

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Curso de especialização em Processos Comunicativos e Dispositivos Midiáticos

Thais Cristina Lombardi Serafim

**A AUTORIA EM TRUFFAUT:
o cinema de citação**

Belo Horizonte 2012

Thais Cristina Lombardi Serafim

**A AUTORIA EM TRUFFAUT:
o cinema de citação**

Artigo de conclusão de curso apresentado ao curso de Processo Comunicativo e dispositivos midiáticos da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial de obtenção do título de Especialista em Comunicação Social

Orientadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques

Belo Horizonte 2012

Thais Cristina Lombardi Serafim

**A AUTORIA EM TRUFFAUT:
o cinema de citação**

Artigo de conclusão de curso apresentado ao curso de Processo Comunicativo e dispositivos midiáticos da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial de obtenção do título de Especialista em Comunicação Social

Orientadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques

Ângela Cristina Salgueiro Marques (Orientadora)- UFMG

Leonardo Álvares Vidigal- UFMG

Belo Horizonte, 10 de Dezembro de 2012

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir acerca da existência de autoria no cinema de François Truffaut, um cineasta que nos anos 50 lutou por um cinema autoral e criou o termo “política dos autores”. Parte-se do pressuposto de que o cinema de Truffaut possui uma individualidade e uma unidade próprias, caracterizadas sobretudo pela presença de elementos biográficos, pelas citações e pela tentativa de construção de personagens capazes de gerar vínculos de identificação com os espectadores. Para a análise das marcas de autoria, serão utilizados dois de seus filmes: “A noite Americana” de 1973 e “Amor em fuga” de 1979. As análises serão articuladas ao seu texto “Uma certa tendência do cinema francês”, de 1954, publicado na revista *Cahiers du cinéma*, para verificar algum traço que possa identificar o cinema de Truffaut como um cinema autoral.

Palavras chave: Cinema, François Truffaut, Citação, Política dos autores

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
A IMPORTÂNCIA DA <i>NOUVELLE VAGUE</i>	9
A POLÍTICA DOS AUTORES.....	10
TRUFFAUT: A OBRA É O ESPELHO DA VIDA.....	14
A NOITE AMERICANA.....	17
AMOR EM FUGA.....	19
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	23

Uma das temáticas ainda pouco exploradas nos estudos sobre cinema é a questão da autoria. Ainda que possamos apontar como essenciais as reflexões elaboradas por Bernadet (1994), Bazin (1984) e Truffaut (1955), restam diversos questionamentos acerca das noções de autor e autoria relacionadas ao filme ficcional, causado polêmica e debate no meio acadêmico e da crítica, pois como afirmam Aumont e Marie (2003), “o cinema é uma arte coletiva, e nele a criação estritamente individual é rara” (p.26).

A polêmica em torno da questão do autor ou da autoria no filme de ficção é algo que vem sendo insistentemente discutido sem que se chegue a uma resposta definida que possa explicitar ao que nos referimos quando discutimos a autoria de um filme, sobretudo se considerarmos que

É importante sublinhar que o cinema, independentemente do tipo de filme realizado, está inserido em um trabalho industrial e está igualmente bastante vinculado aos avanços tecnológicos do setor. Um filme ficcional, por exemplo, exige, mesmo no caso de curtas-metragens, uma equipe mínima composta no mais das vezes por uma dezena de pessoas. Sendo que a base do trabalho se encontra em um roteiro, texto escrito, a partir de uma idéia original ou adaptada de um texto literário, pelo próprio cineasta ou por um roteirista externo ao processo de produção do filme (SERAFIM, 2009, p.36).

Contudo, podemos estudar a obra de um cineasta e perceber certas ocorrências que estão presentes em vários de seus filmes. Como já assinalou Bernadet (1994), as repetições e semelhanças capazes de serem apreendidas nas diferentes narrativas e situações presentes nos enredos propostos por um determinado cineasta nos permitem identificar uma matriz, um roteiro com elementos recorrentes e certamente peculiares, os quais podem definir traços de autoria. Nesse sentido, em linhas gerais,

o autor de um filme é, em termos semióticos, um ‘foco virtual’, ‘um mostrador de imagens’ (Laffay), um enunciador, o sujeito do discurso fílmico. De um ponto de vista estético, pode-se considerar que o autor é uma instância que ultrapassa a obra unitária e obriga a adotar sobre ela um ponto de vista que a atravessa (Wollen). (AUMONT e MARIE, 2003, p.27)

A questão do autor foi mais forte durante as décadas de 50 e 60, nas quais surgiram o neo-realismo, o cinema novo e principalmente a *Nouvelle Vague*, que conferiram ao cinema o que Bazin chama de “Arte do real”, ou seja, o investimento na transformação de temas cotidianos em belas histórias. No Brasil, essa tradição se iniciou com Nelson Pereira dos Santos e seu “Rio, 40 Graus”, diretamente influenciado pelas vanguardas européias do *Neo-realismo*, porém acrescentando em sua temática fatos do

cotidiano brasileiro. Na década de 60, surge também Glauber Rocha, este assumidamente influenciado pelo cinema da *Nouvelle Vague*.

A lição de produção do *Neo-realismo* e da *Nouvelle Vague* foi coisa que nós absorvemos imediatamente como prática, porque o cinema novo, na verdade, é paralelo a *Nouvelle Vague*. (ROCHA, 1963, p.329).

A *Nouvelle Vague* popularizou uma nova forma de fazer filmes, baseada nos ensinamentos de André Bazin e também no *Neo-realismo* Italiano¹, destacando a “política dos autores”, que exaltava cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock. Segundo os defensores da política dos autores, esses cineastas souberam imprimir sua personalidade em seus filmes, mesmo trabalhando em uma indústria cinematográfica como *Hollywood*. Tal indústria, segundo Morin, faz com que o autor seja alienado do processo de produção:

No centro da indústria cultural o autor dificilmente se identifica com sua obra: ele é bem pago mas deve submeter-se aos constrangimentos da indústria. A indústria cultural atrai e prende por salários muito altos: ela, porém não faz frutificar senão a parte desse talento conciliável com os padrões. (1969, p.25)

Truffaut (2006) escreve sobre a política de autores em seu primeiro artigo na revista *Cahiers du Cinéma*, “Uma certa tendência do cinema Francês”, que se revela como uma crítica ao modo de se fazer filmes que vigorava naquela época. Segundo Mattos (1984), esse artigo atacava os diretores e argumentistas da chamada “Tradição de qualidade do cinema Francês”, que eram sempre premiados e eram o orgulho da indústria cinematográfica Francesa. Dentre eles podemos destacar: Claude Autant-Lara, René Clement, Jean Aurenche e Jean Delanoy. A partir daí, Truffaut começa a defender o “Cinema de Autor” e cineastas como Jean Renoir, Fritz Lang, Robert Bresson, Jacques Tati, Abel Gance, Jean Cocteau, os *Hollywoodianos*: Alfred Hitchcock, Howard Hawks, e alguns cineastas que pertenciam ao “lado B”² do cinema, como: Robert Aldrich, Nicholas Ray, Anthony Mann e Joseph H. Lewis.

¹ “Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra e oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realistas francesas (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, européia (Pabst), e da reflexão crítica da própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Bárbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da Revista Cinema. O princípio, foi, inicialmente “filmar com estilo uma realidade não estilizada”(Panofsky)(...)” (AUMONT e MARIE, 2003, p.212).

² “Hollywood sempre fez filmes de orçamento baixo, mas a designação “B” se originou nos anos 30 com o incremento do programa duplo. (...) Os filmes B custavam entre 50 e 200 mil dólares e empregavam artistas com poder de atração moderado, questionável ou desconhecido.”(MATTOS, 1984, p.17)

Antoine de Baecque (2010), em seu livro *Cinefilia*, afirma que geralmente uma vanguarda³ cinematográfica é inaugurada por algum filme, mas que a *Nouvelle Vague* foi inaugurada por esse artigo polêmico de Truffaut: “Trata-se, aqui, de uma exceção célebre, provavelmente o texto crítico a empreender a mais vigorosa ruptura na história de uma arte” (DE BAECQUE, 2010, p.161). De Baecque ainda ressalta que o Cinema de Qualidade Francês já havia sendo atacado há algum tempo: foi Michel Dorsday, também na *Cahiers du Cinéma*, que publica sua crítica em 1952, dois anos antes de Truffaut, sobre o filme *Adorables créatures*, de Christian-Jacques, com o título de “O cinema está morto”. Este foi o início da guerra contra a “Tradição do cinema Francês”. As reflexões promovidas por Truffaut tiveram o importante papel de disseminar a importância e real necessidade de transformação do cinema.

Essa constatação soa como o desfecho do trabalho de Truffaut, do seu engajamento cinefílico, de sua escrita, de seus talentos polêmicos: o jovem, já cineasta, confere aqui à sua pena crítica, e definitivamente, o poder de fazer sucederem-se olhares, escolas, espectadores, o poder de reescrever a história do cinema (DE BAECQUE, 2010, p.197).

De Baecque (2010) afirma que esse artigo só foi possível porque Truffaut havia sido importante e atenta testemunha daquele cinema que tanto criticou e também, como cinéfilo e frequentador da cinemateca de Langlois, conhecia muito da história do cinema⁴. Para Truffaut o que faltava eram diretores que soubessem imprimir a sua marca, e que os que estavam fazendo os filmes eram meros operários que só repetiam uma fórmula. Ele ainda dizia que “o diretor é o único membro da equipe cinematográfica que não tem o direito de se queixar” (2006, p.13), pois é ele que escolhe como trabalhar, como configurar todos os aspectos do filme.

Se bem que, mesmo que não escreva uma linha do roteiro, é o diretor que conta, é com ele que o filme parece, como impressões digitais. O filme pode ser uma imagem *melhorada* ou *piorada* dele, mas é apenas com ele que o trabalho realizado parece. (TRUFFAUT, 1990, p.71).

No documentário “Godard, Truffaut e a *Nouvelle Vague*”, ele afirma que “o que não é autobiográfico é biográfico”, constatando que o seu cinema é universal, por tratar de temas recorrentes ao convívio social. Alguns de seus filmes foram baseados em

³ “ (...) a vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação, esta ruptura está articulada com um discurso teórico-crítico em visões específicas da realidade (...)” (XAVIER, 2008, p.99)

⁴ “Uma das mais vigorosas idéias da *Nouvelle Vague* foi considerar o museu, a cinemateca, como lócus privilegiado para o processo criativo de um filme. Uma ideia transformadora, porque, até então, o cinema era pensado em repartições (estúdios) e com base em uma noção de linguagem sem tradição.” (MANEVY, in: MASCARELLO, 2008 p.223)

ocorrências cotidianas. Suzanne Shiffman, sua assistente de direção em vários filmes, comenta que: “Sempre tive a impressão, e ele mesmo confirmava, de que Truffaut falava tanto de si mesmo em suas adaptações como em seus roteiros originais”⁵ (INGRAM, 2008, p.7). Este cunho autobiográfico nas suas obras é um dos pontos chave para compreendermos a política dos autores pois, segundo ele, o diretor, para ser autor, precisa mostrar em suas obras um lado mais pessoal, ou seja, algo genuinamente particular.

Ingram (2008) conta que durante vinte e nove anos de carreira François Truffaut dirigiu três curtas metragens e vinte e um longas. Dentre esses filmes, várias adaptações literárias, como “Jules e Jim” e “O homem que amava as mulheres”. Exemplos claros dessas influências são filmes como “O Garoto Selvagem”, que surgiu depois que Truffaut leu um artigo sobre os estudos do Dr. Jean Itard, e “O último metrô” que conta a história de artistas na época da 2ª Guerra Mundial.

Não é possível caracterizar os filmes de Truffaut como simplesmente autobiográficos, nem classificar sua obra como um cinema de gênero, pois ao longo de sua carreira ele realizou dramas, comédias, ficções científicas, entre outros. Contudo, é possível dizer que existe um aspecto comum a todos os seus filmes: neles os personagens são reais, todos possuem defeitos e qualidades, e deixam transparecer isso, são repletos de sentimentos, facilitando processos de identificação e empatia com o público e, assim, se aproximando mais de suas experiências vividas. Seus filmes deixam transparecer a mente inteligente que havia por trás deles: não se pode afirmar que fossem filmes com mensagens sociais fortes, contestatórias e que suscitassem engajamento político no sentido mais estrito e institucional da política, mas eles apresentavam uma vertente política no sentido de promoverem deslocamentos, desestabilização e proposição de novos contextos, elementos de enunciação e reinvenção dos sujeitos ao relatarem emoções e conflitos entre pessoas, que se configuram como temas universais.

Neste artigo, pretendo revelar que há uma unidade nos filmes de Truffaut, caracterizada sobretudo por elementos biográficos e pela tentativa de construção de personagens capazes de gerar vínculos de identificação com os espectadores. Todavia,

⁵ Tradução livre do trecho original em espanhol: “Siempre tuve la impresión, y él mismo lo confirmaba, de que Truffaut hablaba tanto de sí mismo en sus adaptaciones como en sus guiones originales”

⁷ “O cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante (...). Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia em mutação” (BAZIN, 1991, p.24)

argumento que a autoria não está só em aspectos biográficos presentes em sua obra: toda *mise-en-scène* influencia no processo de construção dos filmes, por exemplo a decupagem, os enquadramentos, a composição dos planos e dos elementos sonoros e até mesmo a escolha de certos atores. Além disso, é preciso salientar que a dificuldade de delimitarmos e de definirmos a figura do autor no cinema está ligada à hibridação das obras que ele produz. As citações fazem parte desse processo de hibridação, uma vez que reproduzem trechos de um enunciado preexistente, fazendo com que um determinado filme possa citar palavras, frases, imagens, cenas, músicas ou temas já presentes em outros filmes ou obras de ficção.

O principal objetivo da reflexão a ser construída é encontrar no cinema de Truffaut os elementos que tornam possível reconhecermos seus filmes como obras de autoria.

A importância da *Nouvelle Vague*

Michel Marie (2011) explica que antes de ser um movimento, a *Nouvelle Vague* foi um termo cunhado em vários artigos por Françoise Giroud na revista *L'express*, em 1957, para designar a geração das pessoas que tinham na época de 18 a 30 anos. Nesses artigos, Françoise falava da França do futuro, destacando temas como moda, hábitos morais, valores e cultura em um país com jovens engajados politicamente, prontos para reconfigurar as práticas culturais e políticas do país. O símbolo dessa emancipação jovem foi a atriz Brigitte Bardot:

Não é difícil imaginar que o filme símbolo dessa atitude é o primeiro longa metragem de Roger Vadim, “E Deus criou a mulher” (*Et Dieu créa la femme*), que estreou em Paris no dia 28 de novembro de 1956. A atriz principal, então com apenas 22 anos, simboliza a jovem francesa enfim “livre e emancipada”.(MARIE, 2011, p.14)

No cinema era possível ver uma grande número de jovens realizando filmes. Além de Vadim, Claude Chabrol produz seu primeiro filme “Nas garras do vício”, entre 1957 e 1958. Porém, em 1948, Alexandre Astruc escreve na revista *L'écran Français* um manifesto intitulado “Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta”, que já indicava uma necessidade de transformação no cinema. Segundo MARIE (2011), esse texto possui algumas ideias que os Cahiers retomaram mais tarde, sobretudo aquelas referentes à autoria, incluindo a de que o cinema é uma forma de expressão:

Depois de ter sido, sucessivamente, uma atração de feira, um divertimento análogo ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar as imagens da época, ele se torna uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual uma artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões, exatamente como acontece hoje com o ensaio ou o romance. Por isso chamo essa nova idade do cinema de “câmera-caneta”. (ASTRUC in: MARIE, 2011 p.33)

A *Nouvelle Vague* também inova na técnica, que foi molde para várias escolas ao redor do mundo: uso de cenários e luzes naturais, atores desconhecidos, baixo orçamento, som direto, o diretor também é o roteirista, direção mais “livre” dando margem à improvisação. Manevy (2008, p.238) afirma que “A *Nouvelle Vague* faria seus filmes também com o preto e branco de Rossellini, muitas vezes encontrando, dentro dos filmes, a estilização ‘à americana’”. O uso de filmes preto e branco nos remete aos primórdios do cinema, um tempo ainda distante da mercantilização e pasteurização das obras. Sob esse aspecto, podemos fazer a seguinte leitura: os novos cineastas apesar de exaltarem e respeitarem toda a história do cinema, pretendiam criar algo novo que rompesse com o antigo para fazer com que o cinema renascesse com seus filmes.

MARIE (2011) ressalta ainda que os diretores visavam eliminar as barreiras entre ficção e documentário. O que pode explicar os temas dos filmes: notícias de jornal (*Acochado*, de Jean-Luc Godard), autobiografia (*Os incompreendidos*, de François Truffaut), rituais (*Os mestres loucos*, de Jean Rouch) e encontros casuais (*Minha noite com ela* e *O Joelho de Claire*, os dois de Eric Rohmer) e também “suas temáticas ligadas a sociedade contemporânea, ao *l’air de temps*: mito da juventude, nova moral, (...) liberdade narrativa, uso da digressão etc.” (MARIE, 2011, p.66). Esse uso documental da ficção pode ser explicado também pela relação que os jovens tinham com André Bazin: ele defendia a imagem realista como uma tentativa de se manter imortal⁷. O importante era mostrar uma história possível de ser verdade, por isso utilizavam cenários reais (neste caso a cidade de Paris), ruas, cafés, pessoas que estavam ali por acaso. Essa “saída para a rua” abriu um leque de possibilidades maiores de enquadramentos, planos e desenvolvimento de estilos de cineastas e também “exige o uso de equipamentos novos, como o Nagra, para a captação de som direto, e as câmeras de documentário, para dar agilidade às mudanças de locação” (MANEVY, in MASCARELLO, 2008 p.244).

O movimento da *Nouvelle Vague* deixou muitos rastros e lições aos novos cineastas: mostraram que o filme também é uma expressão individual e também que a história do filme sempre precisa se sobrepor à técnica. Como já mencionamos anteriormente, podemos ver os reflexos da *Nouvelle Vague* no Brasil, no cinema Novo (com os filmes *Barravento*, *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, todos de Glauber Rocha). Nesse sentido, é possível dizer que “o Nuevo Cine latino-americano, (...), o Cinema Marginal Brasileiro, o Cinema Novo Português, japonês, alemão e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção” (MANEVY, 2008, p.250), inclusive o cinema americano dos anos 70 – e cineastas como John Cassavetes, George Lucas e Steven Spielberg - que também teve sua indústria reformulada, por conta de uma imensa crise financeira, aos moldes da *Nouvelle Vague*. No Japão, Nagisa Oshima foi o responsável por um filme⁸ que homenageava o diretor francês Alain Resnais. No contexto da Europa, Marie (2011) cita diretores poloneses como Jerzy Skolimowski, Tchecos (Jan Kadar, Milos Forman e Vojtech Jasný) e italianos (Antonioni, Luchino Visconti e Bernardo Bertolucci).

Política dos autores

O filme começou a ser pensado como obra de arte antes do movimento da *Nouvelle Vague*, a partir do Impressionismo francês. Como argumenta Franzini:

Os impressionistas não apenas realizaram filmes, mas refletiram o cinema como arte e ajudaram a promovê-lo por meio do cineclubismo(...). O Impressionismo francês foi porta-voz de um cinema que era realizado e se entendia como obra de arte. Os responsáveis pela “primeira onda” francesa assumiram uma postura crítica em relação ao cinema realizado naquele país que reverberaria, como um legado, algumas décadas mais tarde na crítica cinematográfica, principalmente com os Jovens Turcos dos *Cahiers du Cinéma*. (2010, p.11)

Alexandre Astruc escreve, em 1948, um artigo chamado “Naissance d’une nouvelle avant-garde: La caméra stylo”, (Nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta) no qual, pela primeira vez, o termo “autor” é cunhado para se referir ao cinema e, segundo Marie (2011), muito do que foi falado por ele seria retomado por François Truffaut em seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês”.

⁸ “Nihon no yoru to kiri” (Noite e neblina no Japão, 1960)

Buscombe nos alerta para uma possível confusão de nomenclaturas: segundo ele, a política dos autores nunca tentou ser uma teoria, apenas uma reflexão polêmica acerca do cinema:

A teoria do autor nunca foi uma teoria do cinema - nem mesmo na intenção de seus criadores. Os redatores da revista *Cahiers du Cinéma* sempre falaram de uma “*politique des auteurs*”. (...) A *politique* original dos *Cahiers* não era propriamente uma teoria, tendo um embasamento pouco sólido. Consistia numa abordagem teórica do cinema que nunca chegaria a ser plenamente explicitada. A *politique*, como indica a escolha do termo, tinha intenção polêmica e pretendia definir uma atitude em relação ao cinema e um curso de ação (2005, p.281)

Esta política⁹, como podemos perceber, foi criada para causar polêmica e não para criar um conceito no cinema. A intenção sempre foi discutir a função ou a existência de um autor no cinema e a pressuposta exigência de ele ter que imprimir sua personalidade no filme, pois em um filme de autoria “um diretor deve exibir certas características recorrentes de estilo que servem como assinatura” (BUSCOMBE, 2005, p.287). A individualidade de cada filme seria superior às superproduções que utilizam um modelo industrial de produção. Essa afirmação parece se aproximar das considerações feitas por Foucault acerca da temática do autor:

O autor, responde em primeiro lugar Foucault, aparece em nossa cultura a partir do momento em que se começa a atribuir aos textos uma individualidade. Este procedimento de atribuição é correlativo a uma concepção da obra, que seleciona e escolhe aquilo que nas marcas deixadas por alguém, constituem sua obra, precisamente. Esta operação aparece como particularmente arriscada no cinema por motivos que estão ligados à própria natureza da obra cinematográfica. A este respeito, o início do cinema é um terreno favorável para observar o processo no ovo (JOST, in Serafim, 2009, p.12)

François Truffaut (2006, p.271), em seu já citado artigo “Uma certa tendência do cinema francês, aponta que “os diretores são e se pretendem responsáveis pelos roteiros e diálogos por eles ilustrados”. O que não é a mesma coisa de falar que o diretor seria responsável por todas as funções no filme. Uma das interpretações mais

⁹ “A política é a arte e a prática do governo das sociedades humanas.(...) Enfim, como uma problemática bem datada evidenciou, pode-se abordar politicamente o cinema de forma mais global, por seus efeitos ideológicos, sua função social, seus modos de representação.” (AUMONT e MARIE, 2003, p.235,236)

¹¹ Antoine Doinel, representado sempre por Jean-Pierre Léaud, é o alter-ego do cineasta. Foi protagonista em 5 filmes que contam a sua vida durante 20 anos: “Os incompreendidos”, 1959, “Antoine e Colette”, 1962. “Beijos Proibidos”, 1968. “Domicílio Conjugal”, 1972. “Amor em fuga, 1979”.

equivocadas a respeito da “Política dos autores”, é dar ao diretor total poder no filme. Vale lembrar que nenhum filme é feito sozinho, portanto o diretor é autor, mas a equipe é composta de várias outras pessoas, que trabalham em conjunto para dar ao filme o aspecto que o diretor (que decide boa parte dos aspectos artísticos), após uma extensa deliberação, decide ser o melhor. O diretor deveter o controle tanto daquilo que se desenrola diante da câmera quanto da maneira como esta vai registrar a performance que diante dela se desdobra. O autor seria, então, aquele que sabe combinar todos esses elementos imprimindo-lhes sua marca pessoal. Nesse processo, determinadas escolhas são feitas no intuito de criar a obra imprimindo-lhe algo genuinamente pessoal. Para os defensores da “política dos autores”, seriam as várias experiências, tensões e forças que perpassam a trajetória do criador, associadas à sua personalidade, que atuariam sobre seu processo criativo de modo a conduzir a organização dos elementos narrativos em sua obra. Não se trata aqui de pensar de quem é o filme, mas de perceber, em sua narrativa e *mise-en-scène*, os elementos que apontam aquele(s) com quem o filme se assemelha mais.

O já citado artigo de Alexandre Astruc propõe que o cinema se torne um “cinema caneta”, ou seja, o autor precisa assinar seu filme como um romancista ou um pintor assinam suas obras. Contudo, encontrar esta assinatura requer um estudo profundo da obra do diretor, uma análise do estilo, das referências e, como dito anteriormente, de sua biografia, que influencia diretamente o processo criativo.

Em vários filmes de François Truffaut podemos facilmente reconhecer algum toque biográfico (sobretudo experiências de sua vida ou de pessoas que conviviam com ele) e muitas citações cinematográficas, além do uso de metalinguagem. Porém, o que mais chama a atenção em seus filmes é a quantidade de referências que ele faz sobre sua própria obra: podemos citar aqui o fato de ele trabalhar com o mesmo ator designando-o para representar o mesmo papel em 5 filmes¹¹ ou citar em um filme como “Domicílio conjugal” um trecho de seu outro filme “Beijos proibidos”¹². Para um espectador destreinado são detalhes que passam despercebidos, entretanto mostram o início de algo que mais tarde o cinema digital faria: o uso de hiperlinks, ou seja, ligações infinitas que conduzem o espectador a outros links que oferecem uma nova e infinita gama de conteúdos.

¹² Antoine e sua esposa Christine assistem um programa de Tv no qual um comediante repete a frase de Delphine Seyrig (Fabienne Tabard, no filme ‘Beijos proibidos’), deixando Doinel -e o espectador- desconcertado.

Entretanto, não podemos falar em hiperlinks no caso dos filmes de Truffaut (uma vez que a tecnologia disponível na época ainda não permitia a sua elaboração), mas de citações¹³ que, assim como as literárias, nos remetem a outros conteúdos, não por meio cliques e da navegação digital, mas sim por meio de pesquisas em filmes ou na literatura. Em Truffaut este sistema de citações é um resultado da bagagem cinefílica que ele construiu durante sua vida. Após conhecer a obra do diretor, podemos afirmar que o uso de citações é algo recorrente em seus filmes, porém neste artigo analisaremos somente dois deles: “A noite americana” e “Amor em Fuga”. Os dois filmes foram realizados nos últimos dez anos de vida do diretor (que faleceu em 1984) e possuem alguns traços que em obras anteriores foram mais sutis: citações e colagens. O primeiro foi escolhido por ser um filme metalingüístico, e o segundo, que traz o fim da saga Doinel, foi selecionado porque engloba 5 filmes durante 20 anos e traz uma retrospectiva do personagem.

Para descobrirmos mais a respeito de sua obra, precisamos conhecer alguns aspectos de sua vida pois, como foi dito anteriormente, o aspecto biográfico é algo muito característico nas obras de Truffaut e também nos diretores que, assim como ele, participaram da criação da política dos autores.

Truffaut: a obra é o espelho da vida

De acordo com DE BAECQUE (1998), François Truffaut nasceu no dia seis de fevereiro de 1934, sua mãe Janine de Monferrand engravidou solteira. Truffaut jamais conheceria o pai. Até os três anos, o menino viveu com amas e então foi morar com a avó Geneviève, de quem herdou a sua paixão por livros. Viveu com ela até a sua morte, em 1942, e então foi morar com seus pais em um apartamento minúsculo, que é retratado em seu primeiro longa “Os incompreendidos”. Sua mãe teria uma postura sempre impaciente e não tolerava a presença do menino: foi assim que ele começou a ler vorazmente, para agüentar a mãe “‘que só me suportava calado’, frase que seria reproduzida em *O homem que amava as mulheres*” (DE BAECQUE, 1998, p.39).

Em 1940 Truffaut assiste ao primeiro filme de que tem lembrança: *Paraíso Perdido*, de Abel Gance. A partir de então ele descobre outra paixão além dos livros: o

¹³ “A citação é a reprodução textual de um enunciado preexistente. Ela se distingue, em princípio do plágio pelo fato de ser atribuída a uma fonte anterior. (...) No cinema, a citação pode ser de origem diversa, já que o filme pode citar palavras e frases, imagens e quadros, músicas ou temas, e outras obras de toda natureza: romances, peças de teatro, filmes” (AUMONT e MARIE, 2003, p.59)

cinema. Em sua adolescência assistia a variados filmes no cinema. Ainda que não tivesse um gosto definido, sabia que gostava de assistir na tela filmes que retratavam aspectos da realidade. Tal consciência marca o início de sua cinefilia. Acompanhado por seus amigos, ele percorre todos os cinemas de seu bairro, e mais alguns nos arredores. “Para os jovens cinéfilos, esta atmosfera, esta outra vida, clandestina, é mais rica, mais excitante, mais exigente também que o horizonte escolar, familiar ou social” (DE BAECQUE, 1998, p.42). Ele também estabelece uma meta: assistir a três filmes por dia e ler três livros por semana e, a partir disso, criar um pensamento crítico. Graças a sua cinefilia (além dos filmes, ele colecionava fotos, fichas e reportagens sobre cinema), ele passa a ser visto como uma “cinemateca ambulante” pelos seus amigos que, sempre que necessário, o consultam para pedir informação sobre um filme. Além disso, frequenta assiduamente cineclubes, dentre eles o *Revue du Cinéma* - cujo nome também foi dado a uma revista escrita por importantes críticos como André Bazin - e a cinemateca de Henri Langlois.

Com toda essa bagagem, o jovem Truffaut, aos 14 anos, começa a defender os “autores de filmes”, como viria mais tarde designá-los: Orson Welles, Jean Renoir e Robert Bresson. A ousadia de Truffaut o leva a criar um cineclube clandestino, o Círculo Cinêmano. Em 1949, no reformatório, a psicóloga consegue com André Bazin um emprego para Truffaut no Ministério do Trabalho e Cultura. Bazin “inventa” um cargo para Truffaut para que ele fosse liberado pelo juiz. Com Bazin ele passa a frequentar o cineclube *Objectif 49*, importante reduto intelectual que foi fundado por ele e “Astruc, Kast, Doniol-Valcroze, Bourgeois, Tachella, Claude Mauriac - e contando com o apoio de cineastas e escritores como Jean Cocteau, Robert Bresson, René Clément, Jean Grémillon, Raymond Queneau e Roger Leenhardt” (DE BAECQUE, 1998, p.73). Para fazer frente ao Festival de Cannes, o *Objectif 49* cria o “Festival Independente do Filme Maldito”¹⁴, sendo o primeiro realizado em julho de 1949. André Bazin leva seu “secretário” Truffaut para o festival e lá encontra pessoas como Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean Douchet e outros que mais tarde formariam a *Nouvelle Vague*. Com Rohmer, Truffaut começa a escrever como *freelancer* para a *Cinèmonde* e trabalhou como assistente em alguns documentários para o Ministério da Agricultura.

¹⁴ Depois do Festival, no mesmo ano ele conhece mais alguns de seus companheiros: Godard, Jean-Marie Straub, Jean Gruault, Alain Jeannel e etc. É exatamente neste período que Truffaut vive o ponto alto de sua cinefilia.

Aos dezoito anos, jovem autodidata sob a amigável proteção de Rohmer -que logo passaria a chamar de “o grande Momo”, em referência ao seu nome verdadeiro de batismo -ele vai aprendendo a ver e a escrever, e não demora a encontrar seu estilo, trabalhando com afinco na dobradinha erudição e vocação cinéfila. (DE BAECQUE, 1998, p.77).

De Baecque (1998) afirma que Truffaut começou sua carreira como crítico em revistas de cinema, escreveu vários livros e artigos, alguns atacavam diretamente cineastas franceses¹⁵. Logo depois de conhecer André Bazin, foi para a *Cahiers du Cinéma*.¹⁶ Truffaut consegue financiamento para seu primeiro longa metragem (1958) “La fugue d’ Antoine”, que contava um episódio de sua adolescência.

(...) *La fugue d’Antoine*, que seria um dos episódios do filme sobre a infância. Trata-se de um episódio específico de sua adolescência, quando fizera gazeta certo dia na escola da Rua Milton por ter esquecido de fazer um trabalho de casa imposto como castigo.(DE BAECQUE, 1998, p.176).

Este seu roteiro mais tarde se transformou em seu primeiro longa, “Os incompreendidos”, um filme que é repleto de referências a cineastas como Jean Renoir, Jean Cocteau, Ingmar Bergman e Jean Vigo. Neste filme Truffaut conta a história de Antoine Doinel e suas travessuras e angústias. O personagem de Doinel é baseado no próprio diretor (TRUFFAUT in GILLAIN, 1990). De acordo com entrevistas e biografias, a infância de Truffaut possui pontos semelhantes aos do filme.

Com um roteiro eminentemente autobiográfico, Truffaut distingue claramente o perigo de uma 'confissão choramingas e complacentes', ele busca pelo contrario transmitir o que há de universal na infância. Reúne então extensa documentação sobre a psicologia dos adolescentes e sobretudo sobre a infância problemática, infeliz, delinqüente (DE BAECQUE, 2008, p.178).

Segundo De Baecque (1998), leitor voraz e autodidata, Truffaut - que não completou seus estudos por ser indisciplinado na escola (o retrato disto é o próprio Doinel) - adaptou alguns livros para o cinema. Além disso, em outros filmes há referência a livros, acontecimentos atuais (no filme “Beijos Proibidos”, por exemplo, há uma crítica sobre a saída de Henri Langlois da cinemateca francesa: o filme é dedicado

¹⁵ Aurenche e Bost, grandes argumentistas do cinema francês, foram criticados sem piedade por Truffaut em seu primeiro artigo.

¹⁶ Foi após o artigo de Truffaut que a *Cahiers* começa a se encaminhar para um lado mais polêmico. Os jovens do Festival Independente do Filme Maldito formam um grupo de críticos e cinéfilos polêmicos. Bazin os chama de jovens turcos.

a ele), filmes (em “Domicílio conjugal” há falas de “O ano passado em Marienbad”, de Alain Resnais), atores, cineastas.

A obra de Truffaut possui temática variada, mas sempre está muito ligada a traços de sua própria vivência como cineasta e/ou vida pessoal. Neste trabalho analisaremos alguns destes aspectos em dois de seus filmes, buscando evidenciar como o diretor neles expressa esses traços.

A Noite Americana

O longa “A noite americana” é uma história sobre a arte de fazer um filme: o próprio nome é uma referência ao cinema: o efeito “noite americana” serve para filmar cenas que revelam ações que ocorrem à noite, em plena luz do dia. É um filme metalingüístico: ele mostra a produção do filme “Je vous présent Pamela”¹⁷, que conta a história de uma moça que se apaixona pelo seu sogro. Até o fim das filmagens ocorrem vários problemas de produção como a morte de um dos atores principais, casos extra-conjugais, alcoolismo e uma gravidez indesejada. Truffaut comenta o seguinte: “A noite americana é um cruzamento onde se encontram os principais personagens de meus outros filmes, é por isso que o tom é o dos filmes que rodei a partir de roteiros originais” (TRUFFAUT in GILLAIN, 1990, p.300).

Podemos listar aqui uma imensa quantidade de referências metalingüísticas presentes nesse filme, mas primeiro é preciso destacar que ele mostra exatamente o que Truffaut propunha em sua política dos autores: o processo de construção do filme é algo coletivo, o diretor toma suas decisões de acordo com uma equipe que trabalha em conjunto (fotografia, escolha de atores, etc). Nesse sentido, podemos dizer que este filme traz uma série de elementos que caracterizam a política dos autores, sobretudo o modo como os cineastas trabalham repetitivamente e como associam suas experiências às experiências vividas pelas personagens.

A seqüência inicial do filme mostra um rapaz saindo da estação do metrô e dirigindo-se diretamente a um senhor que parece que o espera. De repente o rapaz lhe dá um tapa no rosto. Há uma pequena confusão, pois sabemos que o filme é sobre um outro filme, mas até o momento em que o diretor diz “corta” não sabemos a qual filme assistimos. Podemos ver o assistente de direção, script girls, e o diretor dirigindo os

¹⁷ A locação é em Nice. Se não percebemos no início do filme, no final há uma placa indicando a ‘Rue Jean Vigo’, que faz referência a um diretor que realizou o filme ‘ À propos de Nice’.

atores que, momentos mais tarde, nos contam o filme por meio de uma entrevista: cada um conta o filme da maneira como ele o vê, porém nenhuma delas está errada. O que é contado são diferentes pontos de vista sobre um mesmo fato, assim como fazemos com filmes que assistimos. Não cabe a nós espectadores decidir se uma entrevista está equivocada ou não, mas podemos perceber nestes relatos que há uma coerência entre a equipe e que, no final, o filme de todos estará pronto, sem desagradar ninguém. O diretor seria um mestre que com todas essas opiniões consegue fazer um filme que capta a essência sua equipe.

Truffaut é o diretor Ferrand (ele utiliza uma parte do sobrenome de sua mãe) e define, no filme, a profissão de diretor da seguinte maneira: “O que é um diretor? Alguém que responde a todo tipo de pergunta. Às vezes, ele sabe as respostas” (*A noite Americana*, 1973). Logo após acompanhamos um longo e interminável interrogatório sobre todos os aspectos do filme, desde prazos com os produtores até a cor da peruca que iria ser utilizada por um ator. Vemos aí que o diretor nem sempre sabe de tudo, mas ele encontra um jeito de solucionar os problemas¹⁸. Nesse caso específico, ele utiliza seus técnicos para representarem a si mesmos:

Finalmente, para dar mais veracidade ao filme sobre um outro filme, Truffaut pede a seus colaboradores técnicos que representem seu próprio papel na tela: Jean-François Stévenin como assistente, Pierre Zucca como fotógrafo de cena, Yann Dedet e Martine Barraqué na sala de montagem, Georges Delerue como músico, Walter Bal como operador de câmera. (DE BAECQUE, ano, p. 390).

O filme, de tom quase documental, encerra um ciclo na carreira de Truffaut, pois é um de seus últimos filmes e um dos poucos filmes otimistas de sua carreira: vemos neste filme um Truffaut cinéfilo, adolescente que colecionava fichas de filmes e que conversava com seus amigos sobre eles. Todo o conhecimento e importância que o cinema tem para sua vida está presente na tela, em várias frases de personagens e principalmente quando ele diz a Alphonse¹⁹ o que o cinema significa para ele: "Há mais harmonia nos filmes do que na vida. Não há engarrafamentos nem períodos de estagnação. Os filmes sempre continuam, como trens à noite. Pessoas como você e eu

¹⁸ Severine, uma atriz de meia idade, não consegue gravar suas falas e cita o método de dublagem de Fellini: “ Em vez de ‘eu não te entendo Alexandre’, eu digo: 22, 83, 16,72, 5,3,18,9,14,7,9. 17, 10, 10,4, 18, 69! O que acha?”. A sugestão não é aceita pelo diretor, pois diferente da Itália, na França eles utilizam som direto (invenção da Nouvelle Vague). Ela também utiliza o mesmo método de interpretação de Marlon Brando, da escola de atores de Stanislavsky.

¹⁹ Alphonse também ainda é Doinel, sua personalidade é forte, é um adulto com manias infantis, não consegue controlar muito bem seus sentimentos, vive fugindo de suas responsabilidades (veremos mais claramente este aspecto de Doinel na próxima análise).

só somos felizes no nosso trabalho. Fazendo filmes." (François Truffaut a Jean Pierre Leaud, em "A noite Americana").

Antoine de Baecque, biógrafo de Truffaut, define "A noite americana" da seguinte maneira:

"A noite Americana" de certa forma mistura documentário e ficção: será um filme verdadeiro e sincero sobre um mundo fictício, o mundo do cinema (...). Para Truffaut, *A noite americana* é portanto um filme de amor, um filme dedicado ao cinema apesar de tudo. (...) Esta delicadeza amena na descrição do mundinho do cinema mais banal seria criticada por muitos, por exemplo Jean-Luc Godard, para quem Truffaut, com este filme, se compometeu" (2008, p.387-388)

Após Maio de 68, François Truffaut e Jean-Luc Godard iniciaram um conflito a respeito dos conteúdos que seus filmes deveriam ter: Godard afirmava que os filmes deveriam ser políticos, fazer críticas, enquanto para Truffaut seus filmes teriam que ser o contrário:

"Sei que, em períodos difíceis", escreve Truffaut, "o artista vacila e abandona sua arte para estar a serviço de um ideal imediato, tornando-se, com um filme, um militante político. (...) Arte pela arte? Não. A arte pela beleza, a arte pelos outros, a arte para fazer o bem" (Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague, 2010)²⁰

Em um certo momento, o diretor Ferrand dorme e sonha com vozes que o perturbam: "Sr. Ferrand, por que não faz filmes políticos? Por que não faz filmes pornô?". Assim que entramos em seu sonho, um menino surge com uma bengala. Mais a frente, vemos que este menino é o próprio Ferrand, que rouba fotos de filmes no cinema, do filme "Cidadão Kane", assim como Antoine Doinel faz em "Os incompreendidos" e Truffaut em sua infância. O que Godard e os críticos não perceberam é que o cinema que Truffaut fazia refletia a sua visão e nunca sentiu necessidade de mudar para se adequar, sendo sempre fiel a sua política dos autores: deixar sua marca, fazer da prática de realizar filmes (sendo escrevendo críticas ou dirigindo) uma forma de expressar sua opinião, sua visão.

Amor em fuga

Último filme da saga Doinel, apresenta o personagem mais velho, porém ainda com problemas familiares. Ele passa por um divórcio e revê muitos momentos da sua

²⁰ Esta fala pode ser encontrada no DVD "Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague" a partir de 01:20:46.

vida: encontros com amigos, ex-namoradas, o antigo amante de sua mãe etc. Este filme é uma síntese de toda a filmografia de Truffaut e vemos também uma marca forte de seu cinema: o uso de um mesmo personagem (e de um mesmo ator) em seus filmes. Em seu livro de entrevistas, Anne Gillain (1990, p.377) pergunta a François Truffaut:

“Acho a experiência de “O amor em fuga” (*sic*) medida em que lhe permitiu trabalhar em cima de um material provavelmente único na história do cinema: um personagem interpretado pelo mesmo ator em vários momentos diferente, durante um período de quase vinte anos. Há algum exemplo de trabalho semelhante?”

Truffaut Responde:

Não. Isso existe em cinema amador, feito em cada pelas famílias, mas na história do cinema não acredito que haja nenhum outro caso”

O filme é quase todo construído por *flashbacks*, feitos com outros pedaços de filmes de Truffaut (*Os incompreendidos*, *Antoine et Colette*, *Beijos proibidos*, *Domicílio conjugal* e *A noite americana*) e, algumas cenas rodadas para o filme fazem com que ele se assemelhe à colagem²¹ e também ao princípio de montagem de atrações²² proposto por Eisenstein na década de 20, o que nos faz retomar também a noção de autor que fora proposta pelos construtivistas soviéticos:

“Para os kinoki, a arte do filme residia, assim, no comentário (veiculado pelas legendas) e na montagem. A personalidade do cineasta manifestava-se na escolha dos documentos; na sua justaposição e na criação de um espaço e um tempo novos-instrumentos criativos em cujo funcionamento, Dziga Vertov, enquanto teórico, pensava poder definir leis científicas” (SADOUL, 1983, p.225).

Truffaut cria um filme de montagem, tirando a imagem de seu contexto original e criando outro sentido para ela, assim como o próprio Antoine reinventa suas memórias, muitas vezes criando mentiras, para tentar ficar bem com todos a sua volta. A técnica da montagem serve para exprimir a relação confusa de Antoine com as pessoas que passaram por sua vida.

²¹ Podemos ir mais a fundo e associar esta colagem à experiência de Lev Kulechov: ele desenvolveu em seu laboratório experimental uma técnica de montagem e atuação que ficou famosa por utilizar um plano de um ator com uma expressão neutra contrastada com outros três planos (um prato de comida, uma criança e um caixão). Assim ele criava várias sensações de fome, tristeza e amor utilizando apenas um ator que não expressava nenhuma reação.

²² “Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade dos princípios de construção da “estrutura ativa” (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do “reflexo” estático de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações” (EISENSTEIN, in XAVIER, 2008, p.191).

Para um espectador atento dos filmes de Truffaut, conhecendo o caráter duvidoso de Doinel, é complicado saber até que ponto o personagem “inventa” a sua história:

Doinel não é totalmente franco. Mentira. Conta apenas uma parte das coisas a Marie-France Pisier no trem. Por exemplo, no tocante à aventura com Dani, ele não diz toda a verdade, que só ficará conhecida depois de a história ser contada por Claude Jade...quando ela encontra os na cama com a história do livro recoberto com papel de jornal... Há flashbacks falsificados propositalmente, como quando Antoine afirma que os pais de Colette vieram morar na casa em frente à sua, quando ele é que tinha se mudado para aproximar dela... Enfim, flashback não quer necessariamente dizer verdade. (TRUFFAUT, in GILLAIN, 1990, p.382)

Na já citada cena do trem, Colette (Marie-France Pisier) fala a Antoine: “Você não será um escritor de verdade até inventar uma história inteiramente criada a partir de sua imaginação”. Podemos entender isso como uma resposta de Truffaut aos críticos da política dos autores, uma vez que em seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, Truffaut (2006) já assinalava que o diretor precisa ter um estilo - e o estilo que identifica Truffaut é o vínculo com a vida real, mesmo que a vida real seja feita de mentiras :

Vejo o filme de amanhã, portanto, ainda mais pessoal que um romance, individual e autobiográfico como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas irão se exprimir melhor na primeira pessoa e nos contarão o que lhes aconteceu: poderia ser a história do primeiro amor ou a do mais recente, a conscientização política, um relato de viagem, uma doença, o serviço militar, o casamento, as últimas férias- e isso agradará quase obrigatoriamente, pois será verdadeiro e novo. (...) O filme de amanhã não será realizado por funcionários da câmera, mas por artistas para quem a realização de um filme constitui uma aventura formidável e exaltante. O filme de amanhã será parecido com quem o filmou(...). O filme de amanhã será um ato de amor. (TRUFFAUT, 2006, p.298)

Este filme também marca o fim de um ciclo na vida pessoal do diretor: após a morte de sua mãe, Doinel descobre por meio de um antigo amante dela que, ao contrário do que ele sempre pensou, ela sempre sentiu orgulho e amor pelo filho. Antoine de Baecque menciona que: “Esta ‘reconciliação’ muito deve à descoberta que Truffaut fez nos arquivos de sua mãe logo após sua morte: numerosos documentos comprovando um real afeto pelo seu filho” (DE BAECQUE, 2008, p.457).

Vida e obra se misturam nestes filmes, podemos falar que a autobiografia é um traço, uma assinatura do autor. Porém nos filmes analisados percebemos que além da

autobiografia o autor utiliza dois recursos para constituir a narrativa de seus filmes: a citação (como citação literária) e a colagem, utilizando muitas vezes trechos de sua própria obra. Tal procedimento não interfere em momento nenhum no entendimento de seus filmes, pelo contrário: além de entreter o cinema de Truffaut tem o poder de ensinar ao espectador sobre vários outros momentos do cinema e de várias outras artes. Essa propriedade é o que, no início da análise, chamei de hiperlinks (uma informação que remete a outra em uma cadeia infinita, constituindo uma rede de conceitos e pensamentos).

Afirmar que as citações são a assinatura de Truffaut não está correto, porém podemos ver que nestes dois filmes a principal marca de autoria está na forma de citar sua própria vivência e seus próprios filmes a fim de construir algo novo. O modo como Truffaut recupera fragmentos de sua obra em diferentes filmes estabelece uma forma de selecionar e escolher os traços que estabelecem uma dialogicidade interna à sua filmografia, além de reafirmar uma autoridade sobre um conjunto de narrativas que são, sem dúvida, peculiares, únicas.

REFERÊNCIAS

AMOR EM FUGA (**L'AMOUR EN FUITE**). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. Interpretes: Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Marie-France Pisier, Dani. Direção de Fotografia: Nestor Almendros. Roteiro: François Truffaut, Marie-France Pisier. Música: Georges Delerue. França : Les films du carrosse. 1979 . 1 DVD(95 min). Cor.

GODARD, TRUFFAUT E A NOUVELLE VAGUE (**DEUX DE LA VAGUE**). Direção: Emmanuel Laurent. Produção: Emmanuel Laurent. Interpretes: Isild Le Besco. Direção de Fotografia: Nicholas de Pencier. Roteiro: Antoine de Baecque. França : Imovision. 2009. 1 DVD(92 min). P&B e Cor.

NOITE AMERICANA (**LA NUIT AMERICAINE**). Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbert. Interpretes: François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean- Pierre Aumont, Nathalie Baye. Direção de Fotografia: Pierre-William Glenn. Roteiro: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean-Louis Richard. Música: Georges Delerue. França: Les Films du Carrosse. 1973. 1 DVD (115 min). Cor. Francês.'

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel- dicionário teórico crítico

BAECQUE, Antoine De. **Cinefilia: a invenção do olhar**. Tradução: André Telles. 1ªedição, São Paulo, SP. Cosacnaify, 2010.

BAECQUE, Antoine De, TOUBIANA, Serge. **François Truffaut, uma biografia**. Tradução: Clóvis Marques. 1ªedição.Rio de Janeiro, RJ. Record, 2008.

BAZIN, André et al. **La politique des auteurs**. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1984.

BAZIN,André. **O cinema: ensaios**. 1ªedição.São Paulo, SP. Editora Brasiliense,1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense;Edusp, 1994.

BUSCOMBE, E. "Idéias de Autoria". In: RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.

FRANZINI, Mariana. **Autoria, Paródia e Maneirismo no cinema de Tim Burton: uma análise de Batman/Batman: O Retorno, A Fantástica Fábrica de Chocolate e Ed Wood**. UFJF, 2010 < disponível em: http://www.facom.ufjf.br/documentos/downloads/projetos/1_sem_2010/MONOGRAFIA%20PRONTA.pdf >

GILLAIN, Anne (org.). **O cinema segundo François Truffaut**. Tradução: Dau Bastos 1ªedição. Rio de Janeiro, RJ. Nova Fronteira, 1990.

MARIE,Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. 1ª edição. Campinas- SP. Papirus. 2011.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 4ª edição. Campinas, SP. Papirus, 2008.

MATTOS, A . C Gomes, LEEMAN, Sérgio. **François Truffaut**. Cinemim. Rio de Janeiro, RJ: Editora Brasil- América, n 12, p. 12-14, Dez. de 1984

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. (O espírito do tempo - Neurose)*. São Paulo: Forense, 1969, p.13-47.

SADOUL, Georges. **História do Cinema mundial**. vol. II, Lisboa, Portugal. Livros Horizonte, 1983.

SERAFIM, José Francisco. O autor no cinema documentário. In: Autor e autoria no cinema e na televisão. Salvador : EDUFBA, 2009, p.33-47.

TRUFFAUT, François. Ali Baba et la 'politique des auteurs. **Cahiers du Cinema**, Paris, n. 44, p. 45-46, 1955.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: Textos sobre o cinema**. Tradução: André Telles. 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editor, 2006

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4ª edição. Rio de Janeiro, RJ. Edições Graal: Embrafilmes, 2008.