mãe e filho, o ato poderia tornar-se, senão recomendável, ao menos aceitável para o público:

Esse esquema vai de encontro a todas as ideias recebidas, mas definitivamente os espectadores o aceitam. É somente depois que eles começam a refletir (...). Sei muito bem que se tivesse feito uma cena escandalosa – aliás, não sei muito bem se poderia tê-la feito –, eu teria criado uma espécie de bloqueio e então eu teria um escândalo, o que permitiria aos espectadores de recusar a cena julgando-a excessiva, enquanto que desse modo, ao contrário, eles têm a impressão de que aquelas são pessoas bem normais. A ação se desenrola numa família francesa burguesa, indivíduos que estão acima de qualquer suspeita no plano moral. Não são monstros, nem seres bizarros, nem pervertidos, nem loucos como no filme de Visconti, *Os deuses malditos*. Muitas espectadoras se identificam com o personagem da mãe (MALLE, apud GRELIER, 1971: 73).

Em outras palavras, a intenção do diretor teria sido a de não se “exceder” na representação da relação incestuosa entre mãe e filho para não escandalizar o público, tornando a transgressão da proibição do incesto, desse modo, uma ideia mais “aceitável”.

\*\*\*

Para Louis Malle, como vimos, a proibição do incesto não passaria de uma norma anacrônica que ajudaria na manutenção das “estruturas rígidas” das sociedades ocidentais modernas. Em sua ótica, o interdito não se justificaria mais e estaria fadado a desaparecer devido tanto ao suposto “desmoronamento” dos rígidos alicerces dessas sociedades quanto aos seus próprios avanços técnicos e científicos.

Para compreender esse ponto de vista é preciso considerar que Malle partilhava da ideia – muito difundida e de origem relativamente recente em nossa tradição cultural<sup>11</sup> – segundo a qual a proibição do incesto teria como finalidade evitar os pretensos riscos decorrentes de relações consanguíneas, ou seja, impedir um possível aumento de caracteres recessivos perigosos. Para o cineasta, a proibição do incesto estaria ancorada na genética e seu fundamento seria eminentemente biológico:

[a proibição do incesto] *é essencialmente um tabu biológico*. Não aceito facilmente a teoria de que se trata de um tabu cultural, porque não vejo aí nenhuma explicação razoável. Não vejo o que pode haver de horrível no fato de uma mãe fazer amor com seu filho. *Se geneticamente o resultado sobre várias gerações é desastroso, podemos imaginar que esta seja a única razão válida para que esse tabu tenha sido tão forte e imperativo*, mas podemos dizer que com a pílula o problema está resolvido... O que digo pode parecer uma piada. Mas encontramos-nos em uma sociedade na qual esse perigo não deveria mais existir. É um exemplo, mas existem muitos outros similares. Continuamos vivendo num sistema de tabus, num escalonamento de valores morais que não correspondem mais à realidade técnica e científica de nossa civilização [sem grifo no original] (MALLE, apud GRELIER, 1971: 74).

“Encontramo-nos em uma sociedade onde este perigo não deveria mais existir”. Com o advento da pílula, doravante os efeitos “desastrosos” da procriação consanguínea poderiam ser evitados e não haveria mais qualquer razão para a manutenção do interdito, um tabu antiquado cuja função seria manter as estruturas de uma sociedade repressora. Do ponto de vista do autor, *Le Souffle au coeur* representaria um libelo contra essa moralidade retrógrada, um filme potencialmente contestador: ao retratar o incesto como uma singela história de amor entre mãe e filho, sem maiores consequências para os envolvidos, o cineasta supunha estar contribuindo para “desmistificar” o incesto e sua proibição. Conforme decretaria o autor no lançamento do filme, “o incesto é um falso problema” (*ibidem*: 75).

O curioso, contudo, é que mesmo sendo considerado como um “falso problema”, a temática do incesto ressurgiria duas décadas depois na obra do cineasta, dessa vez em *Damage* (1992), seu penúltimo longa-metragem. Nessa trama, a transgressão da proibição não parece constituir-se exatamente em um evento sem maiores consequências para os envolvidos, que se veem às voltas com alguns episódios trágicos, dentre os quais um suicídio, uma morte acidental e um autoexílio. No filme – cuja personagem central, nas palavras do

---

<sup>11</sup> Defrontamo-nos aqui com uma teoria finalista da proibição do incesto de cunho biológico. Essa ideia, que não integra o sistema de representações de outras culturas e épocas, teria surgido por volta do século XVI em nossa tradição cultural. Vale a pena notar o comentário crítico de Lévi-Strauss (1982: 51) a respeito dessa hipótese: “Esta teoria apresenta um caráter notável, o de ser obrigada a estender, por seu próprio enunciado, a todas as sociedades humanas, até as mais primitivas, que, em outros terrenos, de modo algum dão prova de tal clarividência eugênica, o privilégio sensacional da revelação das supostas consequências das uniões endogâmicas”. Como pondera Héritier (1994: 113-114), no imaginário medieval as uniões consanguíneas eram temidas por seus efeitos teratológicos, e não genéticos, sendo que as malformações eram creditadas à punição divina.

autor, perseguiria um “sonho utópico” – pode-se dizer que reencontramos antigos temores e inquietudes que rondam o imaginário contemporâneo, sugerindo o quanto essa temática ainda tem o poder de evocar velhos, novos e insuspeitos fantasmas. Como lembra Hérítier (1996) embora acreditamos todos poder responder à questão *o que é o incesto* de forma razoavelmente clara, muitas “zonas de sombra existem em nossa cultura, expressas na literatura, nas obras cinematográficas e televisivas, nos diversos textos que alimentam nosso imaginário”.

A decifrá-los, pois.

### **Ficha Técnica : *Le Souffle Au Coeur* (1971)**

*Roteiro & direção:* Louis Malle.

*Fotografia:* Ricardo Aronovich.

*Som:* Jean-Claude Laureux.

*Montagem:* Suzanne Baron.

*Música:* Charlie Parker & Sidney Bechet.

*Cenografia:* Jean-Jacques Caziot & Philippe Torlure.

*Produção:* Marianne Films (Paris), Vides Cinematographica S.A.S. (Roma), Franz Seitz Filmproduktion (Munique).

110mn.

*Com:* Léa Massari, Benoît Ferreux, Daniel Gélin, Marc Winoccourt, Fabien Ferreux, Michel Lonsdale, Ave Ninchi, Gila von Weitershausen, Micheline Bona, Henri Poirier, Jacqueline Chauveau, Corinne Kersten, François Werner, Lilianne Sorval, Yvon Lec.

Indicação ao Oscar de melhor roteiro original, 1972.

### **Referências Bibliográficas**

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.

BIDOU, Patrice. À propos de l'inceste et de la mort. Un mythe des Indiens Tatuyo du Nord-Ouest de l'Amazonie. In: IZARD, Michel & SMITH, Pierre (org.). **La fonction symbolique**. Paris: Gallimard, 1979.

BOZON, Michel. Amor, sexualidade e relações sociais de sexo na França contemporânea. **Estudos Feministas**, v. 3, n.1, p. 122-135, 1995.

BRAUCOURT, Guy. Entretien avec Louis Malle. In: **Cinéma 71**, n. 157, 1971.

BREder, Debora. Entre o próximo e o distante: Louis Malle, um cineasta *décalé*. **O Olho da História**, v. 15, s.p., 2010.

BREder, Debora. Louis Malle e a paixão do incesto: notas sobre *Le Souffle au coeur* & *Damage*. **Devires**, v. 5, p. 173-183, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

*Débora Breder*  
Das utopias e revoluções: representações sobre o incesto em  
*Le Souffle Au Coeur* de Louis Malle

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRODON, Jean-Michel. **L'âge moderne du cinéma français**. Paris: Flammarion, 1995.
- GODELIER, Maurice. **Au fondement des sociétés humaines**. Ce que nous apprend l'anthropologie. Paris: Éditions Albin Michel, 2007.
- GRELIER, Robert. Entretien avec Louis Malle. **La Revue du cinéma**, n. 254, 1971.
- HÉRITIER, Françoise. **Les deux sœurs et leur mère**. Paris: Éditions Odile Jacob, 1994.
- HÉRITIER, Françoise. Un problème toujours actuel: l'inceste et son universelle prohibition. In: **Collegium Budapest**. Institute for Advanced Study, Public lecture, n. 10, 1996.
- LEGRAND, Gerard. Le Souffle au coeur. **Positif**, n. 131, 1971.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Postface. In: **L'Homme**, p.154-155, 2000.
- LOUDART, Jean-Pierre. Le souffle au coeur. **Cahiers du cinéma**, n. 230, 1971.
- PREDAL, René. **50 ans de cinéma français**. Manchecourt: Nathan, 1996.
- PREDAL, René. **Louis Malle**. Paris: Ed. Édilig, 1989 (Coll. Cinégraphiques).
- PROST, Antoine. Frontières et espaces du privé. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (orgs.) **Histoire de la vie privée**. Paris: Seuil, 1985, p. 13-154 (v.5).
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Genealogias**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

Artigo recebido em 13/02/2011

Artigo aceito em 15/07/2011