

AS CARTAS DE CRÉDITO EM *A HISTÓRIA DE ADÈLE H*, DE FRANÇOIS TRUFFAUT (1975)

Patrice BOUGON*

■ **RESUMO:** Este ensaio é resultado de um estudo em curso que aborda a escrita e a função da carta na obra de François Truffaut.¹ Se os seus filmes já foram bastante comentados,² e se o motivo da carta já foi analisado, nunca foi feito de modo sistemático. Nossa hipótese de trabalho consiste em considerar a carta – termo compreendido em toda a sua polissemia – como um elemento essencial da *dimensão reflexiva* dos filmes de Truffaut da qual a crítica pouco fala.³ Exatamente como um de seus mestres – Hitchcock –, Truffaut é tanto um cineasta que visa o grande público como um autor que coloca em cena a especificidade da representação cinematográfica.⁴ Através de sua arte, Truffaut também herda de seu pai adotivo – André Bazin – o caminho aberto por ele como pensador do cinema.⁵

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Destinação. François Truffaut.

À primeira vista, a carta é o que há, no mundo, de menos *cinematográfico*, se virmos esse termo em seu sentido etimológico: *a escrita do movimento*. Mas a

* Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain. Paris – França. 75018 – johper64@hotmail.com.

¹ Este texto foi apresentado no Brasil por ocasião da realização do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira Contemporânea, que ocorreu de 23 a 25 de maio de 2012, na Universidade Federal de Rondônia, para o qual fui convidado. Tradução de Milena Magalhães.

² Referimo-nos principalmente aos livros de Jean Collet (1985), Annette Insdorf (1989), Anne Gillain (1991), Antoine de Baeque et Serge Toubiana (1996), Carole Le Berre (2004). *L'Avant-Scène Cinéma*, n.165, janeiro de 1976, fornece o roteiro na íntegra desse filme.

³ Tratamos dessa dimensão em Bougon (2008), que contém uma extensa análise sobre como são filmadas as cenas de escrita e de leitura nas cartas em *Duas inglesas e o amor*. A versão francesa deste artigo será publicada em breve.

⁴ *A noite americana*, de 1973, tem por objeto a realização de um filme, uma forma de Truffaut mostrar a gênese da ilusão referencial fílmica, seja visual ou sonora, e, portanto, o fenômeno da crença. Todo o trabalho de Truffaut é pontuado por várias sequências que interrogam, de forma mais ou menos direta, o enquadramento, a montagem, mas também o poder alucinatório do som: o telefone em *A mulher do lado* (1981), a relação com a fotografia e a escultura: *Uma mulher para dois* (1962), com a literatura: *Fahrenheit 451* (1966), o teatro: *O último metrô* (1980). Retornaremos a isso neste ensaio.

⁵ Em *Qu'est-ce que le cinéma*, Bazin (1958) se interroga sobre a especificidade da representação cinematográfica com relação a pintura, à fotografia, ao teatro.

carta também pode ser um dos vetores, para não dizer um dos *fatores*,⁶ da narração filmada. Entre todos os cineastas que fazem uso da carta, Truffaut tem um *status* especial, já que toda a sua obra é atravessada, inclusive estruturada, pelas diferentes funções da carta.⁷ Uma das singularidades do uso da carta em seus filmes é o fato de ela ser colocada em cena, *com todos os seus componentes*, que se encontram desde então problematizados. De fato, do início ao fim da obra de François Truffaut (1966), a escrita e a leitura de cartas são motivo de um trabalho formal constante. Sem poder, nos limites de um simples estudo, listar todas as ocorrências das *cenar de escrita e de leitura* no conjunto da obra, citaremos, de memória, a fim de voltar a esse assunto em outro momento, alguns filmes, entre muitos, onde a carta tem uma função central. Cada um dos filmes citados coloca em cena, sempre de forma diferente, a escrita e a leitura da carta, sobre a qual hoje apresentamos para cada filme apenas um exemplo.⁸ Em *Os incompreendidos* (1959), o jovem Antoine Doinel escreve, imitando a letra de sua mãe, um falso bilhete de desculpas, o que coloca em questão a noção de *assinatura*. Em *Jules e Jim – Uma mulher para dois* (1962), as inúmeras cartas das três personagens testemunham os *percalços* do desejo, mas também a sua constituição e a sua destruição, essencialmente epistolar. Em *Fahrenheit 451* (1966), a carta tem um *poder criminoso*, pois permite denunciar uma pessoa à polícia política de uma ditadura. Essa função também é evocada, em *off*, em *O último metrô* (1980), que dá semanalmente o número de cartas, recebidas durante a Ocupação,⁹ denunciando os judeus. Em *A sereia do Mississipi* (1969), a leitura das cartas de uma mulher reencontrada por um anúncio mostra o quanto a correspondência faz que se *acredite numa ficção* (a jovem mulher que parecia um pouco ingênua se revela uma vigarista). Em *As duas inglesas e o amor* (1971), o amor é *construído e desfeito* por correspondência, a escrita da carta possibilitando, além disso, a uma jovem puritana do início do século XX – Muriel – uma *transgressão* das proibições morais, de modo que o diário íntimo (endereçado a si mesma) e a carta (destinada a outro) se tornam, em determinado momento da intriga, equivalentes. Observemos também uma cena que mostra o efeito violento

⁶ Retornaremos a este termo tanto no sentido literal quanto figurativo [Em francês *facteur* pode ser tanto “fator” como “carteiro”, permitindo o jogo de palavras, o que não é possível em português. (N.T.)]. Em outro momento, faremos referência aos comentários de Lacan (1966) e Derrida (1977) sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, uma vez que os limites deste artigo não o permitem.

⁷ Sobre *Jules e Jim – Uma mulher para dois* e *As duas inglesas e o amor*, indicamos a importante análise de Xavier Rockenstrochly (2010).

⁸ Cada filme problematiza, de diversas maneiras, alguns aspectos da carta.

⁹ Antoine de Baeque e Serge Toubiana (1996) tratam da importância de um filme em que a carta anônima é central: “Os diários do jovem Truffaut, em meados dos anos quarenta, indicam ‘13 visões do *Corbeau*’” (BAEQUE; TOUBIANA, 1996, p. 35) e mais adiante: “*Le corbeau* que ele conhece, plano por plano, linha por linha” (BAEQUE; TOUBIANA, 1996, p.55). Truffaut articulou esse tipo de cartas no campo político nos dois filmes citados, o que contradiz o clichê de que a coisa política não lhe interessava. Ela está presente, mas sem ostentação.

produzido pela *leitura* de uma carta de ruptura sobre o corpo de Muriel, que desmaia no jardim. *As duas inglesas e o amor* dá origem a uma importante pesquisa formal sobre como filmar a escrita e a leitura e também como *proferir* as cartas,¹⁰ no que diz respeito ao enquadramento e à voz (*in* ou *off*), fazendo que, às vezes, diante de um rosto mudo, seja ouvida uma voz interior. Em *O homem que amava as mulheres* (1977), Morane, adolescente, tem a função de *carteiro*,¹¹ sendo encarregado por sua mãe de levar ao correio as cartas que ela escreve a seus amantes. Ora, após a leitura, o filho, curioso dos segredos de sua mãe, mas também com ciúmes, joga as cartas no bueiro, o que permite questionar a célebre fórmula de Lacan (1966, p.41): “Uma carta sempre chega ao destino”.¹² Uma de nossas hipóteses consiste em pensar que a carta em Truffaut *simboliza* uma relação entre o visível e o invisível, principalmente pelo fato de o envelope esconder um segredo que, de certa forma, *se exhibe*. Ora, todo segredo desperta no outro o desejo de desvendá-lo, o que é ilustrado pelo fato de que o jovem Morane sente prazer em abrir uma mala de sua mãe cheia de cartas de amor redigidas por seus vários amantes. Ele as lê avidamente, desfrutando uma dupla transgressão: ler as cartas que não lhe são destinadas, mas também descobrir a vida amorosa de sua mãe. A carta, ocultada pelo envelope, também pode ser uma figura da relação do espectador com um visível sempre adiado pela retórica cinematográfica de Truffaut que produz uma representação manifesta que ofusca, por algum tempo, uma visibilidade codificada.

Constata-se, nesses poucos exemplos, que cada filme possibilita a Truffaut pôr em cena uma problemática diferente relativa ao remetente, aos contratempos do desejo, à relação entre escrita e leitura, à voz e ao olhar, ao segredo. Para esclarecer melhor, analisaremos num único filme a carta e o *crédito* que a protagonista lhe dá, prestando atenção no trabalho formal específico da obra. Dito de outro modo, trata-se de observar o modo como escrever leva a acreditar e quais os efeitos da escrita e da leitura da carta.

A história de Adèle H conta o trágico destino de uma das filhas de Victor Hugo que se apaixona por um oficial inglês, o tenente Pinson, que conhece numa festa em Guernesey, onde a família de Victor Hugo viveu durante dezenove anos, exilada por razões políticas. Infelizmente para Adèle, seu amor não é correspondido por esse homem, sedutor e jogador endividado, enviado com sua companhia para Halifax, no Canadá. Acreditando ingenuamente nas cartas de amor desse oficial inconstante, Adèle toma a iniciativa de escapar de sua família

¹⁰ A partir dessa prática que quebra a ilusão de verossimilhança, avaliamos o fato de que Truffaut, ao ter o desejo de contar uma história, tem preocupações essencialmente formais sobre o poder da voz e do ritmo.

¹¹ Posteriormente, retornaremos a essa figura que atravessa muitos filmes de Truffaut.

¹² Talvez para Truffaut, conhecedor da psicanálise e leitor de Poe, trata-se de ironizar a célebre frase de Lacan (1966, p.41) já citada: “Uma carta sempre chega ao destino”. Fórmula contestada por Derrida (1977) em “Spéculer sur Freud”.

para ir atrás do seu *amor louco* por esse homem, não somente no Canadá, mas também nas Ilhas Barbados, quando ele é transferido para lá. Portanto, o filme é a história dessa paixão irracional e da decadência financeira e mental de Adèle. Isolada pela língua inglesa que ela pouco conhece e pela rejeição de Pinson, mas também pela sua incapacidade de suportar a vida social, Adèle se comunica principalmente através de cartas.

Ora, a escrita de cartas, se, por um lado, substitui o diálogo presencial rejeitado por Pinson e, por outro, permite que ela se comunique com a família que permaneceu em Guernesey, revela-se um perigoso substituto, que tende a confundir a expressão do desejo e da realidade. Adèle, sozinha diante da página em branco, de fato, transforma a narração de sua vida numa ficção que se parece, cada vez mais, com um delírio. Se seu pai é, de fato, um homem das letras que construiu sua identidade de autor por suas obras, Adèle, por sua vez, torna-se, literalmente, uma mulher de cartas, mas sem obra, de modo que sua identidade se desfaz ao longo de páginas escritas cujo gênero se torna incerto: correspondência, diário, ficção, delírio. Pouco a pouco, Adèle inventa, no seu diário, uma língua cifrada, incompreensível para os outros,¹³ negando, assim, a própria essência da linguagem.

Nossa proposta – o título sugere – é demonstrar como a carta, para Adèle, remete à *crença*, em todos os sentidos, estando essa mulher possuída por uma fé ilimitada no poder das palavras,¹⁴ que produzem, em parte, o sentimento amoroso ou a ficção, mas também o valor do dinheiro, visto que as palavras ou cifras conferem a um simples pedaço de papel – uma nota de dinheiro ou uma carta de crédito – um preço. Além da motivação referencial, não é por acaso que Adèle retorna inúmeras vezes ao lugar que é tanto um banco como um correio. Voltaremos a isso depois.

Nossa abordagem metodológica consiste em desenvolver as múltiplas relações significantes que Truffaut produz em suas cenas entre dois elementos que possuem, ao mesmo tempo, uma significação realista (essa requisitada por uma narração clássica) e uma capacidade simbólica e reflexiva. A partir da análise de várias sequências, mostraremos como a maneira de filmar de Truffaut permite questionar os elementos fundamentais do ato de ler e escrever uma carta.

¹³ A acadêmica americana Frances Vernor Guille (1968-1985) publicou *Le journal d'Adèle Hugo*, no qual uma parte é escrita em uma linguagem secreta, de modo que o ato de ler e de escrever não tem mais nada de evidente. Esse diário foi iniciado antes da ida para Halifax e demonstra claramente a relação conturbada com a realidade e a linguagem.

¹⁴ Como fica evidente em um número de hipnose a que Adèle assiste, indicando como a palavra pode obrigar um corpo a fazer o que não quer. Mas depois, ela percebe que o paciente do hipnotizador é um comparsa. Perceba-se que na sequência ocorre uma cena de escrita subdeterminada que tem por suporte um espelho, da qual propomos uma análise mais adiante.

O ser de Adèle: escrever-se

Como em outros filmes de Truffaut,¹⁵ *A história de Adèle H* coloca em cena personagens que falam uma língua estrangeira, o que, conseqüentemente, nos torna mais atentos para a língua francesa, as suas homofonias, os seus jogos de palavras e as suas metáforas. A língua francesa nos convida a pensar na relação essencial entre carta (*lettre*) e ser (*l'être*) para a personagem Adèle, permitindo-nos questionar três elementos fundamentais de toda correspondência: o remetente, a mensagem e o destinatário. Essas três noções constitutivas da carta são, de diversas maneiras, questionadas no filme, servindo para Truffaut tentar uma nova experiência formal.

A história de Adèle H realmente é estruturada por uma ideia fixa – o amor louco, no sentido próprio e figurado – e uma experiência formal (mostrar e alterar os três elementos fundamentais do ser da carta do qual já falamos). Truffaut (1966) segue, assim, a lição de um de seus mestres – Hitchcock – com quem ele fez um longo livro de entrevistas em 1966. Examinemos as três seqüências que problematizam, de modo especificamente cinematográfico, a escrita, a leitura e o ser da carta na prática de Adèle. Estudar a carta nesse filme, veremos, significa prestar atenção a três lugares que possuem uma função narrativa, mas também simbólica, essencial na representação cinematográfica.

A livraria é também uma papelaria¹⁶

No filme, a livraria, o quarto e o correio (que é também um banco) são os três lugares para onde Adèle retorna várias vezes. A visita a esses lugares pontua o filme. Em Truffaut, a repetição de um elemento é sempre um modo de desenvolver a ordem simbólica,¹⁷ conferindo um valor suplementar à significação própria da representação da realidade mais verossímil¹⁸ na leitura do grande público. Mas

¹⁵ A língua alemã em *Jules e Jim – Uma mulher para dois* e *O último metrô*, o inglês em *Duas inglesas e o amor*, todas as línguas em *Fahrenheit 451* (na cena final onde as obras-primas da literatura mundial são lidas em sua língua de origem pelos Resistentes refugiados na floresta). Alguns nomes próprios utilizados por Adèle são ingleses. Retornaremos a isso.

¹⁶ Nossas referências ao tempo do DVD seguem aquela do box de 4 DVD's distribuído pela MGM, 2007.

¹⁷ Sobre a oposição entre representação e valor simbólico de um signo, formalizada pela oposição entre mimese e semiose, indicamos a obra de Barthes e de Michael Riffaterre.

¹⁸ No filme, aparece este aviso: “A história de Adèle H. é autêntica. Ela apresenta acontecimentos que ocorreram e personagens que existiram”. O efeito da crença do filme se apoia nas palavras da introdução, confirmadas antes do final, em parte, por seqüências de documentário (o túmulo de Hugo). As seqüências de documentários produzem um efeito de real. Pensemos nas seqüências de guerra de

essa leitura, nesse nível, não deve impedir uma abordagem cuidadosa à capacidade simbólica dos lugares, dos detalhes, das cenas. A livraria é o lugar onde Adèle vê, pela primeira vez, Pinson, “um de meus bons clientes”, diz o livreiro; daí em diante, esse espaço fechado se torna duplamente valioso, em primeiro lugar, porque representa, metonimicamente, Pinson, em segundo lugar, porque, através do diálogo que vamos citar, produz relações entre papel, correspondência e “memória”, termo polissêmico que, no contexto, é sinônimo de texto um pouco longo:

Adèle: “Eu queria papel”

Livreiro: “Papel para cartas?”

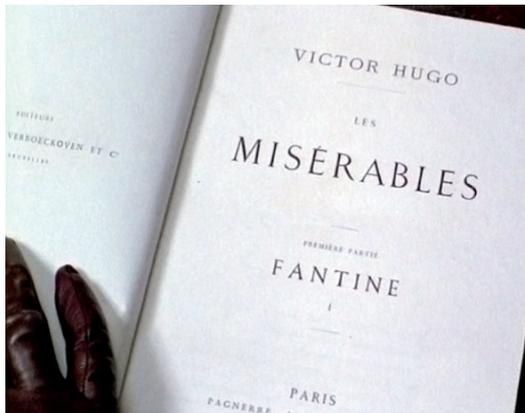
Adèle: “Não, uma resma inteira... para redigir um memorial”.

Como já dito, a sequência mostra como a prática de escrita de Adèle tende a apagar a diferença entre correspondência, diário e ficção; a “memória” em questão encaminha-se para *uma* memória que inventa o que não aconteceu, a saber, sinais amorosos que teriam sido supostamente dados por Pinson em Guernesey. A livraria é o lugar de vários acontecimentos dramáticos. É aqui que Adèle vê, pela primeira vez, o Tenente Pinson, e onde ela compra cada vez mais papel, de modo que o ato de escrever torna-se sintoma de uma loucura crescente. Finalmente, a livraria é palco de um *drama de leitura*, pois o livreiro,¹⁹ paquerando timidamente Adèle, procura agradá-la oferecendo-lhe um pacote com quatro livros embrulhados em papel, de tal forma que a tela inteira coloca em cena como o visível encobre o invisível, do mesmo modo que um envelope oculta o conteúdo do que vai ser lido. Quando as mãos enluvadas de Adèle desembulham o papel, a imagem mostra o título do livro *Os miseráveis*, e depois uma imagem panorâmica mostra o nome de Victor Hugo. Outro plano exhibe o rosto perturbado pela raiva silenciosa de Adèle e, fora do quadro, ouvimos o barulho de um livro sendo violentamente fechado, momentos antes de Adèle dirigir-se agressivamente ao atordoado livreiro. Essa sequência revela como a leitura e o nome do pai, autor do livro, causam efeitos incontroláveis sobre a leitora.

trincheiras em *O quarto verde* (1978).

¹⁹ Observemos que a sua paixão pelos livros pode ser vista como a superação de um sofrimento, bem como a prática de escrever em Adèle, mas em casa essa paixão tem um efeito destrutivo.

Figura 1 – Um presente insuportável.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A assinatura e o nome próprio

Escrever uma carta supõe que a assinamos com nosso nome próprio. É simples, podemos pensar, mas Truffaut enfatiza o uso singular dos nomes próprios no universo de Adèle, pois, desde a sua chegada, ela se nomeia Senhorita Leywly, evitando usar o nome de seu pai e de ser identificada como a filha de um grande homem. Um pouco mais tarde, ela se apresenta como a esposa de um médico chamado Lenormand, afirmando, na mesma sequência, que Pinson é: “o cunhado de minha irmã”, ou seja, seu marido! Finalmente, e mais importante, o desejo de casar e, assim, tornar-se a Sra. Pinson pode também ser uma forma de apagar o nome de seu pai e de se diferenciar de sua irmã que morreu afogada, Léopoldine, a filha preferida do pai, como, às vezes, ela se apresenta:

David, uma criança: “Qual é seu nome?”

Adèle (ela hesita): “O meu? O meu é Léopoldine”.

Depois, porém, de receber de seu pai a carta de consentimento para o casamento: “Eu abaixo-assinado Victor Hugo, antigo membro da Câmara dos Senhores de França, autorizo minha filha Adèle [...]”, Adèle pode dizer à criança: “Eu menti para você. Eu me chamo Adèle”. Graças ao excelente ensaio de Carole Le Berre (2004) – *Truffaut au travail* – podemos seguir a evolução das cenas, mas também alguns detalhes interessantes para nossa problemática da assinatura e do nome próprio. Le Berre (2004, p. 197, grifo nosso) reproduz uma carta de Adèle Hugo que nos parece importante interpretar: “Meu nome se escreve tanto com um **i** quanto com um **e**. Eu escrevo meu nome com um **e**, preferindo o **e** no lugar de **i**.

Você deve colocar Senhora em todas as cartas, para que sua resposta não se perca e que a palavra Senhora seja legivelmente escrita no seu envelope”.

Nesse trecho, a substituição de uma vogal por outra está repleta de sentidos. Truffaut apaga essa frase em seu filme, embora nos pareça essencial.²⁰ Se a Sra. Pinson pode se chamar “Sra. Penson”, o leitor e o espectador inglês ouvem “Pen” (a pena, a caneta), e “son” (o filho). O nome próprio que Adèle se nomeia condensa, portanto, três desejos, não somente o de apagar o nome de seu pai, mas também o de ser, não uma filha, mas um filho, enfim ser o filho de sua caneta (pena); em outras palavras, um homem de letras.

O fato de Adèle, ao ir a uma festa privada para a qual não é convidada, disfarçar-se de homem (terno com chapéu alto) participa do seu desejo inconsciente de ser também um homem, reivindicando, no resto do tempo, sua feminilidade. Em todo caso, quaisquer que sejam as intenções de Truffaut, a percepção (consciente e inconsciente) dessa substituição de vogais é determinante.

Outra sequência do filme nos faz pensar visualmente sobre o nome próprio. No camarim de um hipnotizador do *Music hall* [105min], Truffaut nos mostra uma *cena de escrita* do nome próprio que é também uma cena de apagamento. Quando o hipnotizador, em seu camarim, pergunta: “Quem é seu pai?”, Adèle não responde, porém escreve na poeira sobre o espelho o nome de “Victor Hugo”, mas imediatamente o apaga com sua mão protegida por uma luva. Se o nome do pai não pode ser pronunciado, pode, entretanto, ser escrito, depois apagado. A ligação com o nome próprio e, portanto, com a assinatura não impede Adèle de escrever sem parar; ao contrário, é como se a falta originária da identidade impusesse uma pulsão de escrita com efeitos contraditórios.

Figura 2 – Escrever e apagar o nome próprio.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

²⁰ Evidentemente, não se trata de repreender Truffaut por não incitar a significação dessa substituição das vogais, não mais do que qualquer crítica, mas a nossa perspectiva não pode ignorá-la.

Escrever cartas a seus pais e a si mesma

As cartas que Adèle escreve são destinadas a seus pais, ou a Pinson, mas também a ela mesma. A arte de Truffaut consiste em dramatizar as numerosas cenas de escrita dessas cartas, das quais examinaremos alguns aspectos.

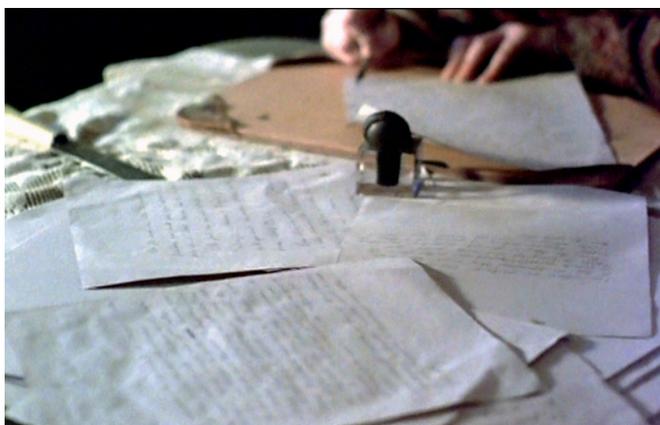
Nos primeiros quinze minutos do filme, num plano-sequência [16min50 a 17min50], podemos ter acesso em tempo real, uma vez que não há nenhuma mudança de plano, à rápida sucessão de movimentos de Adèle preparando-se para escrever. Nós a vemos voltar para sua casa com uma resma de papel e fechar rapidamente seu quarto com chave; no quarto com pouca claridade, Adèle acende uma lamparina e percebemos por trás dela sua cama bagunçada. Essa desorganização, que gradualmente se ampliará consideravelmente, é a metáfora da desordem mental que se acentua.²¹ Adèle vai em direção à mesa, uma faca na mão,²² para abrir a resma de papel, depois um *travelling* à esquerda mostra-a indo para uma escrivaninha onde vai escrever em pé. A câmera filma seu perfil esquerdo, enquanto nos mostra o seu rosto através do reflexo de um espelho colocado acima da escrivaninha, de modo que a divisão psíquica de Adèle é representada em um só enquadramento. Mas, gradualmente, a câmera efetua um leve movimento à esquerda seguido de um *travelling*, mostrando quase de frente o rosto de Adèle lendo, em voz alta, a carta que redige, fixando raramente sua própria imagem, preferindo o reflexo do espelho como se falasse com seus pais. Entretanto, às vezes, ela se olha brevemente, para se convencer da plausibilidade do que proclama, ou melhor, inventa em parte: “Vocês sabem que eu o amo, ele me ama também e desejamos nos casar”. Um pouco mais tarde, outra sequência [19min22 a 19min44] apresenta outro dispositivo para fazer o espectador sentir o poder da pulsão de escrita que nada parece poder parar. Com Adèle fora do enquadramento, a sequência começa com a sua voz lendo uma carta que ela redige. O ritmo rápido da voz contrasta com a lentidão do movimento da câmera com o *zoom* ampliado mostrando, num grande plano, páginas escritas espalhadas sobre a mesa. Após esse desvio em torno do visível, que leva o espectador à origem da voz ouvida, é possível ver, à esquerda, a faca, no centro, o tintureiro e, no fundo, a mão direita que escreve e a mão esquerda que apoia a página. Um leve retorno do *zoom*, abrindo o foco, nos permite ver

²¹ *L'Avant Scène* (n.165, p.1, nota 14, jan. 1976) dedicado a esse filme nos diz que o roteiro indicava: “desordem na sala: a cama não está feita, as roupas estão colocadas descuidadamente sobre as cadeiras e, aqui e ali, livros espalhados e folhas cheias de uma fina escrita, remédios etc.”. Truffaut decidiu adiar a visão dessa desordem a fim de mostrar progressivamente o avanço da loucura.

²² Esse objeto, que aparece várias vezes, em diversas cenas, representa um gesto simbólico ambivalente, em que a escrita, às vezes, é a forma sublimada da grande violência contra seus pais, Pinson, mas também contra si mesma.

o busto e, depois, o rosto de Adèle. A preocupação de Truffaut é mostrar, após a produção dessas páginas de escrita, a atividade do corpo tomado pela emoção, como testemunha a mão de Adèle escrevendo sem parar. A imagem do rosto, que enuncia a carta, é, portanto, adiada deliberadamente. Após mostrar a página de sua escrita exaltada, Adèle deposita essa folha sobre uma pilha de outras folhas colocadas em desordem. O acúmulo de páginas acena a loucura, a necessidade de escrever cada vez menos relacionada à necessidade de se comunicar com outrem.²³ Durante as cenas de escrever que estruturam o filme, os gestos de escrita mostram-se cada vez mais rápidos, e o espectador vê aumentar a desordem no quarto, mas também na vida de Adèle.

Figura 3 – Escrever sem fim.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

Anúncio do casamento imaginário

Numa sequência, em que a metade é muda, Adèle anuncia a seus pais que acaba de se casar com o tenente Pinson. A primeira imagem é de uma carta cuidadosamente escrita que não temos tempo de ler, pois, imediatamente, uma tomada panorâmica nos mostra o quarto muito bagunçado, depois dirige nosso olhar para a esquerda do quarto. Descobrimos Adèle com camisola branca rezando diante de um tipo de altar formado por uma fotografia de Pinson entre duas velas.

²³ A próxima cena mostra, por outro lado, um funcionário do banco impecavelmente vestido que lê cuidadosamente um livro.

Figura 4 – A religião do amor.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A fórmula “Eu tenho a religião do amor”, enunciada numa sequência anterior, é aqui tomada ao pé da letra, uma vez que Pinson é efetivamente o objeto de um culto religioso. Uma série de campos/contracampo produz uma forte emoção que emana da relação quase mórbida entre essa mulher enfeitiçada²⁴ e uma foto de Pinson; em outras palavras, entre uma pessoa viva e uma representação fixa. Depois de mais de um minuto, essa sequência deixa de ser muda e a câmera enquadra o rosto de Adèle proclamando, com uma certa raiva, a carta que havíamos visto rapidamente. Nessa sequência, ao contrário de outras, Truffaut não mostra o ato de escrita, o que demonstra que ele diferencia a leitura. O rosto de Adèle aparece sobreposto a uma imagem de mar simbolizando o percurso da carta até Guernesey, o que nos permite imaginar o tempo necessário para que uma carta chegue ao destino. É o modo de Truffaut abordar novamente a questão do contratempo do desejo que toma conta do filme.²⁵

²⁴ Adèle é vítima de uma representação romanesca do amor como a de Madame Bovary.

²⁵ Em um cemitério (onde, mais uma vez, pelo menos simbolicamente), Pinson confessa a Adele: “É verdade, eu pensei em casar com você; agora, eu não penso mais. Que mal tem isso?”. Em *Jules e Jim – Uma mulher para dois*, as cartas trocadas demonstram a falta de sincronia do desejo dos amantes e os efeitos negativos do tempo necessário para uma carta chegar ao seu destino.

O escritor público em Barbados

Figura 5 – Escrever a dois.

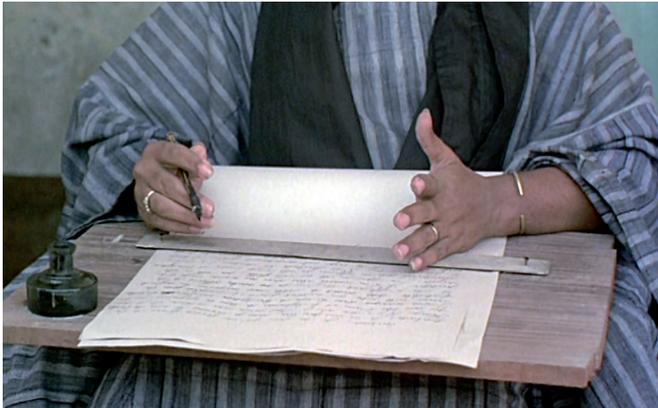


Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A sequência que precede a que estudaremos é, novamente, muda. Ela se situa nas ruas de uma cidade da ilha de Barbados e mostra a errância de Adèle que, tendo perdido a memória, não reconhece Pinson. Ele, quebrando o silêncio, chama-a e vai ao seu encontro, em vão. Ao final dessa sequência, um encadeamento de sons antecipa o início da última cena de escrita, interessante na medida em que a noção de assinatura é problematizada, pois o autor da carta é uma mulher negra analfabeta que apela a um escritor público para que escreva uma carta endereçada a Victor Hugo, de modo que ela se torna a destinatária de sua própria carta redigida por esse homem, que, depois, lê para ela a versão da carta que, antes, ela lhe ditou num francês regular.

Após a voz em *off* que introduz, por uma prolepse auditiva, essa cena de escrita, vemos as mãos do homem que pronuncia a frase: “Eu vou ler a carta, você me diz se concorda”. Como ocorre várias vezes, o rosto do locutor aparece depois, deixando-nos atentos ao *ato de escrever*, ao trabalho das mãos, aos instrumentos de escrita (papel, tinteiro, porta-caneta) que ocupam a tela do cinema. A apresentação do rosto do sujeito da enunciação é, portanto, mais uma vez adiada para destacar o trabalho da escrita.

Figura 6 – Mostrar a cena de escrita.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

Como a primeira *destinatária* da carta é aquela que a origina, sem de fato tê-la escrito, é possível refletir, através da imagem e do som, sobre a questão da relação entre fala e escrita, mas também sobre a relação entre o original e as versões de uma história. Essa sequência também pode ser considerada como a metáfora da relação entre as versões da história, escrita por um roteirista²⁶ e a assinatura de Truffaut como autor.²⁷ O valor alegórico da cena convida-nos a perguntar sobre a questão de saber quem assina a narrativa de um filme antes que ele seja filmado? Como escrever a dois? Note-se que, ao menos dessa vez, a leitura em voz alta, em termos de realismo e verossimilhança, se justifica, pois o escritor público precisa que se ouça a versão escrita de sua narrativa: “eu a organizei um pouco, diga-me se você concorda”. A mulher que deu *crédito* ao escritor ouve seu texto que ela pode contra-assinar com toda a confiança.

O correio e (é) o banco: a carta e o crédito

O correio é o segundo lugar, junto com a livraria, a ser regularmente visitado por Adèle. O correio é também um banco, tem ainda um valor simbólico na medida em que a carta é igualmente uma *carta de crédito* (o termo é utilizado em inglês: *money order*), em que, nos dois casos – a escrita e o dinheiro –, é uma questão

²⁶ Para uma análise do material de trabalho entre escritor e cineasta, reporto-me ao livro de Carole Le Berre (2004). Jean Gruault relata que o trabalho com Truffaut sobre o roteiro se dá principalmente por correspondência, o que não é por acaso, dada a importância da carta em seu trabalho e da temporalidade do pensamento da imagem.

²⁷ Lembrem-se de que a problemática da “Política de autores” da Nouvelle Vague foi produzida principalmente por artigos de Truffaut.

de fé. As cartas de Adèle endereçadas a seus pais são cada vez mais imaginárias (anúncio do amor de Pinson por Adèle, depois o anúncio do casamento) a fim de obter deles “cartas de crédito”; sua correspondência está, portanto, intimamente ligada a dinheiro.²⁸ A relação produzida visualmente pela decisão de Truffaut de relacionar o correio e o banco implica uma estreita ligação entre correspondência e dinheiro, mas também, de modo menos evidente, entre crença e papel.²⁹ Vejamos o que ainda hoje está escrito na nota de dólar americano “*In God, we trust*”. O valor do dinheiro baseia-se no poder de convencimento das palavras;³⁰ estamos lidando com um tipo de performativo. Da mesma forma, Adèle faz que se acredite, nas suas cartas, em uma realidade ficcional que lhe garante dinheiro; as palavras produzem capital. Um cheque de banco não é nada além de papel, acreditamos em seu valor que é garantido apenas pela palavra. Do mesmo modo, todo sujeito pode acreditar numa ficção, literária ou cinematográfica. O que esse filme demonstra, especialmente, é o poder da fé produzida pelas cartas, das quais Adèle é, às vezes, remetente e destinatária.

O destinatário e o carteiro

Para concluir esta análise da carta, gostaria de evocar uma personagem normalmente invisível, mas essencial para qualquer correspondência, ou seja, o carteiro.³¹ Truffaut filma várias personagens que ocupam temporariamente esse papel de intermediários: Sr. Sanders, que dá a primeira carta de Adèle para Pinson, o médico que vem cuidar dela, o oficial Hathwell Du Lieutenant, a quem Adèle confia uma mensagem para Pinson, a empregada da casa de Victor Hugo que leva o anúncio do casamento imaginário de Adèle ao jornal local de Guernesey e, por fim, uma prostituta encarregada de transmitir a Pinson uma mensagem que tem, inclusive, como assunto uma mensagem surpreendente. As figuras do carteiro são vetores metafóricos que permitem ver os desvios do desejo, o enigma daquilo que se escreve, o que, às vezes, se mostra e se esconde, enfim os contratempos da comunicação amorosa que, raramente, é sincrônica.

²⁸ Dinheiro que lhe serve para comprar os sinais, também fictícios, do amor de Pinson que se comporta como gigolô.

²⁹ Sobre essa questão, reportamo-nos ao ensaio de Jean-Michel Rey (2002).

³⁰ As crises bancárias recentes refletem essa crença e a fragilidade de seu objeto.

³¹ Em vários de seus filmes, Truffaut mostra, em plano-sequência, o percurso não direto, mas, sim, sinuoso do transporte da carta. Em *Beijos proibidos* (1968), Truffaut nos mostra longamente o percurso de pneus atravessando os subsolos de Paris; em *Fahrenheit 451*, aqueles que enviam as cartas de denúncia ficam, envergonhados e hesitantes, ao redor das caixas de correio; em *A mulher do lado*, um carteiro procura em um clube de tênis a gerente e vai de pessoa em pessoa até encontrá-la e dar-lhe uma carta registrada.

O carteiro do desejo perverso de Adèle

A cena mostra Adèle que vai ao encontro de uma prostituta a quem confia uma carta. Ela lhe dá dinheiro e diz alguma coisa que o espectador não pode ouvir, visto que a sequência ainda é completamente muda. A prostituta que vai levar a carta é seguida, num plano-sequência, em seu percurso como uma carteira. O silêncio dessa sequência termina no momento em que a prostituta, ao chegar num hotel frequentado por militares, faz uma pergunta a fim de ter certeza sobre a identidade do destinatário dessa carta singularmente *recomendada*: “Senhor Pinson?”. Ele se mostra surpreso, abre a carta selada, o *zoom* da câmera permite ver as mãos abrindo esse envelope misterioso, ele lê a carta em silêncio, depois olha com interesse a prostituta, fim da sequência. Em voz *off*, é Adèle quem diz com uma voz apaixonada o que Pinson leu: “Albert, meu amor, olhe bem a jovem que eu te envio, se você achá-la bonita, fique com ela até amanhã de manhã. Você é tão bonito, Albert, que merece ter todas as mulheres da terra. Aceite este presente”. Adèle perverte, assim, a função do carteiro (a pessoa que leva a carta de amor se transforma, aqui, no objeto), mas também o cumprimento de seu desejo mediante o envio de uma prostituta que tem *status* de substituta dela mesma por identificação fantasmagórica.³²

Conclusão

O motivo da carta em *A história de Adèle H* dá a medida da capacidade teórica de uma obra subavaliada quanto ao que ela sugere não só no que diz respeito à representação cinematográfica, mas quanto à noção de sujeito em sua relação com a linguagem e com o outro. Filmar Adèle escrevendo e lendo uma carta permite a Truffaut colocar em cena a relação entre o material da escrita (papel, tinta, porta-caneta) e a voz daquela que produz, por um lado, a ficção, cujo destinatário é duplo: Pinson, mas também aquela que escreve. Escrever é, portanto, também (se) ler, ver na obra o que divide o sujeito, perceber como uma espécie de cegueira toma conta da pessoa que escreve. As noções de assinatura, mensagem, destinatário são modificadas, constantemente, por cenas mudas que dão um caráter estranho a numerosos planos-sequências que incentivam o espectador a questionar o que vê. O crédito que Adèle atribui às cartas se compara ao que damos à narrativa e ao filme.

³² Em outra sequência, Adèle assume a posição de um *voyeur* observando Pinson enquanto ele beija apaixonadamente uma mulher e joga-a na cama acariciando-a. O rosto de Adèle, inicialmente angustiado, se transforma no decorrer de campos e contracampos, cujo plano final mostra-a sorrindo estranhamente. Podemos supor que ela se identifica com a mulher acariciada por Pinson. Pensemos em *Janela indiscreta* (1954) de Hitchcock que brinca com a relação entre voyeurismo e prazer visual do espectador. Lembremos que Truffaut intitulou uma coletânea de seus artigos: *Le plaisir des yeux* (Cahiers du Cinéma, 1987).

O motivo da carta possibilita, portanto, uma perspectiva essencial para abordar o escopo reflexivo da obra de Truffaut.

A valorização da voz e do ritmo mostra-nos como uma dicção particular³³ pode ampliar significativamente o alcance do significado de uma carta. O trabalho complexo de Truffaut ao mostrar a leitura e a escrita de cartas é uma forma de dar à correspondência o *status* de obra literária, na medida em que as cartas de Adèle questionam o sujeito e a crença, o que também está em jogo na escrita e na leitura de uma ficção. *A história de Adèle H* tem a particularidade de pontuar um filme de aspecto realista de cenas de escrita e de leitura que não o são. Desse intervalo, nasce uma sensação de estranhamento que nos incentiva a questionar todos os elementos dessas cenas que se situam fora da imitação da realidade e do provável. Em outras palavras, é a própria representação cinematográfica, em sua essência, que é interrogada por certo estilo.

BOUGON, P. The function of the letters in *l'Histoire d'Adèle H.* by François Truffaut (1975). *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.259-275, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This essay is a result of an ongoing study on writing and the function of the letters in François Truffaut's work. If his films have been quite commented and if the theme of the letter has already been analyzed, this has never been done in a systematic way. Our working hypothesis is to consider the letter – term to be understood in all its polysemy – as an essential element of the reflexive dimension of Truffaut's films which critics have never mentioned. Just like one of his masters – Hitchcock – Truffaut is both a filmmaker aimed at the general public as an author who puts into play the specificity of cinematic representation. Through his art, Truffaut also inherits from his adoptive father – André Bazin – the way opened by him as a thinker of cinema.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Destination. François Truffaut.*

Referências

A HISTÓRIA de Adèle H. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Isabelle Adjani; Bruce Robinson. França: MGM, 1975. 1 DVD (98 min).

BAEQUE, A. de; TOUBIANA, S. **François Truffaut**. Paris: Gallimard, 1996.

BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma**. Paris: Cerf, 1958.

³³ O tratamento da voz em alguns filmes de Truffaut é comparado com a prática de Robert Bresson. Lembremos que Truffaut escreveu vários artigos sobre Bresson.

BOUGON, P. Le regard, la voix et le cinéma comme thèmes des films de François Truffaut. **Liberal Arts**, Iwate, n.2, p.65-76, jan. 2008.

COLLET, J. **François Truffaut**. Paris: L'Herminier, 1985.

DERRIDA, J. **La carte postale**. Paris: Flammarion, 1977.

GILLAIN, A. **François Truffaut, le secret perdu**. Paris: Hatier, 1991.

GUILLE, F. V. (Org.). **Le journal d'Adèle Hugo**. Paris: Minard, 1968-1985. tomo I-V.

INSDORF, A. **Le cinéma est-il magique**. Paris: Ramsay, 1989.

LACAN, J. **Ecrits**. Paris: Seuil, 1966.

LE BERRE, C. **Truffaut au travail**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

REY, J.-M. **Le temps du crédit**. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.

ROCKENSTROCKLY, X. François Truffaut, l'homme qui aimait les lettres. **Revue de l'AIRE**, n.36, dez. 2010. Dossiê «La Lettre au cinéma», organizado por Marc Buffat.

TRUFFAUT, F. **Le cinéma selon Hitchcock**. Paris: Ramsay, 1966.

Recebido em: 29/12/2012

Aceito:10/04/2013



