

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**Guilherme Marcilio Penido Amaral**

**AS AVENTURAS DE ANTOINE DOINEL**  
**Síntese do estilo de direção de François Truffaut**

Belo Horizonte,

2022.

**Guilherme Marcilio Penido Amaral**

**AS AVENTURAS DE ANTOINE DOINEL**

**Síntese do estilo de direção de François Truffaut**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia M. Andrade (Titular do Departamento de Fotografia e Cinema – FTC / EBA / UFMG).

Belo Horizonte,  
Setembro de 2022.

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430233 Amaral, G. M. P., 1979-  
A485a As aventuras de Antoine Doinel [manuscrito] : síntese do estilo de  
2022 direção de François Truffaut / Guilherme Marcilio Penido Amaral. –  
2022. 141 p. : il.

Orientadora: Ana Lúcia M. Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Truffaut, François – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema –  
França – Teses. 3. Crítica cinematográfica – Teses. 4. Antoine Doinel  
(Personagem fictício) – Teses. 5. Cinema – Teses. I. Andrade, A. L. M.  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.  
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação  
do aluno **GUILHERME MARCILIO PENIDO AMARAL** - Número de Registro - **2020680372**.

Título: **“As Aventuras de Antoine Doinel - Síntese do Estilo de Direção de François Truffaut”**

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Renné Oliveira França – Titular - Instituto Federal de Goiás

Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 18/10/2022, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Renne Oliveira França, Usuário Externo**, em



20/10/2022, às 07:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Ribeiro da Silva Tavares, Professora do Magistério Superior - Visitante**, em 21/10/2022, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 21/10/2022, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1830916** e o código CRC **3BDAFBB0**.

*A Truffaut, e às mulheres da minha vida,  
Márcia, Liliane e Maria Luísa ...*

## AGRADECIMENTOS

Vamos começar pelo início, pelo argumento. Se minha vida fosse um filme, eu não saberia ainda o fim e isto, apesar de ser angustiante, é o que faz esta aventura ser incrível. Bom, mas se fosse um filme, eu gostaria de dizer que, assim como a de Truffaut, a minha foi desde o início e ainda é recheada por mulheres maravilhosas e por homens que amam as mulheres.

Sou filho da mulher mais incrível que existe, que me apóia em todos os sonhos – dos mais racionais, em querer ser diplomata no passado; aos mais malucos, que é querer viver de Cinema no Brasil. Mãe, Dona Márcia, você é a melhor! Nunca vou me esquecer daquela sessão, quando tinha uns 9 anos, quando você lia baixinho as legendas de *A Sociedade dos Poetas Mortos*, no saudoso Cine Palladium, e nos abraçamos aos prantos ao fim da sessão. Você ainda me abraça com o mesmo carinho, com seu cuidado diário e sua sensibilidade ímpar.

Depois, no meio do filme, apareceu uma menina linda lá em Itaúna, com aquela beleza de filme clássico, minha Audrey, que, do outro lado do bar, me arrebatou e há 23 anos é uma das donas do meu coração. Liliane, para mim, Lili, meu grande amor, obrigado por ainda me possibilitar ter aquele frio na barriga ao te ver, por ser minha parceira neste projeto louco que é a vida e por me apoiar tanto!

Em 2014, às 13h do dia 13 de agosto - GALO - veio uma menininha tomar meu coração de vez para ela. E pensar que, anos antes, ao ouvir do Tom um belo sambinha, *Maria Luísa*, escolhia seu nome. Malu, obrigado por me ensinar o lado lindo da vida, a enxergar unicórnios pelo caminho, a realizar meu sonho de ser pai de uma menina e por me ensinar tanto todos os dias, até mesmo a gostar de Harry Potter! Um dia ainda vamos ver Truffaut, Glauber, Fellini, Chaplin, Hitchcock, Kubrick, Resnais, Coutinho, Salles, Kar-Way, Scorsese, Coppola, Allen, Welles, Muylaert, Campion, Varda, Sciama, Bodansky, além de tantos outros mestres e mestras da sétima arte, juntinhos, comendo chips e tomando sorvete!

Vocês são as três mulheres da minha vida, as três estrelas deste filme e me ensinam todos os dias a amar. Amo vocês infinito!

O que falar de uma sequência neste filme dedicado às minhas tias da família Penido, Fátima, Carmen, Rita (*in memoriam*) e Marília e também das tia Márcia Miranda e Edna, grandes estrelas, vocês são incríveis, presenças maravilhosas na minha vida!

Nesta sequência há uma cena das mais belas que foi a presença da Tia Rita neste filme; foi uma estrela radiante na minha vida, foi tão bela e breve como a passagem de um cometa. Minha grande amiga e parceira se foi recentemente, deixando esse filme um pouco mais saudosista, mas sempre com a lembrança de seu sorriso. Obrigado por tudo, Tia Rita.

Assim como foi a presença da minha amorosa Vó Tancinha, protagonista que sempre nos amou tanto, me deu tanto carinho e deixou tantas saudades, como um samba da Portela.

Bom, neste filme também teve a presença de um astro-rei, grande Seu Penido, te amo eternamente! Vô, você trouxe o GALO e trilhas sonoras para nossas vidas, nunca me esquecerei das nossas conversas sobre o Noel Rosa, da última vez em que fomos ao Cinema ver *Helena* e a última vez em que vimos o GALO ganhar no Indepa.

Bom, a presença masculina dos meus tios também foi sempre muito especial, soltando pipa, escutando rock'n roll ou nos jogos do GALO, obrigado Sérgio, Marcus e Múcio.

Agradeço a amizade, irmandade, bagunças, cervejas e momentos felizes com os primos, Douglas, Dani e Lucas, e as primas, Lívia, Camila, Sofia e Vitória.

Tenho também a melhor afilhada, Lívia, a querida e doce Ia. E o melhor afilhado, Bernardo, com seu carinho e amizade.

Desde 2010, também ganhei de presente a família Amaral, num *plot twist*, para deixar este filme mais bonito, muito obrigado por serem minha família também, em especial, ao Marciliano e à Marina.

Agradeço à família Fonseca-Campos, pelos fins de semanas especiais, pelo carinho, em especial, à Dona Nair que também foi avó dos sonhos e que nos deixou saudades.

Aos amigos queridos e às amigas queridas que compõem este filme divertido que é a vida, agradeço demais à turma de RI-PUC, em especial, à Flavinha, uma irmã na vida e à Nina, pela força nesta reta final. Aos amigos, Léo já quase gaúcho e ao irmão goiano Zé.

Surgiram também amigos e amigas que deram uma baita força lendo o roteiro deste Mestrado, como o Alan, a Mírian, o Filipe e o Jordane, agradeço pelas dicas e incentivo.

Quando falo que este filme da vida só traz mulheres incríveis para a minha, não tinha como ser diferente, agradeço especialmente a ela, Professora Ana Lúcia Andrade, minha orientadora e a melhor professora de Cinema que conheço. Ela quem me fez ver o Cinema de forma mais apurada ao longo de várias disciplinas e, na dedicada ao mestre Hitchcock, me ajudou a ter acesso ao “grande segredo” de Truffaut. Muito obrigado por todos os ensinamentos, conselhos, paciência, apoio, suporte e orientação. Sou seu fã, inclusive no podcast!

O fim do filme da vida não se encerra por aqui, ufa! Há ainda um grande caminho pela frente!

Mas, nos créditos, ou melhor, nos agradecimentos finais, agradeço ao mestre Truffaut pela oportunidade de me encantar ainda mais por seu Cinema de Autor e por me deixar compreender um pouco mais do seu grande segredo.

Agradeço ao GALO, Clube Atlético Mineiro, pelas antigas e recentes alegrias, nosso maior título é ser Atleticano!

Agradeço, com entusiasmo e de antemão, à Professora Mariana Tavares, ao Professor Renné França, além do Professor Rafael Conde, por toparem participar desta banca de defesa!

Agradeço também a toda a comunidade da EBA, aos colegas e às colegas, à Representação Discente, aos Professores e às Professoras, à Coordenação, ao Colegiado, à Secretaria e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG!

A primavera se aproxima, vai florescer amor novamente, uma estrela vai brilhar e a Democracia mais uma vez triunfará!

## RESUMO

Esta dissertação propõe a análise dos cinco filmes que compõem o que se denomina de “*Aventuras de Antoine Doinel*”, produzidos entre 1959 e 1979, considerados aqui como síntese do estilo de direção cinematográfica de François Truffaut (1932-1984). A pesquisa foi realizada por meio de análises que buscam validar essa proposição, examinando a influência de cineastas como Jean Renoir, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, dentre outros, na concepção, *mise en scène* e na forma como Truffaut dirigia seus filmes; e investigando como a autobiografia e a utilização do conceito da “Política do Autor” de forma prática por Truffaut em seus filmes tornaram-se as principais estratégias narrativas na construção de seu estilo de direção. Para tal, foram utilizados os estudos sobre estilo de David Bordwell (2013), além de depoimentos e elucubrações do próprio François Truffaut (1989; 2004; 2005), tanto em seus textos, como na obra de Antoine De Baecque e Serge Toubiana (1998) e de Anne Gillain (1990), cujas declarações credenciam as hipóteses abordadas nesta pesquisa.

**Palavras-chave:** Cinema; François Truffaut; Estilo de Direção; Política do Autor; *Nouvelle vague*; Autobiografia.

## ABSTRACT

*This dissertation proposes the analysis of the five films that make up what is called “Antoine Doinel's Adventures”, produced between 1959 and 1979, considered here as a synthesis of François Truffaut's (1932-1984) cinematographic direction style. The research was carried out through analyzes that seek to validate this proposition, examining the influence of filmmakers such as Jean Renoir, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, among others, in the conception, mise en scène and in the way Truffaut directed his films; and investigating how the autobiography and the use of the concept of “Author Politics” in a practical way by Truffaut in his films became the main narrative strategies in the construction of his directing style. To this end, studies on style by David Bordwell (2013) were used, as well as testimonies and musings by François Truffaut himself (1989; 2004; 2005), both in his texts and in the work of Antoine De Baecque and Serge Toubiana (1998) and Anne Gillain (1990), whose statements certify the hypotheses addressed in this research.*

**Keywords:** Cinema; Francois Truffaut; Film Directio; Style; Politique des Auters; *Nouvelle Vague*; Autobiography.

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1.1-1.2: <i>Close-up</i> de Nelly, em <i>O Ringue</i> , de Alfred Hitchcock.....	049
Figuras 2.1-2.2: <i>Close-up</i> de René e Antoine Doinel, em <i>Os Incompreendidos</i> .....	050
Figuras 2.3-2.4: <i>Close-up</i> e <i>zoom-in</i> de Antoine Doinel, em <i>Os Incompreendidos</i> .....	050
Figuras 3.1-3.8: Fotogramas da sequência na sala de aula, em <i>Os Incompreendidos</i> .....	051
Figuras 4.1-4.4: Fotogramas de <i>Antoine e Colette</i> na sala Pleyel .....	055
Figuras 4.5-4.8: Fotogramas de <i>Antoine e Colette</i> na sala Pleyel .....	056
Figuras 5.1-5.8: Fotogramas de J. Lawrence, de <i>O Homem que Sabia Demais</i> , de Hitchcock .....	057
Figuras 6.1-6.6: Fotogramas do prólogo de <i>Beijos Proibidos</i> .....	062
Figuras 6.7-6.8: Fotogramas do prólogo de <i>Beijos Proibidos</i> .....	063
Figuras 7.1-7.8: Fotogramas do prólogo de <i>Janela Indiscreta</i> , de Alfred Hitchcock.....	064
Figuras 8.1-8.2: Fotogramas do tipo estranho, em <i>Beijos Proibidos</i> .....	066
Figuras 9.1-9.2: Fotogramas de L. B. Jefferies, de <i>Janela Indiscreta</i> , de Alfred Hitchcock	066
Figuras 10.1-10.4: Fotogramas de Doinel e Christine, em <i>Beijos Proibidos</i> .....	067
Figuras 11.1-11.6: Fotogramas de pedido de casamento, em <i>Beijos Proibidos</i> .....	069
Figuras 12.1-12.6: Fotogramas de pedido de casamento, em <i>O Ringue</i> , de Hitchcock .....	071
Figuras 13.1-13.2: Fotogramas do prólogo de Christine, em <i>Domicílio Conjugal</i> .....	074
Figuras 13.3-13.8: Fotogramas do prólogo de Christine, em <i>Domicílio Conjugal</i> .....	075
Figuras 14.1-14.8: Fotogramas do prólogo de <i>Pacto Sinistro</i> , de Alfred Hitchcock.....	076
Figuras 15.1-15.8: Fotogramas do buquê de Kyoko, em <i>Domicílio Conjugal</i> .....	079
Figuras 15.9-15.16: Fotogramas do buquê de Kyoko, em <i>Domicílio Conjugal</i> .....	080
Figuras 16.1-16.2: Fotogramas do diálogo cinema mudo, em <i>O Amor em Fuga</i> .....	084
Figuras 16.3-16.8: Fotogramas do diálogo cinema mudo, em <i>O Amor em Fuga</i> .....	085
Figuras 17.1-17.8: Fotogramas da resolução da trama, em <i>O Amor em Fuga</i> .....	087
Figuras 17.9-17.14: Fotogramas da resolução da trama, em <i>O Amor em Fuga</i> .....	088

\* Observação, com exceção dos fotogramas dos filmes especificados de Alfred Hitchcock, todas as demais figuras são dos cinco filmes sobre as “*Aventuras de Antoine Doinel*”, dirigidos por François Truffaut.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	008
2. CAPÍTULO 1 – O ESTILO DE DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA E A POLÍTICA DO AUTOR .....	013
3. CAPÍTULO 2 – A INFLUÊNCIA DOS CINEASTAS CULTUADOS POR FRANÇOIS TRUFFAUT EM SEU ESTILO DE DIREÇÃO .....	028
3.1 – Formação do espectador e cinéfilo .....	028
3.2 – Crítico e cineasta estreante .....	033
3.3 – A influência de Ernst Lubitsch, Jean Renoir e Alfred Hitchcock .....	037
3.4 – Análise da influência de Hitchcock, Renoir e Lubitsch nos filmes sobre Antoine Doinel .....	044
3.4.1 – <i>Os Incompreendidos</i> .....	047
3.4.2 – <i>Antoine e Colette</i> .....	053
3.4.3 – <i>Beijos Proibidos</i> .....	059
3.4.4 – <i>Domicílio Conjugal</i> .....	071
3.4.5 – <i>O Amor em Fuga</i> .....	081
4. CAPÍTULO 3 – A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E A POLÍTICA DO AUTOR NO ESTILO DE DIREÇÃO DE FRANÇOIS TRUFFAUT .....	090
4.1 – Autobiografia e Política do Autor nos filmes dedicados a Antoine Doinel, surgimento e reiteração .....	097
4.1.1 – <i>Os Incompreendidos</i> .....	097
4.1.2 – <i>Antoine e Colette</i> .....	101
4.1.3 – <i>Beijos Proibidos</i> .....	102
4.1.4 – <i>Domicílio Conjugal</i> .....	106
4.1.5 – <i>O Amor em Fuga</i> .....	110
4.2 – Autobiografia, Política do Autor e diálogo intratextual em outros títulos de François Truffaut .....	114
5. CONCLUSÃO .....	129
REFERÊNCIAS .....	137
FILMOGRAFIA .....	139

## 1. INTRODUÇÃO

[...] ao mesmo tempo é algo tão íntimo e pessoal que tenho dificuldade de falar a respeito. Eu chegaria quase a dizer que o cinema me salvou a vida.

(François Truffaut)

Ao longo de cinquenta e dois anos de vida, o renomado cineasta francês François Truffaut (1932-1984) dirigiu vinte e um longas-metragens e quatro curtas-metragens. No início de sua adolescência, enquanto cabulava aulas ao lado do melhor amigo, Robert Lachenay (1930-2005), tornava-se frequentador assíduo das salas de cinema de Pigalle, região onde vivia na capital francesa. Nascia desse período sua cinefilia<sup>1</sup>, evoluindo na juventude para a atividade de cineclubista no pós-guerra, quando ele criaria o Cineclube *Cercle de Cinéma* (Círculo Cinêmano), em 1948. As atividades em seu cineclube logo o levaram ao caminho da crítica de cinema, pelas mãos do teórico André Bazin (1918-1958) – espécie de pai adotivo e espiritual de Truffaut<sup>2</sup> –, tornando-se rapidamente um ensaísta e crítico da reconhecida revista *Cahiers du Cinéma*, dentre outras publicações de destaque na França. Junto aos colegas da *Cahiers* – os chamados “Jovens Turcos”<sup>3</sup> –, começou a dirigir seus primeiros filmes, em meados dos anos 1950. Durante o período da *Nouvelle Vague* francesa, que pode ser considerado um agrupamento não formal ou movimento coletivo de cineastas franceses, uma nova geração de realizadores surgia no país, formada por estreatantes, como Jean-Luc Godard (1930-2022), Eric Rohmer (1920-2010), Claude Lelouch (1937-), Jacques Rivette (1928-2016), Claude Chabrol (1930-2010), dentre outros, incluindo o próprio Truffaut.

Eu acredito que a *Nouvelle Vague* foi uma realidade antecipada. Foi uma invenção de jornalistas que acabou por se tornar efetivo. Em todo caso, se não tivessem criado esse slogan jornalístico no momento em que se realizava o Festival de Cannes, tenho certeza de que essa designação ou alguma outra semelhante teria sido criada pela força das circunstâncias, no instante em que se tomasse consciência do número dos primeiros filmes (TRUFFAUT, 1959 *apud* GILLAIN, 1990, p. 39).

Entre 1954 e 1958, durante o período de gênese da *Nouvelle Vague*, François Truffaut iniciou sua carreira de cineasta produzindo e dirigindo três curtas-metragens: o primeiro, *Uma Visita*

---

<sup>1</sup> De acordo com Aumont & Marie (2009, p. 47): “Etimologicamente, cinefilia é o amor pelo cinema. [...] é uma cultura fundada na visão e compreensão das obras. É uma experiência estética, nascida do amor pela arte cinematográfica, uma das versões do puro ‘amor pela arte’.”

<sup>2</sup> Destaca-se o papel que Bazin teve na libertação de Truffaut do centro de detenção juvenil de Villejuif, em 1949, tornando-se o responsável legal por ele, acolhendo-o em sua casa, conseguindo emprego ao jovem na Associação Trabalho e Cultura e, posteriormente, auxiliando-o a emancipar-se dos pais, em 1950 (Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 51-96).

<sup>3</sup> André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze (1920-1989), fundadores da *Cahiers du Cinéma*, apelidaram assim os novos críticos influenciados pelo veterano Éric Rohmer (1920-2010) e, futuramente, muitos destes se tornariam cineastas do movimento denominado *Nouvelle Vague* (Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998).

(*Une Visite*, 1954), nunca foi exibido ao público; três anos depois, lançou o bem sucedido, segundo a crítica francesa, *Os Pivetes* (*Les Mistons*, 1957) e, em parceria com Jean-Luc Godard, dirigiu *Uma História d'Água* (*Une Histoire d'Eau*, 1958). No ano seguinte, em meio a essa efervescência cinematográfica francesa nascia o primeiro longa-metragem dirigido pelo cineasta, *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cent Coups*, 1959), um dos marcos da *Nouvelle Vague*. O filme inaugurava uma carreira de sucesso de crítica e bilheteria, conquistando naquele ano o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, dentre outros prêmios internacionais, sendo comercializado para ser exibido em diversos países. A obra se tornaria também uma das referências quanto à linguagem cinematográfica adotada pelos cineastas que compunham a *Nouvelle Vague*, apresentando características comuns ao estilo de direção do grupo de realizadores alinhados à concepção da teoria da *Politique des Auteurs*<sup>4</sup> (Política dos Autores) e iniciava o que iria se tornar, em um futuro próximo, a chamada saga<sup>5</sup> “*Aventuras de Antoine Doinel*”<sup>6</sup>, composta por cinco filmes dirigidos por Truffaut. Doinel, interpretado pelo ator Jean-Pierre Léaud (1944-), assumidamente a personagem alter ego do realizador, e *Os Incompreendidos*, uma espécie de resumo autobiográfico sobre a infância de Truffaut.

Após a produção de seu primeiro longa-metragem, Truffaut realizou mais dois filmes sobre diferentes temas: *Atirem no Pianista* (*Tirez Sur le Pianist*, 1960) e *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois* (*Jules et Jim*, 1962). Também em 1962, por meio de uma encomenda do produtor Pierre Roustang (1921-), para a produção de um dos cinco curtas-metragens que iria integrar o filme de longa-metragem, *O Amor aos Vinte Anos* (*L'Amour à Vingt Ans*, 1962), Truffaut retornou, assim, à produção do segundo filme dedicado à personagem Antoine Doinel, dirigindo *Antoine e Colette* (*Antoine et Colette*, 1962). A realização desta obra foi uma profícua oportunidade para a realização de um desejo do cineasta em retomar a produção dos filmes sobre a personagem, “esse *sketch* me permitiu voltar a trabalhar com Jean-Pierre Léaud

---

<sup>4</sup> A teoria da Política de Autor tão utilizada pelos críticos e ensaístas da *Cahiers du Cinéma* será explorada mais adiante na pesquisa, porém, uma breve síntese do conceito pode ser suficiente para o momento: “Truffaut, como Godard, Rivette ou Rohmer, apresenta um argumento simples: o autor é antes de mais nada e exclusivamente o diretor” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 140).

<sup>5</sup> Torna-se importante salientar que o termo saga será utilizado ao longo desta pesquisa para identificar os cinco filmes dirigidos por Truffaut sobre a mesma personagem, Antoine Doinel, e baseia-se conceitualmente no que Eco (1989, p.125) delineou como uma evolução histórica de um “indivíduo” ao longo de uma “história”, porém podendo ser utilizado em um filme, por exemplo, ou neste caso em um conjunto de filmes: “A saga é uma sucessão de eventos, aparentemente sempre novos, que se ligam ao contrário da série, ao processo ‘histórico’ de um personagem, ou melhor, a uma genealogia de personagens. Na saga os personagens envelhecem, a saga é uma história de envelhecimento (de indivíduos, famílias, povos, grupos)” (ECO, 1989, p. 125).

<sup>6</sup> O termo “*Aventuras de Antoine Doinel*” tornou-se célebre com o lançamento do livro intitulado *Quatre de Truffaut: Les Aventures d'Antoine Doinel*, lançado na França, em 1970, reunindo os quatro primeiros tratamentos dos roteiros dedicados aos quatro primeiros filmes da saga, além de anotações de produção do diretor para a realização das obras.

e realizar um projeto ao qual eu tinha renunciado por tolice e contra a vontade” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 145). O segundo filme possibilitou ao diretor abordar uma série de aventuras e desventuras do primeiro relacionamento amoroso de Doinel que, após a sua saída de um reformatório no fim da adolescência, conhece a jovem personagem Colette, seu par romântico no curta-metragem.

Já em 1968, um novo filme possibilitou ao diretor dar continuidade à história sobre Antoine Doinel e, assim, produziu *Beijos Proibidos (Baiser Volés, 1968)*, terceiro da saga, em que a personagem vive a fase inicial de sua vida adulta, alternando entre várias ocupações profissionais, envolvendo-se em algumas aventuras amorosas e conhecendo sua futura esposa, Christine Darbon. Dois anos após a produção de *Beijos Proibidos*, Truffaut retornou à direção de mais um título da saga de Doinel, com *Domicílio Conjugal (Domicile Conjugal, 1970)*, apresentando a crise matrimonial entre o protagonista Antoine e sua esposa Christine. Doinel torna-se pai, se envolve em adultérios, passa por crises existenciais, momentos de separações com Christine e, por fim, acaba se reconciliando com sua esposa.

Em 1979, após um intervalo de nove anos de produção entre o quarto e o quinto títulos, finalizou a saga sobre Doinel, com o lançamento de *O Amor em Fuga (L'Amour en Fuite, 1979)*, no qual a personagem vive um momento de reflexão da vida adulta, após um intervalo de tempo narrativo de vinte anos da saga e, coincidentemente, após o mesmo período de produção do primeiro filme, *Os Incompreendidos*. Antoine se separa de Darbon, torna-se escritor, continua exercendo suas funções de pai do pequeno Alphonse, reencontra Colette – antigo amor do segundo filme dedicado à personagem –, apaixona-se por uma nova mulher, em meio a uma história de mistério, e termina as aventuras de Doinel ao lado deste novo amor, a jovem Sabine Barnerias. Esse último filme apresenta diversos *flashbacks*<sup>7</sup> que relembram momentos vividos por Antoine Doinel ao longo dos demais filmes da saga e até mesmo novos *flashbacks* são inventados.

Apesar de notoriedade e prestígio, os filmes sobre Antoine Doinel possuem poucas análises acadêmicas no Brasil, seja quanto à utilização da linguagem ou ao estilo de direção cinematográfica de Truffaut. A saga que apresentou cinco filmes durante vinte anos de Antoine Doinel e até o momento da produção do último filme dedicado à personagem, *O Amor em Fuga (1979)*, era provavelmente um dos principais exemplos do desenvolvimento de uma personagem cinematográfica durante um período tão longo e utilizando o mesmo ator como intérprete. Os filmes produzidos sobre esta personagem seguem uma linha cronológica

---

<sup>7</sup> Para Aumont & Marie (2009, p. 279), o termo *flashback* refere-se a um “regresso ao passado” e “se transformou num processo narrativo absolutamente corrente”.

contínua e as narrativas acompanham a evolução de Antoine Doinel ao longo de sua vida, desde a infância até a fase adulta – o que possibilitou o registro das transformações psicológicas, físicas, fisionômicas e também quanto à evolução da personalidade não só da personagem, como também do ator Jean-Pierre Léaud.

Diante desse cenário, a proposta desta pesquisa se dá na hipótese da identificação de um estilo próprio de direção de François Truffaut que nasce na produção de *Os Incompreendidos*, perpassa pelos outros filmes da saga, analisados pela utilização da linguagem cinematográfica e estratégias narrativas do diretor. A princípio, esta hipótese presume ser perceptível a presença das seguintes características comuns ao estilo de direção de Truffaut nos filmes dedicados a Doinel: a utilização da autobiografia como narrativa e a consequente materialização de seu alter ego na personagem em questão; assim como a aparente influência de cineastas cultuados por Truffaut na construção de suas cenas e na forma autoral de direção de seus filmes. Boa parte dos outros 16 longas-metragens que foram produzidos por Truffaut ao longo de sua carreira apresentam aspectos da linguagem, narrativa e características que podem ser identificados pelos filmes da saga de Antoine Doinel ou, por vezes, estas obras dialogam diretamente com os filmes dedicados à personagem.

Porém, seria possível identificar esse estilo próprio de direção cinematográfica de Truffaut? Seria pertinente também constatar este estilo nas obras produzidas sobre uma de suas principais personagens, Antoine Doinel, e considerá-las como exemplo de síntese da expressão deste estilo em sua carreira como cineasta? Seria viável identificar as influências de diretores de cinema cultuados por Truffaut na definição de seu estilo de direção e de tratamento da linguagem cinematográfica nos filmes sobre Doinel, assim como em seus demais filmes? Em que medida a utilização da temática autobiográfica, do alter ego assumido do cineasta perante a personagem, assim como a Política do Autor contribuíram para a construção de um estilo próprio de direção nos filmes da saga de Doinel e, conseqüentemente, observado como exemplos da síntese de um estilo singular de direção cinematográfica? Esses são os principais questionamentos para a proposição desta pesquisa e as respostas a essas perguntas podem apresentar-se como úteis ao campo da pesquisa cinematográfica sobre a teoria do estilo cinematográfico e sobre os estudos acerca do cineasta François Truffaut.

No sentido de traçar um panorama geral sobre o conceito de estilo cinematográfico, foi utilizada a obra *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, de David Bordwell (2013). As análises também foram embasadas a partir de estudos de Antoine De Baecque e Serge Toubiana (1998), além de depoimentos e elucubrações do próprio François Truffaut (1989; 2004; 2005), tanto em seus textos, como na obra de Anne Gillain (1990), cujas declarações

credenciam as hipóteses abordadas nesta pesquisa sobre a influência de outros realizadores e na utilização de narrativas autobiográficas na construção do estilo de direção do cineasta francês. Assim, esta dissertação foi estruturada da seguinte forma:

No primeiro capítulo, abordou-se uma introdução aos conceitos de estilo cinematográfico e da Política do Autor, em meio à apresentação do contexto histórico da vida pessoal de François Truffaut, desde sua adolescência até o início da sua carreira cinematográfica, apresentando a importância da *Cahiers du Cinéma* como alicerce para o surgimento da *Nouvelle Vague*.

O segundo capítulo apresenta a importância da influência de cineastas consagrados durante toda a formação cinematográfica de Truffaut, passando por todas as fases de construção de sua carreira como cineasta e dando destaque às influências que Truffaut recebeu, principalmente, de Jean Renoir, Alfred Hitchcock e Ernst Lubitsch para a construção de seu estilo de direção cinematográfica. Posteriormente, foi realizada uma análise comparativa da influência desses três cineastas no estilo de direção de Truffaut, especificamente nos filmes dedicados a Antoine Doinel, com ênfase em comparações práticas entre cenas destes filmes e de filmes dirigidos por Alfred Hitchcock. Ao final deste capítulo, espera-se que se possa perceber o papel da influência dos cineastas que guardam o “grande segredo” como determinante para a identificação do estilo de direção cinematográfica de François Truffaut, sendo os filmes da saga Antoine Doinel considerados como síntese deste estilo.

O terceiro capítulo investiga a importância da autobiografia e da Política do Autor como elementos que também corroboram para a definição do estilo de Truffaut. Na primeira parte, realiza-se uma análise de como a Política do Autor e a autobiografia foram utilizadas pelo diretor nos filmes da saga de Antoine Doinel. A segunda seção do capítulo detém-se à análise da autobiografia como estrutura narrativa de outros filmes realizados por Truffaut, além da intratextualidade entre os longas-metragens e o diálogo estabelecido entre estes títulos, sendo possível inferir que a Política do Autor, assim como a autobiografia, são fatores preponderantes na formação do estilo de direção de Truffaut e que os filmes das *Aventuras de Antoine Doinel* são exemplos refletidos por este estudo como síntese de seu estilo.

Esta pesquisa leva em conta tanto as evidentes amostras da formação cinéfila e crítica de François Truffaut, quanto o papel que o cineasta exerceu e ainda exerce, influenciando toda uma nova geração de realizadores. Afinal, como afirmam Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 37): “[...] as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram, e cabe ao analista explicar os movimentos que dele decorrem”.

## 2. CAPÍTULO 1 – O ESTILO DE DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA E A POLÍTICA DO AUTOR

Nesta seção, são apresentadas noções do que seria o estilo de direção cinematográfica e como este conceito definiria a utilização da linguagem cinematográfica na construção de uma obra audiovisual ou de uma série de filmes de um diretor, no caso específico desta pesquisa, François Truffaut. Também se aborda a teoria da Política de Autor no cinema e como esta concepção corrobora para a construção de um estilo de direção de Truffaut em suas obras audiovisuais e, particularmente, na saga de Antoine Doinel.

Logo, torna-se necessário realizar um panorama geral sobre a definição do conceito de estilo cinematográfico e, para esta contextualização, foi utilizada a obra *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, de David Bordwell (2013). O autor apresenta, em linhas gerais, uma análise histórica em ordem cronológica das correntes de estudos teóricos sobre o estilo de direção cinematográfica, abordando por períodos o estudo do tema, desde o surgimento do cinema não sonoro até o cinema digital contemporâneo. Todavia, o objetivo aqui não é aprofundar tal abordagem histórica sobre a construção da teoria do estilo cinematográfico, mas, sim, fazer um recorte específico sobre a apresentação do conceito de forma geral e sobre as características que possam colaborar na identificação de um estilo próprio de direção de Truffaut nos filmes da saga de Antoine Doinel. Dessa maneira, como premissa inicial, a teoria do estilo de direção cinematográfica é apresentada de forma sintética por Bordwell (2013, p. 17):

No sentido mais estrito, considero o estilo em um uso sistemático de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em sentidos amplos: *mise-en-scène* [sic]<sup>8</sup> (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas.

A definição de Bordwell vai um pouco além, já que não conceitua o estilo somente quanto à produção de um filme específico, mas aborda o estilo de direção de um diretor ou de uma série de filmes com as mesmas características ou até mesmo a abordagem de temas semelhantes recorrentes por alguns cineastas em seus filmes. Dessa forma, torna-se viável

---

<sup>8</sup> Em textos de vários autores, em português ou traduzidos para a língua portuguesa, pode-se encontrar o termo *mise en scène* com hífens. Até mesmo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, p. 1298) legitima o que, para os franceses, trata-se de um erro que não deveria ser perpetuado – como pode ser verificado em dicionários de língua francesa: *Dictionnaires Le Robert* (2016, p. 676).

definir o estilo de uma série de filmes ou o estilo de direção cinematográfica de um diretor específico:

O estilo, nesse sentido, afeta o individual. Naturalmente, podemos discutir o estilo em outros sentidos. Podemos falar do estilo individual – o estilo de Jean Renoir, de Alfred Hitchcock ou de Hou Hsiao-Hsien. Podemos falar do estilo grupal – o estilo de fazer filmes da montagem soviética ou dos estúdios de Hollywood. Em qualquer um dos casos, estaremos falando, minimante, sobre as escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras. Podemos também estar falando sobre propriedades, como estratégias narrativas ou assuntos ou temas preferidos. Assim poderíamos incluir como parte do estilo de Hitchcock a sua propensão para tratar os diálogos com suspense ou uma persistência do tema da duplicação. Contudo, características recorrentes de encenação, filmagem, cortes e som continuarão a ser uma parte essencial de qualquer estilo individual ou grupal (BORDWELL, 2013, p. 17).

Sob essa premissa, já é possível de forma tangencial identificar a construção de um estilo de direção cinematográfica de François Truffaut nos cinco filmes sobre Antoine Doinel, devido à reiteração temática e à contínua evolução narrativa da mesma personagem ao longo dos lançamentos dos títulos da saga.

Além dessa conceituação geral, Bordwell também define que a análise histórica do estilo cinematográfico pode ser feita por meio da estética, do gênero, dos modos e, ainda, pelos padrões de continuidade e mudança.

Os historiadores do estilo cinematográfico buscam responder a duas questões amplas: que padrões de continuidade e mudança estilística são significativos? Como esses padrões podem ser explicados? Essas questões naturalmente abrigam pressupostos. O que constituirá um padrão? Quais são os critérios para a significação? Como a mudança será concebida – como gradual ou abrupta, como o desdobramento de um potencial inicial ou como uma luta entre tendências opostas? Que tipos de explicação podem ser invocados e que tipos de mecanismos causais são relevantes para eles? (BORDWELL, 2013, p. 17-18).

Essa visão teórica de Bordwell, na qual os historiadores debatem sobre a alternância entre mudança e continuidade estilística do cinema auxilia na compreensão do nascimento da *Nouvelle Vague* e, conseqüentemente, do início da produção audiovisual de François Truffaut, já que seu cinema surge em meio a um momento de padrões de mudanças estilísticas no cinema francês do fim da década de 1950. Tal transformação se dá em boa parte como resultado de uma mudança da crítica especializada, especialmente pela *Cahiers du Cinéma*, com a atuação da chamada “*Nouvelle Critique*”, liderada inicialmente por André Bazin e por Alexandre Astruc (1923-2016), ainda no final dos anos 1940:

Dessa torrente de cinefilia emergiu uma nova postura para com a arte do cinema. Nas páginas das revistas, nos debates após as projeções dos *cine-clubs*, nos cafés de Cannes e Veneza, surgiu uma nova concepção da natureza e da história do cinema. O que se denominou *la Nouvelle Critique* (bem antes da “Nova Crítica” associada ao estruturalismo dos anos 1960) entrou em batalha com os defensores do cinema mudo como a Sétima Arte (BORDWELL, 2013, p. 77).

A principal defesa de Bazin durante esse período, anterior ao surgimento da *Nouvelle Vague*, era de que o cinema seria uma expressão de arte realista, pois nascia de uma concepção de uma arte narrativa, mais próxima do teatro, do romance e com características de uma arte popular:

Os autores da *Nouvelle Critique* propunham três ideias principais. Primeiro, atacavam a crença de que o cinema ganha em poder artístico pela estilização ou transformação da realidade. Em vez disso, os críticos afirmavam que os filmes recentes provavam a vocação fundamentalmente realista do meio. Segundo, argumentavam que o cinema não era como a música ou a pintura abstrata; era uma arte narrativa, e seu parentesco mais próximo era com o romance e o teatro. Finalmente, os críticos dos anos 1940 argumentavam que a estética do artístico no cinema mudo negligenciava com excessiva frequência o cinema comercial e seu público. Em contraste, os jovens críticos consideravam o cinema uma arte popular [...] (BORDWELL, 2013, p. 79-80).

Já Astruc, em seu artigo “*La Camera Stylo*”, publicado em *L'Écran Française*, em 1948, concebeu as bases teóricas para a criação da Política dos Autores, criada por Truffaut e referendada pelos Jovens Turcos, anos mais tarde, na *Cahiers du Cinéma*.

Isso implica obviamente que o roteirista dirige seu próprio roteiro; ou melhor, que o roteirista deixe de existir, pois nesse tipo de produção cinematográfica a distinção entre autor e diretor perde todo o sentido. A direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever. O cineasta/autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com sua caneta. Em uma arte em que um filme e uma trilha sonora são colocados em movimento e procedem, por meio de uma certa forma e uma certa história (pode, inclusive, não existir história alguma – pouco importa), em desenvolver uma filosofia de vida, como se pode distinguir entre o homem que concebe a obra e o homem que a escreve? Alguém poderia imaginar um romance de Faulkner escrito por outra pessoa que não Faulkner? E *Cidadão Kane* seria satisfatório de outra forma que não a que lhe foi dada por Orson Welles? (ASTRUC, 1948, p. 1)<sup>9</sup>.

Desse contexto de efervescência da cultura cinematográfica na França, abriram-se possibilidades de novos críticos e cineclubistas começarem suas carreiras nas publicações dedicadas ao cinema nos anos 1950. Nesse momento fértil, capitaneado por Bazin, é na *Cahiers du Cinéma* que esses jovens (que, futuramente, se tornarão os diretores da *Nouvelle Vague*) iniciam suas carreiras de críticos e ensaístas. Dentre esses, pode-se destacar a presença de Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard e François Truffaut – que se torna um crítico com uma carreira recheada de

---

<sup>9</sup> Tradução livre do original: “This of course implies that the scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of film-making the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen. In an art in which a length of film and sound-track is put in motion and proceeds, by means of a certain form and a certain story (there can even be no story at all – it matters little), to evolve a philosophy of life, how can one possibly distinguish between the man who conceives the work and the man who writes it? Could one imagine a Faulkner novel written by someone other than Faulkner? And would Citizen Kane be satisfactory in any other form than that given to it by Orson Welles?”.

polêmicas, com textos que questionam a produção cinematográfica francesa, cultuando cineastas norte-americanos e diretores consagrados, como Alfred Hitchcock (1899-1980) e Jean Renoir (1894-1979). Truffaut revela-se como um dos críticos mais ferozes quanto aos padrões de continuidade do estilo do cinema francês nesse período e o ensaísta que mais arduamente defende o que seria definido como a Política dos Autores. O ápice da polêmica atuação de Truffaut na crítica cinematográfica ocorre com a publicação do artigo “Uma certa tendência do Cinema Francês”, em janeiro de 1954, no número 31 da *Cahiers du Cinéma*. É neste ensaio que ele expõe toda sua indignação pelo que era conhecido como “tradição da qualidade”<sup>10</sup> do cinema francês daquele momento, acusando os filmes franceses, em sua maioria, de estarem de certa forma sendo dirigidos por seus “roteiristas”, já que os diretores, em sua opinião, não se interessariam em realizar filmes autorais, mas, sim, se preocupariam apenas em adaptar as obras literárias para o cinema: “Filmes de roteiristas [...]. Depois que entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos... e, infelizmente, isso é verdade!” (TRUFFAUT, 2005, p. 271).

Para Truffaut, assim como para seus colegas da *Cahiers du Cinéma*, não era possível a admiração ao cinema feito por boa parte desses cineastas franceses que, na visão dele, priorizavam o roteiro em detrimento à direção cinematográfica e que desta forma não expressavam suas personalidades nas obras que produziam. François Truffaut (2005, p. 272-273) enaltece tal posição, ao discorrer, no artigo, sobre diretores que considerava verdadeiros autores no cinema francês, pois se expressavam a si mesmos em seus filmes: “Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt”. Ainda segundo seu artigo, Truffaut (2005, p. 272) vai além, anunciando um processo de ruptura estilística no cinema francês, afirmando, em um dado momento, não ser possível uma harmonia entre os cineastas representantes da “tradição da qualidade” e os cineastas que praticavam a Política do Autor: “Pois bem, não acredito na coexistência pacífica da *Tradição da Qualidade* e de um *cinema de autores*”.

A partir desse artigo, Truffaut inicia a publicação de uma série de críticas em que também defende a ideia da “autoria” de reconhecidos cineastas, mas que passavam por momentos de

---

<sup>10</sup> Truffaut explica melhor o termo em uma entrevista posterior à publicação do artigo: “Naquele tempo, havia o que se chamava de ‘tradição da qualidade francesa’. Em todos os grandes espetáculos e festivais, apresentavam um filme que era inevitavelmente descrito como um produto dessa ‘tradição’. Em geral, esses filmes eram o resultado de um trabalho de grupo, eram realizados por equipes numerosas e, quase sempre, dirigidos por cineastas que representavam a tal da ‘tradição da qualidade francesa’. Nesses filmes, convidava-se alguém bem famoso para os cenários [sic], um grande nome para compor a trilha sonora, e alcançava-se todos os anos os maiores sucessos comerciais e de crítica, e isso em detrimento de filmes de autores, de filmes feitos por pessoas mais exigentes, que preferiam realizar um trabalho não inspirado em romance célebre, mas algo mais pessoal, mais individualista” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 72).

grande dificuldade nas bilheterias e perante a tradicional crítica francesa, como, por exemplo, Abel Gance (1889-1981), Fritz Lang (1890-1976) e Jacques Becker (1906-1960)<sup>11</sup>. Tais diretores eram tratados por parte dessa crítica como envelhecidos e decadentes. Truffaut, entretanto, acreditava que os grandes mestres do cinema, em sua concepção, não estariam tornando-se obsoletos, apresentando alguns exemplos.

Devo talvez fazer a seguinte confissão. Acredito na “Política dos Autores”, ou, se preferirem, recuso-me a compartilhar as teorias tão caras à crítica cinematográfica, sobre o “envelhecimento” dos grandes cineastas e mesmo sua “caduquice”. Tampouco acredito no ressecamento do gênio dos emigrados: Fritz Lang, Buñuel, Hitchcock ou Renoir (*apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p.138).

Além disso, para Truffaut, um autor de cinema deveria ser avaliado ou mesmo defendido pelo conjunto de seus filmes durante sua carreira, não importando os fracassos e os sucessos, pois revelariam sua personalidade pelo conjunto de sua obra. Tal concepção é bem analisada por De Baecque e Toubiana (1998, p. 139): “Cada filme de autor torna-se, assim, a narrativa de um fracasso, do sacrifício, da perfeição. E só o conjunto de seus filmes, retrazando um trajeto pessoal, único, que permite compreender um autor”.

Durante esse período, a *Cahiers du Cinéma* alcançava cada vez mais um grande prestígio na cena cinematográfica francesa e internacional; ao passo que a Política dos Autores começava a ser um dos principais motes de ensaios e críticas pelos Jovens Turcos que vão, ao mesmo tempo, se apropriando do controle editorial da revista<sup>12</sup>. A Política do Autor, em linhas gerais, defende que os filmes são o reflexo de seus diretores e que se há bons filmes ou obras-primas do cinema isto ocorre porque os diretores são “autores” de cinema. Por outro lado, se um diretor for ruim, a chance de um filme ser bom é quase inexistente, não importando se há um grande investimento de produção, uma equipe excelente e um elenco estrelado. Na opinião dos Jovens Turcos e de Truffaut, o filme dirigido por um diretor ruim provavelmente será um filme ruim.

De forma absoluta, pode-se considerar que o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro, não tenha dirigido os atores e escolhido os ângulos das tomadas. Bom ou ruim, um filme se parece sempre com aquele que assina a sua direção e, no pior dos casos [...], estaríamos diante do filme de um cavalheiro que não dirigiu os atores, não colaborou no roteiro e não decidiu quanto às tomadas. Ainda que o roteiro fosse bom, os atores bastante talentosos para representar sem indicações cênicas, e o diretor de fotografia hábil, esse filme seria

---

<sup>11</sup> Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 137-138: para um melhor detalhamento da defesa de Truffaut dos cineastas “autores” em questão, cujos filmes não obtiveram sucesso de crítica e público durante meados dos anos 1950.

<sup>12</sup> Bordwell (2013, p. 109) confirma essa guinada editorial da *Cahiers du Cinéma*: “Em meados dos anos 1950, os Jovens Turcos conseguiram o controle editorial dos *Cahiers* e o transformaram quase completamente em um meio de crítica de *auteurs*”.

um filme ruim e, mais precisamente um filme ruim de um diretor ruim (TRUFFAUT, 2005, p. 13).

O conceito de autoria vai além quando os jovens críticos consideram que os autores do cinema conseguiam atingir a expressão máxima de suas personalidades sendo apresentadas por meio de seus filmes, como bem define Antoine De Baecque e Serge Toubiana (1998, p. 141), na obra dedicada à biografia de Truffaut: “E o que o crítico vê então no filme, graças à *mise-en-scène*, é um (auto-)retrato: está em questão o cineasta, o próprio autor”. Diversos são os cineastas considerados autores pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, porém pode-se destacar dois nomes de diretores cultuados por eles nessa tendência editorial com a publicação de inúmeras críticas e ensaio dedicados a Hitchcock e Howard Hawks (1869-1977). Tanto que os Jovens Turcos também eram apelidados de “hitchcoko-hawkesianos”<sup>13</sup> e que mesmo sendo diretores que produziam seus filmes em Hollywood conseguiam expressar suas personalidades como autores do cinema, para os críticos da *Cahiers*.

A “Política da Autoria” dos autores dos *Cahiers du Cinéma* considerava o diretor o artista central no processo de feitura do filme; mesmo os diretores de Hollywood conseguiam expressão pessoal através do manejo da técnica cinematográfica. O “autorismo” também foi abertamente avaliativo, classificando diretores e obras. Os Jovens Turcos deliciavam-se elevando diretores comerciais e criando um novo cânone. Agora Hitchcock, Hawks, Preminger e Nicholas Ray eram considerados superiores a Pabst, Clair e até mesmo Ford (BORDWELL, 2013, p. 109).

Outro ponto importante relacionado à Política dos Autores de cinema por parte de Truffaut e dos críticos da *Cahiers du Cinéma* é que se baseia no conceito de *mise en scène*, aqui devidamente apresentado por Ramos (2011, p. 2-3):

A geração da 'Nouvelle Vague' francesa, antes de ascender à direção, ainda no exercício da crítica, encontrou na idéia de *mise-en-scène* um conceito bastante útil para construir seu novo panteão autoral [...]. O conceito de '*mise-en-scène*' define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística, deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. *Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação.

Dessa forma, o conceito de *mise en scène* fundamenta a valorização da Política dos Autores pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, pois corrobora com a supremacia do diretor não só na concepção dos filmes, mas como o principal responsável em conduzir os atores e a equipe técnica para um resultado pessoal em cada cena e, conseqüentemente, no filme como um

<sup>13</sup> “Nos *Cahiers*, o grupo de jovens críticos – apelidados por Bazin de ‘hitchcock-hawkesianos’, em referência a seus dois cineastas favoritos – organiza-se em torno de Truffaut” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 111).

todo. A aderência desses conceitos está nitidamente ligada a uma nova interpretação sobre o estilo de direção cinematográfica iniciada pela geração de Bazin com a *Nouvelle Critique* e culminada pelos Jovens Turcos na publicação. Tal concepção não assume uma progressão histórica e técnica de desenvolvimento do estilo da arte cinematográfica, já que a ideia da *mise en scène* e a Política do Autor não concebem uma conceituação voltada à chamada versão histórica ou “versão-padrão” da história do estilo cinematográfico e nem mesmo se adere totalmente à “versão dialética da história básica”, de Bazin.

Em linhas gerais, a “versão-padrão”, assim alcunhada por Bordwell (2013), seria uma corrente teórica que interpretaria a linguagem cinematográfica desde os primórdios até o advento do cinema sonoro, dando status de arte ao cinema, descolando-o do teatro, analisando sua evolução técnica e narrativa. Como principais pressupostos, essa corrente teórica reconhecia o conceito da montagem como linguagem cinematográfica, reconhecendo o valor de técnicas da montagem paralela de D. W. Griffith, assim como a montagem construtiva russa de Eisenstein, dentre outros vários pressupostos de análise da evolução técnica da linguagem cinematográfica, mas que, para a visão de seus teóricos, com o advento do cinema sonoro teria chegado ao fim tal evolução<sup>14</sup>.

A “versão dialética”, de André Bazin, também assim alcunhada por Bordwell, incorpora à “versão-padrão” de uma compreensão de evolução histórica do cinema, porém incorpora novas concepções de análise estilística do cinema, além da montagem, inserindo o conceito de “decupagem” – em que os planos seriam mais “teatrais”, “já que respeitava a integridade temporal e espacial da ação” (BORDWELL, 2013, p. 82). O realismo, a partir do cinema sonoro, “dependia do uso não evidente da montagem analítica, dos cortes de campo/contracampo e dos movimentos de câmera fluídos” (BORDWELL, 2013, p. 82). Bazin afirmava que fazer cinema nos anos 1940 era contar uma história em uma linguagem completamente transparente. Além dessas questões técnicas, Bazin defendia sua dialética de estilo em uma admiração pelos planos de “profundidade de campo”, de Orson Welles, e das “tomadas longas”, em Jean Renoir. Em Welles, principalmente em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941), as cenas ocorriam em todos os locais do enquadramento, enquanto em primeiro plano ocorria uma ação, no fundo do quadro uma outra ação se passava. Em Renoir, a ação também era descortinada em um plano com um movimento de panorâmica da câmera que ia mostrando toda a ação da cena. Para Bordwell (2013), Bazin constrói uma visão dialética do estilo do cinema a partir da era sonora e apresenta uma versão mais conectada ao

---

<sup>14</sup> Dentre os principais teóricos dessa era de estudo do estilo cinematográfico, estão Robert Brasillach (1909-1945) e Maurice Bardèche (1907-1998) (Cf. BORDWELL, 2013, p. 29-74).

período da efervescência da cultura cinematográfica francesa e em várias partes do mundo. Tal versão de análise do estilo cinematográfico será complementada pela visão moderna e, posteriormente, pelo estudo do estilo contemporâneo do cinema na obra do autor.

Para Bordwell (2013), os Jovens Turcos concebem com a Política do Autor, em consonância com a *mise en scène*, uma forma de interpretação estilística do cinema de maneira “a-histórica” ou até mesmo “anti-histórica”. Os estudos ou ensaios sobre a *mise en scène* acerca de diretores específicos cultuados como autores pelos Jovens Turcos rompiam com a lógica de uma análise evolutiva do estilo de forma cronológica, já que se alinhava a uma crítica personalista ou mesmo interpretativa sobre estes diretores consagrados:

Durante o início dos anos 1960, o autorismo e a interpretação da *mise-en-scène* tornaram-se, em muitas variações, a forma dominante de discurso sério sobre o cinema. No mesmo período o cinema gozou de renovada popularidade entre os intelectuais e os jovens [...]. Em parte como resultado da revisão da *Nouvelle Critique* empreendida pelos Jovens Turcos, a tentativa de montar uma história estilística do cinema foi substituída por uma crítica. As análises frequentemente brilhantes dos *Cahiers*, da *Movie* e da *Film Culture*, de Nova York, deliberadamente tiravam os filmes de seus contextos históricos. O estilo era um meio para o significado temático, em boa parte isolado de padrões mais amplos de continuidade e mudanças estéticas. A *politique des auteurs* tornou-se uma anti-historiografia (BORDWELL, 2013, p. 109).

Já em meados dos anos 1950, Truffaut e os demais integrantes da *Cahiers* aproximam-se de Roberto Rossellini (1906-1977), Truffaut se torna assistente do cineasta italiano entre 1955 e 1956, quando elabora diversos roteiros e argumentos que não foram produzidos<sup>15</sup>. Mas, a experiência de Truffaut em acompanhar Rossellini, considerado por ele um autor, o incentiva a produzir seus primeiros curtas-metragens, entre 1954 e 1958<sup>16</sup>. Em 1959, sob a égide do que se tornaria a *Nouvelle Vague*, o diretor lança *Os Incompreendidos*, seguido por Jean-Luc Godard, com *Acochado (À Bout de Souffle, 1960)*; Claude Chabrol estreia *Nas Garras do Vício (Le Beu Serge, 1958)*; assim como Éric Rohmer produz *O Signo do Leão (Le Signe du Lion, 1962)*, seu primeiro longa-metragem. Estas produções inaugurais da *Nouvelle Vague*

<sup>15</sup> O projeto de roteiro em questão seria uma comédia, chamada *A Decisão de Ida*: “A primeira colaboração de Truffaut com Rossellini data de fevereiro de 1955. De Estocolmo, onde se encontra, o cineasta italiano pede a seu assistente que descubra uma comédia que ele possa filmar com Ingrid Bergman. Truffaut escreve então *A Decisão de Ida*, projeto de roteiro de dezoito páginas [...]. Como muitos outros, o projeto seria abandonado” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 135).

<sup>16</sup> A influência de Roberto Rossellini é fundamental não só em Truffaut, mas para a estreia de todos os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* na direção cinematográfica, assim como ao nascimento da *Nouvelle Vague*: “É incontestavelmente em contato com Rossellini que os fervorosos cinéfilos dos *Cahiers* põem à prova seu desejo de fazer cinema” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 134). Nessa mesma época, o produtor Henry Deutschmeister (1902-1969) pede a Rossellini que encomende roteiros sobre a “realidade francesa dos anos 50. Sob sua coordenação, estes filmes seriam encomendados a Rivette, Rohmer, Godard, Truffaut, Rouch, Reichenbach, Chabrol, Aurel[...] com quatro anos de antecedência, era já a futura formação da *Nouvelle Vague* [...] Mas o projeto é avançado demais para a época: nenhum metro de película chega a ser impresso, nem por Rossellini e nem por seus discípulos” (*idem*).

carregam em seu estilo de direção cinematográfica muito da Política do Autor e de um cinema jovem bem diferente dos filmes da chamada “tradição da qualidade francesa”.

Na França, o autorismo foi parte de uma estratégia para a viabilização de um novo tipo de cinema. Constituiu, portanto, tanto inspiração quanto ferramenta estratégica para os cineastas da *Nouvelle Vague*, que a utilizaram para conquistar, pela força, espaço em uma cena cinematográfica francesa hierarquizada, na qual os diretores aspirantes tinham de enfrentar uma longa fila de espera até poderem dirigir os seus próprios filmes. Cineastas como Truffaut e Godard investiram contra o sistema estabelecido e suas rígidas hierarquias de produção, sua preferência pela filmagem em estúdios e seus procedimentos narrativos convencionais. Estavam defendendo também os direitos do diretor perante o produtor (STAM, 2013, p. 106-107).

Dentre as principais mudanças no estilo de direção dos filmes, é possível identificar essa tendência autoral traduzida por algumas características que são amplamente encontradas em boa parte dos filmes das *Aventuras de Antoine Doinel*, tais como: roteiros escritos pelos próprios realizadores ou em parceria entre os críticos da *Cahiers*<sup>17</sup>; produções com orçamentos enxutos para os padrões de produções francesas à época; forte tendência em filmagens fora dos estúdios cinematográficos, com parte das locações sendo realizadas em externas, apartamentos e espaços públicos; diretores como figuras centrais na concepção, *mise en scène* e direção de cada obra, tendo menor destaque o papel do produtor; linguagem oscilante entre uma câmera invisível e a introdução de muitos cortes secos, com ausência de *raccords*<sup>18</sup>. Uma síntese sobre essas características pode ser encontrada em De Baecque e Toubiana (1998, p. 185-186):

Filmagens rápidas, histórias atuais interpretadas por atores da nova geração, tomadas externas, mais que em estúdio, opção pela luz natural, equipamentos técnicos e recursos econômicos mais ágeis: graças ao sucesso de *Os Incompreendidos* em Cannes, estas ideias novas ganham impulso inesperado, chegando inclusive à imprensa popular. [...]. Até então desconfiadíssimos do jovem cinema, dezenas de produtores tratam de produzir filmes com orçamentos pequenos, com atores desconhecidos, farejando bons negócios. Esta virada no cinema francês marcaria sua história.

Além disso, a temática literária é abordada sob nova perspectiva nesse novo cinema, mas, ao contrário da geração da “tradição da qualidade”, os diretores da *Nouvelle Vague* não estão interessados em roteiros fidedignos às obras, mas, sim, identificam o ato de dirigir um filme semelhante à redação de um romance, um ensaio, uma crítica e utilizam os princípios da

<sup>17</sup> Talvez, o melhor exemplo da colaboração entre os Jovens Turcos na escrita de um roteiro seja a de Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol para *Acossado*, dirigido pelo primeiro, em 1960.

<sup>18</sup> “Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encadeamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251).

câmera-caneta de Astruc para construção de suas obras. A questão literária na *Nouvelle Vague* pode ser resumida de forma satisfatória pela análise de Robert Stam (2013, p. 105-106):

Os diretores da *Nouvelle Vague* eram particularmente adeptos da metáfora escritural – o que não surpreende, visto que muitos iniciaram suas carreiras como jornalistas que compreendiam os artigos e os filmes simplesmente como duas formas possíveis de expressão. ‘Estamos sempre sós’, escreveu Godard (1958) algo melodramaticamente, ‘seja no estúdio ou diante da página em branco’. [...] Não por acaso, por exemplo, o primeiro filme de Truffaut, *Os Incompreendidos*, está repleto de referências à escrita: o plano de abertura com os alunos escrevendo; a imitação de Antoine da caligrafia de sua mãe; seu furto de uma máquina de escrever, seu pastiche de Balzac que lhe rende a acusação de plágio – todos remetem a esse tropo que subjaz sua visão do cinema. Ao mesmo tempo a *Nouvelle Vague* se mostrava extremamente ambivalente com relação à literatura, que era tanto um modelo para ser imitado como, quando na forma de roteiros literários e adaptações convencionais, o inimigo a ser repudiado.

Há, ainda, bastante espaço para improvisação, não sendo o roteiro e os diálogos herméticos, possibilitando assim uma fluidez por parte da direção na construção das cenas; e os roteiros são baseados, boa parte deles em experiências autobiográficas de cada diretor ou de cunho verossímeis, refletindo assim a personalidade de cada um de forma autoral<sup>19</sup>. Segundo Truffaut (2005, p. 18):

Também acredito muito na improvisação. Não é verdade que um filme esteja terminado depois de se escrever sua última linha. As coisas evoluem no set de filmagem, e as pessoas também, a começar pelo diretor! Não basta colocar enquadramento sobre as frases de um roteirista ou mesmo sobre frases de sua própria lavra. É preciso também ver a reação do ator; para mim, o ator que representa um personagem é mais importante que o personagem. É preciso saber sacrificar alguma coisa; para outro cineasta talvez seja o ator, mas não creio em meias medidas, na mudança de pressuposto no interior de uma mesma obra. Claro, não se trata de nivelar tudo. Acredito, ao contrário, nos pesos sucessivos que a improvisação introduz nos dois pratos da balança. O que me apaixona é redescobrir um equilíbrio sempre comprometido.

Diante desse contexto é importante observar que os dois primeiros filmes produzidos por Truffaut para as *Aventuras de Antoine Doinel – Os Incompreendidos e Antoine e Colette* – nascem durante o período da *Nouvelle Vague* e carregam muitas dessas características apontadas acima. Já os outros três títulos são produzidos após o encerramento desse momento. Quanto à linguagem cinematográfica de *Os Incompreendidos*, assim como em *Antoine e Colette* na construção do estilo de direção cinematográfica, muitos são os elementos que fogem do padrão da linguagem do cinema clássico, como: utilização de câmeras na mão,

---

<sup>19</sup> Questionado sobre a diferença do cinema antigo francês e o realizado por Truffaut e seus companheiros de *Nouvelle Vague*, ele ressalta a importância da verdade e autoria: “Todos os nossos filmes têm em comum o fato de serem extremamente realistas. E cada um de uma maneira completamente diferente. E o sucesso deles depende do seu grau de realismo. Para nós, o importante é nossa maneira de ver a vida, é falar sobre o que conhecemos. A verdade estereotipada. Marca do cinema francês, nós tentamos opor nossa própria verdade pessoal (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 40-41).

de *travellings*<sup>20</sup> e de panorâmicas descritivas<sup>21</sup> seguindo a personagem principal, além da presente percepção da câmera não invisível pelo espectador. O ponto alto da tecnologia para a linguagem aos padrões da época é a produção de *Os Incompreendidos* em *Cinemascope*<sup>22</sup>, que seria um formato de filmagem e projeção em *widescreen* (tela larga) – também conhecido como o padrão 16:9, nos dias atuais. Para Truffaut, o fato de o filme ter sido realizado nesse formato garantia uma melhor representação da realidade e ampliava a perspectiva de cada cena. Quando questionado se a utilização do *Cinemascope* iria na contramão de uma produção com orçamento módicos – uma das premissas do filme e da *Nouvelle Vague* – ele respondeu:

Mas o Cinemascope não é um luxo. Ele custa apenas o aluguel de uma objetiva especial, isto é, aproximadamente um milhão de francos por filme. Em contrapartida, permite que façamos importantes economias, rodando planos mais longos e menos numerosos. Além do mais, graças a ele obtive um efeito que me era indispensável. O cenário de meu filme é sujo e triste e eu temia passar esta atmosfera desagradável para a plateia. Graças ao Cinemascope obtive um efeito de estilização, ampliando a realidade. Assim, num dado momento, meu personagem vai esvaziar uma lata de lixo. Graças ao Cinemascope, a cena é menos suja do que seria se fosse captada num enquadramento normal. E, no entanto, ela continua realista. Da mesma forma, meu filme não podia ter um final pessimista nem otimista. Para não terminar a história em tom de drama, utilizei o Cinemascope e congelei a imagem de meu herói, cujo rosto se imobiliza tendo o mar ao fundo (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 96).

A utilização do *Cinemascope* vai de encontro também à admiração por parte de Truffaut e dos Jovens Turcos ao cinema clássico hollywoodiano, já que parece haver uma valorização da *mise en scène* nas cenas filmadas neste formato. Como observa Bordwell, o *Cinemascope* potencializa o domínio por parte dos diretores na direção dos atores em um espaço mais amplo da imagem projetada nas telas de cinema:

Para Astruc, eles provavam que o cinema era “uma arte da *mise-en-scène*”. Em boa parte, foi a mesma postura adotada pelos Jovens Turcos reunidos em torno dos *Cahiers*, que viam no *Cinemascope* uma confirmação da primazia da ação encenada para a câmera. Não que a montagem agora fosse eliminada; em vez disso, ela se tornara serva da *mise-en-scène* [...]. Para os críticos dos *Cahiers*, o formato *widescreen* realçava os recursos expressivos de Hollywood ao mesmo tempo em que respeitava a integridade do acontecimento narrativo. O surgimento da tecnologia

<sup>20</sup> “O *travelling* consiste numa deslocação da câmera durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória de deslocação permanece constante” (MARTIN, 2005, p. 58).

<sup>21</sup> “A panorâmica consiste numa rotação da câmara em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho [...]. As panorâmicas puramente *descritivas* têm por finalidade a exploração de um espaço: representam frequentemente uma função introdutória ou conclusiva [...] ou ainda evocam o movimento do olhar de uma personagem em redor de si [...]” (MARTIN, 2005, p. 58).

<sup>22</sup> “Desde o início dos anos 50, diversos processos de *tela larga* viram o dia. Alguns deles (Cinerama, Todd AO) tinham o inconveniente de obrigarem a uma película de 70mm e foram por tal rapidamente abandonados. Pelo contrário, o Cinemascope, o VistaVision e os diversos processos de tela *panorâmica* estão ainda em uso. Têm essencialmente a vantagem de aumentar mais ou menos consideravelmente a imagem tradicional (de 1x1,33 até 1x2,33) e, por consequência, de nos dar uma nova e original abertura sobre o mundo” (MARTIN, 2005, p. 90).

*widescreen* provavelmente ajudou a consolidar a estética da *mise-en-scène* e em geral (BORDWELL, 2013, p. 113).

O formato em *widescreen* será o padrão na produção dos demais filmes dedicados à personagem de Antoine Doinel e haverá a incorporação de novas técnicas em cada filme posterior da saga. A partir dos anos 1960, assim como os Jovens Turcos, Truffaut utilizará diversas técnicas em sua forma de direção cinematográfica, como, por exemplo, a teleobjetiva buscando enquadrar novos ângulos, em novas distâncias focais, escolhendo o que apresentar na cena ou ainda trabalhando com a profundidade de campo dos anos 1940, consagrada pelos filmes de Orson Welles (1915-1985), ou ainda filmando as ações de várias personagens em uma cena por meio de panorâmicas:

Mesmo em tais planos idiossincráticos, as novas técnicas dos anos 1960 serviam para guiar o espectador na escolha de informações proeminentes. A imagem de teleobjetiva oferece uma grande ajuda quando se trata de escolher em que prestar atenção. Em um espaço que frequentemente é muito planimétrico, os princípios-padrão – centralização, frontalidade, ação de primeiro plano e foco – persistem. Na verdade, muitos destes recursos oferecem ainda mais orientação do que era comum anteriormente. As normas de foco profundo dos anos 1940 tinham como objetivo manter dois ou mais planos simultaneamente diante do espectador. Em contraste, utilizar o *rack focus* ou fazer *zoom* durante a panorâmica, o cineasta nos dá cada retalho do plano no momento exato desejado, tornando difícil ou impossível ver a ação em outros planos. Assim, mesmo uma série de figuras imóveis pode ser desdobrada gradualmente; camadas de profundidade no plano são reveladas no ritmo determinado pelo cineasta (BORDWELL, 2013, p. 328).

Outras características comuns aos filmes dedicados à personagem de Antoine Doinel, assim como às demais produções da *Nouvelle Vague*, é a preferência por produções simplificadas que cumprem o papel de apresentar a realidade daquelas personagens e, no caso específico das histórias passadas na França, como destaca Truffaut (*apud* GILLAIN, 1990, p. 96):

Houve uma tomada de consciência da parte dos cinco ou seis amigos dos *Cahiers* que atualmente são cineastas: a produção dos filmes tinha que ser simplificada. Voltou-se a verdades que não eram novas, mas apenas haviam sido esquecidas. No início, no tempo do cinema mudo, bastavam alguns cartuchos de filmes e uma câmera para se realizar um filme.

Outro aspecto comum na definição do estilo dos filmes das *Aventuras de Antoine Doinel* é que eles são filmados em externas, apartamentos, locais públicos, locações reais, como restaurantes e empresas. Reforçando a tendência realistas de seus filmes, Truffaut responde ao questionamento de uma jornalista nos anos 1970, se ele já tinha utilizado um estúdio em suas filmagens: “Nenhuma, jamais gravei em estúdio” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 221). Ele ainda complementa, quando questionado se sua decisão seria por uma questão de princípio, de economia ou de estética, respondendo: “De princípio não, mas de economia e estética. Para ter um estúdio, o que até o presente encontrei em cenário natural, seria necessário gastar somas que não correspondem às possibilidades dos orçamentos franceses” (*idem*). Outra

predileção pela verossimilhança diz respeito a não utilização de técnicas artificiais para a construção de cenas, como a utilização de *rear projections* (conhecidos como transparências no passado) em cenas de carros gravadas em estúdios:

Por exemplo, nos filmes normais, quando se roda uma cena com personagens dentro de um carro, conversando, a filmagem se dá em estúdio usando-se algo chamado de “transparência” para se projetarem imagens filmadas de antemão pelo cinegrafista, as quais desfilam por trás do vidro do carro. Percebe-se perfeitamente que o ator não está dirigindo, que ele declama o seu texto sem se preocupar com o volante. Todos os espectadores que dirigem carro ficam se perguntando como pode o carro não bater em uma árvore. Ora, como não podíamos nos permitir o uso de transparência em estúdio, para uma cena assim fixamos, pela primeira vez depois de anos, uma câmera na dianteira de um carro. O resultado é que conseguimos muito mais verdade, a verdade das ruas, da interpretação e do ator e, dessa forma, a cena passou a tocar mais profundamente o público (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 45).

Por outro lado, apesar de acompanharem a evolução técnica, os filmes sobre Antoine Doinel respeitam vários aspectos e elementos que corroboram com a definição de narrativa e linguagem clássica cinematográfica. Os filmes sobre a personagem são apresentados em sua totalidade em ordem cronológica, as narrativas de cada um também seguem um padrão lógico de resolução da trama, existindo uma progressão contínua sobre a mesma personagem reiterada ao longo de todos os filmes, assim como a continuidade de acontecimentos e temas que também são recorrentes durante boa parte das tramas. A dramaturgia e a narrativa apresentam elementos de cronologia e linearidade intrínsecas ao que pode ser estabelecido pelos preceitos da narrativa clássica cinematográfica, como pode ser observado por Capuzzo (1995, p. 21): “Quanto à dramaturgia, a chamada linguagem clássica obedece aos princípios da dramaturgia clássica grega, onde toda ação obedece a uma lógica, é linear e ininterrupta, propiciando um crescendo dramático”.

Da mesma maneira, pode ser percebida certa “normalidade” da narrativa da saga de Antoine Doinel e sua aderência à linguagem clássica cinematográfica, como pode ser observado em Bordwell (2005, p. 279): “Entre todos esses modos narrativos, o clássico conforma-se mais claramente à ‘história canônica’, postulada como normal, em nossa cultura, pelos estudiosos da compreensão da história”.

Mesmo com a utilização de elementos não tradicionais da linguagem clássica proposta por Truffaut na construção de seu estilo cinematográfico, uma das preocupações recorrentes do cineasta é manter uma ordem cronológica linear e lógica às narrativas de seus filmes e este aspecto pode ser identificado quando o próprio cineasta responde a uma pergunta sobre a forma como narra suas histórias:

Acredito que o cinema está avançando e, sobretudo, que os espectadores entendem cada vez mais depressa as cenas. Mas, continuo achando que o cinema deve respeitar a cronologia e ser simples [...] Penso que é muito perigoso deixar o público

desnortado. Toda vez que o espectador se pergunta se o que está na tela diz respeito ao passado ou presente, para de assistir ao filme durante cinco minutos. Ora, eu me sinto como se fosse um cantor – mesmo que o que esteja em cena seja o filme, não eu –, e é horrível se as pessoas param de ouvir a canção. Nunca fui ator, mas sinto o filme, o espetáculo, como algo rico de possíveis catástrofes. Entre elas, a de não ser olhado ou escutado é uma das piores. O cineasta, da mesma forma que o ator, deve se mostrar interessante (*apud* GILLAIN, 1990, p. 198).

Isso corrobora a hipótese de análise da definição de um estilo cinematográfico construído pelo diretor que apresenta fortes indícios de aproximações à linguagem clássica cinematográfica em seus filmes, embora Truffaut seja um dos precursores da *Nouvelle Vague* pautada em características não convencionais de filmagem.

O estilo de direção de Truffaut poderia assim ser definido como eclético, por conciliar diversas influências de um novo olhar para o cinema defendido pela *Nouvelle Vague* e, ao mesmo tempo, utilizar técnicas de filmagens ancoradas na linguagem clássica do cinema. Quando questionado se a *Nouvelle Vague* estaria revolucionando o cinema de sua geração ou se existiria uma evolução, Truffaut confirma sua tendência eclética, apontando uma ruptura com o cinema da “tradição da qualidade” na França, mas conciliando o cinema praticado pela *Nouvelle Vague* com o cinema não sonoro:

Exatamente. O desafio para os novos cineastas é recuperar a saúde do cinema mudo, saúde formidável e única coisa que pode evitar que nosso cinema se torne irritante, complicado, chato e sem vida. É preciso se reaver o primeiro período do cinema e se rejeitar em bloco todo o segundo período, que atualmente se apresenta como um estágio de transição (*apud* GILLAIN, 1990, p. 198).

Tal constatação sobre o ecletismo de estilo de direção cinematográfica na *Nouvelle Vague* também é apontado por Bordwell (2013, p. 328), quando observa que a utilização de novas técnicas de filmagens não pressupõe a rejeição às antigas técnicas e modos de construção de uma cena:

A maioria dos diretores do pós-guerra, modernistas ou do cinema dominante, não pode ser distinguida pelo seu compromisso com uma estética distinta da profundidade. Bresson, Tati e alguns outros desenvolveram estilos pessoais idiossincráticos, mas Bergman, Fellini, Antonioni, Buñuel, Satyajit Ray e outros renomados mestres do “cinema de arte” não repudiaram as normas de profundidade vigentes. Tampouco o fez a geração mais jovem, inclusive as “novas ondas”: da Europa e do Terceiro Mundo. Praticamente todos os diretores “modernos” canonizados dos *Cahiers* filmaram com foco profundo nos anos 1940 e 1950 e passaram para as teleobjetivas e os *zooms* durante os anos 1960 e 1970. Eles logo adaptaram as novas técnicas aos seus objetivos de narrativa conscientemente realista, reflexiva e ambígua.

Nesse âmbito, Truffaut se configura como exemplo dessa construção em que novas soluções – como a utilização do já citado *Cinemascope* – convivem em harmonia com a *mise en scène* dos *travellings* e das panorâmicas descritivas a buscarem as fugas de Antoinel Doinel, não só em *Os Incompreendidos*, como em boa parte dos filmes dedicados à personagem.

Porém, uma das características mais importantes presentes para a construção do estilo de direção cinematográfica dos filmes dedicados a Doinel é o fato de todos estarem intimamente ligados à vida pessoal de Truffaut e assim, conseqüentemente, à Política do Autor. Baseado em um projeto de roteiro dedicado a sua infância e adolescência, com título provisório de “*La Fugue D’Antoine*” (“A Fuga de Antoine”), *Os Incompreendidos*, naturalmente é o mais autobiográfico dos cinco filmes, a ponto de Truffaut, quando questionado por uma jornalista se tivera uma infância triste, responder: “Não, tive a de Antoine, de *Os Incompreendidos*. Não há exagero no filme. Na verdade, tenho a impressão de ter omitido algumas coisas que poderiam parecer inverossímeis” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 15).

Outra forte característica que corrobora com a definição deste estilo de direção de Truffaut nos filmes dedicados a Doinel são as influências cinematográficas que recebeu ao longo de sua trajetória como cinéfilo, ensaísta e crítico de cinema. Sua admiração pública por alguns desses nomes, cultuados como autores de cinema e como isso influencia diretamente nas decisões do diretor na concepção dos filmes da saga e até mesmo em outros filmes produzidos por ele. Em algumas publicações de François Truffaut ou em obras dedicadas à análise da sua cinematografia, pode-se perceber fortes indícios dessa influência de diretores “autores” na construção do seu estilo cinematográfico, como, por exemplo, quando assume um pouco sobre suas maiores referências da sétima arte, em sua obra literária que proporciona seu retorno ao trabalho de crítico de cinema:

[...] Compreender-se-á que a obra de Alfred Hitchcock, inteiramente consagrada ao medo, me tenha seduzido desde o início, depois de Jean Renoir, toda ela voltada para a compreensão: “O terrível neste mundo é que todos têm suas razões” (*A Regra do Jogo, La Règle de Jeu*). A porta estava aberta e eu estava pronto para receber as ideias e as imagens de Jean Vigo, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Orson Welles, Marcel Pagnol, Lubitsch, Charles Chaplin, evidentemente todos aqueles que sem serem imorais “duvidam da moral dos outros” (*Hiroshima, Meu Amor, Hiroshima, Mon Amour*) (TRUFFAUT, 1975, p. 14).

Em toda essa obra de retorno ou revisão de sua produção crítica cinematográfica é possível perceber a importância da influência que vários diretores de cinema, principalmente Hitchcock, exerceram na construção do estilo de direção de Truffaut e que podem ser identificados nas obras dedicadas a Antoine Doinel.

Nos próximos capítulos são aprofundadas a análise sobre o papel das influências dos diretores cultuados por Truffaut na construção da *mise en scène* e a importância da narrativa autobiográfica para a construção de um estilo próprio de direção cinematográfica do diretor na realização dos filmes dedicados a Doinel. De maneira geral, a pesquisa busca identificar o estilo de direção de Truffaut, apresentando elementos muito conectados à sua formação como cinéfilo, crítico, teórico e cineasta autoral da *Nouvelle Vague* e da História do Cinema.

### 3. CAPÍTULO 2 – A INFLUÊNCIA DOS CINEASTAS CULTUADOS POR FRANÇOIS TRUFFAUT EM SEU ESTILO DE DIREÇÃO

O papel de François Truffaut como cinéfilo, crítico e teórico da Política do Autor impacta sensivelmente a construção do seu estilo de direção cinematográfica. Este estilo pode ser identificado pela forte influência que renomados diretores/autores tiveram em sua formação, tais como: Abel Gance, Howard Hawks, Jacques Becker, Jean Cocteau (1889-1963), Ernst Lubitsch (1892-1947), Charles Chaplin (1889-1977), Robert Bresson (1901-1999), Max Ophüls (1902-1957), Jean Vigo (1905-1934), Billy Wilder (1906-2002), Jacques Tati (1907-1982), Jean Renoir, Orson Welles, Roberto Rossellini, dentre outros, mas, principalmente, Alfred Hitchcock. Esta influência pode ser observada em boa parte de sua obra cinematográfica e se destaca de maneira sintética nos filmes dedicados à personagem Antoine Doinel.

O objetivo deste capítulo é indicar essas principais influências, sejam elas assumidas por Truffaut, apontadas por autores que abordam sua filmografia e biografia ou que podem ser identificadas em determinadas sequências de sua obra. Dessa maneira, o capítulo se divide em quatro partes: a primeira apresenta uma breve síntese sobre o papel de cineastas que influenciaram Truffaut durante a construção de sua cinefilia na juventude; a segunda dedica-se à retrospectiva da importância de diretores na sua formação como crítico de cinema e como cineasta iniciante da *Nouvelle Vague*; a terceira se detém em uma análise geral sobre os autores Jean Renoir, Ernst Lubitsch e Alfred Hitchcock, os quais proporcionaram maior influência ao longo da carreira de Truffaut; a quarta e última faz uma abordagem da influência destes três cineastas supracitados, mais especificamente nos filmes da saga de Antoine Doinel.

#### 3.1 – Formação do espectador e cinéfilo

As primeiras experiências de Truffaut em uma sala de cinema datam ainda da segunda infância, quando o diretor morava com a avó e, com cerca de oito anos, acompanhava a exibição de filmes adultos ao lado de seus familiares. Há de se notar que entre o início de sua relação com o cinema como espectador, por volta de 1940, até o fim da Segunda Guerra Mundial, no final de 1945, a França estava ocupada pelas forças nazistas. Diante desse

cenário<sup>23</sup>, a produção de filmes na Europa era escassa e somente alguns filmes franceses eram autorizados a serem exibidos. De modo que o primeiro filme a que Truffaut se lembra de ter assistido no cinema, em companhia de sua tia Yvonne<sup>24</sup>, é *Paraíso Perdido* (*Paradis Perdu*, 1940), de Abel Gance, e que diz ter visto por diversas vezes durante a Ocupação.

Em 1942, já com 10 anos, com a morte da avó materna, ele se muda para a casa de seus pais que continuam com o hábito de levá-lo às salas de cinema de Paris: “1942 é uma data importante para mim: foi quando completei dez anos e comecei a assistir a muitos filmes. Dos dez aos dezenove anos, mergulhei de corpo e alma nos filmes” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 19). Sua relação com os pais, Roland Truffaut e Janine de Monferrand, já no primeiro ano juntos não é nada boa, com muitos conflitos e uma forte indiferença por parte dos responsáveis pelo garoto. Além do gosto pelo cinema, Truffaut desenvolve ainda mais o hábito pela leitura<sup>25</sup>, que adquirira com sua avó, pois os pais não suportavam qualquer espécie de barulho, o que o levava a ler compulsivamente. É nesse período que ele também se apaixona pela literatura, quando passa a ler os clássicos editados pela renomada editora francesa Fayard e se encanta especialmente pelas obras do escritor Honoré de Balzac (1799-1850) que serão muito presentes simbolicamente em seus filmes.

Em 1943, Truffaut conhece seu grande amigo Robert Lachenay, iniciando um processo de ausentar-se da escola para se aventurar pelas ruas de Paris e assistir às sessões de cinema por toda a cidade em companhia do rapaz. Para Truffaut, “a vida estava na tela” (*apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 41) e, já com onze anos, começa a assistir a várias sessões de cinema durante os dias úteis da semana em companhia do amigo. Muitas vezes, a dupla não pagava pela entrada nos cinemas, principalmente quando Lachennay e Truffaut estavam sem dinheiro: “Quando a mesada acabava, eu usava o dinheiro do lanche. E devo confessar que também ia muito a alguns cinemas onde era possível se entrar sem ingresso”

---

<sup>23</sup> Cf. TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 13-37: para uma melhor compreensão desse período da Ocupação alemã na França quanto ao impacto no circuito de exibição e produção cinematográfica, recomenda-se a leitura do relato de François Truffaut sobre sua infância.

<sup>24</sup> De Baecque e Toubiana (1998, p. 41) trazem mais detalhes sobre esse acontecimento na vida de Truffaut: “A primeira ‘grande lembrança’ situa-se no outono de 1940 [então, com oito anos e meio], no Palais-Rochecouart, com *Paraíso Perdido*, de Abel Gance, um dos grandes sucessos da Ocupação, melodrama que ficou famoso por causa de sua canção-título. O menino é levado a vê-lo pela tia Yvonne, em companhia de Monique e de sua melhor amiga de então na aula de solfejo, a jovem Danièle Delorme [...]”.

<sup>25</sup> No capítulo, *Os Mil Golpes*, os autores (Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 51-99) apresentam, de forma detalhada, a fase do final da segunda infância e o início da adolescência, períodos conturbados da vida de Truffaut com os pais, quando o cineasta passa a residir com eles. Mas, é durante esse período que o futuro diretor aperfeiçoa o gosto pela leitura e tem a oportunidade de frequentar os cinemas, ao cabular as aulas ou devido à grande ausência dos pais durante boa parte dos dias da semana e aos finais de semana, quando praticavam montanhismo no interior da França e deixavam o garoto desacompanhado em casa.

(TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 17). Durante esse período, Truffaut molda sua cinefilia, pois assiste a praticamente todos os filmes disponíveis nos últimos anos da Ocupação:

O adolescente vê tudo (assim como lê tudo), vale dizer, uma boa metade dos duzentos filmes franceses realizados durante a Ocupação. Mas já se vai formando um gosto, ainda incerto, com certas constantes: ‘Eu não sabia muito bem quais eram meus gostos. Gostava de música clássica nos filmes, gostava também de uma certa religiosidade, ou das histórias de amor impossível. Era mais, portanto, um cinema para adultos, ao contrário de Robert, que logo se orientou para os filmes de aventura. Meus gostos, na realidade, depois de *Paraíso Perdido*, estavam com *Sombras do Pavor (Le Corbeau)*, de Clouzot, por ser *noir* e difícil, e também com *Anjos do Pecado*, de Bresson’ (*apud* DE BAECQUE: TOUBIANA, 1998, p. 41).

Tal predileção já dá indícios da primeira influência como espectador e o primeiro filme que impressiona positivamente o futuro cineasta é o mencionado *Sombra do Pavor (Le Corbeau, 1943)*, de Henri-Georges Clouzot. Quando perguntado quantas vezes teria assistido ao filme, Truffaut afirma: “É um filme a que assisti umas vinte vezes. Cinco ou seis vezes durante a guerra e muitas outras vezes quando, após ter sido proibido durante a Libertação, ele voltou a ser exibido” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 20). Com a exibição exclusiva de filmes franceses durante a Ocupação, Truffaut desenvolve o gosto inicial pelo cinema, tendo como maior influência diretores nacionais ou que desempenhavam a profissão em seu país. Sua cinefilia adolescente assim é formada pela admiração declarada aos filmes de cineastas, como Cocteau, Becker, Bresson, Ophüls, Vigo, dentre outros<sup>26</sup>, mas, principalmente, Jean Renoir. O papel deste último terá impacto não só na formação de sua cinefilia, como profundamente em sua atuação como crítico e, posteriormente, cineasta. O primeiro filme de Renoir que impacta Truffaut é *A Regra do Jogo (La Règle du Jeu, 1939)*, relançado em 1945 com cenas adicionais e já com uma releitura da crítica francesa que em sua maior parte teria execrado o filme quando do seu lançamento em 1939. Truffaut já demonstra sua admiração por Renoir, tomando partido de seus ideais em meio à polêmica do relançamento do filme e que, num futuro próximo, o declararia como um dos diretores considerados como autor cinematográfico pela Política do Autor:

Entre os quinze e os dezoito anos, François Truffaut vê uma quantidade enorme de filmes. Além do *Romance de um Trapaceiro*, de Sacha Guitry, e de *Sombras do Pavor*, de Henri-Georges Clouzot, que conhece plano por plano, ou fala por fala, dois outros filmes marcariam o jovem cinéfilo: *Les Dames du Bois de Boulogne*, de Robert Bresson, e *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir. Sabemos que ao ser lançado em 1939 *A Regra do Jogo* fora um fracasso, senão uma bofetada para Renoir. Nem a crítica nem o público aceitaram o filme. Ao ser relançado em 1945, ele volta ao

<sup>26</sup> No capítulo introdutório de *Os Filmes da Minha Vida*, sob o título, “Com quem sonham os críticos?”, o cineasta traça um panorama de sua formação como cinéfilo e crítico, e apresenta a influências dos diretores citados aqui, assim como da importância de Renoir na sua formação cinematográfica (Cf. TRUFFAUT (1989, p. 13-35).

centro da polêmica. Renoir é acusado de ter traído sua arte estabelecendo-se em Hollywood. Em poucas semanas, Truffaut vê o filme doze vezes, revelação luminosa em seus quatorze anos. Renoir torna-se para ele o mais importante dos cineastas, por ter optado por sua liberdade como homem e como artista sem importar-se com as convenções e os julgamentos céticos de seus detratores. A partir daquele momento, escreve Truffaut num de seus primeiros textos, em abril de 1950, “A regra do jogo deve ser considerado o maior filme da história do cinema” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 41).

Com a liberação da França da ocupação nazista no mesmo ano, em 1945, Paris passa pela efervescência cultural quando centenas de salas de exibição são inauguradas ou retomam seu funcionamento e é quando a cultura cineclubista se estabelece de vez na cidade<sup>27</sup>. Truffaut, já assíduo frequentador das salas de cinema de sua região, começa também a se interessar pelos cineclubes, pois nestes espaços ocorriam as programações especiais com exibições de filmes consagrados, fora do circuito comercial, dedicados a retrospectivas de cineastas consagrados e onde se davam grandes debates da cinefilia parisiense. O jovem Truffaut evoluía de sua condição de um espectador obcecado por alguns títulos para um cinéfilo cineclubista: “Vivia obcecado com a ideia de fazer parte daquele lugar onde os filmes eram programados, exibidos e discutidos” (*apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 58). É nesse cenário que ele tem contato com os filmes clássicos da cinematografia mundial e, especialmente, os títulos mudos norte-americanos, no Cineclube Círculo do Cinema na Cinemateca Francesa, sob direção de seu fundador, o historiador francês Henri Langlois (1914-1977).

Já em 1946, há a liberação da exibição dos filmes norte-americanos produzidos na década de 1930 e 1940 para exibição comercial nas salas de cinema de Paris, e Truffaut aprofunda seu gosto pelo cinema produzido em Hollywood. Data desse momento o contato do cineasta com a obra de vários diretores do cinema norte-americanos que irão influenciá-lo na sua formação como cineclubista e, posteriormente, como crítico, com destaque, nesse primeiro momento, para Orson Welles. A estreia de *Cidadão Kane*, de Welles, em 1946, gera grande polêmica quanto à forma como utilizava a linguagem cinematográfica, envolvendo críticas de personalidades influentes na cultura francesa, como o filósofo Jean-Paul Sartre (1905-1980), o crítico e teórico Georges Sadoul (1904-1967) e de forma negativa por parte da crítica francesa que considerava excessivo o aspecto literário do filme. Tais debates acalorados são presenciados por Truffaut que se encantara pelo filme, justamente por tais aspectos que geraram tantas críticas, como De Baecque e Toubiana (1998, p. 61) confirmam:

---

<sup>27</sup> De Baecque e Toubiana (cf. 1998, p. 57-61) apresentam um panorama sintético sobre esse período de efervescência da cultura cinematográfica parisiense.

O lançamento parisiense, a 10 de julho de 1946, no Marbeuf, deu lugar ao primeiro grande debate cinéfilo do pós-guerra. Muitos críticos, influenciados pelo julgamento severo de Jean-Paul Sartre, que o vira em Nova York em 1945, rejeitam o filme de Welles, falando alguns de sua pretensão literária, outros de seu "Expressionismo". Georges Sadoul, o grande nome da crítica comunista, vê no filme apenas um exercício de estilo de um escolar do cinema. No outono de 1946, André Bazin toma a defesa do filme numa sessão tumultuada no Colisée e responde a Sartre, em *Les Temps Modernes*: “Antes de Welles, os grandes cineastas ainda precisavam aperfeiçoar a técnica; com este ‘jovem fascinante’, a técnica já é algo dado por descontado, e o autor, autêntico demiurgo, pode, enfim, dispor dela a seu bel prazer. Passou definitivamente o tempo dos pioneiros, o aprendizado do cinema chegou ao fim, abrindo uma nova era na qual a técnica já não precisa ser aprendida, mas dominada plenamente para permitir o surgimento de um estilo pessoal”. Este combate em defesa de *Cidadão Kane* surge antes de mais nada como o manifesto de uma geração, a dos cinéfilos do pós-guerra, em favor do novo cinema americano. No contexto político do fim dos anos 40, o cinema americano divide profundamente a crítica: defender os filmes hollywoodianos é algo visto por muitos como uma provocação antinacional, um dandismo cultural que vai de encontro à cultura de esquerda, marxista ou *marxizante*, que permeia os meios intelectuais. O jovem Truffaut assiste a esses embates como testemunha, buscando ainda seu lugar no movimento cinéfilo. Na realidade, ainda não conhece muita gente, pois o aprendizado é não raro solitário. André Bazin é uma figura aureolada de prestígio a seus olhos, assim como Alexandre Astruc ou Roger Leenhardt. Mas começa a nascer nele o desejo de compartilhar seu amor pelo cinema.

Dessa forma, *Cidadão Kane* desperta no cineclubista um interesse ainda mais profundo que os demais filmes produzidos em Hollywood, devido às questões contemporâneas do uso da linguagem cinematográfica e à temática poética do filme. Truffaut (1989, p. 311) aponta o fascínio que o filme gerou nele e na geração de diretores da *Nouvelle Vague*, no artigo, “*Cidadão Kane* e o Frágil Gigante”, publicado em 1967, que também integra seu livro de revisão crítica, *Os Filmes da Minha Vida*:

Gostamos realmente do filme porque ele era total: psicológico, social, poético, dramático, barroco. *Cidadão Kane* é uma demonstração do desejo de poder e ao mesmo tempo uma zombaria deste desejo, é um hino à juventude e uma meditação sobre a velhice, um ensaio sobre a vaidade de toda ambição humana e ao mesmo tempo um poema sobre a decrepitude e, por trás de tudo isso, uma reflexão sobre o comportamento dos seres excepcionais, gênios ou monstros, monstruosos gênios. *Cidadão Kane* é um filme de estreia por seu aspecto de reservatório de experiências e ao mesmo tempo é um filme testamentário por sua descrição global do mundo do cinema.

Além desse impacto, a obra de Welles iria influenciar os futuros cineastas ativamente no caminho da cinefilia e na decisão de seguir na realização de filmes: “*Cidadão Kane*, que só foi exibido em v.o. [versão original não dublada], desintoxicou-nos de nosso *hollywoodianismo* fanático e nos transformou em cinéfilos exigentes. Este filme é com certeza o que mais vocações de cineasta despertou entre nós” (TRUFFAUT, 1989, p. 310).

O interesse pelo cinema do assíduo frequentador das salas de exibição e cineclubes contribui para o desejo de Truffaut em criar seu próprio cineclubes. Em 1948, em companhia de Robert Lachenay, funda o Círculo Cinêmano, mas a empreitada fracassa em menos de dois meses,

devido a uma desorganização administrativa e financeira, com uma dívida impagável assumida inicialmente pelo pai, Roland Truffaut, que obriga o menino a fechar o cineclubes. François não acata as ordens do pai e retoma o projeto, contraindo uma nova dívida. Nesse entremeio, rouba uma das máquinas de escrever do escritório em que o pai trabalhava para arrecadar recursos para liquidar a nova dívida, o que enfurece Roland, fazendo com que leve o filho à delegacia mais próxima: “Lá, escorando sua queixa na carta-confissão assinada dias antes por François, o pai solicita que ele seja internado numa instituição para menores delinquentes[...]” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1989, p. 66). O jovem de apenas dezesseis anos fica internado no Centro de Observação de Menores de Paris, na Avenida da República, na cidade de Villejuif, por cerca de um ano e meio, quando, em 1949, sai da instituição sob ajuda e guarda de André Bazin. O crítico cinematográfico e escritor era mais que um amigo, um admirador que Truffaut conquistara ao frequentar seu cineclubes. Bazin lhe garante emprego na Associação Trabalho e Cultura e um lar temporário.

Após esse período de acolhida, François consegue se emancipar em 1950, aos dezoito anos, mas, em dezembro do mesmo ano, em um surto ufanista, alista-se voluntariamente no exército francês, logo desistindo da ideia, fugindo do quartel, sendo capturado e condenado pelo tribunal da instituição. Durante esse período, consegue perdão por parte do alto comando do exército, comprometendo-se a voltar à tropa, mas novamente não cumpre o acordo, sendo capturado em Paris e novamente condenado. Mais uma vez, é a figura de André Bazin quem consegue intervir para salvar Truffaut que só em 1952 se vê livre. De volta à capital francesa, sob um novo apoio da família Bazin, o jovem agora com vinte anos começa uma nova carreira de jornalista que culminaria, em um futuro próximo, no ingresso natural para a *Cahiers du Cinéma* por incentivo de Bazin, onde finalmente realizaria o desejo do antigo menino cineclubista de escrever sobre os filmes e diretores que cultuava<sup>28</sup>.

### 3.2 – Crítico e cineasta estreante

O período no qual Truffaut vive em família com os Bazin é bastante frutífero, já que o ambiente proporciona uma ligação ainda mais próxima entre eles. O amigo e famoso crítico da recém criada *Cahiers du Cinéma* estimula que o jovem comece a escrever notas, artigos, ensaios e críticas com o objetivo de em um futuro próximo poder publicar estes textos na revista. Sendo assim, no início de 1953, Truffaut realiza sua primeira publicação e, desde

---

<sup>28</sup> Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 62-110: para uma compreensão mais detalhada sobre o papel decisivo de Bazin na vida de Truffaut e sobre o período em que ele se aventura na atividade cineclubista.

então, dezenas de análises, críticas e entrevistas são publicadas pelo pupilo de Bazin. O reencontro com os antigos amigos cineclubistas, que já trabalhavam para a revista, corrobora para o surgimento do já mencionado grupo dos Jovens Turcos.

A admiração, compartilhada por seus colegas, que Truffaut nutre por diretores veteranos promove um novo momento editorial da revista que foca na publicação de grandes ensaios, não só sobre lançamentos nas salas de exibição, como também sobre clássicos do cinema, de diretores consagrados, e culminaria na elaboração de conceitos como a Política do Autor, a *mise en scène*, etc. O ápice da produção crítica para Truffaut ocorre em 1954, com a publicação do artigo “Uma certa tendência do Cinema Francês”, o que gera uma mudança editorial na revista que se torna um meio de comunicação mais argumentativo da crítica cinematográfica francesa, colocando o crítico em evidência.

Com a Política do Autor, a linha editorial da *Cahiers du Cinéma* proporciona também uma valorização de diretores que estavam em baixa perante a tradicional crítica cinematográfica ou que nunca haviam sido enaltecidos por esta. A importância de diretores, como Hawks, Ophüls, Rossellini e Hitchcock, ganha destaque, com diversos ensaios e críticas redigidos pelos Jovens Turcos e, principalmente, por Truffaut. Tais diretores desempenham assim uma influência na produção escrita de Truffaut e na sua formação como futuro cineasta. Sua devoção especial a Hitchcock é imensa, chegando a cultuar o “mestre do suspense” como um dos maiores autores do cinema, em diversas publicações dedicadas a ele, na *Cahiers du Cinéma* e na revista *Arts*. A notória admiração de Truffaut pode ser observada em suas declarações e pela observação de De Baecque e Toubiana (1998, p. 140-141):

No caso de François Truffaut, entretanto, o perfil do ‘autor-diretor’ é reservado à figura emblemática de Alfred Hitchcock. É um cineasta sobre o qual Truffaut escreve muito, vinte e sete artigos ao longo dos anos 50. O ‘mestre do suspense’ é alvo de uma admiração que se parece com verdadeiro culto, ‘O maior inventor de formas’, o diretor por excelência, aquele que ‘nos faz participar – pelo fascínio que exerce sobre cada um de nós toda figura formal quase geométrica – da vertigem sentida pelos personagens. E para além da vertigem, nos faz descobrir a profundidade de uma ideia moral, de uma visão do mundo. E o que o crítico vê então no filme, graças à *mise en scène*, e um (auto-)retrato: está em questão o cineasta, o próprio autor. O autor, poder-se-ia resumir, é o diretor que, servindo-se de múltiplas máscaras, como Hitchcock, ou entregando-se com total franqueza, como Nicholas Ray, exhibe na tela a intimidade de sua pessoa’.

Os Jovens Turcos, mas principalmente Jacques Rivette e Truffaut, diante dessa nova linha editorial, começam a produzir longas entrevistas com diretores consagrados, revisitando suas obras, e tais encontros proporcionam um grande aprendizado:

Entre a primavera de 1954 e o outono de 1957, suceder-se-iam – na maioria dos casos entrevistados por Truffaut e Rivette – Jean Renoir, Luis Buñuel, Roberto Rossellini, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Robert Aldrich, Joshua

Logan, Anthony Mann, Max Ophüls, Vincente Minnelli, Jacques Tati, Orson Welles, Gene Kelly, Nicholas Ray, Richard Brooks, Luchino Visconti e finalmente Fritz Lang. Este conjunto constitui uma das grandes originalidades dos *Cahiers du Cinéma*, permanecendo hoje como um dos pilares da crítica moderna. François Truffaut espera muito de cada um desses encontros, que provavelmente correspondem a uma característica profunda de sua personalidade: escolher mestres e aprender com eles (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 128).

As entrevistas possibilitam ainda um contato pessoal do crítico Truffaut, já um pouco famoso, com os diretores cultuados por ele, propiciando assim o nascimento de relações de amizade. Tais aproximações conferem a possibilidade de frequentar vários sets de filmagens, começando a nascer nele a vontade de fazer cinema, ao passo que as oportunidades para ingressar em uma carreira de diretor também começam a surgir e uma das primeiras acontece com um dos seus maiores ídolos, Jean Renoir, mas não para desempenhar uma atividade no cinema, e sim, em uma peça teatral:

Truffaut começa a frequentar regularmente as filmagens de cineastas que admira. Em outubro de 1954, passa dez dias no estúdio Franceœur acompanhando as filmagens de *French Cancan*, de Jean Renoir, dando conta da experiência sob a forma de um diário de filmagem publicado em *Arts*. Renoir certamente apreciou o resultado, pois o convida várias vezes a sua casa, na Avenida Frochot, perto de Pigalle, e lhe abriria mais tarde, em março de 1956, as portas das filmagens de *As Estranhas Coisas de Paris (Éléna et les Hommes)*. Ao longo desses anos, Truffaut seria igualmente um espectador privilegiado de todas as experiências teatrais de Renoir. Em julho de 1954, atua como seu assistente na encenação de *Júlio César*, de Shakespeare, na tradução e adaptação de *Grisha e Mitsou Dabat*, para uma única apresentação, a 10 de julho, nas arenas de Arles (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 129).

Dentre essas novas amizades, outro grande nome do cinema de quem Truffaut se aproxima, por meio de uma entrevista, é Max Ophüls, com a publicação de vários artigos de sua obra, na *Cahiers du Cinéma*:

Max Ophüls é um dos grandes ‘mestres’ de Truffaut. Os dois se conhecem em 1953, quando o cineasta filma *Desejos Proibidos (Madame de...)*. Na estreia do filme, Truffaut e Rivette entrevistaram longamente Ophüls em sua casa em Neuilly. Max Ophüls pediu a seu filho Marcel que estivesse presente, para facilitar o contato com os dois jornalistas dos *Cahiers du Cinéma*, que considera, com certa desconfiança, intelectuais algo confusos. ‘A partir do instante em que se encontraram, alguma coisa se passou entre meu pai e François, não era preciso fazer tradução, bastava sentar-se num canto para ouvi-los conversar?’, recorda-se Marcel Ophüls. Com uma mistura de timidez e segurança nas opiniões, Truffaut encanta o grande cineasta. Os dois se entendem e passam a se encontrar para longas conversas no bar do *Plazza Athénée*, na Avenida Montaigne. É por esta época que Truffaut organiza vigorosas campanhas de imprensa para tentar impor o ‘estilo Ophüls’ (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 131).

A relação de amizade entre Truffaut e Ophüls estreita-se ainda mais ao ponto de o crítico oferecer-se como assistente de direção do cineasta em seu próximo filme, mas, infelizmente, por questões sindicais, a tentativa é frustrada:

[...] Em suas frequentes conversas, Ophüls e Truffaut falam do filme que o cineasta deve começar a rodar em fevereiro de 1955, *Lola Montès*. Truffaut oferece-se para colaborar como simples assistente. Ophüls o estimula, e no fim de janeiro Truffaut assina um contrato de assistente estagiário com a Gamma Films e seu diretor de produção, Ralph Baum, valendo por cinco semanas e um salário de 12.000 francos por mês. Mas o contrato vem a ser rescindido por razões sindicais (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 131).

Porém, a amizade de Truffaut com Ophüls geraria frutos e novas possibilidades profissionais. Insatisfeito com a impossibilidade de não poder trabalhar com o jovem francês em seu novo projeto, o diretor alemão ainda aposta em uma próspera transição de crítico para cineasta de Truffaut. Como era bem próximo de Roberto Rossellini, é Ophüls quem o indica como assistente para os próximos projetos que o italiano iria desenvolver na França, seu novo lar, após uma fase de grandes fracassos cinematográficos de bilheteria por toda Europa. Truffaut aproxima-se de Rossellini, que o incentiva a dirigir seus primeiros curtas-metragens, e torna-se seu assistente, mas em um momento em que o diretor italiano não produz nenhum projeto. Entretanto, a convivência influencia muito como Truffaut irá produzir seus primeiros filmes, de uma maneira simples, focada na verossimilhança dos roteiros e de narrativas lógicas:

Acho que comecei a ter vontade de ser diretor no momento em que conheci Rossellini [...] portanto, fui assistente de Rossellini durante os dois anos em que ele não filmou nada. No entanto, aprendi muita coisa com ele. Ele tirou muito do meu entusiasmo pelo cinema americano, que ele odiava, e me despertou para a simplicidade, a clareza, à lógica. Ainda hoje somos amigos e minha admiração por ele nunca diminuiu (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 30).

A influência do italiano na transição de crítico para cineasta em Truffaut é, portanto, fundamental na construção de um estilo próprio de direção cinematográfica, sendo que filmaria seu primeiro longa-metragem, *Os Incompreendidos*, focado na sua autobiografia das experiências reais vividas em sua adolescência, com uma linguagem que se aproximava da realidade em uma narrativa envolvente, mas que, apesar de verossímil, não seria nada documental para o cineasta que odiava o gênero documentário. Truffaut, quando questionado, em 1974, sobre qual seria a influência de Roberto Rossellini em sua carreira cinematográfica até aquele momento, fala sobre a importância do cineasta nesse estilo de direção:

Se ele não fosse tão anti-hollywoodiano, tão antiamericano, talvez não tivesse havido *Os incompreendidos*. Ele era a favor de uma abordagem quase documental e realista das coisas... Se, depois de todo o tempo em que me mantive afastado do cinema francês, acabei por realizar um filme como *Os incompreendidos*, que é bem francês, é porque a influência de Rossellini foi fortíssima. Isso é que me deu coragem para fazer um filme onde se passa muito pouca coisa. Em *Os Incompreendidos* há muito poucos acontecimentos! Com exceção do roubo da máquina de escrever e da sequência em que Doinel diz que sua mãe morreu, quando na verdade ela está viva... O restante são cenas beirando o documentário... As pessoas nem sempre entendem quando digo que odeio documentários. Com isso, na verdade quero dizer que o que me levou a fazer cinema foi a ficção, e que não pretendo mudar o meu ponto de vista a esse respeito. Quando fiz *O Garoto*

*Selvagem (L'Enfant Sauvage)*, foi ainda com ódio de documentário! No entanto, a tentação é se fazerem filmes o menos intrincados possíveis, mas que ao mesmo tempo prendam a atenção do público. Nesse caso, a ficção não reside na invenção de cenas extravagantes, mas na maneira de se costurarem as coisas, na capacidade de se apresentar a história como uma narração, um conto, e não como algo sem vida, neutro. Portanto, o ódio por documentários que eu então sentia, e que continuo sentindo, levava-me a querer fazer um filme que parecesse com documentário sem sê-lo (*apud* GILLAIN, 1990, p. 104-105).

Portanto, a aproximação de Truffaut como crítico ao universo da produção cinematográfica alteraria seu percurso profissional, as experiências que tivera com Renoir, Ophüls e Rossellini influenciaram sensivelmente o início de sua carreira como cineasta e a construção de um estilo de direção próprio.

### 3.3 – A Influência de Ernst Lubitsch, Jean Renoir e Alfred Hitchcock

Com o lançamento, sucesso e grande repercussão de *Os Incompreendidos*, em 1959, a carreira de Truffaut consolida-se de forma muito rápida para o jovem cineasta, ainda com vinte e sete anos. Daquele momento em diante, o diretor inicia uma sucessão de projetos, com a produção, já em 1960, de *Atirem no Pianista*. Logo depois, filmaria *Jules et Jim – Uma Mulher para Dois*, em 1962, e no mesmo ano retornaria para o segundo filme da saga dedicada à Antoine Doinel, com o curta *Antoine e Colette*, integrante do longa-metragem *O Amor aos Vinte Anos*. Já, em *Os Incompreendidos*, é possível identificar a construção de um estilo de direção singular e que se tornaria recorrente nos títulos posteriores, especialmente nos filmes dedicados a Doinel. Tal modelo de direção nasceria naturalmente de um jovem crítico que possuía uma cultura cinematográfica vasta e que recebera influência direta de grandes nomes do cinema durante toda sua vida na concepção de seus filmes.

Enumerar a influência de cada cineasta na formação do estilo de direção de Truffaut seria tarefa para uma pesquisa extensa e ainda mais detalhada sobre o tema. Mas, de todos os cineastas que o francês cultuou como autores durante sua carreira, talvez seja possível constatar que Jean Renoir e Alfred Hitchcock tiveram papéis preponderantes. Além deles, Ernst Lubitsch sempre fora citado por Truffaut como uma grande referência, desempenhando um papel quase tão relevante quanto os outros dois. De tal forma que o objetivo desta seção do capítulo é analisar como tais cineastas influenciaram a construção do estilo de Truffaut, sintetizado pelos filmes dedicados a Antoine Doinel.

Sendo assim, cabe salientar os motivos pelos quais tais cineastas se tornaram inspirações tão presentes na obra do diretor francês. Uma das possíveis razões é que teriam sido as grandes referências para Truffaut durante boa parte de sua infância de cinéfilo, sua adolescência

cinclubista e juventude como crítico na *Cahiers du Cinéma*. O diretor assume que as influências mais marcantes em sua cinematografia foram presentes durante essas fases:

Creio que somos influenciados principalmente pelo que vimos e experimentamos antes de começar a fazer filmes. É difícil sermos influenciados após termos começado. Isso pode ocorrer de tempos em tempos, mas as influências profundas intervêm muito mais cedo, aproximadamente entre oito e quinze anos no que toca às emoções, e entre quinze e vinte e cinco anos no que concerne ao estilo. Depois, afinamos, polimos constantemente nosso código pessoal chegamos até a lutar contra nós mesmos, mas me parece que não ficamos mais sujeitos a muitas outras influências (*apud* GILLAIN, 1990, p. 430).

Outra razão pelo fascínio aos cineastas supracitados viria do fato de Truffaut ter uma admiração muito grande por autores responsáveis por todas as etapas de produção de seus filmes, desde a escrita do roteiro até a direção, acompanhando de perto todo o processo criativo:

Aliás, meus cineastas preferidos são todos diretores-roteiristas, pois o que é a direção exatamente? É o conjunto das decisões tomadas durante a preparação, a gravação e a finalização do filme. Creio que todas as escolhas que se oferecem ao diretor, em termos de cenários, elipses, locações, atores, colaboradores, ângulos, objetivas, tomadas, sons, música levam-no a decidir, e o que chamamos de direção é evidentemente o caminho comum no sentido do qual tendem as milhares de decisões tomadas ao longo dos seis, nove, doze ou dezesseis meses de trabalho. É por isso que os cineastas "parciais", que se ocupam apenas de uma etapa do trabalho, mesmo quando são talentosos me interessam menos do que Bergman, Buñuel, Hitchcock e Welles, que fazem seus filmes do início ao fim (*apud* GILLAIN, 1990, p. 233).

Outro fator comum a Renoir, Hitchcock e Lubitsch é o fato de os três terem alcançado sucesso ainda na fase não sonora do cinema e, posteriormente, terem mantido grande êxito no lançamento de seus títulos na fase sonora. Truffaut destacava, no início de sua carreira como cineasta, que ele e os jovens realizadores da *Nouvelle Vague* buscavam resgatar a excelência narrativa do cinema mudo e o frescor da produção realizada durante esse período, principalmente em detrimento ao cinema francês praticado durante os anos 1940 até meados dos anos 1950:

O desafio para os novos cineastas é recuperar a saúde do cinema mudo, saúde formidável e única coisa que pode evitar que nosso cinema se torne irritante, complicado, chato e sem vida. É preciso se reaver o primeiro período do cinema e se rejeitar em bloco todo o segundo período, que atualmente se apresenta como um estágio de transição (*apud* GILLAIN, 1990, p. 43).

Mais do que isso, Truffaut (2004, p. 23), mostrava-se como grande admirador dos cineastas que conseguiam conduzir a narrativa cinematográfica visual de forma satisfatória, sem diálogos descritivos, e um artista como Hitchcock, por exemplo, preenchia muito bem, tais requisitos:

Se, dez anos depois desse primeiro contato aquático, tive o imperioso desejo de interrogar Alfred Hitchcock, assim como Édipo ia consultar o Oráculo, foi porque nesse meio tempo minhas próprias experiências na realização de filmes me fizeram

apreciar cada vez mais a importância de sua contribuição para o exercício da direção de cinema. Quando se observa atentamente a carreira de Hitchcock, desde seus filmes mudos ingleses até seus filmes coloridos de Hollywood, encontra-se a resposta para certas perguntas que todo cineasta deve se fazer, entre as quais a menor não é esta: como se expressar de modo puramente visual?

Além dessas hipóteses, o papel que Renoir, Hitchcock e Lubitsch desempenham na construção do estilo de direção de Truffaut tem cada qual uma razão específica e complementar. No caso de Jean Renoir, como já citado, o cineasta fora o primeiro que Truffaut começou a cultuar como espectador, e sua primeira crítica também fora dedicada a ele, assim como sua estreia profissional no setor de entretenimento. Truffaut admirava muito a relevância que Renoir dava à criação de suas personagens na construção de seus roteiros e como estas tornavam-se o cerne de suas narrativas: “Se a carreira de Jean Renoir nem sempre foi fácil, isso foi porque seu trabalho sempre privilegiou os personagens em relação às situações dramáticas” (TRUFFAUT, 2005, p. 124). A influência de Renoir é tão presente na construção das personagens de Truffaut que ele até admite que, ao contrário de Hitchcock, sempre privilegiou a personagem frente às situações dramáticas em seus filmes, mesmo que isto gerasse cenas com pouca densidade em alguns títulos:

[...] O inconveniente ao nos ocuparmos em demasia dos personagens é que, ao enchê-los de nuances, corremos o risco de criar cenas fracas. O dilema situação-personagem, que em Hitchcock foi sempre resolvido em proveito da situação e em detrimento dos personagens, talvez seja a única crítica que se poderia fazer a respeito de seus filmes, o único ponto em que ele encontra dificuldades. Em seus filmes, a situação é tão densa, tão forte, que às vezes os personagens não têm muita vida. É um dilema que também enfrento, mas no outro sentido. Muitas das cenas que crio são pouco costuradas [...] (apud GILLAIN, 1990, p. 216-217).

Procurando, na construção de seus roteiros, transmitir a realidade por meio de suas personagens, assim como a verossimilhança de suas narrativas, Truffaut enaltecia a busca desses aspectos nas personagens construídas por Renoir em sua obra:

Jean Renoir, ao longo de toda a sua carreira, interessou-se, portanto, menos em filmar situações que personagens. Convido-lhes aqui a rememorar a atração de parque de diversões que se chama ‘Palácio dos Espelhos’ – personagens que buscam a verdade e se chocam contra as vidraças da realidade. Jean Renoir não filma diretamente ideias, mas homens e mulheres que têm ideias, e estas ideias, barrocas ou derrisórias, ele não nos convida a adotá-las nem a selecioná-las, mas apenas a respeitá-las (TRUFFAUT, 2005, p. 129-130).

A admiração de Truffaut por Renoir era tão evidente que até mesmo o nome de sua produtora, *Les Films du Carrosse* (Os Filmes de Carruagem), era uma homenagem ao filme *Carruagem de Ouro* (*Le Carrosse d’Or*, 1952). Assim como até mesmo o sobrenome Doinel era, de forma não prevista por ele, uma homenagem à secretária de Jean Renoir, Ginette Doynel. Truffaut (2005, p. 103) relata essa passagem, quando ainda exalta a importância da influência

que teve de Renoir na construção de suas personagens e mais especificamente na construção de Doinel:

De onde tirei o nome Antoine Doinel? Durante muito tempo acreditei sinceramente que o inventara, até o dia em que um me chamou a atenção: eu simplesmente pegara o da secretária de Jean Renoir, Ginette Doynel! Foi justamente Jean Renoir quem me ensinou que o ator ao desempenhar um personagem é mais importante que este personagem, ou, caso prefiram, que sempre devemos sacrificar o abstrato ao concreto. Nada espantoso, portanto, que Antoine Doinel houvesse, desde o primeiro dia de filmagem de *Os Incompreendidos*, se afastado de mim para se aproximar de Jean-Pierre.

Com relação a Alfred Hitchcock, citar a importância de sua influência no estilo de direção de Truffaut torna-se uma tarefa de resgate do fascínio que o francês manteria pelo “mestre do suspense” por toda sua carreira de crítico e cineasta. A admiração por Hitchcock pode ser mensurada pelos inúmeros artigos dedicados a ele publicados e culminaria, em 1962, com a produção de uma de suas maiores obras, no caso não cinematográfica, mas talvez seu título literário mais importante, quando, por oito dias consecutivos, entrevistou Alfred Hitchcock nos estúdios da Universal. Essa empreitada deu origem ao livro, *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*, publicado em 1966 e revisado com ampliação em 1983. Já na introdução de sua obra em 1966, Truffaut defende a importância de Hitchcock como um cineasta completo, que possuía em sua visão um estilo próprio inigualável, um autor seguindo os preceitos da Política do Autor, pois também incorporava elementos pessoais em seus filmes, tornando-os inconfundíveis:

[...] A meu ver, Hitchcock os supera porque é mais completo. É um especialista, não desse ou daquele aspecto do cinema, mas de cada imagem, de cada plano, de cada cena. Gosta dos problemas de construção do roteiro, mas também gosta da montagem, da fotografia, do som. Tem ideias criativas a respeito de tudo, cuida de tudo muito bem, mesmo da publicidade, mas isso todos já sabem. Porque domina todos os elementos de um filme e impõe ideias pessoais em todas as etapas da direção, Alfred Hitchcock possui de fato um estilo, e todos reconhecerão que é um dos três ou quatro diretores em atividade que conseguimos identificar só de assistir a poucos minutos de qualquer filme seu (TRUFFAUT, 2004, p. 29).

Para Truffaut, a direção de Hitchcock funcionava como uma escrita audiovisual, mais uma vez seguindo os conceitos da Política do Autor e da “câmera caneta”, de Alexandre Astruc, em que o diretor manipulava as situações dramáticas de maneira a costurar sua narrativa, ainda que de forma clássica, mas buscando um crescendo dramático, atingindo seu ápice pela resolução de uma situação no final de cada filme, por meio do suspense, construído de forma eficiente através de pistas durante boa parte da trama:

Caso se fizesse necessária a descrição dessa direção que torna Hitchcock tão superior à maioria dos cineastas em exercício, diríamos que, mais que de um estilo, trata-se de uma escrita [...]. Na escrita hitchcockiana o suspense naturalmente desempenha papel importante. O suspense não é, como se acha muitas vezes, a manipulação de um material violento, porém mais exatamente a dilatação da

duração, a ampliação de uma espera, a valorização de tudo que faz nosso coração bater um pouco mais forte; um pouco mais rápido (TRUFFAUT, 2005, p. 103).

Durante sua carreira, Truffaut procurou criar suas histórias sob a influência do encantamento que Hitchcock causava nos espectadores, manipulando a narrativa com situações dramáticas, muitas vezes inverossímeis, mas que devido às coincidências narrativas elaboradas no roteiro tornavam-se verossímeis, costurando o suspense e dando certa lógica à trama. Dessa maneira, Hitchcock criava o espetáculo de manipulação da narrativa, retendo a atenção dos espectadores pelo medo e pelo suspense desenvolvidos:

Tudo isso nos leva ao suspense sem negar que Hitchcock seja o mestre – consideram uma forma inferior de espetáculo, quando na verdade é, em si mesmo, o espetáculo. O suspense é antes de tudo a dramatização do material narrativo de um filme ou ainda a apresentação mais intensa possível de situações dramáticas. [...] Obviamente, uma opção dessas pela dramatização tem um aspecto arbitrário, mas a arte de Hitchcock está justamente em impor esse arbitrário contra o qual, vez por outra, os espíritos de contradição se rebelam, argumentando que é inverossímil. Hitchcock costuma dizer que não liga para o verossímil, mas no fundo é raro que seja inverossímil. Na verdade, organiza seus enredos a partir de uma enorme coincidência, que lhe fornece a situação forte necessária. Em seguida, seu trabalho consiste em alimentar o drama, em amarrá-lo cada vez mais apertado, dando-lhe o máximo de intensidade e plausibilidade, até afrouxá-lo muito rapidamente, depois de um paroxismo (TRUFFAUT, 2004, p. 25).

Truffaut identificava-se como um cineasta que gostava de criar histórias baseadas em personagens reais, em narrativas factíveis, considerando assim que Hitchcock dirigia seus filmes de forma realista, devido à sua *mise en scène*, quando, por exemplo, conduzia sua câmera ao encontro dos olhares reveladores da realidade de cada personagem:

[...] Hitchcock é o único cineasta capaz de filmar e tornar perceptíveis os pensamentos de um ou de vários personagens sem o recurso do diálogo, e isso me autoriza a vê-lo como um cineasta realista. Hitchcock realista? Nos filmes como nas peças, o diálogo apenas exprime os pensamentos dos personagens, ao passo que sabemos muito bem que na vida real é totalmente diferente, mais ainda na vida social, sempre que participamos de uma reunião, coquetéis, jantares mundanos, encontros familiares etc. cujos personagens não são íntimos uns dos outros. Se assistimos como observadores a uma reunião desse tipo, sentimos à perfeição que as palavras ditas são secundárias, de conveniência, e que o essencial se passa em outra esfera, nos pensamentos dos convidados, pensamentos que podemos identificar observando seus olhares (TRUFFAUT, 2004, p. 29).

A construção dessa narrativa cinematográfica verossímil baseada na manipulação do drama por meio do suspense contribuía, na visão de Truffaut, para que Hitchcock conseguisse manter a atenção do espectador de forma integral durante todo o tempo de projeção de seus filmes:

Essa vontade ferrenha de prender a atenção custe o que custar e, como ele mesmo diz, de criar e em seguida preservar a emoção a fim de manter a tensão, faz com que seus filmes sejam muito especiais e inimitáveis, pois Hitchcock exerce sua influência não só nos momentos fortes da história, mas também nas cenas de

exposição, nas de transição e em todas as cenas habitualmente ingratas nos filmes (TRUFFAUT, 2004, p. 25).

Essa era uma preocupação recorrente também do diretor francês que seguia construindo suas narrativas de forma clássica, com o objetivo final de conquistar a atenção máxima de seus espectadores, valorizando assim o seu público e contando uma história de forma a manter esta conexão com o espectador:

Acredito que o cinema está avançando e, sobretudo, que os espectadores entendem cada vez mais depressa as cenas. Mas continuo achando que o cinema deve respeitar a cronologia e ser simples. [...] Penso que é muito perigoso deixar o público desnortado. Toda vez que o espectador se pergunta se o que está na tela diz respeito ao passado ou ao presente, para de assistir ao filme durante cinco minutos. Ora, eu me sinto como se fosse um cantor – mesmo que o que esteja em cena seja o filme, não eu –, e é horrível se as pessoas param de ouvir a canção. Nunca fui ator, mas sinto o filme, o espetáculo, como algo rico de possíveis catástrofes. Entre elas, a de não ser olhado ou escutado é uma das piores. O cineasta, da mesma forma que o ator, deve se mostrar interessante (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 198).

As influências de Renoir e Hitchcock são abertamente assumidas por Truffaut que enaltecia o papel dos dois cineastas na construção de seu estilo de direção. Essa influência é citada diversas vezes nos filmes dedicados à personagem Antoine Doinel (como poderá ser observado mais à frente), mas não se restringe somente aos filmes da saga, perpassando por toda sua carreira de cineasta. Truffaut admitia que pretendia criar seus enredos utilizando o máximo da construção das personagens em consonância com situações bem elaboradas em seus roteiros, misturando assim o cinema de personagem de Renoir e o cinema de situações de Hitchcock. Quando questionado por um jornalista se *A Noiva Estava de Preto* (*La Mariée Était en Noir*, 1968) – pelo fato de ser uma adaptação de um romance policial e também devido ao lançamento de seu livro de entrevistas em 1966, *Hitchcock/Truffaut* – seria baseado nas influências do diretor britânico, Truffaut fala um pouco sobre essa tentativa de incorporar essas influências dos dois cineastas ao estilo de direção do filme:

Sabe, ocorreu-me uma ideia igual a tantas outras e, como todas as ideias muito teóricas, um pouco confusa, que é a seguinte: é possível conciliar Hitchcock e Renoir, o máximo do cinema de personagens, que é Renoir, e o máximo do cinema de situações, que é Hitchcock. Acredito que podemos misturá-los. Gosto da experimentação naquilo que faço e, com *A Noiva Estava de Preto*, tentei fazer uma história não hitchcockiana, pois Hitchcock se interessa mais pelos inocentes do que pelos culpados, mas, segundo um princípio de narração *à la* Hitchcock: o primeiro homem Claude Rich: ‘O que ela pretende?’, ‘Ei, ela está matando ele’; o segundo homem, Michel Bouquet: ‘Puxa, ela vai matá-lo’; o terceiro, Daniel Boulanger: ‘Ei, a coisa não está se passando como foi prevista’; no fim: ‘Ela vai se deixar agarrar, não, parecia que...’. Todo o tempo, leva-se em consideração o raciocínio do público e brinca-se com isso. Diz-se: ‘Vão levar a crer que...’, que ela vai se apaixonar por Charles Denner, por exemplo. A grande vantagem de eu utilizar um esquema de aventura policial é que, se a história é muito simples e as situações são muito claras, posso me servir dos diálogos de uma forma completamente independente da intriga. Esta segue por conta própria e, assim, acabo obtendo dois filmes paralelos que avançam simultaneamente. Essa vontade de fazer com que os personagens falem de

algo completamente diferente da intriga é uma atitude pouquíssimo hitchcockiana e mais próxima do espírito europeu (*apud* GILLAIN, 1990, p. 182).

Quanto às influências de Ernst Lubitsch, Truffaut assume o quão importante o diretor alemão fora para a mudança de tom e gênero de seus filmes na construção de seu estilo de direção. Dentro da narrativa, Truffaut promovia mudança de tons, buscando inserir cenas cômicas surpreendentes ou blagues logo após cenas sérias ou graves, na tentativa de trazer o espectador para dentro da trama, como confessara ter aprendido com Lubitsch:

Lubitsch não busca tornar a história verossímil, mas tomar-nos pela mão e desmontar sistematicamente todos os mecanismos que põe em movimento. Contamos uma história e, a cada dois minutos, faz uma blague, para mostrar que conta uma história. Isso leva ao riso, mas sempre a um riso de cumplicidade. Lubitsch implica diretamente o espectador em suas operações de destruição. Faz-nos participar delas. Somos seus cúmplices (*apud* GILLAIN, 1990, p. 319).

Na maior parte das vezes, as blagues de Lubitsch eram construídas em situações alicerçadas na inverossimilhança, por meio de situações estapafúrdias que brincavam com o espectador da trama, mas de forma a conquistar sua atenção para a história ficcional e surpreendente. Truffaut, assim como fizera com Renoir e Hitchcock, enxerga a intersecção entre Hitchcock e Lubitsch no tratamento dessas situações inverossímeis de forma a descomplicar a realidade, mas não como um aspecto negativo na construção de seus roteiros, e sim, como um ponto positivo na decorrência da manipulação da narrativa de forma indireta, agradável, cômica e que conquistava o público. O chamado “*Lubitsch touch*” em consonância ao que Truffaut (1989, p. 75) também chamou de “*Hitchcock touch*”, mas não de maneira cômica, e sim, com o suspense por parte do diretor inglês:

Este, portanto, é o primeiro ponto em comum entre o *Lubitsch touch* e o *Hitchcock touch*, e o segundo é provavelmente a maneira como ambos tratam o roteiro. Aparentemente, trata-se de contar uma história em imagens e é sobre este ponto que eles próprios insistirão em suas entrevistas. Não é verdade. Eles não mentem por prazer ou para zombar de nós, mentem para simplificar, porque a realidade é muito complicada e é melhor consagrar o tempo a trabalhar e aperfeiçoar-se, pois estamos lidando com perfeccionistas. A verdade sobre este gênero de trabalho é que a questão está em não contar a história e até mesmo em procurar um meio de absolutamente não contá-la [...].

Truffaut construía seus roteiros de forma acessível, direta, e utilizava muito a comicidade para realizar a variação de tom. Entretanto, realizava essa alternância de forma indireta na narrativa, causando um estranhamento no público de forma cômica, inserindo-o na dramaticidade do filme, bem ao estilo de Lubitsch. O diretor francês apresenta uma situação dessas em *Uma Jovem Tão Bela Quanto Eu* (*Une Belle Fille Comme Moi*, 1972), quando acontece uma cena de sexo e um elemento cômico sonoro é inserido na cena para surpreender o público:

É uma tentativa de buscar o cômico indiretamente. Você sabe que fui bastante influenciado por Lubitsch. Como ele, procuro contar histórias muito simples, mas de maneira indireta. Por exemplo, ao invés de mostrar "cenas íntimas" entre Camille e Sam, coloco o disco de Indianapolis. O público sabe que Sam faz sempre isso nessas ocasiões. Então, quando, de repente, ouve-se o barulho confuso dos carros, mesmo que na tela haja uma rua deserta e nem Sam nem Camille possam ser vistos, o espectador compreende o que se passa (TRUFFAUT *apud* Gillain, 1990, p. 292),

A transição de tom e gênero de forma indireta serão constantes na maneira de Truffaut dirigir. Porém, nos filmes dedicados a Antoine Doinel tais alternâncias serão mais claras durante a condução da narrativa – o que poderá ser apresentado de forma mais adequada na próxima seção deste capítulo, demonstrando-se a importância da combinação e interseção da influência dos três diretores, Renoir, Hitchcock e Lubitsch, assumidas por Truffaut na construção de um estilo de direção que surge em *Os Incompreendidos*, perpassa por toda a saga de Antoine Doinel e se perpetua nos demais filmes do diretor francês.

### **3.4 – Análise da influência de Hitchcock, Renoir e Lubitsch nos filmes sobre Antoine Doinel**

De forma analítica, é possível observar a construção de um estilo próprio de direção cinematográfica de François Truffaut, destacada na proposta de pesquisa como sintética, nos filmes destinados ao desenvolvimento da personagem Antoine Doinel. A carreira como diretor de longas-metragens se estendeu por vinte e quatro anos, entre 1959 e 1983. Os filmes produzidos para a saga de Doinel perpassaram por todas essas fases, tendo início com sua estreia na direção de longas-metragens, com *Os Incompreendidos*, em 1959, e termina em 1979, com o lançamento de *O Amor em Fuga*. Após esta produção, Truffaut dirigiria seus últimos três projetos e faleceria de câncer, em outubro de 1984. Para a construção de um estilo de direção autoral, Truffaut seguia as próprias diretrizes condensadas por ele na Política do Autor, produzindo filmes que apresentavam sua filosofia de vida que, em boa parte, era dedicada ao cinema, sua razão de ser: “Minha religião é o cinema” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 438).

Suas obras eram, assim, compostas por narrativas construídas a partir de sua autobiografia e na vida vivida majoritariamente nas telas. Dessa maneira, naturalmente, a forma de direção de Truffaut carregaria todas as influências cinematográficas que o diretor iria adquirindo ao longo da sua trajetória e, como preconizava a Política do Autor, traria muito da sua biografia aos seus filmes. Entretanto, como apontado, as influências mais citadas pelo diretor são dedicadas aos cineastas Jean Renoir, Ernst Lubitsch e Alfred Hitchcock, assim como os filmes mais próximos da sua autobiografia são os dedicados a seu alter ego, Antoine Doinel.

Torna-se necessário elucidar como a influência destes três cineastas cultuados por Truffaut ocorre de maneira perceptível em seus filmes. Muitos são os aspectos que podem ser observados no que diz respeito à esta influência das obras cinematográficas de Renoir, Lubitsch e Hitchcock nos filmes de Truffaut, que ocorre de maneira intertextual nos filmes dedicados à personagem Antoine Doinel, referentes à recorrência temática, às influências de ordem técnica, à *mise en scène*, ao estilo de direção e às alusões visuais da construção das sequências.

Anteriormente, há que se definir o conceito de intertextualidade que abarca, de maneira geral, os aspectos supracitados referentes à influência que Truffaut recebera dos cineastas que admirava. Tal conceito no cinema possui diferentes interpretações e origens teóricas. Contudo, nesta pesquisa, a intertextualidade é abordada de acordo com sua origem conceitual na teoria literária em que Mikhail Bakhtin define-a com o termo “dialogismo”, que pode ser compreendido como um diálogo estabelecido entre um texto que se refere ou se relaciona com textos anteriores e que pode ser abordado como as referências cinematográficas de um diretor, no caso Truffaut, citando filmes anteriores ou homenageando o estilo de direção de cineastas que admirados:

A teoria literária do século XX, no rastro de Mikhail Bakhtin e de sua noção de dialogismo (pluralidade de vozes narrativas em uma mesma obra), considerou, de fato, com frequência, que um texto novo se relaciona com obras anteriores, em modos variáveis que incluem a citação, o plágio, a paródia, o pastiche. (AUMONT, MARIE, 2003, p.170-171).

O conceito de intertextualidade, ou o *dialogismo* de Bakhtin, também é utilizado por Umberto Eco (*apud* ANDRADE, 2014, p. 29) para definir como um diretor pode elaborar seus filmes, realizando uma espécie de “jogo intertextual” com a “competência enciclopédica” do leitor – ou, no caso, o espectador cinematográfico -, que vai adquirindo ao longo de sua experiência como receptor audiovisual o conhecimento de filmes anteriores, possibilitando-o compreender as citações intertextuais em um filme ou no conjunto de obras de um cineasta:

[...] assim como a da maioria dos cineastas considerados pós-modernos, estaria ligada ao jogo de citações intertextuais a que Mikhail Bakhtin chama de ‘dialogismo’ – a pluralidade de vozes narrativas numa mesma obra –, no qual, segundo aponta Umberto Eco, o espectador (‘leitor’) recorreria à sua ‘competência enciclopédica’. ‘Quando um texto [que aqui será considerado um filme] cita um texto anterior, este impõe ao receptor uma inspeção na própria competência intertextual e no próprio conhecimento do mundo (ou seja, em conjunto, na própria competência enciclopédica).’ (ECO 1989, p. 118) (ANDRADE, 2014, p. 29).

O espectador cinematográfico também é definido por Umberto Eco (*apud* ANDRADE, 2014, p. 29) de duas formas: a primeira seria a do “espectador ingênuo”, que não se atenta às citações intertextuais, e a segunda a do “espectador crítico”, que possa reconhecer estas

citações ou até mesmo perceber a utilização da intertextualidade como estratégia narrativa do cineasta em determinado filme:

Aqui, é necessário estabelecer os dois *tipos de leitor* (no caso, espectador) a que, na concepção de Eco (1989, p. 101), toda obra se propõe: o primeiro, denominado *ingênuo*, como “vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas”, atento principalmente ao prazer do ‘*quê*’ é narrado, em um primeiro nível de leitura, e o segundo seria o *crítico* “que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada”, considerando o prazer do ‘*como*’, em um segundo nível de leitura que permite, inclusive, reconhecer os códigos do discurso, citações intertextuais e até mesmo estratégias empregadas. Para o teórico italiano, existiriam graduações desses níveis de leitura, uma vez que uma obra que contenha “artifícios de aspeação”, citando outros textos em seu conteúdo, ‘pode instaurar um pacto exclusivamente com o fruidor ingênuo ou exclusivamente com o fruidor crítico, ou com ambos, em níveis diferentes, ao longo de uma sucessão de soluções que não podem ser facilmente catalogadas’ (Eco 1989, p. 108) (ANDRADE, 2014, p. 29).

No que diz respeito à esta classificação de Umberto Eco, é possível perceber, ao longo desta pesquisa, que François Truffaut concebia seus filmes com o objetivo de atingir o máximo de espectadores possível, o que corrobora que, de forma geral, o cineasta tinha como foco primordial o “espectador ingênuo” que assiste a seus filmes, sem necessariamente compreender as citações a outros cineastas. Entretanto, as análises aqui propostas tendem a deduzir que Truffaut se utilizava da intertextualidade para citar obras de Renoir, Lubitsch e Hitchcock, criando uma relação estreita com um possível “espectador crítico” que compreenderia a homenagem ou mesmo a paródia nos filmes dedicados a Antoine Doinel:

Mais interessante é quando a citação é explícita e consciente: estamos então próximos da paródia ou da homenagem ou, como acontece na literatura pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade (romance sobre o romance e sobre as técnicas narrativas, poesia sobre a poesia, arte sobre a arte) (ECO, 1989, p. 125).

Esta é uma prática recorrente do estilo de direção de Truffaut, que ao longo da sua carreira, vai conquistando o “espectador crítico” que compreenda as referências claras ou até mesmo as mais sutis estratégias narrativas intertextuais de sua obra, em especial, aquelas realizadas nos filmes dedicados a Antoine Doine. Ainda segundo Eco (1989, p.132):

Essas aspas imperceptíveis, mais do que um artifício estético, são um artifício social, selecionam os *happy few* (que, espera-se, sejam milhões). Ao espectador ingênuo de primeiro nível o filme já deu até demais: aquele prazer secreto fica reservado, por enquanto, ao espectador crítico de segundo nível.

Diante desse panorama, a influência dos três diretores na construção do estilo de direção de Truffaut será apresentada nesta seção do capítulo, de forma cronológica aos lançamentos dos cinco filmes dedicados a Antoine Doinel, com ênfase na identificação da influência que Alfred Hitchcock exerceu sobre Truffaut na direção destes títulos e com uma análise comparativa entre cenas de filmes dirigidos pelo diretor inglês com cenas de cada obra de

Doinel abordada. Dessa forma, a análise da construção deste estilo no que diz respeito a relevância das influências da tríade, Renoir, Lubitsch e Hitchcock, inicia-se por *Os Incompreendidos*.

### 3.4.1 - *Os Incompreendidos*

O primeiro longa-metragem de Truffaut conta as peripécias estudantis do garoto Antoine Doinel, de quatorze anos, ao lado do seu melhor amigo René, baseado em Robert Lachenay. Antoine é filho único e vive com a mãe Gilberte e o pai Julien em um pequeno apartamento em Paris. O garoto leva uma vida melancólica, com uma educação rígida dos pais e da escola. Sem a devida atenção parental, ele começa a ter vários problemas escolares, cabulando aulas e cometendo pequenos delitos em companhia de René. Os garotos perambulam pelas ruas de Paris, se divertindo e frequentando as salas de cinema da capital francesa. A situação vai se complicando no momento em que Antoine começa a ser pego pela escola e pela família nas mentiras que contava para cabular as aulas. Quando ele e René resolvem roubar uma máquina de escrever do escritório de contabilidade de Julien a fim de conseguir dinheiro para se aventurar com o objetivo de conhecer o mar, acabam sendo identificados pelo segurança da empresa. O pai de Antoine fica enfurecido com a situação e decide entregar o filho para a justiça francesa, exigindo que a criança confesse seus atos ilícitos. Antoine passa um dia na delegacia e vai para uma instituição de internação para menores infratores em Villejuife, no interior da França. Lá, ele recebe visitas frias da mãe, até mesmo uma visita frustrada de René. Diante de um futuro sem perspectivas, amargurado, Antoine foge do centro de menores e o filme termina com o menino finalmente conhecendo o mar em sua fuga.

Além de autobiográfico, *Os Incompreendidos* é construído em uma narrativa conduzida de forma clássica e a direção de Truffaut é realizada sob forte influência de Hitchcock. Em 1962, passado um tempo do lançamento do filme, o cineasta francês conseguia vislumbrar como sua direção se aproximava do inglês, já que sua *mise en scène* privilegia o encontro da câmera com o olhar de Antoine Doinel. Esses enquadramentos, na visão de Truffaut, proporcionavam uma identificação do público com o protagonista, construindo uma relação de cumplicidade, atraindo sua atenção. Truffaut apresentava, assim, sua personagem de forma a provocar total identificação por parte do espectador:

Agora, quatro anos depois de tê-lo feito, percebo que ele é hitchcockiano. Por quê? Porque as pessoas se identificam já na primeira imagem com o garoto e assim segue até o final. Na época, algumas pessoas elogiaram um filme idiota de Robert Montgomery; *A Dama do Lago* (*Lady in the Lake*). Mas a câmera subjetiva é o contrário do cinema subjetivo quando o olhar do ator coincide com o do espectador.

Quando ela está no lugar do personagem, fica impossível identificar-se com ele. Tem-se cinema subjetivo quando o olhar do ator coincide com o do espectador. Portanto, como o público tem necessidade de identificação (mesmo que o filme tenha sido rodado sem que o diretor se posicione), identifica-se automaticamente com o rosto com o qual cruza com mais frequência no filme, com o ator que é mais fotografado de perto, cujo rosto aparece mais. Foi o que aconteceu com Jean Pierre Léaud. Ao fazer um documentário sobre ele, eu pensava estar sendo objetivo, mas quanto mais eu fazia *close*s dele, mais ele crescia, mais as pessoas sentiam-se na pele dele (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 99-100).

Dessa maneira, é possível perceber a consciência posterior à produção por parte de Truffaut que, em *Os Incompreendidos*, utilizaria muito do melodrama<sup>29</sup> hitchcockiano, com ênfase nos *close-ups* e na empatia psicológica do espectador com a personagem. Na filmografia de Hitchcock, pode-se observar essa reiteração de planos e contextualização psicológica das personagens pelo melodrama. Em *Hitchcock/Truffaut*, o crítico francês corrobora com essa análise sobre a filmografia do diretor inglês, quando constata que a *mise en scène* hitchcockiana é baseada nos planos aproximados das personagens de frente para a câmera, muitas vezes em *close-ups* privilegiando o olhar, de modo a que as expressões faciais dos atores sejam destacadas na dramaturgia, com o objetivo de inserir o espectador na ação e na trama:

A direção de Hitchcock recusa o registro simplista da ação e, adora uma escrita que consiste em privilegiar o personagem pelos olhos de quem as coisas seriam vistas (e sentidas) por nós, o público. Esse personagem será filmado constantemente de frente, em plano aproximado, de maneira que nos identificaremos a ele. A câmera o precederá em cada um de seus deslocamentos, mantendo-o em *close-up* constante na imagem, e, quando ele descobrir algo perturbador, a câmera demorará alguns segundos a mais sobre seu rosto a fim de intensificar nossa curiosidade. Quando tiver medo, compartilharemos seu medo, e quando ficar aliviado, ficaremos aliviados, mas... não antes do final do filme! Numa cena complicada e sutil, o ponto de vista poderá mudar, e, neste caso, deslocaremos nossa participação afetiva de um personagem para outro; o essencial para Hitchcock é incluir-nos, a nós, público, em sua narração, e jamais deixar a ação afundar-se no pântano da objetividade documental ou no areal da reportagem desordenada. O documentário e a reportagem representam para Hitchcock algo como os dois inimigos hereditários do cinema de ficção (TRUFFAUT, 2004, p. 104).

Isso pode ser verificado, por exemplo, em *O Ringue (The Ring, 1927)*, com *close-ups* na personagem Nelly (Figuras 1.1 e 1.2) para demonstrar seus sentimentos, ou na reiteração desses primeiros planos em outros filmes, ainda no cinema mudo, como ocorre também em *O*

---

<sup>29</sup> De acordo com Aumont & Marie (2003, p. 184-185): “Termo da história do teatro, que designa, em sua origem, uma espécie de drama falado e cantado, e que adquiriu (no fim do século XVIII) – de ‘drama popular que acentua os efeitos patéticos, salientado por uma música expressiva’ (DHLF). Esse gênero tem, no século XX, um sucesso particular (o filme *Les Enfants du Paradis*, de 1945, fez reviver o melodrama *L’Auberge des Adrets* e seu intérprete, então célebre, Frédérick Lemaître). O melodrama define-se por alguns traços constantes: uma ação intensa, fundada em acontecimentos violentos: [...] Desde o início do século XX, o cinema rouba o repertório dessa literatura popular e cria um gênero proteiforme, que atravessa todas as épocas e as produções nacionais. [...] Do ponto de vista estético, tudo acontece na distância que o autor escolhe para gerar os estereótipos narrativos com os quais ele lida. Ele pode assumi-los e lançar mão do lirismo e do sublime (Gance, Griffith), ou transformá-los e desconstruí-los, na óptica de um certo distanciamento [...]”.

*Inquilino* (*The Lodger The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927), quando Hitchcock dá ênfase à primeira vítima do assassino em um *close-up*, já no primeiro plano, ou quando a personagem da anfitriã é destacada em um plano-detulhe de sua face, na cena do assassinato de seu marido com uma faca de pão. A reiteração deste tipo de enquadramento que privilegia as personagens, principalmente os protagonistas, será recorrente na obra de Hitchcock, exercendo grande influência no estilo de Truffaut.

Figura 1.1. *Close-up* da personagem Nelly, de *O Ringue*



Figura 1.2. *Close-up* da personagem Nelly.



Fonte: Fotogramas do filme *O Ringue*

Em *Os Incompreendidos*, os *close-ups* em Antoine Doinel também são reiterados ao longo dos cem minutos do filme, reforçando o melodrama pela câmera que insiste em localizar a personagem para aproximar a atuação de Jean Pierre Léaud do público. O roteiro privilegia tais momentos dramaturgicos, como quando a câmera enquadra o rosto de Doinel na sala de aula, surpreendido pelo professor para se apresentar ao diretor em companhia de seus pais; ou quando Doinel está internado na instituição de menores infratores e seu amigo René vai visitá-lo, mas o guarda não autoriza sua entrada e há neste momento uma cena melodramática em que os dois amigos se entreolham e conversam por gestos, como no cinema mudo (Figuras 2.1 e 2.2). Em termos de melodrama, mais emblemática ainda é a sequência final do filme, quando Doinel foge do reformatório, chegando finalmente à beira-mar. Correndo, acompanhado por uma câmera em *travelling* que proporciona a expectativa de seu destino final, ocorre um *zoom-in* em direção ao rosto do garoto que olha diretamente para a câmera, tendo seu rosto congelado (Figuras 2.3 e 2.4). Sobre esse plano final, o crítico norte-americano, Roger Ebert (1999, p. 1) expressa bem o tom dramático da cena, destacando sua importância narrativa: “A famosa cena final do filme, um *zoom-in* que resulta em um plano congelado em fotografia, mostra-o olhando diretamente para a câmera. Ele acaba de fugir de

uma casa de detenção e está na praia, preso entre a terra e a água, entre o passado e o futuro. É a primeira vez que vê o mar”<sup>30</sup>.

Figura 2.1. René olha pelo vidro, em *Os Incompreendidos*. Figura 2.2. Antoine Doinel em *close-up* olha René



Figura 2.3. *Close-up* Antoine Doinel sequência final

Figura 2.4. *Zoom-in* de Antoine Doinel.



Fonte: Fotogramas de *Os Incompreendidos*.

A decupagem de Hitchcock, a forma como o diretor trabalha a sequência dos planos, desenvolvendo a elipse do suspense<sup>31</sup> em vários de seus filmes também influencia sensivelmente a *mise en scène* e a montagem de Truffaut, em uma das sequências mais dramáticas (Figuras 3.1 a 3.8) de *Os Incompreendidos*:

Eu jamais teria sido bem-sucedido em *Os Incompreendidos* se não tivesse pensado em Hitchcock na sequência em que a mãe vem buscar seu filho na sala de aula. A cena me parecia muito difícil de ser filmada, pois eu não sabia se mostrava primeiro a mãe, a janela, o diretor, o professor ou o garoto. Foi refletindo e analisando a cena que encontrei a solução. Todos os planos que vêm a seguir são feitos de olhares. Há o professor percebendo alguma coisa por trás do vidro da porta, depois outra vez o professor, agora indo ao encontro do diretor. Nesse momento há um plano médio de Jean-Pierre e então há seus colegas, que o veem empalidecer e suspeitam de que há algo errado. Depois, um plano cujo enquadramento não funcionou, mas que é tipicamente hitchcockiano, o diretor aponta o dedo na direção do garoto. É um troço inteiramente diabólico, seguido do garoto batendo no peito e perguntando: “Quem, eu?”. Finalmente a aparição da mãe por trás do vidro da porta, com um olhar irrealista sobre a turma. É aí que se revela o talento de Hitchcock: adivinhar o

<sup>30</sup> Tradução livre do original: “The film's famous final shot, a zoom-in to a freeze frame, shows him looking directly into the camera. He has just run away from a house of detention, and is on the beach, caught between land and water, between past and future. It is the first time he has seen the sea”.

<sup>31</sup> Segundo Martin (2005, p. 98): “Mais geralmente a elipse pode ter por finalidade dissimular ao espectador um momento decisivo da ação, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama suspense, e que os realizadores americanos atribuem muita atenção”.

momento em que não há mais necessidade de ser realista. Claro, uma mãe que olha pela primeira vez para uma turma não sabe onde seu filho se senta, portanto seu olhar deve percorrer a classe. Mas seu olhar hesita, a cena perde eficácia, então fi-la olhar diretamente para o garoto, como se ela soubesse com precisão onde ele se encontrava. Dessa forma, o olhar aterroriza, pois nos observa, olha para dentro da câmera. Muitas vezes pude conferir a eficácia da cena nos cinemas, ao ouvir algumas pessoas gritando. É a única cena que precisava ser feita dessa maneira. Se ela deu certo, é graças a Hitchcock, a quem devo a *decupagem* (apud GILLAIN, 1990, p. 100).

Figura 3.1. Primeiro fotograma da sequência.



Figura 3.2. Professor vê o diretor à porta de vidro.



Figura 3.3. Professor vai até a porta.



Figura 3.4. Antoine Doinel percebe o problema.



Figura 3.5. Doinel pergunta se o chamam à porta.



Figura 3.6. Gilberte encontra o filho na sala de aula.



Figura 3.7. Julien bate no rosto de Antoine.



Figura 3.8. Doinel retorna humilhado à sua carteira.



Fonte: Fotogramas de *Os Incompreendidos*.

Logo, evidencia-se como Truffaut admira a forma como Hitchcock conduz sua decupagem com o objetivo de manipular um crescendo dramático das cenas, amarrando emocionalmente a narrativa, criando expectativa em seu público e retendo sua atenção ao máximo:

[...] não se trata para Hitchcock de nos ensinar algo, de nos instruir e reformar, mas de nos intrigar, empolgar, cativar, nos fazer perder o fôlego e, sobretudo, nos fazer participar do ponto de vista emocional da narrativa que ele escolheu reger. Ele trabalha exatamente como um maestro que dirige seus instrumentistas e faz avançar a sinfonia, da qual cada nota, cada acorde, cada suspiro, cada silêncio está previsto na partitura (TRUFFAUT, 2004, p. 105).

A influência de Jean Renoir também é assumida em uma cena anterior à citada anteriormente, quando Truffaut dirige Jean-Pierre Léaud de maneira convincente ao apresentar uma mentira de sua personagem a seu professor, inventando uma desculpa de que não comparecera à aula no dia anterior porque sua mãe morrera. Truffaut sempre enaltecia o foco na direção dos atores, assim como uma ênfase de desenvolvimento da trama de seus filmes nas personagens. Eis aí um exemplo prático de como ele dirige a cena pensando em Renoir:

Isso não quer dizer que devamos imitar todo o tempo. Assim a cena anterior, em que o garoto diz que sua mãe está morta, é muito pessoal. Eu sabia intimamente como dirigi-la e estava seguro de que sairia boa. O amigo da personagem principal diz: ‘Como você não tem um bilhete de seus pais justificando a falta, é preciso inventar alguma coisa de muito grave’. Isso é tudo o que o garoto sabe ao chegar à escola. O espectador pode pensar que ele preparou uma mentira, que talvez vá ser desmascarado, essa é a ideia da cena. Então, o professor diz: ‘Onde está o bilhete de seus pais?’. O garoto responde: ‘Não há bilhete’. O professor fica furioso: ‘Você não trouxe nenhuma justificativa... Pois isso não vai ficar assim’. Então, o garoto tenta soltar sua enorme mentira, mas talvez não vá conseguir pronunciar uma só palavra: ‘É a minha mãe, professor, ela...’. Para encorajá-lo a mentir, o professor deve se mostrar detestável: ‘Sua mãe, hein, que é que ela tem?’. E é justamente devido à provocação do professor que o garoto tem coragem de soltar: ‘Ela morreu’, olhando-o bem nos olhos. Em meus três filmes, jamais dirigi ninguém com tanta precisão quanto a Jean-Pierre nesta cena, pois eu sabia exatamente o que queria. Cheguei mesmo a lhe propor que pensasse: ‘Isso lhe deixa contrariado, hein’, enquanto se dirigisse ao professor. Quase sempre é útil para o ator saber o que deve pensar imediatamente antes ou depois de sua réplica. A mentira é tão grande que a única maneira de ele proferi-la é sendo forçado pelos acontecimentos. Após a aparição da mãe por trás da porta e a bofetada do pai, o espectador continua vendo o garoto, que decidiu não voltar para casa. Nesse instante há um diálogo difícil, pois é um pouco irrealista em relação à linguagem das crianças, ao mesmo tempo em que não pode levar o público ao riso. O garoto diz: ‘Depois dessa bofetada, não posso mais voltar para casa. Vou desaparecer, viver a minha vida’. É um discurso exagerado. É preciso se pensar na mentalidade de uma criança para se compreender algo assim, pois para a criança tudo é fora de proporção, isso é difícil de ser representado. Representar enfaticamente seria ridículo. Consegui realizar a cena pensando em Renoir, pois o problema aí é de desempenho e não de técnica. Pensei na cena de *A Besta Humana* em que, cedo da manhã, Gabin, depois de ter matado Simone Simon, vem trabalhar e se coloca ao lado da locomotiva. Então, diz a Carette, em total desespero e, ao mesmo tempo, com uma simplicidade extraordinária: ‘Pois é, nunca mais vou vê-la. Matei-a, sabia? Mas, enfim, tinha que vir trabalhar’. O que há de maravilhoso nessa fala é que ela apresenta com simplicidade algo que é absolutamente fora do comum. Nesse momento de meu filme, fiz Jean-Pierre agir como Gabin, para ajudá-lo a encontrar a sua própria expressão. Essas influências são invisíveis, subliminares; são coisas que realmente influenciam o trabalho. Mas ninguém pensa em *A Besta Humana* ao ver essa cena de *Os Incompreendidos* (apud GILLAIN, 1990, p. 101-102).

Até mesmo na escolha do elenco, a influência de Renoir se fazia presente e auxiliava Truffaut, já que a concepção de seu estilo de direção privilegiava atores inteligentes e o foco

na personagem existia desde a pré-produção de *Os Incompreendidos*. A busca pelo ator ideal foi tarefa difícil para o diretor que, por meio de um anúncio de jornal, realizou teste em mais de seiscentos garotos para a escolha do papel da personagem principal. Mas a escolha por Léaud parece ter sido a ideal, pois, por mais que o ator não fosse tão semelhante à personagem psicologicamente, suas características como ator demonstravam ao diretor que iria adicionar qualidade a seu papel:

Mas havia algumas contradições com o roteiro: ele era mais agressivo do que o personagem, que havia sido concebido como alguém mais submisso. Eu havia imaginado um garoto sonso, fazendo suas traquinagens de maneira dissimulada, enquanto ele era mais arrogante, mais desaforado! Portanto, havia uma certa diferença entre ele e o personagem, mas ele dava tanta vida ao personagem que decidi contratá-lo. E o que me levou a fazer isso talvez tenha sido a ideia que aprendi através dos filmes de Renoir de que o ator é mais importante do que o personagem (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 104).

Foi combinando sua autobiografia, assim como as influências de vários diretores, com ênfase em Hitchcock e Renoir, que Truffaut iniciaria a construção de seu estilo de direção em seu longa-metragem de estreia. O papel das influências intertextuais sejam elas realizadas de maneira consciente ou de forma intuitiva, sendo percebidas após a produção de *Os Incompreendidos*, representam um bom exemplo da maneira como Truffaut começa esse processo de maturação do modo de dirigir seus filmes. O diretor destaca a importância dos dois realizadores, fazendo um balanço da importância de pensar neles ao produzir o filme:

Mesmo filmando *Os Incompreendidos*, eu percebia em alguns momentos que o instinto, a sinceridade, a fé não bastariam para me mostrar como eu o queria, e todas as vezes que eu tinha um problema de direção, ajudava-me muito pensar em Hitchcock ou em Renoir, quer se tratasse de um problema de diálogo ou de interpretação. Por muito tempo havia acreditado que quando algo é próximo de nós basta o instinto para exprimi-lo, mas logo percebi que mesmo para expressar algo de sincero era preciso fazer um desvio pela mentira, e quanto mais eu via filmes de Hitchcock, mais sentia que nesse domínio ele era o mais forte. Quase todos os outros americanos me decepcionaram (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 231-232).

### 3.4.2 – *Antoine e Colette*

*Antoine e Colette*, o segundo filme dedicado ao ciclo Antoine Doinel, foi produzido como um curta integrante do longa-metragem *Amor aos 20 Anos*, em 1962, dando continuidade à vida de Antoine, após sua saída do centro de detenção infantil. O jovem, já em liberdade, muda-se para Paris, aluga uma quitinete e trabalha em uma indústria fonográfica. Ele reencontra Lachenay e os dois retomam a amizade, aproveitando a juventude em Paris. Uma de suas principais diversões é frequentar concertos educativos de música clássica na sala Pleyel. Lá, Doinel vê pela primeira vez uma jovem que desperta seu interesse e eles trocam olhares.

Antoine começa a frequentar assiduamente os concertos com o intuito de paquerar a jovem Colette e, depois de uma aproximação, tornam-se amigos. Ele nutre uma paixão platônica pela moça que, desde o início, não parece muito interessada em namorá-lo.

Passando a frequentar a casa de Colette, Antoine constrói uma estreita relação de amizade com os pais da moça que gostam muito dele. Doinel apaixona-se tão fortemente por Colette e gosta tanto da companhia de seus pais que se muda para um apartamento de frente ao dela, do outro lado da rua, de onde pode observá-la de perto. Apesar das investidas e do estreitamento da relação de amizade com os pais da moça, Doinel não consegue conquistá-la. No fim da trama, eles têm uma discussão, pois Antoine acredita que Colette alimenta suas expectativas em um dia se tornar seu namorado, mas ela não tem o mesmo sentimento por ele e fica enfurecida. Mesmo assim, Colette o convida para jantar com seus pais e, durante o jantar, ela apresenta-lhes um rapaz com quem sairia naquela noite e que parece ter conquistado seu coração.

Essa sequência final dá o tom anticlímax para Doinel e, mais uma vez, o roteiro se baseia na vida pessoal de Truffaut que fora apaixonado platonicamente por uma jovem em Paris, assim que saiu do reformatório e passou a viver sozinho na capital, sob a guarda de Bazin. Truffaut começa a frequentar a casa da jovem e estabelece uma relação de amizade com seus pais. Encantado pela família e pela garota, muda-se para um apartamento de frente a eles. Mas, assim como na ficção, a jovem não se interessa por Truffaut e ele acaba convivendo mais com seus pais do que com ela.

No que se refere à lapidação do estilo de direção de Truffaut no curta-metragem é possível observar que apesar da linguagem clássica empregada, muito do que fora preconizado pela geração da *Nouvelle Vague* estava presente na *mise en scène* do filme, como o fato de o roteiro apresentar sequências mais ágeis e, principalmente, na questão da improvisação na direção das cenas:

Esse filme realmente teve muita improvisação. Tudo o que tínhamos era um esboço da história. Eu sabia que faria dele um músico amador, que encontraria uma moça que também mantinha a mesma relação com a música, e ambos viveriam uma aventura que não daria certo. Com base nesses poucos dados, passamos a improvisar todos os dias com Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier e dois outros atores de quem gosto muito: Rosy Varte e François Darbon (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 147).

É possível também perceber a influência de Hitchcock em alguns momentos na construção da narrativa, ainda que não assumida explicitamente por parte de Truffaut que, por diversas

vezes, afirmou que muitas de suas influências ocorreram de forma intuitiva<sup>32</sup>. Dessa maneira, pode-se encontrar muita semelhança intertextual entre uma sequência de *Antoine e Colette* e a sequência da tentativa de assassinato do embaixador durante um concerto no Albert Hall, nas duas versões de *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*) – na britânica, de 1934, e na hollywoodiana, de 1956. A sequência em questão, de *Antoine e Colette*, é aquela na qual Doinel vê pela primeira vez Colette e flerta com a garota em um concerto educativo de música clássica na sala Pleyel (Figuras 4.1 a 4.8). Já na sequência de Hitchcock, principalmente na versão britânica do filme, o suspense criado é relacionado a um sentimento de tensão vivido pela personagem Jill Lawrence, quando ela testemunha a tentativa de assassinato do embaixador durante o concerto. No caso de Truffaut, há a tentativa de se criar suspense pela expectativa de um possível enlace amoroso, resultado de uma troca de olhares entre um garoto que se interessa por uma jovem, esperando ser correspondido. São duas situações de suspense, porém com sentimentos de expectativas narrativas antagônicos, pois, no caso de Hitchcock, é baseado no medo e, na obra de Truffaut, a ação dramática é baseada no amor.

Figura 4.1. Antoine Doinel na Sala Pleyel



Figura 4.2. Colette vista por Doinel.



Figura 4.3. Plano da orquestra.



Figura 4.4. Plano de Doinel se aproximando.



<sup>32</sup> Torna-se importante ressaltar que o curta-metragem foi produzido no mesmo ano em que Truffaut realiza a série de entrevistas com Hitchcock para a produção do livro *Hitchcock/Truffaut*.

Figura 4.5. Colette encontra o olhar de Doinel



Figura 4.6. Doinel corresponde a Colette.

Figura 4.7. Colette em *close-up*.

Figura 4.8. Orquestra ao fim do concerto.



Fonte: Fotogramas de Antoine e Colette.

Em *O Homem que Sabia Demais*, o realizador britânico, por meio da decupagem e da *mise en scène*, cria o suspense a partir da condução da música pela orquestra. A peça musical é interpretada de uma maneira que o ritmo das notas musicais cresce em consonância com a montagem dos planos para criar um momento de grande tensão, quando o tiro é desferido pelo atirador na tentativa de assassinar o embaixador durante o concerto. Cria-se, assim, um clima de apreensão, intercalando-se planos da orquestra seguindo o ritmo musical, paralelamente à inserção de planos fechados e *close-ups* da personagem Jill Lawrence (Figuras 5.1 a 5.8). Ela é a personagem chave da sequência, pois sabia que a tentativa de assassinato ocorreria, embora nada pudesse fazer, já que sua filha estava em poder dos mandantes do crime e, caso ela denunciasse, a garota poderia morrer. Porém, a montagem enquadra o rosto de Jill, na plateia inferior do teatro, enquanto a música é apresentada pelos planos intercalados da orquestra, com a personagem observando a movimentação prévia do atirador dentro do camarote até o momento do clímax, quando este dispara em direção ao embaixador. Mas Jill não consegue resistir e solta um grito, distraindo o bandido que acaba acertando somente o ombro do embaixador, causando um anticlímax elaborado dentro da trama para a morte do embaixador, mas que resulta em um desfecho feliz para a sequência.

Figura 5.1. *Close-up* de Jill na plateia.

Figura 5.2. Embaixador no camarote.



Figura 5.3. Jill percebe movimentação do atirador.



Figura 5.4. Camarote suspeito visto por Jill.



Figura 5.5. Jill vê atirador.



Figura 5.6. Plano-detalhe do cano da arma.



Figura 5.7. Jill se levanta e grita.



Figura 5.8. Plano com embaixador atingido.



Fonte: Fotogramas de *O Homem que Sabia Demais*.

A estratégia adotada por Truffaut durante a sequência do concerto na sala Pleyel mostra-se muito semelhante à utilizada por Hitchcock, já que a montagem segue lógica semelhante à do diretor inglês. Em um primeiro momento, Antoine e Colette estão sentados na plateia, cada um em um lado de fileiras paralelas. Quando o concerto inicia, Truffaut vai apresentando as personagens cada qual em planos cada vez mais fechados. Seguindo o ritmo crescente da música interpretada pela orquestra, os *close-ups* das personagens vão revelando primeiramente o interesse de Antoine por Colette, seguido de planos mais fechados

acompanhando novamente o ritmo crescente da música, mostrando as tentativas de contato visual de Doinel com a jovem na sala de concertos. Um clima de suspense em consonância com a música é criado pela probabilidade de um flerte entre os jovens e uma possível abordagem por parte de Doinel. Enquanto o ritmo assim como o tom da música da orquestra vão crescendo, os planos em *close-up* das personagens e da orquestra vão se intercalando, até que Colette corresponde ao olhar de Antoine, quase no fim da peça musical. Há um momento de clímax na sequência, mas que é quebrado também por um anticlímax no decorrer das próximas cenas, pois Doinel não consegue abordar Colette na saída do concerto, pois a garota entrara em uma estação de metrô, sem perceber que Antoine ia atrás dela. Truffaut fala sobre o modo como dirigiu essa sequência e como o ritmo da música, assim como os acordes, ditam o suspense narrativo na decupagem:

Para o encontro de meus dois jovens heróis num concerto na sala Pleyel, em *O Amor aos Vinte Anos*, decidi fazer uma cena que avançaria ao mesmo tempo que a música. Dessa forma, não se sabia a partir de qual momento o público ia perceber o que queríamos que ele visse, isto é, a presença da moça. Para atingir uma certa intensidade, fizemos enquadramentos cada vez mais fechados. Essa cena é bastante comprida. Para mim, o que interessa é o contraponto da música em ação. Isso está associado a lembranças, pois no passado minha tia era violinista e eu tinha assistido a um concerto em que ela tocava. Essa cena poderia ter saído muito impura e só deu certo graças à inocência de Jean-Pierre Léaud e à juventude de seu personagem. Por outro lado, não há nada de falso nela, mas se eu colocasse dois outros atores toda ela acabaria soando falsa. Afinal de contas, a luta de um diretor com o tempo é algo extremamente pessoal e que dura a vida inteira. Acho encorajador que Hitchcock, em seu quinquagésimo segundo filme, ainda tenha problemas com o tempo de duração das cenas. Isso é um fenômeno importante do cinema (*apud* GILLAIN, 1990, p. 148).

Hitchcock reconhece a importância da cantata executada, em *O Homem que Sabia Demais*, para a construção do suspense na sequência: os planos fechados da mãe segurando o broche da filha, na versão inglesa, ou os olhares da mãe em pé, impedida de tomar uma atitude, na segunda versão, em sintonia com a famosa cena do barulho do tiro abafado pelo toque de címbalos. Especificamente a segunda versão é comentada pelo cineasta, na entrevista concedida por ele a Truffaut, em *Hitchcock/Truffaut*, quando questionado sobre como decupou a sequência de forma a criar o suspense desejado e compreensível para o público:

Tomei tantas precauções com os címbalos que, por esse lado, não tenho que temer nenhuma confusão, mas quando a câmera passa pela partitura... durante esse *travelling* sobre a pauta, a câmera percorre todos os espaços vazios e se aproxima da única nota que o homem dos címbalos deverá tocar. O suspense seria mais forte se o público conseguisse decifrar a partitura (*apud* TRUFFAUT, 2017, p. 233).

Hitchcock ainda chega a brincar que “sem saber, o tocador de címbalos é o verdadeiro assassino” (*apud* TRUFFAUT, 2017, p. 233), mostrando como a construção da música

deveria intensificar o suspense e como o simbolismo da nota musical final dos címbalos serve como a marcação do barulho do tiro e da tentativa do assassinato do embaixador.

É interessante observar que, em seu filme, Truffaut abre essa cena com uma íris<sup>33</sup> em volta de Antoine Doinel, de forma a destacar somente a presença da personagem na sala de concertos, remetendo também a *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Hitchcock. Quando o protagonista, L. B. Jefferies (interpretado por James Stewart) observava da janela de seu quarto o que ocorria no prédio de frente, cada plano subjetivo da visão da personagem pelo binóculo é apresentado por meio de uma máscara que simula sua visão. O artifício plástico que Hitchcock tão bem utilizou no filme para selecionar o que Jefferies podia escolher ver parece ter inspirado Truffaut nessa cena de *Antoine e Colette*. O diretor francês repetiria essa seleção de destaque do que o espectador pode ou não ver, como Stewart em *Janela Indiscreta*, por meio da inserção de uma nova íris, quando, pela primeira vez, Doinel e Colette vão a um concerto como casal de amigos, novamente na sala Pleyel, em outro momento do filme.

### 3.4.3 – *Beijos Proibidos*

No terceiro filme da saga de Antoine Doinel, *Beijos Proibidos*, lançado em 1968, o espectador acompanha a vida do então jovem adulto que acabara de ser expulso do exército por diversos problemas de comportamento e após ter passado um tempo preso em uma cadeia militar. Ao sair desta situação, Doinel retorna a seu apartamento em Pigalle, mas, no mesmo dia, vai à busca de prostitutas e, no fim da tarde, encontra a antiga namorada, Christine Darbon. A moça com quem ele se correspondera por cartas durante todo o tempo em que estivera recluso, não está, mas os pais dela que têm um grande apreço por Doinel o recebem para jantar.

Como Antoine encontra-se desempregado, o pai de Christine, Lucien, se recorda, então, de um amigo que estava precisando de um recepcionista noturno em seu hotel, já que seu antigo funcionário morrera há duas semanas. O Sr. Darbon consegue o emprego para Antoine. Após o retorno de uma viagem que fizera com seus colegas de conservatório, Christine retorna a Paris e visita Doinel em seu novo trabalho. Posteriormente, em meio a sua rotina, Doinel é enganado por um detetive particular que consegue levar um cliente para obter um flagrante de

---

<sup>33</sup> “Alguns elementos fílmicos que se acreditava ultrapassados, desaparecidos, foram retomados (por exemplo, a utilização dos efeitos de máscara, de íris, freqüentes no cinema mudo, voltam à moda nos anos 60 através dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa), mas em contextos diferentes, as formas e as significações sendo, com isso, automaticamente renovadas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 36-37).

traição de sua mulher e desta forma o jovem se vê desempregado novamente pelo patrão enfurecido com a situação. Mas o detetive, como forma de compensação, convida Antoine para se candidatar a uma vaga que estava aberta na agência. O rapaz passa na seleção, se tornando detetive particular e, em meio a fracassos em alguns episódios cômicos, é selecionado por seu chefe para cuidar de um caso especial, de um dono de uma sapataria que investigava quem o difamava em sua loja.

Em meio à investigação, Doinel se interessa pela mulher do dono da sapataria, Fabienne Tabbard, ao mesmo tempo em que convive com a família de Christine e quase retoma o namoro com a moça. Ele vive, então, um dilema entre Fabienne e Christine, até que um dia a primeira o procura em seu apartamento, enquanto ele tenta fugir de suas investidas por medo, mas não resiste e passa um dia inteiro de amor com a Sra. Tabbard. No dia posterior, Doinel assume para seu chefe que teve um caso efêmero com Fabienne e é demitido, em meio à morte do Monsieur Henri, um simpático velhinho que lhe conseguira o emprego. Antoine sai do velório do amigo e procura mais uma vez uma garota de programa. Passado um tempo, Lucien Darbon colide com seu carro em um veículo que vinha desgovernado em direção oposta pela rua e o motorista do veículo (decorado com adesivos de uma empresa que conserta televisores, S.O.S Televisores) é, por coincidência, Antoine Doinel.

Em uma elipse de tempo, uma cena revela que os pais de Christine estão saindo de viagem. Com a casa vazia, a jovem simula um defeito na televisão, chamando pela empresa que conserta os aparelhos e Antoine aparece em sua casa para realizar o serviço. Conforme planejara, o conserto vira pretexto para que o casal se reencontre e tenha uma noite de amor, retomando de fato a relação que tiveram no passado. No dia seguinte, Antoine pede a mão da moça em casamento durante o café da manhã e os dois saem em um passeio por uma praça de Paris. De repente, aparece um tipo estranho que, há tempos, a jovem percebera que a seguia pelas ruas da cidade – esta misteriosa personagem de fato aparece por diversos momentos durante a trama, perseguindo a ainda Senhorita Darbon. Ele aproxima-se do casal e se declara à jovem, dizendo que teria um amor definitivo por ela e que dedicaria sua vida a ela. Mas, após sua fala, ele se afasta, Christine comenta com Antoine que o sujeito era louco e ele concorda. No fim, o casal continua seu passeio, em meio à trilha musical que encerra o filme.

Mais uma vez, o roteiro de um filme dedicado à personagem Doinel contém boa parte de sua narrativa baseada na autobiografia de Truffaut, como a passagem dele quando se alista e vai preso por deserção do exército francês; assim como os diversos empregos que tivera após esse momento de sua vida e a relação que sempre tinha com os pais de suas namoradas. Como Truffaut não tivera quase nenhuma relação com seus pais após o lançamento de *Os*

*Incompreendidos*, tinha muito apreço pelos pais de suas namoradas e adotava-os como família. Além desses elementos, há ainda a presença de várias situações que revelam detalhes da vida pessoal de Truffaut, como a admiração por Honoré de Balzac, com a imagem da capa do livro *O Lírio do Vale* (1835) sendo mostrada em meio à apresentação da personagem e mencionado por Fabbienne Tabbard quando lê a carta que Antoine enviara a ela. Também a capa de *A Sereia do Mississipi*, de William Irish, é apresentada na trama, quando Christine visita Doinel no hotel onde trabalhara – livro que seria adaptado para o cinema pelas mãos do diretor no ano seguinte, 1969.

Além da característica autobiográfica do roteiro, Truffaut busca, mais uma vez, criar situações verossímeis em seu filme, como, para garantir a confiabilidade do fato de Antoine se tornar detetive particular, encomendar que seus assistentes pesquisem sobre o assunto:

Tínhamos decidido que Antoine Doinel trabalharia em diversas profissões e atravessaria diversos ambientes, mas queríamos evitar os inconvenientes do filme "de esquetes". Foi ao vermos a capa de um catálogo telefônico e percebermos um anúncio que nos ocorreu a solução: 'Agência Dubly: investigações, espionagem, busca'. De fato, a profissão de detetive particular, 'mais perto da vida' que a de agente secreto, oferecia-nos um contexto no qual podíamos introduzir todas as ideias que tínhamos na cabeça. Mas o fantasioso, sob o risco de aborrecer o público com elementos demasiado arbitrários, deve-se erguer de um trampolim realista; eis por que Claude de Givray e Bernard Revon dedicaram tanto tempo pesquisando junto a diferentes hotéis, funilarias, sapatarias, oficinas mecânicas e, sobretudo, junto à Agência Dubly, cujos conselhos técnicos foram preciosos para nós.

Truffaut retorna, assim, à temática do cotidiano comum na construção de seu roteiro, após dois filmes dedicados ao extraordinário – *Fahrenheit 451* (1966) e *A Noiva Estava de Preto* –, abordando a vida de uma personagem que parece levar uma vida comum. Dessa maneira, o diretor elabora seu roteiro voltando o foco para a construção de personagens complexas e, para isto, admite também a influência de Renoir:

Nos dois filmes que eu acabara de rodar, a escolha do tema não favorecia a improvisação; com *Fahrenheit 451* e *A Noiva Estava de Preto*, cheguei a me interessar pelas abstrações, mas senti necessidade de voltar ao concreto, nos pequenos fatos da vida, embora jamais perdesse de vista a lucidez dessas palavras de Jean Renoir: "A realidade é sempre feérica". Num filme como *Beijos Proibidos*, os personagens prevalecem sobre as situações, sobre o cenário, sobre o tema, são mais importantes que a construção, mais importantes que tudo, daí a importância de se escolher bem os atores (TRUFFAUT, 2005, p. 27-28).

Porém, quanto ao estilo de direção, apesar de Truffaut não admitir formalmente, a construção da trama de *Beijos Proibidos* se dá por meio de diversas situações que parecem inverossímeis. Com vários acontecimentos que não seriam triviais na vida de um jovem, mas que se bem amarrados na trama, de maneira cômica, se tornariam verossímeis durante a condução da narrativa. A sucessão de fatos jocosos, quando Doinel torna-se detetive particular, o fato dele

mudar de emprego por situações absurdas que fogem ao seu controle, como no caso do flagrante de traição do hotel, assim como seu relacionamento com a Sra. Tabbard e o acidente por acaso de carro que coloca Christine de volta em sua vida criam uma história que se assemelha às coincidências encontradas nos roteiros de Hitchcock – ou mesmo nas comédias de erros de Lubitsch.

A própria introdução é realizada de forma a remeter aos prólogos de filmes de Hitchcock, como afirma Capuzzo (1995, p. 51): “A primeira preocupação de Hitchcock em seus filmes é a localização espacial. Isso se dá do geral para o particular”. Em *Beijos Proibidos*, uma panorâmica sai da visão da Torre Eiffel, localizando inicialmente o espaço, chega posteriormente a uma janela com grades que logo se descobre, por meio de uma fusão para seu interior, ser de um centro de detenção de militares desertores franceses. Por meio de um movimento, a câmera descortina os presos na cela, chegando ao soldado preso que segura o livro *O Lírio do Vale*, de Honoré de Balzac, quando finalmente se revela que atrás daquelas páginas está Antoine Doinel (Figuras 6.1 a 6.8).

Figura 6.1. Início com a Torre Eiffel.



Figura 6.2. Plano geral do presídio.



Figura 6.3. Plano-detalle da grade da cela.



Figura 6.4. Plano conjunto da entrada da cela.



Figura 6.5. Plano geral presos.



Figura 6.6. Plano-detalle do livro *Lírio do Vale*.



Figura 6.7. Primeiro plano revela Doinel.



Figura 6.8. Plano conjunto saída de Doinel da cela.



Fonte: Fotogramas de *Beijos Proibidos*.

A semelhança da sequência inicial do filme com os prólogos descritivos de Hitchcock pode ser observada, já que, na maior parte das vezes, assim como previam as regras da linguagem do cinema clássico, as sequências iniciais do diretor inglês serviam para contextualizar o espectador sobre o local onde o filme se passaria, seguidas de uma câmera que passeava por toda locação apresentando aspectos físicos, assim como a apresentação de elementos ou símbolos que introduziam aspectos psicológicos dos protagonistas em cada filme:

Uma das principais características da dramaturgia de Hitchcock é a atenção aos detalhes e o didatismo nas informações. A cumplicidade do grande público é obtida também pela valorização das informações necessárias para o acompanhamento da fábula. Se o objetivo é jogar com os espectadores, estes devem conhecer as regras básicas, que neste caso podem ser consideradas as informações iniciais mínimas, pois a ambiguidade se dá apenas no tratamento desenvolvido após a obtenção da familiaridade [...] (CAPUZZO, 1995, p. 51).

Um exemplo comparativo que denota a influência intertextual de Hitchcock recebida por Truffaut para seu prólogo, em *Beijos Proibidos*, diz respeito à sequência inicial de *Janela Indiscreta*. As cenas são registradas por uma câmera que percorre o quarto do fotógrafo L. B. Jefferies, (James Stewart), apresentando elementos que revelam um protagonista aventureiro imobilizado por uma perna engessada, preso em uma rotina monótona temporariamente em seu apartamento (Figuras 7.1 a 7.8):

Não se trata, portanto, de mera localização espacial, e sim de rápida aferição das regras do jogo. Isso fica claro em *Janela Indiscreta* (*Rear Window* - EUA - 1954). Os créditos iniciais ocorrem numa janela onde as cortinas se abrem. Surge, ao fundo, um conjunto residencial. A geografia entre os prédios é detalhada. Plano Geral em panorâmica sobre os vários edifícios, ressaltando as janelas com os excêntricos vizinhos. Um termômetro indica calor. Surge a testa de um homem que transpira. Percebe-se que ele está imobilizado, com uma perna quebrada. Vê-se, a seguir, uma câmera fotográfica destruída. Na parede, fotos de desastres espetaculares. De um lado, o fotolito de uma capa de revista; do outro, a revista impressa. Hitchcock simplesmente descreve que é ali que sua fábula irá dar-se. Um homem acostumado com muita ação está paralisado. A sua frente, os mais caricatos moradores, em atitudes triviais. O calor ajuda a reforçar o possível tédio que irá abater-se sobre o personagem central. Qual será a fábula? Para que as cortinas se abram? (CAPUZZO, 1993, p. 55).

Figura 7.1. Fotograma inicial de *Janela Indiscreta*. Figura 7.2. Plano geral da visão de L. B. Jefferies.



Figura 7.3. Plano geral da janela de Jefferies.

Figura 7.4. Plano do termômetro indicando calor.



Figura 7.5. *Close-up* revela rosto de Jefferies.

Figura 7.6. Plano conjunto revela perna quebrada.



Figura 7.7. Plano-detalhe câmera quebrada.

Figura 7.8. Foto de carro acidentado.



Fonte: Fotogramas de *Janela Indiscreta*.

As entrevistas e aproximação da amizade entre Truffaut e Hitchcock realizadas em 1962, assim como o lançamento do livro *Hitchcock/Truffaut*, em 1966, parecem ter causado impacto na saga de Doinel, já que a temática de *Beijos Proibidos* apresenta o universo do suspense, da investigação e dos detetives particulares. Entretanto, esse tema é abordado não pelo medo ou pela tensão dramática, mas, sim, por uma comicidade através de uma grande paródia, com uma sucessão de acontecimentos ao estilo de comédia de erros. De acordo com Nacache (2005, p. 32):

É com o *suspense* que o cômico tem as semelhanças mais impressionantes. Com efeito, Jean-Paul Simon mostra que, tanto no filme cômico como no filme de *suspense*, o espectador tem uma dupla expectativa: por um lado, o desenrolar normal da sequência; por outro, a expectativa particular ligada ao facto de esperar rir ou sentir angústia.

Um bom exemplo dessa paródia intertextual ao estilo dos filmes de suspense como os de Hitchcock ocorre na trama quando Doinel, após tornar-se detetive particular, em seu primeiro caso, aparece perseguindo uma mulher pelas ruas de Paris, gerando um clima inicial de suspense. Entretanto, devido ao modo nada discreto de perseguição, a jovem percebe o que se passa e denuncia Doinel a um policial que tenta abordá-lo, mas ele sai em disparada pelas ruas da capital francesa de maneira atabalhoada. Dessa maneira, a cena que inicialmente parecia ter um tom grave, com uma trilha musical de suspense, torna-se cômica e jocosa pela atuação atrapalhada do protagonista. Truffaut (2005, p. 28) exaltou o tom dramático desse tipo de cena em que tentou combinar situações cômicas e engraçadas na construção do seu etilo de direção, em *Beijos Proibidos*:

Quando comecei a fazer cinema, achei primeiro que havia coisas engraçadas e coisas tristes, e pus então nos meus filmes coisas engraçadas e coisas tristes. Depois tentei passar bruscamente de uma coisa triste para uma coisa engraçada. Pareceu-me, ao filmar *Beijos Proibidos*, que o mais interessante era fazer de forma que uma coisa fosse engraçada e triste ao mesmo tempo.

Intercalando cenas cômicas e dramáticas, logo após a perseguição, surge o sujeito misterioso que persegue Christine Darbon e o tom de suspense retorna ao filme (Figuras 8.1 e 8.2). A personagem aparece em meio a uma máscara quadrada na imagem, remetendo novamente a uma técnica narrativa por parte do diretor em selecionar o que o espectador deva prestar atenção, aparentemente assim realizando mais uma alusão intertextual aos binóculos do protagonista de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock – e às íris do cinema mudo (Figuras 9.1 e 9.2). Esse tipo misterioso será uma personagem importante na narrativa e perseguirá Christine em vários momentos da trama. A inserção de uma cena de suspense com uma música em um tom grave em seguida à cena anterior cômica de perseguição revela a magia que Truffaut reverenciava em Hitchcock. Tal admiração pode ser verificada em uma resposta de Truffaut quando questionado se outro título seu, *Fahrenheit 451*, continha influência do diretor inglês no seu estilo:

Dessa vez tentei ser realista no roteiro e onírico na filmagem, criando em cada cena, mesmo normal, um desequilíbrio, uma oscilação, uma instabilidade, uma coisa em que Hitchcock é mestre e da qual ele nos ensinou o segredo. O sonho de todo artista é transformar cada ideia em algo ao mesmo tempo cômico e dramático, verdadeiro e falso (*apud* GILLAIN, 1990, p. 172).

Figura 8.1. Plano geral do estranho que segue Darbon. Figura 8.2. Íris quadrada seleciona olhar.



Fonte: Fotogramas de *Beijos Proibidos*.

Figura 9.1. Primeiro Plano de L. B. Jefferies.



Figura 9.2. Plano subjetivo de Jefferies (binóculo).



Fonte: Fotogramas de *Janela Indiscreta*.

Outra característica marcante do filme pode ser observada na tentativa de construir um estilo de direção que parece homenagear o cinema mudo em diversas cenas, quando Truffaut constrói situações em que o diálogo é suprimido e a resolução das cenas ocorre pelo gestual, por meio da introdução de símbolos ou visualmente de forma indireta. Procedimento narrativo também muito presente na filmografia de Ernst Lubitsch, como afirma o cineasta Peter Bogdanovich (2000, p. 51.):

É certo que Lubitsch ficou famoso por enquadrar longamente uma porta fechada, enquanto uma crise silenciosa ou apenas entreouvada se desencadeava por trás dela, ou por observar as pessoas em cenas mudas através de janelas fechadas. Isso fazia parte do seu estilo tanto quanto do seu senso de delicadeza e de bom gosto, da afeição e do respeito sem limites que tinha pelos homens e mulheres tantas vezes frívolos e caprichosos que desempenhavam pantomimas para nós nas suas gloriosas comédias e nos seus musicais.

Na sequência em que Christine vai encontrar Antoine em seu emprego no hotel, a jovem se aproxima da porta de vidro e, por meio da troca de olhares e gestos, Doinel tenta explicar, sem diálogo, como ela deve abrir a porta (Figuras 10.1 a 10.4). Em outra cena também é possível ver a construção da resolução de uma situação na trama de forma rápida indiretamente, sem que o espectador saiba o que as personagens estão conversando, quando Antoine é abordado pelo detetive Monsieur Henri fora do estabelecimento comercial em que se encontraram por coincidência, após o rapaz ser despedido pelo gerente do hotel onde

trabalhava. Essa cena se passa por trás de uma porta de vidro, com a câmera dentro do estabelecimento comercial onde as personagens estavam anteriormente, em que é possível vê-los conversando do lado de fora na calçada, mas não é possível ouvir o que falam. Ainda sem saber o motivo do assunto, o espectador participa de forma indireta da cena que terá seu desenlace na próxima sequência, quando é possível perceber que Antoine começara a trabalhar no escritório de detetives. A condução dessa cena especificamente pode ser atribuída à influência que Truffaut possa ter recebido do estilo de direção de Lubitsch que privilegiava suas narrativas pela condução indireta da ação dramática, inserindo o espectador no jogo dramaturgico da construção do roteiro.

Assim, se ficamos atrás das portas dos quartos quando tudo acontece dentro deles, se ficamos no escritório quando tudo se passa no salão, e no salão quando se passa na escada, e na cabine telefônica quando se passa no porão, foi porque Lubitsch, modestamente, quebrou a cabeça durante as dez semanas de elaboração do roteiro para finalmente permitir que os espectadores construíssem eles mesmos o roteiro, com ele, ao mesmo tempo em que o filme é projetado na tela (TRUFFAUT, 1989, p. 75).

Figura 10.1. Christine inicia diálogo sem fala.



Figura 10.2. Doinel também responde por gestos.



Figura 10.3. Darbon continua conversar por gestos.



Figura 10.4. Doinel prossegue diálogo sem fala.



Fonte: Fotogramas de *Beijos Proibidos*.

A influência de Lubitsch também é assumida por Truffaut na forma como o diretor cria uma espécie de “teoria das cenas privilegiadas”, que irá impactar sensivelmente o estilo de construção de sua direção, em *Beijos Proibidos*. Tal fórmula estabelece, assim, a priorização de cenas longas que necessitam de maior atenção dramática, induzindo o espectador a dedicar maior atenção à determinada parte da trama e cenas curtas em que a ação não precisa ser registrada de forma direta com a presença de diálogos descritivos ou de forma integral,

podendo ser construída de forma indireta. O diretor enaltece essa influência de Lubitsch nesse processo de privilegiar as cenas no filme, quando questionado se ele se esforçava em narrar bem seu filme, como Hitchcock ou Renoir:

Ao fazer *Fahrenheit 451*, descobri o que chamo de teoria das cenas privilegiadas. Quando cronometro o roteiro com o continuísta, percebo imediatamente as cenas que devem ser privilegiadas. Durante a filmagem, quanto mais nos estendemos nessas cenas, melhor. No tocante às outras, o melhor é justamente o contrário, ou seja, que economizemos em tempo. Há cenas que não devem ser aceleradas. Então, procuro alternar cenas em que precisamos andar depressa – cenas informativas, por exemplo – com momentos em que não precisamos ter medo de ir devagar, como aquela que mostra Delphine Seyrig no quarto de Jean-Pierre Léaud. Ela pode dar tempo ao tempo, ficar em silêncio, pois sei que o público não se enfadará. Em contrapartida, quando o velho detetive oferece trabalho a Jean-Pierre Léaud, basta que os vejamos rapidamente por trás da vidraça do bar e compreendemos o que se passa. [...] Isso a gente aprende nos cineclubes, nas cinematecas. É através do velho Lubitsch que se aprende esse tipo de coisa. Os cineastas que realmente têm influência sobre mim não são os contemporâneos, mas os do cinema mudo... E nós, cineastas franceses, temos muita sorte de poder aprender muita coisa na Cinémathèque (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, p. 197-198).

Em uma das sequências finais do filme é possível vislumbrar mais uma homenagem ao cinema não sonoro e uma possível referência à cinematografia de Hitchcock. Após o casal Antoine e Christine acordarem da noite de amor que tiveram na casa dos pais da jovem, enquanto tomam café, brincam que um irá aprender com o outro sobre vários assuntos. Começam, em seguida, a trocar bilhetes de amor em silêncio, ao mesmo tempo em que pode ser percebido que há ali, mesmo sem diálogos, uma troca de elogios amorosos entre si. A moça parece feliz e Antoine abre uma gaveta da mesa, retirando um saca-rolhas e colocando-o sobre a mesa. Doinel pega o objeto e a mão de Christine, inserindo o dedo da moça no orifício superior do utensílio que se assemelha a uma aliança (Figuras 11.1 a 11.6). A cena, dessa forma, é construída seguindo o estilo visual e simbólico dos filmes, principalmente do cinema mudo. Segundo Martin (2005, p. 118):

A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar. A propósito da imagem fílmica poder-se-ia falar, na realidade, de um conteúdo aparente e de um conteúdo latente (ou ainda de um conteúdo explícito e de um conteúdo implícito), sendo o primeiro diretamente legível e o segundo (eventual) constituído pelo sentido simbólico que o realizador quis dar à imagem, ou o sentido que o espectador por si próprio vê nela.

Somente ao fim da cena que não contém diálogos, assim como é impossível observar o que está sendo escrito nos bilhetes trocados pelo casal, torna-se possível aos espectadores compreender que Antoine estava pedindo Christine em casamento. Truffaut, além de homenagear o cinema mudo, incorpora um estilo de direção focado no simbolismo e no desenvolvimento da cena de forma visual.

Figura 11.1 Antoine e Christine trocam bilhetes



Figura 11.2. Christine corresponde com um bilhete.



Figura 11.3. Doinel pega a mão de Christine.



Figura 11.4. Sacarolhas simula aliança no dedo.



Figura 11.5. Christine olha o sacarolhas admirada.



Figura 11.6. Christine sorri, aceitando o pedido.



Fonte: Fotogramas de *Beijos Proibidos*.

Na concepção desta cena ainda é possível vislumbrar uma provável influência de estratégias narrativas intertextuais do filme *O Ringue* (*The Ring*, 1927), de Hitchcock. O elemento utilizado pelo diretor inglês é um bracelete que funciona como simbolismo para um anel ou uma aliança. Essa simbologia está presente até mesmo no título do filme, já que a palavra anel, em inglês, é *ring* e dá significado também ao ringue de boxe, espaço onde o esporte é praticado<sup>34</sup>. A trama do filme apresenta um triângulo amoroso em que “dois lutadores de boxe disputam a mesma mulher” (ANDRADE, 2013, p. 29). O lutador de uma tenda de circo, Jack,

<sup>34</sup> Ana Lúcia Andrade (2013, p. 30) ressalta este detalhe do simbolismo do título de *Ringue*: “A simbologia está presente desde o título original, que adquire um sentido além do local cercado por cordas onde se disputam lutas de boxe, uma vez que “ring” também pode significar ‘aliança’, ‘anel’, ‘círculo’, ‘aro’, ‘roda’ ou mesmo ‘cercar’, entre outros”.

é noivo de Nelly, moça que tem o papel de desafiar os populares a enfrentá-lo por um *round*, através de apostas valendo dinheiro. Um lutador profissional, Bob, flerta com Nelly em meio à oferta das apostas por parte da barraca de circo e ele acaba aceitando o desafio. A luta é marcada, proporcionando uma venda rápida de ingressos e Jack é surpreendentemente vencido por Bob que recebe o prêmio em dinheiro pelas apostas feitas por sua vitória. Com o dinheiro conquistado, Bob compra um bracelete em forma de serpente em espiral e presenteia Nelly. Diante do desenvolvimento da trama, o bracelete com que Bob presenteia Nelly e a aliança que Jack dera para ela no filme tornam-se símbolos da disputa das duas personagens pelo amor da moça, como analisa Andrade (2013, p. 30):

A dubiedade sugerida pelo título está presente ainda em dois adereços dramáticos reiterados de forma simbólica ao longo da narrativa: o bracelete em forma de serpente que o rapaz – Bob Corby, campeão de pesos-pesados australiano – oferece a Nelly, na intenção de conquistá-la, e a aliança de seu casamento com Jack. O bracelete de serpente é usado inequivocamente como símbolo de traição, passando também a representar o próprio personagem do lutador australiano, amante de Nelly, como aponta François Truffaut [2004, p. 59]: ‘Todo o filme era uma história de adultério, com uma profusão de alusões ao pecado original. [...] os múltiplos usos do bracelete que representava uma serpente’.

Desse momento em diante, o bracelete servirá como elemento simbólico importante na construção da narrativa visual de Hitchcock e o ápice na utilização ocorre em uma cena muito semelhante à de *Beijos Proibidos*. Essa cena diz respeito a um momento em que Jack está com Nelly à beira de um lago onde os dois se beijam e o bracelete que a mocinha ganhara de Bob escorrega, caindo na água. Da mesma forma que Antoine utiliza outro objeto para simbolizar a aliança do pedido de casamento a Christine, Jack pega o bracelete e simula uma aliança, ajeitando-o no dedo de Nelly, pedindo a moça em casamento (Figuras 12.1 a 12.6). Essa cena é descrita de forma detalhada por Andrade (2013, p. 32):

[...] Jack e Nelly, estão à beira de um lago se beijando, tendo suas imagens refletidas na água, quando o bracelete cai do braço da moça, desfazendo o reflexo. Ao ser questionada por Jack, ela explica que Bob lhe comprara o presente com o dinheiro que ganhara na luta e, sendo assim, era como se ele mesmo a tivesse presenteado. Jack, então, pega-lhe a mão, colocando o bracelete em torno de seu dedo anular, simulando um pedido de casamento. Ela aquiesce com a cabeça, torna-se pensativa e desliza o bracelete da mão para o braço, envolvendo-o – novamente aludindo ao desejo da moça pelo lutador australiano (ANDRADE, 2013, p. 32).

Figura 12.1. Plano-detalhe do bracelete de Nelly.



Figura 12.2. O bracelete cai no lago.



Figura Jack arregaça a manga para pegar o bracelete.



Figura 12.4. Jack pega o bracelete no lago.



Figura 12.5. Jack pega a mão de Nelly.



Figura 12.6. Jack usa o bracelete como anel de aliança.



Fonte: Fotogramas de *O Ringue*.

Por meio de um roteiro privilegiando a improvisação por parte dos atores durante as filmagens, em uma trama que alterna momentos cômicos e dramáticos, *Beijos Proibidos* é realizado em um momento de efervescência cultural na França de 1968. O longa-metragem foi concebido por meio de elementos que corroboraram com mais uma etapa na construção do estilo de direção cinematográfica de Truffaut, com a notória influência do cinema mudo como estratégia narrativa em diversas cenas, sob a influência de Hitchcock e Lubitsch no que diz respeito à *mise en scène* em várias sequências tragicômicas e na forma como as cenas foram concebidas pelo diretor, da mesma maneira que é observada a construção de personagens sólidas sob a influência de Renoir, além da utilização da autobiografia por meio de Antoine Doinel, seu alter ego, como pano de fundo da trama.

#### 3.4.4 – *Domicílio Conjugal*

O quarto filme dedicado à personagem Antoine Doinel é *Domicílio Conjugal*, produzido em 1970, cujo roteiro se assemelha muito ao estilo de *Beijos Proibidos*, dando prosseguimento cronológico à vida do protagonista. O filme inicia-se com uma cena reveladora sobre o estado civil de Christine Darbon que faz compras no comércio local e, ao ser tratada pela alcinha de “senhorita”, objeta ser uma “senhora”. Ela caminha de volta para casa com sua valise de violino quando encontra à porta do apartamento seu marido Antoine Doinel.

Os recém-casados parecem levar uma vida pacata e feliz, com Christine dando aulas de violino para crianças da região e Doinel vendendo flores coloridas artificialmente no pátio da vila onde moram. O protagonista ainda segue sem um emprego formal ou uma carreira promissora e o casal vive modestamente. Nessa vila, eles convivem com vizinhos simpáticos e amáveis. Certo dia, um dos vizinhos vê um anúncio de um trabalho que poderia interessar a Doinel que, por meio de um mal-entendido, consegue a vaga na entrevista de emprego, acabando por ser contratado com o currículo de seu concorrente que perde a vaga ao ir ao banheiro e o chefe da empresa confunde os dois durante a contratação. Mas, o chefe não admite o erro observado por sua secretária, simpatiza-se por Doinel e o contrata, acreditando que ele falava inglês fluentemente. No emprego, Antoine fica responsável por manobrar, via controle remoto, protótipos de embarcações que simulam navios cargueiros em um pequeno lago que simula os negócios portuários da empresa.

Ao passo que Doinel consegue um emprego formal, Christine engravida e a vida do casal começa aos poucos a mudar, pois, com a chegada do bebê, a esposa passa a se afastar das investidas amorosas do companheiro. Apesar de viver alguns bons momentos após a chegada de Alphonse<sup>35</sup>, a rotina de mãe, professora de violino e dona de casa, assim como o excesso de trabalho do pai acabam interferindo na vida romântica do jovem casal. Certo dia no trabalho, Doinel fica responsável por apresentar as maquetes para a filha de um japonês que investira na empresa e um flerte ocorre entre os dois. Propositadamente, a moça deixa um bracelete cair no lago onde Doinel pilotava os barquinhos e ele vê ali a oportunidade para visitá-la. No dia seguinte, ele vai até o apartamento de Kyoko para entregar-lhe o objeto recuperado e, quando está de saída, a moça retribui seu flerte, beijando-o.

Dali em diante, ele se envolve com a garota japonesa em um relacionamento extraconjugal, passando a se atrasar no retorno para casa e a esposa desconfia. Após mais um encontro, Kyoko envia flores ao escritório de Antoine que tenta se livrar delas, mas só consegue

---

<sup>35</sup> Curiosamente, Truffaut atribui o mesmo nome do filho de Doinel à personagem do ator, também vivida por Jean-Pierre Léaud, em seu filme sobre os bastidores da realização cinematográfica, *A Noite Americana (La Nuit Américaine, 1973)*, em que ele próprio interpreta o cineasta Ferrand.

desvencilhar-se do buquê jogando-o na lixeira de frente a seu prédio. Um menino que vai visitar Alphonse para brincar com o bebê, leva as flores para Christine que fica muito feliz em recebê-las das mãos da criança. Doinel mente, dizendo que ele tinha comprado o buquê para ela, mas que mudara de ideia por achar que as flores não estavam bonitas. Quando, mais uma vez, Doinel se ausenta na mesma noite para um encontro com Kyoko, as flores desabrocham, como num passe de mágica, revelando bilhetes comprometedores da amante para Antoine. Quando ele chega em casa, encontra Christine esperando-o, vestida com um quimono, penteada e maquiada como uma gueixa japonesa, e o casal acaba se separando, após a descoberta da infidelidade do marido. Doinel vai viver com Kyoko, mas ainda é apaixonado por Christine e sempre tenta se reaproximar da ex-mulher. Até que um dia, em meio a um jantar em que ele constata não suportar a nova namorada, ausentando-se diversas vezes para confessar seus sentimentos a Christine em ligações de uma cabine telefônica no restaurante, Kyoko percebe a falta de respeito dele e o abandona. Então, Antoine procura se reconciliar com Christine, conseguindo seu perdão. Novamente a vida volta ao normal para o casal que, ao fim do filme, parece viver de forma feliz e harmoniosa.

Mais uma vez, Truffaut constrói sua trama buscando situações dramáticas baseadas na realidade, com inserções de sequências inverossímeis causando estranhamento ou comicidade, sob influência dos cineastas que admirava e ainda com alguns elementos autobiográficos. Quanto ao cuidado verossímil na elaboração de sua trama, o diretor buscou reunir informações por meio de pesquisas conduzidas por seus assistentes sobre as profissões apresentadas para ressaltar elementos verdadeiros, além de intercalar sequências apresentando momentos inverossímeis, cômicos ou surpreendentes ao longo do filme:

Sim, é a parte de Claude de Givray e Bernard Revon, que vão pesquisar dados da realidade cotidiana entrevistando pessoas do tipo das que vemos no filme. Foi assim que recolheram sessenta páginas de conversas com floristas, que entrevistaram porteiros de edifícios, pessoas trabalhando para os americanos etc. Gosto muito dessa maneira de trabalhar, pois possibilita descobertas maravilhosas (como a Festa das Mães, invenção da Ocupação), que facilitam a elaboração dos diálogos e dão idéias de cenas (foi um dono de um bistrô que nos contou a história do sujeito a quem perguntaram o que ele estava procurando e respondeu: 'Confusão'). Essa forma de pesquisa também me dá alguma tranquilidade, pois continuo receoso quanto à elaboração de um roteiro original. Então, esse método de entrevistas, de coleta de pequenos fatos verídicos, funciona como uma espécie de verificação da vida. Mas, fora disso, a questão do realismo não faz muito sentido, pois o filme nasce do vaivém entre o real e o estilizado. Assim, quando peço a Jean-Pierre Léaud para representar o desconforto de uma refeição à japonesa, levamos a cena a uma estilização tipo comédia americana, com gestos simplificados, evocando desenhos. Em contrapartida, quando o casal conversa no apartamento, insisto em que a cena seja a mais verdadeira possível, que tal palavra não seja esquecida, que haja um silêncio após tal frase (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 267).

Quanto aos elementos autobiográficos, Doinel tem dificuldades com o idioma inglês, assim como sonha em se tornar escritor, características herdadas do próprio Truffaut. Além disso, o diretor, poucos anos antes, passara por um processo de separação de sua primeira mulher, Madeleine Morgenstern, voltando a viver na mesma residência com ela para ficar mais próximo de suas filhas, Eva e Laura, mas, ao contrário de Antoine, nunca reatou o relacionamento amoroso com a ex-mulher.

No que diz respeito às influências de cineastas na construção da narrativa de *Domicílio Conjugal*, novamente alguns elementos e aspectos remetem a algumas cenas de filmes de Alfred Hitchcock. Neste filme, o prólogo remete de maneira intertextual à sequência inicial de um filme icônico do diretor inglês, *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951). *Domicílio Conjugal* apresenta, por meio de um enquadramento baixo da câmera, somente os pés e parte das pernas femininas de uma mulher andando de um lado para o outro, carregando um case de violino, e respondendo ao “bom dia” (em *off*) de um vendedor de frutas que a trata por “senhorita”, ao que ela logo retruca: “senhorita não, senhora”. Ela chega a uma banca para comprar uma revista, ainda só sendo possível visualizar seus pés e sua valise, quando o jornaleiro recebe o dinheiro e agradece à moça, imediatamente revela-se o rosto de Christine, objetando mais uma vez: “senhorita não, senhora” (Figuras 13.1 a 13.8). Após essa sequência inicial, a câmera registra a mulher a subir as escadas de seu apartamento, onde vários acontecimentos ocorrerão na trama e, lá, ela se encontra com seu marido, Antoine Doinel. Há, nessa sucessão de planos, alguns indícios da influência de Hitchcock, pois existe um breve suspense na apresentação da mulher com uma trilha musical em tom grave, revelada inicialmente apenas pelo par de pernas, pelo case do violino, e que tal situação dramática só será resolvida com a aparição de Christine, seguida da revelação de que realmente encontra-se casada com Doinel. Tal fato poderia ser obviamente percebido pelo espectador que acompanhou o filme anterior da saga, *Beijos Proibidos*, mas, para um espectador mais desatento ou que desconheça as aventuras e desventuras da personagem, poderia revelar uma informação nova e importante.

Figura 13.1. Pernas Christine e sua valise.



Figura 13.2. Christine na banca de frutas.



Figura 13.3. Christine repete que agora é senhora.



Figura 13.4. Detalhe nas pernas de Christine.



Figura 13.5. Pernas de Christine.



Figura 13.6. Plano conjunto de Christine de costas.



Figura 13.7. Câmera revela o rosto de Christine.



Figura 13.8. Christine interpela que agora é "senhora".



Fonte: Fotogramas de *Domicílio Conjugal*.

Além desses elementos, cabe destacar a relação de semelhança estética da sequência de abertura entre os dois filmes, *Domicílio Conjugal* e *Pacto Sinistro*. No filme de 1951, do diretor inglês, a sequência de abertura, em que as duas personagens principais surgem, o tenista Guy Haynes e Bruno Antony, também não é possível identificá-los, já que a câmera apresenta somente planos dos pés deles indo em direção ao mesmo trem que pegariam na estação. A identidade das personagens só é revelada após a sequência inicial do filme e, no decorrer da trama, ambos "selam" no trem um pacto de assassinato mútuo do pai de Bruno por Haynes e da mulher de Guy por Bruno (Figuras 14.1 a 14.8). A referência visual na revelação de uma personagem na trama após a aparição somente de suas pernas ou de seus pés evidencia uma provável influência de Hitchcock, no filme dirigido por Truffaut. Porém, na sequência de *Pacto Sinistro*, a situação de suspense criado ocorre em paralelismo a uma situação que se desenrolará na ocorrência de um futuro crime, em contraposição, já que, em *Domicílio Conjugal*, o prólogo apresenta um pequeno suspense que revela uma cena amorosa de recém-casados. Um bom resumo sobre o prólogo de *Pacto Sinistro* com uma elucidação de

como esse momento dramático constrói um suspense pode ser melhor apresentado por Capuzzo (1993, p. 55-56):

A simetria está presente em *Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train* – EUA – 1951). No final dos créditos iniciais sobrepostos à imagem da entrada de uma estação de trem, um táxi entra da direita para a esquerda e para em frente à porta da estação. O passageiro desce, sendo enquadrado apenas pelos pés. Usa sapatos de cores branca e preta. Pega suas malas e sai de quadro. Um novo plano revela outro táxi. Desce outro passageiro enquadrado também pelos pés. Seus sapatos são pretos. Pega suas malas e sai. Os pés do homem com sapatos de cores branca caminham apressadamente da direita para a esquerda. A câmera acompanha em *travelling*. Corte para os pés do homem com sapatos pretos que também caminha apressadamente, da esquerda para a direita. A câmera também acompanha em *travelling*.

Figura 14.1. Pares de sapatos de Bruno.



Figura 14.2. Pares de sapatos de Guy.



Figura 14.3. Câmera acompanha os passos de Bruno.



Figura 14.4. Paralelamente, segue passos de Guy.



Figura 14.5. Câmera acompanha os passos de Bruno.



Figura 14.6. Paralelamente, segue passos de Guy.



Figura 14.7. Pés de Guy e Bruno se esbarram.



Figura 14.8. Bruno e Guy começam a conversar.



Fonte: Fotogramas de *Pacto Sinistro*.

Em outros momentos da trama de *Domicílio Conjugal*, também é possível perceber a reverência a Hitchcock, como a introdução da temática do mistério, de personagens que geram um suspense sobre sua função narrativa na condução da história, assim como as inserções intertextuais visuais na narrativa que remetem a algumas cenas dos filmes do diretor inglês. Há, mais uma vez, a presença de uma personagem que perambula e mora na vila de Doinel e que todos os vizinhos desconfiam ser um criminoso, pelo jeito reservado do homem. Um tipo estranho, semelhante àquele que persegue Christine, em *Beijos Proibidos*. Mas, desta vez, há uma resolução para a presença desta personagem, que é alcunhada pelos vizinhos de Doinel como o “estrangulador”. O desfecho que inocenta a personagem é sua aparição na TV como ator cômico e, no dia seguinte a sua aparição, é tratado como ídolo por seus vizinhos.

Quanto aos planos que apresentam aspectos visuais que possam ter recebido influência de Hitchcock e de filmes da era não sonora do cinema, uma sequência ocorre quando Antoine flerta com Kyoko no lago onde manobra os barquinhos de sua empresa. Durante o flerte, mais uma vez, Truffaut utiliza o artifício da íris para selecionar e destacar planos e contraplanos da troca de olhares entre Doinel e a personagem japonesa. Novamente, o diretor francês seleciona ao que o espectador deva prestar atenção durante a trama, assim como Hitchcock fizera em *Janela Indiscreta*, e vale ressaltar que este recurso técnico havia sido utilizado também por inúmeras vezes no cinema mudo.

*Domicílio Conjugal* recebeu ainda a influência de outro cineasta na forma como Truffaut concebeu e dirigiu o filme, neste caso, de Ernst Lubitsch. O diretor francês diz abertamente ter se inspirado nas comédias americanas para desenvolver o roteiro do filme e pensava principalmente em Lubitsch quando queria apresentar uma situação cômica que pudesse remeter ao célebre “*Lubitsch touch*”:

Comecei, então, durante a filmagem de *O Garoto Selvagem*, a juntar anotações para *Domicílio Conjugal*, depois pedi a Claude de Givray e Bernard Revon que me ajudassem a construir a história inspirando-nos nas comédias norte-americanas sobre o casal, as de Leo McCarey e George Cukor, sem esquecer a influência de Lubitsch, determinante quando a questão é combinar episódios familiares para obter o riso do público, tudo isso, por sua vez, sendo tratado naturalmente num espírito francês (TRUFFAUT, 2005, p. 29).

Truffaut assume a influência de Lubitsch especificamente em uma das sequências mais importantes do filme, afirmando que esta seria uma homenagem a Hitchcock pelo aspecto do suspense em suas cenas iniciais. A sequência acontece quando, na trama, Doinel começa a ter um relacionamento extraconjugal com Kyoko. No dia em que Doinel conhece a moça na empresa onde trabalha, flertando com ela por troca de olhares, Kyoko, por distração ou de forma proposital, deixa cair sua pulseira no lago – episódio que remete ao filme *O Ringue*, de

Hitchcock, já abordado nesta pesquisa. Doinel percebe o ocorrido e, após a saída de Kyoko com a comitiva japonesa da empresa, ele pega a pulseira e a leva até ela no dia seguinte. Na porta do apartamento da moça, os dois se beijam e iniciam um relacionamento amoroso.

Como mencionado, após uma nova noite de amor com Kyoko, ela resolve enviar flores a Antoine em seu local de trabalho, além de escrever recados amorosos e colocá-los dentro das tulipas que enviara e que ainda não tinham desabrochado. Doinel recebe as flores no trabalho e tenta se livrar delas, mas não consegue. Quando chega a casa no fim do dia, acaba deixando as flores no lixo de frente ao prédio. Um garoto vizinho entrega as flores a Christine que agradece e comenta com o marido o gesto de delicadeza do menino. Antoine sai novamente para um novo encontro amoroso com Kyoko. Christine, já suspeitando das desculpas conjugais proferidas pelo marido, conversa sobre a situação com outra vizinha e o fato dele sempre chegar tarde em casa. Então, em um momento de pouca verossimilhança, enquanto Christine dá comida ao pequeno Alphonse, as tulipas desabrocham e revelam os bilhetes secretos escritos pela amante de Antoine.

Após retornar para casa do encontro que tivera com Kyoko, Doinel entra na residência e se depara com Christine, vestida de gueixa e com comida japonesa preparada em uma mesa posta no chão, a sua espera. A câmera apresenta Christine por meio de um movimento de *travelling* aproximativo, seguindo de um *zoom-in* que destaca o rosto da esposa em *close-up* e é possível ver uma lágrima escorrer de seus olhos (Figuras 15.1 a 15.16). Fica claro para Doinel que a esposa descobrira sobre sua traição. É possível perceber como esta sequência inicia-se com um tom de suspense que é gerado pela tensão da possibilidade do caso extraconjugal ser descoberto por Christine, seguido da resolução deste momento de tensão que ocorre de forma inverossímil, com o desabrochar repentino das tulipas revelando os bilhetes de Kyoko, caminha para um tom cômico quando Christine recebe Antoine vestida de gueixa e termina de forma dramática com a lágrima nos olhos da esposa que descobre a traição do marido. Quando questionado, se existiram situações dramáticas que rompiam com a lógica da comicidade ao estilo “comédia americana” da vida do casal no desenvolvimento da trama, Truffaut dá destaque a esta sequência, afirmando ter pensado em Lubitsch e Hitchcock na concepção das cenas:

Certamente, pois há alguns anos venho sendo influenciado por Lubitsch, de quem vejo os filmes com muita atenção, fascinado por esse espírito bem particular, que foi esquecido depois de ter tido uma enorme influência sobre Hitchcock e principalmente sobre Leo McCarey. Isso consiste em chegar às coisas de uma forma indireta, de se perguntar, levando-se em conta que o público precisa compreender tal situação, qual será a maneira menos direta e mais intrigante de apresentá-la? Essa maneira torta de trabalhar (que é também a de Hitchcock, só que voltada para a inquietação, para o suspense: o que tornará essa cena dramática?) me deu, em *Domicílio Conjugal*, o tratamento da intriga com a moça japonesa. Quando Jean-

Pierre Léaud vive uma aventura com uma japonesa, sua mulher toma conhecimento, e quando ele volta a casa abre a porta e sua mulher está no fundo do apartamento vestida de japonesa. Eu sabia que as pessoas ririam, então, faço-o avançar no cômodo, faço um *travelling* sobre ela e, quando passo a um *close* dela, o público percebe que há uma lágrima no seu rosto, então, o riso é bloqueado e as pessoas sentem vergonha de ter rido. Era algo cuja realização e cujos efeitos a obter eu havia previsto inteiramente, pois eu sabia que a cena não ficaria boa concluí-la no momento em que o público a visse, mas eu buscava um "efeito" final, então pensei que a lágrima seria o ponto forte, pois funcionaria como uma espécie de ducha escocesa. E creio que deu certo. Esse tipo de coisa é um pouco experimental de minha parte, e é pensando em Lubitsch que o faço: 'O que é que as pessoas esperam?' Dar-lhes o que esperam e, ao mesmo tempo, dar-lhes o contrário do que esperam. Vê? Não deixa de ser uma brincadeira com as pessoas, mas me agrada muito, me diverte (TRUFFAUT, 2005, p. 266).

Figura. 15.1. Plano-detalhe em bilhetes de



Figura 15.2. Kyoko enrola os bilhetes.



Figura 15.3. Kyoko insere os bilhetes nas Tulipas.



Figura 15.4. Doinel recebe as tulipas no escritório.



Figura 15.5. Doinel tenta se livrar do buquê.



Figura. 15.6. Doinel joga no lixo o buquê de Kyoko.



Figura 15.7. O garoto vizinho pega o buquê no lixo.



Figura 15.8. Garoto entrega buquê para Christine.



Figura 15.9. Doinel e Kyoko jantam fora.



Figura 15.10. Tulipas revelam bilhetes de Kyoko.



Figura 15.11. Christine vê recados de Kyoko.



Figura 15.12. Doinel chega em casa.



Figura 15.13. Doinel se surpreende.



Figura 15.14. Christine vestida de gueixa.



Figura 15.15. Doinel está bem surpreso.



Figura 15.16. Close-up de Christine chorando.



Fonte: Fotogramas de *Domicílio Conjugal*.

Truffaut utiliza uma estratégia característica da filmografia de Lubitsch, procurando enredar o público em uma situação atípica, mas que pudesse provocar sentimentos contraditórios e inesperados. Como afirma Andrade (2004, p. 186), em sua tese sobre um dos maiores discípulos do diretor alemão, Billy Wilder:

No escritório de Wilder, existe um quadro gravado com a seguinte frase: “*How would Lubitsch have done it?*” (“Como é que Lubitsch teria feito?”) – esta é a pergunta que Wilder considera a mais importante para se fazer em relação aos seus filmes e aos filmes dos outros; o principal critério para se trabalhar como roteirista e como diretor. A importância que Wilder atribui a Lubitsch se deve ao fato de o diretor alemão levar o público em consideração, contando com sua “participação” na construção da narrativa.

Verifica-se, mais uma vez, a atenção de Truffaut em procurar estratégias narrativas para envolver o espectador em seus roteiros, sempre reverenciando suas maiores influências que o ajudaram a se tornar o cineasta que procurou construir, a partir de seu inventário imagético de cinéfilo e de crítico de cinema, uma cinematografia pessoal e, ao mesmo tempo, intertextual<sup>36</sup>, incorporando, de forma consciente ou não, sua paixão pelo cinema que admirava também como espectador.

### 3.4.5 – *O Amor em Fuga*

*O Amor em Fuga* é o quinto e último capítulo da saga de Antoine Doinel. O filme funciona como uma obra de revisão sobre os quatro títulos anteriores, revisitando-os na narrativa por meio de diversas cenas em *flashback*, promovendo o reencontro de Doinel com antigas personagens e resolvendo situações apresentadas anteriormente nos outros títulos. Entretanto, o roteiro de *O Amor em Fuga* também propõe novas aventuras ao protagonista, principalmente amorosas, trazendo informações sobre os outros filmes da saga, ao apresentar situações que não foram mostradas ao espectador em um intervalo de nove anos entre o quarto e o último título.

A história de *O Amor em Fuga* inicia-se com Antoine vivendo um romance com uma nova mulher, Sabine Barnerias, também chamada de Dorothée. A narrativa tem continuidade com Doinel indo ao Tribunal para acertar legalmente o divórcio com Christine Darbon. Na saída, o caso de separação se torna referência como o primeiro a ser realizado de forma amigável no país e um grupo de repórteres aguarda os dois deixarem a audiência para falar sobre o caso. O advogado de Christine encontra uma colega de profissão que se trata de Colette, antiga amiga de Doinel – uma personagem importante na saga, no curta-metragem *Antoine e Colette*. Ela vê Antoine, mas não o aborda, pois ele sai correndo pelas escadarias do fórum.

Sabendo que Doinel tinha escrito um livro baseado em sua biografia, Colette busca pelo título ao chegar à livraria de seu namorado, Xavier Barnerias. Lá, enquanto procura o livro, ela tem uma discussão com o rapaz e, como dica, diz em voz alta que embarcará em uma viagem a trabalho para Aix-em-Povence na Estação de Lyon, citando até mesmo a plataforma de embarque. Colette também escuta o namorado combinar um compromisso com uma moça que se chama Sabine e vai embora, com ciúmes de Xavier.

---

<sup>36</sup> Gérard Genette propõe o termo *transtextualidade* referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (*apud* STAM, 2013, p. 231).

Em uma elipse de tempo, a narrativa prossegue com Doinel chegando à mesma Gare de Lyon para embarcar seu filho Alphonse para uma viagem de férias. Vai por um instante até uma cabine telefônica, quando liga para Sabine, desculpando-se por ter que faltar a um compromisso com ela. Colette passa em frente a Antoine, mas os dois não se encontram. Saindo da cabine, Doinel coloca o filho no vagão do trem e brinca com ele por meio de mímica, como se o trem estivesse desembarcando. Nesse momento, Colette vê Doinel da janela de outro trem que irá levá-la ao interior, mas ele está de costas e não a percebe. Ela faz contato visual com seu filho, Alphonse, que pensa que ela é uma espiã. O trem de Alphonse desembarca e, quando Antoine se vira, vê Colette na janela do vagão; os dois conversam por gestos, o trem também começa a partir e, ela, então, lhe mostra que está lendo seu livro e eles trocam sorrisos, enquanto o trem embarca de vez.

Em seguida, a câmera mostra que, mesmo com o trem partindo, Antoine corre para subir em um vagão. Após um instante, é possível ver Colette em sua cabine, quando é chamada pelo bilheteiro a comparecer ao vagão restaurante a pedido de um senhor. Ao chegar lá, ela vê um homem com um jornal na mão tapando seu rosto e imagina ser seu namorado Xavier, seguindo as pistas que dera em sua livraria, ao falar, em voz alta, que iria embarcar naquele trem. Mas ela se surpreende ao ver que por trás do jornal está Antoine. Eles ficam felizes em se reencontrar e passam boa parte da viagem conversando no vagão restaurante e depois se dirigem à cabine de Colette. Antoine se esconde dos funcionários do trem por não ter comprado passagem e ele conta a Colette sobre um novo livro que está escrevendo sobre um moço que um dia vê um homem discutindo com sua namorada em uma cabine telefônica e rasga uma foto dela, jogando os pedaços no chão. O moço entra na cabine telefônica, junta os pedaços da foto da jovem e se apaixona pela imagem dela. Começa aí uma busca do rapaz pela jovem da foto, que Antoine omite em dizer se tratar dele próprio, já que Colette questiona muito as mentiras contadas por Doinel em seu livro autobiográfico e diz que ele só se tornaria um bom escritor quando criasse uma história não biográfica.

Doinel tenta, após anos, beijar novamente Colette em sua cabine, ela não aceita e os dois se desentendem. Ele puxa a alavanca de segurança do trem que freia de maneira abrupta, enquanto foge pelos trilhos para não ser pego sem bilhetes e por ter parado o trem à força. Ao sair da cabine de Colette, ele deixa a foto de Sabine, que carrega consigo, cair ao chão e a moça guarda-a sem dar importância. Antoine acaba encontrando a moça da foto que é Sabine Barnerias e com quem tem um romance desde o início da trama, mas quando se encontra com Colette vivia uma crise com a namorada.

Ao retornar a Paris, Doinel visita Sabine e tenta reatar o namoro, sem sucesso. No trabalho, recebe a visita de um homem que se revela ser Monsieur Lucien, o principal amante da mãe que morrera quando o jovem estava na prisão militar. Desde o reformatório, Doinel não tinha uma boa relação com os pais e não os encontrava com frequência. Surpreso em saber que Antoine não sabia onde estava o túmulo da mãe, Lucien o leva até o local e diz que ela, apesar de todos os conflitos, amava muito o filho.

Antoine retorna ao trabalho e escreve uma carta para se desculpar mais uma vez com Sabine. Nesse meio tempo, Colette presta mais atenção à foto que Doinel deixara cair enquanto saía do trem e, virando o verso da foto, descobre o nome Sabine Barnerias. Ela fica muito enraivecida e, ao retornar a Paris, tenta encontrar Xavier em sua livraria. A funcionária diz que o patrão não está. Colette, então, pergunta se ele estaria em companhia de sua mulher, a Senhora Sabine Barnerias, e a funcionária responde que Sabine é irmã, e não esposa de Xavier. Colette percebe a tremenda confusão que criara em sua cabeça, achando que o namorado fosse casado. Tentando ajudar Antoine, ela parte em direção ao apartamento de Sabine, mas ela não se encontra. Chegando lá, conhece Christine Darbon que também se dirigia ao apartamento de Sabine. As duas se apresentam e começam a contar um pouco mais sobre a experiência que tiveram com Antoine. Christine diz que se separou após ele se envolver em mais um relacionamento amoroso com uma amiga, Liliane, e Colette conta que tivera uma filha que perdera após ser atropelada, que se separara do pai da garota e estava em um relacionamento com Xavier, irmão de Sabine.

Colette, ao não se encontrar com Sabine, deixa a fotografia da jovem no trabalho de Antoine que, quando recebe a fotografia, vai a sua busca na loja de discos em que trabalha. Colette vai de encontro a Xavier e retoma o namoro com o rapaz. Doinel chega à loja de discos, Sabine não quer reatar o namoro, afirmando que ele não queria um relacionamento sério. Ele explica que não a paquerava como se estivesse flertando com uma moça qualquer, conta-lhe todo o caso da foto, dizendo que, com muita dificuldade, tinha encontrado Sabine e mostra-lhe a foto colada com adesivos por ele. Antoine, então, declara seu amor e Sabine que fica surpresa e lisonjeada com a obstinação do namorado, entendendo que ele a ama de verdade. Os dois começam a se beijar e reatam o namoro, sob a trilha musical que encerra o filme.

O roteiro do último filme da saga de Doinel conta ainda com elementos autobiográficos, apresentando novamente muitas cenas homenageando os filmes do período não sonoro do cinema e fazendo referência ao modo como as duas principais sequências parecem sofrer influência temática de Hitchcock. Quanto aos aspectos biográficos da trama, Antoine, assim como Truffaut, torna-se de fato escritor e o encontro com Lucien, o amante de sua mãe,

remete muito a sua própria vida. Após o lançamento de *Os Incompreendidos*, Truffaut teve muito pouco contato com sua mãe. Diferentemente ao que se passa em *O Amor em Fuga*, ela não morrera enquanto o diretor estava detido na prisão militar, e sim, quando ele estava mais velho. A relação entre os dois nunca teria sido como na infância e Truffaut descobriria, por meio de cartas guardadas, que a mãe ainda tinha afeto por ele. Em *O Amor em Fuga*, para De Baecque e Toubiana (1999, p. 457), há de certa forma um acerto de contas de Doinel, por conta de *Os Incompreendidos*, com sua mãe na ficção, assim como de Truffaut com sua mãe na vida real:

Doinel de certa forma reconcilia-se com a mãe, pelo menos com sua memória, dando ao personagem indigno de *Os Incompreendidos* uma imagem mais poética ou pelo menos mais positiva. 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 filho.

No que diz respeito às sequências que homenageiam os filmes do cinema mudo, é possível perceber alguns momentos na narrativa, como, por exemplo, quando o casal Doinel e Sabine, no final do filme, conversam por gestos em lados opostos de uma porta de vidro que separa o casal na loja de discos onde a mulher trabalha. Antoine insiste que Sabine o autorize a entrar para se declarar e ela, com muita resistência, atende a seu pedido (Figuras 16.1 a 16.8). Quase ao mesmo tempo, Colette encontrando-se com Xavier, entrando para o interior de sua livraria e sendo possível ver pelo lado de fora, através de uma grande janela de vidro, de forma indireta, que eles se abraçam, se beijam e se reconciliam. No fim desta cena, Colette ainda brinca, como se estivesse em um barco ou trem, quando fecha a porta de ferro sobre a porta de vidro na qual os espectadores podem acompanhar as cenas, cessando a visibilidade do público ao que provavelmente se verterá numa relação sexual do casal que será somente sugerida pela encenação. Este momento remete a outra das características do estilo de Lubitsch: “filmar portas que são fechadas na cara do espectador, convidando-o a imaginar o que se passa por trás delas. [...], pois, desta forma, o espectador poderia construir o que sua mente aproovesse”. (ANDRADE, 2004, p. 189).

Figura 16.1. Sabine chega a loja de discos.



Figura 16.2. Sabine abre a porta da loja.



Figura 16.3. Sabine fecha a porta e observa algo.



Figura 16.4. Do outro lado da rua, Doinel a observa.



Figura 16.5. Sabine vê Doinel se aproximando.



Figura 16.6. Doinel tenta entrar e Sabine não deixa.



Figura 16.7. Os dois discutem por gestos.



Figura 16.8. Discussão segue por gestos.



Fonte: Fotogramas de *O Amor em Fuga*.

Outra cena que homenageia os filmes mudos é referente ao momento em que Antoine vê Colette no vagão de trem e os dois conversam por meio de gestos, sob um diálogo suprimido. Acenando um para o outro, sorrindo, ela lhe mostra que está lendo o livro que Doinel escrevera e, enquanto o trem parte da estação, ela faz uma cara de desalento por não poder prosseguir a conversa com ele.

Quanto à influência de Hitchcock, o roteiro desta vez é fortemente construído em função de algumas situações inverossímeis, citadas anteriormente, que criam o tom de suspense na narrativa, mas que só obtém lógica dramática por meio de pistas que vão sendo inseridas e, posteriormente, resolvidas ao longo da trama. Truffaut admite esse papel lúdico e pouco realista do filme, quando fala do fato de Antoine ter se apaixonado por Sabine por meio de sua imagem fotográfica e que isto tornaria o filme uma espécie de fábula:

Sim, ele se apaixona de uma forma indireta e romanesca. Com frequência, é o romanesco que nos guia na vida. Há pessoas que se casam porque se conheceram num barco. Se tivessem se encontrado no metrô, sequer teriam prestado atenção uma na outra. Isso vive acontecendo. O romanesco acrescenta algo diferente. Nesse

filme, pela primeira vez na vida, Antoine esforça-se por redescobrir a pista da moça, a foto rasgada... Mas nada disso é realista, pois dei um tratamento de conto árabe. Há um lado "Mil e uma noites" nesse filme que ilustra o prazer de contar [...] (*apud* GILLAIN, 1990, p. 380-381).

O diretor vai além, reconhecendo que as pistas inseridas no andamento da trama, mesmo que desencadeadas por situações dramáticas inverossímeis, corroboram para garantir que o casal Antoine e Sabine possa ser reconhecido como um casal “de verdade”, mesmo depois de uma história tão absurda como a busca por um amor que aconteceria por meio de uma imagem de uma mulher em uma foto. Quando questionado se seria possível acreditar nesse casal construído no roteiro de *O Domicílio Conjugal*, ele responde afirmativamente que acredita nesta hipótese:

Olha, acho que podemos acreditar nisso se essa é a nossa vontade. A última parte do filme não é tratada psicologicamente, mas teatralmente. Percebi, por exemplo, que enquanto Dorothee ouve, com os olhos esbugalhados, a história sedutora que Antoine conta cheio de veemência, ela reproduz, instintivamente, as expressões das heroínas de Sacha Guitry. Nos filmes de Guitry, com frequência, as coisas se resolvem teatralmente no final e de maneira bastante imprevisível. A forma "arrasta" o conteúdo. Quem cria a atmosfera é muito mais o entusiasmo do que as palavras pronunciadas. O lirismo de Doinel frequentemente faz perdoar o resto, e é graças a isso que volta a conquistar Dorothee, pois é o seu aspecto mais atraente, eu acho. Obtemos então um final feliz por acaso ou relativamente feliz. O diálogo diz: "Claro, isso não vai durar por toda a vida, mas podemos fazer como se, sim, é isso, façamos como se". Há aqui a ideia de duas pessoas de boa-fé que tentarão caminhar juntas (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 381).

Dessa forma, várias são as situações de pequenos suspenses que vão se resolvendo devido ao fornecimento de pistas ao longo do roteiro, como, por exemplo, o encontro casual entre Antoine e Colette que quase acontece por duas vezes, em dois locais diferentes, na frente do tribunal e na estação de trem. Quando, finalmente, conseguem se ver na plataforma de embarque do trem de Colette, a situação se desenha como apenas uma troca de acenos de longe, e o protagonista inesperadamente vai atrás do trem, com o encontro de fato acontecendo. Dentro da mesma sequência, há a surpresa e a *gag* com a personagem de Colette, que imaginava encontrar Xavier pelas dicas que deixara para o namorado em sua livraria e se surpreende ao ver Doinel esperando por ela no vagão restaurante.

A principal situação de suspense do filme também remete intertextualmente ao modo como Hitchcock contava suas histórias e diz respeito à revelação de Antoine a Sabine de como se interessara por ela. A jovem desconhecia o porquê de Doinel ter flertado com ela na loja de discos em que trabalhava, mas o espectador é onisciente na trama criada por Truffaut e vai montando o quebra-cabeças com as peças que o protagonista vai apresentando ao longo do roteiro. Sabine, como não sabia da história, durante boa parte da trama não confiava que Antoine a amasse de verdade e só se convence que ele realmente tinha interesse por ela quando ele conta a real história, no fim do filme. Antoine fala de toda a epopeia vivida por ele

na busca em localizar Sabine até encontrá-la na loja de discos, desfaz o mistério do motivo de ter ido atrás dela, pelo fato de ter se apaixonado por uma fotografia sua que encontrara em uma cabine telefônica, após acompanhar a briga que seu antigo namorado tivera com ela e ter rasgado a foto em pedaços que ele juntara com fita adesiva (Figuras 17.1 a 17.14). Truffaut, assim como Hitchcock, coloca o espectador como onisciente de toda a trama, já que Antoine havia apresentado essa história ao público de forma imagética, por meio da inserção de *flashbacks*, durante a conversa que tivera com Colette no trem, mas, para a amiga, a personagem dizia que se tratava de um caso fictício e ela, até aquele momento, acredita nele.

Figura 17.1. Estranho discute na cabine telefônica.



Figura 17.2. Doinel ouve a discussão.



Figura 17.3. O homem rasga uma foto.



Figura 17.4. Pedacos da foto jogados no chão.



Figura 17.5. Doinel espera o homem sair da cabine. Figura 17.6. Doinel pega os pedacos da foto.



Figura 17.7. *Close-up* de Sabine.



Figura 17.8. A foto remontada revela Sabine.



Figura 17. 9. Endereço do estúdio fotográfico.

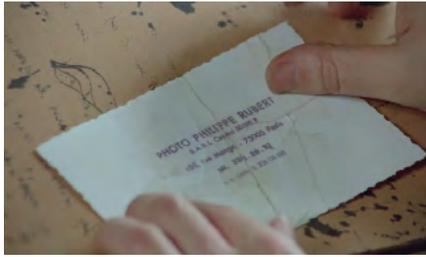


Figura 17.10. Doinel procura Sabine por Paris.

Figura 17. 11. *Close-up* de Doinel se explicandoFigura 17. 12. *Close-up* de Sabine com desconfiança.

Figura 17.13. Doinel mostra a foto que encontrou.

Figura 17.14. *Close-up* de Sabine surpresa.

Fonte: Fotogramas de *O Amor em Fuga*.

Dessa maneira, é possível perceber a influência que Hitchcock tem na forma como Truffaut conduz boa parte das histórias e situações de suspense, com a participação do público, em *O Amor em Fuga*. Uma definição de como Hitchcock trabalhava com eficácia a condução de uma história pelo suspense e com a participação do espectador como peça chave da situação é apresentada por Capuzzo (1993, p. 33):

O mistério não interessa ao realizador. Só o suspense, com o qual ele obtém a cumplicidade do grande público. O eixo principal do tema não reside no que acontecerá, e sim em como isso vai acontecer. Como bem definiu o crítico Jean Douchet, 'o suspense é a dilatação do presente, retido entre os dois futuros iminentes contrários'. Os filmes de Hitchcock conduzem o espectador para um jogo estranho. Embora possua as informações *a priori*, o espectador tentará construir ou prever as possibilidades dramáticas. Mas, o toque final, que é sempre um xeque-mate, cabe ao realizador. O prazer não está em ganhar, até porque isso não ocorrerá. Mas, o realizador terá que lançar mão de jogadas inéditas, o que é um enorme fascínio para os bons jogadores. É como jogar xadrez com um computador. O jogador certamente perderá, ou quando muito perseguirá o empate. O desafio não está em vencer, e sim em prever e dificultar cada vez mais a próxima jogada do adversário. Sem dúvida, uma metáfora sobre o ato de viver.

Portanto, a influência de diversos diretores e filmes apresenta-se como fundamental na construção intertextual do estilo de direção cinematográfica de François Truffaut. Mais

especificamente, esta última seção do capítulo analisou o papel que os cineastas Renoir, Lubitsch e Hitchcock tiveram como referência primordial na construção do modo como Truffaut filmava e este estilo pode ser identificado de forma sintetizada mais claramente nas obras dedicadas à personagem Doinel. De maneira que Truffaut tinha real consciência da importância das diversas influências recebidas como cinéfilo na construção de seus filmes, pois seus ídolos também foram cinéfilos no passado, influenciados na forma como concebiam suas obras e na construção cada qual de um estilo próprio de direção:

[...] Também gosto desse tipo de mistura, de fundir coisas que parecem contraditórias, como, por exemplo, personagens de Renoir numa situação hitchcockiana. E também me interessa colocar referências americanas num contexto tipicamente europeu, onde elas vão parecer estranhas, como em *Tirez Sur le Pianiste* e agora em *A Noiva Estava de Preto*. No fundo, tenho um lado estudioso, um lado Becker que me dá vontade de melhorar, de progredir. Por exemplo, tenho muita confiança em mim quando se trata de fazer o personagem viver, movimentar-se, falar. Portanto, é no sentido da construção de roteiros e do aspecto pungente da intriga que gostaria de orientar meus esforços, e nesse momento só há uma pessoa para quem me voltar, que é Hitchcock. Aos que duvidam da originalidade de um cinema tão fortemente influenciado, um cinema de cinéfilo, eu gostaria de lembrar que o jovem Hitchcock assistia aos filmes de Fritz Lang com a mesma paixão e o mesmo proveito com que o jovem Renoir via os filmes de Chaplin. Claro, quando se fala de Renoir, todo mundo admite a sua genialidade, mas para a maioria Hitchcock é um pouco diversão pela diversão, e o que me interessa nele não é forçosamente o que interessa a Resnais, Chabrol ou Douchet. Para mim, é o lado conto de fadas que me interessa em primeiro lugar (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 231).

Sendo assim, para Truffaut, as influências que recebera dos cineastas que admirava não tiraram de forma alguma sua originalidade na construção de seu estilo de direção, e sim ressaltaram a ideia que o cinema de qualidade poderia ser realizado por cineastas cinéfilos. Ideia esta tão defendida pela *Nouvelle Vague* e pela Política do Autor. Até mesmo seus maiores mestres, tratados como “autores” por ele, Hitchcock, Lubitsch e Renoir, construíram estilos próprios inigualáveis e seriam influenciados por outros mestres, como, por exemplo, os citados acima, Fritz Lang e Charles Chaplin, dentre outros.

#### 4. CAPÍTULO 3 – A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E A POLÍTICA DO AUTOR NO ESTILO DE DIREÇÃO DE FRANÇOIS TRUFFAUT

A abordagem da pesquisa neste capítulo tem como objetivo reiterar a importância da autobiografia e o papel da Política do Autor na construção do estilo de direção cinematográfica de Truffaut. Os filmes dedicados à personagem Antoine Doinel podem ser considerados aqui como exemplos eficazes em que a Política do Autor e a construção narrativa na autobiografia ocorrem. Seguindo novamente os passos dos diretores ou autores cinematográficos que admirava, Truffaut criou uma espécie de universo paralelo em seus filmes centrados em si mesmo e na sua intimidade. Se Hitchcock criou seu mundo paralelo cinematográfico baseado em pistas e detalhes na construção do suspense, Truffaut criou com seus filmes um universo baseado na autobiografia, como revela Lefebvre (2013, p. 38):

Os detalhes à margem permitem que surja um universo “paralelo”. Não surpreendentemente, essa dualidade pode nos lembrar do universo “duplo” do cinema de Hitchcock, no qual o que à primeira vista parece ser um detalhe marginal – um moinho de vento, um avião de colheita, uma garrafa de vinho, uma parada noturna em um motel de beira de estrada – serve como porta de entrada para todo um universo “outro” e mais sombrio. Em Truffaut, essa marginalia serve como passagem para o mundo do ‘eu’<sup>37</sup>.

A realização cinematográfica do diretor foi, assim, sendo construída por roteiros que privilegiavam sua autobiografia ou quando não eram dedicados a ela, carregando em si elementos e detalhes ligados à vida do próprio Truffaut. Suas produções se conectavam entre si por meio desses detalhes, construindo este universo autobiográfico. Ao espectador mais atento caberia a identificação de tais elementos, das suas influências como cineasta e, por fim, do seu espaço cinematográfico ou, como afirma Lefebvre (2013, p. 35), parafraseando Truffaut, na busca pela revelação do “grande segredo”<sup>38</sup>:

Veremos que ele exige e recompensa uma forma de experiência muito singular, baseada no acúmulo de detalhes pessoais extraídos de sua vida, dos filmes que amou

---

<sup>37</sup> Tradução livre do original: “Details lying at the margins allow a “parallel” universe to emerge. Not surprisingly, this duality may remind us of the “doubled” universe in Hitchcock’s cinema, where what first appears to be a marginal detail – a windmill, a crop-dusting plane, a bottle of wine, a night’s stop at a roadside motel – serves as a doorway onto an entire other and darker “universe. In Truffaut, such marginalia serve as a -passageway to the world of the ‘self’.”

<sup>38</sup> O termo “*o grande segredo*”, citado por Lefebvre, faz referência ao título que Truffaut concedeu a um capítulo de seu livro de 1975 que reúne suas críticas ao longo de sua carreira, *Os Filmes da Minha Vida*, na parte “dedicada a diretores que iniciaram a carreira no cinema mudo e continuaram no cinema falado” (TRUFFAUT, 1989, p. 31). Além disso, Truffaut utilizava este termo em várias de suas entrevistas – reunidas por Anne Gillain (1990), em *O Cinema Segundo François Truffaut* –, quando enaltecia a qualidade de diretores que surgiram no cinema não sonoro e ainda tiveram bastante sucesso na fase sonora do cinema, adaptando-se bem e levando parte dos segredos da expertise em apresentar de forma imagética a trama de maneira eficiente.

e, cada vez mais, do universo que estes filmes parecem ter construído a partir do começo ao fim. Assistir aos filmes de Truffaut de forma mais produtiva é procurar o Grande Segredo que eles prometem revelar<sup>39</sup>.

A construção dessa cinematografia com ênfase na autobiografia se dá em períodos próximos à gênese da teoria da Política do Autor de Truffaut e abraçada por seus colegas de *Nouvelle Vague*. Ainda em 1954, em um período próximo ao artigo que lançaria oficialmente tal conceito e mudaria a vida de Truffaut, “Uma Certa Tendência do Cinema Francês”, o cineasta tem sua primeira experiência cinematográfica como diretor. Mas a produção de seu primeiro curta-metragem, *Uma Visita*, é bastante frustrante e o resultado não lhe agrada, a ponto de o filme nunca ter sido exibido. O diretor cita essa experiência como um resultado que “não foi nada bom. As pessoas vivem me pedindo cópias desse filme e fico feliz por não existirem mais” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 81); de forma que Truffaut só reconhece como seu primeiro filme, o curta-metragem *Os Pivetes*, realizado em 1957: “Para mim, meu primeiro filme é *Les Mistons! Une Visite* não conta!” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 82). O segundo curta-metragem de Truffaut, *Os Pivetes*, não é considerado por ele como autobiográfico. Quando questionado se o filme se parecia com ele, respondeu que não tinha pensado nisto e que se parecia, em sua opinião, com o conto que adaptou: “Ele é muito parecido com o conto de Maurice Pons, mas jamais pensei que fosse parecido comigo” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 84). Mas, mesmo que não autobiográfico, *Os Pivetes* já carrega em seu modelo as características de uma produção autoral que seriam ressaltadas por seus pares da *Nouvelle Vague*, como uma filmagem de baixo custo, com atores estreantes, proporcionando sua transição natural de crítico a diretor:

Sob a influência de Renoir, Rossellini e Ophüls, fez o elogio do "autor" independente, liberto das imposições do estrelato e da ascendência dos roteiristas. Este fio condutor teórico é o elo essencial entre o Truffaut cineasta e o Truffaut crítico. Pois ele mesmo tratou de pôr em prática, já em *Les Mistons*, esta forma de filmagem rápida e econômica, cercado de técnicos fiéis, escrevendo suas histórias e diálogos e dando oportunidade a novos atores (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998. p. 187).

Mesmo que as questões autobiográficas ainda não sejam contempladas ou percebidas nessas duas experiências iniciais de Truffaut na direção, um dos aspectos mais importantes de sua carreira será verificado no que diz respeito à utilização da temática infantil com a direção de crianças no *set* que logo seria retomada em *Os Incompreendidos*, de 1959, assim como abordada em filmes como *O Garoto Selvagem* (*L'Enfant Sauvage*, 1970) e *A Idade da*

<sup>39</sup> Tradução livre do original: “We will find that he demands and rewards a very singular form of experience, one based on the accumulation of personal details drawn from his life, from the films he loved, and increasingly from the universe that those films seem to have been constructing from beginning to end. To watch Truffaut’s films most productively is to look for the Big Secret they promise to reveal”.

*Inocência (L'Argent de Poche, 1976)*. Truffaut (2005, p. 25), fala sobre esta experiência inicial com *Os Pivetes* e sua predileção pela direção de crianças em seus filmes: “Antes de filmar *Os Incompreendidos*, eu havia dirigido um curta-metragem, *Os Pivetes*, e me dera conta de que gostava mais de dirigir crianças do que adultos”.

Diante do mesmo modelo de produção independente, Truffaut filma *Uma História da Água*, montado e finalizado pelo parceiro Jean-Luc Godard, em 1958. Durante esse período de 1954 a 1958, ainda na precoce carreira de cineasta, Truffaut vivia sua fase de maior militância em prol da Política do Autor; além das já citadas entrevistas, aproximações profissionais e relações de amizade com os diretores que admirava, como Ophüls, Rossellini e Renoir, que proporcionavam a formulação do seu conceito. Da mesma maneira, o crítico realizava também diversas campanhas de valorização de diretores considerados verdadeiros autores por ele, como, por exemplo, quando defende a autoria de Fritz Lang, em *Os Corruptos (The Big Heat, 1953)*, ou de Jacques Becker, em *Grisbi, Ouro Maldito (Touchez pas au Grisbi, 1954)*, em que celebrava o conceito da Política do Autor:

Indo ao encontro de Max Ophüls e Roberto Rossellini, François Truffaut "praticou" seus autores. Conhecê-los o melhor possível era certamente a melhor maneira de defendê-los. Mas houve uma outra maneira de promovê-los, mais teórica mas não menos militante: a “Política dos Autores”, conceito decisivo elaborado pelo próprio Truffaut. A expressão tornou-se célebre, mas ainda hoje comporta não raro certa ambiguidade. Para tentar acompanhar seu nascimento ou entendê-la, temos necessariamente de ir ao encontro da personalidade crítica de François Truffaut. Já em janeiro de 1954, um artigo de título revelador, “Amar Fritz Lang”, a propósito de *Os Corruptos (The Big Heat/Règlements de Comptes)*, define as grandes linhas de sua política: “Não servirá acaso tudo isto para pensar que Fritz Lang poderia ser um autêntico autor de filmes, e que se seus temas e sua história assumem, para chegar até nós, a aparência banal de um *thriller* de série, de um filme de guerra ou de um western, teremos talvez de ver nisto a prova da grande proibidade de um cinema que não sente necessidade de ostentar etiquetas chamativas? Temos de amar Fritz Lang”. A “Política dos Autores” significa, para começar, este voluntarismo no amor aos cineastas escolhidos, como, por exemplo, Jacques Becker: “Não digo que *Grisbi* seja melhor que *Amores de Apache*, mas ainda mais difícil. É muito bom fazer em 1954 filmes impensáveis em 1950... Para nós que temos vinte anos ou não muito mais o exemplo de Becker é um ensinamento e ao mesmo tempo um estímulo; conhecemos Renoir genial; descobrimos o cinema quando Becker estava começando; acompanhamos suas tentativas e apalpadelas: acompanhamos uma obra *sendo feita*. E o sucesso de Jacques Becker é o sucesso de um homem incapaz de imaginar um caminho diferente do que escolheu, e cujo amor pelo cinema foi retribuído (TRUFFAUT *apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 137-138).

A campanha pela Política do Autor por parte de Truffaut segue em prol da reverência a toda a carreira dos diretores consagrados dos quais o crítico defendia até mesmo os filmes renegados pela crítica francesa e em favor de uma compreensão da importância destas produções caracterizadas como menores, mas integrantes de uma obra definida como autoral. Em mais um exemplo da campanha em defesa da Política dos Autores, Truffaut vai de encontro ao lançamento do fracasso de crítica e público de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões (Ali Baba et*

*les 40 Voleurs*, 1954), de Jacques Becker. Em um artigo em que conclama a autoria de Becker, assim como a importância do filme para identificar a importância do diretor e dar ênfase ao que De Baecque e Toubiana (1998, p. 139-140) chamam de o “paradoxo do filme menor”:

Toda esta política baseia-se assim em algo que poderíamos denominar “o paradoxo do filme menor”. A defesa de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, filme de encomenda de Jacques Becker, com Fernandel, vem dar a Truffaut ainda maior segurança neste posicionamento. O artigo que dedica ao filme nos *Cahiers du Cinéma* de fevereiro de 1955 é uma espécie de manifesto definitivo. E, aliás, seu título é exatamente “*Ali Babá e a Política dos Autores*”. Ao ser lançado, o filme é ignorado pela crítica. O próprio Truffaut fica embaraçado com suas fraquezas. Mais uma vez, a arte do paradoxo é convocada para se sair dessa dificuldade, proclamando adesão à obra global de Becker, ‘sem exceção’, em nome da coerência em matéria de gosto. “Ainda que *Ali Baba* fosse um equívoco, eu o teria defendido, em virtude da Política dos Autores que meus congêneres da crítica e eu próprio praticamos. Baseada de ponta a ponta na bela formulação de Giraudoux – ‘não há obras, há apenas autores’ –, ela consiste em negar o axioma caro aos nossos antecessores, segundo o qual os filmes são como a maçaneta, que dá ponto ou não. De mansinho, esses nossos antecessores chegaram ao ponto, sem perder o tom grave, de falar do envelhecimento esterilizante e mesmo da caduquice de Abel Gance, Fritz Lang, Hitchcock, Hawks, Rossellini e mesmo Jean Renoir em seu período hollywoodiano”.

Seguindo este raciocínio elaborado por De Baecque e Toubiana (1998), do “paradoxo do filme menor”, a Política do Autor é baseada exatamente numa visão do conjunto da obra de um diretor, não de um filme isolado, de modo que as produções consideradas de baixa qualidade ou menores pela crítica fariam parte do conjunto da obra dos diretores e não afetariam um conceito global do autor. Seguindo essa polêmica lógica, só existiriam diretores bons e ruins e não filmes ruins ou bons. Um filme bom de um diretor ruim, na visão de Truffaut, nunca seria comparável ao pior filme dos autores de cinema:

É isso. Acabo de me lembrar de todo um aspecto de *La Politique des Auteurs* que eu havia esquecido e sobre o qual gostaria de falar nesse momento. *La Politique des Auteurs* era um conceito crítico, essencialmente polêmico. O que quero dizer é que, para alguns críticos, há bons e maus filmes, e a ideia que eu tinha é que não há bons ou maus filmes, mas simplesmente bons e maus diretores. Pode acontecer de um diretor ruim dar a impressão de ser bom por ter a sorte de contar com um bom roteiro, atores de talento... Apesar de tudo, esse “bom” filme não teria valor aos olhos do crítico porque não passa de um acaso, de algo forçado pelas circunstâncias. Por outro lado, pode suceder de um bom cineasta fazer um filme “ruim” devido a um conjunto de circunstâncias adversas e, no entanto, este filme teria mais interesse aos olhos do crítico do que um “bom” filme realizado por um cineasta ruim. Além disso, de maneira similar, uma vez que o conceito de sucesso ou de fracasso não tem a menor importância – o que interessa na carreira de um bom cineasta é que ela reflète o seu pensamento, desde o início de carreira até a sua maturidade. Cada um de seus filmes marca uma etapa de seu pensamento, e não tem qualquer importância o fato de tal filme ter sucesso ou não. Sintetizei essa ideia por meio de um exemplo que Jean Delannoy jamais me perdoou. Eu disse que o melhor filme de Jean Delannoy jamais chegaria aos pés do pior filme de Jean Renoir. E é justamente isso o que quer dizer *La Politique des Auteurs* (apud GILLAIN, 1990, p. 73).

Para Truffaut, o conceito de autoria no cinema considera que, para serem alçados a este patamar, os diretores deveriam realizar filmes que expressassem a si mesmos, seus

sentimentos, seus pensamentos, suas ideologias e suas visões de mundo. Somente o diretor poderia materializar essas características em cada filme, ele seria a peça fundamental que possibilitaria materializar tais conceitos em cada filme por meio da sua direção e da *mise en scène*, permitindo assim a elaboração de uma obra de fato autoral e que seria parte integrante em conjunto a outros títulos na construção de um autor de cinema. O conceito assumidamente polêmico de Truffaut recebe amparo de boa parte dos parceiros da *Cahiers du Cinéma*, reverenciando, nas páginas da publicação, somente os diretores considerados autores:

Se Truffaut tratou de adiantar uma estratégia crítica, uma defesa polêmica, é preciso também fundamentar a Política dos Autores em certos critérios, quase numa moral. Mas ainda falta definir a noção de “autor”. Truffaut, como Godard, Rivette ou Rohmer, apresenta um argumento simples: o autor é antes de mais nada e exclusivamente o diretor. A direção, a *mise en scène*, é o autor desnudado, o que permanece quando desaparecem todos os elementos anexos do cinema (roteiro, reputação, promoção...). O que só o cinema tem de belo, a *mise en scène*. Só ela define o autor. É o que Rohmer exprime num gracejo: “Ninguém entra para o Olimpo dos *Cahiers* se não for diretor”. Bazin a recoloca no centro de seu estudo sobre a tendência “hitchcocko-hawksiana” (vale dizer, autorista) dos *Cahiers*: “Eles valorizam tanto a direção porque nela veem em grande medida a própria matéria do filme, uma organização dos seres e das coisas que é por si mesma seu sentido, tanto moral quanto estético” (DE ABECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 140).

Nesse contexto, para os Jovens Turcos, os autores seriam os cineastas que conseguiriam apresentar seus ideais em cada um dos seus filmes, quando de forma satisfatória imprimiriam um estilo pessoal por meio da utilização da *mise en scène* na direção de suas obras. Para eles, diretores como Hitchcock e Nicholas Ray eram exemplos claros de representantes da Política do Autor, pois expressavam em suas obras a franqueza, a intimidade e, em última instância, a si próprios, como destacam De Baecque e Toubiana (1998, p. 141), na análise da importância da admiração de Truffaut por Ray na direção de *Johnny Guitar* (1954):

O autor, poder-se-ia resumir, é o diretor que, servindo-se de múltiplas máscaras, como Hitchcock, ou entregando-se com total franqueza, como Nicholas Ray, exhibe na tela a intimidade de sua pessoa”. É o que Truffaut escreve a propósito de Ray e de *Johnny Guitar*, filme que o sensibilizou tanto, até as lágrimas, e que reviu mais de dez vezes em duas semanas: “A marca de seu talento reside em sua sinceridade absoluta, sua sensibilidade à flor da pele... Ao contrário de André Bazin, considero importante que um diretor se reconheça no retrato que dele traçamos, e de seus filmes. Caso contrário, teremos fracassado. Reconhecer o homem que se mostrou emocionalmente na tela será a consequência última da Política dos Autores. Existe neste amor absoluto uma concepção quase antropomórfica do cinema, que passa aqui pelo espírito, o coração e o corpo de Nicholas Ray: quem vê um de seus filmes e o reconhece, está vendo e reconhecendo o cinema inteiro. Ray é o cinema.

Tais momentos eram efêmeros na rotina de realização dos filmes, na visão de Truffaut; mesmo diante das adversidades e contratemplos de cada produção, seria possível, assim, perceber os sentimentos dos diretores autorais:

E *La Politique des Auteurs* era um apelo em favor do tipo de cinema praticado por esses diretores. Ela defendia, sobretudo, a ideia de que o homem que tem as ideias e o homem que realiza o filme devem ser o mesmo. Dito isso, também estou convencido de que um filme se parece com o homem que o fez, mesmo se ele não escolheu o assunto, nem os atores, mesmo que não o tenha dirigido sozinho ou que tenha deixado a montagem a cargo de seus assistentes. Em qualquer circunstância, o filme reflete profundamente – por meio de seu ritmo, cadência, por exemplo – o homem que o realizou, pois a soma global de todas essas etapas é inerente às contradições que necessariamente estarão presentes no filme, pois no cinema há, essencialmente, dois comandos: "Ação!" e "Corte!" e é entre estas duas ordens que o filme se realiza durante um minuto e meio de filmagem por dia. Dito de outra forma, somos cineastas durante um minuto e meio por dia e, quando assisto a um filme, gosto de tentar adivinhar como a pessoa que o dirigiu preencheu esse minuto e meio, pois é fácil descobri-lo. Atualmente, como faço filmes e a questão da qualidade dos filmes que vejo quase não me interessa mais, é justamente isso o que busco: tentar ver se o homem que o realizou estava violento, calmo, feliz, preocupado. Eu o vejo cena por cena e tento, assim, retornar à fonte, à origem, ao caráter, à personalidade do diretor. Posso quase sentir, por exemplo, se em tal ou tal cena o cineasta estava satisfeito com o desempenho dos atores ou enfurecido diante do que eles estavam fazendo. Atualmente, vejo os filmes quase como se examinasse um boletim de registro de temperaturas na cabeceira de um leito de hospital (*apud* GILLAIN, 1990, p. 72, 73).

Desempenhando este papel de promotor da Política do Autor, não só na *Cahiers du Cinéma*, como também na prática como diretor estreante, Truffaut absorve de forma natural, mas não desejada, o papel preponderante de liderança dos jovens realizadores da *Nouvelle Vague*:

Tal como descrita pela grande imprensa, no entanto, com seus numerosos filmes "jovens" e extremamente desiguais, a *Nouvelle Vague* surge antes – e disto ele tem plena consciência – como um fenômeno de moda, uma espécie de conceito sociológico, do que como um rompimento definitivo das práticas e hábitos do cinema francês. Mas, por mais que negue, ele é efetivamente considerado, pelos amigos como pelos inimigos, o líder do novo cinema, ao passo que Resnais ou Godard seriam antes os teóricos e experimentadores. Para o que der e vier, seu destino pessoal confunde-se com o da *Nouvelle Vague*. Em 1959, o pior ainda está por vir, e boa parte da energia do jovem cineasta será aplicada durante alguns anos na defesa do movimento (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 187).

Nesse cenário de exaltação à Política do Autor, a cinematografia da *Nouvelle Vague* surge com filmes que abordam questões pessoais de seus realizadores e que, na visão de Truffaut, se pareciam muito com seus diretores. Após o lançamento da primeira safra de filmes desse período, Truffaut, quando questionado se estes diretores teriam permanecido fiéis às ideias que concebiam sobre o cinema quando ainda eram críticos da revista, e apresentavam suas personalidades em seus filmes, ele concorda com tal afirmação e enaltece o caráter autoral de seus colegas:

Acredito que sim, mas será que não é porque nós nos conhecíamos muito bem? Penso que os trabalhos de Rohmer são muito parecidos com ele, o mesmo acontecendo com os filmes de Godard. Rivette é um pouco mais imprevisível, é o mais cinéfilo entre todos nós, o que mais luta contra si mesmo, portanto é muito difícil se saber o que ele vai fazer. Mas, sim, acredito que cada um se manteve fiel a si mesmo (*apud* GILLAIN, 1990, p. 64).

Logo, diante da valorização da Política do Autor, não é por acaso que tais produções da *Nouvelle Vague* carregassem aspectos pessoais de cada diretor ou expressassem suas visões de mundo, mesmo que não fossem autobiográficas, como ocorre especificamente no caso de Truffaut. Antecipadamente à produção de seu primeiro longa-metragem, Truffaut já apresentava fortes indícios que levaria sua concepção teórica sobre autoria para a prática, quando fora contratado por Rossellini para desenvolver seu primeiro roteiro, *O Medo de Paris*, fortemente baseado em sua autobiografia. Principalmente pelas passagens vividas por ele quando foi expulso do exército francês por deserção, acolhido por Bazin, iniciando sua carreira como jornalista na imprensa francesa e vivenciando suas primeiras experiências amorosas<sup>40</sup>:

Em setembro de 1956, de volta ao Festival de Veneza, Truffaut passa uns dez dias em Santa Marinella, a casa de Rossellini, não longe de Roma. Desta vez, Truffaut tem planos de realizar um primeiro longa-metragem. O projeto em questão, *O Medo de Paris*, seria produzido pelo próprio Rossellini com a ajuda da Franco-London Films, a produtora de Deutschermeister. Um contrato foi assinado no dia 21 de novembro. Por este roteiro de umas quarenta páginas, Truffaut recebe 100.000 francos antigos, prevendo seu contrato um valor total de um milhão de francos pela realização e a montagem final do filme. Trata-se de uma narrativa de iniciação, na qual um rapaz, de volta do serviço militar na Alemanha, é apresentado à vida parisiense por seu tio, um artista rico que o hospeda e introduz no mundo da imprensa. Logo desencantado dessa vida superficial e cínica, sem seu amigo Robert, que encontra na redação de seu jornal, o rapaz quase se mata. Deixa o jornal, sobrevive por algum tempo na rua, vendendo folhetos de poesia e livros. Conhece então duas mulheres: com uma delas vive uma grande paixão platônica, enquanto a outra, mais velha e dona de uma boate sustenta-o luxuosamente. Finalmente, uma revelação decisiva devolve o rapaz a seu verdadeiro amor... Nesta história misturam-se a influência de personagens *rossellinianos* e a própria experiência militar, jornalística e sentimental de Truffaut. Mas o projeto de qualquer maneira é mais uma vez abandonado (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 136).

Mesmo diante dessa experiência frustrada como roteirista e assistente de Rossellini, Truffaut, sob forte influência do diretor italiano e desejoso de produzir seu primeiro longa-metragem, começa a trabalhar no que seria em um futuro próximo o roteiro de *Os Incompreendidos*, ainda sob o título de *A Fuga de Antoine* e com conteúdo baseado fortemente em sua autobiografia:

Novamente otimista, ele precisa agora escrever o roteiro. Decide então retrabalhar *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. No dia seguinte, a desculpa que apresenta ("Minha mãe morreu") chama naturalmente a atenção, e seu pai vai a seu encontro em plena aula para aplicar-lhe uma monumental bofetada. No início de junho, Truffaut recheia o episódio com recordações de sua infância, suas fugas em companhia de Lachenay, uma sessão de

---

<sup>40</sup> É importante destacar que tais passagens apresentadas por Truffaut no roteiro de *O Medo de Paris* serão novamente abordadas pelo personagem Antoine Doinel e incorporadas à trama de *Antoine e Colette*, em 1962, e *Beijos Proibidos*, em 1968.

cinema, a parede giratória no parque de diversões, cenas em casa, com os pais, e na rua, quando o adolescente flagra a mãe nos braços de um amante na Praça Clichy. São estas suas primeiras páginas, algumas ideias postas lado a lado, que vem a apresentar ao sogro para convencê-lo a financiar o filme. Para construir um autêntico roteiro, Truffaut vai buscar o material em sua própria adolescência, desde a passagem pela escola da Rua Milton, no outono de 1943, até o Centro de Observação de Menores de Villejuif, em dezembro de 1948 (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 176).

Dessa forma, nasce desse argumento a primeira versão de seu primeiro longa-metragem focado em suas memórias de infância, mais precisamente no período correspondente ao que o formou como cinéfilo, como adolescente problemático e que culminou com sua internação no centro de detenção juvenil de Villejuif.

Diante desse panorama autobiográfico alicerçado pela Política do Autor, a cinematografia de longas-metragens e o estilo de direção começavam a ser construídos por Truffaut. Nessa perspectiva, este capítulo avança apresentando duas análises: a primeira abordando o surgimento e a constante utilização dos aspectos autobiográficos na construção do estilo de direção de Truffaut nos filmes dedicados especificamente à personagem Antoine Doinel; e a segunda abarcando exemplos de outras obras do diretor que também carregam fortes elementos biográficos de Truffaut e, em alguns casos, apresentando intratextualidade entre os títulos de sua cinematografia como estratégia de estilo narrativo cinematográfico.

#### **4.1 – Autobiografia e Política do Autor nos filmes dedicados a Antoine Doinel, surgimento e reiteração:**

##### **4.1.1 – *Os Incompreendidos***

Com origem em *A Fuga de Antoine*<sup>41</sup> e em sua autobiografia, o roteiro de *Os Incompreendidos* é concebido, transformado em longa-metragem produzido em 1958 e lançado no ano posterior no Festival de Cannes. Como já destacado nesta pesquisa, o primeiro longa-metragem de Truffaut pode ser compreendido como sua obra mais autobiográfica, pois apresenta em sua narrativa cinco anos de vida do diretor em sua adolescência, que se tornariam os mais decisivos em sua vida e que mudariam o curso dela para sempre. Truffaut,

---

<sup>41</sup> “Originalmente, *Os Incompreendidos* deveria ser um curta-metragem ou o primeiro esquete de um filme que eu pretendia dedicar à infância. O título para esse esquete era “A Fuga de Antoine”. Depois comecei a escrever o roteiro com meu amigo Marecl Moussy, e sentimos que devíamos desdobrar aquela história até as dimensões de um longa. A ideia que nos inspirou durante todo o trabalho era esboçar uma crônica da adolescência considerada não com a habitual nostalgia enternecida, mas, ao contrário, como um “mau momento a passar.” (Cf. TRUFFAUT, 2005, p. 25).

em um primeiro momento, tenta não caracterizar *Os Incompreendidos* de forma autobiográfica tão clara, tentando alterar alguns detalhes referentes à sua vida:

Embora a narrativa seja autobiográfica nos menores detalhes, Truffaut faz questão de apresentá-la como ficção. É assim que condensa numa duração relativamente breve cinco anos de sua vida, transpondo-a da Ocupação e do imediato pós-guerra para o presente dos anos 50. E trata também de baralhar certos dados autobiográficos. Dá, por exemplo, ao adolescente fujão o nome de Antoine Loinod, anagrama e pseudônimo de Doniol [-Valcroze]. Robert Lachenay vira René Bigey, em lembrança de sua avó. E a paixão do pai já não é o alpinismo, mas o automóvel (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 177).

Cabe assim destacar que, embora a filmografia de Truffaut seja permeada de elementos autobiográficos, uma personagem sempre será fictícia, como considera Antonio Candido (2002, p. 65) acerca da personagem no romance literário – o que poderia ser adaptado à personagem cinematográfica:

[...] deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.

Elaborando aspectos indissociáveis de sua trajetória, Truffaut coloca em prática os princípios que preconizava em sua Política do Autor, na qual um realizador deveria expor sua intimidade, e apresenta, assim, um retrato dos sérios problemas vividos por ele durante sua adolescência em seu seio familiar:

Aos quinze anos, fiquei internado no Centro de Menores Delinquentes em Villejuif, tendo sido detido por vagabundagem. Era pouco depois da guerra, havia um recrudescimento da delinquência juvenil, as prisões infantis estavam cheias. Eu conhecia muito bem o que mostrei no filme: a delegacia com as putas, o camburão, a "gaiola", a identificação judiciária, a prisão; não quero me estender sobre o assunto, mas posso dizer que o que conheci era mais duro que o que mostrei no filme (TRUFFAUT, 2005, p. 27).

Diversas são as cenas ou situações, em *Os Incompreendidos*, nas quais o diretor rememora o caráter detalhado da construção de uma narrativa baseada em sua biografia, como, por exemplo, quando relembra a cena em que leva a bofetada de seu pai em frente aos colegas de classe por ter dormido fora de casa sem avisar:

Outra vez, minha mãe foi convocada pelo diretor da escola que lhe disse: ‘O seu filho não pode mais estudar conosco, pois só vive doente’. Fiquei sabendo disso e não ousei voltar para casa. Fui dormir no metrô. Na manhã seguinte, preocupado em fazer as pazes com a sociedade, fui para a escola. Minha mãe, preocupadíssima com o que me podia ter acontecido, veio me buscar, levou-me para casa e deu-me um banho. Há um episódio quase igual a esse em *Os Incompreendidos* (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 22).

Ou quando cita a sequência em que René (personagem baseado em Robert Lachenay) vai visitar Antoine no centro de detenção de menores em Vileeujuif e é impedido de encontrar o amigo, por não ser seu parente:

Meu amigo Robert Lachenay tinha atravessado toda a Alemanha para me fazer uma visita no asilo. Mas não o deixaram entrar, isso me inspirou uma das cenas finais de *Os Incompreendidos*, quando René vai visitar seu amigo no prédio onde ficam os menores delinquentes e eles só se veem de longe, através de uma porta envidraçada. Isso durou quatro meses e finalmente me reformaram por "instabilidade de caráter", graças, ainda, aos esforços de André Bazin (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 28).

Para o desenvolvimento desta narrativa pessoal era necessária a construção de uma personagem que se materializasse como seu alter ego, sendo imprescindível a utilização de um ator que incorporasse características comuns a Truffaut, que apresentasse uma personalidade forte e que também possuísse talento suficiente para enriquecer Antoine Doinel na trama, seguindo assim os princípios de Renoir. A seleção para o papel aconteceu por meio de um anúncio de jornal, no qual Truffaut (2005, p. 23), buscava um menino com cerca de treze anos e que deveria se parecer psicologicamente com ele na adolescência:

Em setembro de 1958, coloquei um anúncio no France-Soir procurando um garoto de treze anos, que faria o herói de *Os Incompreendidos*. Apresentaram-se cerca de sessenta crianças, e realizei testes na 16mm com cada uma delas; contentei-me em lhes fazer perguntas bem simples, porque meu objetivo era encontrar uma semelhança mais moral que física com a criança que eu acreditava ter sido.

Durante os testes, Jean-Pierre Léaud se destacou logo na primeira semana, já que Truffaut encontrara no garoto as características fundamentais necessárias para a construção do perfil psicológico de Antoine Doinel e uma malemolência em frente à câmera:

Jean-Pierre Léaud, que tinha quatorze anos naquele momento, era menos sóbrio que Antoine Doinel, que faz tudo às ocultas, que finge sempre submissão para no final agir segundo a própria veneta. Jean-Pierre era, como Doinel, solitário, antissocial e à beira da revolta, mas, como adolescente, era muito mais saudável, mostrando-se frequentemente desafiador. Durante o primeiro teste, dirá diante da câmera: 'Parece que o senhor estava procurando um cara sacana, então eu vim'. Jean-Pierre, ao contrário de Doinel, lia muito pouco, tinha provavelmente uma vida interior, pensamentos secretos, mas já era uma criança do audiovisual, isto é, roubaria antes os discos de Ray Charles que os livros da Pléiade (TRUFFAUT, 2005, p. 24).

A identificação autobiográfica, assim como a admiração que Léaud despertou em Truffaut pelo seu talento como ator durante os testes para *Os Incompreendidos*, também é observada por De Baecque e Toubiana (1998, p. 179), o que auxilia a compreensão de sua escolha:

Truffaut encanta-se imediatamente com esse adolescente de 14 anos, que no ano anterior já fizera uma pequena participação em *La Tour, Prends Garde*, de Georges Lampin, ao lado de Jean Marais. Identifica nele características que lhes são comuns, ‘por exemplo, um certo sofrimento em relação à família [...]’. Mas com uma diferença fundamental: “apesar de igualmente revoltados, não havíamos exprimido nossas revoltas de maneira parecida. Eu preferia camuflar e mentir. Jean-Pierre, pelo contrário, faz força para contrariar e chocar e faz questão de que todos fiquem sabendo. [...] Por quê? Porque é turbulento, ao passo que eu era sorrateiro. Porque seu nervosismo exige que lhe aconteçam coisas, e quando elas não chegam na velocidade desejada ele trata de provocá-las”.

Entretanto, pelo fato deste longa-metragem ser uma obra narrativa de ficção, mesmo que baseado em sua autobiografia que conduz o desenvolvimento da trama de forma quase documental, Truffaut precisava realizar a concepção de seu protagonista de uma maneira ficcional na qual as características de ator Jean-Pierre pudessem contribuir sensivelmente para a concepção de um Antoine Doinel imaginário e ao mesmo tempo verossímil no que diz respeito à juventude do diretor. É dessa forma, misturando ficção com documentário, autobiografia com a biografia de Léaud, características da personagem, de Truffaut e do ator, que Antoine Doinel foi concebido:

Nasce a figura de Antoine, retrato composto de Truffaut e Jean-Pierre Léaud: “Acho que no início havia muito de mim mesmo no personagem de Antoine”, escreve o cineasta. “Com a chegada de Jean-Pierre Léaud, no entanto, sua personalidade, que era muito forte, levou-me muitas vezes a modificar o roteiro. Considero assim que Antoine é um personagem imaginário que tem a ver um pouco com cada um de nós dois”. Truffaut acaba entregando o papel de René a Patrick Auffay, um pouco mais velho que Jean-Pierre Léaud, mais alto, de ar mais burguês, menos vagabundo das ruas de Paris que herdeiro de boa família. Algumas sessões de improvisação acabam por convencer Truffaut de que finalmente encontrou sua dupla (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 180).

Truffaut (2004, p. 24-25) reconhecia o papel fundamental de Léaud na construção de sua personagem, de seu alter ego, observando a surpresa do ator em ver sua personalidade, assim como a do diretor, materializada na tela, em *Os Incompreendidos*:

Quando as filmagens começaram, Jean-Pierre Léaud tornou-se um dos preciosos colaboradores de *Os Incompreendidos*. Espontaneamente encontrava os gestos verdadeiros, retificava o texto com precisão, e eu o encorajava a utilizar palavras de seu vocabulário. Assistíamos aos copilões numa pequena sala que comportava quinze ou vinte poltronas, e, por causa disso, Jean-Pierre achava que o filme jamais seria projetado nas grandes salas de cinema normais! Quando viu o filme terminado, ele, que dava risadas loucas sem parar durante a filmagem, explodiu em lágrimas. Reconhecia um pouco sua própria história por trás daquela história que fora a minha.

O resultado não poderia ter sido mais exitoso, o sucesso de crítica e público do filme, depois da premiação no Festival de Cannes em 1969, foi imediato e a carreira de Léaud também deslanchou após o lançamento do filme. Inicia-se assim a carreira de diretor de longas-

metragens de Truffaut, com uma obra autobiográfica e com a introdução de uma personagem que seria reiterada em um futuro próximo em uma saga composta por cinco filmes no total.

#### 4.1.2 – *Antoine e Colette*

Durante a produção de *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois*, Truffaut recebe a oportunidade que tanto almejava de filmar uma continuação para *Os Incompreendidos*, quando convidado a produzir o longa-metragem *O Amor aos Vinte Anos*, o qual reunia cinco curtas-metragens de cineastas renomados de toda a Europa, tendo como tema o amor. Nesse contexto, Truffaut produz *Antoine e Colette*, um dos curtas-metragens do filme, em que o diretor, por meio de sua biografia e da alteração de alguns detalhes, apresenta a primeira aventura amorosa de Antoine Doinel:

Muitas vezes pensei em filmar a sequência de *Os Incompreendidos*, e não o fiz com medo de dar a impressão de estar explorando um sucesso. Mais tarde lamentei ter cedido a esse medo e, quando em 1962 deram-me a oportunidade de rodar um esquete francês de um filme internacional, *O Amor aos Vinte Anos*, aproveitei a chance para promover a volta de Antoine Doinel à tela. Nesse esquete intitulado *Antoine e Colette*, assistimos ao primeiro caso amoroso de Antoine. Apaixonado por uma moça que conheceu num Concerto Musical para a Juventude, ele tenta aproximar-se, não hesitando em se mudar para defronte dela. Fica amigo dos pais da moça e a perde! É uma história cruel, mas tentei contá-la com leveza. Aí também é o caso de lembranças transpostas, a paixão pela música substituindo a paixão pelo cinema, as idas às salas de concerto pelas idas à cinemateca. Todos os pais já observaram que seus filhos jamais gostam de ler livros recomendados por eles: ‘Leia esse livro, quando eu tinha a sua idade, era meu livro preferido’. Pois bem, isso explica o fracasso de Antoine em *O Amor aos Vinte Anos*: Colette não tem nada a fazer com um garoto que seduziu os pais dela! (TRUFFAUT, 2004, p. 26-27).

Mais uma vez, a trama carrega diversos aspectos autobiográficos de Truffaut, já que, assim como no filme, o diretor retrata sua rotina juvenil em que frequentava a Cinemateca Francesa diariamente, o local é substituído na trama pela Sala Pleyel e lá se apaixonara por Lilian Litvin, transformada em Colette, no curta-metragem:

Para escrever o roteiro de *Antoine e Colette*, Truffaut evoca suas lembranças de juventude, inspirando-se basicamente em sua história de amor com Lilian Litvin, no início dos anos 50. Mas trata de alterar certos detalhes, para despistar. É assim que Antoine e Colette, seus dois personagens, se conhecem nas *Jeunesses Musicales de France*, e não na Cinemateca; Antoine trabalha numa fábrica de discos, o que é mais gratificante que a solda com acetileno praticada pelo jovem Truffaut durante algumas semanas [...]. Os dois adolescentes de *Os Incompreendidos* cresceram: Jean-Pierre Léaud, do qual Truffaut praticamente não se afastou durante três anos, pois lhe deu teto e educação, mostra-se mais disciplinado, mas também mais melancólico; Patrick Quart Auffay retoma o papel de René, o amigo de Antoine. Em *Antoine e Colette*, eles se encontram, conversam, evocam lembranças da época de *Os Incompreendidos* e pesam suas respectivas chances de apaixonados – Antoine com Colette – René com sua prima (DE BAEQCUE; TOUBIANA, 1998, p. 244-245).

Outro aspecto autobiográfico que aproxima Truffaut de Antoine Doinel, e que será reiterado em outros títulos, diz respeito a como o diretor nutria grande admiração pelos pais de suas namoradas ou pretendentes. Desde que se tornara órfão, ele sempre buscava famílias que pudessem preencher a falta que sentia dos pais, como ocorrera quando acolhido pelos Bazin ao sair do centro de menores e, no caso específico retratado em *Antoine e Colette*, dos laços afetivos que criara com os pais de Litvin, ao ponto de ir morar em frente à pretendente para conviver com seus pais, assim como retratado no filme:

Aconteceu comigo exatamente o que coloquei em *O Amor aos Vinte Anos (L'Amour à Vingt Ans)*. Apaixonei-me por uma moça que eu via muito e encontrava nos cineclubes. Mas a tal ponto que passei a morar em frente a casa dela e, pensando que estava me aproximando, acabei por me afastar para sempre. Eu a via sempre que queria, mas, para ela, eu me tornei uma espécie de parente papa-jantares. Tornei-me muito amigo dos pais dela... A situação acabou por ficar tão difícil para mim que entrei para o Exército. Na época, havia a guerra da Indochina, então, alistei-me para um período de três anos (*apud* GILLAIN, 1990, p. 27).

O longa-metragem *Amor aos Vinte Anos* não obteve sucesso de público e bilheteria. Ainda assim, o resultado final de *Antoine e Colette* agradou Truffaut ao ponto de ter desejado que o filme tivesse se transformado em um longa-metragem. Neste segundo título dedicado a Antoine Doinel, há o desenvolvimento de uma nova fase da personagem, aprimorando o estilo de direção baseado na autobiografia de Truffaut e criando condições para a continuidade de uma saga nos títulos posteriores:

O filme é lançado em pré-estreia no Festival de Berlim, a 23 de junho de 1962, em meio a uma indiferença quase geral, e sai em Paris no início de julho, no Ermitage, sem sucesso. Seria retirado de cartaz depois de duas semanas. Truffaut fica bastante decepcionado, pois se identificou com os amores tímidos e infrutíferos de sua dupla. Mas foi dado o tom das 'Aventuras de Antoine Doinel!', mais leve, fantasista e melancólico que permitia prever *Os Incompreendidos* (DE BAEQCUE; TOUBIANA, 1998, p. 246-247).

#### **4.1.3 – *Beijos Proibidos***

Após a produção de três longas-metragens, em 1967 Truffaut retoma a escrita do roteiro para o terceiro título da saga de Antoine Doinel, *Beijos Proibidos*. Como já abordado, a trama é desenvolvida com foco na trajetória e aventuras do jovem Doinel, depois da deserção do serviço militar até o pedido de casamento feito à personagem de Christine Darbon. Posteriormente à produção de filmes mais sérios e dramáticos, Truffaut constrói um roteiro focado na verossimilhança, nos pequenos acontecimentos, de estilo cômico e leve:

[...] *Beijos Proibidos* está muito mais próximo do clima do *sketch* que eu havia gravado para *O Amor aos Vinte Anos* que começa no último dia de serviço militar de Antoine e termina imediatamente antes de seu casamento. O estilo de *Beijos Proibidos* é realista e leve, com a ação avançando apenas a partir de acontecimentos muito simples [...] E a primeira vez que fazemos um filme com pretensões cômicas! Percebi que toda vez que pensava em fazer um filme com 50% de comédia e 50% de tristeza, chegava ao final com 80% de tristeza e 20% de comédia. Meu trabalho de improvisação segue no sentido da seriedade. Então, pensei: dessa vez, farei tudo engraçado e verei o que se passará no fim. Portanto, as pessoas devem encontrar 50% de comédia e 50% de tristeza (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 194).

O roteiro constrói-se, mais uma vez, com foco na rotina do protagonista em busca de um lugar na sociedade, uma família adotiva, um emprego estável e um relacionamento amoroso, dedicado à improvisação, à fantasia, à autobiografia, às memórias de Truffaut e à composição de uma “personagem anacrônica”, como apontam De Baecque e Toubiana (1998, p. 308-309):

Em dezembro de 1967, com a ajuda de Revon e de Givray, Truffaut escreve o roteiro de *Baisers Volés*, pretendendo transformá-lo numa crônica suficientemente flexível ‘para que a improvisação fique com a última palavra. Depois de *Fahrenheit 451* e *A Noiva Estava de Preto*, cujos roteiros eram muito estruturados’, Truffaut volta a um cinema mais próximo dos pequenos acontecimentos do dia-a-dia, mas reservando um espaço importante para a fantasia e o estado de espírito do momento, mais inspirado em Renoir e Lubitsch que em Hitchcock. Meses antes de maio de 68, Truffaut compõe um personagem de uma outra era, anacrônico e romântico, incapaz de adaptar-se à vida ou de encontrar uma profissão estável. Como se toda a inspiração do cineasta estivesse voltada para o passado, para suas próprias recordações da juventude: o exército, a frequência dos bordéis, o desejo de ser adotado por uma família [...].

A produção de *Beijos Proibidos* ocorreu no início de 1968 e o caráter autobiográfico se apresenta até mesmo na escolha do cenário, localizado na vizinhança da infância de Truffaut, “No dia 5 de fevereiro de 1968, véspera de seu trigésimo sexto aniversário, Truffaut volta aos bairros de sua infância – Villiers e Montmartre, Notre-Dame-de-Lorette e a Praça Clichy” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 311). Apesar de as filmagens terem sido realizadas anteriormente às manifestações de maio em Paris, elas ocorreram no período de efervescência dos movimentos que culminariam nos protestos e em meio à grande polêmica do caso de Henry Langlois (1914-1977), o diretor da Cinemateca Francesa que tinha sido destituído de sua função de forma injusta. Essa situação mobilizou toda a classe cinematográfica francesa e Truffaut encabeçou a campanha exitosa para que Langlois fosse restituído ao cargo. Nesse ínterim do inédito engajamento político de Truffaut pela causa da Cinemateca<sup>42</sup>, ao mesmo tempo em que ocorriam as movimentações político-culturais da juventude parisiense, a

<sup>42</sup> Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 312-319: para maior compreensão sobre o panorama político do caso da Cinemateca e o envolvimento de François Truffaut no episódio.

produção de *Beijos Proibidos*<sup>43</sup> acontecia, mas de maneira desconectada com seu tempo. Como Truffaut assume, o filme carrega em si um caráter nostálgico, voltado ao passado, às suas lembranças infantis do período Pré-Ocupação, inspirado pela música "*Que Reste-t-il de Nos Amours?*", de Trennet, e ambientado na Paris de 1968, mas com ares da década de 1940:

[...] O título é extraído de uma canção de Charles Trenet, "*Que Reste-t-il de Nos Amours?*". Evidentemente desejo que o filme pareça com essa canção [...]. Eu sou nostálgico, totalmente voltado para o passado. Trabalho com base em meu passado e no dos outros. Aliás, esse é um dos motivos que me levou a pegar como tema musical do filme uma canção de Trenet que data de 1942. Acho que isso trará certas lembranças aos espectadores. Não tenho minhas antenas voltadas para o que é moderno. O que me move são as sensações, aquilo que já experimentei antes. É por isso que meus filmes são cheios de recordações de juventude. Durante a preparação e em todas as outras etapas de realização desse filme, percebi que tudo tinha mudado, do boné dos soldados ao montepio, tudo. Então, resolvi usar um truque, fazer tudo parecer velho, mas na Paris de hoje. *Beijos Proibidos* é um pouco como se fizéssemos um filme que se passa em 45, mas não assumíssemos isso para o público (*apud* GILLAIN, 1990, p. 194-195).

Nesse contexto, Truffaut assume a construção de uma personagem com perfil psicológico nostálgico como ele, anacrônico e romântico como Jean Pierre. Doinel é semelhante também ao estilo dos protagonistas do cinema mudo, desconectado das grandes questões da sociedade e da juventude de 1968, em um universo narrativo voltado ao passado:

Mas o pivô do filme, sua razão de ser, era mais uma vez Jean-Pierre Léaud. Se, de um filme interpretado por ele, o público de *Beijos Proibidos* esperara um depoimento sobre a juventude moderna, deve ter ficado decepcionado, pois Jean-Pierre Léaud interessa-me justamente por seu anacronismo e seu romantismo, é um rapaz do século XIX. Quanto a mim, sou nostálgico, minha inspiração está sempre voltada para o passado. Não tenho antenas para captar o que é moderno, caminho pelas sensações; eis porque meus filmes – e mais particularmente *Beijos Proibidos* – são repletos de lembranças e tentam ressuscitar as recordações de juventude dos espectadores que os assistem (TRUFFAUT, 2005, p. 28).

Mesmo que baseada na biografia de Truffaut, Léaud amplia sua colaboração na construção de uma personagem que carrega muito das suas características, gestos e personalidade, de maneira que Antoine Doinel, na visão de De Baecque e Toubiana (1998, p. 309), torna-se uma personagem cada vez mais composta pelos dois, Léaud e Truffaut:

Nove anos depois de *Os Incompreendidos*, seis anos depois de *Antoine et Colette*, Truffaut reencontra Jean-Pierre Léaud para a terceira aventura de Antoine Doinel [...]. Evidencia já a presença e o temperamento necessários para dar vida própria ao personagem de Doinel. Este por sinal situa-se, a partir de *Beijos Proibidos*, a meio

<sup>43</sup> Há uma citação curiosa de Truffaut sobre o clima dos protestos contra a retirada de Langlois da direção da Cinemateca Francesa para o momentâneo preenchimento do cargo por Pierre Barbin (1926-2014), durante as filmagens de *Beijos Proibidos*, que demonstram a importância do tema e a dedicação do diretor à causa: “[...] já tínhamos inventado o *slogan* do filme, que era dedicado à Cinemathèque: ‘Se *Beijos Proibidos* se tornar um bom filme será graças à Langlois, se se tornar um mal filme será por culpa de Barbin’” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 193).

caminho entre Truffaut e Léaud. Cada vez mais os gestos, atitudes, anedotas e mesmo recordações do personagem vêm do próprio Léaud. Truffaut tem perfeita consciência deste fenômeno e o estimula, recusando-se a bloquear a inspiração e as improvisações de seu intérprete.

Tal construção não se dá por acaso, pois a relação entre ator e diretor é de grande intimidade. Após a produção de *Os Incompreendidos*, Truffaut torna-se uma espécie de tutor, conselheiro e empresário de Jean-Pierre. O ator muda-se para um apartamento no mesmo prédio da *Films du Carrosse*, vira uma espécie de ator fetiche da *Nouvelle Vague*, sendo protagonista de vários filmes de Godard, e Truffaut tem participação fundamental em sua carreira:

E se o cineasta ainda se enxerga em muitos pontos no personagem de Doinel, isto não se deve menos aos laços que o ligam ao ator que ao desejo de levar à tela suas próprias recordações de juventude, pois o fato é que a vida de Jean-Pierre Léaud ainda se passa em grande parte no seio da "família *Carrosse*". Ele mora a maior parte do tempo dois andares abaixo do escritório da produtora, no apartamento alugado por Truffaut no quinto andar do prédio da Rua Robert-Estienne. Fora dos períodos de filmagem de seus respectivos filmes, o cineasta e o ator veem-se com regularidade. Nenhum roteiro, projeto de filme, de telefilme ou de teatro proposto a Léaud deixa de passar pelas mãos de Truffaut, cuja opinião é pedida pelo ator. É assim que Truffaut estimula Léaud a tentar a aventura do teatro, no verão de 1967, no Festival de Avignon, onde ele participa de dois espetáculos decisivos do festival de Jean Vilar, *Silence, l'Arbre Remue Encore*, de François Billetdoux, e *La Baye*, de Philippe Adrien, encenada por Antoine Bourseiller (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 309).

Doinel expressa assim muito do estilo das narrativas de Truffaut, alicerçadas em uma personagem autobiográfica, mas que carrega em sua personalidade características verossímeis ao jovem Léaud, contribuindo para um estilo realista na trama, como preconizava o diretor em boa parte de suas produções. Truffaut, visando dar maior credibilidade à condução de suas narrativas autobiográficas, acrescentava fatos reais sobre pessoas à sua volta ou mesmo fatos reais que identificava na imprensa:

Tenho necessidade de me identificar, de pensar que já me vi nessas circunstâncias ou poderia vir a passar por algo parecido. Sinto necessidade desse critério para trabalhar. Trabalho muito com material real, mas isso tem 20% de autobiográfico, 20% de coisas tomadas de jornais, 20% recolhidos da vida das pessoas que me são próximas, 40% de ficção pura. A parcela reservada à ficção pura é relativamente pequena, pois prefiro partir de fatos que são publicados nos jornais, ou que me ocorrem, ou ainda que me são contados por pessoas que conheço. Gosto de ver a coisa se verificar na vida (*apud* GILLAIN, 1990, p. 153-154).

A vida pessoal de Truffaut muitas vezes se confundia com a de seus protagonistas e, em última instância, com a do ator que os interpretava. O entrelaçamento entre vida pessoal e profissional de Truffaut ocorre de maneira singular em *Beijos Proibidos*. O diretor procura o dono da Dubly, agência de investigações que serviu de pesquisa e inspiração para que Doinel se tornasse detetive no filme, para investigar a identidade e o paradeiro de seu pai biológico:

Alguns meses antes, quando concluía *Beijos Proibidos*, Truffaut encontrou Albert Duchenne, o dono da agência Dubly. Pede-lhe, então, como um dos personagens de seu filme, uma investigação estritamente confidencial para reencontrar seu pai verdadeiro, o homem que seduzira Janine de Monferrand e do qual ela esperava um filho na primavera de 1931, para em seguida desaparecer misteriosamente, enquanto o menino era dois anos depois reconhecido por Roland Truffaut. Levado pela ficção cinematográfica a esta agência de detetives, Truffaut tenta mais uma vez desviar as aventuras de Antoine Doinel para sua própria vida, retornando às origens do mistério familiar (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 325).

Truffaut descobriu assim a identidade<sup>44</sup> de seu pai biológico, Roland Lévy, e que era de origem judaica. Tomou conhecimento de detalhes da história por trás do relacionamento amoroso entre sua mãe, Janine de Monferrand, e o pai dentista, assim como o preconceito vivido por Lévy pela família da mãe por ser judeu e de sua necessidade de se refugiar para o interior francês durante a Ocupação. Coincidentemente, sua mãe morre nesse mesmo período, em agosto de 1968. Truffaut tentou, assim, desvendar com a família materna mais do mistério envolvendo seu nascimento, o casamento de sua mãe com Roland Truffaut e o registro como filho pelo pai adotivo. Ele ainda foi ao endereço do pai, observou-o por alguns dias, mas não teve coragem de se apresentar e conhecê-lo<sup>45</sup>.

Dessa maneira, *Beijos Proibidos* também carrega em sua trama elementos que correspondem à constatação de um estilo de direção focado na autobiografia, com forte participação de seu ator principal na ampliação das características realistas de um jovem francês em 1968, mas com perfil anacrônico e nostálgico.

#### 4.1.4 – *Domicílio Conjugal*

Satisfeito com o surpreendente sucesso de bilheteria e crítica de *Beijos Proibidos*, o quarto título dedicado a Antoine Doinel desta vez não demorou a ser produzido. Já em 1969, Truffaut inicia a redação do roteiro de *Domicílio Conjugal*, repetindo a parceria de *Beijos Proibidos* com os colaboradores Claude de Givray (1933-) e Bernard Revon (1931-1997). Truffaut segue os conselhos dados por Henri Langlois, no lançamento de *Beijos Proibidos* na Cinemateca Francesa em 1968, quando lhe pedira para dar continuidade ao casal Doinel e

---

<sup>44</sup> Cf. DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 324 – 328: para maior detalhamento sobre esse episódio da busca de Truffaut pela identidade de seu pai biológico, os segredos por trás do seu nascimento e a possibilidade que ele teve de conhecê-lo.

<sup>45</sup> Cf. GILLAIN, 2013: sobre impacto referente à ausência do pai biológico no estilo de direção cinematográfica de Truffaut. Por exemplo, pode ser observado de forma mais completa na obra *The Lost Secret*, em que a autora realiza análises sobre os aspectos intuitivos de direção cinematográfica de Truffaut, utilizando para isso bases teóricas da psiquiatria e psicologia.

Christine em sua vida conjugal. A narrativa é novamente desenhada de forma autobiográfica, baseada nas lembranças pessoais do diretor e nas do fiel colaborador Jean-Pierre Léaud:

Ao decidir contar a continuação das aventuras do casal formado por Antoine Doinel e Christine Darbon, ele está seguindo um conselho de Henri Langlois, que lhe disse à saída de uma projeção de *Beijos Proibidos*: ‘Gostaria de voltar a ver este caszinho casado, nos primeiros meses da vida conjugal’. Já na primavera de 1969, as grandes linhas de um novo roteiro são traçadas em algumas sessões de trabalho com Claude de Givray e Bernard Revon. Trata-se de encontrar um trabalho para Antoine Doinel, e logo também um filho, e uma amante, mergulhando-o afinal no âmago das disputas conjugais. As lembranças pessoais de Truffaut continuam naturalmente a formar a trama da narrativa, misturadas à própria vida e à de Jean-Pierre Léaud (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 346).

Mais uma vez, Truffaut recorre a um conceito muito utilizado nos outros títulos da saga de Doinel, assim como nos demais filmes declarados como autobiográficos e que ele denominara de “verificação pela vida”, quando inseria diversos aspectos realistas no desenvolvimento de sua narrativa para assegurar a verossimilhança de suas histórias, misturando suas experiências com as de Léaud na construção de Doinel e na história apresentada. A profissão inicial de Antoine na trama, por exemplo, de tingidor de flores naturais, é inusitada, mas é baseada em fatos fidedignos às pesquisas realizadas para o roteiro, remetendo novamente às memórias de Truffaut em sua infância e adolescência. Além disso, como pôde ser observado no capítulo anterior, *Domicílio Conjugal* é recheado de referências aos filmes mudos, perpetuando novamente a ideia de uma narrativa anacrônica, voltada ao passado e autobiográfica, com a inserção, por exemplo, de homenagens a membros de sua família:

Como no caso de *Beijos Proibidos*, no entanto, de Givray e Revon as enriquecem com elementos extraídos de pesquisas de campo. Assim é que Antoine Doinel encontra um emprego original: tingidor de buquês de flores. É uma recordação de infância de Truffaut: ‘Havia no meu bairro, no número 10 da Rua de Douai, um florista que tingia suas flores no pátio’. Embora não se use mais tingir flores, como a ideia lhe convém, Truffaut decide usá-la. E ela contribuiria para dar ao filme um ar antigo que não lhe desagradava. Da mesma forma, a profissão de Christine, professora de violino, é uma piscadela para Monique de Monferrand, a jovem tia de Truffaut, que ensina violino depois de ter cursado o Conservatório. Partindo de recordações precisas, ligadas à sua infância ou adolescência, Truffaut está pondo em prática um método que batizou de “verificação pela vida”, e que consiste em dissimular o caráter autobiográfico por trás de vários detalhes verdadeiros ou de pequenas narrativas colhidas por seus roteiristas em suas pesquisas de campo. Assim, Truffaut consegue dar um sentido ao mesmo tempo concreto e mais universal a seu material autobiográfico. Pois sua ideia central é sempre a mesma: evitar a moda e os clichês, não tentar ser “de seu tempo” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 347).

A crítica francesa fez duras críticas a *Domicílio Conjugal*, acusando o filme, bem como o casal apresentado na trama e o próprio Truffaut, de serem fiéis representantes da burguesia europeia. O estilo de direção do diretor, que se mostrava inventivo para parte da crítica no início de sua carreira, com títulos que aclamavam serem revolucionários, como, *Os Incompreendidos*, *Atirem no Pianista* e *Jules e Jim: Uma Mulher para Dois*, eram

constantemente contrastados com os demais filmes do diretor, construídos por meio de narrativas clássicas e criticavam especialmente os filmes dedicados a Antoine Doinel. A falta de engajamento político de Truffaut, à exceção do caso Langlois, assim como de sua personagem alter ego, apresentavam o espelho de um homem marginal a sua contemporaneidade, que sempre repetia que não tinha vida fora do cinema, que não se opunha totalmente, mas que buscava de alguma forma se encaixar na sociedade:

Quase todo mundo se sente insultado ao ser chamado de burguês, mas eu não vejo insulto. Na realidade, é algo que não me atinge, provavelmente porque participo pouco da vida... em geral; a palavra “burguês” é um ataque a um modo de vida. Eu não tenho modo de vida (não vivo, fora do cinema), não me parece que se dirija a mim, e se se trata de um mal-entendido, não fico propriamente preocupado em esclarecê-lo’. Esta maneira de se situar, não na sociedade, mas ligeiramente à margem, é naturalmente a característica primordial de seu personagem, Antoine Doinel, com o qual Truffaut volta a conviver no início dos anos 70, através de *Domicilio Conjugal* (DE BAEQCUE; TOUBIANA, 1998, p. 346).

Truffaut (2005, p. 26) rebate tais críticas francesas com uma fala de Antoine Doinel no filme, que de certa forma reitera um elemento importante de sua biografia: a busca por uma família adotiva nos relacionamentos amorosos que o diretor tivera ao longo da vida e que inseriu adequadamente em sua personagem:

Alguns críticos franceses acharam que Antoine Doinel se aburguesara em *Domicilio Conjugal*. Creio ter respondido a essa objeção no próprio filme. Numa das primeiras sequências, um ex-colega de oficina mecânica encontra Antoine pintando flores num pátio, fica sabendo que ele se casou com uma jovem violinista e lhe diz: ‘No fundo, você sempre gostou das meninas bem-educadas, das burguesinhas’. E Antoine lhe responde: ‘Nunca coloquei a questão desse jeito. Gosto das moças que têm pais gentis, adoro os pais dos outros’.

Há, em *Domicilio Conjugal*, uma mudança de rota perceptível quanto ao caráter romântico e inocente que Antoine Doinel apresentava nos filmes anteriores da saga. Truffaut, mais experiente, tendo passado por algumas questões amorosas ou conjugais, como, por exemplo, sua separação de Madeleine Morgenstern, os efêmeros e mal sucedidos enlances amorosos com Claude Jade, Jeanne Moreau e, finalmente, Catherine Deneuve, parecem ter influenciado na incorporação de tais experiências a Doinel. Dessa maneira, Truffaut (2005, p. 29-30) assume um olhar mais crítico à personagem no filme, diz ser mais exigente com adultos que crianças em seus filmes, comparando-o ao que fizera também com Pierre Lachenay, em *Um Só Pecado* (*La Peau Douce*, 1964), e assumindo uma espécie de intertextualidade entre estes dois personagens de títulos diferentes, tratando-os como irmãos em sua cinematografia:

Em *Domicilio Conjugal*, tenho a impressão de ter sido severo com Antoine Doinel e ter lançado sobre ele um olhar crítico, como sobre o Pierre Lachenay de *Um só Pecado*. Isso, provavelmente, porque *Domicilio Conjugal* nos mostra não mais um adolescente, mas um adulto, e porque tenho menos ternura pelos adultos que pelos adolescentes, ainda que Pierre Lachenay e Antoine Doinel se pareçam como irmãos.

Apesar das características tragicômicas<sup>46</sup> na narrativa de *Domicílio Conjugal*, tendo sido influenciado assumidamente por Lubitsch e Wilder, Truffaut tinha uma visão pessimista de sua personagem e tinha intenção de encerrar neste título a saga de Antoine Doinel. Justamente porque não via até aquele momento motivos para dar prosseguimento ao seu desenvolvimento. Na visão de Truffaut, a personagem não se adequava corretamente ao contexto em que vivia, era imaturo e ainda podia atrapalhar a carreira de Jean-Pierre Léaud pela vinculação excessiva à autobiografia do diretor:

Filme declaradamente burlesco, *Domicílio Conjugal* também é, segundo Truffaut, um ‘acerto de contas’. O cineasta pretende acabar com Antoine Doinel: Truffaut toma esta decisão para ‘liberar’ Léaud de Doinel, ‘porque seria incômodo para sua carreira’ e por julgar ter esgotado as possibilidades do personagem. Ele já é um homem casado, pai de família, e encontrou um trabalho, embora continue a hesitar entre a adolescência e a idade adulta. ‘Doinel não é anti-social, mas apenas defasado em relação à sociedade. Não é ele que a rejeita, mas ela que contesta sua natureza e seu modo de vida. Antoine Doinel, que se mantém ligado à juventude, não pode ser integrado a uma sociedade normal. Adulto, ele se tornou um personagem impossível’ (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 348).

Truffaut vislumbrava a continuação do trabalho com Léaud em outros filmes, com personagens diversos, mas não queria vinculá-lo somente à sua história. Além disso, ele observava a presença da intratextualidade de Antoine Doinel em seus filmes, conseqüentemente da sua autobiografia disseminada em sua cinematografia, ao ponto de afirmar que a continuação estaria em títulos como *Atirem no Pianista*, *Um Só Pecado*, chegava até mesmo a compará-lo à protagonista de *A Sereia do Mississipi* (*La Sirène du Mississipi*, 1969) e afirmar que filmou sempre a mesma personagem principal:

Não, não, creio que esse será o último. Ainda filmarei com Jean-Pierre Léaud, mas ele não será mais Antoine. Não posso segui-lo na vida, pois não quero fazer, por assim dizer, "A história de um cineasta". Não posso estabelecê-lo na sociedade. Na verdade, não me perguntei sobre isso. Ao fazer *Beijos Proibidos*, eu não pensava em continuação [...]. Não me imagino fazendo um filme sobre Antoine Doinel a cada três ou quatro anos. Talvez... Não vejo o que acrescentar. No entanto, tenho a impressão de que a continuação já existe. Ela está em *Tirez Sur le Pianiste*, *Um Só Pecado* e, se é possível integrá-lo num sonho, em *Fahrenheit 451*. Creio que sempre

---

<sup>46</sup> Truffaut (2005) abordou tais características que garantem o caráter de uma comédia de situação, em *Domicílio Conjugal*, quando questionado sobre uma possível recorrência de rupturas do encontro de seus personagens aos finais dos filmes que abriam outras possibilidades a ele. Truffaut (2005, p. 272-273) respondeu que tentou neste filme intercalar situações cômicas e dramáticas em seu final: “É verdade. Veja o final de *Domicílio Conjugal*, por exemplo. Eu tinha um final feliz, mas vê-se Jean-Pierre Léaud comportando-se como se comportava antes o cantor de ópera, isto é, apanha o casaco e a carteira de sua mulher e joga-os escada abaixo. Torna-se um marido desse tipo. Mas decido contrabalançar essa atitude, mostrar que a situação não é tão grave assim, então coloco a vizinha, mulher do cantor, dizendo: ‘Vê, querido, eles são como nós, agora se amam de verdade’. Mas também não quero acabar dessa forma, então mostro o cantor fazendo uma careta, que desmente o que diz sua mulher. Ou seja, cada plano contradiz o anterior, nesse final em que mostramos sucessivamente quatro indícios felizes e quatro indícios infelizes”.

filmei o mesmo personagem principal e que pedi a todo mundo para representar como Léaud. Chego a acreditar que ele seja o personagem de *A Sereia* (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 265).

A intratextualidade – conforme defendida por Affonso Romano de Sant’Anna (1995, p. 62): “quando o poeta se reescreve a si mesmo, se apropria de si mesmo, parafrasicamente” – abordada acima por Truffaut entre os filmes da saga de Antoine Doinel e em vários outros títulos realizados pelo diretor, será abarcada na próxima seção do capítulo. Porém, torna-se necessário destacar a relevância desta personagem, seu alter ego assumido, como elemento de reflexão e questionamentos sobre seu estilo de direção cinematográfica, em *Domicílio Conjugal*, reiterado ao longo das *Aventuras de Antoine Doinel*.

#### 4.1.5 – *O Amor em Fuga*

Nove anos após a produção do quarto título dedicado a Doinel, Truffaut, que a princípio não tinha nenhum interesse em dar continuidade à saga, vivendo uma fase depressiva, após o fracasso de bilheteria, seguido de uma incompreensão da crítica sobre seu último lançamento, *O Quarto Verde (La Chambre Verte, 1978)*<sup>47</sup>, realizou, desta vez de fato, o último episódio de Antoine Doinel, *O Amor em Fuga*. O projeto inicial que Truffaut tinha para o roteiro era desenvolver uma trama na qual Antoine revivesse suas memórias por intermédio de um terapeuta, quando os diversos momentos de sua vida fossem apresentados aos espectadores através de *flashbacks*, proporcionando o reencontro dele com Colette e a realização deste enlace amoroso que fora platônico no passado. Porém, Truffaut e seus colaboradores acabaram por desviar um pouco dessa ideia, focando na abordagem de um filme que recapitulasse as memórias de sua personagem por meio de *flashbacks* dos outros quatro filmes, mas que trouxesse um novo amor a Antoine em uma nova trama, baseada na comédia de erros e no suspense:

Em desespero de causa, preocupado em rodar rapidamente um filme, Truffaut decide convocar novamente Antoine Doinel, seu personagem-fetice. Para ele, *O Amor em Fuga* é apenas um filme de circunstância, uma oportunidade de apagar o fracasso de *O Quarto Verde* e ao mesmo tempo um salto para tentar sair de um estado dos mais depressivos. O filme é deliberadamente concebido como o último episódio das *Aventuras de Antoine Doinel*, recapitulando todas as etapas da vida de um homem (desde a juventude, o casamento, seu primeiro adultério e o divórcio) através de várias cenas extraídas dos quatro primeiros filmes do ciclo. Esta ideia de

---

<sup>47</sup> É interessante observar que nesse período, entre 1976 e 1979, Truffaut realiza quatro filmes baseados ou que dialogam diretamente com sua autobiografia em sequência: *Na Idade da Inocência* (1976), *O Homem que Amava as Mulheres (L’Homme qui Aimait Les Femmes, 1977)*, *O Quarto Verde* (1978) e *O Amor em Fuga* (1979), sendo este o último capítulo de sua personagem alter ego. Tais diálogos, intratextualidade e referências à autobiografia de Truffaut nesses filmes serão analisados na próxima seção deste capítulo.

um filme que fosse ‘uma espécie de mosaico, a história de uma vida?’ parece inicialmente leve e excitante a Truffaut, que ainda ignora quão mais complexa ela se verificará na realidade, e mesmo angustiante às vezes. Tudo indica também que *O Amor em Fuga* poderá ser um filme-testamento, pondo fim ao personagem de Doinel (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 454).

Entretanto, ainda tendo como fios condutores da trama sua autobiografia e um pouco da biografia de Léaud, Truffaut teve diversos problemas com o roteiro de *O Amor em Fuga*, entendendo-o como pouco verossímil, e encontrando dificuldades em se desvencilhar de seu protagonista. Porém, Truffaut desejava filmar com Léaud este último capítulo de sua personagem, mesmo tendo ciência que o projeto não fosse interessante e recompensador para o ator. Truffaut novamente questiona o papel de seu protagonista na sociedade, refletindo uma ausência de naturalidade factível da rotina de Doinel, que não possui um emprego fixo, oscilando entre diversas profissões, buscando sempre resolver seus problemas maternos com novos relacionamentos amorosos, provavelmente da mesma forma que o diretor pensava ocorrer em sua própria vida:

Toda esta história é muito pouco verossímil para Truffaut, que considera seu roteiro ‘fracote, muito difícil de melhorar’, num momento em que já se prepara para passar às filmagens. ‘François logo passou a detestar esse projeto’, confirma Marie-France Pisier. ‘Este filme certamente não foi para ele uma experiência muito feliz. Ele sabia que seria o último da série Doinel, mas ao mesmo tempo queria a qualquer preço trabalhar de novo com Jean-Pierre. Achava também que avançando em idade Antoine Doinel perdia a credibilidade se não tivesse uma situação social, mas que dotá-lo de uma significava trair o espírito do personagem’. Truffaut tem perfeita consciência de estar oferecendo um presente de amigo da onça a Jean-Pierre Léaud, o que o deixa angustiado e sentindo-se culpado. Pois está levando o ator a assumir um risco, ao encarnar, aos trinta e cinco anos, aos olhos do público, um personagem asocial, que não dirige, não pratica esportes nem tem uma verdadeira profissão. Doinel está ‘sempre correndo, sempre atrasado, um jovem apressado. [...] Antoine devia parar... de fugir... aproveitar o momento presente... parar de acertar contas com a mãe através de toda mulher que conhece...’, escreve Truffaut a Alain Souchon, quando pede ao cantor que componha uma canção para o filme (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 456).

Não por acaso, Truffaut novamente embaralha questões pessoais com as do protagonista na trama, quando resolve inserir o retorno de uma personagem que terá papel fundamental no roteiro de *O Amor em Fuga*: Lucien, amante da mãe de Doinel e que teve uma pequena participação em *Os Incompreendidos*. Lucien surge na trama convidando Antoine para um café, questionando-o se ele já teria visitado o túmulo da mãe. Diante da negativa de Doinel, ele convida-o para conhecer o espaço, onde passam o resto da tarde e Lucien tece diversos elogios a Gilberte. Esta sequência tem forte influência autobiográfica, já que Truffaut não se reconciliou com sua mãe antes de sua morte, mas, por meio do acesso a seus documentos, percebeu que Janine tinha certo apreço pelo filho – apesar do episódio do lançamento de *Os Incompreendidos* (já abordado no capítulo anterior) – de maneira que esta sequência, em *O*

*Amor em Fuga*, funcionou para Truffaut como um acerto de contas que pôde ter com sua mãe, mesmo que de maneira ficcional.

Truffaut abre espaço para um personagem apenas entrevisto num plano de *Os Incompreendidos*: o Sr. Lucien, amante da mãe de Antoine Doinel, flagrado por este na Praça Clichy. No primeiro filme de Truffaut, Jean Douchet, então crítico nos *Cahiers du Cinéma*, fazia esta participação furtiva. Desta vez, o personagem terá mais consistência graças ao ator Julien Bertheau, que aparece numa cena inesquecível, sentado a uma mesa num café diante de Antoine, não longe do cemitério onde repousa a Sra. Doinel. O Sr. Lucien confessa ali a Antoine que sua mãe era ‘um passarinho’, uma amorosa e uma anarquista. Doinel de certa forma reconcilia-se com a mãe, pelo menos com sua memória, dando ao personagem indigno de *Os Incompreendidos* uma imagem mais poética ou pelo menos mais positiva. 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 filho (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 456-457).

A reflexão sobre a condição de Antoine Doinel nas tramas dos filmes, assim como uma espécie de autorreflexão do diretor, é latente e também presente em *O Amor em Fuga*, ao ponto de Truffaut não saber como terminar a saga: “Na realidade, Truffaut não sabe como livrar-se de Antoine Doinel. ‘Quanto mais o conheço, menos consigo com que faça as coisas?’” (*apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 455). O diretor não é capaz de definir os rumos de um novo título para Doinel, já que enxergava poucas possibilidades para a personagem, considerando-o uma espécie de marginal, rodeado por mulheres, tentando encontrar um lugar na sociedade e por tais motivos *O Amor em Fuga* tornou-se o último capítulo da saga:

“Porque... nem tudo é fácil nessa história. No caso de Doinel as limitações são enormes, na medida em que ele é uma espécie de marginal sem sequer ter consciência disso. Fi-lo evoluir quase que à margem da sociedade. Inconscientemente, chegamos a um somatório de impossibilidades com ele. Ele não pode se impor diante das pessoas, não pode praticar esporte... Em torno dele há apenas restrições, muito poucas coisas positivas... uma espécie de solidão, povoada evidentemente de presenças femininas, mas sem muito contato com os homens. Vivemos uma época de contestação em que as pessoas bem integradas à sociedade criticam-na e querem sair dela, enquanto ele vive tentando se encaixar, esforçando-se por se comunicar...” (TRUFFAUT *apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 455).

Dessa forma, *Amor em Fuga* encerrou as *Aventuras de Antoine Doinel* em 1979, revendo e rerepresentando fatos importantes da personagem nos outros filmes da saga. Realizando um filme novamente baseado na autobiografia, misturando esta às características pessoais de Léaud na história, ressaltando o caráter personalista da Política do Autor e encontrando a possibilidade de um novo amor para Antoine em Sabine.

Portanto, pode ser evidenciada a relevância da autobiografia na construção de um estilo de direção de Truffaut nos títulos dedicados à sua personagem alter ego, assim como se verifica a junção das características pessoais de Jean-Pierre Léaud às de Truffaut no desenvolvimento

da personagem. Há, inclusive, uma passagem que apresenta de forma curiosa como a construção desta personagem absorveu as características do diretor e do ator, fundindo Truffaut e Léaud em Doinel, ao ponto de criar confusão em boa parte dos espectadores comuns de quem seria um ou outro:

Tempos atrás, num domingo de manhã, a televisão francesa pôs no ar, durante um programa intitulado *La Séquence du Spectateur*, uma cena extraída de *Beijos Proibidos* entre Delphine Seyrig e Jean-Pierre Léaud. No dia seguinte, entro num bistrô onde nunca pus os pés, e o dono me diz: ‘Puxa! Estou lhe reconhecendo, vi o senhor ontem na televisão’. Ora, naturalmente não foi a mim que o gerente do bistrô viu na televisão, mas Jean-Pierre Léaud no papel de Antoine Doinel. Encontro-me, portanto, nesse lugar, não respondendo nem sim nem não ao dono do bistrô, pois nunca me impaciente em dissipar um mal-entendido, e peço um café bem forte. O sujeito me traz um e, aproximando-se de mim, encara-me mais atentamente, acrescentando: ‘O senhor deve ter feito aquele filme há algum tempo, devia ser mais jovem...’. Conto essa história porque ela ilustra bem a ambiguidade (e, ao mesmo tempo, a ubiquidade!) de Antoine Doinel, personagem imaginário que acaba sendo a síntese de duas pessoas reais, Jean-Pierre Léaud e eu próprio. Poderia citar também o jornalista da Rua Marbeuf, que me disse outro dia: ‘Puxa, vimos seu filho hoje de manhã’. – ‘Meu filho?’ – ‘Sim, o pequeno ator’ (TRUFFAUT, 2005, p. 23).

A Política do Autor também é apresentada de forma prática durante o desenvolvimento dos títulos da saga, corroborando com a construção do estilo de direção dos filmes, já que estes apresentam aspectos elementares do conceito como: a autobiografia, a personalidade e a visão de mundo de Truffaut; a ponto de os títulos dedicados a Antoine Doinel terem sido utilizados por Truffaut como obras de autorreflexão, assim como também ocorreu com Jean-Pierre Léaud:

Antes das filmagens, só penso em melhorar o esqueleto do roteiro. Mas quando o filme termina, torno-me espectador de mim mesmo, e o personagem de Antoine Doinel, por exemplo, torna-se material de reflexão. Penso: ‘É um personagem assim ou assado’. O mais estranho é a reação de Jean-Pierre Léaud, bem parecida com a minha. Depois de ver a primeira montagem de *Domicílio Conjugal*, ele me procurou e disse: ‘Sabe, já no final das filmagens percebi que esse filme não seria muito engraçado, mas um tanto triste. Agora, preciso mudar, comportar-me melhor com as mulheres’. Por mais que eu dissesse: ‘Mas não é você, é Doinel’, ele continuou chocado e repetindo: ‘Não, não, realmente devo começar a agir de outra forma’. Dito isso, vejo claramente que Antoine Doinel não é antissocial. Claro, é alguém à margem sim, mas não revolucionário, como se vê hoje em dia. A partir dessa constatação, admito que meus filmes sejam condenados politicamente. Doinel não quer mudar a sociedade. Desconfia e se protege dela, mas é cheio de boa vontade e desejoso, me parece, de se fazer aceitar (*apud* GILLAIN, 1990, p. 263-264).

Os títulos das *Aventuras de Antoine Doinel* carregam não só um estilo de direção cinematográfica focado na autobiografia, mas, por vezes, Truffaut utiliza a produção destas obras para resolver questões pessoais, como a investigação sobre o paradeiro do pai ou mesmo fazer as pazes com a mãe falecida, como apresentados ao longo desta seção. A mistura entre vida pessoal e ficcional é recorrente, a ponto de Truffaut ver em Doinel como a si próprio, uma pessoa órfã em busca de uma família adotiva, que vive fugindo do convívio

social que não o do universo do cinema, não se colocando como um revolucionário de quem a sociedade da época lhe cobrava, que vive à margem, mas que busca se encaixar na sociedade:

Antoine Doinel avança na vida como um órfão e procura famílias substitutas. Infelizmente, quando as encontra, tende a fugir, pois permanece um escapista. Doinel não se opõe abertamente à sociedade, e neste aspecto não é um revolucionário, seguindo seu caminho à margem da sociedade, desconfiando dela e buscando ser aceito por aqueles a quem ama e admira, pois sua boa vontade é total. Antoine Doinel não é o que se chama de um personagem exemplar, tem charme e abusa dele, mente muito, pede mais amor do que ele próprio tem a oferecer, não é um homem em geral, é um homem em particular. Antoine Doinel ama a vida, ama, sobretudo, não ser mais criança, isto é, alguém de quem se dispõe sem lhe pedir opinião, alguém que se deixa de lado, que se esquece ou se rejeita cruelmente (TRUFFAUT, 2004, p. 30).

#### **4.2 – Autobiografia, Política do Autor e diálogo intratextual em outros títulos de François Truffaut**

Nesta segunda parte do capítulo são apresentados breves apontamentos sobre a utilização da autobiografia como estilo de direção cinematográfica de Truffaut em outros filmes realizados por ele e também como a intratextualidade entre suas obras é regra quase que primordial em sua carreira como cineasta. O objetivo aqui é destacar como os filmes dedicados a Antoine Doinel servem como síntese deste estilo baseado na autobiografia, conseqüentemente realizando-os de forma prática, de acordo a Política do Autor, apresentando exemplos de outras obras nas quais Truffaut assume a sua biografia como mote ou como característica importante de estratégia narrativa.

A intenção não é aprofundar tal análise nos outros filmes produzidos por Truffaut, além dos dedicados às *Aventuras de Antoine Doinel*, haja vista que uma análise deste tipo pode ser verificada ou explorada em outros trabalhos acadêmicos ou mesmo em obras literárias já dedicadas ao diretor. O diálogo entre seus filmes por meio da intratextualidade de vários elementos ou temas entre eles apresenta-se de forma introdutória, uma vez que Martin Lefebvre (2013) realiza um trabalho minucioso explorando tal assunto, no artigo “*Truffaut and His ‘Doubles’*”, na obra *A Companion to François Truffaut*, de Dudley Andrew e Anne Gillain (2013), e que foi utilizado como referência nesta seção do capítulo.

De *Os Pivetes* a *De Repente num Domingo (Vivement Dimanche, 1983)*, a autobiografia e a intratextualidade entre seus filmes pode ser observada e é assumida por François Truffaut na construção de seu estilo de direção cinematográfica. Além dos títulos dedicados a Antoine Doinel, aqui assumidos como síntese deste estilo, filmes como a *A Noite Americana*, *O Homem que Amava as Mulheres*, *Na Idade da Inocência* e *O Quarto Verde* apresentam em

suas tramas, assumidamente, a recorrência da autobiografia de Truffaut. Porém, tal recorrência por meio de elementos narrativos está presentes também em outras de suas obras, formando uma teia autorreflexiva, como sustenta Lefebvre (2013, p. 36), em exemplos, tais como: a surdez parcial do papel de diretor Ferrand interpretado por Truffaut, em *A Noite Americana*, ou quando uma das personagens, de *As Duas Inglesas e o Amor (Les Deux Anglaises et le Continent, 1971)*, carrega o nome de uma das tias do diretor, ou na utilização do sobrenome de seu amigo de infância Robert Lachenay no protagonista de *Um Só Pecado*, Pierre Lachenay, e até mesmo na utilização do nome René, meio-irmão de Truffaut, falecido ainda bebê, para o papel inspirado no amigo Robert Lachenay, em *Os Incompreendidos*:

Olhar através dos filmes do ciclo Doinel parece fácil; mas procurando em outro lugar os recursos autobiográficos oblíquos surgem em todos os lugares. Por exemplo, a surdez parcial de Truffaut (causada pela artilharia durante seu desastroso serviço militar) é evocada pelo personagem de Ferrand (interpretado por Truffaut), o cineasta de *A Noite Americana* (1973), que usa um aparelho auditivo. Além disso, o nome ‘Ferrand’ é um diminutivo de ‘Monferrand’, que era o nome de solteira da mãe de Truffaut. Se pularmos dois filmes para *As Duas Inglesas e o Amor* (1971) quando Claude (interpretado pelo alter ego de Truffaut, Jean-Pierre Léaud) apresenta uma de suas amantes à sua mãe, ele a apresenta como ‘Monique de Monferrand’ (o nome da tia materna de Truffaut). Truffaut injetou os nomes das pessoas de seu passado em seus filmes. Em *Um Só Pecado* (1964), o protagonista central, Pierre Lachenay, carrega o sobrenome do amigo de infância de Truffaut, Robert Lachenay, que, em *Os Incompreendidos* e *Antoine e Colette* (1962), é rebatizado "René", este também é o nome do meio-irmão de Truffaut, o único filho legítimo de Janine e Roland Truffaut, nascido na primavera de 1934, apenas para morrer dois meses depois. Assim, nomes, como ‘Lachenay’, são espelhados (ecoados, podemos dizer) em várias direções de uma só vez; de fato, Robert Lachenay também foi um pseudônimo usado por Truffaut para escrever várias resenhas de filmes para a *Cahiers du Cinéma* e *Arts* na década de 1950 [...] espelhos e ecos que iniciam nossa busca pela "textura" autorreflexiva do cinema de Truffaut<sup>48</sup>.

Truffaut endossou esta característica autobiográfica do estilo de suas narrativas até mesmo de maneira contraditória, aquém de Antoine Doinel. Ao falar de *As Duas Inglesas e o Amor* – filme que conta a história do triângulo amoroso entre um escritor francês, Claude Roc, e duas

---

<sup>48</sup> Tradução livre do original: “Looking through the films of the Doinel cycle seems facile; but look elsewhere and oblique autobiographical features crop up everywhere. For example, Truffaut’s partial deafness (caused by artillery exercises during his disastrous military service) is evoked by the character of Ferrand (played by Truffaut), the filmmaker of *La Nuit Américaine* (1973), who wears an earpiece. Moreover, the name ‘Ferrand’ is a diminutive of ‘Monferrand’, which was the maiden name of Truffaut’s mother. “If we skip back two films to *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) when Claude (played by Truffaut alter ego Jean-Pierre Léaud) introduces one of his lovers to his mother, he presents her as ‘Monique de Monferrand’ (the name of Truffaut’s maternal aunt). Truffaut injected the names of people from his past into his films. In *La Peau Douce* (1964) the central protagonist, Pierre Lachenay, carries the surname of Truffaut’s childhood friend,<sup>2</sup> Robert Lachenay, who, in *Les 400 Coups* and *Antoine et Colette* (1962) is rebaptized ‘René’ this also being the name of Truffaut’s half-brother, Janine and Roland Truffaut’s only legitimate child, born in the spring of 1934 only to die two months later. Thus names, such as ‘Lachenay’, are mirrored (echoed, we might say) in various directions at once; indeed Robert Lachenay was also a pseudonym used by Truffaut to pen several film reviews for *Cahiers du Cinéma* and *Arts* in the 1950’s [...] mirrors and echoes initiate our search for the self-reflexive ‘texture’ of Truffaut’s cinema”.

irmãs francesas, Ann Brown e Muriel Brown, adaptado do romance homônimo de Henri-Pierre Rcohé – cita que os filmes produzidos ao longo de sua carreira baseados em obras literárias transmitem mais da sua biografia do que os dedicados a Doinel:

Ainda que pensem que a série dos ‘Doinel’ seja autobiográfica e que a série de minhas adaptações testemunhe minhas admirações literárias, a realidade é outra. Sou muito propenso a falar de mim mesmo, mas tenho uma enorme aversão por fazê-lo diretamente. Por esse motivo, tenho a impressão de ser mais íntimo e mais sincero através dos assuntos emprestados – *A Sereia do Mississipi, O Garoto Selvagem, As Duas Inglesas e o Amor* – do que através dos Doinel, em que sempre temi a identificação entre Jean-Pierre Léaud e eu. Comecei a fazer esse filme num péssimo estado moral, e fui melhorando à medida que as filmagens avançavam. Isso me levou a soprar essa frase para Claude (ele acaba de escrever seu primeiro romance): ‘Agora estou me sentindo melhor, tenho a impressão de que os personagens do livro é que vão sofrer em meu lugar’ (*apud* GILLAIN, 1990, p. 285).

Entretanto, esta citação, apesar de ambígua e contraditória às dezenas elucubrações de Truffaut, pode ser interpretada como uma fala que assume o caráter autobiográfico de boa parte de sua obra, seja ela assumidamente apresentada de forma indireta nos filmes dedicados a Antoine Doinel ou inserida de maneira direta no estilo de direção dos filmes dedicados às obras literárias adaptadas por Truffaut. Tal caráter autobiográfico pode ser observado em outros filmes que, à primeira vista, não teriam tal característica como elemento primordial na narrativa, mas que são assumidas como tal por Truffaut, como, por exemplo, no filme *Uma Jovem Tão Bela Como Eu (Une Belle Fille Comme Moi, 1972)*, contando a história de Camille Bliss, presa por ter matado seu marido e seu amante, que recebe na prisão a visita de um sociólogo que pesquisa sobre mulheres criminosas; Stanislas Prévineque acaba se apaixonando pela jovem que deseja alcançar fama e dinheiro. O roteiro também foi feito da adaptação do romance *Such a Gorgeous Kid Like Me*, de Henry Farrell (1920-2006), e mesmo com uma história que não lembra nada a do diretor, Truffaut assume que há aspectos autobiográficos no filme, retratados por meio das duas personagens principais da trama:

O filme foi visto como desdenhoso, o que é um erro, pois não se desdenha de si mesmo. O filme foi feito contra mim, é isso que não entenderam. O filme é ambíguo na medida em que, secretamente, é tão autobiográfico quanto meus outros filmes. Em *Uma Garota tão Bela Como Eu*, sou os dois personagens: Camille Bliss e Stanislas, o sociólogo. Zombo de quem vê a vida de uma forma romântica: dou razão à moça, que é uma espécie de vadia, que aprendeu a desconfiar de todo mundo e a lutar pela sobrevivência. Coloco-os em oposição um ao outro, mas amo a ambos (*apud* GILLAIN, 1990, p. 294).

*A Noite Americana*, por outro lado, talvez possa ser identificada como a obra que possibilitaria a Truffaut incorporar questões autobiográficas profissionais e pessoais de forma mais clara em sua carreira. O filme metalinguístico apresenta os bastidores da produção de um longa-metragem, chamado “*Je Vous Présente Pamela*”, e apresenta várias situações cômicas e dramáticas que podem acontecer durante uma produção. *A Noite Americana* trouxe

a possibilidade de Truffaut expor sua paixão pelo cinema, pelo momento da produção de uma obra cinematográfica, permitindo-o apresentar suas memórias sobre os filmes que realizou e abordar o tema que, para ele, significava a sua vida:

Com este filme, Truffaut realiza um velho sonho: mostrar os bastidores de um filme sendo feito. ‘Não vou dizer toda a verdade sobre as filmagens, mas diversas coisas verdadeiras, que aconteceram em meus filmes anteriores ou de outros...’. *A Noite Americana* será, portanto, uma profissão de fé no cinema, que ele ama mais que tudo na vida e que não raro tem primazia, inclusive, sobre a vida privada ou a vida simplesmente. Tudo que lhe parece em geral frustrante abordar em entrevistas com jornalistas ou que careceria de interesse num documentário sobre suas próprias filmagens pode, então, ser desvendado através da ficção (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 387).

Truffaut, que também interpreta a personagem do diretor do filme dentro do filme, “*Je Vous Présente Pamela*”, concebeu-o bem ao seu estilo de direção, apresentando na trama situações verossímeis de uma produção cinematográfica real, misturadas aos detalhes biográficos de suas lembranças dos bastidores dos filmes predecessores que dirigiu, com sua visão de mundo referente ao amor incondicional de fazer e viver o cinema:

*A Noite Americana* de certa forma mistura documentário e ficção: será um filme verdadeiro e sincero sobre um mundo fictício, o mundo do cinema, no qual ‘passamos o tempo todo nos beijando porque temos de mostrar que nos amamos’, como diria um dos personagens do filme [...]. Truffaut, que raramente trata por tu seus colaboradores, empenha-se no personagem de Ferrand em transmitir uma imagem neutra e profissional do cineasta trabalhando, nada parecido com um artista. Mas também tem enorme vontade de mostrar a outra face do cinema, a excitação das filmagens, o sucesso de um empreendimento, os laços de amizade e às vezes as histórias de amor. Crises de depressão, brancos de inspiração, brigas – nada, nem mesmo a morte, é capaz de deter o filme, que é como ‘um trem na noite’. [...] Para Truffaut, *A Noite Americana* é, portanto, um filme de amor, um filme dedicado *ao amor pelo cinema apesar de tudo* (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 387).

Ao interpretar Ferrand, ele assume também o aspecto íntimo e profissional como diretor no filme. A personagem carrega muito do seu modelo de direção dos atores, da *mise en scène* e do lado humano de Truffaut na condução de um *set* de filmagens. Todavia, Truffaut sentia que, pelo fato de ter atuado, muito do que poderia ser apresentado da sua personalidade durante as filmagens no projeto fora de certa forma tolhida, apresentada de forma indireta pela personagem, mas de maneira mais direta pelas outras personagens da trama<sup>49</sup>. Segundo Ana Lúcia Andrade (1999, p. 114), em *O filme dentro do filme*, “ao longo de *A Noite Americana*, a personagem Ferrand reflete sobre questões referentes ao cinema que parecem

---

<sup>49</sup> “O fato de interpretar o cineasta provavelmente me impediu de dizer muita coisa que eu acabaria colocando se tivesse contratado um ator para esse papel. Tenho a impressão de ter dito mais coisas sobre os personagens em torno do realizador do que sobre o realizador em si. Mas, ao vê-lo encadeando todos os fios – pois, no fundo, é esse o seu trabalho no interior dessa equipe –, espero que o público adivinhe muita coisa a seu respeito, ainda mais que eu não quis dizer isso abertamente” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 300).

ser as preocupações do próprio Truffaut”, utilizando, assim, a personagem para se expressar, tornando-a a voz de suas próprias inquietações – uma das características recorrentes nos filmes da *Nouvelle Vague*.

Enquanto procura resolver os vários problemas que lhe surgem durante as filmagens, Ferrand divaga, em *off*: “Fazer um filme é como uma diligência indo para o extremo oeste. No início, você anseia por uma bela viagem e logo questiona se vai ao menos chegar ao seu destino... O que é exatamente um diretor? Um diretor é uma pessoa que constantemente é questionada. Sobre tudo. Às vezes, ele tem as respostas, mas nem sempre” (ANDRADE, 1999, p. 114).

Para tentar disfarçar sua biografia em Ferrand, Truffaut incorpora um adereço para se deslocar psicologicamente da personagem durante sua atuação e passou a utilizar um aparelho para surdez. Ele afirmou que tal objeto seria mais fácil de ser incorporado à personagem, ao contrário de uma caracterização por meio de uma maquiagem e que remeteria também aos problemas de comunicação existentes na sociedade, por ora já explorados em *O Garoto Selvagem*<sup>50</sup>. Mas, também se torna necessário ressaltar que a utilização deste artefato remete a uma estratégia já abordada nesta pesquisa, da “verificação pela vida”, já que Truffaut teria perdido parte de sua audição quando servira ao exército francês (como apresentado ainda nesta seção do capítulo) e que desta forma possibilitaria também uma ligação verossímil de Truffaut com Ferrand na trama:

Por que o aparelho para surdez? Eu tinha necessidade de um pequeno afastamento da realidade, então passei a usar este aparelho, pois me preocupo com os problemas de comunicação (sem o quê não teria feito *O Garoto Selvagem*), e o aparelho que apareço usando no filme equivale a algo postico para um ator. Eu queria algo que não fosse maquiagem, para não perder tempo todas as manhãs a colocar um falso nariz, uma peruca ou não sei mais o quê. Portanto, adotei esse aparelho, que bastava colocar no ouvido, e isto me ajudava a interpretar, pois eu sabia que não era mais inteiramente eu, eu não era mais Truffaut, mas Ferrand (seu nome no filme) (*apud* GILLAIN, 1990, p. 300).

---

<sup>50</sup> *O Garoto Selvagem* aborda a história de um menino que é encontrado vivendo como um selvagem nas florestas da França, em 1798, sem saber falar, andando de quatro, como um animal; não conhecendo a linguagem, vive se alimentando da comida que rouba dos moradores em torno da selva e do que encontra por lá. Um dia, é descoberto roubando comida de uma camponesa e é capturado. Logo, é enviado para o Instituto de Surdos e Mudos da França e se torna uma espécie de pesquisa para o médico Dr. Jean Itard (o qual escreveu o relato verídico em que o roteiro de Truffaut foi baseado). Porém, ao contrário de todos os profissionais do Instituto, Itard, além de investigar os problemas cognitivos do garoto, acaba por se afeiçoar e adota-o. Itard consegue grande progresso com o agora Victor, ensinando-o a ler, expressar-se e frequentar a escola. Diante de seu passado com uma infância difícil, Truffaut tinha como uma de poucas bandeiras políticas a luta pelo reconhecimento da infância delegada e tinha papel fundamental como voluntário em instituições francesas: “Com *O Garoto Selvagem*, Truffaut pretende ferir uma nota sensível numa causa pela qual milita com obstinada energia, a da proteção da infância relegada. Ao lado da liberdade de imprensa e do direito à insubmissão no exército, é a única causa para a qual está permanentemente disponível. Para ele, a criança não tem qualquer proteção e está sempre à mercê dos que a cercam, mesmo quando violenta e abusiva [...]. Em março de 1964, torna-se um dos patronos do Socorro Popular Francês e, na primavera de 1967, presidente do Comitê de benfeitores da Associação SOS Cidades das Crianças, que acolhe crianças espancadas em centros criados com esta finalidade” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 340-341).

Truffaut assumiu também, que a personagem de Ferrand possuía, sim, muito da sua forma de conduzir um filme, da sua personalidade pacificadora e agregadora diante de toda a equipe no *set* de filmagens, assim como sua reconhecida valorização dos atores como colaboradores na construção das personagens, como aprendera com seu mestre Jean Renoir:

Dito isso, Ferrand é um cineasta a quem emprestei muitas das minhas reações; por meio dele mostro mais ou menos qual é o meu comportamento durante um filme, isto é, tentar manter uma boa atmosfera, não mostrar que estou preocupado, quando na verdade estou, e acomodar as reviravoltas, na medida em que um filme é algo que muda bastante. É preciso estarmos dispostos a aceitar a ideia de que os atores são mais importantes do que os personagens que interpretam, a ideia de que o que é vivo conta mais do que o que é teórico. Essa teoria evidentemente vem de Renoir, mas sempre a experimentei. A ideia, enfim, de que mesmo as dificuldades podem provocar melhoras, podem enriquecer o filme, ao invés de empobrecê-lo (*apud* GILLAIN, 1990, p. 301).

A intratextualidade de *A Noite Americana* é notória para Truffaut que considerava o filme como um retorno às obras já realizadas por ele até aquele momento, pois enxergava a conexão da personagem de Jean-Pierre Aumont em Pierre Lachenay, de *Um Só Pecado*, ao passo que também percebia que Doinel estava presente pela personagem Alphonse, ambos representados por Jean-Pierre Léaud, promovendo, assim, uma espécie de encontro das duas personagens de *Os Incompreendidos*, Doinel e René (inspirado em Robert Lachenay, seu amigo de infância). Da mesma forma, na sua concepção, havia a incorporação de características das personagens inglesas de *Fahrenheit 451* por parte de Jacqueline Bisset e, finalmente, Truffaut também acreditava que o filme dialogava com seus filmes baseados em roteiros originais, especialmente *Beijos Proibidos*:

Para mim, *A Noite Americana* é um pouco um filme de recapitulação. Tenho a impressão de que Jean-Pierre Aumont está nele como um eco do Pierre Lachenay de *Um Só Pecado*, e como Jean-Pierre Léaud interpreta um jovem ator, evidentemente Doinel também está presente. Portanto, temos o encontro de Pierre Lachenay e Antoine Doinel. No personagem interpretado por Jacqueline Bisset, coloquei muito do que eu lembrava do trabalho com Julie Christie em *Fahrenheit 451*, pois ambas são inglesas e as atrizes inglesas têm qualidades morais bem diferentes das atrizes francesas. São muito francas, muito leais e, ao mesmo tempo, muito feministas. Algumas vezes, por exemplo, são muito brutais nas questões que colocam... Nesse filme, Jacqueline Bisset é uma síntese das quatro inglesas com quem trabalhei. Nesse sentido, *A Noite Americana* é um cruzamento onde se encontram os principais personagens de meus outros filmes. E por isso que o tom é o dos filmes que rodei a partir de roteiros originais. À primeira vista, é o tom de *Beijos Proibidos*, com menos blagues e um pouco mais de dramaticidade (*apud* GILLAIN, 1990, p. 301).

Assim como nos filmes dedicados a Antoine Doinel, as questões pessoais relativas ao relacionamento de Truffaut com seus pais sempre retornam como uma espécie de análise autorreflexiva, como, por exemplo, diante da observação realizada por ele quanto à questão da paternidade, em *A Noite Americana*, e do filme fictício “*Je Vous Présente Paméla*”: “Posso

acrescentar, para ‘defender’ a anedota de ‘*Je Vous Présente Paméla*’, que o único *pirandelismo* do trabalho reside no seguinte: todos os conflitos de *A Noite Americana* e de ‘*Je Vous Présente Paméla*’ dizem respeito aos problemas de identidade e de paternidade” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 299). Quando questionado se os problemas referentes à paternidade, presentes em *A Noite Americana*, estavam relacionados diretamente aos que o diretor enfrentava em sua história de vida, responde que esta era uma possibilidade e que durante a montagem teria ficado surpreso quanto a este aspecto do filme:

Talvez, não sei. Desde a continuísta, que estava grávida sem que se soubesse de quem, até a atriz Julie Becker, que se casou (na vida real) com um médico que poderia ser seu pai e que foge (no filme) com seu sogro, passando por Léaud, que mata o próprio pai, Valentina Cortese, que bebe porque seu filho é leucêmico. Isso tudo me deixou muito impressionado depois, durante a montagem (*apud* GILLAIN, 1990, p. 299).

Durante o período, entre 1976 e 1979, Truffaut produziu quatro filmes em sequência: *A Idade da Inocência*, *O Homem que amava as Mulheres*, *O Quarto Verde* e *O Amor em Fuga*. Tais obras contemplaram, senão a autobiografia exata, detalhes ou aspectos autobiográficos de Truffaut em suas narrativas, assim como promoveram a intratextualidade por meio do diálogo desses filmes com outros dirigidos pelo diretor. Na visão de De Baecque e Toubiana (1998, p. 327), tal período serviu para que Truffaut realizasse uma reflexão de sua vida por meio de três desses seus filmes – sendo que, nesta pesquisa, insere-se um título a mais dos contemplados por estes autores: *A Idade da Inocência*, obra que possibilita o retorno do diretor à temática infantil e retorna às memórias desse período:

No mesmo período nascem ainda projetos de filmes mais íntimos e autobiográficos, especialmente *O Homem que amava as Mulheres*, *O Quarto Verde* e *O Amor em Fuga*. Truffaut tenta, portanto, ‘explicar sua vida’, entender sua própria história, revirá-la pelo avesso em suas diferentes camadas, de filme em filme, de mulher em mulher, de morte em morte, registrando o conjunto por escrito e classificando-o em seus arquivos mais secretos.

Em *A Idade da Inocência*, Truffaut, mais uma vez, utiliza fatos de sua biografia para a construção do roteiro, retornando ao tema da infância, após a produção de *Os Pivetes*, *Os Incompreendidos* e *O Garoto Selvagem*. A partir das memórias de infância, Truffaut realizou um filme sobre a rotina de um grupo de crianças de uma escola no interior da França. Uma obra leve, lírica, em defesa da infância, com detalhes autobiográficos de forma indireta em algumas personagens da trama, sem ser assumidamente roteirizado com este objetivo:

O que se passa na colônia de férias realmente me aconteceu: palavra por palavra, imagem por imagem [...]. São lembranças pessoais. Mas o filme não é autobiográfico, pois não sou exatamente um dos personagens: ora sou Patrick ora Julien, eventualmente o professor, mas nunca um personagem preciso (*apud* GILLAIN, 1990, p. 337).

O diretor também utilizou fatos colhidos do cotidiano de terceiros e da imprensa para serem “verificados pela vida” no desenvolvimento da trama: “Outras são autobiográficas, como a do primeiro beijo na colônia de férias, vivida pelo adolescente em agosto de 1945. Outras ainda são extraídas do noticiário ou simplesmente inventadas” (*apud* DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 426). Truffaut ainda identifica, em *A Idade da Inocência*, um diálogo com *A Noite Americana* e *Beijos Proibidos* que, vale destacar, foram produzidos a partir de roteiros originais: “Tenho a impressão de que *Na Idade da Inocência* é uma espécie de combinação entre *A Noite Americana* e *Beijos Proibidos*” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 336).

No ano seguinte, Truffaut produz *O Homem que Amava as Mulheres*, longa-metragem que apresenta as aventuras amorosas do conquistador Bertrand Morane. Apesar de não ser declarado por Truffaut como uma obra autobiográfica, carrega em sua trama muito da biografia do diretor, como o fato dos problemas semelhantes que tinha com sua mãe e por ter se relacionado com muitas mulheres ao longo de sua vida. Truffaut deu outra declaração contraditória sobre a questão da autobiográfica neste filme, dizendo que não o considerava por meio deste viés narrativo, pois não se via como um sedutor, mas, sim, como um homem que se apaixonava por muitas mulheres pelas características de cada uma, de forma peculiar e não por futilidade, como enxergava ocorrer com Bertrand:

Sou menos autobiográfico do que as pessoas acreditam. Tudo o que eu queria era contar uma história, e agradou-me escolher um personagem solitário, sem família, sem amigos, que só se sente bem na companhia das mulheres. Eu não o queria cínico ou cruel. Se há coisas fortes no filme, estas são unicamente frutos das situações. Minha ideia do ‘paquerador’ não passa do que mostro. Os profissionais da paquera, não conheço. Não conversei bastante com eles. Não sei. Com certeza não teriam feito esse filme. Sem dúvida lançariam um olhar crítico sobre a minha visão do personagem. Isso me interessaria saber. Eu não quis traçar o itinerário do paquerador empolgado com o próprio desempenho. Pois o paquerador é também alguém que tem medo do amor [...]. Não me identifico em nada com o meu paquerador. Mas, como ele, eu poderia dizer sobre as mulheres, e esta seria a minha frase mais sincera: ‘Esta, eu amo porque parece ter saído de um romance russo, essa outra, devido ao seu sorriso de órfã, aquela lá...’ (*apud* GILLAIN, 1990, p. 353).

Contudo, a questão autobiográfica do longa-metragem era clara, já que até mesmo na primeira versão do roteiro, ainda intitulado “*O Conquistador*”, Truffaut apresentava o perfil psicológico do protagonista Bertrand Morane sendo construído em cima da sua relação frustrada com sua mãe<sup>51</sup>, da mesma forma como ocorrera com Truffaut. Para De Baecque e

---

<sup>51</sup> É importante destacar a relevância da temática materna como elemento autobiográfico de Truffaut. O diretor abordou abertamente o tema não só em *Os Incompreendidos*, *O Homem que Amava as Mulheres*, *O Amor em Fuga*, mas também a homenageou em *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois*, filme que conta a história do relacionamento amoroso de uma mulher com dois homens, como revela nesta declaração: “Enquanto seleciono e elaboro um assunto, jamais tenho plena consciência de seu aspecto global. Normalmente, só venho a

Toubiana (1998, p. 434), os indícios da autobiografia do filme estavam presentes até mesmo na epígrafe do roteiro original, quando, em uma citação sobre a condição de Bertrand, que nunca teria conquistado o amor de sua mãe, se assemelhava muito à condição de Truffaut que não se sentia amado por Janine Truffaut de forma ideal e por não ter tido a recíproca do amor que sentia por ela, assim como sua admiração pelos homens que “amavam as mulheres”:

O primeiro título do que viria a ser *O Homem que Amava as Mulheres* foi durante muito tempo ‘*O Conquistador (Le Cavaleur)*’. Como epígrafe do roteiro, François Truffaut escreveu esta frase de um livro de Bruno Bettelheim: ‘Revelou-se que Joey nunca tivera sucesso junto à mãe’, prova evidente de que se trata mais uma vez de uma história autobiográfica. Truffaut pretende fazer o retrato de um ‘conquistador’, um homem que situa o amor pelas mulheres acima de tudo em sua existência, provavelmente para recalcar e exaltar ao mesmo tempo um primeiro amor contrariado pela mãe. Truffaut sempre sentiu fascínio por este tipo de homens, os que ‘amam as mulheres’ (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 434).

A construção de Bertrand em uma espécie de alter ego de Truffaut, interpretado pelo ator Charles Denner, remete aos personagens de Doinel vivido por Léaud e Charlie Köller, interpretado por Charles Aznavour, em *Atirem no Pianista*, não só pelas informações biográficas que incorporou à personagem, como também pela relativa semelhança física e características pessoais do diretor:

A primeira coisa que ele fez foi dar um rosto a seu conquistador: o rosto de Charles Denner. ‘Eu queria ouvir sua voz durante o filme todo. Agradava-me sua gravidade. Não queria que meu Don Juan fosse um presunçoso, via-o mais como um ansioso, muito distante do estereótipo do sedutor convencido e chato’. Truffaut aprecia a estranha mistura de humor e gravidade neste ator apaixonado, imprevisível e sincero, que se transforma, depois de Aznavour e Léaud, em seu alter ego na tela, com a mesma aparência física, a mesma angústia, a mesma inteligência viva e inquieta (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 438).

No que se refere à construção do perfil psicológico de Bertrand, Truffaut vai de encontro às suas recordações da convivência difícil que tivera na infância com sua mãe, que era extremamente impaciente com o garoto: “Mais uma vez, Truffaut vasculha suas próprias memórias de infância para imaginar a mãe de Morane como alguém que – como Janine Truffaut – não suportava nenhum barulho do filho e por isso insistiu que ele ficasse quieto com um livro”<sup>52</sup> (LEFEBVRE, 2013, p. 46). Truffaut, em outra declaração, também assumiu

---

compreendê-lo inteiramente muito tempo depois de ter rodado o filme. Sempre tive uma relação muito difícil com minha família, em particular com minha mãe, e somente há alguns anos é que percebi que fiz *Uma Mulher para Dois* para agradá-la e conseguir a sua aprovação. O amor tinha uma grande importância na vida dela e, como *Os Incompreendidos* fora para ela como que uma apunhalada pelas costas, fiz *Uma Mulher para Dois* na esperança de mostrar que a compreendia” (apud GILLAIN, 1990, p. 144).

<sup>52</sup> Tradução livre do original: “Again, Truffaut rummages through his own childhood memories to imagine Morane’s mother as someone who – like Janine Truffaut – could not stand any noise from her son and so insisted he sit quietly with a book”.

a utilização de sua biografia na construção do relacionamento que seu protagonista tinha com sua mãe, quando considerava que Bertrand tinha uma mãe ruim, como teria sido a sua e que, assim como ele, a personagem teria sido seduzida pela mãe e que tentava resolver seus problemas psicológicos maternos com cada mulher que conquistava: “[...] Com as mulheres, temos as mesmas relações que tivemos com a nossa mãe. Agradava-me a ideia de ir além da suposição de que Bertrand tinha apenas sido vítima de uma mãe detestável. Ele tinha sido também seduzido por ela, e é isso que tenta reviver com as mulheres que encontra” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 352). As situações de sedução a que Truffaut se refere dizem respeito às cenas de *flashback* de Morane com sua mãe que contribuem para a identificação autobiográfica do diretor no restante de sua obra, devido às suas lembranças de infância, como observam De Baecque e Toubiana (1998, p. 436-437):

A semelhança biográfica entre o cineasta e seu personagem é particularmente evidente nos *flashbacks* do filme, reconstituindo recordações de infância ou adolescência, sempre ligadas à figura da mãe. ‘Minha mãe costumava andar seminua na minha frente’, escreve Bertrand Morane em seu diário. ‘Não para me provocar, naturalmente, mas, creio eu, para ter certeza de que eu não existia. Tudo em seu comportamento comigo, quando menino, parecia dizer: ‘Teria sido melhor que eu quebrasse a perna no dia em que dei à luz esse monstro’.

Essas cenas de *flashback* de Bertrand com sua mãe alcançam relevância ainda maior na construção da personagem como alter ego de Truffaut, pois tais sequências serão utilizadas novamente de maneira intertextual como cenas de *flashback* da infância de Antoine Doinel, no último filme da saga da personagem, *O Amor em Fuga*, consolidando assim a ligação entre Bertrand, Doinel e Truffaut, como observa Lefebvre (2013, p. 46-47):

Ele mostra a mãe de Morane desfilando de lingerie diante do filho e revela que ela teve vários amantes (em *Os Incompreendidos*, Gilberte mostra ter pelo menos um caso extraconjugal). A alusão a *Os Incompreendidos* funciona em várias frentes ao mesmo tempo. No final, porém, a conexão é finalmente reforçada ‘filmicamente’ – em mais um filme! – quando uma cena de um *flashback* da juventude de Bertrand Morane (de *O Homem que Amava as Mulheres*) reaparece dois anos depois, em *O Amor em Fuga* (1979), como um *flashback* da infância de Antoine Doinel: este é o momento em que ambos os jovens descobrem que suas mães tiveram amantes. Em suma, Antoine e Bertrand estão claramente ligados (como mencionado anteriormente, ambos podem ser vistos como substitutos de Truffaut), assim como suas mães<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Tradução livre do original: “He shows Morane’s mother parading in lingerie before her son<sup>38</sup> and reveals her to have had several lovers (in *Les 400 Coups* Gilberte is shown to have at least one extramarital affair). The allusion to *Les 400 Coups* works on several fronts at once. In the end, however, the connection is finally buttressed ‘filmically’ – in yet another film! – when a shot from a flashback of Bertrand Morane’s youth (from *L’Homme qui Aimait les Femmes*) reappears two years later, in *L’Amour en Fuite* (1979), as a flashback from Antoine Doinel’s childhood: this is the moment when both youths discover that their mothers had had lovers. In short, Antoine and Bertrand are clearly linked (as mentioned earlier, both may be seen as stand-ins for Truffaut), as are their mothers”.

Tal observação também é compartilhada por Preminger (2004, p. 186), quando cita a utilização deste *flashback*, em *O Amor em Fuga*, em seu artigo, “*The Human Comedy of Antoine Doinel: From Honoré de Balzac to François Truffaut*”, dedicado à análise da construção de Antoine Doinel, ressaltando a conexão autobiográfica das personagens com Truffaut:

Um espectador que não conhece os filmes de Truffaut pode cometer o erro de pensar que esse *flashback* faz parte da sequência de *flashbacks* de *Os Incompreendidos* e pode confundir o jovem Antoine com o jovem Bertrand Morane. Com esse movimento, Truffaut cria um paralelo entre os dois protagonistas e inclui *O Homem que Amava as Mulheres* como um componente adicional na série de Antoine Doinel. *O Homem que Amava as Mulheres*, então, se conecta com uma sequência na autobiografia de Antoine e, portanto, também na autobiografia de Truffaut. Truffaut expropria a exclusividade dos filmes de Antoine Doinel sobre sua autobiografia e a estende a todo o seu corpus de filmes. Ele cria assim um círculo autobiográfico no qual Antoine é o alter ego autobiográfico de Truffaut e Bertrand é o alter ego autobiográfico de Antoine<sup>54</sup>.

*O Homem que Amava as Mulheres* ainda carrega diversas referências à autobiografia e ao estilo de direção de Truffaut iniciado em *Os Incompreendidos*, como a ênfase narrativa da obsessão pelas pernas das mulheres por Morane: “É o movimento das pernas, apenas o movimento. O ritmo. Isso é tudo. O filme é construído em torno desse movimento. Todas as vezes, ele capta um detalhe do movimento aqui ou acolá e se deixa levar pelo ritmo” (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p. 354), com planos semelhantes que surgiram no primeiro longa-metragem de Truffaut e perpassaram por vários de seus filmes<sup>55</sup>, como também em *Domicílio Conjugal*, na cena em que Christine sobe as escadas de seu prédio e suas pernas são enquadradas, observadas, em câmera subjetiva, pelo porteiro que desce. Logo, cabe aqui destacar em suma que a autobiografia e a construção de mais uma personagem alter ego de Truffaut, salvaguardado o perfil “paquerador” de Bertrand, definem a estratégia narrativa do diretor, em *O Homem que Amava as Mulheres*, e corrobora a construção do seu estilo de direção cinematográfica.

<sup>54</sup> Tradução livre do original: “A spectator who is unfamiliar with Truffaut’s films may make the mistake of thinking that this flashback is part of the sequence of flashbacks taken from *The 400 Blows* and may confuse the young Antoine with the young Bertrand Morane. By this move Truffaut creates a parallel between the two protagonists and includes *The Man Who Loved Women* as an additional component in the Antoine Doinel series. *The Man Who Loved Women*, then, connects with a sequence in Antoine’s autobiography and thus also in Truffaut’s autobiography. Truffaut expropriates the exclusivity of the Antoine Doinel films over his autobiography, and extends it to his entire corpus of films. He thus creates an autobiographical circle in which Antoine is the autobiographical alter ego of Truffaut and Bertrand is the autobiographical alter ego of Antoine”.

<sup>55</sup> Cf. LEFEBVRE, 2013, p. 44-48: Para maior entendimento da influência do filme, *As Damas de Bois de Boulogne* (*Les Dames des Bois de Boulogne*, 1945), de Robert Bresson, na forma como as mulheres dos filmes de Truffaut fazem um gesto para segurarem as pernas enquanto vestem meias-calças, que teve início com um plano da personagem Gilberte Doinel, em *Os Incompreendidos*, perpassa por várias outras personagens de outros filmes dirigidos por ele, como, por exemplo, *Um Só Pecado*, *Fahrenheit 451*, *A Noiva Estava de Preto*, *Beijos Proibidos* e culmina de forma a resgatar novamente a figura de Gilberte Doinel, ou de fato de Janine Truffaut, em *O Homem que Amava as Mulheres*.

O último exemplo a ser apresentado neste segmento é *O Quarto Verde*. O longa-metragem apresenta a história de Julien Davenne, um homem que perdeu sua esposa e resolve construir um altar para reverenciá-la, acabando por se envolver emocionalmente com uma mulher que também cultua seus mortos. Com este filme, Truffaut queria homenagear seus mortos, as pessoas que tiveram importância em sua vida, pois acreditava que devia sempre cultuar suas lembranças, ser fiel a elas:

[...] Em *A Noite Americana*, havia uma exaltação do trabalho dos cineastas. Aqui, celebro as pessoas que me foram importantes. É como se fosse uma declaração de amor. Não é deprimente, nem mórbido, nem triste. É a ideia de que a força da lembrança, da fidelidade e das ideias fixas é mais forte do que a atualidade. Essas coisas não devem se submeter aos caprichos. Não devemos nos desligar das coisas e pessoas sobre as quais não se fala mais, mas continuar a viver com elas, se as amamos. Recuso-me a esquecer (*apud* GILLAIN, 1990, p. 368-369).

Como era fiel à autobiografia em seu estilo de direção cinematográfica, ao mesmo tempo em que era defensor das “ideias fixas” do passado (como já abordado nesta pesquisa), Truffaut homenageava os cineastas que surgiram durante o cinema mudo, sendo influenciado por eles no modo de dirigir seus filmes, como em *O Quarto Verde*: “Truffaut, que protegeu seus mortos expondo seu próprio rosto, está neste filme reatando com seu próprio passado, com a tradição cinematográfica que o formou” (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 449). Também em *A Noite Americana*, Truffaut cria uma cena apenas para louvar autores a quem admirava e que foram importantes em sua evolução como cineasta, através de sua personagem Ferrand:

Em uma sequência, o músico responsável pela trilha sonora de ‘*Je Vous Présent Pamela*’, Georges Delerue (autor da trilha sonora de *A Noite Americana*), telefona para Ferrand para que ele ouça a música que fez para a cena do baile de máscaras. Ferrand ouve a música e neste momento chega uma encomenda para ele. Ferrand abre um pacote e vai espalhando pela mesa vários livros sobre os diretores Luís Buñuel, Carl Theodor Dreyer, Ernst Lubitsch, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Howard Hawks, Robert Bresson e Alfred Hitchcock (ANDRADE, 1999, p. 117).

A intenção inicial de Truffaut era contar novamente com Charles Denner, em *O Quarto Verde*, mas como o ator acabara de filmar *O Homem que Amava as Mulheres*, o diretor resolveu não entregar mais uma vez o papel de seu alter ego a outro ator. Para que o filme tivesse um caráter mais pessoal e dedicado à devoção como se “escrevesse uma carta à mão” para seus mortos, Truffaut resolve interpretar seu personagem principal, Julien Davenne:

Pareceu-me que, se eu fizesse o papel, conseguiria a mesma diferença que obtenho quando, colocando em dia a minha correspondência no escritório, dito algumas cartas que são datilografadas e escrevo outras à mão. *O Quarto Verde* é como uma carta escrita à mão. Escrita à mão, a carta não sai perfeita, a letra talvez fique um tanto tremida, mas ela é sua, é a sua escrita. Com a máquina de escrever é diferente (*apud* GILLAIN, 1990, p. 372).

A intratextualidade no diálogo de *O Quarto Verde* com outros filmes de Truffaut ainda está presente, já que, assim como Julien Davenne ergue um altar para sua esposa morta há mais de uma década e depois constrói uma capela para adorar os outros mortos a quem ama, Antoine Doinel também improvisa um altar para Honoré de Balzac de quem se torna fã, em *Os Incompreendidos*, assim como Adèle H. cria um santuário para seu amor, no filme *A História de Adèle H.* (*L'Histoire d'Adèle H.*, 1975) – que narra sobre o amor obsessivo e não correspondido da segunda filha do escritor Victor Hugo, Adèle Hugo, pelo militar Albert Pinson:

Em três filmes de Truffaut, um personagem ergue um santuário: Antoine o faz para homenagear Balzac, em *Os Incompreendidos*; Adèle H. faz um santuário para seu amado oficial britânico; e em *O Quarto Verde* (1978), o santuário inicial de Julien Davenne para sua falecida esposa, Julie, depois de ter sido destruído pelo fogo (como o altar de Antoine para Balzac), é reconstruído como uma capela – um ‘templo’, diz Davenne – para todas as pessoas falecidas de quem ele sempre esteve próximo. Refletindo umas às outras, essas cenas também apontam para a ideia de consagrar o que se ama<sup>56</sup> (LEFEBVRE, 2013, p. 36).

Lefebvre (2013, p. 37) avança em sua observação quanto ao significado da capela de Davenne, em *O Quarto Verde*, onde a personagem cultua várias fotos de pessoas que eram de grande prestígio para Truffaut. Existiam fotos de pessoas já falecidas, como, por exemplo, o multiartista Jean Cocteau, os escritores Jacques Audiberti e Henri-Pierre Roché (este último teve um de seus romances adaptado para *Uma Mulher para Dois - Jules e Jim*), grandes influências para Truffaut, até fotos de pessoas ainda vivas durante o lançamento do filme, mas apresentadas em fotos infantis, como Orson Welles e Jeanne Moreau em companhia de sua irmã. Estas fotos que estavam nas paredes deste “templo” de Davenne foram, em sua maioria, retiradas de forma emprestada das paredes do apartamento de Truffaut e de sua sala na *Le Films du Carrosse* para a composição do cenário do filme. Sendo que, para Lefebvre, este templo de Davenne se assemelharia a um museu para Truffaut, pelo culto amoroso às pessoas que influenciaram sua vida por suas personalidades, assim como alguns cineastas cultuados por ele em sua Política do Autor e que estavam presentes nestas fotos:

Pode-se dizer que, como crítico, Truffaut queria consagrar os diretores em que acreditava. Afinal, a Política do Autor postula a adulação de um diretor pela força de sua visão de mundo e sua abordagem pessoal à *mise en scène*. Quando Truffaut chama um cineasta de ‘autor’, convidando-o a entrar em seu ‘museu particular, muito fechado’, ele se sente obrigado a permanecer absolutamente fiel a ele – para o

---

<sup>56</sup> Tradução livre do original: “In three of Truffaut’s films, a character erects a shrine: Antoine does so to honor Balzac in *Les 400 Coups*; Adèle H. makes a shrine to her beloved British officer; and in *La Chambre Verte* (1978), Julien Davenne’s initial shrine to his dead wife, Julie, after being destroyed by fire (like Antoine’s altar to Balzac), is rebuilt as a chapel – a ‘temple’, Davenne says – to all the deceased people he was ever close to. Reflecting each other, these scenes also point to the idea of enshrining what one loves”.

bem ou para o mal! – a ponto de defender até mesmo seus filmes fracassados. O ‘templo’ de Davenne é um museu privado não muito diferente do panteão de autores de Truffaut. Ao assumir o papel de Davenne, Truffaut se permitiu encher um santuário fictício com fotografias que misturam personagens culturais do período do filme (1928) com pessoas importantes para seu próprio passado genuíno: assim, em uma única parede vemos Apollinaire, Jacques Audiberti, Louise de Bettignies (uma famosa espiã britânica da Primeira Guerra Mundial), Jean Cocteau, André Gide, Henry James, Maurice Jaubert, Oscar Lewenstein, Jeanne Moreau (vista quando criança com sua irmã), Sergei Prokofiev, Marcel Proust, Raymond Queneau, Henri-Pierre Roché, Oskar Werner, Oscar Wilde, bem como o que parece ser uma foto de Orson Welles quando criança. Várias dessas fotos normalmente ficavam penduradas na casa de Truffaut ou em seu escritório na produtora *Les Films du Carrosse* (nomeado após *A Carruagem de Ouro*, de Renoir, 1952). O monólogo de Davenne durante a panorâmica das fotos ocasionalmente toca em suas relações reais com Truffaut<sup>57</sup>.

Dessa forma, *O Quarto Verde*, mostra-se como uma obra em que a autobiografia, a intratextualidade com outros filmes e a mistura de detalhes pessoais como elementos narrativos da obra se conectam ao estilo de direção de Truffaut, tão bem construídos sob a égide da Política do Autor. Como bem observa Lefebvre (2013, p. 37), o filme constrói-se não em uma separação da obra de seu autor, mas, sim, da junção dos dois para a formulação no que foi definido como um autor de cinema por Truffaut, que sempre apresenta seu lado pessoal em sua obra:

Em momentos como esses, o espaço que poderia separar a obra do autor é comprimido de modo que o enunciado ficcional parece juntar-se à enunciação não ficcional. Assim, o grande santuário de Davenne aos mortos se desdobra como um gesto pessoal de Truffaut, através do uso de objetos pertencentes ao seu próprio ‘museu’ íntimo. Truffaut, o autor de *O Quarto Verde*, aqui dá corpo à crença de que se deve amar os autores pela forma como personalizam seus filmes<sup>58</sup>.

Diante desse cenário, os demais longas-metragens não abordados nesta seção podem também incorporar elementos autobiográficos de Truffaut na construção de suas narrativas, apresentar

---

<sup>57</sup> Tradução livre do original: “One could say that as a critic Truffaut wanted to enshrine the directors he believed in. After all, the *politique des auteurs* posits the adulation of a director for the strength of his worldview and his personal approach to *mise en scène*. When Truffaut called a filmmaker an ‘auteur’, inviting him within his ‘very closed, private museum,’ he felt obliged to stay absolutely faithful to him – for better or for worse! – to the point of defending even his failed films. Davenne’s ‘temple’ is a private museum not unlike Truffaut’s pantheon of auteurs. In assuming the role of Davenne, Truffaut allowed himself to fill a fictional shrine with photographs that mix cultural personages of the period of the film (1928) with persons important to his own genuine past: thus, on a single wall we see Apollinaire, Jacques Audiberti, Louise de Bettignies (a famous World War I British spy), Jean Cocteau, André Gide, Henry James, Maurice Jaubert, Oscar Lewenstein, Jeanne Moreau (seen as a child with her sister), Sergei Prokofiev, Marcel Proust, Raymond Queneau, Henri-Pierre Roché, Oskar Werner, Oscar Wilde, as well as what appears to be a picture of Orson Welles as a child. Several of these pictures normally hung in Truffaut’s home or in his office at *Les Films du Carrosse* (named after Renoir’s 1952 *Le Carrosse d’Or*). Davenne’s monologue during the pan across the photos occasionally touches on their actual relations with Truffaut”.

<sup>58</sup> Tradução livre do original: “In moments such as these, the space that might otherwise separate the work from the auteur is compressed so that the fictional *énoncé* seems to join the nonfictional *énonciation*. Thus Davenne’s great shrine to the dead doubles over as a personal gesture on Truffaut’s part, through the use of artifacts belonging to his own intimate ‘museum.’ Truffaut, the auteur of *La Chambre Verte*, here gives embodiment to the belief that one must love auteurs for the way they personalize their films”.

personagens alter egos do diretor ou mesmo realizar referências intratextuais entre seus filmes, não se esgotando desta maneira as análises aqui realizadas. Haja vista, a quantidade de análises que podem ser realizadas sobre as diversas personagens identificadas como alter egos de Truffaut que não foram abordadas nesta pesquisa, como, por exemplo, Charlie Köller, de *Atirem no Pianista*, ou as personagens interpretadas por Gerard Depardieu em dois de seus últimos filmes, *O Último Metrô* (1980) e a *Mulher ao Lado* (*La Femme d'à Côté*, 1982):

O cineasta sabe que encontrou em Gérard Depardieu um alter ego ideal e pretende conceber certos projetos pensando nele ou no casal que pode voltar a formar com Fanny Ardant. Para Depardieu, 'Truffaut havia rompido com seu passado' e estava pronto para um novo ciclo. E o que ele pretende começar nos próximos meses, retomando o ritmo de um filme por ano (DE BAECQUE; TOUBIANA, 1998, p. 498).

Todavia, por meio dos exemplos aqui citados uma constatação pode ser alcançada, que a observância à Política do Autor e à autobiografia são elementos narrativos recorrentes nos filmes de Truffaut, assim como a intratextualidade entre suas obras.

Portanto, torna-se relevante observar que os filmes produzidos para as *Aventuras de Antoine Doinel* contemplam em suas narrativas vários aspectos abordados neste capítulo como: a observância da Política do Autor, pois são baseados na personalidade e visão de mundo de Truffaut; tiveram suas tramas construídas com base na autobiografia e na construção de uma personagem alter ego de Truffaut que, por alguns momentos, misturavam até mesmo resoluções da ordem pessoal pelas obras ficcionais ou vice-versa; e ainda apresentaram, por diversas vezes, como estratégia narrativa a intratextualidade entre estes e os demais filmes de Truffaut. De forma que os filmes da saga de Antoine Doinel contemplando tais aspectos elencados neste capítulo podem assim ser considerados como exemplos eficazes da síntese do estilo de direção cinematográfica de François Truffaut.

## 5. CONCLUSÃO

A presente pesquisa buscou investigar os aspectos que podem definir o estilo singular de direção cinematográfica de François Truffaut e que poderia ser sintetizado pela utilização de estratégias narrativas intertextuais e intratextuais, principalmente nos filmes produzidos para sua personagem Antoine Doinel, definida como seu alter ego assumido.

O estudo não tem como objetivo esgotar as possibilidades de definição do estilo cinematográfico de Truffaut, assim como não abarcou a análise de outros elementos que possam, na visão de alguma corrente teórica, ser mais adequados para o entendimento do modo como o cineasta dirigiu seus filmes. Da mesma forma que a interpretação de que os filmes das *Aventuras de Antoine Doinel* são abordados aqui como uma sugestão de síntese de um estilo de direção cinematográfica possam também não se enquadrar como tal por outros autores e pesquisadores.

O intuito foi de apresentar, inicialmente, as condições que possibilitaram a Truffaut florescer de um espectador curioso a um cinéfilo na adolescência que, após ser resgatado por André Bazin no centro de detenções de menores de Villejuif, viveu intensamente tudo o que o universo cinematográfico lhe possibilitara, tornando-se crítico, pensador e diretor de cinema. Como pensador, combateu o cinema francês vigente, postulou sobre o conceito da Política do Autor e propôs junto aos colegas da *Cahiers du Cinéma* um novo jeito de fazer críticas cinematográficas na França e, por fim, de realizar filmes mais pessoais. Em meados de 1950, Truffaut começou a produzir seus primeiros curtas-metragens, ajudando a conceber o movimento da *Nouvelle Vague* francesa, com o lançamento de *Os Incompreendidos*.

Propondo um panorama geral referente ao estilo de direção no cinema, assim como a importância da Política do Autor e da *Nouvelle Vague*, pode-se compreender o contexto histórico referente ao nascimento de seu próprio estilo de direção. De acordo com Bordwell (2013), os fundadores da *Nouvelle Vague*, respeitando principalmente a Política do Autor, elaboraram um cinema de forma eclética, misturando um jeito novo de fazer cinema, tomando como referência os grandes mestres que iniciaram suas carreiras no cinema mudo, cultuados como autores por estes jovens cineastas.

Sendo assim, o estilo de direção cinematográfico de Truffaut foi delineado, nesta seção introdutória, de maneira a classificá-lo como Bordwell (2013, p. 328) propusera: como um cineasta eclético que utilizou a linguagem clássica para conceber seus primeiros longas-metragens, mas trazendo consigo as novidades que a *Nouvelle Vague* propunha na forma de direção por meio da *mise en scène*, conduzindo o movimento dos atores dentro de cena,

utilizando para isso as inovações tecnológicas de câmeras mais leves e filmando, por exemplo, em *Cinemascope*.

Truffaut manteve, ao longo dos anos, seu estilo de direção, concebendo filmes que respeitavam uma lógica canônica da linguagem cinematográfica, com narrativas clássicas, distanciando-se assim de cineastas da própria *Nouvelle Vague* – como Jean-Luc Godard que utilizaria muito da experimentação na forma de narrar e empregar a linguagem. Truffaut não tinha interesse em tais movimentos contemporâneos do cinema, continuando a cultivar a fórmula clássica de apresentação da narrativa, iniciada pelos cineastas do cinema mudo, classificando seu cinema como “de prosa”:

Para mim, o cinema é uma arte da prosa. Definitivamente. Trata-se de filmar a beleza, mas sem parecer que estamos fazendo isso ou sem qualquer indício de pretensão. Atendo-me muito a isso, então não consigo morder a isca de Antonioni, a meu ver muito indecente. A poesia me deixa exasperado, e quando as pessoas me enviam poemas em cartas, joga-os diretamente na lata de lixo. [...] Portanto, estou decidido a continuar fazendo o mesmo cinema, que consiste em contar uma história ou fazer de conta que estou contando uma história, o que dá no mesmo. Sinceramente, não sou moderno, e se tentasse parecer que sou, seria artificial. No mínimo, nunca estaria satisfeito, razão suficiente para não tentar (*apud* GILLAIN, p. 236-237).

Já o segundo capítulo objetivou traçar as origens do estilo de direção de Truffaut, baseado em sua cultura cinematográfica, identificando os cineastas que podem ser elencados como autores responsáveis pela formação deste estilo, de forma geral, e realizando uma análise prática destas influências nas obras das *Aventuras de Antoine Doinel*, abordando suas maiores referências, com destaque a Jean Renoir, Ernst Lubitsch e Alfred Hitchcock. Truffaut idealizava estes diretores que iniciaram no cinema mudo e continuaram a produzir grandes filmes no cinema de sua contemporaneidade, pois, como costumava dizer, tais cineastas guardavam o “grande segredo”.

Como pôde ser observado, o papel de Jean Renoir na carreira de Truffaut foi fundamental, principalmente na forma como dirigia seus atores e os incorporava na contribuição da criação de suas personagens. No caso de Ernst Lubitsch, de acordo com Truffaut, o cineasta alemão teve grande importância na maneira como construía suas cenas simultaneamente de forma cômica e dramática, especialmente nos filmes concebidos para Antoine Doinel. Já Alfred Hitchcock tinha um espaço privilegiado na influência imagética de direção de Truffaut, particularmente nos filmes dedicados a Doinel, de maneira que uma análise comparativa foi apresentada neste capítulo, entre cenas destas obras e do diretor inglês, como ilustração da importância na construção do seu estilo de direção. O papel de outros diretores cultuados, como Max Ophüls, Roberto Rossellini, Billy Wilder e Orson Welles, também foi

mencionado, mas a pesquisa não pretendeu esgotar toda a influência de cineastas que o cinéfilo Truffaut absorveu ao longo de sua trajetória.

No terceiro capítulo, a intenção foi de analisar como a autobiografia, outorgada pela Política do Autor, pode ser considerada como uma das estratégias narrativas mais relevantes das obras produzidas por Truffaut, demonstrando como os filmes dedicados a Antoine Doinel são exemplos eficazes na construção de seu estilo narrativo.

François Truffaut colocou em prática sua Política do Autor durante toda sua carreira de cineasta, realizando filmes considerados tanto como obras-primas – como muitos apontam ser o caso de *Os Incompreendidos*, *Jules e Jim* e *A Noite Americana* –, quanto filmes que fracassaram perante a crítica cinematográfica e/ou na bilheteria – como podem ser elencados *A Sereia do Mississipi*, *A História de Adele H.* e *O Quarto Verde*. Dirigiu longas-metragens com orçamentos modestos, grandes produções e, sobretudo, filmes autobiográficos. Conforme a Política do Autor apregoava, um diretor, para ser considerado como tal, certamente teria obras-primas e grandes fracassos em sua carreira, mas o que interessava era que sua personalidade estivesse impregnada em seus filmes. Como dizia o próprio Truffaut (2005, p. 17), “um filme vale o que vale quem o faz. Enfim, um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos [...], mas liga-se exclusivamente à personalidade de seu condutor”.

Nos anos 1970, Truffaut chegou a questionar sua teoria da Política do Autor, pois acreditava que tinha sido mal interpretada por diversos cineastas como uma ideia de “autor total”, de um cinema individualista e não autoral de fato. Mesmo com a polêmica dessa declaração, Truffaut afirmava que um filme se parecia com seu diretor, com o seu autor e por este motivo essa afirmação era controversa:

Atualmente, tenho muito mais tendência a negar essa ideia de "autor total" que ajudei a criar como crítico. 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. No entanto, depois de alguns anos a ideia de autor total começou a causar estragos, pois muita gente, por orgulho ou presunção, decidiu trabalhar sozinha quando na verdade precisava ser ajudada. Aliás, todo mundo tem necessidade de ser ajudado, do contrário acaba sua carreira como Lisboa: ‘Produzido, escrito, concebido e realizado por Joseph Lisboa’. E ele poderia ainda acrescentar: ‘E visto por Lisboa’, pois ele foi uma das únicas pessoas a ver *Le Panier de Crabes* (apud GILLAIN, 1990, p. 71).

Um ano posterior a essa declaração, Truffaut coloca o conceito da Política do Autor à prova novamente, mas elencando alguns autores naquele momento, afirmando que tinha colocado seu conceito em prática, estabelecendo-se como autor de cinema:

Tati, Bresson, Max Ophüls, Becker e Renoir. Eu gostaria de acrescentar a essa lista Cocteau. Olha, eu não gostaria agora de negar *La Politique des Auteurs*, mas de afirmar que ela foi ditada pela época. Surgiu num momento em que era necessária, para ir contra a situação tal qual se apresentava na França. Eu a pratiquei e atualmente continuo acreditando nela, mas quanto a um número bem mais limitado de diretores (*apud* GILLAIN, 1990, p. 74).

A Política do Autor previa que um cineasta deveria expor sua visão de mundo, sua personalidade e sua essência em seus filmes. Truffaut capturou esses elementos, por meio da utilização deles em torno da sua autobiografia, e esta foi uma das suas principais estratégias narrativas como cineasta. Como pôde ser observado no terceiro capítulo, a autobiografia ou mesmo aspectos da biografia de Truffaut estiveram presentes em boa parte de suas obras, especialmente naquelas dedicadas ao seu alter ego, Antoine Doinel. Por diversas vezes, utilizou, inclusive, narrativas autobiográficas para dialogar com sua vida real.

De acordo com o pressuposto teórico de Bordwell (2013, p. 328), dessa maneira Truffaut incorpora também preceitos que são fundamentais ao estilo dos cineastas da *Nouvelle Vague*, pois constrói uma narrativa autorreflexiva, abordando temas que são importantes na vida pessoal do cineasta, com histórias baseadas em fatos reais, embora ambíguas, uma vez que a trama nunca se revela documental e sua biografia pode ser assim contada de forma indireta. Sendo que tal pressuposto pode ser confirmado por Truffaut que, como forma de disfarçar a autobiografia em suas produções, utilizava sua teoria de “verificação pela vida”, inserindo fatos reais que ocorriam na sociedade em seus roteiros, tentando alcançar a verossimilhança.

A inserção dos detalhes autobiográficos de Truffaut na construção de seu estilo de direção ainda o auxiliou na utilização da intratextualidade, no diálogo entre suas obras, criando uma rede de interconexão em sua filmografia. Este tópico também foi apresentado de forma introdutória na pesquisa, considerando o estudo de Lefebvre (2013, p. 44-45) enaltecendo esse caráter autorreferenciável de Truffaut, como elemento de sua *mise en scène*, sendo que a adoção desta estratégia pôde premiar o espectador mais atento de seus filmes:

Mais especificamente, seus filmes repetidamente colocam o espectador em posição de dizer (literalmente): “Eu vi isso ou ouvi isso antes”. Que eu saiba, nenhum grande cineasta foi tão auto-citativo e auto-alusivo quanto Truffaut. Para o espectador que os percebe como repetições (certamente são detalhes um tanto marginais, não facilmente captados até serem apontados), Truffaut parece estar citando a si mesmo, criando uma conexão alusiva entre seus filmes. Como resultado, tais momentos adquirem um valor especial, algo pertencente à *mise en scène* que pode, intencionalmente, embora inesperadamente, desviar a atenção do espectador<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Tradução livre do original: “More specifically, his films repeatedly put the viewer in a position to say (quite literally): ‘I’ve seen this or I’ve heard this before’. To my knowledge, no major filmmaker was ever so self-quotational and self-allusive as Truffaut. For the spectator who notices them as repetitions (to be sure these are somewhat marginal details, not easily picked up until pointed out), Truffaut appears to be quoting himself,

O excesso de utilização da autobiografia em seus filmes era uma questão de crítica à sua carreira, sendo acusado de não progredir como diretor, de dar muita importância aos filmes dedicados a Antoine Doinel. Mas, como resposta, Truffaut dizia não se importar com tais críticas, aceitando que seus primeiros filmes poderiam ser interpretados como os mais importantes, dizendo que os cineastas, assim como previa pela Política do Autor, deveriam produzir poucos filmes ou em concordância com a teoria de Renoir de que um autor utilizava toda sua obra para contar uma só história:

Não me incomoda que digam que não progrido. Sou de opinião que os progressos que fazemos realmente são sempre muito pequenos. Demos a parte mais rica de nós mesmos no início. Poderíamos até mesmo dizer que não vale à pena se fazer uma carreira inteira no cinema. Deveríamos fazer apenas uns três ou quatro filmes, os quais, como as três ou quatro canções de um compositor, seriam os mais ricos. Mas como aquilo que fazemos é a coisa de que mais gostamos, continuamos (*apud* GILLAIN, 1990, p. 435-436).

Quando questionado sobre o seu estilo de direção cinematográfica, Truffaut dizia não se importar com seu estilo, que sua forma de dirigir era baseada em sua intuição e na forma como vislumbrava a cena em sua mente:

]Eu jamais soube realmente o que é um "estilo", ou o estilo. A forma de um filme ocorre-me ao mesmo tempo em que a ideia. Se imagino um casal se beijando, não me pergunto, um mês depois: será que eles vão se beijar sob sol ou sob chuva? Não, tudo isso me vem no exato momento em que a ideia surge, completa: eles vão se beijar... sob chuva... no final do expediente... as pessoas passarão à frente e por trás deles... ouvirão... faça exatamente o contrário: sol, ninguém na rua... Mas, se não visualizo a cena logo à primeira vista, não a coloco no roteiro (*apud* GILLAIN, 1990, p. 227).

Por vezes, Truffaut também era questionado pelo fato de seus filmes não terem um estilo definitivo, pois, normalmente, a temática ou o tom eram alterados ao longo da trama, de forma que o espectador poderia ficar um pouco confuso quanto a essa situação. Entretanto, Truffaut esclarecia que as mensagens de seus filmes eram subliminares, que seu estilo era apresentado por meio da narrativa indireta, contendo assim sua visão de mundo, sua veia de autor do cinema:

[...] em Annecy, as pessoas que viram todos os meus filmes de uma vez só, encontraram neles algumas constantes subliminares. Em todo caso, antes de fazer um filme jamais hesito quanto ao desenvolvimento que ele precisa ter. As constantes são secretas. Por exemplo, em meu trabalho o personagem principal jamais deve dizer que jamais se ouviu exatamente o que pensa, as coisas não devem ser diretas. Creio que jamais se ouviu um 'eu te amo' em meus filmes, pois é algo que não consigo imaginar. Em *A Noiva Estava de Preto* haverá um, mas será um grande

---

creating an allusive connection between his films. As a result, such moments acquire a special value, something belonging to the *mise-en-scène* that can, intentionally though unexpectedly, deflect the viewer's attention".

acontecimento dentro da história. As situações de um filme a outro podem ser diferentes, mas acredito que os personagens que mostro, e sua concepção da vida, permanecem os mesmos (*apud* GILLAIN, 1990, p. 229).

Diante dessa citação, torna-se possível vislumbrar que Truffaut tinha consciência da construção do seu estilo de direção, assim como dos filmes que realizava, de tal forma que confessa fazer seus filmes em pares, pois sempre prevê que os problemas de um primeiro filme, poderiam ser resolvidos no seguinte ou no próximo:

[...] É verdade que frequentemente meus filmes são realizados aos pares. Há sempre um filme que se parece com outro que fiz três ou quatro anos antes, mas sempre busco complicar o problema ou resolver uma nova dificuldade. Às vezes, tento melhorar alguma coisa e o resultado fica pior do que o original, o que me leva a realizar um terceiro filme que é a síntese dos dois precedentes. Creio que é dessa maneira que trabalho (*apud* GILLAIN, 1990, p. 223).

Truffaut acrescenta que é dessa maneira que acaba criando regras para a realização de seus filmes, gerando também um estilo que buscava a solução para cada problema de produção que surgia: “Sim, cada vez que constato um defeito e encontro uma solução, tenho tendência a dizer: ‘Pois bem, eis aqui uma lei’, quando nem sempre isso se constitui numa lei” (*apud* GILLAIN, 1990, p. 224). Este posicionamento de Truffaut vai de encontro ao estilo que Bordwell (2013, p. 345) definiu exatamente como *problema/solução*: “O modelo problema/solução simplesmente propõe que, ao longo de uma outra dimensão, os artistas podem enriquecer o corpo de técnicas que herdaram”. Curiosamente, Bordwell (2013, p. 346), utiliza como exemplo deste modelo de estilo de direção cinematográfica uma personagem de Truffaut, mais que isso, um dos alter egos do diretor, o protagonista Ferrand, de *A Noite Americana*, que demonstra como um diretor de cinema deve sempre atender às demandas que lhe fazem, não importando as diferenças culturais, mas, sim, a resolução dos problemas da produção de um filme: “O cineasta, como Ferrand, em *A Noite Americana (La Nuit Américaine)*, deve sempre responder as centenas de perguntas detalhadas para as quais a cultura e a ideologia não oferecem nenhuma resposta pronta”.

Diante desse cenário, torna-se necessário inferir que Truffaut tinha total controle sobre seu estilo de direção e utilizava diversas técnicas para dar equilíbrio narrativo aos seus longas-metragens. Outro exemplo deste controle do fazer cinema pode ser verificado quando Truffaut conta como tentava equilibrar os finais de suas narrativas com mensagens otimistas ou pessimistas, sempre de maneira contrária ao clima do enredo do filme, procurando respeitar a realidade do filme que sempre caminha de forma ascendente e não como a vida que caminha para a morte:

Sempre penso na questão dos finais dos filmes. A meu ver, o fim deve equilibrar todo o filme, ou seja, se no filme o tom dominante foi o cômico, o fim deve ser dramático, e, se no geral o filme foi dramático, pessimista, o fim deve compensar, ser mais divertido, mais otimista. Acho essa dualidade interessante. Nós sabemos que a vida segue na direção da morte, da decadência, a partir de uma certa idade até o último instante. Enquanto isso, o espetáculo trilha o caminho contrário, ascendente. Por conta disso, tento sempre respeitar a verdade do espetáculo, o que me faz manter as duas últimas bobinas bastante vivas, frenéticas, ao mesmo tempo em que me esforço por respeitar o movimento da vida, que se dirige para a morte, introduzindo sempre uma ideia de fratura, dilaceração, quebra... (*apud* GILLAIN, 1990, p. 202).

Truffaut acrescenta a essa declaração uma observação que carrega muita simbologia para o entendimento de sua obra, expressando ambiguidade, com finais felizes que respeitam o fim, respeitando as leis da vida e do espetáculo. Também por meio da citação da personagem enigmática que interpela Claude Jade, no final de *Beijos Proibidos*, o diretor aborda o conceito de definitivo, que será importante para a compreensão da sua obra, de seu estilo:

Creio que dá para se sentir isso em todos os seus filmes; independente de qual seja a queda final, ao fundo há sempre ambigüidade, reside nisso: filmes finais otimistas que, ao mesmo tempo, respeitam a lei da vida. São fins que tentam respeitar tanto a lei do espetáculo quanto a lei da vida. Na verdade, o espetáculo luta contra a morte. O enigmático personagem do final de *Beijos Proibidos* era uma ideia um tanto teórica, mas da qual eu gostava muito... Trata-se de um louco para quem as coisas devem ser definitivas. Daí ele dizer a Claude Jade: 'O sujeito com quem você está é provisório, enquanto eu sou definitivo, não a deixarei jamais, ficarei sempre ao seu lado, pois não preciso ganhar a vida, então nunca me ausentarei, estarei sempre presente'. O que ele diz apavora, e não sabemos mais se o amor deve ser assim ou como o que Doinel oferece... (*apud* GILLAIN, 1990, p. 203).

Após um ano da declaração acima, Truffaut aborda novamente a questão, dizendo que mesmo tendo sido filmada de forma inocente, a cena do "louco", a personagem que interpela Claude Jade oferecendo seu amor definitivo no lugar do amor provisório que seu noivo Antoine Doinel lhe oferece, carrega uma possibilidade de interpretação sobre sua simbologia. Para Truffaut (*apud* GILLAIN, 1990, p. 203), essa cena contém uma chave para compreender toda sua cinematografia: "Com o passar dos anos, tenho pensado que esta última cena de *Beijos Proibidos*, que foi realizada em total inocência, sem que eu soubesse sequer o que ela queria dizer, é, na verdade, uma espécie de chave para quase todas as histórias que tenho colocado na tela".

Por meio da interpretação semelhante à realizada por Truffaut da simbologia desta cena de *Beijos Proibidos*, pode-se inferir que o cineasta trilhou seu estilo de direção cinematográfica de forma ambígua, equilibrando fatos reais com sua autobiografia, soluções aos problemas, ficção com flerte ao documentário, passado e presente, narrativa clássica às inovações da *Nouvelle Vague*, homenagens ao cinema mudo e técnicas contemporâneas, referências cinematográficas de autores do passado e admiração por cineastas do cinema contemporâneo.

Truffaut viveu o cinema, praticou a Política do Autor e parecia querer que sua obra se perpetuasse na história como uma ideia fixa <sup>60</sup>, tornando-se definitiva, como as cinematografias dos cineastas “autores” que guardavam “o grande segredo”.

Truffaut imprimiu um estilo único de direção cinematográfica, baseado na Política do Autor, na sua autobiografia como estratégia narrativa, sob a influência dos diretores aos quais admirava e promoveu uma teia intertextual e intratextual complexa em sua obra. De maneira que a tentativa desta pesquisa foi apresentar como este estilo de François Truffaut pode ser definido a partir destas premissas elencadas ao longo dos capítulos e compreende que, de forma sintética, os filmes dedicados à personagem Antoine Doinel são a síntese deste estilo de fazer cinema.

Portanto, Truffaut construiu sua obra de acordo com sua personalidade e seus filmes eram o espelho da sua vida real. Eles carregam o estilo lírico, ambíguo, sonhador, controverso, romântico e passional do cineasta. Entretanto, Truffaut também era racional na utilização da técnica narrativa de forma cartesiana, apresentando suas histórias de maneira clássica em grande parte de seus filmes, sempre preocupado com o espectador, do mais “ingênuo” ao mais “crítico”, que consegue compreender um pouco “o grande segredo” do seu cinema. Sua carreira como cineasta reflete essa personalidade, com filmes que apresentam distintas temáticas e que carregam o estilo de uma espécie de Política do Autor particular. Logo, o estilo de direção de Truffaut pode ser definido como uma grande reverência aos cineastas, aos filmes, aos escritores, aos pensadores e às mulheres que amava. Mais do que isso, seu estilo se materializou em uma obra cinematográfica autobiográfica de homenagem a sua maior paixão, o cinema, o qual dizia ter sido de fato sua vida.

---

<sup>60</sup> O conceito de ideia fixa é abordado por Truffaut em uma citação já apresentada nesta pesquisa sobre *O Quarto Verde*, quando ele, por intermédio de sua personagem alter ego, Julien Davenne (interpretada pelo próprio), cultua as pessoas que já morreram e foram importantes em sua vida. Truffaut defende que as lembranças e o passado das pessoas são importantes, são ideias fixas que não devem ser esquecidas pela atualidade, e sim perpetuadas. Tal conceito elaborado por Truffaut parece se conectar diretamente ao conceito de definitivo e de perpetuação da obra de um autor cinematográfico, apresentado aqui pela simbologia da personagem do “louco” de *Beijos Proibidos*.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. “Intertextualidade no cinema de Tim Burton”. In: **Avanca Cinema International Conference 2014**. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014 (p. 736-741).

ANDRADE, Ana Lúcia. “O Ringue, a aliança e o bracelete”. In: CICCARINI, Rafael (org.). **Hitchcock é o Cinema** (Catálogo – edição única). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013 (p. 29-33).

ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente; o cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de Cinema**. Campinas/SP: Ed. Papirus, 2003.

ASTRUC, Alexandre. “The Birth of a new avant-garde: La CaméraStylo”. Paris – França, **L’Écran Française**. 30 de Março de 1948. Disponível em inglês em: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml> - Acesso em: 20 out. 2021.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, quem faz os filmes?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II** – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac SP, 2005.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock; o cinema em construção**. 2ª edição. Vitória: Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.

DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut – Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

EBERT, Roger. **The 400 Blows Movie Review & Film Summary (1959)**. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-400-blows-1959> - Acesso em: 28 jun. 2022.

ECO, Umberto. 1989. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Traduzido do italiano por Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GILLAIN, Anne. **O Cinema Segundo François Truffaut**. Textos reunidos por Anne Gillain. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

GILLAIN, Anne. **The Lost Secret**. Tradução: Alistair Fox. Bloomington, Indiana, USA. Ed. Indiana University Press. 2013.

LEFBVRE, Martin. “Truffaut and His “Doubles””. *In*: DUDLEY, Andrew; GILLAIN, Anne (edited). **A Companion to François Truffaut**. Chichester, West Sussex, UK. Blackwell Publishing Ltd., 2013.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema Clássico de Hollywood**. 1ª edição. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2005.

PREMINGER, Aner. **The Human Comedy of Antoine Doinel: from Honoré de Balzac to François Truffaut**. The European Legacy: Toward New Paradigms, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. “A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette, Michel Mourlet”. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - vol. 1**. SOUZA, Gustavo e outros. SOCINE, 2012. ISSN 978-85-63552-08-2. São Paulo. Disponível em: <<https://hosting.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1995.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 5ª edição. Campinas, SP: Editora Papirus, Coleção Campo Imagético, 2013.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**, Edição Definitiva. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. **Os Filmes da Minha Vida**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre Cinema**. Edição estabelecida sob a direção de Jean Narboni e Serge Toubiana; tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª edição. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.

## FILMOGRAFIA

### Filmes dirigidos por François Truffaut (em ordem cronológica):

*Uma Visita (Une Visite, França, 1954).*

*Os Pivetes (Les Mistons, França, 1957).*

*Uma História d'Água (Une Histoire d'eau, França, 1958).*

*Os Incompreendidos (Les Quatre Cents Coups, França, 1959).*

*Atirem no Pianista (Tirez Sur le Pianiste, França, 1960).*

*Jules e Jim – Uma Mulher para Dois (Jules et Jim, França, 1962).*

*Amor aos Vinte Anos – Segmento Antoine e Colette (L'Amour à Vingt Ans – Segment Antoine et Colette, França / Itália / Japão / Polônia / Alemanha Ocidental, 1962).*

*Um Só Pecado (La Peau Douce, França, 1964).*

*Fahrenheit 451 (Reino Unido, 1966).*

*A Noiva Estava de Preto (La Mariée Était en Noir, França / Itália, 1968).*

*Beijos Proibidos (Baisers Volés, França, 1968).*

*A Sereia do Mississippi (La Sirène du Mississippi, França, 1969).*

*O Garoto Selvagem (L'Enfant Sauvage, França, 1970).*

*Domicílio Conjugal (Domicile Conjugal, França / Itália, 1970).*

*As Duas Inglesas e o Amor (Les Deux Anglaise et Le Continent, França, 1971).*

*Uma Jovem Tão Bela Quanto Eu (Une Belle Fille Comme Moi, França, 1972).*

*A Noite Americana (La Nuit Américaine, França / Itália, 1973).*

*A História de Adèle H. (L'Histoire d'Adèle H., França, 1975).*

*Na Idade da Inocência (L'Argent de Poche, França, 1976).*

*O Homem que Amava as Mulheres (L'Homme qui Aimait les Femmes, França, 1977).*

*O Quarto Verde (La Chambre Verte, França, 1978).*

*O Amor em Fuga (L'Amour en Fuite, França, 1979).*

*O Último Metrô (Le Dernier Métro, França, 1980).*

*A Mulher do Lado (La Femme d'à Côte, França, 1981).*

*De Repente num Domingo (Vivement Dimanche, França, 1983).*

**Filmografia – Filmes de outros diretores** (citados por ordem em que aparecem no texto):

*Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941). Direção: Orson Welles.

*Acosado* (*À Bout de Soufflé*, França, 1960). Direção: Jean-Luc Godard.

*Nas Garras do Vício* (*Le Beu Serge*, França, 1958). Direção: Claude Chabrol.

*O Signo de Leão* (*Le Signe du Lion*, França, 1962). Direção: Éric Rohmer.

*Hiroshima, Meu Amor* (*Hiroshima Mon Amour*, França / Japão, 1959). Direção Alain Resnais.

*O Paraíso Perdido* (*Paradis Perdu*, França, 1940). Direção: Abel Gance.

*Sombra do Pavor* (*Le Corbeau*, França, 1943). Direção: Henri-Georges Clouzot.

*Anjos do Pecado* (*Les Anges du Péché*, França, 1943). Direção: Robert Bresson.

*Romance de um Trapaceiro* (*Le Roman d'un Tricheur*, França, 1936). Direção: Sacha Guitry.

*A Regra do Jogo* (*La Règl du Jeu*, França, 1939). Direção: Jean Renoir.

*As Damas de Bois de Boulogne* (*Les Dames du Bois de Boulogne*, França, 1945). Direção: Robert Bresson.

*French Cancan* (França / Itália, 1955). Direção: Jean Renoir.

*Estranhas Coisas de Paris* (*Elena et Les Hommes*, França / Itália, 1956). Direção: Jean Renoir.

*Desejos Proibidos* (*Madame De...*, França / Itália, 1953). Direção: Max Ophüls.

*Lola Montes* (*Lola Montès*, França / Alemanha Ocidental, 1955). Direção: Max Ophüls.

*Carruagem de Ouro* (*Le Carrosse d'Or*, França / Itália, 1952). Direção: Jean Renoir.

*A Dama do Lago* (*Lady in The Lake*, Estados Unidos da América, 1947). Direção: Robert Montgomery.

*O Ringue* (*The Ring*, Reino Unido, 1927). Direção: Alfred Hitchcock.

*O Inquilino* (*The Lodger, The Story of The London Fog*, Reino Unido, 1927). Direção: Alfred Hitchcock.

*O Boulevard do Crime* (*Les Enfants du Paradis*, França, 1945). Direção: Marcel Carné.

*A Besta Humana* (*La Bête Humaine*, França, 1938). Direção: Jean Renoir.

*O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, Reino Unido, 1934). Direção: Alfred Hitchcock.

*O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, EUA, 1956). Direção: Alfred Hitchcock.

*Janela Indiscreta* (*The Rear Window*, Estados Unidos da América, 1954). Direção: Alfred Hitchcock.

*Pacto Sinistro* (*Strangers on a Train*, EUA, 1951). Direção: Alfred Hitchcock.

*Os Corruptos (The Big Heat, EUA, 1953). Direção: Fritz Lang.*

*Grisbi, Ouro Maldito (Touchez pas au Grisbi, Itália / França, 1954). Direção: Jacques Becker.*

*Amores de Apache (Casque D'Or, França, 1952). Direção: Jacques Becker.*

*Ali Babá e os Quarenta Ladrões (Ali Baba et Les 40 Voleurs, França, 1954). Direção: Jacques Becker.*

*Johnny Guitar (EUA, 1954). Direção: Nicholas Ray.*

*La Tour, Prends Garde (França / Itália / Iugoslávia, 1958). Direção: Georges Lampin.*

*Le Panier à Crabes (França, 1960). Direção: Joseph Lisbona.*