



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Faculdade de Artes e Letras

**Cinema como Reflexo Social e Cultural
Truffaut e a temática do amor na sociedade e cultura
francesas da década de 1970**

Ana Isa Ribeiro da Cunha

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Professora Doutora Manuela Penafria

Covilhã, Outubro de 2011

*Para o Richard,
Para a minha mãe Marina e o meu irmão Jaime
E para o meu avô, Tó, que me deu a conhecer Chaplin*

Resumo

Arte e Sociedade desde sempre estiveram relacionadas. O pressuposto deste trabalho é o de procurar e clarificar uma pequena vertente desta relação. Os filmes da década de 1970 de François Truffaut e a sociedade francesa da mesma década, a par das suas reformas políticas, servem o propósito deste trabalho, sendo esses os elementos chave para esta relação entre cinema e sociedade.

França, década de 1970, encontramos um país marcado pelo Maio de 68, pelo movimento feminista e por uma crise económica mundial. Além das problemáticas económicas a resolver, são várias as reformas sociais que se impõem. O Governo de Giscard vem resolver alguns destes problemas, liberalizando o aborto, legalizando o uso de contraceptivos ou procurando impulsionar a economia. A par de uma sociedade em mudança, encontramos sempre uma cultura em renovação e a par destas as suas formas artísticas. Nesta década encontramos uma renovação do estado artístico francês, a influência de todas as alterações económicas e sociais manifestam-se numa crescente politização deste. Nos anos 70, surgem no cinema francês ideias marxistas, existencialistas, feministas, entre outras. A crescente liberdade sexual encontra, também, o seu lugar no panorama cinematográfico.

Nesta época do cinema francês encontramos François Truffaut mais próximo de uma maturidade artística. Truffaut não abdica nunca de ser o cineasta que deseja ser, nunca pondo de parte o espectador. Há um tema constante na sua obra, que é precisamente o do amor. Esta é a temática que serve o propósito da procura de uma manifestação do social real na obra deste cineasta. Truffaut ama o cinema e ama a vida. Tal como às suas personagens é o amor que o motiva. Para além do estudo desta temática específica, serão também abordadas as propostas de Truffaut relativas à criação cinematográfica.

Palavras-chave

Amor, Truffaut, Cinema, Sociedade, Cultura, Política, França

Abstract

Art and society have always been connected. The main assumption behind this paper is to seek and clarify one small aspect of this relationship. François Truffaut's films of the 1970's decade and the French society as well as its politics, serve the purpose of this work, being the key elements to this relationship between cinema and culture.

France, the 1970's, we found a country marked by the events of May 68, by the feminist movement and by a global economic crisis. In addition to these economic problems that needed to be solved, there were several social reforms needed. Giscard's government comes to solve some of these problems by liberalizing the abortion, legalizing the use of contraceptives or boosting the economy. Along with a changing society, we always find a culture in renovation, and with these their artistic forms. In this decade we find a renovation of the French art forms, the influence of all these economic and social changes manifest themselves in a growing politicisation of the arts. In the 70's, some Marxist, existentialist and feminist ideas emerge in the French cinema. The increasing sexual freedom also finds its place in this cinematic scene.

In this era of the French cinema, we find François Truffaut closer to an artistic maturity. Truffaut never gives up the kind of filmmaker he wants to be, never apart from the viewer. There is a recurring theme in his work, which is precisely love. This is the theme that serves the purpose of this thesis, seeking the manifestation of a social reality in this filmmaker's work. Truffaut loves movies and loves life, as his characters are love that motivates him. In addition to the study of this specific issue, there will also be discussed Truffaut's proposals on filmmaking.

Keywords

Love, Truffaut, Cinema, Society, Culture, Politics, France

Índice

Introdução	11
I. Contextualização histórica: A França da década de 1970	
- Introdução	13
- Contextualização Sócio-Cultural:	
O Maio de 68, o Movimento Feminista e a Crise Petrolífera de 1973	13
Giscard e a modernização da sociedade Francesa	17
- A Situação do Cinema Francês	19
II. A temática do Amor nos filmes de François Truffaut	
- Introdução	25
- O Cinema de Truffaut	25
- O Tema do Amor: conceito de amor	32
- Análise Filme a Filme:	
1. Domicile Conjugal (1970): A mulher como figura central do Amor	35
2. L'Amour en Fuite (1979): A procura de uma compreensão do amor	41
3. L'Argent de Poche (1976): O Despertar do Sentimento do Amor	45
4. La Chambre Verte (1978): A Perda e o Amor	49
III. Conclusão	55
Bibliografia	59
Filmografia	61

Introdução

O cinema é uma das mais recentes formas artísticas, o que poderá levar qualquer um a assumir que a sua história seja curta. Mas a verdade é que apesar da sua curta existência, o Cinema é uma arte que num pequeno percurso temporal adquiriu uma vastidão de conteúdos, estilos, técnicas e características.

Uma das características que definem as várias formas artísticas em geral e cada obra é o período histórico em que é criada. Por exemplo, cada movimento artístico traz no seu *manifesto*, nos seus traços gerais, determinados cânones que são comuns a todas as peças e que reflectem uma certa tendência social e cultural da época em que se inserem. Tomo o exemplo evidente do Renascimento, que resulta de uma ruptura com todo o sistema feudal medieval, separando a idade média da moderna a todos os níveis. Também na esfera artística se reflectiu esta ruptura, e esse desejo de modernidade dando-se uma renovação da linguagem visual, tal como se deu de todo o sistema social. Objectivamente, na idade medieval encontrávamos um tipo de pintura estático, sem profundidade e com um sistema de simbolismo consoante a dimensão da figura que reflectia a sociedade de carácter feudal existente, já no Renascimento encontramos uma pintura onde o culto do Belo e do Homem são fundamentais, onde há movimento e profundidade.

A arte trata-se de uma forma de cultura, e esta por sua vez é claramente influenciada por um estado social. Além dessa relação óbvia, considero ainda existência de uma espécie de relação simbiótica entre arte e sociedade. Pessoalmente, acredito que a arte não é apenas uma expressão de um ser individual, que já em si reúne as suas vivências e a sua visão de uma forma ou de outra moldada pelo social. Como o som não se propaga sem matéria, também a arte *não existe* se ninguém tiver contacto com essa, ou a apreciar e valorizar de uma ou de outra forma, além do seu próprio autor. Tendo em conta as suas diferentes dimensões, trata-se então, veemente afirmar a existência desta relação entre Arte e Sociedade.

O cinema, considerado como uma arte de massas, carrega consigo ainda mais esta relação com o social. E é precisamente esta relação que o trabalho a ser desenvolvido procura explorar, debruçando-se para tal sobre um determinado tempo e espaço dessa sua história: o cinema francês da década de 1970, mais precisamente a obra cinematográfica de François Truffaut. Especificamente, a questão a que me

proponho recorrer à procura de uma justificação que se prende ao facto de os filmes de François Truffaut, da década em questão, recaírem, nas mais diversas vertentes, sobre a temática do Amor, da sua procura, das suas várias formas e expressões quando no seu país se torna facilitado o divórcio, surge uma condição social de progenitor solteiro favorecida e evolui o papel social da mulher.

A pesquisa realizada tem como ponto de partida, uma compreensão global do estado social da década de 1970, procurando também uma clarificação do seu estado artístico no domínio cinematográfico. Procuo também a relação e influência que determinados fenómenos sociais e/ou culturais têm na criação artística, neste caso no cinema da década de 1970 de Truffaut.

Vulgarmente, apenas o filme especificamente etnográfico ou o documentário são tidos como ferramentas de análise antropológica de uma determinada sociedade. Esta função não deverá estar restrita apenas a filmes desse carácter, pois todas as manifestações artísticas são uma parte integrante da cultura. Como elemento dessa, o cinema em todas as suas vertentes e complexidade é uma valiosa forma de conhecer comportamentos e atitudes características de determinado espaço ou tempo.

I. Contextualização Histórica: A França da década de 1970

Introdução

Em 1970, França acabara de ver terminar um longo período de austeridade social, marcado pela revolta de classes trabalhadora e estudantil do Maio de 68. No início da década em questão, França encontra-se perante uma renovação de ideais e costumes motivada por uma crise e emergência social. A par desta tem, ainda, que lidar com outra situação de emergência, que diz respeito ao sector de produção. Ambas as situações provocam a necessidade de uma mudança e modernização tanto a nível social como económico.

Considero que a arte, como parte relevante da facção cultural de uma determinada sociedade a acompanha nas suas diversas mutações, ou seja, que com renovações sócio-culturais há renovação do pensamento crítico e artístico. Dessa forma, para o desenvolvimento deste trabalho, torna-se indispensável, além de situar socialmente França, o esclarecimento da situação do panorama cinematográfico francês do intervalo temporal em questão. Desde já se pode afirmar que acima de tudo, o Maio de 68 alterou comportamentos e mentalidades, e como tal o teve um papel no panorama cinematográfico.

Contextualização Social: O Maio de 68, o Movimento Feminista e a Crise Petrolífera de 1973

Como é de conhecimento comum, França foi um dos países que mais efeitos e consequências sofreu com a Segunda Guerra Mundial. Como é, também, óbvio, a sua situação social e económica era extremamente frágil, o que permite concluir que o investimento neste seria praticamente nulo, dada a grande degradação do país. Ponto assente: tanto social, física ou politicamente, França era um país instável que necessitava de ser reconstruído a todos os níveis. Como é previsível, na época em questão, a emergência de reconstrução direcciona-se para o sector industrial, o que

neste caso levou a uma espécie de *boom* no crescimento desse sector de forma a que a toda a sua capacidade industrial fosse retomada. Este tipo de crescimento, a médio prazo torna-se problemático principalmente no que diz respeito às condições sociais, mais propriamente à falta delas.

O Maio de 68, tratou-se de uma grande greve geral não autorizada que se deu em todo o território Francês e que envolveu uma grande facção da população. Esta adesão massiva por parte de praticamente toda a população trabalhadora quase provocou o colapso do governo francês, liderado por Charles de Gaulle¹. Os eventos decorridos em Maio de 68, começaram como uma revolta estudantil contra o sistema político e educacional que foi marcada pela ocupação de diversos espaços académicos. Esta revolta rapidamente se alastrou aos trabalhadores de todo o território francês, vítimas de condições precárias. Sucintamente, esta revolta procurava contrariar os valores vigentes na sociedade francesa, explorando, respectivamente, as questões relativas ao sistema educacional e às condições do sistema laboral, no fundo tratava-se de uma contestação a um *gaullismo* estático que pairava sobre França e que favorecia os banqueiros².

Toda esta revolta, como já foi referido, teve inicio nas contestações dos mais jovens, dominados por um sentimento de contradição que se dividia entre as necessidades de produção impostas pela sociedade em que se inseriam e pelo seu próprio desejo de auto-realização. Estes procuravam estabelecer um grupo de valores opostos aos dos mais velhos: recusavam o *status quo* cultural e ideológico imposto pela sociedade. A principal reivindicação destes jovens era a obtenção de uma sociedade mais justa e igual, entre outras medidas procuravam a obtenção de uma maior

¹ De Gaulle propunha um conceito que defendia uma nação livre sob o domínio de um estado forte. Em 1958 impõe diversas alterações constitucionais que atribuíam um poder quase absolutista ao Presidente. As suas medidas passaram pelo aumento de duração de mandato para 7 anos, pela atribuição do poder de nomear um primeiro ministro que consequentemente teria o dever de nomear o restante governo. De notar será ainda o poder que lhe permitia a dissolução da Assembleia Nacional. Além disso, o Presidente francês seria ainda o chefe das forças armadas, e teria a autoridade para negociar e rectificar tratados (mas que teriam que ser aprovados pelos adequados instrumentos legais).

² Após o plano de estabilidade financeira de 1958, o fornecimento monetário continuou a crescer e a economia francesa conseguiu equilíbrio em 63, mas com a consequência do abrandamento de crescimento económico. Com o principal objectivo de encorajar os mercados financeiros, entre 65 e 68 deu-se uma liberalização de várias medidas que permitia aos bancos uma maior autonomia de gestão.

liberdade ideológica, de uma maior abrangência de direitos civis e o direito à educação (tida como uma forma de emancipação e não como sobrevalorização).

Apesar de todos estes ideais que defendiam, o principal valor do Maio de 68, não foi propriamente o que foi conseguido politicamente³, mas toda a sua significação social. Tratou-se, acima de tudo, de uma revolta anti autoritária, identificada principalmente pelo seu valor idealista para os diferentes grupos reivindicativos existentes, desde o movimento estudantil ao feminista. Mais do que isso, o Maio de 68 permitiu uma revolução cultural que permitiu uma espécie de libertação e emancipação social.

Diversos movimentos e alterações sociais se deram com o Maio de 68, entre esses desabrochou na sociedade francesa um forte movimento feminista, denominado *Mouvement de Libération des Femmes*. Ao contrário do que acontecia com os previamente existentes, esta vertente francesa do movimento destaca-se, mais do que devido a questões políticas relativamente ao papel da mulher⁴ devido a questões filosóficas que são extremamente divulgadas através da forma literária. No fundo, tal como todas as doutrinas e movimentos feministas, também a francesa procura o fim da opressão ao sexo feminino: tanto no que diz respeito ao seu papel na sociedade e como no que respeita a vida familiar. Então, surge com esta pretensão de contrariar essa construção social, que as motiva, uma recorrente procura do estabelecimento de um papel mais justo na sociedade e conseqüentemente um desenvolvimento de várias teorias relacionadas com o corpo propriamente dito.

Durante a década de 70, este movimento feminista leva a cabo várias *manifestações* pela luta desses direitos, através, por exemplo, da publicação de manifestos e campanhas públicas. A típica feminista francesa da década de 70 procura uma maior liberdade no que respeita o seu próprio corpo. Essa liberdade vai-se prender com uma procura de determinados direitos, nomeadamente o direito de, quando numa relação, ter autonomia relativamente ao seu respectivo conjugue,

³ Os eventos do Maio de 68, provocaram um certo clima de medo no governo francês que apenas se verificou a curto prazo. Este concedeu aumentos salariais que tiveram como consequência uma inflação económica e uma conseqüente desvalorização da moeda. Esta inflação provocou o desenvolvimento de novas medidas que tinham o meio industrial como imperativo, e que envolvia mais os bancos na economia nacional.

⁴ o que não significa que estas não tivessem importância para o movimento, pois era também procurado por este movimento um aumento do número de elementos do sexo feminino em cargos governamentais

basicamente, pretende o direito a uma maior independência numa sociedade patriarcal. A par da procura dessa liberdade relativa ao seu corpo, estas mulheres lutavam também pela legalização do aborto e ao acesso aos meios contraceptivos.

Até agora, ainda que superficialmente, foram analisados acontecimentos de carácter predominantemente social. Falta ainda fazer uma leitura de outro evento, que se deu a nível mundial, mas que teve repercussões económicas e sociais nesta França fragilizada: a conhecida Crise do Petróleo de 1973.

Tal como todas as crises petrolíferas, também esta provocou um impacto notável em toda a economia mundial. Antes de 73, toda a parcela do mundo industrializado tinha já o hábito de dispor de vários combustíveis fósseis a preços extremamente baixos, pelo menos comparados com os de hoje em dia. Como tal, todos esses países desenvolvidos tinham uma economia baseada numa indústria que dependia precisamente do recurso a esses combustíveis fósseis mas, sobretudo, do seu baixo preço.

Esta crise petrolífera dá-se a Outubro de 1973 e é, essencialmente, o resultado de um embargo petrolífero proclamado por alguns Estados Árabes pertencentes à OPEP, que, no fundo, procuravam a utilização do petróleo como arma política. Dessa forma, este boicote torna-se numa decisão política e económica, surgindo como imprevisto para os países industrializados.

A base deste embargo está na sequência do confronto de Yon Kippur, e do auxílio que terá sido dado pelo mundo Ocidental a Israel. Os Estados Unidos da América, Dinamarca e Holanda terão sido considerados como “países inimigos da causa árabe”⁵ (NEVES, PINTO & CARVALHO - 2004:). Este embargo não terá sido homogéneo na Europa, tanto o Reino Unido como França proibiram a circulação militar no seu espaço aéreo, o que fez com que o embargo total não lhes fosse aplicado. De qualquer forma, “a OPEP reduziu imediatamente a sua produção em 25%, seguida de progressivas reduções mensais de 5%” (NEVES, PINTO & CARVALHO - 2004:), até ao cessar desse auxílio.

Com esta crise petrolífera, os países industrializados do Ocidente sofreram as devidas consequências, desencadeadas por uma inflação que cresce de forma

⁵ Estes países terão prestado apoio à causa Israelita, nomeadamente através de um abastecimento a Israel durante os confrontos, tendo sido essa a razão que terá levado a um embargo total para estes.

descontrolada a par do aumento do preço do barril de petróleo. Essa inflação provocou, obviamente, um desequilíbrio económico nos países em questão, dada a dependência que as suas economias teriam dessa matéria prima.

A determinado ponto da sua história recente, França viu-se confrontada com uma escolha pertinente: modernização ou decadência. Charles de Gaulle defendia que a economia francesa deveria ser sustentada por um conjunto de conceitos e objectivos que passavam pela expansão, produtividade, competição e concentração. Durante o governo de de Gaulle, França reforçou progressivamente o seu sistema de exportações, que funcionava em grande escala com outros mercados europeus.

Com o clima de crise provocado pelo embargo, e com o surgir desta consciência de dependência de combustíveis fósseis, França apercebe-se da fragilidade da sua economia, que se mostrou extremamente vulnerável perante este retrocesso de 73/74. Como forma de resposta a esses acontecimentos, o governo francês criou inúmeros comités, planos sectoriais e fundos de desenvolvimento de forma a confrontar este abrandamento económico. A crise petrolífera desencadeou no governo francês uma tomada de consciência da sua independência relativamente a combustíveis fósseis importados, o que a levou a apostar num impulsionamento e desenvolvimento extraordinário do sector energético nuclear.

França encontrava-se fragilizada económica e socialmente, estes acontecimentos súbitos apenas vieram acentuar essa sua fragilidade, e todo este conjunto de situações e acontecimentos levaram a uma situação de grande agitação antes e durante a década de 1970. Embora de cariz diferente, os três acontecimentos referidos, de uma forma ou de outra determinaram uma mudança social e cultural. Obviamente, tornava-se clara a necessidade da modernização dessa ordem social. Interessa, ainda, esclarecer algumas das principais medidas governamentais tomadas em resposta a essa necessidade.

Contextualização Social: Giscard e a Modernização da Sociedade Francesa

Tal como foi apresentado no ponto anterior, no final da década de 60, início da de 70, encontramos uma França marcada pelos tumultos sociais do Maio de 68, pela afirmação de um movimento feminista e ainda pela crise petrolífera de 1973.

Valéry Giscard d'Estaing, político de centro-direita e ministro das finanças no governo de 1962, torna-se presidente francês no ano de 1974 após a morte de Georges Pompidou, candidato que havia apoiado durante a eleição de 1969.

Desde logo deixou claro um desejo pela implementação de várias medidas que se destinavam à modernização de França. Uma das coisas que terá marcado o seu governo foi este implemento de uma reforma liberal, que teria como seu propósito a construção de uma sociedade mais moderna e justa. Por exemplo, uma das medidas de modernização tecnológica tida pelo governo de Giscard foi a do desenvolvimento do TGV ou a continuação do desenvolvimento do plano de um plano de energia nuclear; a nível social foi a alteração da idade de maioridade dos 21 para os 18 anos.

Simpatizante do movimento feminista em França, entre os anos de 1974 e 75 Giscard procura aprovar no seio do seu governo um conjunto de leis que teriam o objectivo de proporcionar e demarcar uma maior igualdade entre sexos. Para tal implementou diversas medidas que teriam como propósito a redução do fosso social existente até ao momento, e que segundo o qual as mulheres seriam quase sempre prejudicadas.

Giscard tomou dois conjuntos de medidas distintos no que respeita ao papel das mulheres na sociedade: um primeiro relacionado com a vida política e um segundo direccionado para as principais reivindicações feministas que se relacionavam com a liberdade do seu próprio corpo. No que respeita o primeiro grupo, o governo de Giscard destacou-se por ter atribuído a mulheres vários cargos políticos como ministérios e secretarias gerais. No que denominei segundo grupo, encontrávamos um conjunto de diversas medidas de carácter social. Entre estas medidas encontrávamos a de melhores benefícios para progenitores solteiros, a da legalização do aborto e a de uma maior facilidade no processo de divórcio.

Muito sucintamente, o mais relevante das alterações a essa lei do divórcio são as consequências práticas durante o processo que tiveram: ao resultar de um desejo mutuo do casal, todo o processo legal se tornava muito mais simplificado e acelerado. O que era procurado era a elaboração de um acordo mutuo no qual se clarificaria todas as questões de partilha de bens e de custódia parental de forma eficaz. Estas alterações, tornam todo o processo menos moroso e desgastante para a vida familiar, e ao ser facilitado, deixa de ser recorrido apenas nos casos mais extremos ou onde

existem maiores possibilidades financeiras, o que, claro, e irá reflectir nos comportamentos sociais.

Para além desta restauração da vida familiar da sociedade francesa, foram ainda implementadas medidas que teriam como objectivo a reconstrução de uma sociedade que se encontrava em situação precária. Neste conjunto de medidas encontrava-se a reestruturação de um sistema de saúde débil, medidas de luta contra a pobreza (como o aumento de salários) e ainda a proibição de invasões administrativas nas vidas privadas, como é o caso de escutas telefónicas.

Este governo de Giscard, quando analisado apenas de uma perspectiva relativa a medidas de modernização social, aparenta ter dado uma resposta às necessidades impostas e clarificadas pela contestação popular. Houve uma procura da construção de uma sociedade mais justa e igual para todos para a qual o governo procurou estabelecer soluções passíveis de o conseguir.

A Situação do Cinema Francês

Como já foi analisado, a situação francesa na década de 70 não era das mais favoráveis. Nesta década encontramos um país com vontade de mudança social, com vontade de maior liberdade e individualidade, necessitada de uma modernização que foi tida pelo governo de Giscard. Sabemos qual o estado social, mas falta explorar qual o estado cultural, especificamente no que respeita a área cinematográfica. Qual será o estado do Cinema e dos irreverentes cineastas a par desta sociedade tão cheia de vontade de mudança?

Essencialmente, o cinema francês da época em questão é marcado por dois grandes acontecimentos políticos e culturais: A *Nouvelle Vague* e as revoltas de Maio de 68. Estes acontecimentos, embora de grande relevância, ao chegar ao início da década de 70, os seus efeitos começam a se dissipar. Apesar de terem continuado a sua visão de cinema, o sistema francês que se impunha na década de 1970 passava por uma alteração formal e ideológica radical.⁶

⁶ Esta alteração dá-se de tal forma que o cinema de Truffaut se afasta da esfera da noção vulgar de cinema de autor, passando a ser visto como *mainstream*.

Para o meio cinematográfico francês, mais propriamente para o grupo da Cinemateca Francesa, a mais significativa revolta deu-se, não a Maio, mas a Fevereiro de 68. Esta deu-se como consequência de um ataque do governo autoritário e arcaico de Charles de Gaulle à direcção da Cinemateca Francesa, mais propriamente dirigido a Henri Langlois. Este ataque tinha como objectivo principal o afastamento de Langlois da direcção da Cinemateca, ofensiva que despertou um espírito contestatário latente e que levou a múltiplas manifestações em favor desta causa. Esta foi uma causa que reuniu inúmeros cineastas e cinéfilos⁷, transformando-os em militantes cujas lutas se travavam em várias frentes: desde as ditas manifestações publicas aos escritórios ou à comunicação social.

A crise da Cinemateca Francesa foi uma causa à qual “o governo francês teve de ceder, não só pela pressão dos cinéfilos, mas também graças à acção subterrânea e eficaz de homens poderosos” (Truffaut - 1983). Estes acontecimentos foram vistos quase como um prefacio aos do seguinte mês de Maio de 1968.

Avançando até aos acontecimentos do Maio de 68, encontramos no calor de clima político originado pelas revoltas, cineastas e técnicos com o objectivo de reestruturar todo o sistema cinematográfico francês. Para tal, formaram um grupo intitulado de , *Les États Généraux du Cinéma Français*, onde várias propostas (de certo ponto de vista, utópicas) foram discutidas entre os profissionais do meio. Rapidamente este propósito foi interrompido pela restauração da *ordem* pelo governo do general De Gaulle, mas mesmo assim, provocou um breve florescer de uma vontade de um cinema político. Apesar dessa rápida dissolução, os cineastas conseguiram alcançar uma das suas intenções: a criação da *Société des Réalisateur des Films* (SRF). Esta SRF destinava-se a conseguir um reconhecimento da função de realizador como estatuto profissional, distinguindo esse estatuto do de técnico audiovisual. Ainda no seguimento dessas reuniões, em 69, foi lançada uma secção autónoma no Festival de Cannes, ainda hoje existente, a *Quinzaine des Réalisateur* que teria como objectivo a descoberta de novos talentos cinematográficos.

Uma das consequências mais relevantes do Maio de 68 para o meio cinematográfico foi a alteração do sistema de subsídios ao mesmo. O sistema implementado denominado de *avance sur recettes* permitia agora a apresentação de candidatura por parte de um realizador, dando a este uma independência

⁷ Foi até criado um comité para a defesa da Cinemateca Francesa.

relativamente ao produtor. Além desta alteração de funcionamento, o comité de atribuição deste fundo passou a ser constituído por elementos do panorama cultural e cinematográfico ao invés de apenas ser formado por funcionários públicos. Este *avance sur recettes*, tornava possível a exploração de inúmeras possibilidades cinematográficas, pois ao receber o subsídio, um filme não teria que contar com a aceitação do público na equação inicial, sendo esta uma consequência do próprio Maio de 68 que além de ter provocado modificações no sistema de produção, alterou, obviamente o conteúdo cinematográfico produzido.

De uma forma geral, com o Maio de 68, surgiu um clima de maior liberdade criativa. Além de trazer consigo o desejo de um cinema político, provocou também uma espécie de levantamento da censura aos filmes pornográficos *hardcore*⁸, havendo, além disso, o desaparecimento de certos tabus políticos e históricos. Consequentemente, os anos 70 foram uma época de criação cinematográfica onde se procurou tratar desde abusos policiais e políticos, passando pela história política recente ou pela menos recente que é abordada de forma crítica até à mais intensa violência emocional, ou os problemas da juventude. Também sinal dos tempos, ou simplesmente da maior abertura de mente, foi a comercialização do cinema pornográfico.⁹

Exemplos desse tom político no meio cinematográfico foi a sua adopção por cineastas como Marcel Ophuls que em *Le Chagrin et la pitié* (1971) explora a questão da colaboração franco germânica durante a Segunda Guerra Mundial, ou como Godard, que exprimiu em *British Sounds*, um agressivo tom político¹⁰, procurando explorar sempre as diferentes formas da linguagem cinematográfica. Além do tom político, a revolta de Maio de 68 afectou atitudes sociais, sendo também essas uma temática tratada no cinema da década de 70. Essas novas atitudes sociais foram exploradas por diferentes cineastas sob diferentes prismas como foi o caso de Jean Eustache com *La maman et la Putain*, ou até mesmo o de François Truffaut, onde

⁸ Este levantamento de censura não foi feito se uma pesada taxa de difusão.

⁹ Em 1975 chega a existir a definição de uma categoria específica para este género, que deverá obedecer a um restrito regulamento. Após a sua explosão, no início da década de 80 o fenómeno retarda-se, passando discretamente para um circuito vídeo.

¹⁰ Godard expõe em *British Sounds* várias questões políticas e sociais que se encontravam em cima da mesa durante a época em questão, atribuindo-lhes um tom revolucionário. Alguns exemplos das questões que Godard apresenta passam por questões económicas, ideias marxistas, luta de classes, feminismo, papel da mulher na sociedade, entre outras, referindo até o estado das artes.

encontramos patente em diferentes elementos sua obra o tratamento da intensidade das relações pessoais.

Além destas alterações temáticas, com esta nova liberdade criativa, é sugerida uma vontade de inovação técnica e formal. Uma das opções que surge como a mais comum a diferentes obras foi a da implementação de uma “liberdade segundo a qual as regras de construção narrativa poderiam ser dobradas ou negligenciadas, evitando a tradicional subordinação a exigências de acção e trama. (...) A experiência espaço-tempo, tal como foi descrita por Deleuze toma lugar frequente, sendo permitida a prevalência sobre a pressão imposta pelo desenvolvimento narrativo, contrariando ainda a montagem de continuidade” (Nowell-Smith - 1996:569).

De salientar é, ainda, nesta década um aumento do numero de profissionais do sexo feminino no mundo do cinema, tendo sido várias as realizadoras que emergiram perante este período da historia cinematográfica francesa. Este facto é passível de ser relacionado com a emancipação cultural e ideológica, que o movimento feminista levou a cabo, mas terá sido, também, facilitado pela autonomia proveniente das referidas reformas nos termos na atribuição do subsidio *avance sur recettes*, que lhes permitia agora não dependerem de um produtor para a realização de uma obra. Entre vários exemplos de realizadoras, encontramos a romancista Margueritte Duras a fazer uma incursão na realização cinematográfica.¹¹

Em meados da década de 1970, a cultura francesa ter-se-ia libertado das hierarquias e comportamentos sociais que anteriormente eram tidos como quotidianos.¹² Mas apesar desta liberdade, o cenário conseguido não foi propriamente o imaginado que a par de um consumismo global, poriam em causa a especificidade do cinema francês. Além disso, com esta globalização artística, o cinema francês, além do publico que já teria perdido para a televisão, perderia terreno também para os filmes importados. É de notar que com estas revoluções todas, o principal meio de comunicação na sociedade francesa deixou de ser o Cinema, passando para a televisão o protagonismo. Com esta modificação, não quer dizer que os filmes tenham passado

¹¹ Margueritte Duras teve o seu primeiro contacto com o cinema, ao estar envolvida na escrita do filme *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais.

¹² Note-se que com os acontecimentos do Maio de 68 poucos filmes foram realizados retratando os eventos propriamente ditos, a sua influência encontra-se na criatividade propriamente dita, a importância deste reside numa alteração para uma postura mais critica.

para segundo plano, mas a ida ao cinema propriamente dita foi trocada pela *soirée* em casa na *companhia* do pequeno ecrã.

II. A temática do Amor nos filmes de François Truffaut

Introdução

François Truffaut, realizador e fundador da *Nouvelle Vague*, é um dos realizadores mais importantes não só no que diz respeito ao panorama do cinema francês mas de toda a história do cinema.

Uma das características que marcam o cinema de Truffaut é a sua relação com o tempo e com a realidade e o conseqüente tratamento de ambos. Um dos temas recorrentes, até constante na sua obra cinematográfica é o do Amor. Truffaut procura tratar, o amor em todas as suas diferentes naturezas e formas de expressão. Torna-se, também, clara a sua original posição relativa ao tratamento da relação entre os sexos, que gira em torno da figura da mulher, um irrecusável fascínio que marca a sua obra.

Procuro, então, um entendimento acerca do tratamento do tema do amor na obra de Truffaut, assim como da constante presença da realidade na sua obra, tendo em conta o intervalo temporal que me propus a tratar. Dessa forma, pretendo clarificar uma possível relação entre cinema e sociedade, e de como este poderá ser entendido de forma figurativa como fruto antropológico dessa.

O Cinema de Truffaut

François Truffaut, nascido na década de 1930, além de um dos mais influentes realizadores franceses e crítico cinematográfico. Desde cedo marcado por uma “infância difícil e infeliz, em que a solidão e o medo terão andado de mãos dadas” (Ferreira, 1990:120), Truffaut procurava refugio precisamente na sala de cinema, para onde fugia regularmente às escondidas de todos. Ainda em termos de vida pessoal, considero que devo salientar o facto de este se tratar de um auto-didacta, tendo vindo a abandonar a escola, decidindo que ele mesmo se ensinaria a si próprio através de uma educação baseada em filmes e livros. Um ponto de viragem na sua vida foi o conhecimento travado com André Bazin, que o acolheu na sua casa e no seu meio

profissional e o iniciou nas lides da crítica cinematográfica. De salientar ainda, será a sua faceta provocatória, insatisfeita e ao mesmo tempo perfeccionista.

Esta convivência de perto com o meio do Cinema, mais precisamente e como já foi referido com André Bazin, foi o que iniciou Truffaut na escrita sobre o cinema, vindo a escrever artigos de crítica cinematográfica para as publicações *Arts* e *Cahiers du Cinema*. Foi, então, no seio da *Cahiers* e da Cinemateca Francesa, que Truffaut travou conhecimento com diferentes *personagens* do panorama cinematográfico francês, com os quais veio a constituir o “importante movimento espontâneo” (Truffaut - 1975) responsável pelo conjunto de ideias denominados de *Nouvelle Vague*.

“François Truffaut foi um dos mais terríveis de entre os *enfants terribles* da crítica da sua geração, contra o cinema (um certo cinema) do passado, por certos cineastas” (Ferreira - 1990:121), o que o levou, enquanto crítico, a desenvolver uma teoria que fez com que se destacasse e que estava relacionada com a questão da autoria da obra cinematográfica (teoria esta que veio a ser denominada de *Politiques des Auteurs*). Na sua essência, esta teoria procura estabelecer o realizador como a figura central na execução de numa obra cinematográfica. Sendo o responsável máximo pelo produto cinematográfico final, este deverá impor a sua visão na denominada *mise en scène*, ou seja, em todas as fases de feitura de um filme, desde a realização, à concepção de um argumento até à sua montagem final, quanto mais decisões o realizador tomasse, mais pessoal seria o filme, e mais se aproximaria dessa noção de *autor*.¹³ Nesta *Politique des Auteurs*, mais do que a apologia do papel do realizador como autor, era defendido que a sua visão se encontrasse bem definida e marcada no produto cinematográfico final, recusando a manipulação de produtores e afins que, por exemplo, na fase de montagem poderiam altera-la de forma a impor a sua visão para o filme, perdendo a direcção original tomada pelo realizador.¹⁴ Com esta teoria, mais do que um louvor dos realizadores que teriam a capacidade de criar algo, de certa forma, de inventar o que filmavam, Truffaut defendia que o realizador de determinado filme deve ser o seu autor, que deverá intervir em todos os processos

¹³ Um filme de autor é precisamente onde podemos denotar um fio condutor individual, uma postura singular perante o que é o cinema. De forma simples, o cinema de autor é aquele que é pensado por um e concretizado por todos.

¹⁴ A montagem desde sempre foi tida como um dos principais elementos ordenadores de uma narrativa fílmica, sendo que, com uma simples manipulação esta facilmente poderá alterar todo o sentido.

departamentos na realização deste, contando com uma equipa a quem confia a concretização dessa visão.¹⁵

Foi no seu polémico artigo denominado *Une Certaine Tendance du Cinéma Français*, que Truffaut verdadeiramente expôs as suas ideias relativamente ao cinema francês seu contemporâneo (contra o qual se manifestava na referida *Politique des Auteurs*). Além disso, denunciava também o que considerava ser um abuso à arte por parte de inúmeros realizadores do momento considerados *mainstream*, uma tendência que considerava que “monopolizava a ideia e a imagem do cinema francês de qualidade (...) um cinema de argumentistas e não de realizadores e que, por conseguinte, nada era pensado em termos visuais, os realizadores apenas “ilustravam” os argumentos como numa *fotonovela*” (Rodrigues - 2005:22). Estes eram, também, condenados pela Nouvelle Vague por utilizarem sempre formulas cinematográficas predefinidas, e por se restringirem à rodagem em estúdio, factores estes que tornavam os custos deste cinema extremamente elevados.

A par deste conceito do realizador como autor e da recusa do referido cinema francês, foi defendida ainda a ideia de que na realização de uma obra, o cineasta, mais precisamente o *autor*, deveria ser capaz de alcançar todos os seus objectivos com uma economia de meios.¹⁶ Para tal, era defendido a utilização de locais existentes como *décors* ao invés de ser tudo construído dentro de um estúdio.

De acordo com a visão que propôs do mundo cinematográfico, Truffaut impôs a si mesmo essa lógica e estilo para a realização de uma obra, mantendo-se fiel tanto aos seus ideais como à sua própria estética. Enquanto, indubitavelmente pessoal, o seu cinema revela também uma preocupação com a parte comercial. Na concepção cinematográfica de Truffaut está patente a procura de uma aceitação dos seus filmes por uma generalidade de público: o seu objectivo não era o de apenas agradar um tipo de publico, a principal preocupação de Truffaut não era a de agradar a um público intelectual, mas a de cativar tanto um publico *comum* como os frequentadores de cinematecas. Para obter este resultado, recorre a determinados processos que procuram obter uma eficiente realidade cinematográfica e que visam a captação de

¹⁵ O próprio Truffaut trabalhou ao longo da sua carreira com colaboradores permanentes, tanto actores como elementos da equipa técnica, como Suzanne Schiffman (assistente de realização), Jean Gruat (argumentista) ou Jean-Pierre Léaud.

¹⁶ Encontramos um exemplo desta economia de meios em *La Chambre Verte*, filme que se resume a um reduzido número de *décors*.

atenção de diferentes facções de público. Além desta preocupação constante com o público, Truffaut procura alternar entre filmes de carácter mais pessoal e de carácter comercial, de forma a nunca pôr de parte um projecto pessoal, mas contando sempre em dar ao público, mais cedo ou mais tarde. Em termos concretos, o cinema de Truffaut procura uma “conciliação entre as leis de mercado e uma independência artística, da qual este não abdica, procurando o afastamento de obrigações impostas pelas grandes produtoras” (Le Berre - 1993). Ou seja, esta proximidade com o sistema comercial, para Truffaut, não implica de forma alguma um afastamento dos seus ideais cinematográficos (até porque esse era, precisamente, um dos alvos das suas críticas). Tal como já foi referido, estas preocupações com o público que acompanham Truffaut, fazem com que este evite se alienar do espectador, procurando a utilização consciente de determinadas questões que considera essenciais ao seu cinema.

É precisamente através da sua opção de diversificação que Truffaut se distingue neste meio comercial. Em vez de optar por um modelo cinematográfico base (que sabe que funcionará sempre), Truffaut prefere arriscar: com uma análise superficial da sua obra, desde logo se torna perceptível como este altera entre géneros e modelos cinematográficos, uns mais intensos, outros mais arrojados, mas sempre com o seu cunho pessoal. Os seus filmes são marcadamente seus, o que quer que ele realizasse tinha sempre adjacentes determinados valores cinematográficos (que impunha a si mesmo) e que procuravam estar de acordo com as suas próprias formas narrativas. Truffaut evita uma experimentação excessiva, para dessa forma não alienar o espectador. No fundo, o que este cineasta pretende e como já foi acima referido é preservar e estimular ao máximo a sua liberdade de criação a par de uma independência dentro do circuito comercial, tudo com uma metódica capacidade de organização.¹⁷

Também inserido no contexto dos conceitos que teorizava, surge, ainda, a concepção do *trabalho por reacção*. Este conceito, no fundo trata-se possível de resumir na expressão “ir contra algo” e cujo objectivo último é o de levar o criador a contrariar a sua própria obra. Trata-se, então, de uma espécie de espírito de

¹⁷ Exemplo dessa sua capacidade de organização que se reflecte nos seus filmes através de um dos seus princípios, que era precisamente o de “organiser d’abord l’ossatures” (Le Berre - 1993). Sucintamente, este princípio procurava a construção de uma cena como se de um pequeno filme se tratasse, de um bloco uniforme com princípio, meio e fim. Esta simplificação reflecte a sua objectividade, que se reflecte nos seus próprios filmes e que o leva a evitar generalidades e observações abstractas nas suas narrativas.

contradição, de um princípio de negar o que já foi feito (por si ou por outrem), devendo esse mesmo princípio tornar-se numa motivação para a criação de algo novo. Este *ir contra*, não se restringe apenas ao que *já foi feito*, e também é passível de se aplicar a convenções, podendo ser encarado como uma espécie de aspiração de vida. Através dessa seria possível alcançar um fundamento mesmo antes de haver a possibilidade de *dar forma* à criatividade que deveria se iniciar por uma soma do que *não fazer*. Segundo Carole Le Berre podemos encarar este processo quase como uma “invenção na oposição” (Le Berre - 1993), e deverá ser precisamente na reacção que os melhores momentos de um filme serão imaginados e projectados.

Existe uma organização, conforme à natureza deste trabalho por reacção, toda uma compartimentação e justaposição que de determinada forma terão o objectivo de compor esse retrato de recusa. Todo este processo permite ao criador observar um determinado ponto de vista de cada etapa do seu trabalho, o que conseqüentemente lhe apresentará como uma oportunidade de o melhorar. Na prática, há a exigência de uma constante luta para que o filme em que se estava a trabalhar fosse feito *contra* o seu filme anterior, possibilitando desta forma uma quebra com a sua intenção anterior. Tudo se resumia a essa quebra, sendo essa que lhe permitia melhorar o filme tendo em conta o anterior. Com isso, Truffaut não tem a intenção de rejeitar os seus filmes anteriores (nem os de outros), pretende dissecar o trabalho prévio, tendo-o em conta ao realizar outro, pois é disso mesmo que a inovação se trata: para inovar na criação é necessário, acima de tudo, entender o que foi feito anteriormente. E é precisamente isso que torna possível que cada filme seu enverede sempre por caminhos inesperados. Esta sua vontade de contrariar, fazia com que, por vezes, nem sempre os seus filmes tivessem, para o público, a qualidade e a aceitação que ele tinha planeado.¹⁸ O que é notável em Truffaut é que apesar disso, permitia a si próprio falhar e tentar novamente, e isso não o invalida enquanto autor, pelo contrário revela, a meu ver, um desejo pelo alcance da perfeição.

Ponto assente: encontramos-nos perante um perfeccionista, um insatisfeito, mas que no entanto procurava combinar estilos e conciliar opiniões, nunca comprometendo a sua própria ideia. Fruto de uma lógica que assumiu enquanto jovem e revolucionário

¹⁸ Já foi acima referido que a determinado ponto da sua carreira, Truffaut procurava alternar entre filmes que *agradassem* mais ao público, e filmes de teor mais pessoal, o que influenciou esta *bipolaridade* perante a aceitação do espectador comum.

crítico nos seus ataques à tradição, evita trabalhar com argumentistas que considera *professionais*. Assume assim uma preferência pelos denominados *amadores*¹⁹, seus *amigos* que tinham uma determinada experiência no ramo. Não apenas no departamento do argumento, mas em todas os sectores do processo de criação cinematográfica, Truffaut trabalha, ao longo da sua carreira, com o mesmo grupo de técnicos, que por vezes alternam dependendo do filme. Pressuponho que Truffaut procurasse pessoas com a mesma visão de trabalho, gostos idênticos ou pelo menos uma ideia semelhante acerca do que deverá ser o processo cinematográfico à margem de um certo circuito, considerado comercial em termos de produção e funcionamento de uma equipa.

Outro aspecto a ter em conta da personalidade de Truffaut é que, tal como qualquer perfeccionista, “é tido como um maníaco do tempo” (Le Berre - 1993): retratado como extremamente pontual, não gostando de desperdiçar o seu tempo ou o dos outros e muito menos de andar à deriva no seu próprio tempo de vida. Ainda no seu espírito de contradição, escolhe o Cinema na sua vida, precisamente pela sua capacidade intrínseca de manipular, recriar e dramatizar esse mesmo tempo de acordo com a sua vontade. O cinema deverá ser o substituto de excelência do real, de forma pura por uma sua realidade interna, uma realidade que pode manipular à sua vontade. O melhor modo de exprimir a real natureza do cinema seria a de apresentar uma realidade criativamente transformada ao invés de uma cópia servil: o criador tem um toque pessoal e humano segundo o qual organiza o material fílmico desde o argumento até à montagem final.

Um dos elementos que considero essenciais no cinema é o espectador de forma a que as preocupações desta arte recaiam também sob as conjecturas e sentimentos de uma audiência. Mais do que uma expressão do artista, penso que haverá, sempre, um certo desejo de superar expectativas, de surpreender e despertar a emoção nesse público. Mais do que em qualquer outra arte, no Cinema deverá haver um determinado desejo de condicionar a atenção do espectador, de evitar que esta perca um certo fio condutor narrativo, a menos que tal seja intencional. O cinema deve ser visto como um prolongamento estético do criador para o espectador, devendo até desafiá-lo. Truffaut, atingiu um elevado grau de expressão pessoal sem nunca recusar a

¹⁹ Com *amadores*, entenda-se que não significa uma falta de experiência no ramo, mas sim uma espécie de *ausência de etiqueta* para com o tradicional.

participação do espectador como parte integrante da obra cinematográfica. A cada cena e detalhe, ele concentra-se apenas no que funciona nesse momento, evita longos discursos, declarações de intenção ou comentários explicativos relativamente a comportamentos ou motivações: acima de tudo Truffaut mostra. Em vez de fazer uma óbvia descrição de personagens, reúne a sua caracterização num conjunto de pequenas acções, comportamentos ou manias, fragmentos esses que levam a que o espectador tenha uma percepção de *quem é* determinada personagem. Neste ponto, é reforçada a relação indissociável entre narrativa e realização. Além disso, *Truffaut procura o ponto de vista do espectador* (Le Berre - 1993), que é convidado a reflectir acerca do cinema.

Para Truffaut, o cinema que um dia criticou era um desperdício de fundos, de um gasto desnecessário²⁰. Daí a necessidade de, com a já referida economia de meios, ter a habilidade de manter a sua visão inicial para o filme. O cinema deverá ser capaz de inovar, de transformar o banal em extraordinário, de fazer a realidade brilhar através da visão do realizador. Essa concepção poderá ser interpretada como o resultado de uma aplicação indirecta do real e do quotidiano na sua estética cinematográfica. As próprias personagens que Truffaut cria têm um fundo de real, como por exemplo em *L'Enfant Sauvage*, onde tem como fundamento para o seu argumento um caso científico específico e real. Apesar de alegar que o seu cinema é *associal*, a verdade é que se denota logo a uma primeira vista a existência de uma certa compaixão por aqueles que se encontram à margem da sociedade (em *L'Argent de Poche*, é apresentada uma família, claramente à margem, expondo-a sob o ponto de vista de uma criança, levando o espectador à compaixão). Truffaut, constantemente inclui personagens no limite da sociedade, que de certa forma são o testemunho da fragilidade humana, cujas debilidades são denunciadas por este. Penso que o que Truffaut considerava com *ser associal* se tratava, acima de tudo, de estar aquém das questões políticas que se apoderavam da sociedade sua contemporânea, marcada pela contestação. Mais do que um *exorcismo* dos seus próprios *demónios*, no cinema de Truffaut as pessoas e as relações que estabelecem entre si são parte essencial. Algures no meio da sua própria expressão pessoal, de uma forma ou de outra, explora nos seus temas a complexidade humana, acompanhada de uma

²⁰ Muitos dos filmes do espólio cinematográfico de Truffaut terão sido auto-financiados, o que para este seria um motivo de orgulho.

objectiva aceitação das consequências da vida, nunca evitando um determinado grau de sentimentalismo.

Pessoalmente, vejo o cinema de Truffaut como algo, acima de tudo, de extremamente querido e pessoal para ele: filmar é tido como *um acto de amor*²¹. Esse amor pela película é, precisamente, o que o move. Truffaut não procura agradar ninguém em particular, nem tem qualquer receio de falhar. O que haverá de melhor em falhar senão a possibilidade de voltar a fazer, e se necessário de voltar a falhar, as vezes que forem necessárias. A sua preocupação é a de desenvolver e criar as suas próprias formas cinematográficas, desenvolvendo possibilidades estéticas e narrativas de forma pessoal e original. Só dessa forma ele poderia atingir um elevado grau de expressão pessoal.

De acordo com a sua política do autor, para Truffaut o realizador é a figura central e essencial na produção cinematográfica, cuja visão deve ser o objectivo principal, procurando a par disso explorar a sua capacidade criativa. Visão esta que mantém sempre ao longo da sua carreira cinematográfica, aplicando-a a si mesmo.

O Tema do Amor

O amor, talvez uma das emoções mais consideradas e fruto de maior conflito no Homem. Desde os primórdios civilizacionais que o tema do amor se encontra presente nas diversas formas de expressão humana e artística, desde a pintura às mais ancestrais narrativas. Tudo gira em volta do amor, seja qual a sua forma ou carácter: seja o amor fatal, o amor romântico, o amor de uma mãe, o amor a uma coisa, entre muitos outros. Todas essas, e muito mais formas são passíveis de ser encontradas em, além da sua grande utilização como parábolas para a vida do dia a dia. Obviamente, também na forma cinematográfica e nas suas narrativas este é um tema extremamente recorrente e presente, seja de uma forma mais clara ou subjectiva, seja como tema principal ou simplesmente como acessório narrativo.

Logo num primeiro contacto mais superficial com o cinema de François Truffaut, que pode ser feita por qualquer tipo de espectador, podemos desde logo denotar uma forte presença deste tema na sua obra. Qualquer espectador mais

²¹ Tal como o próprio descreve no prefácio do livro “Les Films de Ma Vie” como na sua juventude proferiu uma “espécie de profissão de fé ingénua mas com convicção”, onde afirmava que “O filme do futuro será um acto de amor”.

distraído constata facilmente a presença de uma atmosfera construída em torno desse sentimento do amor. Ao longo de toda a obra deste cineasta é possível encontrar vários exemplos: temos os vários amores de Antoine Doinel, cada um com um carácter e uma *história* diferente, o amor inocente das crianças e os primeiros *beijinhos* na sala de cinema de *L'Argent de Poche*, o recurso à simulação do amor de *Une Belle Fille Comme Moi*, entre muitos outros. Da obra de Truffaut é possível inferir-se uma constante procura de uma compreensão do amor e das suas diferentes formas e meios de manifestação.

Além deste nível óbvio da expressão do sentimento em questão, para Truffaut, a própria acção de filmar era tida como um acto de amor. Foi no cinema que em jovem, Truffaut encontrou o conforto que lhe permitia refugiar-se da sua vida, foi segundo este que ele se educou e foi a este que ele dedicou a sua vida. Como já foi referido, era a arte cinematográfica que lhe permitia manipular e dobrar o tempo à sua vontade, era através desta que ele expressava todos os seus desejos, medos e *fantasmas*. O maior amor de Truffaut era o cinema, pois era este que lhe permitia a fuga, o domínio da realidade, a tão desejada manipulação do tempo.

As pessoas e as relações humanas revelaram-se essenciais nas narrativas do cinema de Truffaut. A obra deste realizador não passa por um conjunto de ensaios filosóficos e individualistas, não se trata de um conjunto de filmes feitos só e apenas para si e para uma pequena comunidade intelectualizada, indo muito além disso, o cinema de Truffaut explora relações, pessoas, os seus medos e as suas ânsias. O ser humano, acima de tudo é um ser social, que para se sentir minimamente realizado e ter uma vida minimamente equilibrada, tem a necessidade de construir relações, de diferentes níveis obviamente, com outros. E um desses níveis diz respeito às relações de carácter amoroso (que são as que nos interessam para a questão a tratar). Esta pretensão de Truffaut de explorar a complexidade humana e das suas relações reflectiu-se claramente numa procura da compreensão desse sentimento que é o amor. Esse é o sentimento que domina a vida, e é esse que, independentemente da sua forma, torna todo o ser semelhante e diferente no seu percurso ao longo da sua existência. Truffaut, além de procurar a sua existência e valorização, analisa também a sua inexistência ou desvalorização, e é precisamente esta sua complexidade que o torna parte da vida e do ser humano.

Ponto assente, existe uma clara, óbvia e pertinente ligação entre amor e vivência do Homem. Tomemos o exemplo de *La Chambre Verte*, que narra a história de um jornalista viúvo, interpretado pelo próprio Truffaut, que escreve para um jornal de existência obsoleta, que quase ninguém lê. Desde início que se torna óbvio uma espécie de sonambulismo do protagonista na sua vida, como se estivesse *emocionalmente morto*. Passa as noites no dito quarto verde, construído como um *altar* à sua falecida mulher, vendo imagens de guerra. De forma sucinta e essencial trata-se de uma narrativa relacionada com o luto e a culpabilização e a sobrevivência a estas, é o retrato de um homem consumido por esses sentimentos que se torna incapaz de apreciar qualquer sentido na sua vida. Nesta narrativa, Truffaut apresenta-nos como a falta e a perda de um amor, de O Amor, podem condicionar alguém, e de como é que isso afecta a sua própria existência.

Um dos caminhos que o cinema de Truffaut procura é o de explorar e reflectir acerca de diferentes expressões emocionais dos diferentes sentimentos, das suas consequências e das suas formas. O Homem é um ser imperfeito, obviamente, apto a falhar, mas é precisamente essa capacidade sentimental que o torna susceptível de voltar a tentar as vezes necessárias até atingir um dado objectivo por ele desejado.²² Truffaut pretende capturar a essência dos sentimentos, e a consequente essência do ser humano. Precisamente devido a essa pretensão, o seu cinema revela uma maior preocupação em capturar toda uma tensão adjacente ao sentimento, toda a sua expressão emocional em vez de procurar mostrar o contacto físico carnal propriamente dito, preferindo deixar em suspenso o acontecimento, no fundo ao critério da *imaginação* do espectador.

Outra das características que é possível encontrar no cinema de François Truffaut, fruto da herança da *Nouvelle Vague*, é um novo e diferente entendimento das figuras femininas no cinema, assumido por este cineasta de forma única. Truffaut pode ser considerado como um cineasta da mulher, na medida em que encontramos esta representada como figura central do amor. Ao lhe ser atribuída esta característica central, a figura feminina torna-se também uma motivação para a narrativa fílmica. As personagens femininas deixam de ser apenas um acessório narrativo, passando a ser

²² Denote-se um paralelismo com o acto de *filmar contra*, característico de Truffaut, que permitia a si próprio falhar mas que, por *amor à arte* encarava esse falhar como a procura de uma perfeição na criação cinematográfica.

figuras centrais e ambivalentes: desde as personagens suaves e leves às sombrias e viciosas, temos desde a doce Christine de *Baisers Volés* à manipulativa Camille Bliss de *Une Belle Fille Comme Moi*.

Outro aspecto a ter em conta é o de a figura da mulher ser tida como algo de enigmático enquanto que no amor o homem é tido como a parte mais tímida. Esta característica enigmática do sexo feminino pode ser verificada através da quantidade de vezes que Truffaut recorre à utilização de planos das pernas das personagens femininas nos seus filmes. Para Truffaut, as mulheres são as profissionais no amor, enquanto os homens os amadores.

O tema do amor, extremamente recorrente, estabelece um equilíbrio e desequilíbrio próprios ao ser humano, dotado de defeitos e falhas. Trata-se de algo que faz parte da sua dimensão: a sua capacidade de amar ou falta dela é uma dos factores que torna essas personagens, englobadas nas diferentes narrativas, humanas. É através dessas características que o mais comum espectador mais facilmente se permite relacionar ou não com as personagens apresentadas. Um dos temas mais banais de toda a história não só do cinema mas de toda a narrativa, o amor é um tema que normalmente poderia ser encarado como supérfluo. As inúmeras obras existentes que recorrem a esse tema provam-no, mas a originalidade e criatividade com que Truffaut compreende os seus temas e estética retira a sua obra cinematográfica dessa esfera de banal.

Análise Filme a Filme

1. *Domicile Conjugal* (1970): A mulher como figura central do Amor

Domicile Conjugal é uma narrativa que se engloba no universo, mais propriamente a quarta parte, das vulgarmente denominadas *Aventuras de Antoine Doinel*, sendo considerado o primeiro passo para o final dessa série. Com Jean-Pierre Léaud e Claude Jade nos principais papeis, esta narrativa, que sucede *Baisers Volés*, trata o início da vida de casado e as conseqüentes aventuras e desventuras sentimentais da já conhecida personagem Antoine Doinel.

Em termos de caracterização das personagens, neste filme é apresentado ao espectador um jovem casal formado, precisamente, por Antoine Doinel (Jean Pierre

Léaud) um dileitante aspirante a escritor²³ e por Christine Darbon (Claude Jade) que é professora de violino. A sua relação, como casados, é apresentada ao espectador como recente e apaixonada, onde ambos se compreendem no seu quotidiano. O realizador apresenta-nos vários momentos íntimos, entre ambas as personagens, em que todas as noites conversam intimamente, na cama, antes de dormir. A primeira impressão que o espectador tem é de uma perfeita vida de casal à qual se apresenta uma nova situação e desafio, a do nascimento do seu filho Alphonse.²⁴ Mas é justamente com o nascimento desta criança que o fosso entre o casal se começa a formar, tendo o seu início numa discussão que girava em torno da discórdia acerca do nome do seu filho. Antoine registará a sua preferência relativa ao nome, Alphonse, contra a vontade de Christine.

Não só com o nascimento da criança, mas também devido ao seu carácter insatisfeito e com dificuldade de compromisso, impunha-se a Antoine uma mudança de emprego. Este passa a ser funcionário de uma empresa da área hidráulica, uma multinacional, de origem norte-americana, cuja função invoca um carácter pueril e que recai sobre a manobra de barcos miniatura num lago. E é precisamente a par desta mudança de emprego que vem o próximo obstáculo a esta *já não tão perfeita* vida de Antoine e Christine: Kyoko.

Kyoko, uma japonesa que trava conhecimento com Antoine aquando uma visita de negócios à empresa em que este trabalha. Logo no primeiro momento em que se cruzam, denota-se uma tensão latente entre ambos, exteriorizada através do olhar de ambos. Sob o pretexto de uma pulseira perdida, Antoine descobre a sua morada e visita-a no seu apartamento de forma a lhe entregar esse seu bem. Nesse momento, um rápido desenrolar de acontecimentos leva Antoine a manter duas relações amorosas distintas: a conjugal, com Christine, e a extra-conjugal, com Kyoko.

Apesar disso, Truffaut de certa forma sugere ao espectador um prévio afastamento de Christine e Antoine, nomeadamente, através da mudança dos seus hábitos enquanto casal. As suas conversas nocturnas no leito conjugal são substituídas pela leitura de livros que insinuem fantasias de ambos e que se tornam destrutivas

²³ No início da narrativa, Antoine tem o emprego de florista, este tinge flores no terraço da entrada do edifício onde vive, tentando obter um específico tom de vermelho. Ao falhar neste seu objectivo, Antoine, aborrece-se dessa actividade procurando um novo emprego, que será numa empresa americana da área hidráulica.

²⁴ A vida a dois parece perfeita para Antoine e Christine, têm o casamento, o emprego, o filho e até o telefone (considerado um luxo para a época) é instalado na sua casa.

para a sua relação: Christine lê acerca da sua *estrela* de eleição, Rudolf Nureyev, enquanto que Antoine lê acerca de mulheres japonesas. Este refugio nas suas próprias fantasias pode ser interpretado como uma tentativa de fuga à realidade que os desilude, ofuscando-a com esses seus caprichos. Este afastamento irá resultar num ponto de ruptura com Christine, desencadeado exactamente pela concretização da fantasia de Antoine. Apesar de um progressivo afastamento, e mesmo num contexto sócio-cultural como o do da década de 1970, uma traição não é levada de forma leviana. A descoberta dessa aventura extra-conjugal é revelada numa exótica encenação por parte da personagem desempenhada por Claude Jade, onde esta recebe Doinel vestida de acordo com o tradicional japonês.

No seguimento dessa revelação, Antoine tenta iniciar uma nova vida ao lado de Kyoko, mas que não passará de uma felicidade momentânea que rapidamente se irá esgotar, sendo o fosso cultural existente entre ambos determinante. Esta sua relação, degradar-se-á cada vez mais rápido até atingir o ponto em o próprio Doinel não saberá que conversas ter com ela ao jantar.²⁵ Nesta situação torna-se irónico o facto de que o que inicialmente terá provocado a atracção de Antoine por Kyoko seja o que o farta. São precisamente as diferenças culturais que primeiro atraíram Doinel que agora o distanciam desta sua amante, e é o que a levará a terminar com esta relação. Esse tal afastamento foi, também, o que o aproximou novamente de Christine, tendo iniciado a reconstrução de uma relação baseada nas visitas que Antoine fazia ao seu filho Alphonse e na troca de telefonemas motivadas pelas queixas desse relativas a Kyoko.

É precisamente esta aproximação progressiva que leva a um pretensão *happy ending*. Truffaut termina a narrativa reconciliando Christine e Antoine, mas representando a sua relação de uma forma quase que oposta à inicial, como se tivesse havido uma troca de papéis no seu casamento. Tal como outras cenas no filme, esta reconciliação apresenta-se ao espectador de tal forma que se abstrai do seu valor moral, tirando credibilidade a um factor causa/efeito, às situações e às suas consequências.

²⁵ Um dos momentos mais *desconfortáveis* de toda a narrativa é criado, exactamente, por esse fosso cultural entre ambas as personagens que mal se compreendem uma à outra: o jantar com Kyoko que é constantemente interrompido por Antoine, que se levanta repetidamente da mesa para telefonar a Christine para, no fundo, *se queixar* da sua nova companheira e dos seus modos.

Talvez o que de maior importância e evidência é possível retirar desta narrativa é o evidente contraste estabelecido entre as diferentes mulheres. Desta forma, o primeiro ponto que interessa salientar nesta narrativa é, precisamente, essa representação de diferentes tipos de amor, de relações e de mulheres: por um lado encontramos uma relação conjugal com uma mulher convencional, enquanto, em contraponto, temos a relação extra conjugal com uma mulher não convencional.

A relação conjugal de Antoine e Christine pode ser, a um primeiro olhar, encarada como uma relação de amor e compreensão, mas rapidamente entendemos, ao longo da narrativa a sua degradação. Tanto pela concepção ou concretização das fantasias de ambas as personagens, ou tão simplesmente pelo carácter insatisfeito de Antoine denota-se nestes uma crescente infelicidade. Esta culminará numa separação, onde ambos procuram conhecer novas pessoas ou reconhecer-se a si mesmos. Reconhece-se nesta narrativa a intenção do próprio realizador de demonstrar esse mal-estar e inquietação do jovem casal burguês. Promovida pela dita gradual aproximação, este casal juntar-se-á novamente no desfecho do filme. O que nos coloca perante o impasse da irresolução do protagonista, que de uma forma ou de outra procura um rumo que considere adequado para a sua vida. A personagem de Doinel, revela já um certo cansaço, e neste filme, perante uma estagnação e conformismo da idade adulta, constata a irreparabilidade de um tempo que passa, a par do amor que também se cansa e desgasta, mas que procura subsistir como amor. No fundo, não consegue viver longe de Christine, não como amante, mas como parte integrante da sua vida. O próprio diálogo que têm em certo ponto da narrativa em que Antoine a identifica como sendo uma amalgama de figuras femininas na sua vida representa, precisamente, a sua postura.

Em contraponto ao casal burguês Antoine-Christine, Truffaut representa a relação entre Antoine e Kyoko. Este é um relacionamento que surge perante o espectador de forma esperada: relações estáveis e duradouras são algo de muito pouco comuns. Essa relação extra-conjugal é movida pela insatisfação de Antoine com o amor e com a própria vida, dominada pelo desejo e por uma paixão, quase fatal (Kyoko diz a Antoine que o ama tanto que era capaz de morrer com ele). Esse descontentamento de Doinel revela a sua clara dificuldade em se comprometer, seja com uma mulher ou seja com um emprego, faceta contraditória que revela o seu carácter diletante e que arruína as suas relações com outrem.

Nesta narrativa, Antoine é apresentado ao espectador como um homem aparentemente maduro, capaz de escrever um conciso romance auto-biográfico, mas que continua a abusar do seu charme e da mentira. O Doinel que nos surge em *Domicille*, marcado por uma estagnação e conformismo da idade adulta, de certa forma contrasta com o irreverente jovem dos tempos conturbados que um dia foi. Mas o que é certo é que apesar desta chegada à idade adulta, Doinel não deixa nunca de ser o rapaz que fugia de casa, em certos aspectos continua um homem extremamente pueril, característica que é representada no emprego que este consegue: a comandar barcos miniatura. Antoine perde-se constantemente no seu charme que o domina, enublado até, momentaneamente, as suas neuroses. Acima de tudo, encontramos em Doinel um homem egoísta, que pede mais amor do que aquele que pode dar: até o próprio nome do filho tem que ser o que ele quer e acha apropriado, desprezando toda e qualquer opinião de Christine. É, também, esse seu egoísmo que o leva a procurar outra mulher e a desprezar a que tem. Christine surge em oposição a este, ela é precisamente caracterizada pela sua maturidade e pelo seu gosto pelas coisas concretas.

Em *Domicille Conjugal*, denota-se uma tentativa de se sustentar como comédia de costumes, baseada nas comédias românticas importadas de Hollywood, mas que foi considerada frustrada devido a um tom menor em que aparenta conduzida. Apesar disso, e tendo em conta o interesse particular para esta dissertação, é possível deduzir uma exploração de um contraste entre uma visão romantizada do papel social da mulher e do real papel que esta pretende e precisa de ter na sociedade. Vejamos a evolução da relação de Christine e Antoine, numa fase inicial parece quase *perfeita*, ambos se fazem felizes, e procuram lidar um com o outro. Antoine pensa que pode fazer tudo sem ter qualquer consequência, no entanto ao ser descoberto é posto fora de casa. Christine mostra com isso um desejo de afirmação, de não se subjugar à herança social patriarca. O período que o casal passa separado é, para Christine, de grande liberdade para esta que regularmente a vemos a ter compromissos. Essa liberdade pode ser vista como o reflexo da sociedade francesa marcada por manifestações feministas e que procuravam estabelecer uma nova ordem social. Interessa, ainda, salientar que no início da narrativa há a aparência de uma relação de igual para igual, que evolui para uma *independência* de Christine, mas que no final se torna precisamente no contrário, o que, tal como já foi referido, tira qualquer ideia de

que para cada acção existe determinada consequência. E se no início da narrativa podíamos ver Antoine e Christine como um casal moderno, a cena final do filme mostra qual o seu real entendimento do que deverá ser um casal. A acção de Antoine, que ao não querer esperar por Christine para sair de casa, pega nas suas coisas e as deixa cair ao longo das escadas do prédio revelando exactamente essa determinada ordem social patriarca. Antoine é ele próprio um *enfant terrible*, que leva a cabo os seus objectivos e desejos, a sua irresolução faz com que considere que todos os seus devaneios são uma forma de corrigir a sua própria vida.

Domicille Conjugal é considerado um dos menos interessantes filmes de Truffaut, talvez devido ao seu tom contido ou ao notável cansaço do realizador para com a personagem de Antoine Doinel. Segundo Truffaut, isso poderá dever-se a um tratamento severo dessa mesma personagem, que se deveu ao facto de este já não se tratar de uma criança ou de um adolescente, mas de um adulto. Truffaut poderia ter procurado explorar com maior profundidade as contradições das personagens, sendo aí que talvez o seu tratamento narrativo possa falhar. Mas *Domicille* trata-se do que ele pretendia, uma leve comédia ao estilo francês que encadeava acontecimentos mais familiares para tal. Considero que se trata de uma narrativa onde está patente uma procura pela compreensão do que é o amor numa idade adulta. Para Doinel, o eterno adolescente, o amor resultante de uma relação como a que agora tem é uma novidade que tem que compreender e com a qual tem que aprender a lidar. Há toda uma panóplia de relações que surgem no seu percurso, seja com Christine, Kyoko, o seu filho Alphonse ou os seus sogros. Mas se há algo que Antoine não consegue evitar é o amor de uma mulher, é esta a figura central do amor, e a verdade é que lhe continuam a provocar espanto e receio.

Em *Domicille Conjugal* tem a naturalidade da vida impressa em si, tornando-se possível fazer inúmeras leituras da sua sociedade contemporânea. Propositadas ou não, encontramos pequenos indícios fruto das pequenas alterações sociais que começavam a acontecer em França.

2. L'Amour en Fuite (1979): A procura de uma compreensão do amor

O *Amor em Fuga*, que quase poderia ser também chamado de *As Mulheres de Antoine*, é o último dos filmes da saga da vida de Antoine Doinel. No fundo trata-se de um sumário de toda a história de Doinel, do terminar de uma personagem e da sua respectiva série. Desde que conhecemos Antoine que este procura o amor, mas do qual, no fundo, continua sempre a fugir tal como ao longo da sua vida fugiu da escola, dos pais, do exército, até da sua jovem família ao lado de Christine. Com *L'Amour en Fuite*, Truffaut encerra definitivamente um ciclo, que é fechado com o estabelecimento de comparações possíveis entre os amores perdidos do protagonista. Este é um filme que existe sob a memória de um tempo passado, sendo que a narrativa existente funciona em torno dessas recordações, que são acompanhadas durante o filme por uma série de *flashbacks* pertencentes a outros filmes da saga e reminiscentes da *vida* do próprio Doinel.²⁶

No final do anterior filme, desta saga, *Domicille Conjugal*, Truffaut mostrou um casal Doinel reconciliado, que deixou no espectador uma sugestão de que ambos seguiriam as suas vidas juntos, felizes e inseparáveis. Em termos narrativos, *L'Amour en Fuite*, tem o seu início *contra* esse final do filme anterior, sendo que teve o seu ponto de partida é precisamente o do divórcio de Antoine e Christine. O casal é representado como sendo o primeiro a divorciar-se por mutuo acordo em toda a França, sendo até motivo de notícia. De forma inesperada, o ambiente que se experimenta durante toda a cena relacionada com o divórcio é extremamente leve e descontraído: é através de uma, ironicamente feliz, audiência judicial, que acompanhamos o casal nesse processo.

Neste último capítulo das *Aventuras de Antoine Doinel*, encontramos esta nossa conhecida e familiar personagem a trabalhar numa tipografia, o que nos leva, enquanto acompanhantes da sua saga, a inferir que tudo continua na mesma para Antoine. Com o decorrer da narrativa, e através da personagem de Collete, logo nos é dado a conhecer que se concretizou o seu objectivo de publicar o romance cuja construção acompanhamos em *Domicille Conjugal*. Mas também com o avançar da mesma, entende-se que apesar de ter atingido um dos seus objectivos, o seu estilo de vida não terá mudado muito. Como já foi referido, Antonine está a divorciar-se de

²⁶ De notar a vantagem e o valor únicos que a colaboração de longa data com Jean-Pierre Léaud, que interpretou a personagem de Antoine Doinel desde criança em *Les 400 Coups*.

Christine, com quem, aparentemente, mantém uma amizade saudável. Mas como seria de esperar, Doinel já tem uma nova amante, Sabine, com quem tem problemas em assumir um compromisso sério, como já é típico nesta personagem. Em oposição a Christine, Sabine surge como intolerante no que diz respeito a essa faceta indecisa e escorregadia de Antoine relativamente às suas relações amorosas. Doinel é incapaz de deixar uma lâmina de barbear que seja em casa desta sua jovem amante, facto que a irrita e impacienta.

A propósito também da sua audiência judicial de divórcio, Doinel reencontra um antigo amor da sua juventude: Collete. Esta foi uma das primeiras mulheres a quem Antoine declarou o seu amor, e por conseguinte pelos seus pais. Antoine atravessa a vida como um órfão, e nos vários capítulos da sua história conseguimos entender como para ele a família de determinadas *amantes* assume uma grande importância, Collete chega a acusá-lo de gostar mais da sua família do que dela. Esta paixão dos tempos de juventude de Antoine, surge-nos agora como uma jovem advogada já com um certo sucesso profissional (tendo em conta que numa sociedade patriarcal, Collete desempenha uma profissão predominantemente masculina). Após o reencontro com Doinel, Collete decide procurar o romance que este escreveu, que é no seu essencial o narrar da sua vida passada, onde dedica especial atenção aos seus amores e aventuras passadas.

Truffaut dá a conhecer ao espectador também uma pequena parcela da vida da jovem advogada. Rapidamente nos é mostrado o estranho homem com quem Collete mantém uma relação, e a dedicação ou falta dela com que cada um a encara. O realizador mostra-nos sucintamente o seu desempenho na vida profissional e as suas secretas viagens de comboio.

Por curiosidade, Collete decide procurar o dito romance de Antoine, encontrando-o numa pequena livraria. Collete explora e analisa com atenção o retrato da vida passada de Doinel do qual ela faz parte. No seu tom narcisista, o protagonista descreve os eventos de forma tendenciosa e com alterações factuais, pelo menos no que diz respeito à sua relação com esta. E embora este não se trate de um retrato totalmente fiel do pequeno percurso de ambos, Collete decide ajudar Antoine a encontrar o seu próprio caminho para a felicidade.

Além destes amores antigos que são remissivos em *L'Amour en Fuite*, é-nos apresentado o mais recente de todos Sabine. A determinado momento da narrativa, e

também com recurso ao *flashback*, Antoine conta como se apaixonou por Sabine e tudo o que fez para a conhecer. A pequena história de como Antoine procurou Sabine tem o seu início com uma discussão numa cabine telefónica: Doinel terá ouvido um homem a discutir ao telefone. Durante o calor da discussão este rasga uma fotografia de uma mulher, curioso, Antoine, reúne os pedaços dessa fotografia do chão e como se de um pequeno puzzle tratasse cola-os. Segundo o próprio, terá se apaixonado imediatamente, e fez de sua missão pessoal encontrar a rapariga em questão e fazer com que essa se apaixonasse por si.

Para Sabine o encontro com Antoine foi puramente casual, ignorando toda este percurso percorrido por esse. Ela é uma jovem moderna, que sabe o que quer, nomeadamente no que diz respeito ao compromisso que pretende da sua relação com Antoine, mas que este evita.

Truffaut, toca, ainda que de forma leve nas relações de amor familiar de Antoine: a com a sua mãe e a com o seu filho. Relembra a morte da mãe através de um encontro com o padrasto e sob a forma de um amor que perdeu. Na companhia desse vai visitar a campa de sua mãe, de certa forma reunindo-se com ela. No que diz respeito à relação actual que tem com o seu próprio filho, esta é pouco desenvolvida. Truffaut mostra-nos pequenos gestos, acções e momentos mas fica-se por aí. Neste filme, é a lembrança e a rememoração do tempo passado e dos amores perdidos que estão em destaque.

Amour en Fuite faz-se acompanhar do final confronto e conciliação que Doinel tem com o seu passado, que ao longo das restantes narrativas subtilmente o assombra: há uma admirável tentativa pela parte deste de perseguir os fantasmas que, de uma forma ou outra, o atormentaram ao longo da sua vida. Este visita a campa da sua falecida mãe, visita essa motivada pela personagem de Monsieur Lucien, seu padrasto. Neste filme (nos referidos *flashbacks*), Antoine revê os seus amores e paixões que o acompanharam ao longo da sua vida e que tiveram para ele algum significado. Antoine é, no fundo, um romântico incapaz de se adaptar a um determinado modo de vida ou até de ter um emprego estável (também nos são mostrados os seus diferentes empregos). Doinel é e vai sempre ser um incorrigível, que apesar de considerar ter sido capaz de encontrar o amor em Christine, tem um amor ainda maior pela forma feminina em geral.

Amour en Fuite, embora restringido pela existência de Antoine Doinel, leva-nos numa viagem pelos tempos. Analisando-o sob essa perspectiva, deparamo-nos com um retrato dos tempos. Em termos de reflexo do social, é possível reconhecer alterações de comportamentos na sociedade, principalmente no que diz respeito ao papel da mulher. A primeira e mais óbvia inclusão narrativa desse social é a cena do divórcio entre Antoine e Christine. Como foi descrito na primeira parte desta dissertação, só na década de 1970 é que a sociedade francesa vê nascer um conjunto de leis e de medidas sociais que permitiam um mais fácil e simples processo de divórcio para ambas as partes. Truffaut apresenta-nos, também um variado número de personagens femininas modernas, reflexo do clima social do final da década de 70. Collete, advogada, é o exemplo de uma mulher num mundo de homens dado que tem uma profissão que estaria vedada quase em exclusivo a esses. Importa ainda referir Sabine, como significado de novos tempos, uma jovem mulher com um diferente ponto de vista acerca da sociedade e dos seus modos. Apesar do fundamento de *Amour en Fuite* ser o finalizar de um ciclo, considero que esta se trata de uma narrativa a par do seu tempo, onde se verifica uma comparação dos diferentes tempos, tendo por base a biografia de Antoine Doinel.

Embora não tenha uma elaborada intriga narrativa, considero que o que interessava no último filme da saga de Doinel seria o de encerrar um ciclo. Neste filme a problemática é rarefeita ao essencial, que se prende com a repercussão que as decisões passadas tiveram na vida de Antoine. Dessa forma, com *Amour en Fuite*, Truffaut cria uma narrativa leve com um sentido de viagem circular, mas onde evita dar a impressão de que tanto ele como a personagem de Antoine estão onde começaram. Truffaut constrói uma visão cronológica de todo o percurso de Doinel, estabelecendo um retrato narcisista do mesmo que só é passível de ser elaborado ao chegar a uma determinada idade dada a necessidade de aceder a uma diferente visão sob a passagem do tempo. Esse balanço, essa recapitulação do vivido é algo que a determinado momento da vida todos fazemos, antes de poder continuar. Este conjunto de filmes nos quais se reúnem as aventuras de Antoine Doinel, trata-se de uma série que desde o seu início com *Les 400 Coups* reconhece toda uma incerteza na própria vida e no que é a vida propriamente dita, não deixando de parte a preocupação acerca da fragilidade do amor e da forma como ambos devem ser celebrados por igual.

No contexto de toda a obra de Truffaut, a personagem imaginária que se tratava no fundo de uma síntese dele mesmo, Antoine Doinel foi um elemento relevante que o acompanhou ao longo de praticamente toda a sua carreira cinematográfica. Ao encarar toda esta obra por aquilo que ela realmente é, vinte anos da obra de Truffaut, facilmente conseguimos perceber que não se trata apenas de acompanhar o itinerário deste personagem, mas de toda a obra do cineasta, que deixa de forma relevante a sua marca. E dessa forma podemos ver em toda esta série um *je ne sais quois* de crónica de um tempo passado, que tem também em si o regresso ao concreto e aos pequenos acontecimentos da vida. Com este capítulo final das peripécias de Doinel, encerra-se também toda uma era na obra cinematográfica de Truffaut.

3. *L'Argent de Poche* (1976): O Despertar do Sentimento do Amor

Em *L'Argent de Poche* Truffaut leva, num tom extremamente inocente, o espectador ao universo infantil num estado praticamente puro. O ponto de vista das crianças é o adoptado para esta narrativa que se desenrola a partir do seu quotidiano. Como oposição e parte acessória a este, surge o mundo dos adultos que os rodeiam, sempre observado sob o prisma da parte infantil. Esta troca de posições permite aos adultos em geral olharem para si próprios enquanto desatentos.

L'Argent de Poche é uma comédia dramática composta por várias sequências: nesta narrativa não encontramos um enredo linear mas sim uma combinação de blocos diferentes, de cenas que se seguem. Filmado numa pequena cidade localizada no Centro de França, Thiers, esta ficção trata o quotidiano de um grupo de crianças, das suas peripécias, preocupações e fascínios onde encontramos os diferentes pontos de vista nas várias sequências. Esta não é uma narrativa onde podemos encontrar um enredo convencional, que é substituído precisamente por essas pequenas cenas que retratam as alegrias e problemáticas das diferentes crianças desta pequena cidade. Truffaut explora toda uma variedade de questões no que diz respeito à vida de cada uma dessas crianças, desde as questões mais simples e leves até às mais sensíveis e complicadas.

O filme é construído à volta de pequenas histórias familiares, íntimas e até românticas de várias crianças, e é nessas particulares vivências de cada um que

podemos verificar a sua capacidade de sobreviver a quase tudo. Entre essas pequenas fábulas encontramos algumas que são mais desenvolvidas que outras, como é o caso da de Patrick e da de Lucien. Patrick é uma criança cujo pai se encontra circunscrito a uma cadeira de rodas onde passa todo o seu dia, dependendo dos cuidados do filho. Sem uma figura maternal na sua vida, Patrick encontra na mãe do colega a quem dá explicações uma figura de fascínio, chegando a declarar a esta o seu amor. Também desenvolvida mais profundamente está a história de Lucien, uma criança que vive à margem da sociedade. Este vive no seio de uma família problemática, constituída apenas pela sua mãe e avó, para a qual procura obter dinheiro seja de que forma for sob pena de agressão. Estas duas narrativas reflectem a capacidade de adaptação que as crianças têm, e de como sobrevivem sob as mais diversas circunstâncias.

Além das histórias que envolvem estas duas personagens particulares, Truffaut filma também pequenas sequências que compõe todo este retrato da infância. Entre essas encontramos duas muito diferentes, e que podem ser entendidas como parábolas, mas que no fundo pretendem chegar à mesma conclusão: a de uma obstinada menina que fica de castigo em casa e a de Gregory, o bebé que cai da janela. Resumidamente, a primeira história é a de uma menina que, impedida de levar a carteira que pretendia na ida a um restaurante começa uma birra o que leva a que seja deixada sozinha em casa. Esta, indo para a janela chorar e gritar que tem fome, consegue obter de todos os vizinhos um cesto cheio de comida. A história de Gregory é uma simples e curta fábula que ilustra toda a capacidade que as crianças têm de *sobreviver* a tudo. Gregory é um bebé que é deixado sozinho em casa pela mãe por breves momentos, e durante esses momentos persegue um pequeno gato para o parapeito da janela, caindo da janela. Ao chegar ao chão, ileso, entre uma gargalhada diz: “Gregory Boom!”.

Todas estas histórias fazem um surpreendente retrato inocente e distanciado das crianças, umas perante as outras sem simbolismos escondidos. Este é, precisamente, um dos raros filmes que trata este universo infantil de uma forma completamente descolada tanto de recordações do seu realizador como de uma nostalgia da infância. E este retrato da infância, descolado desses sentimentalismos é conseguido precisamente através dessa forma distanciado com que a filma. *L'Argent de Poche* é uma narrativa essencialmente acerca das crianças, das suas experiências e vivências, filmadas por Truffaut de uma forma quase *documental* na medida em que o

realizador filma os seus intervenientes de forma distanciada, evitando condicionar os seus comportamentos, dando-lhes o espaço necessário para se comportarem como as crianças que são.

Uma das pequenas facetas que Truffaut trata em *L'Argent de Poche* é a da descoberta do sentimento do amor pelos mais novos. Na personagem de Patrick é onde encontramos esse despertar para uma compreensão do que é o amor. Provavelmente por ver nela uma figura maternal, inexistente na sua própria vida, esta personagem desenvolve uma paixão platónica pela mãe do colega da escola a quem dá explicações. Ao fazer uma subtil declaração, Patrick rapidamente se apercebe de que esse seu amor não tem lugar possível. Neste ponto desabrocha nele a curiosidade típica de um rapaz, o que o leva a seguir outro rapaz, mais velho, de forma a que este o introduza à arte de lidar com as raparigas. Ambos convencem um par de raparigas a ser a sua companhia numa sessão de cinema, onde Patrick é confrontado com uma realidade que não é a que pretendia ou tinha imaginado. Só no fim da narrativa, e ao conhecer uma rapariga no campo de férias, é que Patrick é capaz de lidar com o que é o amor na sua idade e no seu próprio ponto de vista, de igual para igual.

Outro ponto a referir são as referências sociológicas que se encontram implícitas nesta narrativa, onde diferentes meios, classes e atitudes sociais são retratados. Por um lado encontramos a personagem de Lucien, que percorre as ruas procurando várias formas de obter dinheiro, obviamente vivendo um lar problemático, sendo na inspecção de saúde da escola que denuncia a real dimensão do seu problema. Lucien é o reflexo de uma sociedade problemática fruto de todas as transformações sociais pelas quais França passava na década em questão. No que respeita a vida familiar de Patrick, esta é um reflexo não de como as condições sociais podem afectar a vida familiar, mas de um espírito, de uma maneira de ser nessa contextualização. Pode ser feito um paralelo com uma determinada forma de estar inserida nessa sociedade patriarca, onde um pai põe todo o peso da sua própria responsabilidade numa criança. De uma forma ou de outra, todas as crianças que Truffaut nos apresenta nesta narrativa são negligenciadas por aqueles que deveriam ser os seus responsáveis, mas que acabam por exigir que sejam as crianças as responsáveis por eles.

Embora se denote a presença destas várias referências sociais e culturais, o assunto deste filme vai muito mais além do que o papel das crianças na sociedade. O

filme sugere num ambiente extremamente leve, um olhar inocente sobre as crianças a ser elas mesmas dentro do seu contexto a par de um olhar extremamente crítico incidente nos adultos. Estas crianças aparecem em oposição aos adultos, são mais adaptáveis e resistentes às circunstâncias. Tal como já foi decomposto, os pais no filme muitas vezes surgem como inaptos e insensíveis, o que é tratado com uma grande variedade de intensidade ao longo do filme: desde o pai de Patrick à mãe de Gregory que o deixa sozinho em casa por força das circunstâncias. Com as personagens de Madame e Monsieur Richet, Truffaut leva o espectador exactamente à conclusão que pretende que é precisamente a da força e resistência dessas mesmas crianças.

Em vez de se focar na vida de uma criança específica, tal como em *Les 400 Coups*, Truffaut propõe uma abordagem mais geral, um retrato colectivo que abrange diferentes experiências desse grupo de crianças. Sendo que grande parte do que chama a atenção nesta narrativa é uma combinação de um humor leve e infantil, com os vários incidentes e personagens com os quais é possível rapidamente estabelecer uma relação e simpatia. Truffaut apresenta o retrato de uma essência da infância e da sua sensibilidade e durabilidade e de como esta os pode influenciar no seu futuro. Se há algo de nostálgico neste filme, é o facto de que a sua difícil infância lhe ter ensinado a lição de que as crianças não devem ter que passar pelo impossível, mas que de alguma forma devem ganhar fibra. As inevitáveis provas colocadas na infância são, precisamente, o processo pelo qual se torna possível desfrutar e sobreviver a uma vida adulta.

Apesar destas várias leituras, este filme revela-se como um subtil retrato da infância e não o nostálgico olhar para trás para a infância perdida de alguém. O tom seguido neste filme é acima de tudo despretensioso, atribuído por um sentido de improvisação que deriva de trabalhar com crianças como actores. Há uma espécie de fascínio pelo próprio mau comportamento das crianças, que neste filme é tratado não como um desrespeitar de quem os educa, mas como uma forma de atingir os seus objectivos. Essas diabruras das crianças, devido ao facto de o filme ser filmado segundo o seu próprio ponto de vista surgem como inocentes, tratam-se de crianças a ser elas mesmas e entregues a si próprias. E penso que é isso que interessa a Truffaut, mostrar como as crianças devem simplesmente ser deixadas ser crianças, libertas de qualquer preocupação maior. Sendo neste ponto em que os adultos que tanto os carregam e deles exigem são criticados. Truffaut consegue com este filme um cuidado

equilíbrio entre a ténue linha que estabelece a distinção entre fazer um filme com crianças e fazer um filme sobre crianças.

L'Argent de Poche é talvez um dos filmes mais sinceros que alguma vez foi feito acerca da infância. Este é também um filme considerado único pela forma como Truffaut filma as crianças e as suas aventuras, vistas por elas próprias, e não pelos adultos que as rodeiam. A franqueza com que são filmadas quase inspira no espectador a reminiscência a um filme familiar, como se Truffaut filmasse estas crianças como um pai filma os seus filhos. Sem farsas ou pretensões poéticas, Truffaut trata este tema com uma grande sensibilidade e alegria, habilmente evitando os mais óbvios *clichés* típicos dos filmes deste carácter.

4. *La Chambre Verte* (1978): A Perda e o Amor

Não uma adaptação, mas antes uma reminiscência temática de *The Altar of The Dead*, de Henry James, *La Chambre Verte* remete de uma forma apaixonada a dicotomia entre amor e morte levado a termos extremos, sentimentos esses que são dissecados por Truffaut com uma exemplar contenção. A importância deste filme nesta análise prende-se não pela sua directa relação com a realidade dos anos 70, mas com o simples facto de este poder ser considerado o filme definitivo acerca da temática do amor.

Julien Davenne, personagem central da narrativa, é interpretado pelo próprio François Truffaut, e desempenha o papel de um vivo obcecado pela perda do grande amor da sua vida. Davenne vive rodeado pela morte, o próprio jornal onde trabalha como redactor de obituários, o *The Globe* está moribundo dado que a sua base de subscrição são apenas pessoas idosas que estão, elas próprias, a sucumbir. A narrativa inicia-se, em termos temporais, dez anos após a primeira guerra mundial, na qual o personagem desempenhado por Truffaut terá participado, e na qual terá perdido inúmeros companheiros. Talvez ainda mais relevante para a construção desta personagem é a morte da sua esposa a uma jovem idade, sendo este o acontecimento que mais o prende à morte e aos mortos.

O filme inicia-se exactamente com uma cena de um funeral, mais exactamente de Genevieve, esposa do seu amigo Mazet. Logo nesta cena percebe-se toda a dimensão do personagem de Julien, e da sua postura perante os mortos: num longo

monologo onde tenta consolar Mazet, Davenne explica-lhe como este deve direccionar o seu luto. Segundo esse luto ele deverá servir a memória da sua falecida esposa, preservando e prolongando a sua memória sendo essa a forma que lhe permitirá mantê-la viva, enquanto viúvo a sua obrigação é a de dedicar-lhe toda a sua vida. Quando mais tarde descobre que o Mazet voltou a casar, Julien fica extremamente revoltado, pois para ele é facto que é impossível amar duas vezes numa vida.

Conhece Cecília Mandel, a jovem rapariga que trabalha na casa de leiloes onde Julien vai logo na primeira parte do filme tentar recuperar um anel que havia pertencido à sua mulher. Esta reconhece Julien de um episodio que remete à sua infância, no qual este terá sido o único a lhe falar de forma matura. Numa primeira fase, Cecília tenta mudar ideias de Julien no que respeita a temática da morte, tentando que este se *entendesse* com os vivos, mas o único resultado obtido foi o de um afastamento. Voltam a encontrar-se casualmente no cemitério, e neste reencontro, Cecilia demonstra uma diferente postura perante os mortos, segundo a qual estes fazem agora parte do seu quotidiano. O que mais vai atrair a confiança de Julien em Cecília é que, tal como ele, ela alega também ter visto o espírito do seu pai imediatamente a seguir à sua morte.²⁷ Precisamente a propósito desta historia, Julien inicia uma primeira ligação a um ser humano desde a morte da sua mulher.

Com um comportamento metódico e desapaixonado, torna-se obvio que Julien está a sonambular pela vida, não demonstrando sequer qualquer tipo de emoção a não ser pela sua falecida mulher, Julie. Isolado por escolha, refugia-se constantemente num quarto verde, onde organizou determinados bens pessoais da sua mulher, quase como num altar. Esta sua obsessão por Julie leva-o até a mandar fazer uma boneca de cera à semelhança desta, mas cuja qualidade de execução o decepcionou, tendo até obrigado o seu fabricante a destrui-la no momento. A determinado momento Julien tem um longo monologo dirigido a Julie, onde deixa claro que prefere estar junto dos mortos do que conviver com os vivos.

Ao ficar preso no cemitério uma noite, descobre por acaso uma pequena capela abandonada danificada pela guerra e vê nela um potencial para a sua *missão*. Assim, Davenne procura os membros do clero responsáveis pela dita capela, convencendo-os do fundamento para o seu restauro, cena em que nos apercebemos da motivação da

²⁷ Há no filme a referência à alegação de Julien relativa ao facto de ter visto o espírito da sua mulher aquando a morte desta.

personagem. O seu objectivo para esta capela é o de lembrar os seus mortos através da criação de uma *floresta de chamas*. Cada um desses seus mortos teria direito a uma chama, que ele considerava que, enquanto essa estivesse acesa, faria com que nunca fosse esquecido. Como seria de esperar Julie é a peça central da sua capela que pretendia esse tal prolongamento da memória dos que haviam perecido. Ele vai partilhar esta capela apenas com Cecília vendo-a como parceira neste *manter os seus mortos vivos*. E se é em Cecília que encontra uma parceira de ideais, é também nela que se vai recordar que ainda está vivo. Ao se aperceber da sua situação, Julien rapidamente se isola no quarto verde subitamente atacado por uma consciencialização da sua relação com Cecília e por uma forte dor física, reconhecendo a importância que essa mesma relação adquiriu na sua própria vida. Perante esta situação Julien Davenne sucumbe ao seu próprio corpo e à sua própria vontade, perecendo.

Em *La Chambre Verte*, encontramos um personagem principal, desempenhado por Truffaut, degradado tanto física como psicologicamente, obcecado pelo único amor da sua vida. Para Julien, todo e qualquer *morto* é insubstituível, razão essa que o leva a prolongar a existência desses através da memória e é também por essa mesma razão que considera que é impossível voltar a amar, para Davenne, só é possível amar uma vez na vida. Truffaut faz um notável trabalho a transmitir toda a dimensão da personagem que interpreta, desde a sua personalidade até à forma como alimenta esta estranha paixão, tornando-se no ponto central do filme. Poderá ser lida no protagonista uma certa mágoa que se prende à impossibilidade que o Homem tem de sobreviver ao seu próprio fim, mas mais ainda ao facto de ter de sobreviver ao fim de outros.

Embora filmado em 1978, *La Chambre Verte*, é um filme que retrata França no período que ronda o final da década de 1920. Nele é traçado o retrato de um antigo soldado, que tudo o que tem na sua vida é a morte e a memória das pessoas que um dia conheceu. Encontramos poucas referências específicas e directas a eventos da época, dando-se estas durante a cena do funeral de Messigny, onde são relatados fragmentos da sua vida política. Apesar disso, é possível fazer através da personagem de Julien, uma leitura direccionada a um determinado estado de espírito reflexo desse seu contexto histórico. Davenne não representa o típico cidadão francês da década de

1920, mas antes o soldado retornado de uma guerra que além de todas as baixas humanas deixou um legado de destruição territorial.²⁸

O retrato traçado de Julien Davenne é o de um homem acima de tudo desiludido, plenamente consciente de tudo o que lhe foi tirado: a sua mulher morre invulgarmente jovem pouco depois de se casar com ele, a par disso perde inúmeros amigos na guerra. Davenne é um homem solitário que *convive* apenas com os seus mortos, o mundo que o rodeia não é mais do que a *superfície* que lhe permite prolongar a existência desses. Julien não procura nem quer qualquer relação com os vivos, sendo um ser profundamente individualista com uma missão, sendo essa missão também o que o leva a deixar entrar alguém novo na sua vida.

Mas mais do que o retrato de um tempo, *La Chambre Verte* é um muito peculiar retrato de uma vertente do sentimento que é o amor. Essa temática é aqui tratada de uma forma única, organizando-se todo o filme em torno de toda a dimensão do protagonista: da sua personalidade da forma como exprime e alimenta esse seu amor. Como já foi referido, é através da memória que a existência dos mortos é prolongada, e é com essa memória que Davenne alimenta o seu amor. Para construir essa memória, o protagonista encena a presença do seu amor perdido, seja através dos retratos pendurados na parede, ou através da reunião dos seus objectos pessoais ou ainda a tentativa de obter uma boneca à sua imagem. E é esta encenação que preserva o seu amor interminável que pode levar a atribuir a esse um carácter mórbido e necrófilo.

Considero que o objectivo de Truffaut com este filme não seria o de explorar tanto os conceitos de um fetichismo necrófilo mas o de procurar uma compreensão acerca desta tão única expressão obcecada do amor. Para Davenne, apenas o amor que tem por esta mulher faz sentido e é por essa mesma razão que recusa toda uma realidade que não a inclua assim como todos os novos sentimentos que derivem dessa. Essa leitura de necrofilia é confundida com o desejo que o protagonista tem de manter viva a memória do seu amor que chega a um ponto obsessivo pelo simples facto de o seu amor ter sido interrompido enquanto ainda era novo e de uma forma abrupta.

Este filme, além de um retrato do amor, é uma óbvia e particular expressão de um estado de espírito que o relaciona com a época em que decorre. Obcecado pelo seu grande amor, Julien Davenne é a personificação de um soldado que sobrevive de

²⁸ A I Guerra Mundial deu-se em grande escala no território francês, tendo deixado neste um vasto grau de destruição humana e material.

forma ileso à I Guerra Mundial. Com o seu ímpar retrato psicológico, nele é possível ler as frustrações, ânsias e desespero que marcam aqueles que encararam a morte de uma forma tão violenta, sendo talvez esse o motivo que o leva à sua postura perante a morte. Penso que é também por conhecer tão bem a morte e os mortos que Julien evita qualquer tipo de nova ligação humana que vá além de uma interação básica.

Dentro da obra de François Truffaut, *La Chambre Verte* pode ser considerado o filme definitivo acerca da temática do amor. Não é o amor jovial, leve e inconsequente que aqui encontramos, mas um amor absoluto que transcende toda a existência e que vai além da própria razão. Trata-se da dissecação de uma capacidade de amar tão única que impossibilita o protagonista sequer de o querer: é a representação da cegueira que a paixão acarreta consigo. Mais do que o retrato de uma época, tal como era possível entender nos filmes anteriormente analisados, *La Chambre Verte* revela toda a sua importância para esta dissertação pelo desenvolvimento temático único que nele encontramos.

Conclusão

Ao analisar um determinado tempo, facilmente nos deparamos com vários acontecimentos que o marcam de forma única. Esse acontecimento, ou conjunto de acontecimentos, trazem consigo alterações a esse tempo, influenciando alterações dos comportamentos sociais. Ora a cultura é precisamente o conjunto de todos os elementos espirituais e materiais que caracterizam uma determinada sociedade. Cultura esta que é enriquecida pelo Homem, ser inconformista. A arte é parte integrante da cultura, tendo com esta uma relação dicotómica: tal como é afectada por esta evoluções culturais, também ela contribui para as mesmas. Nessa linha de pensamento o Cinema adquire um papel ainda mais relevante por se tratar de uma faceta artística com grande poder de difusão. O cinema é, talvez, hoje em dia a arte com mais potencialidade de inspirar comportamentos e mentalidades. Além disso, e neste contexto da arte como forma de interpretação de um tempo, o Cinema revela-se uma ferramenta extremamente útil, quer seja a propósito de representações visuais, ideológicas ou do social.

O caso específico escolhido para o estabelecimento desta relação entre o cinema e o social, foi o do cinema de François Truffaut. Este foi um notável cineasta e crítico cinematográfico cujas obras incidiam sobre o Homem e a sociedade do seu tempo. Com grande diversidade temática e de género, a sua obra, além de singular e regular, foi de uma construção extremamente sólida. Truffaut procurou fazer o seu cinema segundo as teorias e regras que defendia como base de execução cinematográfica, sendo essas pedras basilares na sua obra. Essencial, era também a sua relação com o espectador, preocupação que manteve constante na sua obra: Truffaut não procurava fazer filmes intelectuais com leituras subjectivas e significações metafísicas, procurava sim a conciliação da sua liberdade e criatividade artística a par das denominadas leis de mercado.

Considero que no cinema de François Truffaut é passível de ser encontrado um reflexo do seu próprio tempo. Em geral, no cinema deste realizador, pode ser entendida uma extraordinária carga vivencial, um reflexo da sua experiência e da própria sociedade que o rodeava. Mais precisamente no pequeno intervalo temporal que me propus a analisar, é possível ver de uma forma clara e óbvia essa marca do seu próprio tempo. *Domicille Conjugal* tem em si um flagrante exemplo desta marca de um

tempo que Truffaut imprime nos seus filmes. Nessa narrativa encontramos várias referências, como o caso das alterações que as medidas de Giscard trouxeram à lei do divórcio. Sabine, a jovem namorada de Antoine Doinel é o exemplo de uma jovem mulher de uma época que havia sido marcada por um forte movimento feminista no que diz respeito a uma alteração de comportamentos da mulher na sociedade. *L'Argent de Poche*, ao tratar a temática do universo infantil leva-nos a observar de uma forma externa qual a postura que os educadores teriam nessa época. Trata-se de um filme que permite um entendimento acerca do papel dessas crianças na sociedade em que se inseriam. Em *Domicille Conjugal* encontramos um olhar sobre a estrutura familiar e das alterações que a passagem da idade jovem à idade adulta traziam consigo. Em *L'Homme qui Aimait las Femmes*, Truffaut explora a relação entre os sexos de forma sem precedente, centrando-se na própria sexualidade da mulher, reflexo da revolução sexual que se deu nos anos 60. Entre estes há muitos mais exemplos ao longo de toda a obra de Truffaut que nos permitem estabelecer estes paralelismos com o tempo em que se deram, o que nos leva à nossa próxima questão.

Numa sociedade marcada por tantas alterações a nível social, de uma modernização de toda a estrutura familiar e com a alteração do papel da mulher nesta, a temática dominante nos filmes de Truffaut continuava a ser a do amor. Analisando superficialmente a obra cinematográfica da década de 1970, facilmente nos é possível constatar que a presença dessa temática é constante em todos os seus filmes. Penso que a questão que se coloca é a de o que é que o leva a filmar o amor em todas as suas diferentes vertentes, principalmente numa época em que todos os valores da sociedade haviam se modificado de forma a que este teria passado para segundo plano para dar lugar a uma liberdade sexual proporcionada pela banalização dos contraceptivos ou pela legalização do aborto.

Ao analisar a obra de Truffaut, considero ser possível encontrar uma dedicação extraordinária deste ao universo dos sentimentos, principalmente do amor, a par da fragilidade do que é ser humano. Este é um tema que ao longo da sua obra cinematográfica acompanha o seu tempo. Truffaut nunca colocou esta temática de lado, apenas procurou novas formas de a tratar, adequada a cada época. Como já verificamos há uma inclusão de todos os novos comportamentos sociais nas suas narrativas, seja a nível da sexualidade ou a nível familiar. Truffaut apresenta-nos realidades como a das relações contaminadas, de crises de casal de forma a que o

espectador se questione acerca de qual o papel que o amor deverá ter nessa sua sociedade.

Penso que ele fez filmes sobre amor, porque é este que traz o fulgor à vida. Considero que o que Truffaut pretende do espectador é que este se questione acerca de como seria a vida sem amor. Nos filmes de Truffaut é no amor que cada personagem encontra o sentido da sua vida. Entre essas personagens encontramos Julien Davenne, protagonista de *La Chambre Verte*, cuja vida só faz sentido ao preservar a memória de forma a prolongar o seu amor por uma mulher morta. Temos ainda o exemplo de Antoine Doinel, que não sabe viver sem amor ou o pequeno Patrick de *L'Argent de Poche* que ainda procura compreender o que é o amor. Tal como Truffaut deixou bem claro, há toda uma panóplia de possibilidades para o amor, e ele explora-as a todas.

De cinéfilo a cineasta, François Truffaut foi excepcional no que fez. Desde os seus escritos à realização cinematográfica foi um cineasta com uma visão única acerca da vida, do cinema e do papel e valor que um tem para o outro. Marcado pelos filmes que tanto amava, Truffaut encontrou no cinema o seu grande amor, a quem dedicou a sua vida, atitude esta presente na sua obra cinematográfica.

Bibliografia

Estudos:

LE BERRE, Carole (1993), *François Truffaut*, Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma

BRESCHAND, Jean (1996), La terre tremble (1968-1981) “Brève histoire du cinéma français 1960-1990” in *Le Cinéma Français*, adpf, Paris, pp 172-178

FERREIRA, Carlos Melo (1990), *Truffaut e o Cinema*, Porto: Edições Afrontamento

GRAHAM, Peter (1996), “New Directions in French Cinema” in NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed) *The Oxford History of World Cinema - The Definitive history of cinema worldwide*, New York: Oxford University Press Inc, Ed., pp 576-586

GRENVILLE, J.A.S. (1994), “The Revival of France” in *A History of The World In The 20th Century*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Ed., pp. 872-878

RODRIGUES, António (organização literária) (2005), *François Truffaut: A Vida Era o Ecrã*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

NOWELL-SMITH, Geoffrey (1996), “Art Cinema” in NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed) *The Oxford History of World Cinema - The Definitive history of cinema worldwide*, New York: Oxford University Press Inc, Ed., pp 567-575

STORY, Jonathan e CARMOY, Guy de (1993), “France and Europe” in STORY, Jonathan (ed.) *The New Europe - Politics, Government and Economy since 1945*, Oxford: Blackwell Publishers, pp 185 - 206

Sites:

A.GONZÁLEZ, Juan Carlos, “François Truffaut”, disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/truffaut/>

Consultado em 12-02-2011

Autor desconhecido, “Cinema in Flux: 1970 to 1989”, disponível em: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/France-CINEMA-IN-FLUX-1970-TO-1989.html>

Consultado em 1-06-2011

Publicações Periódicas

RAFFERTY, T. (2007), “A Troublemaker Who Led a Revolution” in *The New York Times*, 23 de Setembro, Ed online:

(<http://www.nytimes.com/2007/09/23/movies/23raff.html?ref=francoistruffaut>)

Filmografia

Baisers Volés, (1968) de François Truffaut

British Sounds (1970) de Jean-Luc Godard

Domicile Conjugal, (1970) de François Truffaut

Les Deux Anglaises et le Continent, (1971) de François Truffaut

Une Belle Fille Comme Moi, (1972) de François Truffaut

L'Argent de Poche (1976) de François Truffaut

La Chambre Verte (1978) de François Truffaut

L'Amour en Fuite, (1979) de François Truffaut