

Pour Esther et Carlos,

Cette histoire  
de la

Antoine de  
Baecque

Cinefilia

Invenção de um  
olhar, história  
de uma cultura  
1944-1968

tradução  
André Telles

Une passion partagée  
entre Louis et São Paulo,  
et avec un grand souvenir  
de notre si précieuse rencontre,  
Avec mon Amitié

COSACNARY

le 6 août 2011

Na França, as vendas ficam estagnadas em torno de 5 mil exemplares por um bom tempo, e Robert Laffont continuará se negando a fazer uma reimpressão. A versão norte-americana, um ano mais tarde, conhecerá por sua vez um imenso sucesso de vendas: em um mês e meio, por ocasião do Natal de 1967, 7 mil exemplares do livro – mesmo custando caro – serão vendidos. O aumento das vendas irá prosseguir; em seis anos, a Simon and Schuster terá despejado no mercado cerca de 15 mil exemplares encadernados e 21 mil em brochura. Depois virão as primeiras traduções, na Alemanha pela Hanser Verlag, na Itália pela Mazzotta, na Espanha pela Alianza, na Dinamarca pela Rhodos, e na Inglaterra será publicada pela Secker and Warburg.

Ao longo de toda essa aventura, o elogio que mais tocou François Truffaut foi o do próprio Alfred Hitchcock, que, num telegrama enviado no dia seguinte ao lançamento parisiense do livro, lhe escreve: “*I think the book has turned out wonderfully well, and I must congratulate you. I think the illustrations make a big difference to it.* Parabéns e muitíssimo obrigado”.<sup>38</sup> Essa relação excepcional, mantida por meio de bilhetes amistosos, longas cartas de confidências e pedidos de conselho a respeito desse ou daquele filme, só terá fim com a morte do mestre do suspense, em 1980, mundialmente reconhecido, graças ao seu discípulo, como um autêntico criador.

#### 4. Como François Truffaut escreveu “Uma certa tendência do cinema francês” (1950-1958)

As cesuras que dão ritmo à história do cinema são, na maioria das vezes, determinadas pela influência de determinados filmes, pela inovação técnica, pelo surgimento dessa escola ou daquele movimento. Entretanto, os historiadores do cinema atribuem lugar privilegiado a um determinado artigo de cerca de quinze páginas, “Uma certa tendência do cinema francês” [“Une certaine tendance du cinéma français”], escrito por François Truffaut e publicado no número 31 dos *Cahiers du Cinéma* em janeiro de 1954. Trata-se, aqui, de uma exceção célebre, provavelmente o texto crítico a empreender a mais vigorosa ruptura na história de uma arte. Como foi concedido a um jovem de vinte e dois anos esse poder de escrever, num piscar de olhos, uma página da história do cinema ainda é enigma. Decerto ele não foi o primeiro a analisar nem a denunciar a adaptação literária no cinema, mas sua contribuição foi considerada decisiva. E, embora a tenha publicado em uma revista de tiragem pequena, ela terá grande repercussão.

Esse artigo, é a opinião mais corrente, teria assinado a condenação à morte de certo cinema francês, a chamada “Qualidade francesa”, e, na mesma penada, a certidão de nascimento de outro, a *nouvelle vague*. Assim apresentado, o mistério permanece intacto, por mais espantosa que seja a desproporção entre

<sup>38</sup> Em inglês, no original. [N. T.]

Id., Films du Carrosse, dossiê “Alfred Hitchcock”, carta de 9 de dezembro de 1966.

a causa e seus efeitos, entre algumas páginas – veementes decerto – escritas por um jovem desconhecido, e o desmoronamento de uma tradição de cinema que se beneficiava de amplo reconhecimento internacional. Tal desproporção é geralmente mascarada por uma interpretação teleológica da história do cinema francês: o artigo de Truffaut é lido a partir da trajetória posterior dos cineastas da *nouvelle vague*, compreendida como o episódio decisivo de uma vitória inevitável. E eu gostaria de mostrar aqui que nem a escrita, nem a leitura, nem o público, nem o triunfo do artigo de Truffaut foram muito evidentes no início dos anos 1950. Eis o plano: compreender, graças aos arquivos conservados nos Films du Carrosse e na Bibliothèque du Film,<sup>1</sup> como François Truffaut conseguiu escrever, no calor da hora, a história do cinema francês, como trabalhou e retrabalhou esse texto denunciando a “tradição da Qualidade” e lhe deu força de provocação, chegando mais tarde, em “campanhas de imprensa” eficazes, a lhe conferir força de lei, caráter de verdade. Descobrir, de certa forma, os vestígios de um ato de escrita, de rebelião e de convicção que, ao longo de dez anos, modelou duradouramente a história da cinefilia francesa.

### Gênese, escrita e reescritas de um manifesto

“Uma certa tendência do cinema francês” não é um mero artigo de ocasião. Se, em contrapartida, inscreve-se perfeitamente no contexto da virada dos anos 1950, e surge tão oportunamente, é porque se beneficiou de um longo trabalho de elaboração. Dessa forma, esse artigo está ancorado na prática cinefílica do jovem Truffaut, maneira de extrair um balanço crítico de dez anos de experiência de espectador. O que Truffaut viu depois de sua primeira recordação de cinema,<sup>2</sup> aos oito anos, aquele *Paraíso perdido* [*Paradis perdu*, 1938] de Abel

1 Preciso agradecer aqui a Madeleine Morgenstern e a Laura e Eva Truffaut por me terem concedido livre acesso aos arquivos dos Films du Carrosse. Uma parte importante desses arquivos, exceção feita a acervos mais privados, foi depositada na Bibliothèque du Film (Bifi), sob a rubrica “acervo Truffaut”.

2 Antoine de Baecque, “François Truffaut, spectateur cinéophile (1940-1958)”, *Vertigo*, n. 10, número dedicado ao “Siècle du Spectateur”, primavera de 1993, pp. 37-44.

Gance projetado em 1950 na Paris do início da Ocupação? Filmes franceses. Quase todos exclusivamente franceses até o fim da guerra, concorrendo com os filmes americanos a partir do verão de 1946, quando desembarcam em Paris as tão aguardadas produções hollywoodianas. Filmes franceses que representavam o fundamento do que Jean-Pierre Barrot logo vem a chamar, para elogiá-la, de “tradição da Qualidade”.<sup>3</sup> As agendas do jovem cinéfilo atestam isso, elas que registram os filmes vistos e revistos – Truffaut anotava sistematicamente, depois de cada título, o número de sessões a que assistira. A lista esboçada não deixa de ser interessante, pois assinala com força que as primeiras inclinações do jovem espectador o impeliram para o cinema francês de qualidade, o mesmo que em seguida ele denunciaria. Eram filmes oriundos da cinefilia de guerra, como *O corvo* [*Le Corbeau*, de Henri-Georges Clouzot, 1943], visto treze vezes na data do mês de junho de 1950, o mais fiel objeto da cinefilia de Truffaut, ou *O boulevard do crime* [*Les Enfants du Paradis*, de Marcel Carné, 1945], visto nove vezes, *Cais das sombras* [*Quai des brumes*, de Marcel Carné, 1938], oito vezes, *Dulce, paixão de uma noite* [*Douce*, de Claude Autant-Lara, 1943], seis vezes, *Adúltera* [*Le Diable au corps*, de Claude Autant-Lara, 1947], cinco vezes...

O crítico, por ocasião da espantosa confissão à qual se entrega na primeira versão de “Uma certa tendência do cinema francês”, confissão não publicada

3 Jean-Pierre Barrot, coeditor de *L'Écran français*, escreve a respeito dos cineastas franceses do pós-guerra (em especial Clair, Becker, Christian-Jaque, Delannoy, Faurez, Calef, Dréville, Lampin, Zwoboda), em “Une tradition de la qualité”, in *Sept ans de cinéma français*. Paris: Le Cerf, 1953, pp. 26-37: “Garantia de um estilo, de uma tradição da Qualidade na produção francesa, eles contribuíram generosamente para isso, artistas eminentes ou conscienciosos, todos impecáveis artesãos”. Elogio do artesanato, que, algumas semanas mais tarde, transforma-se em simples constatação em Jean-Louis Tallenay, diretor de *Radio-Cinéma-Télévision*: “As obras insólitas são raras no cinema francês do pós-guerra. O lugar muito honroso por ele ocupado na produção mundial e nas premiações dos festivais, ele o deve mais ao trabalho que ao rasgo de gênio, mais a obras de qualidade que a revelações”, in *Le Cinéma de 1953 à travers le monde*. Paris: Le Cerf, 1954. Elogio e constatação que se transformam em denúncia em Truffaut. Acerca desses pontos de vista e desses debates referentes ao “cinema de qualidade” francês, ver o livro de Olivier Barrot, *L'Écran français, 1943-1953. Histoire d'un journal et d'une époque*, op. cit.

na edição definitiva, confessa esse amor e essa fascinação pela atmosfera escura e pelas histórias difusas da tradição francesa encarnada pelo duo de roteiristas mais célebres do momento, Jean Aurenche e Pierre Bost:

A fim de provar ao mesmo tempo a intensidade e o perigo da influência de Aurenche e Bost, vou contar um roteiro que escrevi em torno dos meus quinze anos de idade, em 1947, e cuja lembrança é suficiente para me encher de vergonha hoje como me enchia de orgulho na época. Tratava-se de uma garotinha que fazia sua primeira comunhão e era estuprada num sótão por seu jovem primo da mesma idade; uma espécie de estupro consentido. Quando ela descia de volta para juntar-se à família, seu padrasto lhe disse: “Que brilho nos olhos, está parecendo uma recém-casada”. Dez anos mais tarde, ela se casava com um imbecil, subia novamente na tarde de suas núpcias ao famoso sótão, ali se encontrava com um pajem um tanto bêbado, entregava-se a ele e voltava a descer para junto da família para ouvir do mesmo padrasto apático e estúpido: “Que brilho nos olhos, parece que fez primeira comunhão”. Repito que tenho vergonha de ter um dia inventado história tão idiota quando pífida, mas é possível reconhecer nela a influência do cinema em que eu então acreditava. Todos os temas do cinema francês na nossa época estavam acumulados no roteiro destinado a fazer um curta-metragem em 16mm: a blasfêmia, o ódio pela família, o desprezo por todos os personagens, sem esquecer a pior literatura moderna, a de Anouilh, que eu parodiava sem saber através de *Pattes blanches*. Preciso dizer que só recebi elogios, e, pior de tudo, sinceros?

Esse roteiro figura nos arquivos de François Truffaut sob o título “La Ceinture de peau d’ange”. Parece datar do verão de 1950, e não de 1947. Em todo caso, numa carta escrita em setembro de 1950 a seu amigo Robert Lachenay, Truffaut fala em sua iminente filmagem:

Vou fazer um filme em outubro; tenho vinte e cinco rolos de película, ou seja, 1h40 de projeção. Meu filme terá uma duração de cerca de quarenta e cinco minutos, portanto tenho margem. Tenho a câmera 16mm e o operador, tenho todos os atores. Só me faltam alguns figurinos e um grande recinto, com um gerador

de 40 amperes para as iluminações, para ser a sala de recepção da comunhão e, depois, do casamento.<sup>4</sup>

“La Ceinture de peau d’ange” realmente conta a história de uma garota que faz primeira comunhão e é estuprada pelo primo num sótão familiar no dia da cerimônia. Seis anos mais tarde, quando então celebra seu casamento, ela volta ao sótão para rever seus brinquedos de infância guardados num velho baú. O chefe de seu marido no escritório, convidado para as bodas, a encontra no sótão e, sob o pretexto de consolá-la por sua melancolia, a derruba e a possui num velho sofá. Nesse roteiro fantasmagórico, ao mesmo tempo sexual e blasfemo, o jovem Truffaut reservou o papel principal para sua namorada da época, Liliane, que ele cortejava na Cinemateca Francesa, outro para Jacques Rivette, colega de cinefilia (o do “primo cafajeste”), mas Alexandre Astruc e Truffaut deviam participar também. Para levar a cabo esse projeto, o jovem esperou pacientemente um apoio financeiro da... diocese de Paris, apresentando, numa lista de subvenções, seu filme como um documentário sobre a primeira comunhão. A Igreja não se deixará convencer, e é compreensível...

Truffaut, mais tarde, já cineasta, terá a sabedoria de nunca voltar a esse primeiro roteiro de juventude. Em “La Ceinture de peau d’ange” exprime porém a história de uma revelação: a grande inclinação pelo cinema francês tão desacreditado a seguir. Nesse sentido, a denúncia da “Qualidade francesa”, por parte de Truffaut, assume a forma de um relato de traição, extrai sua força de um conhecimento íntimo transformado em ódio calculado, enraíza-se nessas histórias e nesses roteiros que o crítico pode contar e analisar em detalhe porque os amou e os praticou antes de torná-los réus.

Assim, bastante logicamente, é o diário íntimo<sup>5</sup> de François Truffaut que narra essa tomada de consciência. Em 1947, o crítico se descreve imaginando “histórias vergonhosas”. Quatro anos mais tarde, ao longo de um diário mantido dia a dia

4 Arquivos François Truffaut, Films du Carrosse, dossiê “Ma vie 1”, carta a Robert Lachenay, setembro de 1950.

5 O diário íntimo de François Truffaut está conservado nos arquivos dos Films du Carrosse, dossiê “Archives très privées 1”.

ou quase isso, entre junho de 1951 e maio de 1952, com dezenove e depois aos vinte anos, a pena de Truffaut revela a profunda mudança, crise íntima, dolorosa e desestabilizadora, de um jovem que agora sofreu a “experiência da infâmia”, como confessa em 21 de outubro de 1951, por intermédio do confinamento, da educação vigiada e da prisão militar: ele não aguenta mais as “histórias infames” dos principais roteiristas do cinema francês. Essa ideia é sugerida, sob forma de nota, na data de 24 de outubro de 1951, iniciando, mais de dois anos antes da publicação de “Uma certa tendência do cinema francês”, a denúncia principal do artigo, o desprezo que cineastas e roteiristas franceses ostentam por seus personagens:

A vaidade e a arrogância dos diretores de hoje fazem com que estes depreciem seus personagens a seu bel-prazer. Os cineastas franceses estão se perdendo por falta de humildade. O diretor deve ter, em relação aos seus personagens, a humildade do olhar do Deus de São Francisco de Assis. Para que aceitemos personagens infames, é preciso que aquele que os cria seja ainda mais infame. Anátema, blasfêmia, sarcasmo, eis as três senhas dos roteiristas franceses. Griffith, por sua vez, permanece grande porque era ainda mais ingênuo que seus personagens. O artista arrogante pretende-se superior à sua criação; essa presunção justifica, sem absolver, a falência das artes depois da invenção do cinema.

Três dias mais tarde, Truffaut, então confinado (depois de ter desertado do seu regimento e ser recapturado) na prisão militar de Andernach, na Alemanha, escreve em seu diário o segundo registro ilustrado em seguida por “Uma certa tendência...”; a crítica da adaptação das obras literárias no cinema praticada pelos roteiristas Aurenche e Bost. O jovem agora está convencido: o cinema francês é um “cinema de roteiristas” cujos fracassos devem ser buscados nas deficiências dos próprios roteiristas.

*Le Diable au corps*, romance de Radiguet,<sup>6</sup> reaparece então em folhetim em *Ici Paris*, e Truffaut, recebendo em sua cela os jornais enviados de Paris pelos

6 Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* (1919). Paris: Grasset, ed. definitiva, 1924 [ed. bras.: *Com o diabo no corpo e o Baile do Conde D'Orgel*, trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995].

amigos, dedica-se a comparar sua leitura com as anotações feitas durante projeções do filme de Claude Autant-Lara [*Adúltera*, 1947] roteirizado por Jean Aurenche e Pierre Bost. Esse cruzamento, minuciosamente transcrito, é esmagador, na cabeça de Truffaut, para Jean Aurenche e Pierre Bost: o jovem crítico traz assim à tona vários exemplos do que chama de “equivalências-traições”.

Essas duas ideias, o desprezo pelos personagens por parte de um cineasta arrogante e a rejeição de uma certa forma de adaptação dos romances franceses amalgamam-se em seguida, em 6 de novembro de 1951, numa reflexão que podemos ver como esboço do futuro artigo dos *Cahiers du Cinéma*, esboço intitulado “Il n’y a pas de cinéma français”. Nele, Truffaut coloca em pauta a mediocridade de uma escola que se pretende “verista” e “psicológica”, oriunda da guerra, cujos paladinos são os roteiristas Aurenche e Bost, Maurice Jeanson, Jacques Laudénbach, Maurice Scipion, Pierre Laroche, Jacques Sigurd:

Neles, o realismo psicológico dita que os homens sejam fatalmente baixos, infames e estúpidos, e os filmes que eles escrevem, uma vez que convém descrever essa baixa com o ar superior daquele que é mais inteligente que os próprios personagens, são ainda mais baixos, infames e estúpidos do que tudo que a arte francesa produzira até o presente.

Truffaut, por outro lado, mira nos seus alvos com precisão e se exalta contra diversos filmes: *Adúltera*, de Autant-Lara; *A sinfonia pastoral* [*La Symphonie pastorale*, 1946] e *O rebento selvagem* [*Le Garçon sauvage*, 1951], de Jean Delannoy; *A Cartuxa de Parma* [*La Chartreuse de Parme*, 1947], *De homem para homem* [*D’Homme à homme*, 1948], de Christian-Jaque; *A cínica* [*Manèges*, 1950], *Escravas do amor* [*Dédé d’Anvers*, 1947], *Uma si jolie plage* [*Une si jolie plage*, 1949], de Yves Allégret; e *Retour à la vie* [*Retour à la vie*, 1949], série de esquetes de André Cayatte, Henri-Georges Clouzot, Jean Dréville e Georges Lampin.

Paralelamente a esse esboço programático, Truffaut, privado de cinema, acumula notas de leitura, o que lhe permite classificar, inventariar e compreender os filmes a que assistiu ao longo dos anos precedentes. O jovem trabalha com especial ardor sobre o artigo de Bazin publicado no terceiro número

dos *Cahiers du Cinéma*, em junho de 1951, “La stylistique de Robert Bresson”, em que o crítico também analisa o trabalho de adaptação de Bresson da obra de Bernanos, *Diário de um pároco de aldeia*. Portanto, Truffaut não é o primeiro a refletir sobre o trabalho de adaptação, e sua análise apoia-se nesta famosa frase de Bazin: “Depois do *Diário de um pároco de aldeia*, de Robert Bresson, Aurenche e Bost passaram a ser meros Viollet-le-Duc da adaptação”. Bazin distinguia em Bresson as virtudes de uma “outra adaptação”, analisava esses dados e enfatizava seu alcance; Truffaut, aluno turbulento, fará questão, ao mesmo tempo em que repetia ao seu jeito os principais argumentos de seu professor, de dirigir a crítica contra os roteiristas-adaptadores da “Qualidade francesa”: com ele, a violência da escrita panfletária sucederá ao espírito de raciocínio.

Ao voltar à França em meados de fevereiro de 1952, após seis meses de prisão militar, François Truffaut instala-se na casa de André e Janine Bazin, e mora durante cerca de dois anos em seu chalé de Bry-sur-Marne. Trabalha arduamente em seu projeto de artigo sobre o cinema francês, como atestam alguns arquivos. Para elaborá-lo com mais precisão, Truffaut chega a fazer contato com Pierre Bost, usando como pretexto essa “investigação em curso”, como escreve, e aproveitando-se do seu conhecimento aprofundado dos filmes assinados por Aurenche e Bost para se aproximar do escritor e bajulá-lo, pegando inclusive quatro roteiros emprestados. Dentre estes, figura um documento inédito, suscetível de constituir uma prova material com vistas ao processo que ele pretende impetrar: a adaptação escrita por Aurenche e Bost do *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, adaptação recusada pelo autor ainda em vida e evocada pelo próprio Bazin sem que este jamais tenha conseguido consultá-la. Manifesta-se então o oportunismo do crítico, em sua maneira de se aproveitar de Pierre Bost, esse comportamento tão deselegante de confiscar documentos para depois voltá-los contra quem os emprestou. Ainda assim, a despeito do jogo duplo que manteve em suas relações com Pierre Bost, Truffaut acredita sinceramente – seu diário íntimo o comprova – nas acusações que profere. Logo, uma atenuante a seu favor.

Esse trabalho de documentação, de leitura, de revisão, dá seus frutos, e, em dezembro de 1952, François Truffaut pode propor a André Bazin uma primeira versão de um longo artigo intitulado “O tempo do desprezo. Notas

sobre uma certa tendência do cinema francês”.<sup>7</sup> Trata-se de um longo texto de trinta e uma laudas, provavelmente o mais longo texto crítico já escrito por Truffaut, misturando, de maneira às vezes bem canhestra, reflexões tiradas de seu diário e exemplos de adaptações literárias comentadas com severidade. A meio caminho entre o diário íntimo de um cinéfilo e a ficha de leitura, esse texto, embora canhestro, é de uma sinceridade absoluta.

A princípio, mostra-se extremamente violento, atacando, muitas vezes pessoalmente, os roteiristas e cineastas visados. Aurenche é visto como um “sobrevivente da *mise en scène* que realizou em um ou dois curtas-metragens comerciais”, Jeanson como “baixo e ignóbil”, Françoise Giroud como dotada de um “incomensurável mau gosto”... Da mesma forma, os enredos dos “filmes da qualidade” são denunciados com incrível virulência, *Amor de outono* [*Le Blé en herbe*, 1954], de Autant-Lara, tornando-se uma “infame história de lésbicas” e *Les Orgueilleux* [*Les Orgueilleux*, 1953], de Yves Allégret, gera um chiste revoltado:

A sra. Morgan vomita diante da câmera, vômito que constitui um patamar importante na libertação das vigilâncias burguesas ao cinematógrafo. Se Yves Allégret quer realmente permanecer honesto consigo mesmo, está intimado a antes de três anos nos mostrar a sra. Morgan posando de calcinha na Austrália cercada por cangurus dizimados pelo tifo transformado por razões locais em hemorragia nasal. Se meu vaticínio não se realizar – o que é provável –, terei tido razão em acusar o sr. Allégret de ser o mais conformista dos cineastas.

Em seguida o texto se torna extremamente minucioso e documentado, com Truffaut analisando alguns diálogos até o exagero da erudição: cerca da metade do artigo é composta de citações de diálogos, espécie de “bestiário da infâmia” que Truffaut quer pôr sob os olhos do seu leitor para convencê-lo. Todas as fichas elaboradas pelo crítico sobre os principais roteiros franceses

7 “Le Temps du mépris. Notes sur une certaine tendance du cinéma français”, texto datilografado/ manuscrito, conservado nos arquivos dos Films du Carrosse, dossiê “Archives très privées 1”.

do momento são convocadas: *A sinfonia pastoral*, *Adúltera*, *Diário de um pároco de aldeia*, *Amor de outono*, *Brinquedo proibido* [*Jeux interdits*, de René Clément, 1952], *Les Orgueilleux* passaram, um a um, pelo crivo, que denuncia o “princípio da equivalência” desenvolvido por Aurenche e Bost em seu trabalho de adaptação, “pedra angular do sistema”.

Num romance, explica Truffaut, existem cenas filmáveis e não filmáveis. O papel do roteirista, segundo Aurenche, é selecionar as boas e, sobretudo, substituir as não filmáveis por equivalências, “como se o autor do romance as tivesse escrito para o cinema”. “Inventar sem trair”, eis a palavra de ordem reivindicada por Jean Aurenche; a “famosa fidelidade”, em que Truffaut vê sobretudo o produto de uma “trucagem de escrita”. Essa sistematização de um procedimento de escrita incomoda o crítico, pois ela confere aos roteiristas um papel determinante, em prejuízo da “*mise en scène*” ou da “direção de atores”: é assim que eles reescrevem a literatura – “comportam-se em relação ao romance assim como julgamos reeducar um delinquente oferecendo-lhe trabalho, sempre acham que ‘fizeram o máximo’ por ele enfeitando-o com sutilezas” – e confinando o cineasta num calabouço – “o diretor francês é um simplório que insere enquadramentos sobre um roteiro...”.

Esse texto é permeado por um moralismo severo. Truffaut fica indignado com o desprezo dos roteiristas “literatos e arrogantes” pelo corriqueiro e com os personagens sempre estúpidos e ridículos: em nome de uma certa ética, o crítico denuncia o “conformismo esnobe” e a “complacência antiburguesa” dos “pseudointelectuais anarquistas e anticlericalistas” do cinema francês, essa inclinação pela blasfêmia, pela profanação sistemática dos valores, das “vilezas e infâmias”, denuncia que, em contrapartida, o leva a fazer o elogio da censura, da família ou do casamento, valores tradicionais que ele coloca, de forma bastante provocadora, do lado da inocência preservada ou redescoberta. O próprio título do artigo – “Le temps du mépris” –,<sup>8</sup> a violência geral do tom, bem como a posição bastante moralista

8 Esse título violento, que continha grave juízo moral, não agradava a Bazin, que o julgava demasiado polêmico e o substituiu pelo subtítulo original, mais neutro: “Une certaine tendance du cinéma français” [“Uma certa tendência do cinema francês”].

da abordagem, assinalam explicitamente que se trata de acusação longa e deveras pessimista.

Truffaut, aos vinte anos, depois de uma penosa experiência de confinamento, escreve seu texto mais desesperado, como se visse na tradição de “Qualidade” do cinema francês uma reminiscência do estado de espírito típico da Ocupação.

Primeiro leitor, coeditor-chefe dos *Cahiers du Cinéma* e pai espiritual do jovem que recolheu em sua casa, André Bazin não fica insensível a esse ensaio.<sup>9</sup> Em instante algum pensa em publicá-lo sem restrições, e, de imediato, diante da insistência de Truffaut, tenta fazê-lo retrabalhar o texto. Em primeiro lugar, é a forma que deve ser retocada: menos exemplos, menos citações, menos ataques pessoais e, sobretudo, uma escrita mais elaborada – não resta dúvida de que, entre a primeira versão do texto, justaposição de imprecações e fichas cinéfilas, e o artigo publicado em janeiro de 1954, dois anos mais tarde, nos *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut amadureceu, encontrou um estilo, deu mais corpo à sua escrita.<sup>10</sup> André Bazin exige, em seguida, modificações de fundo, principalmente o acréscimo de uma parte “positiva”, uma espécie de contraponto ao cinema denunciado por Truffaut, o que o jovem crítico designará na versão final do seu artigo pelo nome de “autores” e organizará em seguida em uma “política”.

Munido desses conselhos, Truffaut reescreve, durante cerca de um ano, um artigo que, anunciado no sumário desde a revista de setembro de 1953 sob o título “Carta provinciana acerca de uma certa tendência do cinema francês”, é adiado de mês para mês. Para fazer isso, Bazin lhe oferece um valioso

9 Dudley Andrew, *André Bazin*, op. cit.

10 Esse amadurecimento aparece muito claramente numa nota que atesta as profundas reflexões do cinéfilo a respeito do *status* da escrita crítica: “Como estudar um texto, um filme? Como escrever?”, eis o título e o tema dessa ficha datada de novembro de 1952, em que Truffaut descreve seu aprendizado em quatro pontos: “1. Descobrir o *centro de gravidade* do texto ou do filme, o eixo em torno do qual gravita o pensamento do autor: uma palavra, um sentimento, uma metáfora; 2. Todo o resto parecerá em seguida ganhar nova significação, organizando-se em torno dessa palavra escolhida em função do *sentimento* que ela evoca; 3. Não explicar o texto ou o filme, mas *revivê-lo*; 4. Substituir a descrição externa pela *comunhão interior*”.

terreno de testes: as próprias páginas dos *Cahiers du Cinéma*, em que o jovem crítico estreia no número 21, de março de 1953.

Ali, as colunas reservadas a notinhas e às críticas curtas permitem a Truffaut se agurrar e trabalhar o estilo. Consolida-se então um autêntico talento de narrador, a aptidão a fazer uso da forma breve, a verve matizada de humor ou ferocidade. Truffaut parece ter abandonado a prosa egocêntrica e fragmentada do diário íntimo em benefício de uma escrita não menos pessoal, mas aberta aos leitores, tomando-os como testemunha com uma cumplicidade real:

Às vezes filmam pelas ruas de Paris. Crítico transeunte, mas preocupado em não ser confundido com os beócios, você avista um assistente. Você explica a ele que não é o que ele pensa: você dirigiu um debate público no Cineclube de Chamalières (Puy-de-Dôme) sobre o cinema puro diante de oitenta pessoas (pelo menos), você sabe tudo sobre o tema do fracasso em John Huston ou a misoginia do cinema americano. Finalmente, você faz a esse assistente a pergunta ritual: o que estão filmando? Ao que ele responde – que mais ele responderia? – “Estamos filmando um plano de *raccord*”. Pois o cinema francês é isto: trezentos planos de *raccord* pedacinho por pedacinho, cem vezes por ano. Se Aurenche e Bost adaptassem *Le Voyage au bout de la nuit*<sup>11</sup> e cortassem as frases, as próprias palavras: o que sobriaria? Alguns milhares de reticências; isto é, ângulos raros, iluminações rebuscadas em enquadramentos eruditos.<sup>12</sup>

O crítico também reavalia, nessas breves notas, o teor de seu artigo, propondo uma alternativa, uma espécie de antídoto, ao cinema dos roteiristas franceses. Essa alternativa é dupla: alia, paradoxalmente, os “autores” europeus e americanos ao cinema hollywoodiano B ou Z, o que Truffaut explicita em sua

11 Louis-Ferdinand Céline, *Le Voyage au bout de la nuit*. Paris: Denoël & Steele, 1932 [ed. bras.: *Viagem ao fim da noite*, trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1994].

12 F. Truffaut, “Les Extrêmes se touchent”, *Cahiers du Cinéma*, n. 21, mar. 1953.

terceira nota escrita para os *Cahiers*, sobre o *Delírio de um sábio* [*Dr. Cyclops*, 1940] de Ernest B. Schoedsack, publicada em julho de 1953:

É por intermédio de duas ideias – certa candura não desprovida de generosidade diante dos grandes assuntos ou da vida como ela é e o respeito pela mulher – que os modestos filmes Z juntam-se ao grande cinema adulto representado por Hitchcock, Hawks, Renoir e Rossellini, sem nunca passar pelos vis intermediários que Jean-Pierre Barrot chama sem rir de “a tradição da Qualidade”, e que considero a era ingrata do cinema, com o que isso comporta de piadas de mau gosto ou hipócritas perfídias para com uma arte e seus personagens.

Nessas notas críticas, descobrimos, antecipando o ensaio, todos os temas que serão objeto de “Uma certa tendência do cinema francês”, inclusive a incitação lançada na direção dos novos cineastas para filmarem na rua, para registrarem ali não mais planos de *raccord*, mas a própria vida, inclusive as primícias de uma “política dos autores”: “Na verdade, não existem diretores de atores na França, afora esses quatro nomes a quem nunca é demais elogiar, Renoir, Bresson, Leenhardt e Cocteau”, escreve Truffaut em março de 1953. Descobrimos aí acima de tudo um tom, que faltava ao ambicioso, mas pesado ensaio febrilmente escrito em dezembro de 1952 e que permitirá ao crítico conquistar instantaneamente os seus leitores.

Truffaut pode agora tentar reescrever a história do cinema francês. Em 5 de novembro de 1953, por exemplo, envia a André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, seus dois editores-chefes, uma versão revisada de “Uma certa tendência do cinema francês”, aquela que, dois meses mais tarde, será publicada no número 31 dos *Cahiers du Cinéma*. Truffaut devolve então a Pierre Bost, em 7 de novembro de 1953, os roteiros que este lhe havia emprestado, anexando a essa remessa um bilhete não destituído de malícia, que antes se verifica até mesmo mal-educado quando se conhece o texto que virá:

Em primeiro lugar, peço desculpas pelo atraso com que lhe restituo as decupagens de *A sinfonia pastoral*, *Deus precisa dos homens* [*Dieu a besoin des hommes*, de Jean Delannoy, 1950], *Amor de outono* e *Diário de um pároco de aldeia*. Eu não esperava



em absoluto que a leitura desses roteiros fosse tão frutífera e reveladora. Eis portanto minhas desculpas e também a vontade que me animou de não deixar nada ao acaso e realizar um trabalho bem completo. Espero não ter feito um uso muito desastroso desses documentos, e, exprimindo-lhe minha gratidão, peço que aceite, cavalheiro, meus sentimentos mais respeitosos.<sup>13</sup>

- 13 Pierre Bost reagiu com muita dignidade a essa traição. Em 7 de fevereiro de 1954, após ter lido o artigo de Truffaut que o interpelava, ele lhe escreve: "Caro senhor, há em seu artigo nos *Cahiers du Cinéma* coisas inteligentes, outras que são injustas, e outras ainda que são inexatas. Mas há também o seguinte – e não lhe falarei de outra coisa hoje. É que, na minha época, não íamos até a casa dos outros pegar textos emprestados para depois fazer deles um extenso uso público, e para neles pinçar elementos para uma crítica veemente. Principalmente textos em princípio confidenciais, uma vez que se trata de um roteiro ainda não filmado. Confesso que o senhor me surpreendeu, obrigando-me, a partir de agora, a uma desconfiança que não é da minha natureza – a prova. Não o censuro, claro, por nenhuma de suas críticas. Apenas desejo que, dos incontáveis detalhes que o senhor fornece, nenhum tenha vindo de mim (afinal de contas, pode ser que tenhamos conversado; e seu texto parece às vezes uma ocorrência policial). Em todo caso, falta-lhe elegância, é chato lhe dizer isso, mas é o mínimo que lhe posso dizer".

Segundo o depoimento de Bertrand Tavernier, Truffaut teria respondido a essa carta. Infelizmente, não existe nenhum vestígio dela nos arquivos dos Films du Carrosse. Nela, Truffaut teria admitido seu jogo duplo e o teria explicado pelos "costumes jornalísticos" na época que os teria adotado "para dar impulso à carreira". Aqui está, a título documental, o depoimento de Tavernier: "Tive uma decepção com Truffaut lendo as *Memórias* de Henri Jeanson, que revelaram que, para escrever seu célebre e mil vezes reproduzido desançamento de Aurenche e Bost, ele foi se encontrar com Bost e o encheu de elogios a fim de pegar emprestados os documentos necessários para esse artigo. Bost me confirmou essa história, quando eu trabalhava em *L'Horloger de Saint-Paul* com ele e Aurenche, chegando inclusive a me mostrar uma carta de Truffaut que dizia: "Você deve ter ficado surpreendido com o tom violento do meu artigo. Compreenda, sou um jovem jornalista e para me fazer notar tenho que adotar um tom polêmico e não dizer necessariamente o que penso... Continuo a sentir grande admiração pelo senhor. Era Aurenche que eu visava". Quando eu lhe disse que ele teria podido utilizar a carta de Truffaut para se defender, ele me respondeu: "Não, Truffaut foi muito mal-educado comigo. "Não quero utilizar as mesmas armas". E Bost acrescentou: "Nunca mostrei essa carta a Aurenche". (Bertrand Tavernier, *Qu'est-ce qu'on attend?*. Paris: Seuil, 1993, p. 73).

Na minha opinião, embora seja evidente a estratégia do jogo duplo de Truffaut com respeito a Bost, nem por isso põe-se em questão a sinceridade profunda de um texto pensado, escrito e reescrito ao longo de quase três anos: o crítico decerto adota um tom polêmico, deliberadamente exacerbado, contudo "diz o que pensa".

## Guerra à "Qualidade francesa"

Jacques Doniol-Valcroze tem consciência de que a publicação do artigo de François Truffaut vai abalar a filosofia dos *Cahiers du Cinéma*.<sup>14</sup> A origem dessa revista não é exatamente polêmica, e o texto de Truffaut, atacando frontalmente o cinema francês mais estabelecido, pode surpreender, irritar os cineastas e desorientar os leitores. Entretanto, "Uma certa tendência do cinema francês" não é o primeiro panfleto lançado contra a "Qualidade francesa" na revista de capa amarela. Sem falar das exaltações do jovem Truffaut, o primeiro panfleto contra o filme francês é publicado no número 16, em outubro de 1952, a propósito de *Mulheres* [*Adorables créatures*, 1952], de Christian-Jaque, realizador operando no seio da tradição da qualidade.

O artigo é escrito por Michel Dorsday, um jovem que assina seu segundo texto na revista. O título de sua crítica de *Mulheres* é significativo, próximo da constatação estabelecida por Truffaut em seu diário: "O cinema está morto". O corpo do texto é um longo libelo:

O cinema está morto, morto sob a qualidade, o impecável, o perfeito – perfeito como essas grandes lojas onde tudo é limpo, bonito, organizado, imaculado. Se excetuarmos os inevitáveis *vaudevilles* e dramas para os caipiras, na França só se fazem agora bons filmes, fabricados, rococós, apresentados com elegância. E o desastre é justamente esse...

A constatação final desemboca num apelo à cruzada crítica, ao soerguimento da opinião:

Vamos chegando bem aos pouquinhos a um cinema que não seria mais temido por ninguém, que seria bem-comportado e bonito, e todo mergulhado no riso ou na cultura, pois o riso e a cultura foram os grandes argumentos... Chegamos ao puro estado da mistificação. O mundinho de Don Camillo, as histórias de Aurenche, e as aventuras de *Fanfan la Tulipe* [*Fanfan la Tulipe*, de René Leprince, 1952]

14 A. de Baecque, *Les "Cahiers du Cinéma". Histoire d'une revue*, v. 1, 1951-1959, op. cit.

entusiasmam as multidões e provocam longas filas nas bilheterias. A vitória parece certa: a mistificação foi atingir os que achávamos os menos corruptos, as excelências da crítica. Fanfan bastardo e estúpido foi aplaudido...

Portanto, a guerra ao “cinema de qualidade” está abertamente declarada, batalha da qual logo virá a participar a maior parte dos críticos dos *Cahiers*. Nesse contexto polêmico, o papel específico de François Truffaut é analisar as causas da mediocridade francesa, mas também definir o alvo, constituído por um certo número de cineastas e roteiristas precisamente visados. Análise: é a adaptação literária que está em questão, essa “qualidade cultural” do cinema francês que ninguém, salvo Bazin (mas que não pretendia seguir carreira de polemista), voltara a questionar desde os anos 1930 e que Truffaut denuncia a partir de seus dois mais respeitados porta-vozes, Pierre Bost e, sobretudo, Jean Aurenche. Pois é fato que o “filme de roteirista”, alvo de François Truffaut, foi consolidado pelas parcerias Delannoy/Aurenche e Bost ou Autant-Lara/Aurenche e Bost. *A sinfonia pastoral* (1946, adaptado a partir de André Gide) ganha o prêmio do primeiro Festival de Cannes, e *Deus precisa dos homens* (1950, adaptado a partir de Henri Queffélec) é apresentado como o produto típico da “Qualidade francesa” da grife Delannoy; *Dulce* (1943, adaptado a partir de Michel Davet), *Adúltera* (1947, adaptado a partir de Raymond Radiguet) e *Amor de outono* (1953, adaptado a partir de Colette) permitiram a Autant-Lara se estabelecer como o anticonformista da tradição de qualidade, antes que *O vermelho e o negro* [*Le Rouge et le noir*, 1954] viesse a ocupar esse pináculo. Precisão do alvo, logo a seguir: no anátema estão reunidos os principais representantes do cinema francês aos olhos da crítica nacional e internacional. Truffaut não visa aqui o rebotalho da produção francesa, mas seu suprassumo. O que ele quer denunciar são as “obras-primas” (os “jovens turcos” na época têm horror a esse conceito...):

Se o cinema francês existe por uma centena de filmes por ano, está implícito que apenas dez ou doze merecem a atenção dos críticos e dos cinéfilos, e portanto desses *Cahiers*. Esses dez ou doze filmes constituem o que ficou conhecido bizarramente como tradição de Qualidade, e suscitam, por sua ambição, a admiração

da imprensa estrangeira, defendem duas vezes por ano as cores da França em Cannes ou Veneza, onde, desde 1946, faturam regularmente medalhas, leões de ouro e grandes prêmios.<sup>15</sup>

Assim, Truffaut confere à crítica oriunda dos *Cahiers* um peso sem precedentes, o de falar de igual para igual com a nata do cinema francês.

Jacques Doniol-Valcroze provavelmente ainda não tem a medida de todas as consequências. Mesmo assim, sabe, é claro, que o panfleto de Truffaut vai chocar os leitores e uma parte dos cineastas amigos dos *Cahiers*. Toma então a iniciativa de escrever, “ao cabo de três anos”, na abertura do número de janeiro de 1954, um editorial que, ao mesmo tempo em que enfatiza a saúde da revista, justifica os ataques cada vez mais frequentes por ela dirigidos ao cinema francês. “Os *Cahiers du Cinéma* atingiram uma espécie de maioria que não nos dá direitos especiais, nos impõe deveres...”, declara, maneira de deixar a entender que, se a revista ataca a “Qualidade francesa”, o faz por “dever” moral, para defender uma ética, isto é, dos “autores de filmes” e “personagens”, diante das pretensões de um inimigo todo-poderoso, os roteiristas franceses. Esse “dever com a verdade” merece entretanto um pouco de atenção:

A reunião de dois estudos que questionam os valores oficialmente consagrados do cinema francês neste número também nos parece pedir certa explicação. Já fomos recriminados – oficiosamente, oficialmente – por não defender o cinema francês e preferir misturar às suas obras ditas de qualidade qualquer filmeco B americano... Se nossas intenções parecem confusas ao leitor, pode ser que este número as esclareça... Aceitamos de bom grado que rechacem a forma panfletária de determinadas apreciações, mas esperamos que, a despeito do tom, que compromete apenas seu autor, e a despeito desses pontos de vista particulares, sempre individualmente contestáveis e acerca dos quais estamos longe de chegar a um consenso, talvez pelo menos uma orientação crítica seja reconhecida e, melhor ainda: o ponto de convergência teórica que é o nosso.

15 F. Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du Cinéma*, n. 31, jan. 1954.

Doniol-Valcroze estende-se nesse editorial de janeiro de 1954. Temendo uma reação adversa, tenta, antecipadamente, atenuar suas consequências negativas para a revista. Pois, se, a propósito do cinema americano por exemplo, o teor crítico tem poucas consequências, para a produção francesa, as sensibilidades estão à flor da pele. Ora, os laços tanto de Doniol como de Bazin com alguns cineastas e organizações oficiais (o Centro Nacional do Cinema (CNC) dirigido por Jacques Flaud) ou com tendências corporativas como a Associação da Crítica ou a Federação Francesa dos Cineclubes, são evidentemente atribuição da linha editorial da revista. Para Bazin e Doniol-Valcroze, existe o risco real de marginalização da revista devido à publicação de um texto julgado irresponsável pelas instâncias mais poderosas e oficiais dos círculos do cinema francês. A alusão do editorial às “recriminações tanto oficiais quanto oficiais” é, aliás, bem clara: o cinema francês era alvo de uma revista de prestígio na qual seria globalmente defendido. É portanto com certa coragem que Doniol (e Bazin, mais reticente que ele) confia a Truffaut, jovem crítico de vinte e dois anos ainda completamente descomprometido com as querelas profissionais do cinema, a tarefa de desfazer meticulosamente os adornos da “Qualidade francesa”, cujo famoso “bom gosto literário” era encarnado pelo duo formado por Jean Aurenche e Pierre Bost.

Tomada a decisão, Doniol-Valcroze põe-se à frente. Sendo o ataque a melhor defesa, é ele o incumbido de abrir fogo. E o faz retomando um dos temas primordiais abordados nos primeiros *Cahiers* do início dos anos 1950: a imagem da mulher no cinema. Doniol associa-se então ao panfleto de Truffaut, denunciando, também meticulosamente, o lugar atribuído às heroínas nos filmes franceses, outro emblema da tradição da “Qualidade”, personagens que, segundo Doniol e Truffaut, sofreriam de forma mais clara o menosprezo dos roteiristas e do espírito leviano, vulgaridade típica das produções nacionais. Porém, se ambos os críticos parecem assim concordar quanto ao principal alvo (o engodo dessa “Qualidade francesa”), divergem quanto à forma de suas respectivas intervenções: o mais velho critica no caçula o tom excessivamente violento de suas opiniões sobre os autores (o caso de René Clément focaliza implicitamente essa discordância, ele que é amigo íntimo de Bazin e Doniol).

Mas, além do tom cáustico e da precisão de sua pena, Truffaut possui um trunfo de que Doniol-Valcroze parece não ter consciência: o jovem crítico herda armas forjadas pelo próprio Bazin (o questionamento da adaptação tradicional) a propósito de um assunto extremamente delicado no cinema francês: a literatura. Pois a literatura sempre foi a grande paixão intelectual francesa, e as batalhas entre os antigos e os modernos puderam encontrar nela um domínio particularmente rebelde.

O artigo de Doniol, “*Déshabillage d’une petite bourgeoisie sentimentale*”, passa assim relativamente despercebido, ainda que sua última frase soe como uma solene advertência lançada aos realizadores: “O cinema francês, se vocês não tomarem cuidado, logo não passará de um velho lúbrico lambendo uma adolescente nua com os olhos”.

Em comparação, o artigo de Truffaut parece um massacre. Mirando com precisão em seus alvos graças a uma utilização bastante cruel das fotografias, Truffaut distribui bons e maus golpes. O retrato de Jean Aurenche ilustra a primeira página do artigo, depois vêm os de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jaque, Jacques Sigurd e Yves Allégret, “duo famoso que dotou a tradição da qualidade de suas mais soturnas obras-primas”, finalmente René Clément, que acaba de dar um fim à sua colaboração com o duo Aurenche e Bost (*Três dias de amor* [*Au-delà des grilles*, 1948], *Brinquedo proibido*) e de quem o crítico espera, por isso mesmo, “um novo direcionamento”. Truffaut, como vimos, preparou minuciosamente a sua estocada durante mais de dois anos: há um alvo principal, Jean Aurenche;<sup>16</sup> um método de análise, desmontar o “princípio de equivalência” em vigor nas adaptações da qualidade; um objetivo ético a alcançar, pôr em evidência o caráter infame desse “cinema do desprezo”, ou seja: “Delannoy, Autant-Lara, Christian-Jaque, Aurenche não apenas são charlatães, como também impostores e patifes”; e uma prova

16 Pierre Bost decerto é relativamente poupado pelo artigo definitivo de Truffaut, que atenuou suas críticas ao longo das diferentes etapas de escrita do próprio texto. Dessa forma, a título de exemplo, Bost era, na primeira versão, qualificado como “sobrevivente da *mise en scène* tendo escrito alguns romances”; na versão publicada, perde a injúria “sobrevivente” e apenas “publica pequenos romances excelentes na NRF”.

material inédita, a adaptação proposta por Aurenche e Bost do *Diário de um pároco de aldeia*.

Portanto, Truffaut disserta com convicção, com erudição, com precisão, “de posse de provas”, mas também como adolescente rebelado em nome da moral, e é como moralista que conclui, num tom de censor:

Viva a audácia, decerto, mas precisamos colhê-la onde ela de fato se encontra. Se eu tivesse que fazer uma espécie de balanço das audácias do cinema francês no final deste ano de 1953, nele não estariam presentes nem o vômito de *Les Orgueilleux*, nem a recusa de Claude Laydu a pegar o aspersório em *Le Bon Dieu sans confession* [*Le Bon Dieu sans confession*, de Claude Autant-Lara, 1953], tampouco as reações pederásticas dos personagens de *Salário do medo* [*Salaire de la peur*, de Henri-Georges Clouzot, 1953]... Conheço um punhado de homens na França que seriam incapazes de conceber esses personagens abjetos, que pronunciam frases abjetas... Trata-se de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; são cineastas franceses – curiosa coincidência –, trata-se de autores que escrevem seus diálogos com frequência, alguns criando eles próprios as histórias que dirigem... Mas por que [vão me dizer], por que não se poderia dispensar a mesma admiração a todos os cineastas que procuraram trabalhar no seio do cinema francês? Pois bem, não consigo acreditar na coexistência pacífica da tradição da “Qualidade” e de um cinema de autores.

Essa declaração de guerra à “Qualidade francesa”, julgada culpada em nome do cinema de autores e da moral, não passa despercebida. Jacques Doniol-Valcroze não vai demorar a enfrentar as reações de seus colegas críticos. Assim, o almoço dos profissionais da crítica, em 28 de janeiro de 1954, ou seja, alguns dias depois da publicação da revista, é em parte dedicado a uma polêmica entre Delannoy e Bresson acerca da adaptação de *La Princesse de Clèves* [*La Princesse de Clèves*, de Jean Delannoy, 1960], em parte ao artigo de Truffaut. Os dois assuntos acabam por se entrecruzar e dois lados se desenhavam nitidamente. De um lado, os defensores do cinema francês tradicional, liderados por Denis Marion, de *Paris Cinéma*, que ficam indignados e apoiam Delannoy. Do outro, os que se alinham com o jovem crítico dos

*Cahiers* e Bresson, Doniol-Valcroze, claro, acompanhado por Claude Mauriac, que, dias mais tarde, em 20 de fevereiro de 1954, pode escrever em *Le Figaro Littéraire* sob a chamada “Aurenche et Bost, ou le masque soulevé”:

Há muito tempo pressentíamos falhas na obra desses mestres consagrados da qualidade cinematográfica francesa que são Jean Aurenche e Pierre Bost... Devemos agradecer a um jovem crítico, o sr. François Truffaut, por nos ter aberto definitivamente os olhos a esse respeito num brilhante artigo que acaba de publicar nos *Cahiers du Cinéma* no número de janeiro. Num tom um tanto moralista, de que não partilhamos integralmente (os *Cahiers* seguem uma tendência puritana), à exceção, como eu dizia, desse lado pregador, somos obrigados a fazer nossas as conclusões do sr. Truffaut.

Se as primeiras reações ao manifesto dos *Cahiers* são partilhadas, a contra ofensiva da tradição da “Qualidade” logo se faz sentir. Em 25 de fevereiro, um outro almoço mensal da crítica é dedicado ao que se transformou no “caso Truffaut”, e os roteiristas, principais alvos do artigo, compareceram para se defender. Doniol, sempre presente, relata:

O artigo, agora famoso, sobre Aurenche e Bost (publicado há um mês) está de novo na berlinda. Todos metem a colher: Charles Spaak, Georges Cravenne, Jacqueline Audry, Pierre Laroche, Kast e Astruc... e a discussão vai longe. Nem Bazin, nem eu, que não obstante refletimos muito antes de publicar esse estudo, nunca pensamos que o “bum” fosse tão sonoro.<sup>17</sup>

É porque o alvo de Truffaut era, provavelmente, a categoria profissional mais prestigiosa e influente do cinema francês na época. O fato de Charles Spaak, por exemplo, apresentar-se para a luta é muito revelador. Ele foi explicitamente interpelado por Truffaut, sem dúvida é dele que descende essa linhagem de “roteiristas do cinema de qualidade” dos anos 1940 e 1950. Arauto do realismo poético do pré-guerra (*A última cartada* [*Le Grand Jeu*, 1934],

17 Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du Cinéma*, n. 33, mar. 1954.

*Pensão Mimosas* [*Pension Mimosas*, 1934], *A quermesse heroica* [*La Ker-messe héroïque*, 1935], com Jacques Feyder, *Bas-fonds* [*Les Bas-Fonds*, 1936], *A grande ilusão* [*La Grande illusion*, 1937], com Jean Renoir, *A bandeira* [*La Bandera*, 1936], *Camaradas* [*La Belle Equipe*, 1936], *La Fin du jour* [*La Fin du jour*, 1939], com Julien Duvivier, *Gula de amor* [*Gueule d'amour*, 1937], *O estranho sr. Victor* [*L'Étrange Monsieur Victor*, 1938], com Jean Grémillon), continuou sua carreira sob os auspícios de Christian-Jaque (*De homem para homem* [*D'Homme à homme*, 1948]), *Mulheres* [*Adorables créatures*, 1952] e de André Cayatte, *Direito de matar* [*Justice est faite*, 1950], *Somos todos assassinos* [*Nous sommes tous des assassins*, 1951], *Antes do dilúvio* [*Avant le déluge*, 1953]) e encarna o poder do roteiro no cinema francês, sonhando abertamente, como ele próprio declarou, com uma “história do roteiro francês” baseada na obra (realizada ou não, o que aponta claramente que a *mise en scène* não passa de um complemento do texto) de Prévert, Jeanson, Aurenche e dele próprio. Então, em 1º de março, Charles Spaack encaminha um bilhete bem-humorado a Doniol-Valcroze manifestando indignação, surpresa, mas também a superioridade ostentada pela corporação dos roteiristas a respeito do “bandidozinho” que os elegera como alvo:

Uma única observação me ocorreu ao ler os *Cahiers du Cinéma*. Numa nota, no rodapé da página 29, seu colaborador manifesta impaciência para que “Feyder e Spaak caiam definitivamente no esquecimento”. À primeira vista, me parece que somos muitos os que teremos mais dificuldade para esquecer o nome de Jacques Feyder do que para lembrar o de François Truffaut...<sup>18</sup>

Essa reação corporativista é acompanhada por um significativo volume de cartas indignadas enviadas aos *Cahiers*. Nelas, verifica-se sobretudo a sensação de traição de alguns leitores assíduos da revista de capa amarela herdeira da *Revue du Cinéma*. Os *Cahiers* parecem assim, criticam diversos leitores, ter abandonado o espírito sereno dos estudos da *Revue* para se lançar na polêmica... “Em grande parte, são cartas indignadas”, admite Doniol no

número 33 dos *Cahiers*, acrescentando que “não haveria espaço para responder aqui”. Todavia esclarece que “os ataques mais injuriosos” contra o artigo de Truffaut incidem sobre dois pontos principais: alguns o censuram por seu caráter antifrancês e pró-americano, outros reagem ao seu “tom reacionário e carola”. Até nas páginas dos próprios *Cahiers*, o texto de Truffaut provoca algumas explosões. Pierre Kast, amigo de René Clément e Jean Grémillon, é seu mais feroz adversário, ainda que os dois tenham uma amizade de longa data, que será mantida mais tarde. Ele critica Truffaut menos por sua análise das relações entre literatura e cinema do que pelo tom que este utiliza e pelos juízos morais, o que ele chama – concordando com Doniol nesse ponto – de “dogmatismo crítico”, ou, em dezembro de 1954, a “colonização dos *Cahiers* pelo partido de batina”... Kast propõe então uma releitura particularmente cáustica de “Uma certa tendência do cinema francês”:

A tática favorita de Truffaut é declarar que seus adversários, ou os filmes que ele não aprecia, obedecem a não sei que “injunção”, depois acusá-los de infâmia alçando-se ao nível de um pai severo pregando em nome da moral cristã. Evidentemente, não podemos bancar os sonsos diante desse jovem. Mas é pelos frutos que reconhecemos o dogmatismo. Os estudantes maurasianos de antes e depois da guerra bradam em coro “política, política” assim que abordamos, ou questionamos, a “pureza” das artes. Então, é tudo muito simples: Truffaut veste a beca para escrever e, se por um lado esperneia com as “tendências”, aliás invisíveis, é para nos fazer rir.<sup>19</sup>

Comparando Truffaut a um estudante maurasiano excitado, Kast não é carinhoso com o jovem crítico, a quem critica essencialmente por ter levado à arena polêmica as reflexões e estudos teóricos de André Bazin.

Esse mesmo Bazin também faz questão de responder a seu jovem protegido. Kast escolheu a invectiva; como sempre, prefere instalar-se no terreno da análise crítica. Já Bazin apontou os limites da tradição da “Qualidade” denunciada por Truffaut, mas com isso não renuncia a praticar seu elogio circunstancial, caso a caso, dependendo dos êxitos ou fracassos das realizações.

A resenha crítica, publicada nos *Cahiers du Cinéma* de fevereiro de 1954, de *Amor de outono*, de Autant-Lara, aparece assim como uma resposta explícita ao manifesto de Truffaut:

Não há dúvida de que Aurenche e Bost impuseram a noção de fidelidade como valor positivo. Sei muito bem que François Truffaut lhes contesta isso, mas ele está errado, pelo menos na medida em que as liberdades concedidas aos roteiristas de *A sinfonia pastoral* se limitam ao âmbito relativamente estreito das equivalências julgadas necessárias. Em suma, assim como a hipocrisia para a virtude, suas próprias infidelidades continuam a ser uma homenagem à fidelidade.

Bazin certamente não julga os filmes de Autant-Lara comparáveis aos dos grandes realizadores franceses (nem *Amor de outono* nem *O vermelho e o negro* figuram em sua lista dos dez melhores filmes de 1954), mas não obstante os defende. E, o principal, os defende contra Truffaut.

Resumindo, as resistências a “Uma certa tendência do cinema francês” são numerosas e terão grande influência. No curto prazo, o texto de Truffaut é intensamente discutido e o “Caso” vê insurgir-se contra o jovem uma boa parte da crítica francesa. No médio prazo, terá grande influência na reorientação dos *Cahiers du Cinéma* e das inclinações de uma grande parte da cinefilia francesa, que, solidariamente, ignora e despreza então totalmente a tradição francesa da “Qualidade” para enaltecer autores europeus ou hollywoodianos. No longo prazo, a *nouvelle vague* apagará essa tradição não da história do cinema nem das memórias (que vem sendo redescoberta nos dias de hoje por meio de livros e retrospectivas), mas, certamente, da modernidade.

### Nascimento de um crítico

Em todo caso, a partir de 1954, “Uma certa tendência do cinema francês” marca uma importante inflexão na carreira crítica de François Truffaut. Este definiu e pôs em prática uma estratégia de escrita que, doravante, carregará sua marca e influenciará toda uma geração. Essa opção pelo confronto direto

com o cinema francês é muito consciente, como ele próprio reconhecerá num texto publicado em janeiro de 1958 e dirigido aos jovens cineastas:

Não se deve dizer: vou tentar me introduzir nessa indústria temível estabelecendo um compromisso entre o que quer o produtor e o que quero eu, fingindo fabricar a comédia ou o *film noir* que eles esperam, mas inserindo minhas ideiazinhas etc., pois, com esse raciocínio, estou perdido antes de começar. Deve-se dizer: vou forjar para eles um troço tão sincero que vai resplandecer de verdade e de uma força fantásticas; vou lhes provar que a verdade é rentável e que a minha verdade é a única verdade. [...] É preciso ser loucamente ambicioso e loucamente sincero...<sup>20</sup>

Essa “loucura” é efetivamente coroada de sucesso: a revista semanal *Arts* contrata quase imediatamente François Truffaut, em fevereiro de 1954, para redigir críticas e notícias sobre os filmes recém-lançados, o que lhe garante independência financeira e lhe proporciona uma tribuna, ao passo que é imediatamente reconhecido, tanto pelos amigos como pelos inimigos, como o mentor de toda a jovem crítica. Mais que isso: agora é temido, o que, para um crítico, significa certo sinal de poder.

O espaço que *Arts* oferece a Truffaut em consequência da publicação de “Uma certa tendência do cinema francês” é essencial: é ali, nas três concorridas colunas da revista cultural dirigida por Jacques Laurent e André Parinaud, que o crítico conseguirá transformar seu “rompante de loucura” em uma “tomada do poder”, é ali que fará de sua revolta o fermento de uma escrita imediata da história do cinema francês. Em primeiro lugar, porque *Arts* lhe convém: polêmica, provocadora, símbolo da direita feroz, abertamente moralista e vociferante, não hesitando em atacar os intelectuais anticlericais que são Aurenche, Bost ou Autant-Lara, nem os paladinos do academicismo cinematográfico como Delannoy, Christian-Jaque ou Spaak. Por outro lado, porque suas teses ali são imediatamente reproduzidas, em 17 de março de 1954, num longo artigo de página inteira de Jean Aurel, responsável pela editoria de cinema, intitulado

<sup>20</sup> “Apenas a crise salvará o cinema francês. É preciso filmar outra coisa com outro espírito e outros métodos”, *Arts*, n. 652, 8 jan. 1958.

“Em que pé está o cinema francês?”, Aurenche e Bost são acusados de “explorar uma fórmula” e “conduzir o cinema francês para sua fase mais negra”. Em suma, Truffaut encontra na *Arts* uma tribuna que alcança longe: é nela que pretende realizar o que logo vem a chamar de suas “campanhas de imprensa”.

Na verdade, ele inaugura uma nova maneira de intervir na cena cinéfila – franca, direta, violenta, quase inquisitorial, fundada num juízo de gosto sempre circunstancial mas frequentemente provocadora e mordaz, correndo o risco de ser injusta –, um estilo que choca bastante os meios oficiais da crítica da época. Jean Nery, presidente da Associação Francesa da Crítica de Cinema e Televisão (ACCTV), poderoso organismo corporativo, exige aliás, na esteira da publicação de “Uma certa tendência...” e dos primeiros textos de Truffaut na *Arts*, a demissão do jovem, não obstante apadrinhado por Bazin e Doniol-Valcroze, membros eminentes da Associação. Essa exigência, dirigida ao próprio Truffaut, bem como a resposta do jovem polemista são bem reveladoras dos terremotos sofridos pela cinefilia francesa, luta de gerações que revela uma profunda discordância acerca do *status* da escrita crítica.

Jean Nery refuta esses pontos de vista radicais e exprime de maneira exemplar a rejeição em massa ao turbulento Truffaut e, mais genericamente, aos “jovens turcos” dos *Cahiers* por parte da crítica profissional francesa:

Suponho que seja difícil para você conviver com críticos de cinema cuja incompetência, tolice, covardia e nulidade você incansavelmente apontou, que lhe seja insuportável confraternizar com eles no seio de uma Associação em que procuramos muito mais desenvolver a estima recíproca que a indelicadeza sistemática. Também compreenderia muito bem suas razões se você me entregasse sua demissão. Acredite, porém, meu caro Truffaut, que continuarei a lê-lo e a me divertir muito com isso.<sup>21</sup>

A corporação rechaça Truffaut: recruta forças, qual uma fortaleza ameaçada, e exige o banimento do responsável pelo escândalo. Ao que Truffaut replica, dias depois:

21 Arquivos François Truffaut, Films du Carrosse, dossiê CCH 1 (1953-1957), carta de 27 de outubro de 1955.

Não acho “difícil” permanecer no seio de uma Associação cujo objetivo, aos meus olhos, não é nem “desenvolver a estima recíproca” nem a “indelicadeza sistemática”, mas sim proteger o exercício da crítica contra as eventuais (ou permanentes) pressões políticas, policiais, da censura ou da publicidade. A ACCTV, se não me engano, é mais do âmbito do *sindicato* que do da amizade. Com toda a franqueza, considero-me um excelente – embora provisório – crítico, um dos que justificam e honram a ACCTV. Mas como não me cabe julgar isso, achei por bem juntar à presente alguns depoimentos de leitores colegas e cineastas.<sup>22</sup>

E Truffaut passa a alinhar as apreciações elogiosas de Gance, Fritz Lang, Nicholas Ray, Leenhardt. Assim se desenha a tática de Truffaut: trabalhar não à margem, mas em pleno cerne do sistema para fazê-lo implodir sob os golpes, cuidadosamente orquestrados e dirigidos, de suas campanhas de imprensa. É dessa forma que vai tentar reescrever no calor do momento a história do cinema francês contra sua respeitável tradição da “Qualidade”.

Tirando proveito dos diferentes espaços que lhe oferecem as revistas, periódicos e jornais em que sua bulimia de trabalho o leva a escrever, François Truffaut procura voltar a seu favor aquela imagem de rebelde colada em sua pele desde que publicou “Uma certa tendência do cinema francês”. Desde a *Arts*, em que, por ocasião de notas severas e irônicas sobre os principais filmes franceses, ele convoca regularmente os leitores e espectadores a “serem violentos contra a ‘Qualidade francesa’”, a “quebrem as poltronas diante desses filmes infames”, até a gravíssima *Revue des Lettres Françaises*, onde assina um texto superdocumentado sobre a adaptação de *Adúltera* por Aurenche e Bost,<sup>23</sup> Truffaut promove uma incansável campanha. A força do crítico é toda estratégica: reside em seu caráter obstinadamente teimoso. Pois Truffaut, embora definindo nos *Cahiers* e na *Arts* uma vigorosa “política dos autores”, a qual impõe como caminho alternativo e confiável aos roteiristas franceses,

22 Id., Films du Carrosse, dossiê CCH 1 (1953-1957), carta de 4 de novembro de 1955.

23 F. Truffaut, “L’Adaptation littéraire au cinéma”, *Revue des Lettres Françaises*, verão de 1958 [ed. bras.: “A adaptação literária no cinema”, in F. Truffaut, *O prazer dos olhos: ensaios sobre cinema*, op. cit].

volta sempre aos mesmos temas em seus artigos polêmicos. Denuncia, por exemplo, o “chauvinismo” da crítica francesa, essa “imprensa podre curvada aos barões do cinema francês”.<sup>24</sup> Faz balanços sem concessões da produção nacional, sobretudo em “Crise de ambição do cinema francês” e “Em 1956, cinco grandes filmes, sete bons filmes, um fato: está demonstrado que o cinema pode prescindir dos roteiristas”,<sup>25</sup> que introduzem na *Arts*, sob sua pena, o tom polêmico e o vocabulário severo de “Uma certa tendência do cinema francês”. Da mesma forma, a partir de 1957, quando consegue, graças a uma popularidade rapidamente angariada junto a seus leitores, impor artigos de primeira página na *Arts*, Truffaut apodera-se das manchetes da revista para aumentar sua influência. São duas manchetes sucessivas que, com um faro perfeito para o jornalismo sensacionalista, quase manchetes de escândalo, chamam a atenção dos leitores para a progressiva degenerescência da “Qualidade francesa”: “Todos vocês são testemunhas desse processo: o cinema francês definha sob falsas lendas”, publicada em 15 de maio de 1957 por ocasião de um número especial “que exprime severamente a verdade sobre os homens e os métodos do cinema francês”, texto complementado meses mais tarde, em 6 de novembro, por uma advertência dirigida aos “cineastas do desprezo”: “O reinado do espectador idiota terminou. Parem de desprezar o cinema, os artistas e o público!”

Em 1958, Truffaut continua seu trabalho de sabotagem, e de vento em popa, uma vez que, desde o início do ano, a renovação do cinema francês, consagrada pela emergência dos curtas-metragens e dos primeiros filmes, vem aguçar o desejo de mudança que o crítico e cineasta aprendiz pontua com dois textos essenciais, igualmente aquinhoados com a primeira página do semanário; “Um ano ruim para o cinema francês”, constatação de crise, quase um aviso de morte, publicado em 1º de janeiro, acompanhado, na

24 F. Truffaut, *Arts*, 6 jul. 1955.

25 “Tribune libre: crise d’ambition du cinéma français”, *Arts*, n. 509, 30 mar. 1955 (trata-se de uma classificação dos cineastas franceses, hierarquia polêmica que leva a redação da revista a esclarecer em nota: “Essa opinião e essa classificação dos cineastas comprometem apenas o autor”). “Em 1956, cinco grandes filmes, sete bons filmes, um fato: está demonstrado que o cinema pode prescindir dos roteiristas”, *Arts*, n. 598, 19 dez. 1956.

semana seguinte, por uma passagem em revista dos jovens realizadores e prescrições para a esperada renovação. “Apenas a crise salvará o cinema francês. É preciso filmar outra coisa com outro espírito e outros métodos.”

Desde meados dos anos 1950, a transformação do “ofício crítico” está assim engajada, efetuando-se no modo polêmico, estimulado à base de gritos, sob o impulso dos panfletos publicados na *Arts* e nos *Cahiers* pelos “jovens turcos”. Truffaut está no centro dessa mutação. Em 6 de julho de 1955, não publicaria na *Arts*, a pedido de Jacques Laurent e Jean Aurel, “Os sete pecados capitais da crítica”, seu manifesto mais eloquente em prol de uma renovação crítica que iria de par com o advento de um novo cinema? “Existe”, escreve ele, “à margem do cinema, uma profissão ingrata, laboriosa, malconhecida: a de crítico cinematográfico. Que é um crítico? O que ele come? Quais são seus hábitos, seus gostos, suas manias?”

Desdobradas em sete pontos, as respostas de Truffaut sugerem que a crítica francesa não é nem livre nem inteligente, pois ignora tanto a história do cinema como de sua técnica, além de ser sem imaginação. É professoral e cheia de preconceitos. Chega a dizer que é antiamericana, vendida aos vizinhos mais oferecidos, “uma vez que não se faz uma carreira crítica em Paris sem encontrar um dia ou outro Delannoy, Decoin, Cayatte ou Le Chanois...”. Esses sete pecados são ilustrados com vários exemplos de pontos de vista equivocados, enganos e momentos ridículos, formando um bestiário que reúne Georges Sadoul, Georges Charensol, Louis Chauvet, Jean-Jacques Gautier, André Lang, Roger Régent, Jacques Lemarchand, André Billy. O panteão da crítica cotidiana ou semanal é ridicularizado e confrontado em várias de suas próprias citações. Como contraponto, Truffaut propõe o retrato do “cinéfilo crítico”, autorretrato revelador que ele define por três características: a radicalidade do gosto – “A cada um, seu sistema. O meu me leva a elogiar e arrasar sem reservas” –, a integridade das opiniões e a acuidade do olhar lançado sobre a *mise en scène*.

Jacques Laurent, o papa dos hussardos, o arauto do “desengajamento” em literatura, o anti-Jean-Paul (Sartre), o algoz da esquerda moral e o defensor da Argélia francesa, defende abertamente Truffaut na *Arts*, que dirige. Faz dele inclusive figura de proa do que chama de nova “crítica das catacumbas”. Para Laurent, Truffaut é um “valente e clarividente soldado”, o equivalente,



na crítica de cinema, a um Nimier na crítica literária. Escreve num editorial publicado em fevereiro de 1955 na *Arts*:

Há dois tipos de crítica de cinema. Em primeiro lugar, uma crítica cujo rótulo poderia ser “cozinha burguesa”. É uma moça honesta, disposta a se conformar aos gostos do grande público e praticada por pessoas para quem o cinema não é uma religião, mas um agradável passatempo. Depois vem uma *intelligentsia* que pratica a crítica furiosamente. Truffaut é um dos representantes mais dotados dessa última espécie de crítica, fenômeno recente que convém examinar com atenção. A *intelligentsia* de que falo julga-se, ou se quer, em estado de beligerância. Todos os ataques lhe são bem-vindos, uma vez que o deus do cinema reconhecerá os seus. Aprove ou condene, essa crítica é furiosa porque, julgando os filmes através de uma ética e uma estética que ela forjou na Cinemateca, está sempre em estado de guerra contra a crítica aburguesada e frequentemente em dissonância com as receitas cinematográficas, isto é, com o público.<sup>26</sup>

Essa maneira de conceber a crítica impõe-se então nos *Cahiers du Cinéma* e na *Arts* graças ao grupo dos “jovens turcos”, que monta barricadas para o seu jovem porta-voz.

Mas Truffaut nunca foi mais hábil e eficiente do que nesse combate singular, nesses duelos cara a cara que, nas colunas da *Arts*, o opuseram aos dois realizadores emblemáticos da “Qualidade francesa”: Jean Delannoy e Claude Autant-Lara. Essas polêmicas hoje esquecidas marcaram a época, e ocupam lugar eminente na história do cinema francês, pois foi através delas que Truffaut simbolicamente triunfou, pela escrita e pela astúcia, expondo nos holofotes da imprensa cultural uma batalha até então restrita às publicações especializadas. Foi uma das primeiras e raras vezes que um crítico obrigou o cinema a dialogar de igual para igual com ele no proscênio intelectual francês.

Assim, em 9 de novembro de 1955, na *Arts*, Truffaut publica um artigo bastante severo contra o novo filme de Jean Delannoy, *Crianças sem destino*, adaptado por Jean Aurenche e Pierre Bost a partir do livro de Gilbert

Cesbron. O crítico publica primeiro uma fotografia particularmente cruel estampando Aurenche, Gabin e Delannoy ridiculamente postados atrás das grades de uma cadeia. Em seguida consegue agrupar num único e sucinto texto todos os elementos do ataque lançado contra o cinema francês nos últimos dois anos com uma verve ainda mais afiada: “*Crianças sem destino* não é um mau filme, é um delito perpetrado segundo certas regras, é uma trapaça que combina com certas ambições facilmente presumíveis: ‘dar uma grande tacada abrigando-se atrás do rótulo da ‘Qualidade’”. Finalmente, dá mostras de querer ir às vias de fato com Delannoy. Truffaut provoca o duelo, destila o insulto para fazer o adversário pôr a cabeça para fora e tomar em seguida a opinião pública como testemunha. Essa campanha de imprensa é, por conseguinte, inaugurada com um ataque violento:

Tudo isso é escrito sob medida para o Gaumont Palace por dois roteiristas desiludidos e cínicos, Aurenche e Bost, que escreveram réplicas “emocionantes” encenadas por um homem insuficientemente inteligente para ser cínico, excessivamente vaidoso para ser sincero, excessivamente pretensioso e formal para ser simples.

Truffaut espera a resposta. Esta chega, por “carta registrada” enviada à *Arts* em 13 de novembro, carta de protesto e desprezo, como convém nesse caso:

O que o senhor escreveu a respeito de *Crianças sem destino*, dos roteiristas Jean Aurenche e Pierre Bost, de Jean Gabin, dos jovens atores do filme e de mim mesmo é de uma vileza que nunca vi igual. É um recorde que o senhor acaba de bater. Isso valia a pena ser assinalado. [...] O senhor decididamente faz uma ideia elevada da sua profissão!

Imediatamente Truffaut empenha-se em levar à cena e à página a polêmica, publicando na *Arts* uma parte da carta de protesto de Delannoy acompanhada, em contrapartida, de cartas de apoio, maneira de tornar pública a divergência e organizar espacialmente, numa página cheia da revista semanal, a luta maniqueísta do “desvendador de verdades”, do “descerrador de máscaras”, do “justiciero incorruptível” contra o academicismo oficial.

Em 26 de novembro, Truffaut triunfa, apresentando a correspondência polêmica nestes termos:

Minha crítica de *Crianças sem destino* me rendeu apenas uma carta de protesto: está assinada por Jean Delannoy. As estatísticas publicadas pelo nosso compadre *Le Film français* mostram que *Crianças sem destino* bateu recordes de bilheteria no circuito de Paris. O sr. Jean Delannoy é o cineasta francês mais comercial; do que ele precisa mais? De uma crítica unanimemente elogiosa? Impossível! À carta, registrada, de Jean Delannoy, oponho, à guisa de resposta, três outras que seus signatários só não registraram pela graça de Deus. Atesto que não recebi – e tampouco a direção da *Arts* – nenhuma carta favorável a *Crianças sem destino*; caso contrário, eu a teria publicado não por estima por Jean Delannoy, mas pelo equilíbrio dessa inútil polêmica.

Essa maneira de apelar ao público (leitor) para resolver uma desavença, para decidir sobre o desfecho de uma batalha polêmica, estilo que reflete um pouco as práticas políticas da época (nesse fim de IV República desvalorizada, o apelo ao povo face aos políticos é um tema dos mais populares, às vezes dos mais demagógicos, logo imitados por todos os partidos contestadores, à esquerda como à direita, e logo personificado pela tomada de poder do general De Gaulle), é posta em prática ainda outra vez alguns meses mais tarde, mas à custa de Claude Autant-Lara. Mas ao passo que Truffaut se mostrara impiedoso com Delannoy, estabelece com Autant-Lara um laço bem diferente, muito mais ambíguo: o crítico, cerca de três anos depois da publicação de “Uma certa tendência...” nos *Cahiers du Cinéma*, estima já ter vencido a batalha, e, magnânimo, pode felicitar o autor de *A travessia de Paris* [*La Traversée de Paris*, de Claude Autant-Lara, 1956], em 17 de novembro de 1956, num longo artigo da *Arts*, obra que saúda como “verdadeiro êxito do filme de diálogo”, “melhor filme do autor” e o apogeu do trabalho de adaptação do duo Aurenche/ Bost: “É preciso elogiar a perfeição do artesanato de sapateiro de Aurenche e Bost, seja na sola, na restauração ou na cola das palavras...”. Renegação por parte de Truffaut? Na realidade, habilidade tática (pois François Truffaut é nesta época o melhor “estrategista” da escrita jornalística sobre

cinema): o crítico pode finalmente fazer o elogio de um cineasta que teria, por conta própria, vindo ao terreno defendido por “Uma certa tendência do cinema francês”, o dos autores de filmes. Autant-Lara, se acompanharmos Truffaut corretamente, teria se distanciado pouco a pouco das grandes adaptações literárias para praticar um cinema mais pessoal, como se, à sua revelia, o realizador houvesse aprendido a lição:

A mais elevada missão do diretor é revelar os atores a eles mesmos; para isso, é importante conhecer a si mesmo em primeiro lugar. O fracasso cinematográfico reside geralmente na grande distância entre o temperamento de um cineasta e a natureza de suas ambições. De *Adúltera* a *O vermelho e o negro*, passando por *A estalagem vermelha* [*Auberge rouge*, 1956] e *Amor de outono*, ataquei regularmente Claude Autant-Lara, deplorando sua inclinação a degradar tudo e a simplificar tudo, a grosseria ranzinza e desdenhosa com que ele “condensava” Stendhal, Radiguet, Colette, sempre deslocando e amenizando o espírito da obra adaptada. Autant-Lara parecia-me um pouco como um açougueiro que se obstinava em confeccionar rendados. Ora, se hoje admiro, e quase sem reservas, *A travessia de Paris*, se o êxito dessa vez me parece evidente, é porque Claude Autant-Lara finalmente encontrou o tema de sua vida, um roteiro à sua semelhança que a truculência, o exagero, a rabugice, a vulgaridade, o exagero, longe de prestar um desserviço, alçaram até o épico. Autant-Lara tornou-se um “autor de filme” no sentido que gosto de dar a essa palavra.

Claude Autant-Lara, nada bobo, recusa-se a avançar nesse terreno, que é o de Truffaut, de dialogar de certa forma de igual para igual com um crítico que teria acabado por lhe impor suas ideias, e se defende... com o ataque. É ele, dessa vez, que toma a iniciativa da polêmica e do insulto, última batalha que marca, em definitivo, o fim da tradição da “Qualidade”, canto de cisne de uma linha de cinema nascida vinte anos antes e cujo desfecho consagra a vitória intelectual de Truffaut, logo confirmada e consolidada por sua passagem à realização e a instauração sólida da *nouvelle vague*. Esse último combate ocupa a primavera e o verão de 1957. A tática de Truffaut é sempre a mesma: o apelo aos leitores, aos depoimentos. De fato, com a morte de Eric von Stroheim, em 12 de maio de 1957, Autant-Lara comenta no rádio, durante um

programa em homenagem ao diretor de *Ouro e maldição* [Greed, 1924], um recente artigo de Truffaut, publicado na *Arts*, em que o crítico se indagava sobre a eficácia real da censura, acreditando muito mais no fenômeno de autocensura que paralisa os cineastas, artigo que terminava com essa fórmula provocadora: “A censura só existe para os covardes, para os falsos mártires que têm medo de fazer filmes pessoais”. Valendo-se desse pretexto, Autant-Lara ataca violentamente Truffaut:

Esta manhã, enquanto eu assistia aos funerais do cineasta maldito Eric von Stroheim, pensava nesse jovem idiota do jornalismo que sugere, sem pudor, que não existe censura, e a minha vontade era agarrá-lo pelas orelhas e arrastá-lo até o túmulo do autor de *Ouro e maldição*, para lhe mostrar o túmulo de um cineasta que foi vítima por excelência da censura.

Truffaut responde calmamente na *Arts*, refutando a distância que Autant-Lara quer instaurar entre o cinema e o jornalismo, entre o artista e o comentário. Em 19 de junho, em contrapartida, ataca o realizador no texto mais polêmico de sua carreira, intitulado “Claude Autant-Lara, faux martyr, n’est qu’un cinéaste bourgeois”. Nele, o crítico reata com os argumentos e o tom de “Uma certa tendência...”, acusando Autant-Lara de “rendição intelectual” diante do desafio que representa a renovação do cinema francês, insinuando que o realizador prefere esconder-se por trás dos roteiros escritos pelos outros, denunciando um “sistema apodrecido pelo dinheiro” que permite a alguém “receber 25 milhões de salário para dirigir B.B. em *Amar é minha profissão* [En cas de malheur, de Claude Autant-Lara, 1958], sem, em momento algum, assumir o risco de um trabalho pessoal de *mise en scène*”: “A palavra coragem volta com frequência neste artigo dedicado ao que falta tanto a Claude Autant-Lara. Ele só tem coragem para choramingar e denegrir”. Truffaut volta à carta em 3 de julho, solicitando uma página inteira da *Arts* para encenar sua vitória: à reação furiosa de Autant-Lara, ele opõe cartas de leitores favoráveis às suas teses e indignados com a qualificação desprezível de “jovem idiota do jornalismo”, esboçando, *a contrario*, o perfil melancólico de um cineasta vencido, amargurado, “vendido a um sistema em plena decomposição”.

Terminado esse combate, François Truffaut, soberano e mestre estrategista, vencedor moral, pode voltar a seu elogio do trabalho de Claude Autant-Lara, um elogio começado com *A travessia de Paris* e que, a propósito de *Amar é minha profissão*, é sobretudo uma hábil maneira de comentar seu próprio sucesso de crítica, de constatar “objetivamente” a influência de suas ideias no adversário depois de janeiro de 1954. “Há alguns anos, a pureza dos meus vinte anos teria condenado um filme desses em bloco, raivosamente, e é com um pouco de amargura que hoje me surpreendo a admirar, ainda que parcialmente, um filme mais inteligente que belo, mais hábil que nobre, mais astucioso que sensível”, aquiesce Truffaut em 10 de setembro de 1958 em sua crítica de *Amar é minha profissão*, mas para melhor cantar sua vitória:

Se pus água no meu vinho, convém também reconhecer que Aurenche e Bost puseram vinho na água deles: se seus dois nomes devem permanecer na história do cinema, será menos por ter feito avançá-lo do que por ter feito avançar o público. Quero dizer que o público, graças a eles, paradoxalmente aprendeu a desconfiar de si mesmo, desse desejo humano de degradar as criaturas a que ele assiste em cena, dessa vontade de ridículo e de vileza. Talvez o excesso do mal tenha feito tudo e o cinema venha a lhe dever sua renovação, um desejo simples e complexo como os dias em que vivemos – de revitalização, de inocência descoberta nas histórias de hoje. Há quinze anos, um cineasta como Ingmar Bergman realiza filmes tão *noirs* quanto os filmes do cinema francês, mas plenamente bem-sucedidos, pois sem concessões nem nenhuma baixeza de inspiração e de olhar: até agora ninguém os via, e talvez seja graças a filmes como *Amar é minha profissão* que o grande público venha a poder finalmente compreendê-los e amá-los.

A explicação de Truffaut é límpida e pode servir de conclusão aqui: se Aurenche e Bost entram agora “na história do cinema”, é porque seus métodos marcaram época, e porque eles têm que deixar o lugar para o novo cinema que o jovem crítico defende com unhas e dentes, mas, sobretudo, graças ao trabalho de esclarecimento e desmascaramento sistemático realizado a partir de “Uma certa tendência do cinema francês”. Truffaut reconhece essa contribuição de Aurenche e Bost: *lidos por ele mesmo*, eles se tornaram úteis à história

do cinema, contribuíram para educar o olho do espectador, tornaram visível o cinema moderno que se anuncia, o de Bergman por exemplo, daqui a pouco *nouvelles vagues*, francesa e internacional. Entregues a si mesmos, os roteiristas da "Qualidade" causavam danos; denunciados, depois iluminados por Truffaut, orientam o olhar para um cinema diferente.

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

## 5. A moral é uma questão de *travellings* A crise fulleriana da cinefilia francesa (1953-1965)

No fim do verão de 1953, durante o Festival de Veneza, a 20<sup>th</sup> Century-Fox apresenta *Anjo do mal* [*Pick up on South Street*, 1953], de Samuel Fuller. Na Europa, o cineasta é quase desconhecido. Nos Estados Unidos, é um jovem *director* de quarenta anos, acompanhado de perto pelos mandachugas dos grandes estúdios. Zanuck contratou-o para a Fox, meio expediente e barato, depois do sucesso de *Capacete de aço* [*The Steel Helmet*, 1950], seu terceiro filme, dedicado à guerra da Coreia. Fuller aceitou imediatamente o desafio lançado por Zanuck: refazer um filme sobre um mesmo assunto que fosse, ao mesmo tempo, diferente e tivesse idêntico sucesso. Deslocando o lugar do conflito (uma caverna, uma colina sob a neve), renovando com energia e vivacidade o gênero filme de guerra, imprimindo-lhe seu ritmo e sua brutalidade, Fuller sugere *Baionetas caladas!* [*Fixed Bayonets!*, 1951], rodado em quinze dias num cenário mínimo, com uma pequena equipe de atores e técnicos.

Fuller também é reconhecido como roteirista, uma vez que começou em 1936 e assinou cerca de quinze *scripts*, desde aquela época, como escritor – é autor de diversos contos e quatro romances policiais (*Burn, Baby, Burn*, 1935; *Test Tube Baby*, 1936; *Make Up and Kiss*, 1938; *The Dark Page*, 1944). É acima