

Cinema e memória. As aventuras de Antoine Doinel

Movies and Memory. The Adventures of Antoine Doinel

Alexandre Martins Soares ¹

Resumo

Observa-se na atualidade uma saturação de imagens do cotidiano pelos meios audiovisuais. A memória se torna cada vez mais volátil. Neste artigo, propõe-se verificar a memória de longa duração na obra **As aventuras de Antoine Doinel**, de François Truffaut, composta pelos filmes **Os incompreendidos** (Les Quatre Cents Coups, França, 1959); **Antoine e Colette** (Antoine et Colette, França, 1962); **Beijos Proibidos** (Baisers Volés, França, 1968); **Domicílio Conjugal** (Domicile Conjugal, França, 1970) e **O amor em fuga** (L'Amour em Fuite, França, 1979). Partindo-se de teóricos que trataram do papel da memória na produção cultural, observa-se a seguir, o modo como o diretor François Truffaut a articula para situar o espectador, ao exigir dele 20 anos de lembranças. Truffaut vai além do aspecto didático de relembrar obras anteriores, a partir do segundo filme, e trata a questão da memória em fragmentos, exposta de forma metalingüística pelo próprio personagem principal, mostrando que esta memória pode também ser propositalmente falha.

Palavras-chave: cinema, biografia, memória

Abstract

It is currently a saturation of images of everyday life by the media. The memory is becoming increasingly volatile. In this article we propose to check the memory of long-term work in the adventures of Antoine Doinel in François Truffaut, made by the films **Les Quatre cents coups** (France, 1959), **Antoine et Colette** (France, 1962); **Baisers Volés** (France, 1968); **Domicile conjugal** (France, 1970) and **L'Amour en Fuite** (France, 1979). Based on the theory that dealt with the role of memory in cultural production, it appears below, the way the director François Truffaut to articulate to situate the viewer, by requiring him 20 years of memories. Truffaut goes beyond the teaching aspect to recall previous works, from the second movie, and treats the question of memory in fragments, so metalinguistic exposed by the main character, showing that this memory may be purposely fails.

Keywords: movies, biography, memory

¹ Bacharel em Cinema de Animação e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Professor do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH.
E-mail: alexdrsoares@gmail.com

INTRODUÇÃO

Observa-se na atualidade uma saturação das imagens cotidianas pelos meios audiovisuais. A evolução tecnológica propicia a produção e reprodução de obras de forma mais rápida, bem como expande seus canais de distribuição. Outra característica que pode ser observada relacionada ao *boom* informacional da atualidade é a volatilidade da memória diante da necessidade da rápida seleção, consumo e descarte de informações diversas e por vezes descontextualizadas.

Ao mesmo tempo, algumas produções para o cinema e a televisão requerem algum tipo de memória. Essa pode ser composta do que devemos nos lembrar enquanto assistimos a um filme, seja dos personagens apresentados e suas ações até então, seja de um objeto apresentado em uma seqüência, que terá sua importância para compreensão da trama mais adiante. A memória exigida também pode ser composta de lembranças de nossas experiências diárias e mesmo de outros filmes que assistimos anteriormente. Nesta referência aos outros filmes, exige-se pelo menos uma memória de médio prazo. O que é exemplificado pelos filmes que têm a história continuada em uma segunda ou terceira versão. Assim é também com as séries de TV em suas diversas temporadas.

A produção audiovisual industrial, cinematográfica ou série de TV, organiza-se para que um espectador possa se envolver na narrativa, mesmo que essa narrativa seja uma retomada serial de uma obra anterior que esse espectador não tenha assistido. O cinema tem mecanismos mnemônicos para situar rapidamente o espectador em um filme, bem como mecanismos persuasivos para levar o espectador a recorrer à(s) obra(s) anteriores. Mesmo já tendo essa(s) saído de cartaz nos cinemas, ou não estando mais sendo apresentada(s) na TV, ela(s) pode (m) se encontrar comercializada(s) em outros formatos, como o DVD.

No entanto, existem obras cinematográficas que exigem do espectador uma memória de longo prazo. E para tal, procura-se também tratar da reativação da memória, ou mesmo discutir o próprio ato de recordar. É o caso da obra **As**

aventuras de Antoine Doinel, do diretor francês François Truffaut, que exige do espectador vinte anos de lembranças.

1 MEMÓRIA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO VISUAL

Richard Saul Wurman se apresenta como um arquiteto da informação. A questão da memória é um tema central em seu trabalho. Ele cita Jeremy Campbell, para quem “a memória é uma forma de reorganizar a informação de modo a torná-la especial para o indivíduo que a recorda”². Para Wurman, percebemos melhor as coisas que se relacionam mais diretamente aos nossos interesses e atitudes prévios. “O ponto de vista se torna a base da classificação da informação”³.

Se a questão da memória é central em Wurman, a preocupação com o *boom* informacional da atualidade proporcionado pelas novas tecnologias, também é. Massimo Canevacci também considera que a poluição visual dos Meios de Comunicação Visual Reproduzíveis, conforme sua própria denominação, “viaja, através de todos os seus produtos, ao longo de todo o território urbano e mental”⁴.

O papel de destaque das imagens na cultura de consumo foi enfatizado por Jameson⁵. Featherstone, por sua vez, chamou a atenção para o processo de estetização da vida cotidiana contemporânea⁶. Há um fluxo veloz de signos e imagens saturadas. Se as diversas manifestações da cultura têm, historicamente, a função de memória e identidade, aqui se pode estar diante de um paradoxo: A diluição da memória em meio à abundância da produção cultural, principalmente audiovisual.

Para Carrière, tanto a memória quanto a visão são seletivas⁷. As pessoas preservam as recordações que selecionam, protegendo-as do caos. No caso

² CAMPBELL, Jeremy. **Grammatical man**: Information, entropy, language, and life. New York: Simon & Schuster, 1982.

³ WURMAN, 1991, p.265-266, passim.

⁴ CANEVACCI, 1990, p.28.

⁵ JAMESON, F. **The Political Unconscious**. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

⁶ FEATHERSTONE, 1995, p.100.

⁷ CARRIÈRE, 1995, p. 67.

específico das imagens, sua saturação abala a própria noção de realidade, se dela restarem fragmentos de imagens caóticas.⁸

Para Wurman, a informação cultural, dentro de um contexto da história, é uma crônica da nossa existência. Os acontecimentos “confrontados com nossas idéias pré-existentes [...] traduzem-se em significados⁹”.

Sobre a informação imagética, diz Wurman:

Possuímos uma capacidade limitada de transmitir e processar imagens, o que significa que nossa percepção do mundo é inevitavelmente distorcida por ser seletiva; não podemos notar tudo. E quanto mais imagens nós tivermos que defrontar, tanto mais distorcida será nossa visão de mundo [...] Dados brutos podem ser informação, mas não necessariamente. [...] a grande era da informação é, na verdade uma explosão da não-informação – uma explosão de dados.¹⁰

Hugo Munsterberg considerava a atenção função interna fundamental para se criar o significado do mundo exterior. Ao selecionarmos o que é significativo e relevante, temos condições de organizar o caos das impressões que nos cercam “em um verdadeiro cosmos de experiências”.¹¹

Ana Lúcia Andrade fala de um inventário cinematográfico de cem anos. Durante os quais o cinema fala de si mesmo para se revelar ao espectador num processo metalingüístico. Como se educasse as platéias universais às regras de um jogo¹². O espectador sente prazer em redescobrir e decodificar imagens e sons já vistos que produzirão novos sentidos.

O realismo no cinema também cumpre uma função mnemônica, na medida em que se remete diretamente às nossas experiências cotidianas. A obra teórica de André Bazin tem como fio condutor o realismo no cinema propiciado por avanços técnicos e novas propostas estéticas. Para Bazin, citado por Aumont, os avanços são

⁸ CARRIÈRE, 1995, p. 100-104 *passim*.

⁹ WURMAN, 1991, p. 262.

¹⁰ WURMAN, 1991, p.40-43.

¹¹ MUNSTERBERG, Cap.4, p.28.

¹² ANDRADE, 1999, p. 30.

tentativas de se alcançar cada vez mais uma percepção realista do mundo. “É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que representam.”¹³ Jacques Aumont fala sobre critérios de verossimilhança de um filme. Ele, porém, já não os considera em relação à realidade, mas em relação aos outros filmes que o precederam.¹⁴

O cuidado mnemônico é notável no cinema organizado industrialmente¹⁵. Hollywood, citada como a indústria de sonhos, é também a indústria por excelência, voltada para o consumo rápido, o que levaria a supor que seus produtos seriam descartáveis. Mas, paradoxalmente, o cinema industrial norte-americano celebra a memória, a eternidade de seus filmes, como mostra Capuzzo, justamente devido à sua organização serial-industrial¹⁶.

Fausto Colombo afirma que “determinadas práticas produtivas parecem instituir alguns textos como pontos de referência de filiações seriais”¹⁷. Nesse processo, Colombo destaca os *remakes*, as paródias e os filmes, cujo texto base constitui índices da existência de um filme original. Um verdadeiro mito é construído em torno de alguns textos base que, não só impedem seu esquecimento, como se tornam essenciais “para a compreensão articulada daquilo que se frui no presente”¹⁸. Colombo chama a atenção para a instância conservativa do cinema. Os festivais e as retrospectivas propiciam a ratificação de um filme como *testis*, ou seja, em seu caráter testemunhal. Colombo observa que, em posição privilegiada, pode estar o *cult-movie*. Um filme que, talvez não tenha sido tão notado em sua época, mas que, a partir de certo momento e por algumas razões específicas, se torna objeto de culto, adquirindo um *status cult-movie*, tornando-se sagrado para os iniciados.¹⁹

¹³ BAZIN, André. Pour un cinema impur. In: **Qu'est-ce que le cinema?** [S.l.]: Du Cerf, 1975.

¹⁴ AUMONT, 1995, p.140-144.

¹⁵ Sobre a instância conservativa do cinema americano, podemos encontrar também, além da sua importância para o sistema de organização industrial, respaldo na legislação. Nos Estados Unidos, a validade do *copyright* é vinculada ao depósito de uma cópia de boa qualidade do filme na Biblioteca do Congresso. Cf. CALIL, Carlos Augusto M.; SIQUEIRA, Sérvulo. **Cinamateca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. p.14.

¹⁶ CAPUZZO, 1993.

¹⁷ COLOMBO, 1991, p. 54.

¹⁸ COLOMBO, 1991, p. 55.

¹⁹ COLOMBO, 1991, p. 56.

2 TRUFFAUT NO CONTEXTO DA POLÍTICA DOS AUTORES

Nos anos 1950, a revista francesa **Cahiers du Cinéma** propôs, em uma crítica, o que ficou conhecido como a “política dos autores”. Seus redatores foram jovens críticos que pouco depois viriam a se tornar realizadores de fama mundial. Dentre eles estavam Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut. Esses autores tornaram-se os expoentes da *Nouvelle Vague* do cinema francês e a Política dos Autores obteve uma repercussão mundial²⁰. Ela defendia a necessidade de uma visão pessoal da obra ou desenvolvimento de um estilo pessoal na direção de filmes. Truffaut, citado por Bernardet,²¹ escreveu, que “os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa”²²

A *Politique* data de um artigo de François Truffaut no número 31 dos **Cahiers du cinéma**, intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*. O crítico e teórico de cinema André Bazin ajudou o jovem François Truffaut a entrar para a equipe de redatores da revista **Cahiers du Cinéma**. A princípio, Truffaut escrevia sobre o cinema francês, mas a revista passou a dar cada vez mais espaço para o cinema norte-americano. A **Cahiers du Cinéma** achava que a idéia de autoria não era encontrada apenas no cinema europeu de arte. Desde os primeiros números, discutiam-se diretores de Hollywood como Orson Welles, John Ford e Fritz Lang. Esse último havia-se radicado nos Estados Unidos após fugir da Alemanha nazista²³. A **Cahiers du Cinéma** não queria apenas elevar o *status* do cinema em geral, mas do cinema norte-americano particularmente, alçando alguns de seus diretores à categoria de artistas, ou seja, de cineastas.²⁴ Truffaut passou a chamar a atenção para a obra de cineastas que trabalhavam nos Estados Unidos em seus artigos para a **Cahiers du cinéma**. Dentre esses, estava também Alfred Hitchcock.

²⁰ BERNARDET, 1994, p. 9-10.

²¹ BERNARDET, 1994, p. 21.

²² TRUFFAUT, François. **Les films de ma vie**. Paris: Flammarion, 1975.

²³ Cf. Nazario Luiz. O caso Fritz Lang. In: _____. **As sombras móveis**. Atualidade do cinema mudo. Belo Horizonte: Ed. UFMG; mídia@rte, 1999.

²⁴ BUSCOMBE, 2005.

3 AS AVENTURAS DE ANTOINE DOINEL

Truffaut, de crítico da **Cahiers du Cinéma**, passa a ser realizador de filmes. Em sua obra, pode-se encontrar a essência da Política dos Autores, como foi definida anteriormente pelo próprio. O cineasta agora é um artista que expõe sua visão de mundo buscando autonomia para tal, como um romancista que escreve um romance. Ele não é simplesmente um diretor de cinema incumbido de concretizar um roteiro para um estúdio. Truffaut traça a trajetória de vida de Antoine Doinel em cinco filmes realizados entre 1959 e 1979, portanto, quase 20 anos a exigir a memória do espectador na assimilação desta narrativa.

Faz-se aqui a análise dos quatro filmes de longa metragem e um filme de média metragem que compõem **As aventuras de Antoine Doinel**, abordados sob a perspectiva da função mnemônica do cinema.

Antoine Doinel, personagem representado pelo ator Jean Pierre Léaud, é o alter-ego de Truffaut. O filme que inicia **As Aventuras de Antoine Doinel** é **Os Incompreendidos** (Les Quatre Cents Coups, 1959) e que se tornou um dos marcos da *Nouvelle Vague*, proporcionando a Truffaut o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes em 1959. Assim como foi Truffaut, Doinel é a criança rebelde na figura do garoto Léaud.

O filme que se seguiu a **Os incompreendidos** foi **Antoine et Colette**²⁵. Este é um média metragem que compõe a primeira parte de **Amor aos 20 anos** (L'Amour à 20 Ans, 1962), obra coletiva que traz o amor jovem na visão de diferentes diretores. Truffaut aproveita para dar continuidade à história de Antoine Doinel. Logo no início deste filme, a continuidade serial com o filme anterior é feita usando-se a figura do narrador em *off*.

Antoine agora é um adolescente solitário (com o mesmo ator Jean Pierre Léaud), amante da música erudita e que trabalha na gravadora Philips. Ocasionalmente, ele

²⁵ O média metragem **Antoine et Colette** foi disponibilizado como material dos extras do lançamento em formato DVD de OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (100 min.), son., p&b, legendado. Tradução de: Les quatre cents coups.

convida René, amigo da infância que se inicia no mercado de ações, para irem juntos aos Concertos da Juventude. Neste filme, Truffaut já cumpre a função de reavivar a memória ou situar o espectador ao inserir cena de **Os Incompreendidos**. Em uma delas, como uma lembrança, Antoine e René garotos são surpreendidos por um adulto quando estavam fumando. Mas agora Antoine, adolescente, em um dos Concertos para a Juventude, vê Colette e se apaixona. Faz amizade com a moça e a família desta, que o recebe muito bem. Colette, porém, não corresponde às suas investidas apaixonadas.

No terceiro filme, **Beijos Proibidos** (*Baisers Volés*, 1968), Antoine (Léaud), após ser expulso do Exército francês por indisciplina, consegue um emprego numa agência de detetives. Mas, atrapalhado, arruma sempre problemas nos casos em que está trabalhando. Aqui, ocorre a referência aos filmes de detetives, que tanto interessavam ao cinéfilo Truffaut, mas ele o faz em forma de paródia com seu desajeitado personagem. Antoine se apaixona pela mulher de um cliente da agência de detetives onde ele trabalha. Justamente a quem ele deveria vigiar por suspeita de infidelidade conjugal.

Nesse filme, Truffaut faz referência à memória do cinema como um todo, através dos primeiros planos em que mostra a Cinemateca Francesa, então fechada em 1968. Em suas seções eram exibidos clássicos do cinema mundial que contribuíram para a formação de muitos jovens diretores franceses, inclusive do próprio Truffaut. O cineasta dedica o filme à Cinemateca Francesa de Henri Langlois, o seu diretor, e cuja destituição pelo governo francês foi o epicentro no desencadeamento das manifestações de rua, a que se somaram outros movimentos, e que vieram a ficar conhecidas como o Maio de 68. Aqui, temos outra dimensão mnemônica do cinema: a preservação da memória dos fatos da História. A homenagem à Cinemateca Francesa está bem contextualizada na importância da cinefilia para a memória audiovisual, do *cult-movie* para a Política dos Autores, bem como da importância das retrospectivas dos filmes clássicos como *testis*.

Em **Beijos Proibidos**, Antoine reencontra Colette casualmente na rua. Ela agora já é uma mulher casada e mãe. Ele, um homem adulto mal resolvido e que conserva traços de infantilidade.

O quarto filme é **Domicílio Conjugal** (Domicile Conjugal, 1970), onde Antoine (Léaud) já está casado com Christine Darbon. Ela dá aulas de violino e ele consegue emprego numa multinacional norte-americana. Mas Antoine tem como sonho tornar-se escritor. Ele tem um filho com Christine, mas logo a seguir, tem um caso amoroso com a japonesa Kyoto. Christine fica sabendo e eles se separam. Antoine, arrependido, tenta reconquistá-la. Truffaut continua fazendo referências às obras anteriores. Christine Darbon e Antoine começaram a namorar em **Beijos Proibidos**. Ele tentava roubar beijos da moça na adega do pai dela.

O último filme da obra em torno de Antoine Doinel é **Amor em Fuga** (L'Amour En Fuite, 1979). Agora, Antoine (Léaud) tem 35 anos. Após o divórcio de Christine, ele começa a rever diversas pessoas que marcaram sua vida, como Colette e um senhor que foi amante de sua mãe. Mas, começa a libertar-se do passado através de Sabine, uma vendedora de discos, pela qual Antoine se apaixona ao ver uma foto da moça. Antoine realiza o sonho de publicar um livro, cujo título é **Les Salades de L'Amour**. Colette lê a obra durante uma viagem de trem, especialmente sobre os acontecimentos que lhe dizem respeito, ou seja, sobre a moça que ela era, e por quem Antoine foi apaixonado na época dos Concertos para a Juventude. Novamente, Truffaut insere cenas dos filmes anteriores. Cenas de **Antoine e Colette** surgem como fragmentos de memórias dos anos da adolescência enquanto Colette lê sobre a visão de Antoine da época. No entanto, Truffaut coloca em questão o fato de haver interesse envolvido no ato de lembrar e que pode deturpar esta lembrança. Em seu livro de memórias, Antoine preserva seu ego subvertendo acontecimentos. Após diversos desencontros e recusas de Colette em sair com ele, o jovem Antoine havia afirmado um basta, não iria mais procurar a moça. Mas, no livro, relata que a família dela muda-se para um apartamento em frente ao seu, o que ameaçaria sua determinação. Na verdade, ele, o adolescente solitário e obcecado pela moça, é que havia se mudado para o apartamento de frente ao da família dela.

Assim como os fragmentos de imagens, a música também cumpre uma função mnemônica importante no cinema. Cada um dos filmes de **As aventuras de Antoine Doinel** possui trechos de músicas marcantes que pontuam e transitam como signos nas instâncias de evocar e recordar.

4 CONCLUSÃO

Para reavivar a memória dos espectadores, cada filme de **As aventuras de Antoine Doinel** que se seguiu ao primeiro resgata cenas, passagens marcantes em *flashbacks* dos filmes que o antecederam. E se um espectador tiver visto um dos filmes, se envolvido com a trajetória de Antoine e não tiver visto os outros filmes, ele se sentirá motivado a descobri-los como quem busca coletar informações sobre uma pessoa para entender algo sobre esta. Os cinco filmes em torno do personagem Antoine Doinel contêm facetas diversas da função mnemônica do cinema.

Além do recurso da metalinguagem para evocar lembranças de filmes anteriores, Truffaut faz uso de paródia de gênero, referência a fato histórico e uso do filme como *testis*. Como seu mentor André Bazin defendia, Truffaut construiu **As aventuras de Antoine Doinel** com um forte referencial na realidade, seja nas paixões não correspondidas, seja nas dificuldades cotidianas de um casal, o que pode gerar uma identificação mais imediata com a platéia, reforçando a memória e compreensão com suas próprias experiências. Embora Truffaut também tenha trilhado o campo da mais completa fantasia em outras obras.²⁶

Truffaut construiu a verossimilhança com relações entre filmes que, como vimos, conforme Aumont, constitui outra forma de se organizarem experiências de forma coerente, e que também cumpre uma função mnemônica no cinema. Apesar de a Política dos Autores propor obras que expõem visões de mundo muito pessoais, a estética da *Nouvelle Vague* do cinema francês, que ficou rotulada como cinema de arte, tem característica similar às do cinema industrial norte-americano, pelo menos no seu aspecto de auto-referência. Esta similaridade está presente na obra **As Aventuras de Antoine Doinel**, ou seja, na maneira didática e mnemônica usada por Truffaut para inserir ou reinserir o espectador em narrativas de característica serial. Este aspecto didático de expor um filme, que no caso de Truffaut, sabia ser pessoal, mas não hermético; artístico, mas também industrial, vem das influências dos diretores norte-americanos ou estrangeiros que trabalhavam em Hollywood.

²⁶ Cf. por exemplo, o filme de Truffaut em língua inglesa **Fahrenheit 451** (1966), adaptação da obra de Ray Bradbury.

Cineastas esses que ele, Truffaut, quando jovem crítico da **Cahiers du Cinéma**, admirava. Mas Truffaut vai além do aspecto meramente didático da memória, ao evidenciar seu caráter fragmentário e também, como ocorre em **O amor em fuga**, que a memória pode servir aos propósitos de quem lembra.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme**. A metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 200 p.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995. 312 p.

BEIJOS proibidos. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (90 min.), son., color., legendado. Tradução de: Baisers Volés.

BERNARDET, Jean Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 208 p.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. Vol.1

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 212 p.

CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock**. O cinema em construção. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida UFES, 1993. 188 p.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 224 p.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 148 p.

DOMICÍLIO Conjugal. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (97 min.), son., color., legendado. Tradução de: Domicile conjugal.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Nobel, 1995. 224 p.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme, 1983. Cap. 4-6.

Nazario, Luiz. O caso Fritz Lang. In: _____. **As sombras móveis**. Atualidade do cinema mudo. Belo Horizonte: Ed. UFMG; mídia@rte, 1999.

O AMOR em fuga. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (95 min.), son., color., legendado. Tradução de: L'Amour em fuite.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (100 min.), son., p&b, legendado. Tradução de: Les quatre cents coups.

WURMAN, Richard Saul. **Ansiedade de informação**: como transformar informação em compreensão. São Paulo: Cultura; 1991. 384 p.