



ALEXANDRE RAFAEL GARCIA

CONTOS MORAIS E O CINEMA DE ÉRIC ROHMER

CAMPINAS
2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ALEXANDRE RAFAEL GARCIA

CONTOS MORAIS E O CINEMA DE ÉRIC ROHMER

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título Mestre em Multimeios.

Orientador: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Alexandre Rafael Garcia e orientada pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

G165c Garcia, Alexandre Rafael, 1985-
Contos morais e o cinema de Éric Rohmer / Alexandre Rafael Garcia. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Rohmer, Eric, 1920-2010. 2. Nouvelle vague (Movimento artistico). 3.
Cinema. 4. Filme cinematografico. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Moral tales and the cinema of Eric Rohmer

Palavras-chave em inglês:

Rohmer, Eric, 1920-2010

Nouvelle vague (Artistic movement)

Cinema

Moving-picture film

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Fernão Vítor Pessoa de Almeida Ramos

Cecília Antakly de Mello

Data de defesa: 06-08-2014

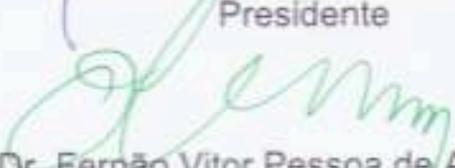
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

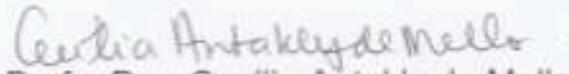
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo
Mestrando Alexandre Rafael Garcia - RA 134286 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Presidente



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular



Profa. Dra. Cecilia Antakly de Mello
Titular

ABSTRACT

This paper has as object of research movies of the French director Éric Rohmer, who settled with the French *new wave*, in the context of the 1950s and 1960s. The center of the research are the *Moral tales*, a cycle of six movies composed of *The Bakery girl of Monceau* (1963), *Suzanne's Career* (1963), *The Collector* (1967), *My Night at Maud's* (1969), *Claire's Knee* (1970) and *Love in the afternoon* (1972). This is the first prominent phase of the filmmaker and the period of consolidation of his style. A historical overview of the transition of his profession as film critic in *Cahiers du Cinéma* to the directing of the *Moral tales* is presented. From film analysis, focusing the narrative, the *mise en scène* and the production methods, the power lines of the poetic of the filmmaker are identified. It is verified that his particular way of producing reflects aesthetically in his films. Rohmer focuses on moral issues and sentimental relations of the characters, showing a strongly objectified and transparent film. The director employs a strict construction of fictional narrative structure, combined with a realistic approach of the space, plot and performances; finally, he highlights the appreciation of verbiage of his characters.

Keywords: Cinema, Éric Rohmer, Nouvelle vague, Moral Tales, film analysis.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de pesquisa filmes do diretor francês Éric Rohmer, que se estabeleceu com a *nouvelle vague* francesa, no contexto das décadas de 1950 e 1960. O centro da pesquisa são os *Contos morais*, um ciclo de seis filmes composto por *A Padeira do bairro* (1963), *A Carreira de Suzanne* (1963), *A Colecionadora* (1967), *Minha noite com ela* (1969), *O Joelho de Claire* (1970) e *Amor à tarde* (1972). Esta é a primeira fase de destaque do cineasta e o período de consolidação do seu estilo. É apresentado um panorama histórico da passagem da profissão como crítico na revista *Cahiers du Cinéma* à realização dos *Contos morais*. A partir da análise fílmica, atendo-se à narrativa, à encenação e aos modos de produção, são identificadas as linhas de força da poética do cineasta. Constata-se que seu particular modo de produção reflete esteticamente em seus filmes. Rohmer se concentra nas questões morais e nas relações sentimentais dos seus personagens, evidenciando um cinema fortemente objetivado e de transparência. O diretor emprega a construção de uma rigorosa estrutura narrativa ficcional, isso combinado com uma abordagem realista do espaço, da trama e das atuações; finalmente, destaca a valorização da verborragia de seus personagens.

Palavras-chave: Cinema, Éric Rohmer, *Nouvelle vague*, *Contos Morais*, análise de filmes.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	1
1	ÉRIC ROHMER	7
1.1	Formação artística e intelectual	7
1.2	Os primeiros filmes, 1948-1958	20
1.3	<i>A nouvelle vague</i> , 1958-1959	24
1.4	<i>O Signo do Leão</i> , 1959	29
2	O CINEMA MODERNO DE ÉRIC ROHMER	33
2.1	Barbet Schroeder e <i>Les films du losange</i> , 1962	33
2.2	<i>Paris vista por...</i> , 1965	34
2.3	Filmes pedagógicos para a televisão, 1963-1969	37
2.4	Bazin, Rouch e Rohmer: questão de ontologia	41
3	OS CONTOS MORAIS	49
3.1	Introdução aos Contos morais	49
3.2	<i>A Padeira do bairro</i> , 1963	54
3.3	<i>A Carreira de Suzanne</i> , 1963	65
3.4	<i>A Colecionadora</i> , 1967	73
3.5	<i>Minha noite com ela</i> , 1969	87
3.6	<i>O Joelho de Claire</i> , 1970	103
3.7	<i>Amor à tarde</i> , 1972	119
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	ANEXOS	147
	BIBLIOGRAFIA	153

I don't need an attitude
Rebellion is a platitude
I only hope the verse is good
I hate verissimilitude

Teenage Fanclub

AGRADECIMENTOS

Capes, pela bolsa concedida para execução deste projeto.

Professores Fernão Ramos e Marcius Freire, pelas importantes considerações na banca de qualificação.

Professor Gilberto Alexandre Sobrinho, meu orientador.

Alvinho.

Anderson.

Christopher.

Eugenio, meu pai.

Evandro.

Francisco, meu filho.

Gilberto.

Pedro.

Stelvio.

Wellington.

Zeny, minha mãe.

E, em especial, à Juliana – minha revisora e meu amor. Quase colorida.

INTRODUÇÃO

O Romance de Astrée e Céladon foi o último filme de Éric Rohmer a estrear nos cinemas, em 2007. O cineasta morreu em Paris, em 2010, aos 90 anos, depois de ter dirigido 23 longas-metragens.

Cineasta da *nouvelle vague*, companheiro de Jean-Luc Godard e François Truffaut, editor da revista *Cahiers du Cinéma*, diretor de filmes autorais, homem de personalidade discreta, que persistiu às margens da grande indústria e dos grandes orçamentos. Rohmer vivenciou mais da metade da história do cinema e durante quatro décadas foi um cineasta bastante ativo, além de um importante crítico entre as décadas de 1950 e 1960. Acompanhou mudanças de paradigmas estéticos, contribuiu para a definição de mitos e influenciou diversos realizadores e pesquisadores.

Após a morte de Rohmer, seu trabalho continua progressivamente sendo reconhecido e estudado. Em janeiro de 2014 foi lançada na França a biografia de Éric Rohmer, por Antoine De Baecque e Noël Herpe. É o primeiro livro a tratar de sua vida pessoal. Em novembro de 2013 a distribuidora francesa Potemkine lançou *Coffret Éric Rohmer, l'intégrale*, uma caixa de DVDs e *blu-rays* com todos os longas-metragens do autor em qualidade digital inédita. A maioria dos filmes já havia sido distribuída comercialmente, inclusive em edições brasileiras, mas foi a primeira vez que todos foram apresentados em conjunto. A caixa também possui atrativos como alguns de seus primeiros curtas-metragens e filmes amadores da década de 1980, inéditos em versão doméstica.

Em 2012 e 2013, também foram lançados dois livros com entrevistas do cineasta, organizados por Bert Cardullo¹ e Fiona Handyside², além de outro livro analisando sua filmografia, por Jacob Leigh³, os três em língua inglesa. Outras obras sobre o diretor já haviam sido publicadas, como os de Keith Tester⁴ (2008), Derek Schilling⁵ (2007), Pascal Bonitzer⁶

¹ CARDULLO, Bert (Org). *Interviews with Eric Rohmer*. Londres: Chaplin Books, 2012.

² HANDYSIDE, Fiona (Org). *Eric Rohmer: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

³ LEIGH, Jacob. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*. New York: Continuum, 2012.

⁴ TESTER, Keith. *Eric Rohmer: Film as theology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

⁵ SCHILLING, Derek. *Eric Rohmer*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

(1999), Flavio Vergerio e Giancarlo Zappoli⁷ (1996), Carlos F. Heredero e Antonio Santamarina⁸ (1991), Colin Crisp⁹ (1988) e Joël Magny¹⁰ (1986), o que evidencia o interesse crescente pela obra de Rohmer nos últimos anos.

Mas, no Brasil, não há nenhuma publicação específica a seu respeito. Nenhum livro sobre o diretor foi editado no país e a pesquisa acadêmica ainda é incipiente¹¹. Nos bancos de dados online das maiores universidades brasileiras, Rohmer está citado apenas nos corpos dos textos ou nomeando capítulos. No livro *Teoria dos cineastas* (2004), de Jacques Aumont, Rohmer é abordado pelo escritor no meio de diversos outros diretores “pensadores”. Em *A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013), Luiz Carlos de Oliveira Jr. também coloca Rohmer como chave de capítulo, mas destacando seu trabalho como crítico e não como realizador.

Essa dissertação se debruçou sobre um autor ainda pouco explorado no Brasil, mas que se vê na florescência de novos estudos e análises ao redor do mundo.

A opção deste trabalho foi por focar nos *Contos morais*, que é um conjunto de seis filmes idealizado pelo diretor e produzido entre 1962 e 1972, sendo um curta-metragem, um média e quatro longas. A escolha se dá por compreender que esta é sua primeira fase de destaque como artista e o período de consolidação de seu estilo. Além dos *Contos morais*, Rohmer produziu outros dois ciclos intitulados – *Comédias e provérbios*, com seis filmes estreados entre 1981 e 1987, e *Contos das quatro estações*, com quatro filmes estreados entre 1990 e 1998 –, notabilizando-se pelo agrupamento de suas obras e variações dentro de temas comuns. Cada um desses ciclos representa diferentes momentos em sua trajetória.

Também foi abordado o início de seu trabalho como crítico da *Cahiers du Cinéma*, alguns de seus primeiros curtas-metragens e o seu trabalho na televisão escolar.

⁶ BONITZER, Pascal. *Eric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1999.

⁷ VERGERIO, Flavio; ZAPPOLI, Giancarlo (Org.) *Eric Rohmer: La parola vista*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1996.

⁸ HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARIA, Antonio. *Eric Rohmer*. Madrid: Catedra, 2010.

⁹ CRISP, Colin. *Eric Rohmer: Realist and Moralizer*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

¹⁰ MAGNY, Joël. *Eric Rohmer*. Marseille: Rivages, 1986.

¹¹ Há uma dissertação de mestrado, *Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O Signo do Leão”, França, 1959)*, de Alice Nataraja Garcia Santos e apresentado à UFRJ, mas que está inserido no campo da Geografia e Ciências Humanas. Também há uma monografia de graduação, *O Realismo no cinema de Éric Rohmer*, por Calac Nogueira Salgado Neves, apresentada à Universidade Federal Fluminense.

As fontes principais de pesquisa foram os próprios filmes. O objetivo foi identificar as linhas de força da poética do cineasta, partindo da análise fílmica e possuindo como elemento norteador o seu modo de encenação. Com isso, foi estabelecido a “narrativa” de Éric Rohmer: seus temas, suas características e a abordagem das histórias apresentadas. E, por fim, constatou-se como seu particular modo de produção reflete esteticamente em seus filmes.

Trata-se de uma pesquisa que mescla a abordagem empírica na coleta de dados divulgados sobre o processo de produção e de circulação dos filmes, seguido de organização e análise desse material, e a abordagem bibliográfica. Como referências teóricas fundamentais, partiu-se da pesquisa de Antoine De Baecque e Michel Marie sobre a *nouvelle vague* (*Cinefilia*, 2011, e *Nouvelle vague e Godard*, 2012, respectivamente), as análises fílmicas de Jacques Aumont (*O cinema e a encenação*, 2008) e David Bordwell (*Figuras traçadas na luz*, 2008), os ensaios de André Bazin (*O Cinema: ensaios*, 1991) e do próprio Éric Rohmer (*Le Goût de la beauté*, 1989), que, mesmo sem falar diretamente sobre os seus filmes, revela em seus escritos uma visão de cinema que foi posta à prova no processo de produção de seus roteiros. Ao longo do caminho outras referências foram absorvidas, exploradas e questionadas, somando à pesquisa. Entre elas, entrevistas com o diretor, depoimentos de colegas de profissão, críticas sobre seus filmes e vídeos de bastidores.

Esta pesquisa teve início oficialmente em 2012. Com a dissertação sendo apresentada no primeiro semestre de 2014, deliberadamente ignorou-se a biografia de Rohmer escrita por De Baecque e Herpe, por sua publicação coincidir com a finalização deste texto. Sua repercussão foi deixada para um possível prosseguimento de pesquisa sobre o trabalho do cineasta.

Em seus filmes Rohmer se concentra nas questões morais e nas relações sentimentais dos seus personagens, evidenciando um cinema fortemente objetivado e de linguagem transparente. Ele emprega a construção de uma rigorosa estrutura dramática ficcional combinada com uma abordagem realista do espaço físico e das atuações, também fazendo grande investimento nos jogos verbais de seus personagens. Na análise destes filmes, constata-se que esse realismo é fruto de constante método e ensaio, evidenciando a consolidação de uma estética singular na história do cinema.

Rohmer pode ser visto como um dos grandes “cineastas da palavra”, pois foram poucos que se dedicaram a esse aspecto, investindo fortemente no potencial da oralidade. Não no

sentido de contar uma história exclusivamente com palavras, mas no gesto de valorizar e investigar as minúcias da fala, da eloquência, da pronúncia, do gaguejar, do silêncio e das reticências por meio do cinema.

Rohmer não ignora a tradição do teatro e da literatura que trabalham com a fala e a ficção há centenas de anos a mais que o cinema. Ele sempre se confessou herdeiro direto das letras, trabalhando a partir dessa referência e trazendo para seus filmes a necessidade de uma linha narrativa (o roteiro) rigorosamente estruturada, dedicando seus esforços à escrita tanto quanto à direção propriamente dita (a encenação).

Para realizar seus filmes, o diretor trabalhava com colaboradores próximos e equipes pequenas, tendo muito controle e autonomia sobre todo o processo de produção. Seus orçamentos, de níveis médios a pequenos, também implicavam restrições técnicas, mas o diretor assumia estas condições e tirava tanto proveito quanto possível, em termos de desprendimento comercial e liberdade criativa.

Sua relação com os ambientes reais se destaca nos filmes, com a geografia e a arquitetura possuindo importante função dramática. Todo o espaço físico é retratado de modo claro e preciso, o que afeta os personagens de diferentes maneiras.

A modernidade de Rohmer se revela em sua estética, em seus modos de produção e na intensa rede de influências que teceu entre teatro, literatura, música e pintura, culminando em um tipo particular de cinema. Sua aproximação com um possível “cinema impuro”, como definiu André Bazin (1991), é bastante compreensível.

O título *Contos morais* se refere à histórias de personagens com rígidos valores que buscam se relacionar amorosamente e que enfrentam dificuldade no choque entre suas convicções. São variações narrativas centradas na psicologia dos personagens e em suas dificuldades amorosas. Além disso, possuem uma mesma estrutura baseada em um personagem masculino inicialmente envolvido com uma mulher e que se vê tentado por outra.

No primeiro capítulo desta dissertação, *Éric Rohmer*, é apresentado um panorama do início da carreira cinematográfica do diretor, no final da década de 1940, com os primeiros curtas-metragens, as primeiras críticas e o trabalho na *Cahiers du Cinéma*, que vai até 1963. São abordadas suas referências, principalmente da literatura e do cinema, seu legado crítico e sua

relação com a *nouvelle vague*. O primeiro longa-metragem, *O Signo do leão*, marca um período de transição em seu percurso, levando o diretor a buscar novas metodologias de trabalho e, de certa maneira, a se reinventar profissionalmente.

No segundo capítulo, *O Cinema moderno de Éric Rohmer*, é abordada a aproximação com Barbet Schroeder e a fundação da produtora *Les films du losange*, que vai possibilitar ao diretor a produzir os *Contos morais* de forma independente e pessoal. É apresentado o filme coletivo *Paris vista por...* (1965) e comentado sobre o período de trabalho de Rohmer na televisão escolar, além de ser feita uma aproximação teórica entre André Bazin, Jean Rouch e Rohmer, por meio de seus trabalhos como críticos e realizadores, tecendo uma rede de influências que baliza todo o trabalho de Rohmer.

O terceiro capítulo, *Contos morais*, apresenta os filmes *A Padeira do bairro* (1963), *A Carreira de Suzanne* (1963), *A Colecionadora* (1967), *Minha noite com ela* (1969), *O Joelho de Claire* (1970) e *Amor à tarde* (1972), que são analisados atendo-se à estética, à narrativa e aos modos de produção, somando informações levantadas na pesquisa bibliográfica. Também é empregado um ponto de vista amplo sobre o conjunto da obra de Rohmer, na busca de compreender a definição de um estilo do diretor, que se consolida com estes filmes.

Os *Contos morais* são uma entrada significativa à filmografia de Rohmer, na qual são apresentadas suas características fundamentais. Após estes filmes, o diretor empreendeu algumas variações de abordagem, mas sempre mantendo bases comuns e consolidando seu estilo autoral.

1 ÉRIC ROHMER

1.1 Formação artística e intelectual

A maior parte das informações sobre Éric Rohmer é vinculada à sua vida pública como crítico de cinema e diretor. A começar por seu nome e data de nascimento, divulgado de maneiras diferentes ao longo dos anos. As informações atuais constatam que nasceu em Tulle, na região de Limousin, no interior da França, em 4 de abril de 1920. E morreu em 11 de janeiro de 2010, aos 89 anos, em Paris. Sua mãe é originária da Alsácia, uma região no leste da França, fronteira com a Alemanha e Suíça, e de forte presença germânica em termos culturais e religiosos. Este é um fator importante na vida pessoal e profissional de Rohmer, que lidará constantemente com essa herança germânica e religiosa, tendo sido educado sob o catolicismo ortodoxo.

Consta-se que seu nome de batismo foi Jean-Marie Maurice Schérer, mas também há referências como Maurice Henri Joseph Schérer. Foi como Maurice Schérer que assinou suas primeiras críticas de cinema, até que no início da década de 1950 assumiu o pseudônimo de Éric Rohmer, sem nunca evidenciar exatamente o porquê da escolha. A principal hipótese aponta para o fato de separar sua vida pessoal da profissional, de tentar não misturar as duas esferas.

Maurice Schérer era também irmão mais velho de René Schérer (nascido em 1924), um filósofo francês de certa notoriedade, professor emérito na universidade Paris VIII, colega de Gilles Deleuze e Michel Foucault e de porta-voz da Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR). Rohmer sempre evitou citar publicamente seu irmão, assim como sempre se mostrou muito reservado quanto à sua vida pessoal. Nos vídeos disponíveis, com suas entrevistas e aparições públicas, ficava visivelmente pouco à vontade e quase sempre mantendo uma posição defensiva, falando exclusivamente sobre seu trabalho no cinema. Geralmente mantinha os braços cruzados frente à câmera, quando ouvia seu interlocutor. Na década de 1960, se recusava a fazer aparições públicas na televisão, privilegiando as entrevistas pessoais e por rádio.

Em 1946, lançou um único romance, intitulado *Élisabeth*, sob o pseudônimo de Gilbert Cordier, sem qualquer destaque comercial. O livro foi reeditado em 2007, assinado por

Éric Rohmer e com o título alterado para *La Maison d'Élisabeth* (“A Casa de Elisabeth”, sem edição em português).

A justificativa do pseudônimo “Éric Rohmer” também é obscura, mas há uma hipótese mais amplamente especulada de ser uma combinação dos nomes Éric von Stroheim, cineasta e ator de origem austríaca que teve seu ápice em Hollywood, e o romancista britânico Sax Rohmer (também um pseudônimo), mais conhecido como escritor da série do mestre criminoso Dr. Fu Manchu, bastante popular na décadas de 1910 e 1920. Já segundo Carlos F. Heredero e Antonio Santamarina, no livro *Eric Rohmer*, o pseudônimo é somente uma composição aleatória com algumas letras do verdadeiro nome. O fato é que Rohmer consolidou seu nome na história do cinema e nesse sentido há pouca relevância em se referir ao Maurice Schérer como figura particular, e não o Rohmer artista. Derek Schilling, em seu livro sobre o cineasta, afirma:

Rohmer claramente separou suas atividades profissionais, baseadas na Margem Direita de Paris nos escritórios da *Les Films du Losange*, da sua discreta vida familiar na vizinhança da Margem Esquerda, próximo ao Jardim de Luxemburgo. Poucos artistas colaboradores adentraram o seu círculo de intimidade, e jornalistas aprenderam a deixar suas questões restritas à produção cinematográfica, assim como tinham que deixar suas câmeras na porta de entrada. (SCHILLING, 2007, p. 10)

A respeito de uma apresentação de filmes de Rohmer em Bolonha, na Itália, em 2011, o crítico Inácio Araújo discorreu em seu blog:

Jean Douchet sublinhou o fato quando comentou [...] ao lembrar que durante o funeral de Rohmer, poucos meses atrás, havia uma separação entre os Schérer, a família de Rohmer, que ficavam no coro, e os Rohmer, os amigos do cinema, que ocupavam a nave da igreja. E Douchet diz que foi amigo de Rohmer durante 60 anos sem nunca ter conhecido os Schérer, sem nunca ter sabido de seus filhos etc. (ARAÚJO, 2007).

Rohmer deixou como legado, acima de tudo, a sua paixão pelo cinema. Seu prazer de ver, pensar e fazer filmes, e não a busca pelo reconhecimento público e o glamour, que eventualmente a profissão poderia trazer. Assim como em seus filmes que, acima de tudo, falam sobre a aventura dos relacionamentos amorosos e da convivência humana direta.

Especializando-se em Letras, na década de 1940, Rohmer se tornou professor de literatura no liceu de Nancy e em cidades ao redor, como Clermond-Ferrand. Na sequência, assumiu moradia em Paris. No livro *O Gosto da beleza*, em entrevista a Jean Narbonni, Rohmer

conta sobre o início de seu ofício como crítico de cinema e dos encontros nos cineclubes parisienses que o levaram a se reunir com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette e Claude Chabrol, que posteriormente formariam o grupo da chamada *nouvelle vague*.

O Rohmer professor de literatura cinéfilo organizava um dos diversos cineclubes parisienses que existiam na época. O seu, localizado no *Quartier latin* parisiense, existiu entre 1947 e 1951 e foi onde conheceu Jacques Rivette e Jean-Luc Godard. Como prolongamento da experiência cineclubística, Rohmer iniciou, de maneira independente, a publicação da revista *Gazette du cinéma*, que publicou os primeiros textos críticos de Rivette e de Godard, deste sob o pseudônimo de Hans Lucas. Ela durou cinco edições, de maio a novembro de 1950. Ali surgem também, pela primeira vez, as iniciais “ER”, abreviação do pseudônimo Éric Rohmer.

O encontro em cineclubes é o germe de fundação da *nouvelle vague*.

O acaso da história quis que um modesto cineclubista do *Quartier latin* e que uma pequena revista de circulação restrita [*Cahiers du Cinéma*] reunissem, na descoberta e no amor pela arte do cinema, uma pequena dezenas de autores que outro período histórico teria dirigido para a criação romanesca, para a antropologia, o jornalismo mundano, a história da arte, a gestão de uma empresa ou a teoria literária. (MARIE, 2012, p. 111)

Outro cineclubista existente na época era o *Objectif 49*, comandado por André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, mais profissional e ligado à revista *La Revue du cinéma*, fundada por Jean George Auriol e na época publicada pela editora Gallimard, sob editoria de Doniol-Valcroze. Na revista colaboravam escritores já consolidados, como Pierre Kast e Alexandre Astruc. Foi ali que Rohmer publicou seus primeiros artigos sobre cinema, como o seminal *Le cinéma, art de l'espace*, que data de junho de 1948. A revista foi encerrada em 1949 e Auriol morreu em 1950. Doniol-Valcroze, juntamente com Joseph-Marie Lo Duca, deram início à publicação da *Cahiers du Cinéma*, em abril de 1951. A intenção de Doniol-Valcroze era manter o nome *La Revue du cinéma*, mas por problemas de direitos autorais não foi possível. No segundo número da revista, Bazin também se tornou editor.

Enquanto isso, Rohmer continuava escrevendo para outras publicações, como *Les Temps Moderns* (*Pour un cinéma parlant*, setembro de 1948), *Opéra* (*Réflexions sur la couleur*, junho de 1949) e *Combat* (*L'âge classique du cinéma*, junho de 1949).

Os jovens Godard, Rivette e Rohmer (em 1951 com 21, 23 e 31 anos, respectivamente) foram convidados para escrever na *Cahiers du Cinéma*. Claude Chabrol veio posteriormente, assim como François Truffaut, que se aproximou por meio da ligação com o cineclube *Objectif 49* e sua amizade com André Bazin. Assim cristalizou-se o grupo de base que formaria a *nouvelle vague* e que entre 1958 e 1963 produziu um importante conjunto de filmes, que marcaram a história do cinema.

É com este grupo que se consolida o conceito de “cinema de autor”. Se hoje essa expressão é usada corriqueiramente, é porque estes jovens críticos, que se reuniram na *Cahiers*, estabeleceram um pensamento e uma posição que ficou conhecida como “política dos autores”. Para isso, eles precisaram ser identificados, separados e rotulados como os “jovens turcos”, os “hitchcock-hawksianos”, pelo seu próprio padrinho, André Bazin.

É o que escreve com perspicácia André Bazin quando tenta descrever o raciocínio crítico dos seus jovens amigos dos *Cahiers*, aqueles a quem apelida precisamente de “hitchcock-hawksianos” ou “neoformalistas”: Eles se detêm tanto na *mise en scène* porque em larga medida veem nela a própria matéria do filme, uma organização das criaturas e das coisas que é ela mesma o sentido, tanto moral quanto estético. (DE BAECQUE, 2011, p. 48)

Os “jovens turcos” surgem como os maiores defensores da *mise en scène*, esse termo que tanto se discutiu ao longo dos anos e que hoje se traduz para o português como “encenação”. Para Michel Mourlet, é “a disposição dos atores e dos objetos, os seus movimentos no interior do quadro” (apud AUMONT, 2008b, p. 84). Para Jacques Aumont (2008b, p. 134), é “tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até ao pormenor dos lugares de cada ator em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório”. Bordwell inclui no seu conceito o cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores. E para Truffaut, “a *mise-en-scène* compreendia “a posição da câmara, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator”, em resumo, ‘simultaneamente a história sendo contada e a maneira de contá-la’” (apud BORDWELL, 2008, p. 33).

Este conceito mais amplo da encenação, que compreende todos os aspectos estéticos da direção cinematográfica, é o assumido neste trabalho.

Para compreender a passagem da “política dos autores” para a consolidação do “cinema de autor”, é preciso revisitar certa cronologia.

A política dos autores é mal compreendida na América. A política dos autores era uma política, uma estratégia oposta à teoria crítica dominante na época. Eles (os críticos tradicionais) diziam que o filme de um certo diretor era ótimo, mas no próximo o destruíam. E nós, ao contrário, dizíamos que se gostávamos do trabalho de alguém, gostaríamos de todos os seus filmes. Era uma confiança que dávamos ao autor – uma aposta. Às vezes nos decepcionávamos com algum diretor, mas era interessante seguir a sua carreira. Os outros críticos muitas vezes não sabiam nem quem era o responsável pela direção e só queriam lidar com a obra em si. Para nós a política dos autores significava que a autoria de um filme pertence aos diretores... e os americanos nos responderam, “Vocês estão errados. Os produtores e os escritores são mais importantes nesse país do que os diretores”... Mas, mesmo que estivéssemos um pouco errados, nós valorizamos a direção em uma época em que a direção não era reconhecida como a coisa mais importante ao fazer um filme e fomos bem sucedidos em marcar este ponto, em se focar nessa direção. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 67).

Toda essa trajetória dos tempos críticos de Rohmer e seus colegas vinculados à revista *Cahiers du Cinéma* é ricamente abordada e explorada no livro *Cinefilia*, de Antoine De Baecque. Para uma compreensão deste todo, que envolve a passagem da crítica à direção, é essencial a publicação do autor.

Um dos primeiros marcos da “política dos autores” é o artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, escrito por François Truffaut e publicado no número 31 da *Cahiers du Cinéma*, em janeiro de 1954. Nele, Truffaut atacou frontalmente o “cinema francês de qualidade” – o que era considerado pela maioria dos críticos o ápice da arte cinematográfica francesa no começo da década de 1950, personificado pelo duo de roteirista Jean Aurenche e Pierre Bost. Esses filmes, que foram dirigidos principalmente por Claude Autant-Lara, Henri-Georges Clouzot e Marcel Carné, são, para Truffaut e seus colegas, irrelevantes e muito inferiores se comparados com os de outros diretores que sua geração vai elencar como seu panteão de mestres e que na época não tinham reconhecimento crítico. Entre eles Robert Bresson, Samuel Fuller, William Wyler, Howard Hawks e Alfred Hitchcock.

O cinema hollywoodiano no começo da década de 1950 era até então considerado “conservador” (em termos estéticos, mas principalmente políticos). Defender esses filmes também era um gesto de resistência e mesmo agressão frente à progressista sociedade intelectual francesa. Não por acaso, o diretor Samuel Fuller se tornou um caso de discórdia no contexto crítico francês, pendendo de um lado os críticos tradicionais de inclinação esquerdistas, como

Georges Sadoul, e do outro os jovens neoformalistas fascinados pelo cinema americano. Fuller sempre foi considerado um cineasta pequeno, sem destaque, de “filmes B”, e bastante conservador em termos políticos. Se Howard Hawks e Alfred Hitchcock já não eram muito queridos no meio artístico daquela época, Fuller era um ponto bem abaixo do esperado. Mas os novos redatores da *Cahiers* o elogiavam pela sua consistência e relevância em conseguir imprimir uma marca pessoal, *autoral*, em seus filmes produzidos em um esquema de massa, onde não deveria haver personalidades senão a do *star system* (onde os atores-estrelas são os verdadeiros protagonistas dos filmes). Provocativamente, Luc Moullet publica na *Cahiers* em março de 1959 um artigo de nove páginas intitulado *Sam Fuller: nos passos de Marlowe*, onde inicia:

Os jovens cineastas americanos não têm nada a dizer, e Sam Fuller menos ainda que os outros. Há algo a ser feito e ele o faz, naturalmente, sem forçar. Esse não é um pequeno elogio: detestamos os filósofos fracassados, que fazem cinema apesar do cinema, que reproduzem descobertas de outras artes, aqueles que querem exprimir um tema digno de interesse por meio de um certo estilo artístico. Se você tem alguma coisa a dizer, diga-a, escreva-a, pregue-a se quiser, mas nos deixe em paz. (Luc Moullet apud HILLIER, 1985, p. 145).

A ideia de um “autor” no cinema vem ainda antes da geração dos *Cahiers*, datando das vanguardas dos anos 1920 e suas disposições de buscar alguma “essência cinematográfica”. Essa era a tentativa de consolidar o cinema como arte original e não somente como um filho miscigenado do teatro e da literatura. Os *Cahiers* são de uma geração posterior, que busca a originalidade do cinema de maneira obstinada na *mise en scène*, ao mesmo tempo sem renegar as heranças da literatura, da música, das artes plásticas e do teatro. Para eles, a preponderância é da *mise en scène*. Esse termo, que às vezes é mal compreendido que possui uma origem teatral, mas os críticos da *Cahiers* se apropriariam para denotar algo exclusivamente cinematográfico. Continuando com Moullet, sobre Fuller:

Daí a coerência da *mise en scène*: esse travelling que gruda nas corridas dos homens, que investiga e acompanha o “deslocamento de [seus] pés”. A moral do cineasta consiste em permanecer fiel a esse ato de cinema original: um ritmo, um estilo, um olhar, uma *mise en scène* que registram o corpo do homem em ação e mais particularmente seus pés. “A moral é uma questão de travellings”, escreve então Luc Moullet para autenticar essa ética formal, o que avaliza algumas linhas adiante ao designar bem-humoradamente Samuel Fuller como “o único cineasta que filma com os pés”. (DE BAECQUE, 2011, p. 235)

Em 30 de março de 1948, Alexandre Astruc, então futuro colaborador da própria *Cahiers*, publicou seu ensaio *Naissance d'une nouvelle avant-garde* na revista *L'Écran français*, consolidando a expressão *la caméra stylo* (a câmera-caneta) e defendendo a ideia do cinema como uma linguagem própria. Ele definiu o cinema como um meio, uma arte com características únicas e exclusivas, a serviço de um autor que “escreve” a sua própria arte ao seu próprio estilo. A diferença da geração que o seguiu foi tentar obstinadamente encontrar e formalizar essa característica própria sob o viés dominante da *mise en scène*¹².

Para os “jovens turcos”, trata-se de uma “política de autores”. O melhor cinema, assim como a melhor arte, só era possível de ser feito por grandes artistas. E estes grandes artistas revelam-se no lugar onde a geração anterior aos *Cahiers* imaginava ser mais impróprio: Hollywood. O fato de haver uma produção em massa, algo que supostamente que deveria anular a criatividade e a genialidade, possibilitou que diversos realizadores aperfeiçoassem sua arte. Afinal, o cinema, assim como qualquer ofício, artístico ou não, demanda um aprendizado, uma prática e uma constância de produção para o seu aperfeiçoamento. Rohmer leva esta questão ao extremo, com contundência elevando Hollywood como o epicentro da produção cinematográfica de grande arte. Segundo Antoine De Baecque, esta seria a maior contribuição crítica da carreira de Éric Rohmer.

[Rohmer] afirma isso abertamente ao apresentar o número especial dos *Cahiers*, “Situation du cinéma américain”, do Natal de 1955, sob o título alusivo de “Redécouvrir l'Amérique”:

“Estou convencido de que a costa californiana não é, para o cineasta dotado e fervoroso, esse inferno que alguns dizem, mas sim uma terra eleita, a pátria que foi Florença no *Quattrocento* para os pintores, ou Viena no XIX para os músicos.” (DE BAECQUE, 2011, p. 221-222).

Defender o cinema a partir das grandes obras e dos seus gênios realizadores; não a partir do enquadramento do que o bom gosto médio espera de um “grande filme” e os seus temas, geralmente relacionados a posições políticas. Disto se tratava a política dos autores, tal qual estabelecida pelos “jovens turcos”. E esta “política” não era social, mas puramente artística; da beleza estética acima de todas as outras coisas.

¹² Doravante referido aqui como “encenação”.

Antes mesmo do ataque frontal de Truffaut, seus colegas já vinham defendendo e louvando cineastas que até então não eram muito respeitados no meio artístico europeu, vistos somente como meros produtores industriais na “cruel máquina” de Hollywood. Na *Cahiers du Cinéma* 23, de maio de 1953, Jacques Rivette publicou seu texto *O Gênio de Howard Hawks*. Seus argumentos são ferrenhos.

A evidência na tela é a prova do gênio de Hawks: basta assistir a *O Inventor da Mocidade* para saber que é um filme brilhante. Alguns recusam-se a admiti-lo, no entanto; eles recusam a persuasão pelas evidências. Não pode haver outro motivo para que não o reconheçam. (Rivette in HILLIER, 1985, p. 126).

Poucos meses depois, na *Cahiers* número 29, de dezembro de 1953, Rohmer prossegue na idolatria a Howard Hawks:

Eu não conheço outro diretor que seja mais indiferente à plasticidade, cuja decupagem seja mais ordinária, mas, em contrapartida, que é mais sensível para o exato delinear de um movimento, para a sua exata duração.

E assim como para o atleta, um estilo eficiente é um estilo bonito, poesia é um bônus. [...]

Mas, podemos condenar um cineasta por ser meramente um cineasta, por não buscar transgredir as fronteiras de sua arte, por mantê-las, ao contrário, sempre com ele, e trazendo os gêneros populares do faroeste, da história de aventura, da comédia musical, para a perfeição clássica? [...]

Eu acredito que isso não seja fruto do acaso, mas da arte do gênio de um homem, porque penso que alguém não pode amar qualquer filme se não amar realmente aqueles de Howard Hawks. (ROHMER, 1989, p. 130-131)

Foi ainda defendendo Samuel Fueller que Luc Moullet criou a expressão “a moral é uma questão de travellings”, no texto *Sam Fuller: nos passos de Marlowe*. Godard inverteu a frase e afirmou “o travelling é uma questão de moral”. Já Rivette escreveu *Da abjeção*, publicado em junho de 1961, e que se tornou um verdadeiro manifesto a respeito da moralidade no cinema. Ele apontou que a visão de mundo de um diretor é manifestada por meio das imagens, dos movimentos e posições de câmera em seus filmes – enfim, por sua encenação. O seu texto propagava:

Muito se citou, à esquerda e à direita, uma frase de Moullet: “A moral é uma questão de *travellings*” (ou a versão de Godard); quiseram ver nela o cúmulo do formalismo... Observem, entretanto, em *Kapò*, o plano em que Riva se suicida, atirando-se contra os arames farpados eletrificados; o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* antes para reenquadrar o cadáver em contraplano, tomando cuidado para inscrever

exatamente a mão levantada num ângulo do seu enquadramento final, esse homem merece apenas o mais profundo desprezo. (apud DE BAECQUE, 2011, p. 237).

Segundo Rivette, deve-se culpar este homem, o diretor de Kapò, Gillo Pontecorvo, por estetizar prazerosamente a dor e a miséria causadas pelo nazismo. É tarefa do autor posicionar-se humana e sensivelmente frente aos horrores do mundo, não se eximindo de sua parcela de responsabilidade – e não se valer de uma desgraça histórica para facilmente comover o espectador. Estas palavras marcaram a história do cinema e definiram novas diretrizes ao se responsabilizar os diretores pela estetização de determinados eventos.

Em 1957, Claude Chabrol e Éric Rohmer publicaram pela primeira vez um livro sobre Alfred Hitchcock. O livro, que abordava os primeiros quarenta e quatro filmes do diretor, consistiu na defesa também sistemática do cinema produzido por Hitchcock: o seu modo de encenação, seu estilo e seus temas. Pois, constatavam os escritores, um verdadeiro autor possui temas claramente definidos e trabalha a partir deles exaustivamente, se aperfeiçoando, se recriando e (re) inventando formas.

Apenas em 1964 François Truffaut viria a promover a famosa entrevista com Hitchcock, que se tornaria, em 1966, o livro *Hitchcock/Truffaut*. O livro marcou a história do cinema, seja no campo da crítica e da apreciação quanto no editorial, explorando detalhadamente os meios e os processos de trabalho de Hitchcock. A elaborada edição planejada por Truffaut criou inúmeras dificuldades editoriais por sua complicada organização, intercalando textos e imagens, proposta até então bastante inovadora.

Em todos os anos da *Cahiers du Cinéma*, Éric Rohmer também escreveu diversos artigos sobre Jean Renoir, um de seus grandes mestres, sendo que alguns estão compilados no livro *O Gosto da beleza*. Contribuindo, assim, para o estabelecimento do diretor como um dos grandes cineastas franceses do século XX.

Hoje Henri-Georges Clouzot, Marcel Carné e Claude Autant-Lara são comumente menos apreciados do que alguns de seus contemporâneos idolatrados pelo “jovens turcos” – como Hitchcock, Rossellini, Renoir, Hawks, Ford, Lang, Ray, Preminger e Welles. Mesmo Robert Bresson, que na época não possuía tanto destaque quanto Marcel Carné, por exemplo, mas era exaltado pelos *Cahiers*, se tornou um dos diretores mais influentes na cinematografia “de

arte” da década de 2000. Nomes como Bruno Dumont, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Maria Augusta Ramos, Jia Zhang-ke e os irmãos Dardenne devem muito ao cinema de Bresson. Fato que, de certa forma, constata a clarividência dos “hitchcock-hawksianos”.

Com a morte de André Bazin em novembro de 1958 e o afastamento de Doniol-Valcroze, que estava interessado em dirigir seus próprios filmes, Rohmer se tornou a principal referência teórica na *Cahiers du cinéma*, assumindo sua editoria até 1963. Esse é um período bem sucedido na revista em termos financeiros, quando a revista concentra-se no cinema clássico americano e alcança respeitável equação entre vendas e lucros. Rohmer, que desde sempre foi um grande admirador dos clássicos na literatura, na música e no cinema, levou suas preferências para as páginas da revista e contou com a participação de outros colaboradores também partidários do cinema americano, como Moullet, Jean Douchet e Michel Mourlet.

Percorrido os anos críticos dos “jovens turcos” na *Cahiers du Cinéma*, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer e Truffaut também consolidaram uma nova onda (a *nouvelle vague*) com a produção de seus filmes, apresentando visões pessoais e uma impactante maneira de se encarar o mundo e a produção cinematográfica. Rohmer, dentre os cinco, foi o que mais teve dificuldades para se estabelecer profissionalmente como diretor. Costumeiramente os filmes de Rohmer são rotulados de “clássicos”, “conservadores” e “menores” frente aos seus pares. Rohmer optou por produzir filmes pessoais, autorais, mas focados exclusivamente em um só tema, aparentemente banal (relacionamentos amorosos) e sem pretensões de rupturas estéticas. Chabrol, por ter se mantido fiel principalmente ao gênero popular do suspense, também é muitas vezes diminuído. Mas ainda assim foi o primeiro dos cinco a obter sucesso comercial e foi ele que possibilitou a Rivette e Rohmer dirigirem seus primeiros longas-metragens.

Rohmer, assim como afirmou sobre o classicismo e a relevância de Howard Hawks, ia contra as tendências “modernistas”. Pois sua crença era que a história da arte é cíclica. Logo, o clássico de ontem influencia o moderno de hoje e do amanhã. E algo essencialmente clássico hoje pode ser, justamente, a melhor e mais verdadeira arte. Para Rohmer, o filme que respeita o clássico, compreende sua essência e utiliza isso a seu favor, propondo algo de verdadeiro e pessoal, é invariavelmente moderno. Há a necessidade de olhar para o passado para fazer a melhor arte do presente.

Minha ideia é muito simples, e eu ainda acredito nisso. É a ideia de que na evolução da arte há ciclos, e então acaba se retornando ao passado. Havia a Antiguidade e a Idade Média, então o Renascimento, então de novo nós retornamos à Idade Média com o romantismo. É simples assim. Quando eu digo “nós temos que ser absolutamente modernos”, eu digo que o moderno às vezes significa olhar para o passado.

Eu digo que a preservação do passado assegura a possibilidade da arte moderna. Se os museus fossem desaparecer, nós teríamos que começar a pintar como Rafael de novo. Mas, como as pinturas de Rafael ainda existem, por que se incomodar imitando ele? [...]

Destruição não é um pré-requisito para construção. É por isso, politicamente, que eu sou mais um reformista do que um revolucionário. (ROHMER, 1989, p. 7)

Mesmo com as diferenças estéticas entre o grupo da *nouvelle vague*, um traço inquestionável entre seus realizadores é o respeito e a reverência pelo clássico. Cada diretor lidou com essa questão à sua maneira e eles precisaram criar o seu próprio cinema, longe de Hollywood, longe das facilidades de produção que o sistema de estúdios americano organizou. Godard, à sua maneira, fez um filme que misturava referências ao gênero de gângster americano com o distanciamento de Brecht na sua estreia em longas-metragens com *Acossado*, em 1960. Truffaut homenageou consistentemente o cinema americano, desde o roubo de fotos de divulgação no cinema pelo protagonista em *Os Incompreendidos* (1959) à completa tematização do ofício de se fazer cinema em *A Noite americana* (1973). Rohmer, talvez o maior classicista da *Cahiers du Cinéma*, consolidou seu próprio modo de produção em outra vertente. Seu objetivo claramente sempre foi produzir filmes que levassem o espectador a vivenciar o mundo proposto por seu autor e retornar à própria realidade; experimentar aquelas sensações, vivenciar o cotidiano de seus personagens e evidenciar as pequenas belezas da convivência humana.

Eu faço filmes que devem ser, acima de tudo, experimentados, sentidos; não apenas capazes de dar uma reflexão intelectual, mas que eles toquem as pessoas. Um filme do Chaplin, mesmo que eles tenham profundas reflexões sobre um tema, tem que fazer as pessoas rirem, senão, é um fracasso. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 32).

Molière disse que seu objetivo era fazer espectadores honestos rirem – e ele dizia honestos não no sentido moral, mas no sentido de cultos, com bom gosto. Meu objetivo é entreter estas pessoas também, não mais que isso. (CARDULLO, 2012, p. 85).

Sua preocupação maior sempre foi em comover o espectador em um nível afetivo, mantendo um padrão intelectual elevado, e não quebrar paradigmas artísticos em busca de uma fácil “modernidade”. Se valer da tradição e não ignorá-la, para, enfim, produzir a sua própria arte.

Ainda que aparentemente seus filmes não dialoguem com a produção média americana, a sua filiação não é distante de Howard Hawks. O que Rohmer disse sobre o diretor americano em 1953 também poderá ser dito sobre os seus filmes, que ainda viria a produzir nas décadas seguintes: “ele não é o cineasta das aparências, mas o cineasta do *ser*” (ROHMER, 1989, p. 10). No sentido físico de “ser” e fazer acontecer: praticar ações, conviver com outras pessoas e transformar o seu próprio mundo. Os personagens de Rohmer tanto quanto de Hawks são personagens que primeiro manifestam suas características por meio de ações concretas. A pompa e a falsidade são progressivamente evitadas em suas filmografias.

Há outras contribuições críticas e teóricas de Rohmer que podem ser aplicadas ao seu próprio cinema, o que prova que ele já pensava como um cineasta enquanto escrevia na *Cahiers du Cinéma*. Seu cinema não nasce somente da filmagem, mas sim do gesto de assistir filmes, refletir e escrever sobre eles. Um dos seus textos mais importantes, e que intitula sua coletânea organizada por Jean Narboni se chama *O Gosto da beleza*. Falando sobre Otto Preminger, Rohmer pontua o princípio de que a *beleza* é o sentido fundamental da arte. É o que guia, sensibiliza e dá sentido à arte tanto quanto à vida. E a beleza já é algo existente na natureza, nas formas, nos fenômenos climáticos, nos corpos das pessoas, nos gestos de carinho ou nos animais. Então é tarefa do grande artista *fazer ver* essa beleza; trazer o próprio mundo natural à arte.

A função da arte não é nos trancar em um mundo fechado. Nascida do mundo, a sua função é nos trazer de volta para ele. (ROHMER, 1989, p. 44)

Arte e beleza na natureza pareciam [e devem] estar unidas e ser a mesma coisa. (ROHMER, 1989, p. 45)

O trabalho de Preminger é pura beleza. Mas é precisamente por causa dessa beleza que ele é criticado. É por seu gosto pela beleza natural ou por falas bonitas, pelas quais, ele diz, especialmente em *Exodus*, sacrificou verossimilhança, realismo, psicologia, e outras virtudes. (ROHMER, 1989, p. 78)

É a busca pela beleza que vai guiar todo o cinema posterior de Rohmer. Uma beleza em sentido metafísico, subjetiva, mas que é possível de ser sentida. Esta é a função da arte para Rohmer: tentar compartilhar com o espectador a sensação da beleza.

O cinema, como arte original, é um meio capaz de fazer experimentar sentimentos que outras artes não são capazes.

[O cinema] não é uma linguagem, mas sim uma arte original. Ele não diz as mesmas coisas de maneira diferente – diz coisas diferentes. Ele tem uma beleza única que não é mais ou menos comparável a uma pintura de Velázquez. Se o cinema precisa ser

comparado às outras artes, que seja pela sua procura dos mesmos graus de beleza. Este é o único objetivo que eles podem compartilhar. (ROHMER, 1989, p. 73)

Em 1965, depois de se afastar da *Cahiers du Cinéma* e se concentrar somente na produção filmica, Rohmer deu uma entrevista à própria revista, que se tornou notória pela sua oposição entre o clássico e o moderno no cinema. Vale ressaltar também o fato de que em 1963 Rohmer foi afastado da editoria por um “comitê”, liderado por Truffaut, Doniol-Valcroze (criador da revista, que ainda controlava muito da parte financeira) e Jacques Rivette (que se tornaria o editor-chefe seguinte). Segundo consta, por não abrir o foco da publicação e manter-se atrelado demais ao cinema clássico americano. Ou, em outras palavras, por faltar com o “devido” prestígio à *nouvelle vague* (ao gosto dos cineastas ex-colaboradores da revista). Enquanto os filmes franceses da nova geração eram atacados por outras revistas, como a *Positif*, a *Cahiers* de Rohmer estava mais concentrada em discutir os clássicos hollywoodianos, seguindo os mesmos preceitos dos “hitchcock-hawksianos” originais e ignorando toda a onda intelectual que emergia dos estruturalistas, semiólogos e filósofos como Roland Barthes.

Não creio que o cinema moderno seja necessariamente um cinema no qual se deva sentir a câmera. [...] Não penso que o cinema moderno seja exclusivamente um “cinema de poesia” e que o cinema antigo seja somente de prosa ou de narrativa. Para mim, existe uma forma de cinema de prosa e de cinema “romanesco”, onde a poesia está presente, mas sem ser buscada de antemão: aparece por acréscimo, sem que se lhe solicite expressamente. [...] De todo modo, parece-me que os Cahiers por uma parte, os críticos por outra, têm uma tendência excessiva a se interessar, sobretudo por esse cinema onde se nota a câmera, o autor – o que não quer dizer que este seja o único cinema de autor – em detrimento de outro cinema, o cinema de narrativa, que se considera de saída como clássico (ROHMER, 1965)

Aqui há a primeira referência ao termo “romanesco”, que se torna habitual na análise dos filmes de Rohmer. O seu uso se dá na referência à tradição literária, que propõe aventuras extraordinárias a personagens extraordinários e possui uma estrutura narrativa clássica consolidada.

Rohmer, como diretor, leva a cabo a tradição iniciada e exaltada pelos grandes filmes hollywoodianos – de ficções com grande clareza narrativa e nas quais a identificação imediata do espectador é fundamental. Ao mesmo tempo, Rohmer é herdeiro do pensamento de André Bazin. Pois, para Rohmer, não se trata somente de transpor a realidade como ela é para a tela do cinema, à maneira de um registro documental. Realidade que é pré-existente ao cinema, fruto da simples

presença e interação humana. Não é questão de verossimilhança, de retratar com fidelidade uma realidade pré-existente, mas de trabalhar com essa essência realista e transformá-la em narrativas ficcionais sensíveis concretas. Para Rohmer, “o essencial não é o campo da linguagem, mas o reino da ontologia. A literatura descreve isto; a pintura, pinta; e quando congela isto, está interpretando isto; o filme *mostra* isto” (ROHMER, 1989, p. 11). Enfim, um cinema que trate do real, do fenomenológico, de uma maneira interessante e admirável pelo espectador, promovendo uma nova e verdadeira experiência estética.

1.2 Os primeiros filmes, 1948-1958

Os registros sobre o filme mais antigo de Rohmer é *Journal d'un scélérat*, considerado perdido e imprecisamente datado entre 1948 e 1949. Mesma época que Rohmer publicou seu primeiro texto sobre cinema – *Le cinéma, art de l'espace*, em junho de 1948. Ou seja, para ele, a crítica cinematográfica não precedeu a produção – foi simultânea. *Journal d'un scélérat* era um média-metragem em 16 mm, de 30 minutos, escrito, dirigido e montado por Rohmer, com atuação do romancista Paul Gégauff.

Gégauff era também amigo próximo de Claude Chabrol e depois seria creditado como roteirista com Rohmer em *O Signo de leão* e com Chabrol em diversos outros filmes do diretor. Ele influenciou a criação de diferentes personagens dos filmes da *nouvelle vague*, como o Guillaume de *A Carreira de Suzanne*, por se tratar de um homem maduro, galanteador, intelectual e que não se prende a uma só mulher. Um modelo de “dândi” da época.

Na sequência, em 1951, vem *Présentation ou Charlotte et son steak*. Trata-se de um curta, de dez minutos, também em 16mm, onde os personagens são duas mulheres e um homem que fica entre esses dois amores. O protagonista é interpretado por Jean-Luc Godard, então com 21 anos. Rohmer e Godard nessa época possuíam uma íntima relação e idealizaram o projeto *Charlotte e Véronique* como um longa composto por quatro episódios, cada um dirigindo dois deles e feito de maneira totalmente independente. O projeto chegou a ocorrer com os outros três “episódios” sendo produzidos nos anos seguidos, mas sem uma real ligação entre os filmes e sem uma regularidade temporal, o que tirou qualquer característica de unidade do possível “ciclo”. O primeiro foi produzido em 1951 e o último em 1958. São eles:

1. *Présentation ou Charlotte et son steak*, 1951 (finalizado em 1960). Roteiro e direção de Éric Rohmer. Atuação de Jean-Luc Godard, Anne Coudret (dublada por Stéphane Audran) e Andrée Bertrand (dublada por Anna Karina).

2. *Tous les garçons s'appellent Patrick*, 1957 (finalizado em 1959). Roteiro de Éric Rohmer. Direção de Jean-Luc Godard. Atuação de Jean-Claude Brialy, Anne Colette e Nicole Berger.

3. *Véronique et son cancre*, 1958 (lançado em 1959). Roteiro e direção de Éric Rohmer. Produção de Claude Chabrol (Ajym Films). Atuação de Nicole Berger, Stella Dassas e Alain Delrieu.

4. *Charlotte et son Jules*, 1958 (finalizado em 1961). Roteiro e direção de Jean-Luc Godard. Atuação de Jean-Paul Belmondo (dublado por Godard) e Anne Colette.

Para *Présentation ou Charlotte et son steak*, cada um dos diretores assumiu parte das demandas de produção, sendo que as gravações aconteceram em um diminuto apartamento “decorado” por Rohmer. É importante ressaltar esta preocupação de Rohmer com a direção de arte, considerando a sua posterior filmografia, onde muitas vezes esta função específica não teve um profissional específico responsável, ficando informalmente a cargo do diretor. O filme foi gravado sem qualquer banda sonora, em condições bastante precárias, e teve sua primeira exibição pública apenas nove anos depois, quando, por ocasião de uma mostra do trabalho de Godard, foi possível produzir toda a camada sonora do filme, incluindo suas dublagens. Finalmente, foi considerado finalizado e é esta cópia que permanece acessível hoje.

A trama apresenta Walter, que é interpretado por Godard. Ele acompanha Clara (Andrée Bertrand, posteriormente dublada por Anna Karina) até a estação de trem em uma pequena cidade na Suíça. Ela parte e Walter vai até a casa de Charlotte (Anne Couderet - posteriormente dublada por Stéphane Audran), onde os dois travam uma discussão enquanto ela fritava um bife. Walter quer beijá-la, mas Charlotte, não. Os dois saem de casa sob o a neve e separam-se.

Por mais simples que seja esta trama, o germe da estrutura narrativa dos seus *Contos morais* já está presente: um homem envolvido com uma mulher aproxima-se de outra, mas depois se afasta e reafirma seu compromisso à primeira mulher.

Outro filme do ciclo *Charlotte et Véronique* é *Tous les garçons s'appellent Patrick*, teve uma produção mais confortável e foi finalizado e distribuído na sequência de sua realização. Gravado em 1958 e exibido em 1959, é dirigido por Godard a partir de um roteiro de Rohmer. Este é o único roteiro de Rohmer dirigido por outra pessoa. O filme é uma peculiar mistura dos universos *rohmeriano* e *godardiano* (do início da carreira, principalmente *Acosado*), pois conta com uma trama de confusões amorosas e brincadeiras com ícones populares. Jean-Claude Brialy faz o papel de um sedutor falsamente desajeitado e que conquista as duas personagens do título quase simultaneamente, sem elas saberem uma da outra.

No início do filme, a personagem de Véronique, interpretada por Nicole Berger, ouve uma música romântica em seu rádio e declara seu amor em voz alta, em súplica: “Casanova, eu estou aqui”. Ela mora com Charlotte e ambas marcam de se encontrarem no fim da tarde no Jardim de Luxemburgo. Véronique chega antes, e enquanto espera, surge Patrick, um rapaz que ela não conhecia, mas que sem demora inicia o flerte. Ela reluta no começo, mas é arrebatada pelo malicioso galanteador. Ambos marcam de se encontrarem na noite posterior à seguinte.

Quando Patrick está indo embora, esbarra em Charlotte. Ela olha para seus olhos e também não resiste ao charme do rapaz. Ele conquista Charlotte e marca de se encontrarem na noite seguinte.

Quando as duas garotas estão em casa conversam sobre seus novos interesses amorosos, encontrando coincidências e diferenças – pois Patrick é esperto o suficiente para dar pistas falsas, como mentir sobre seu curso de graduação – e falam dos seus planos para as noites seguintes. Ao saírem para a rua, avistam Patrick abraçado com outra garota. Ele conquistou mais uma. As duas amigas se dão conta da derrota e do jogo perverso, então se afastam do rapaz desiludidas.

O roteiro é tipicamente rohmeriano, por suas idas e vindas, confusões e desencontros amorosos, idiossincrasias de casais e jogo de sedução. No entanto, o filme é dirigido à maneira de Godard. Com um senso de humor muito mais direto e irônico – Rohmer é mordaz, mas bastante sutil –, há o pôster de James Dean no quarto das garotas; um figurante com certo destaque lendo o jornal *Arts*; citações de Cary Grant e Anthony Quinn; personagens com óculos de sol brincando com uma arma falsa; e interação com a música *pop*. Gracejos dos personagens, mas tratados com bastante seriedade por Godard e que seriam exploradas em *Acosado*, logo na sequência. As

diferenças continuam na encenação, comparando com a posterior carreira de Rohmer. Godard incentiva seus atores a se moverem com intensidade, interagirem com os cenários e com outros personagens de maneira aparentemente bem livre, alternando diversos planos e utilizando enquadramentos mais próximos, como closes e planos detalhes de objetos. Por isso a montagem é menos clássica e mais visível que em Rohmer – fato que foi amplamente discutido a partir de *Acossado*, por seus famosos *jump cuts* e montagem aparente. Todos esses indícios estão em *Tous les garçons s'appellent Patrick*. Interessante notar como Godard contou com os roteiros de outros dois colegas realizadores (Rohmer em *Tous les garçons s'appellent Patrick* e Truffaut em *Acossado*) para depois começar a dirigir suas próprias histórias.

Véronique et son cancre, filmado em 1958, teve sua produção viabilizada pelo sucesso dos dois primeiros longas-metragens de Claude Chabrol (*Nas garras do vício*, 1958, e *Os Primos*, 1959) . Rohmer foi incentivado e auxiliado por Chabrol a produzir o curta como uma espécie de preparação para na sequência dirigir *O Signo do leão*. Chabrol era produtor executivo de ambos os projetos. A equipe técnica era a mesma do longa *Nas Garras do vício*, que Chabrol produzia naquela época, e foi gravado em sua casa. É um curta-metragem de dezoito minutos, que aborda a relação de Véronique como professora particular de um menino em torno dos dez anos de idade. O filme, todo estabelecido no ambiente interno da casa do garoto, foge bastante do universo rohmeriano e investe na relação entre os dois personagens principais, sob o jogo de provocação intelectual e moral da criança à Véronique. Ela tenta manter seu profissionalismo, mas sua paciência é posta à prova pelo menino. O filme tem aparência, decupagem e montagem clássicas, além de produção profissional, e é o caso de obra superficialmente bem acabada, mas menos interessante que as outras de Rohmer, que contam com menos recursos técnicos, mas que exibem vivacidade e urgência.

Já *Charlotte et son jules*, de Godard, não possui mais nenhuma relação com Rohmer, além da sua concepção original no começo da década de 1950. Trata-se de uma única sequência, praticamente um monólogo, de Jean-Paul Belmondo em seu minúsculo apartamento discursando para a sua namorada, que quer abandoná-lo e ir embora com outro homem. Ela basicamente ouve, não muito interessada, enquanto lê uma revista, retoca a maquiagem e vai embora, deixando o agora ex-namorado solitário a praguejar.

Há registros não muito precisos também que, em 1952, Rohmer empreendeu o início da produção do que seria seu primeiro longa-metragem: *Les petites filles modèles*. Derek Schilling e Jacob Leigh apontam em seus livros que o conhecimento sobre este filme hoje só existe graças ao trabalho do pesquisador François Thomas, que constatou o fato de que Rohmer foi o primeiro diretor da *nouvelle vague* a dirigir um filme “profissionalmente” (com recursos financeiros externos ao seu círculo de amizades).

No verão de 1952, Rohmer e o produtor Guy de Ray convenceram Joseph Kéké, um estudante com origem no Reino do Daomé, e que casualmente era o filho de um dono de plantação de palmeira, a financiar uma adaptação da Condessa de Ségur, adorada por crianças, e publicada em 1858. Orçado em 22,000,000 francos antigos, um terço do custo médio de um longa-metragem, o filme em 35mm não conseguiu um distribuidor quando a equipe técnica e os atores, compostos por profissionais e crianças sem experiência, partiram para a Normandia em setembro de 1952. As condições eram tensas devido à dificuldade em usar o som da locação e porque viam no diretor de primeira viagem um esteta sem formação na realidade de obter tomadas úteis (Thomas 2005: 41-2). Isolado e desmoralizado, Rohmer retornou para o seu trabalho de professor antes do fim das filmagens. Depois, completou uma edição de uma hora com uma faixa de narração, mas Kéké se recusou a dispender uma baixa quantia necessária para pós-produção, resultando no fato de que dos 102 filmes franceses feitos em 1953, *Les Petites filles modèles* foi o único a não encontrar uma distribuição doméstica ou estrangeira. (Thomas 2005: 42). (SCHILLING, 2007, p. 13-14)

Consta-se também que a preferência de Rohmer era por utilizar seus amigos (Godard, Rivette, Chabrol etc.) como equipe técnica do filme, mas pelo fato de ser uma produção profissional, a regulamentação francesa obrigava que os chefes de departamento fossem sindicalizados, não dando outra escolha a Rohmer senão trabalhar com uma equipe com quem não possuía intimidade, o que eventualmente levou a conflitos pessoais. O fato também comprova o interesse e a necessidade de Rohmer em consolidar seus próprios métodos de produção. Em seus dois curtas seguintes, *Bérenice* (1954), uma adaptação de Edgar Allan Poe, e *La Sonate à Kreutzer* (1956), de Tolstói, o próprio Rohmer foi o protagonista e Rivette trabalhou como diretor de fotografia e editor, enquanto Godard ficou responsável por parte da produção, comprovando assim o esquema colaborativo que o grupo da *nouvelle vague* veio consolidar com sucesso comercial nos anos seguintes.

1.3 A *nouvelle vague*, 1958-1959

“Esclerose estética e boa saúde econômica: poderíamos resumir assim o estado do cinema francês às vésperas da explosão da *Nouvelle Vague*” (MARIE, 2012, p. 23).

Os anos de 1958 e 1959 marcaram o início da *nouvelle vague*. 1958 por ser um ano de transição, quando alguns dos redatores da *Cahiers du Cinéma* passaram à produção de seus primeiros longas-metragens, e 1959 por ser o ano de estreia de *Nas garras do vício* em fevereiro, e *Os primos* em março, ambas produções de Claude Chabrol (que era crítico da *Cahiers* desde 1953) financiadas com seu próprio dinheiro, garantido por uma herança que sua esposa recebera pouco tempo antes.

“A minha própria história se mistura com a da *nouvelle vague*, pelo menos a parte mais importante dela, porque o pessoal da *nouvelle vague* também era da *Cahiers*. Nós não nos referíamos assim, era a imprensa que decidiu naquele ano que havia uma “nova onda” (*novelle vague*)” (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 5).

Os filmes foram um sucesso de público, considerando seus orçamentos e os ingressos vendidos, o que possibilitou ao grupo dos “hitchcock-hawksianos” apresentar outras produções de longas-metragens, garantidas pelo lucro financeiro obtido. Importante ressaltar que Chabrol já havia produzido anteriormente curtas de Rohmer e Rivette e este núcleo central da *nouvelle vague* vinha trabalhando juntos de maneira cooperativa há alguns anos.

Em 1956, [Chabrol] produz, primeiro, um curta-metragem em 35 mm, realizado por Jacques Rivette, *Le coup du berger*, associado ao produtor Pierre Braunberger. Jacques Doniol-Valcroze é um dos intérpretes do filme junto com Jean-Claude Brialy. Esse curta-metragem pode ser considerado a primeira produção profissional bem-sucedida da *Nouvelle Vague*, pois os filmes anteriores de Truffaut, Rohmer e Godard foram realizados em 16mm, formato qualificado na época de “não profissional”. (MARIE, 2012, p. 55)

O Festival de Cannes de 1959 consagra também *Os incompreendidos*, de Truffaut, e *Hiroshima mon amour*, de Resnais (apesar de não pertencer à *nouvelle vague*, representava uma nova geração do cinema francês), com ambos estreando no mês de junho e garantindo ótimo retorno financeiro. *Acossado*, no ano seguinte, também estreia com ótima repercussão crítica e comercial. Mas a partir daí já se verifica o refluxo do público e a decadência comercial nas bilheterias da *nouvelle vague*. Os primeiros longas de Rohmer e Rivette, *O Signo de leão* e *Paris*

nos pertence, ambos filmados em 1959, teriam que esperar pelo menos dois anos para estrear comercialmente, dado a falta de garantias e confiança dos distribuidores em colocar os filmes nas salas de cinema.

Sobre a *nouvelle vague*, o livro *A Nouvelle vague e Godard*, de Michel Marie, traz uma abordagem detalhada e concreta. “Em suma, e do ponto de vista da consagração midiática, a Nouvelle Vague só marcou realmente duas temporadas cinematográficas, do início de 1959 ao fim de 1960.” (MARIE, 2012, p. 18)

Para Marie, pode se encarar a *nouvelle vague* como uma “escola artística”, em seu sentido de coesão e princípios comuns. O que é útil para uma avaliação posterior, nesse caso, levando em conta a figura de Éric Rohmer.

“Uma escola artística agrupa artistas de uma mesma tendência”, essa é a definição básica do dicionário. Retomemos os pontos que definem uma escola, tal qual enumeramos anteriormente:

I. O *corpus doutrinário* crítico da Nouvelle Vague é constituído pela política dos autores, tal como a define o grupo dos “hitchcock-hawksianos”

II. O programa estético criativo decorrente dessa política é o do mesmo grupo: fazer filmes pessoais escritos e concebidos por seu autor.

III. A estratégia é a do baixo orçamento e da autoprodução.

IV. O *manifesto* é o texto de Truffaut, “Uma certa tendência do cinema francês”.

V. O *conjunto das obras* que respondem a esses critérios são os primeiros filmes de Chabrol, Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, Godard, Rivette e Rohmer: *Nas garras do vício*, *Os incompreendidos*, *Acossado*, *Paris nos pertence*, *Amores fracassados*, *Amor livre (L'eau à la bouche)* e *O signo do leão*.

VI. O *grupo de artistas* é o que acabamos de enumerar. [...]

VII. O *suporte editorial* é, claro, os *Cahiers du Cinéma*.

VIII. A *estratégia promocional* é concebida e colocada em prática, essencialmente, por François Truffaut nas colunas da revista semanal *Arts*. Isso faz dele, incontestavelmente, o líder do grupo.

VI. O *teórico* é André Bazin, cujos artigos são publicados, após sua morte, em 1958, em quatro pequenos volumes, com um título bem programático *Qu'est-ce que le cinéma?*.

X. Enfim, os *adversários* formam grandes batalhões. São, na primeira linha, os cineastas da “qualidade francesa”, que Truffaut designou nominalmente. São também os roteiristas. Henri Jeanson e Michel Audiard não vão deixar de socorrer Jean Aurenche e Pierre Bost. São os outros críticos, os dos jornais e revistas semanais, e também os das revistas mensais especializadas, bastante hostis às teorias da equipe dos *Cahiers*, como *Positif* e *Premier Plan*. Eles vão iniciar, depois do efeito surpresa do Festival de Cannes, em 1959, uma contraofensiva de extrema violência, que vai marcar toda a década seguinte. Ainda sentimos seus vários efeitos, 20 ou 30 anos mais tarde, nos livros de Francis Courtade (1978) e de Freddy Buache (1987). (MARIE, 2012, p. 45)

Não é difícil ver em Rohmer uma figura emblemática da *nouvelle vague*, como um estandarte dos seus preceitos e manutenção destes princípios até o fim da vida. Ele se manteve fiel ao esquema do trabalho colaborativo com parceiros habituais e do pensamento “faça você mesmo”, não permitindo que os baixos recursos disponíveis o impedissem de fazer seus filmes e até tirasse proveito dessa liberdade.

Truffaut logo se aproveitou do seu sucesso comercial para sair da França e explorar seu apreço pelo cinema americano. Ele dirigiu *A noite americana* (1973), atuou em *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), de Steven Spielberg, e fez filmes de estética *noir*. Rivette e Godard foram alguns dos cineastas que nas décadas de 60 a 80 tentaram desconstruir o discurso cinematográfico. De certa forma, decretavam a sua morte com o advento do vídeo, a perda do glamour e o fetiche da “imagem cinematográfica” pura. Chabrol se tornou um diretor de gênero, do suspense, levando suas obsessões a níveis profundos, tal como seu ídolo maior, Hitchcock.

É simplório reduzir os principais realizadores da *nouvelle vague* em poucas linhas. Mas fato é que Rohmer consolidou uma filmografia consistente e com grande força, baseada nos preceitos básicos do movimento que o tornou famoso junto com seus colegas de *Cahiers du Cinéma*. Outros aspectos não pontuados por Marie no compêndio acima e que Rohmer continuou trabalhando em sua filmografia (muitos deles herança do neorealismo italiano) são:

1. Investimento nas filmagens em locações naturais, preterindo o uso de estúdios e muitas intervenções materiais.

2. A exploração do espaço urbano e a absorção de seus elementos – arquitetura, pessoas nas ruas, os ruídos. Os filmes da *nouvelle vague* começam em Paris, mas logo partem para seus arredores, absorvendo o litoral e cidades do interior.

3. Conversações. Há o advento do som direto leve e portátil, na figura do gravador *Nagra*, que marca fortemente também os filmes de documentário no começo da década de 1960. Com isso, os jovens cineastas franceses investem em longas falas, impressionistas e pessoais. Mesmo quando não utilizaram o som direto em seus primeiros filmes, lançaram mão da dublagem pós-sincrônica, sem muitas preocupações com a verossimilhança causadas por dificuldades técnicas.

4. Ruptura com a narrativa cinematográfica clássica, na qual a montagem é predominante na significação do filme e deve ser “invisível”. Os cineastas autores criavam seus sentidos na decupagem do roteiro (já pensar o roteiro como um filme; *ver* seus planos escritos nas palavras). Há grande uso de longos planos e cortes perceptíveis. A encenação como gesto fundador e consolidador do filme, que ocorre na idealização do roteiro à montagem final.

5. Amadorismo. Há um grande envolvimento pessoal em todos os setores de produção e não são incomuns os próprios diretores atuando para si mesmos ou para os amigos.

6. Valorização do “eu” e novos atores. Como diz Jean-Claude Bernadet, “esse é o ponto crucial da *política [dos autores]: autor é aquele que diz “eu”*”. (BERNADET, 1994, p. 21). A autobiografia não assumida se faz presente na maioria dos filmes da *nouvelle vague* e seus diretores clamam por atenção a si mesmos. Seja inserindo questões pessoais ou por suas participações como atores e personagens, que podem ser verificadas no prosseguimento de suas carreiras, ao longo das décadas seguintes. Rohmer não atua em nenhum longa seu, mas protagoniza dois de seus dois primeiros curtas (*Bérenice* e *La Sonate à Kretuzer*). Todos seus filmes seguintes abordam questões sentimentais que não são distantes do seu contexto de vida. Já Truffaut e Godard inserem-se na tela, inicialmente assumindo álter egos nas figuras de Jean-Paul Belmondo e Jean-Pierre Léaud e posteriormente atuando em seus próprios filmes (Truffaut em ficções, Godard em documentários). Novos atores são revelados e parcerias com eles são mantidas em longo prazo, implicando inclusive em relações conjugais, como no caso de Godard e Anna Karina. Jean-Claude Brialy é outro ator símbolo da *nouvelle vague*, tendo trabalhado com seus principais diretores.

Assim como outros movimentos e escolas artísticas, são pouquíssimos filmes que seguem fielmente todos estes preceitos. Mas, Éric Rohmer é o cineasta que se manteve mais objetivo e integrado ao projeto de cinema que a *nouvelle vague* veio a consolidar no final da década de 1950. Fato que pode ser visto como sinal de conservadorismo e limitação criativa ou como coerência e integridade.

1.4 O Signo do leão, 1959

Ao receber uma herança da avó de sua esposa, Claude Chabrol, criou a produtora AJYM Films e investiu o dinheiro na realização de seu primeiro longa-metragem – *Nas Garras do vício* (1958). O filme foi um sucesso, o que acabou possibilitando a produção do seu longa seguinte (*Os Primos*) e também os de seus amigos Jacques Rivette (*Paris nos pertence*) e Éric Rohmer (*O Signo do leão*). Foi um efeito cascata, que durou poucos anos, até os primeiros fracassos comerciais, mas que gerou grande ânimo e agitação no cinema francês jovem da época.

Contando com uma equipe profissional, sem seus amigos nas principais funções técnicas, Rohmer gravou *O Signo do leão* em sete semanas em Paris. Quando terminou o filme e necessitou encontrar um distribuidor, Rohmer recebeu o pedido de fazer um novo corte, com severas modificações.

Foi uma produção árdua e difícil. O distribuidor inicial renunciou e o filme passou então das mãos de Chabrol para um produtor que queria reconstruí-lo. Cortou vários trechos e colocou uma música sinfônica ao estilo de Brahms. Muitos cineclubes projetaram a versão editada, e tive que recomprar o filme para poder destruir a versão curta. O filme estreou em sua versão original, mas não funcionou. [...] Curiosamente, *O Signo do leão* foi feito com uma equipe maior que *O Amigo da minha amiga* (1987). Naquele momento, eu era um cineasta jovem e pensava que era necessário utilizar uma equipe grande, recorrer a efeitos como *travelling* sobre trilhos... (Rohmer apud HEREDERO, 2010, p. 109).

O filme, da maneira como queria Rohmer, só foi estrear em maio de 1962, em uma única sala de Paris. Fez cinco mil espectadores ao todo, e se tornou um fracasso comercial. Não há motivos claros e concretos para apontar a razão deste insucesso, apenas várias hipóteses. A mais objetiva dá conta de que o cenário já não era mais tão propício para um filme de um novo realizador e a obra por si só não foi capaz de cativar o público e causar a repercussão necessária. Assim Rohmer precisou repensar toda sua maneira de fazer cinema e se reinventar esteticamente.

O filme conta a história de Pierre, um americano na casa dos seus quarenta anos, que mora sozinho em Paris. Ele diz ser um músico moderno, com influência de Béla Bartók, mas não ganha dinheiro com essa profissão. Boêmio, fanfarrão e sem preocupações com seu futuro, Pierre é acordado com um telegrama avisando que ele vai receber a herança de uma tia rica. Convida todos seus amigos para celebrarem e para isso precisa pegar dinheiro emprestado. Passam a noite festejando, fazendo novos planos e Pierre discursando. As semanas seguem. Pierre não recebe

sua herança, que vai toda para o seu primo, e ele cai em desgraça, com a chegada do verão parisiense, em julho. Todos seus amigos saem em viagem, ele fica sozinho, sem dinheiro, despejado de seu quarto, e precisando implorar por empréstimos a conhecidos não tão próximos. O verão se intensifica, assim como a solidão de Pierre. Sua desgraça e degradação só aumentam e, com o decorrer da narrativa, ele vai morar nas ruas, vivendo junto com outro mendigo e fazendo pequenas apresentações cômicas sobre sua própria situação. Ao final, o destino finalmente bate à porta de Pierre: seu primo morre e ele recebe a bem-vinda herança milionária.

Rohmer investe em longas cenas visualmente descritivas. Na maior parte do filme, não há muitos diálogos e toda a atenção recai sobre as ações e o perambular de Pierre pelas ruas de Paris. Um grande mérito do filme é a sua precisão documental em expor os ambientes e as ruas parisienses com uma atenção e dedicação quase didáticas.

Rohmer descreve este itinerário com sobriedade, sem nenhum tipo de concessões, convertendo Paris em um protagonista a mais do relato. Uma Paris que se parece pouco com o cinema francês dos anos cinquenta e que Rohmer, como se filmasse um documentário, filma as diferentes horas e os diferentes ambientes (turístico, comercial, boêmio, *clochardiano*...), sempre seguindo como norma a precisão topográfica e o respeito à realidade dos lugares. Até o ponto de começar e terminar as gravações coincidindo exatamente com o começo e o final da ação na história, um método que logo vai seguir na maioria dos seus filmes seguintes. (HEREDERO, 2010, p. 112)

O filme é vago em suas questões morais e investe muito em uma poesia visual – pelo potencial das imagens, pelo vagar do personagem nos cenários e pela reduzida tensão dramática do roteiro. Diferente de toda sua filmografia posterior, Rohmer investe mais nas imagens do que propriamente em seu roteiro. Há poucas falas e pouca interação do protagonista com outros personagens.

Alguns anos depois, em 1971, Rohmer afirmava categoricamente, como se demonstrando seu aprendizado:

O que eu digo, eu não digo com palavras. Eu não digo isso com imagens tampouco, com todo o respeito aos partidários do cinema puro, que poderiam falar com imagens como um surdo-mudo faz com suas mãos. Afinal, eu não digo, eu mostro. Eu mostro pessoas que se movem e que falam. Isso é tudo que eu sei fazer, e esse é o meu verdadeiro assunto. O resto, eu concordo, é literatura. (ROHMER, 1989, p. 80)

O Signo do leão é um filme de sentimentos vagos. É possível definir como um “filme de conotação”, por suas sugestões virem por meio de imagens e haver pouca objetividade dos

diálogos e da ação dos personagens. As ruas vazias de Paris conotam um Pierre solitário, cansado e com fome. Pierre não discute sobre sua condição com ninguém, não manifesta verbalmente sua infelicidade ou seus dilemas. Ele apenas vagueia perdido pelas ruas. O filme tenta retratar a subjetividade de Pierre, mas não demonstra claramente suas intenções ou preocupações. O espectador depende, então, da identificação superficial com o seu personagem e o seu sofrimento. Não contribuiu também a persona física do protagonista Jess Hahn, que é um ator pouco carismático e que dificilmente causa alguma simpatia com o espectador. É o contrário das outras obras de Rohmer, que podem ser vistas como “filmes de denotação”, onde suas questões são claras, objetivas e concretas. Nestes outros filmes, trata-se de discutir uma presença de algo – um conflito entre um casal; a tentação por outra mulher; um embate moral.

O Signo do leão apresenta uma ausência: a solidão, o vazio. É uma espécie de “desdramatização” da narrativa, como se tornou popular na época com Michelangelo Antonioni, que levou as questões metafísicas do neorealismo (e de Rossellini) a um patamar sem precedentes, e se tornou bastante cara ao cinema contemporâneo dos anos 2000.

[Rohmer] investe na crença comum de que a acumulação paciente e meticulosa de observações externas vão inevitavelmente revelar uma evolução interna. É quase certo que fazendo isso ele estava se inspirando em Rossellini. (CRISP, 1988, p. 26)

Em outros filmes de Rohmer, seus personagens são as suas ações: o personagem faz tal coisa, que causa determinada consequência concreta. Aqui, como em *Stromboli*, de Rossellini, o personagem possui uma enorme vida interior e é esta vida que interessa ao filme, mas é um tanto obscura ao espectador, que apenas acompanha sua trajetória visível. No filme italiano, o clímax vem do vulcão fumegante, que sufoca a personagem de Ingrid Bergman e a faz cair, talvez extasiada, talvez mortificada. Aqui, o clímax vem do mesmo sol que ilumina os outros personagens, mas que castiga Pierre.

Há também uma alegoria com o signo astrológico do personagem, especificado no título, e explicado por Pierre: ele pontua que é do signo dos conquistadores, dos grandes personagens. Mas, o seu destino apresenta uma narrativa de perdição e sofrimento. Trata-se de uma ironia o infortúnio de Pierre, que inicialmente seria destinado ao sucesso.

Este é o único filme de Rohmer onde o destino do personagem não depende dele próprio e/ou de alguém próximo com quem ele se relaciona. O destino de Pierre é selado pela

herança de sua tia e primo distante. Também é o único filme de Rohmer a contar com uma “narrativa paralela” ou um *flashback*. Para mostrar que o primo de Pierre morre e lhe deixa herança, Rohmer abandona a imagem do protagonista e mostra o primo, até então não visualizado, sofrendo um acidente automobilístico. Procedimento técnico comum na história do cinema, mas extraordinário na carreira de Rohmer. Posteriormente, ele se torna cineasta do *aqui e agora* (tempo *presente, neste lugar*); tudo o que o espectador vê, acontece naquele exato momento.

Comercialmente, *O Signo do leão* foi um fracasso e na mesma época Rohmer foi afastado da editoria da *Cahiers du Cinéma*.

Em 1963, com 43 anos e com uma família para sustentar, Rohmer estava desempregado: “[isto era] terrivelmente difícil, porque eu tinha que começar do zero novamente e fazer filmes em 16mm. Depois de *O Signo do leão*, eu estava acabado. Nenhum produtor me apoiava”. A *nouvelle vague*, que ele tinha ajudado a trazer à existência, tinha deslanchado sem ele; seus companheiros de outrora na *Cahiers du Cinéma* tinham o despejado. Ainda assim, no meio desses fracassos, Rohmer estabeleceu as fundações do seu sucesso posterior. Para se sustentar, ele encontrou emprego fazendo programas para a televisão escolar. Essa foi a sua salvação financeira e artística. (LEIGH, 2012, p. 6)

Esses acontecimentos obrigaram Rohmer a trilhar novos caminhos e a diversificar sua profissão, buscando novos métodos e alternativas de produção.

2 O CINEMA MODERNO DE ÉRIC ROHMER

A *nouvelle vague* foi um movimento cinematográfico que marcou a modernidade no cinema francês no fim da década de 1950, por suas características estéticas e também por seu modo de produção. Éric Rohmer não foi bem sucedido comercialmente ao realizar seu primeiro longa-metragem inserido no movimento, bem como sua narrativa cinematográfica ainda se distancia de sua marca autoral profunda. Por isso, nos anos seguintes o diretor precisou encontrar novas alternativas para viabilizar seus projetos e consolidar seus preceitos estéticos. Em 1963 ele se afastou definitivamente da *Cahiers du Cinéma*, dedicando-se exclusivamente à direção cinematográfica, daí em diante, tudo indicava que ele, finalmente, tinha encontrado um caminho mais pessoal, apropriado e original, constituindo, assim, de fato, o seu percurso artístico.

2.1 Barbet Schroeder e *Les films du losange*, 1962

Nascido em 1941, Barbet Schroeder conheceu os críticos da *Cahiers du Cinéma* frequentando os cineclubes parisienses no começo da década de 1960. Por admiração, logo se aproximou de Rohmer. Tornou-se um frequentador também do escritório da *Cahiers* e junto com Rohmer foram produzir *A Padeira do bairro*, em 1962, de maneira totalmente amadora – sem financiamento externo, em preto e branco, com som pós-sincrônico, em 16mm, com uma equipe sem experiência, gravavam após o expediente da redação. Outros críticos da revista participam do filme: Jean-Louis Comolli, como assistente de direção; Bertrand Tavernier, como dublador do protagonista; e Jean-Claude Biette, como ator coadjuvante. A única da equipe com experiência profissional era a atriz Michèle Girardon, de 23 anos, que já tinha atuado em *Hatari!*, de Howard Hawks, além de ter participado também de *O Signo do leão*, três anos antes.

Schroeder se via como produtor de cinema pela primeira vez em *A Padeira do bairro* e fazia quase tudo: era também o ator protagonista e assistente de direção. Ele propôs a Rohmer que criassem uma empresa, para que eles tentassem viver apenas da produção cinematográfica. Fato que foi conveniente para Rohmer, porque, logo na sequência, em 1963, ele perdeu o cargo de editor da *Cahiers du Cinéma*. Assim, juntos, criaram a *Les films du losange*, com a

participação de outro jovem amigo cinéfilo de Schroeder, que também se tornou produtor, Pierre Cottrell, com apenas 18 anos à época.

Em 1963 são finalizados os dois primeiros *Contos morais*: *A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne*, um curta e um média-metragem, respectivamente. Mas eles são rejeitados por festivais e não passam nas salas de cinema, por não terem durações apropriadas para o circuito comercial. Rohmer precisa esperar alguns anos para continuar produzindo seus *Contos morais*. Mas este foi o marco inicial da *Les films du losange*, que ao longo das décadas seguintes tornou-se uma importante produtora e distribuidora francesa de cinema, permanecendo ativa até os dias de hoje. Seu sucesso se deve basicamente ao êxito dos filmes de Rohmer (*Minha noite com ela* será este maior símbolo comercial), que foram inteiramente produzidos por meio da empresa, e também à distribuição internacional de diversos outros “filmes de arte” europeus que tiveram grande destaque de autores como Jacques Rivette, Jean Eustache, Volker Schlöndorff, Jean-Claude Brisseau, Agnieszka Holland, Michael Haneke e o próprio Barbet Schroeder, que em 1969 dirigiu *More*, um grande sucesso frente à geração “sexo, drogas e *rock and roll*”, com sua trilha sonora toda composta pela banda *Pink Floyd*. Como Rohmer sempre manteve participação nos lucros e dividendos da empresa, é crível o fato de que ele se beneficiou do sucesso comercial, conferindo uma saudável e bem vinda estabilidade financeira além da produção de seus próprios filmes.¹³

2.2 Paris vista por... 1965

Em 1964 é possível decretar o “fim” de um sentido de coesão e preponderância da *nouvelle vague* como um “movimento” artístico¹⁴. O cinema francês tem uma grande queda de público, os realizadores se dispersam em seus caminhos e enfrentam dificuldades para viabilizar seus projetos pessoais.

¹³ “Fontes confidenciais alegam que devido à sua participação na *Les Films du Losange*, o que garante uma porcentagem das vendas externas, Rohmer consolidou uma *considerável* pequena fortuna – um rumor que o cineasta sempre discreto com certeza não vai confirmar e nem desmentir” (SCHILLING, 2012, p. 47).

¹⁴ Em *A Nouvelle vague e Godard*, Michel Marie tenta definir um ano de “fim” da *nouvelle vague*. A conclusão é pela passagem dos anos 1963 a 1964.

No começo de 1965, é lançado o filme *Paris vista por...* (*Paris vu par...*, 1965), produção idealizada por Barbet Schroeder e capitaneada por Rohmer, que foi gravado durante todo o ano anterior. A ideia era produzir um longa-metragem barato, que pudesse ser lançado nos cinemas e alavancar lucros para a *Les films du losange*. Por isso é um filme de episódios, todos rodados em 16mm, com duração de cerca de 15 minutos e dirigidos por Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Jean Rouch e o próprio Rohmer. Cada cineasta representou uma região de Paris, estabelecendo sua história em algum bairro específico e filmando com bastante liberdade.

Os episódios são:

1. *Saint-Germain des prés*. Jean Douchet mistura um início documental com uma trama de enganos amorosos baseada em um jogo de espelhamento entre dois personagens que se envolvem com a mesma mulher – um pouco como os roteiros de Rohmer. As semelhanças não são aleatórias, já que Douchet comprovou-se um dos maiores defensores de Rohmer e talvez o crítico mais próximo a ele no curso das décadas. O filme também é fotografado por Néstor Almendros, assim como o episódio de Rohmer. É um dos únicos filmes de Douchet, que dirigiu apenas curtas-metragens e se concentrou na sua carreira crítica, tendo escrito um dos textos mais influentes na referência ao próprio ofício – *A Arte de amar*¹⁵, como o crítico sendo aquele que ama o cinema incondicionalmente e escreve para dar prosseguimento a essa paixão.

2. *Gare du Nord*. Jean Rouch faz *tour de force* ficcional em plano sequência, um tanto à maneira do *cinéma vérité*. Um dos protagonistas, inclusive, é Barbet Schroeder. O filme é fundamental para a compreensão da filmografia de Rohmer e é analisado na sequência.

3. *Rue Saint-Denis*. Dirigido por Jean-Daniel Pollet, o menos notório do grupo, mas bastante admirado por Rohmer. Seu filme mostra a relação entre uma prostituta e um tímido e desajeitado cliente, que acaba sendo motivo de chacota para ela, invertendo a relação de poder inicialmente apresentada.

4. *Place de l'Étoile*. Rohmer dirige uma comédia de humor negro sobre as dificuldades de se cruzar a *Place de l'Étoile*, do Arco do Triunfo, com a localização espacial sendo minuciosamente construída e explicada para o espectador, de maneira didática. É o único

¹⁵ Publicado na *Cahiers du Cinéma* 126, em dezembro de 1961.

filme da filmografia de Rohmer a ter relação direta com a comédia. Importante marco é o fato de ser a primeira parceria com Néstor Almendros, que na época era um conhecido de Barbet Schroeder e pedia para frequentar *sets* de filmagem. Espanhol de nascimento, já tinha tido experiência com cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), produzindo documentários pró-Fidel Castro antes de ser banido e se refugiar na França. Durante a gravação de *Place de l'Étoile*, Rohmer teve problemas com seu diretor de fotografia original, que acabou por abandonar o *set*. Como não havia ninguém mais capaz de cumprir a função, Almendros, que tirava fotos da equipe, se ofereceu, dizendo já ter experiência. Rohmer aceitou e os dois mantiveram uma longa parceria. Almendros se tornou um dos mais importantes cinematografistas a trabalhar com a *nouvelle vague* (assim como Henri Decae e Raoul Coutard), tendo fotografando diversos curtas e sete longas-metragens com Rohmer, além de outros nove com Truffaut. Ele se tornou muito respeitado fora da França também, trabalhando em Hollywood, e destacando-se por sua sensibilidade e rigor estético.

5. *Montparnasse et Levallois*. Godard é creditado como diretor do filme. Mas, provocativamente, ele chamou Albert Maysles para fotografar, conferindo outra marca autoral, já que Godard admirava o *cinema direto* americano (de filmes como *Primárias*, dirigido por Robert Drew e fotografado por Maysles, em 1960). Há câmera no ombro, seguindo os personagens de muito próximo, poucos cortes e decupagem no próprio movimento da câmera. O filme acaba expondo características de Godard, assim como de Maysles. A cartela inicial denuncia: "Un action film organisé par Jean-Luc Godard et filmé par Albert Maysles". "Action filme" também sendo outra provocação de Godard: o personagem, que é artista plástico, cita uma obra sua, um "ready made", que fica pronta espontaneamente quando ele joga um conjunto de metais no chão e os solda. Brincadeira com as "action paintings" e com Marcel Duchamp, como se seu filme surgisse do encontro de seu roteiro com a atuação de Maysles, que "descobre" suas imagens na ação do momento. Também é uma história de desencontros amorosos, de uma mulher envolvida com dois homens diferentes, um mecânico e um artista. Quando ela resolve definir a situação com eles, envia uma carta para cada um, mas coloca nos envelopes trocados e corre para conversar com eles e tentar antecipar a confusão que viria a seguir.

6. *La Muette*. Chabrol em seu típico filme de suspense e crítica social: macabro, cínico e fatalista. Um casal de burgueses tem um filho surdo em casa. O marido trai a esposa com

a própria empregada doméstica. A esposa está alheia em suas futilidades e o filho isolado no meio de tudo. Só a morte leva a alguma mudança.

A produção do longa só foi possível porque Schroeder levantou recursos vendendo um quadro expressionista alemão que era de sua família. Com o dinheiro, decidiu fazer o filme com seis episódios, com os diretores sendo indicados por Rohmer. Rivette e Truffaut foram descartados, pelas desavenças na ocasião do afastamento de Rohmer da *Cahiers du Cinéma*. Outros que foram convidados não aceitaram, como Alexandre Astruc, que se via pessoalmente afastado do grupo mais jovem, e Jacques Rozier, diretor de *Adieu Phillipine*, admirado por seus colegas, mas que estava finalizando o curta *Paparazzi* (Rozier era famoso por demorar muitos meses finalizando seus filmes).

O filme permanece como um atestado do amadurecimento da *nouvelle vague* e, ao mesmo tempo, da sua dispersão. Talvez um atestado de óbito, mas que consolida os caminhos a serem seguidos, ao menos por Rohmer. A participação de Jean Rouch no projeto é emblemática, como será visto a seguir.

Se, como aponta Michel Marie, a *nouvelle vague* pode ser considerado uma “escola”, como exposto antes, o seu manifesto final é *Paris vista por...* Filme que, mesmo com a atrofia do movimento, se mostra jovem e energético, como os primeiros filmes da *nouvelle vague*. É urgente, amador, filmado nas ruas e com a câmera seguindo freneticamente seus personagens. O cinema a qualquer custo. Fazer cinema é única possibilidade, pois, para estes sujeitos, fazer cinema é também viver. E *Gare du Nord*, de Jean Rouch, é o grande exemplar desse cinema jovial e vigoroso da *nouvelle vague*, feito por um realizador considerado de uma geração anterior, quando alguns dos “jovens turcos” como Godard e Truffaut já estão “maduros” e apenas se consolidando como verdadeiros *auteurs*.

2.3 Filmes pedagógicos para a televisão, 1963-1969

No fim da década de 1950, Chabrol, Truffaut e Godard garantem sucesso comercial com seus primeiros filmes e se afastam da redação da *Cahiers du Cinéma*, largando o bastião para Rohmer. De 1957 a 1963, Rohmer é o editor-chefe da revista e concentra suas forças nessa tarefa, afastando-se da direção de filmes depois do fracasso comercial de *O Signo de leão*.

Rohmer também era chamado de *Le grand Momo* por seus colegas, principalmente Truffaut e Chabrol, por sua idade mais elevada, sua altura e seriedade. “Momo” era o diminutivo de Maurice. Quando é afastado da editoria da revista, Rohmer, pai de família, aos 43 anos, se vê sem um emprego rentável. Com suas amizades e a sua relação como professor nos anos anteriores, consegue um trabalho na *Radio-Télévision Scolaire* (RTS), do então *Institut Pédagogique National* (IPN), atual *Centre National de Documentation Pédagogique* (CNDP), ligado ao Ministério da Educação, e que expandia suas atividades de produção audiovisual. Rohmer permanece na função de 1963 a 1969, produzindo filmes educativos em 16mm de diversos formatos.

Rohmer, um amante do cinema clássico, do espetáculo coletivo da sala escura e da tela grande, se vê trabalhando para a televisão, produzindo documentários de cunho pedagógico, entrevistas e apresentações sobre assuntos relacionados às artes e humanidades. Talvez como forma de justificar e tentar legitimar seu trabalho, Rohmer se manifesta: “A única esperança real para o jovem cinema parece ser a televisão – não como ela é agora, mas como ela poderia ser se as pessoas certas tivessem interesse nisso” (NEUPERT, 2007, p. 251). Com esse período de trabalho no *Institut Pédagogique National* e algumas pontuais parcerias nas décadas seguintes, Rohmer recebia seus rendimentos que lhe davam algum conforto e podia, com razoável liberdade, produzir curtas-metragens e documentários ligados à questões como urbanismo, arquitetura, música e literatura. Nem todos os filmes pedagógicos produzidos por Rohmer nessa época eram produções do *Institut Pédagogique National*. Alguns eram coproduções, com a própria *Les films du losange*, e outros feitos sob encomenda para outras instituições. Essa foi uma oportunidade para Rohmer experimentar com bastante autonomia os seus métodos de produção e de narração audiovisual, ainda que bastante diferente do que viria a realizar posteriormente em seus longas-metragens, todos de ficção. Foi nesse período também que aprofundou sua relação de trabalho com alguns de seus mais ativos colaboradores, como o diretor de fotografia Néstor Almendros.

Anos depois, Rohmer declarou:

Eu trabalhei para a televisão educativa, que é bem diferente da tradicional. A televisão tradicional é destinada para uma grande audiência, mas a educativa almeja um público bem específico, porque, até agora, era muito difícil encontrar uma audiência. Havia poucos aparelhos de televisão nas escolas e eles não estavam disponíveis em todas as salas.[...] Eu realizei filmes educativos de diferentes temáticas, assim como outras

peças faziam documentários, e o que eu achava mais interessante foi que aprendi muito com isso e era livre para fazer o que eu quisesse. Tinha total autonomia: escrevia o roteiro e filmava como eu quisesse. Foi uma experiência muito rica e proveitosa. Mas eu não sei se esses filmes interessariam a uma audiência mais ampla. (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 11).

Entre os seus os seus trabalhos deste período, destacam-se:

1. *As Metamorfoses da paisagem (Les Métamorphoses du paysage)*, de 1964, é um documentário sobre as transformações da arquitetura francesa na metade do século XX. Bastante crítico e mordaz, mas sem ignorar a beleza que a modernidade também pode proporcionar à arquitetura, com o concreto armado, os grandes arcos e as pontes suspensas, por exemplo. É a busca e a tentativa de enxergar a beleza tanto de um moinho do início do século quanto das novas construções modernas em Paris. O filme, com seus procedimentos narrativos, assemelha-se, em certa medida, aos primeiros documentários de Alain Resnais e Chris Marker: belas imagens de paisagens em preto e branco (fotografado por Pierre Lhomme, que se consolidava como um respeitável e competente diretor de fotografia), narração em tom grave, mas com lirismo (lida pelo ator Antoine Vitez, que participaria de *Minha noite com ela*, filme de Rohmer de 1969), e crítica social incisiva, muito em parte pela montagem combinatória de influência dialética (oposições entre extremos, como o campo e a cidade).

2. *Nadja à Paris*, de 1964, acompanha o cotidiano da estudante Nadja, nascida na Iugoslávia e criada nos Estados Unidos, que visita Paris e a Universidade Sorbonne. Ela emite comentários e impressões a respeito do que vê e do que sente em seu dia-a-dia, não pertencendo naturalmente aquele ambiente. O filme consiste basicamente de imagens de Nadja interagindo com lugares e pessoas, com uma narração em *off* da própria personagem. Essa é a primeira experiência de Rohmer com entrevistas gravadas em fitas de áudio (os *tape records*, popularizados na época) para gerar conteúdo e contribuir em seu roteiro. A *Cahiers* e a geração dos “jovens turcos” inovaram ao lançar mão das entrevistas gravadas para serem transcritas em suas páginas. Foi assim que os livros *Hitchcock*, de Chabrol e Rohmer, e *Hitchcock/Truffaut* foram desenvolvidos. É um fator importante na filmografia de Rohmer, que será amplamente utilizado em seus projetos posteriores, principalmente a partir de *A Colecionadora*, de 1967. Usando suas conversas com os atores/personagens/intérpretes, Rohmer se valia muito da experiência e da personalidade de cada um para escrever seus roteiros ficcionais e melhor

compreender a maneira como os personagens falam coloquialmente. Ele chegou a afirmar que foi entrevistando, gravando e transcrevendo na *Cahiers* que aprendeu a perceber como as pessoas falam em situações cotidianas e tentou levar isso ao cinema – onde o diálogo é diferente do teatro e da literatura. Indo mais longe, e falando também do som direto nos filmes. “A grande novidade da *nouvelle vague* não foi o 16mm nem a câmera na mão, mas o gravador de áudio” (ROHMER, 2006). No caso de *Nadja à Paris*, a intérprete/personagem também é creditada como coroteirista. A equipe conta com a produção de Barbet Schroeder, que já era o grande parceiro de Rohmer, fotografia de Néstor Almendros e edição de Jacqueline Raynal (que trabalhou na montagem dos três primeiros *Contos morais*).

3. *Fermière à Montfaucon*, de 1968. O filme serve como informativo sobre o trabalho feminino no interior da França e apresenta a protagonista Monique Sendron, de meia-idade, que cuida sozinha de sua pequena fazenda. Ela acorda cedo, alimenta seus animais, limpa seus abrigos, cuida de suas plantações, faz sua comida, limpa sua casa e à noite participa de uma reunião do conselho municipal. Uma mulher ativa e moderna, no fim da década de 1960. A fotografia colorida de Néstor Almendros capta a beleza dos gestos da personagem em meio ao ambiente rústico, enquanto a condução de Rohmer e a montagem têm o cuidado de se manterem respeitosos e valorizarem o tempo das lentas ações cotidianas. Mesmo contando com uma singela narração em *off*, o documentário revela seu valor por ser um interessante modelo do que viria a se tornar os “documentários observacionais naturalistas”, em voga no começo do século XX.

Rohmer fez em torno de trinta e cinco filmes para a televisão, entre curtas e médias-metragens, com bastante liberdade, algo que seria incomum nos dias de hoje. Vários deles se encontram disponíveis em uma caixa de quatro DVDs lançada pelo *Centre National de Documentation Pédagogique*, intitulado *Le Laboratoire d'Éric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*. Muitos dos filmes tratam de temas literários, da obra de Pascal, Edgar Allan Poe, Vitor Hugo e Miguel de Cervantes. Há também entrevistas com artistas e pensadores a respeito de outros realizadores, como *Louis Lumière* (1968) em conversa com Jean Renoir e Henri Langlois; Jean Vigo, com apresentação de François Truffaut (*Posfácio à Atalante*, 1968, da série *Aller au cinéma*); e também um documentário sobre *Carl Th. Dreyer* (1965 para a série *Cineastas de notre temps*). Além de uma versão filmada do seu artigo *O Celuloide e o mármore* (*Le Celluloid et le Marbre*), publicado em cinco partes em 1955 na *Cahiers du Cinéma*. Rohmer

rejeitou a republicação, quando Jean Narbonni organizou a coletânea *O Gosto da beleza*, que reunia vários dos artigos escritos por ele. A justificativa de Rohmer era de que o texto era datado demais e não fazia mais sentido frente à contemporaneidade (de 1989), preferindo fazer uma entrevista abordando temas que foram tratados no ensaio de outra maneira. Apesar da rejeição de Rohmer, pesquisadores como Antoine De Baecque referenciam o ensaio como uma das maiores contribuições críticas da *Cahiers* dos anos 1950 (NEUPERT, 2007, p. 249).

Um grande legado dessa fase televisiva de Rohmer é o aprendizado em se valoriza a fala e a escuta entre as pessoas: “Eu me dei conta que filmar uma discussão era fácil e interessante” (ROHMER, 2006). É importante localizar esse período entre a produção de *O Signo do leão*, em 1959, o início dos *Contos morais* (*A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne*), em 1962, e a produção de *A Colecionadora*, em 1966. Em *O Signo do leão* não havia longos diálogos e discussões. Nos dois primeiros *Contos morais*, havia mais diálogos, mas não da maneira livre e profunda como Rohmer começaria a trabalhar em *A Colecionadora* (se valendo de conversas gravadas em áudio, inclusive). É neste meio tempo, entre 1963 e 1967, no trabalho com seus filmes pedagógicos, que Rohmer desenvolve seu estilo de “filmes de conversação”, que vai consolidar a partir de *A Colecionadora*.

2.4 Bazin, Rouch e Rohmer: questão de ontologia

Uma importante rede de influências foi articulada entre estes três pensadores do cinema: Jean Rouch, André Bazin e Éric Rohmer.

Na metade do século XX, André Bazin, com seus ensaios, legou algumas máximas que ainda são muito pertinentes:

1. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62). Esta frase parte do texto “Montagem proibida”¹⁶ e cita como um exemplo admirável o “plano-sequência do crocodilo abocanhando a garça, filmado numa única panorâmica” (BAZIN, 1991, p. 63) de *Louisiana Story*, filme de 1948, dirigido por Robert Flaherty. Não se trata somente de questão de

¹⁶ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

uma “impressão de realidade”, mas de um respeito do diretor à ontologia do acontecimento. Montar a cena do crocodilo abocanhando a garça iria estabelecer a dúvida sobre o ato animal que foi registrado pela câmera. Não cortar esta cena, filmando-a em um único plano, estabelece a verdade inquestionável – o realizador registrou um acontecimento tal como ele aconteceu frente aos seus olhos.

2. A “Ontologia da imagem fotográfica”¹⁷. É o nome de outro célebre texto de Bazin, onde ele discorre sobre o fato de a imagem fotográfica invariavelmente carregar em si mesma os traços de verdade do mundo retratado. A fotografia, diferente da pintura ou de outras representações, carrega em si marcas indeléveis deste mundo – mesmo sabendo que o ato fotográfico também é um gesto subjetivo do artista. E isso também poderia se aplicar ao cinema – arte nascida a partir da fotografia. O cinema em geral sempre partiu de traços verdadeiros e incontestáveis, sejam eles os corpos dos atores, um espaço físico ou mesmo um fato histórico. Não se trata de apontar “verdades”, mas de elencar o cinema, assim como a fotografia, como uma arte essencialmente ontológica¹⁸.

Essas máximas influenciaram a história do cinema. No fim da década de 1940, relativamente próximo à Bazin, outro pensador propagava “as coisas estão aí; por que manipulá-las?” (apud BORDWELL, 2008, p. 248), reivindicando um cinema mais próximo à realidade, sem a necessidade de se buscar inspiração muito além do cotidiano. Era Roberto Rossellini, na época do neorealismo italiano.

Rohmer é possivelmente o cineasta da *nouvelle vague* que mais se influenciou destes pensamentos “realistas” do cinema. Os únicos documentários que Rohmer produziu foram quando trabalhou no *Institut Pédagogique National*, entre 1963 e 1969 e manteve uma parceria com a televisão escolar francesa. Já Godard, por exemplo, ao longo dos anos, produziu diversos filmes assumidamente documentais, mas os seus interesses eram bem diversos dos de Rohmer. Enquanto Godard buscava evidenciar e colocar em xeque aspectos da própria estética e do discurso cinematográfico – um interesse maior na forma do que pelo conteúdo, em termos simplistas –, Rohmer se estabeleceu como um realizador que partiu de alguns preceitos

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Há diversos casos de filmes abstratos, descolados de uma realidade física pré-existente. Cenários produzidos em computação gráfica hoje são lugares comuns. Mas esta seria outra discussão, escapando ao assunto, em se tratando do filme de “ação-livre” tradicional, com atores e cenários reais, no sentido de fisicamente pré-existentes.

essencialmente clássicos. Todas as suas obras de longa-metragem expõem um apreço pelo aspecto ficcional e fabular do cinema; um interesse pelo seu potencial narrativo, maior do que o interesse em se questionar a sua forma. Mas, Rohmer combina a este aspecto ficcional uma aparência realista, que se torna a essência de seus filmes.

Voltando ao ponto inicial, a questão defendida aqui é de *ontologia*. Como na citação de Rohmer, apresentada anteriormente: “[no cinema] o essencial não é o campo da linguagem, mas no reino da ontologia. A literatura descreve isto; a pintura, pinta; e quando congela isto, está interpretando isto; o filme *mostra* isto” (ROHMER, 1989, p. 11). É demonstrado o interesse de Rohmer pela *evidência* de algo (um lugar, um modo de vida, alguma situação, um momento) e não pela mecânica do discurso cinematográfico.

O cinema mostra coisas reais. Se eu mostro uma casa, é uma casa real, concreta, não qualquer uma desenhada. Quando eu mostro o tráfego na rua, é o tráfego real em determinada cidade em determinado momento. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 38)

Com grande admiração, enquanto escrevia nas páginas da *Cahiers du Cinéma* e era abençoado por André Bazin, Rohmer falava sobre Howard Hawks – o diretor de Hollywood que aparentemente não teria nada a ver com os “cinemas novos” emergentes no fim da década de 1950:

Eu só posso dizer novamente o que eu disse sobre Hawks em um pequeno artigo sobre a sua filmografia: ele não é o cineasta das aparências, mas o cineasta do *ser*.

Para mim, o importante no cinema – para repetir o que Bazin disse – é a ontologia, não a linguagem. Ontologicamente, o cinema diz coisas que as outras artes não dizem. (ROHMER, 1989, p. 10)

Ao longo dos anos Rohmer foi acusado de ser “literário” demais, de que seus personagens falavam com erudição e intensidade artificiais. Que estavam no campo do romance literário, e não do cinema ou mesmo da realidade. Pois, então, Rohmer defendeu-se assumindo sua herança literária e a aderindo ao romanesco. Assumiu nunca se furtar de criar narrativas literárias, no sentido de tramas de encontros e desencontros – sempre amorosos –, mas que isso era somente o fio condutor de suas narrativas. O seu maior interesse, como dito antes, era pela *veracidade* exposta por estes personagens. Essa veracidade presente nos ambientes percorridos (seja Paris, o litoral ou as províncias francesas), pelas pessoas encontradas (os diversos não-atores

“entrevistados”, absorvidos em seus filmes) e pelas interpretações e pelos gestos dos atores que se pretendem os mais verdadeiros possíveis.

A questão, para Rohmer, não é expor algo sobrenatural. Mas, que seus personagens consigam transpor ao espectador sentimentos verdadeiros – paixão, amor, decepção, esperança, dor – que todos possuem. Para isso eles habitam e frequentam cenários reais e cotidianos dos franceses. Os filmes de Rohmer não são apenas ficções imaginárias, mas documentos sobre a arquitetura e a geografia francesa. Pois o respeito de Rohmer pelo espaço físico é fundamental. Os espaços visitados nos filmes ganham destaque, se tornam claros e compreensíveis.

Retomando o filme coletivo *Paris vista por...*, de 1965. Foi neste filme de episódios que Jean Rouch dirigiu seu único filme assumidamente ficcional: *Gare du Nord*. Mesmo que em outros projetos Jean Rouch tenha trabalhado fortemente nas fronteiras entre a realidade e a ficção, em *Gare du Nord* essas questões são simplesmente postas de lado, apresentando-o ao lado de outras quatro ficções, que compõem o longa-metragem.

A grande influência de Rouch sobre Rohmer foi pelo seu modo de produção – com pequenas equipes, equipamentos leves, o 16mm, e a grande interação e interferência nos ambientes reais. Rohmer manifestou publicamente sua profunda admiração por Rouch e seus filmes de “improvisação” – como *A Punição* (*La Punition*, 1962), *A Pirâmide Humana* (*La Pyramid humaine*, 1961) e mesmo *Crônica de um Verão* (*Chronique d’un été*, 1961), onde a atriz/personagem Marceline Ivens assume a interlocução de Jean Rouch e aborda livremente os transeuntes das ruas, questionando-os sobre suas impressões a respeito da vida e da felicidade.

Jean-André Fieschi, redator da *Cahiers du Cinéma* a partir de 1961 e colega de Rohmer, escreveu sobre *Gare du Nord*:

Mas vejam, eu lhes peço. Vejam esses 16 minutos de beleza pânica sem os quais o cinema não seria realmente o que é, ou o que poderia ser: esse bloco de espaço-tempo compacto e inevitável em que um homem vive seus últimos instantes enquanto uma moça, ao mesmo tempo e no mesmo movimento irreprimível, recusa, no velho conto dos desejos, que seu desejo se realize. Pois o real é impossível, como diria Lacan, esse velho mestre louco. (Jean-André Fieschi apud SILVA, 2009, p. 39)

Fieschi começou a escrever críticas na *Cahiers* sob editoria de Rohmer. Os dois se tornaram próximos e, não à toa, ele foi o único a produzir um registro consistente do trabalho em

set de Rohmer. Foi o documentário *La fabrique du Conte d'été*, espécie de *making of* do filme dirigido por Éric Rohmer em 1996.

O homem que faz o papel do marido nesse pequeno grande filme de Rouch é Barbet Schroeder. Não é difícil constatar a rede de relações que levou à produção deste projeto. Mas, normalmente, ao se pensar na *nouvelle vague*, não se associa imediatamente o nome de Jean Rouch. É bom frisar a reverência que Rohmer tinha por ele. Não só assumindo sua influência, mas colocando-o na prática como um realizador de destaque na *nouvelle vague*. Mesmo que Rouch não fizesse parte daquele grupo principal, era mais um mestre a se respeitar. *Paris vista por...* é o atestado formal e oficial da influência que Rouch teve sobre a *nouvelle vague*.

Em seu texto *O Gosto da beleza*, de 1961, defendendo três dos seus filmes preferidos daquele ano, Rohmer fala sobre *A Pirâmide Humana*: “O antropólogo Jean Rouch talvez não seja um artista nato, mas a fantasia – alguém pode dizer a poesia – do seu trabalho é mais próxima à arte do que à ciência” (ROHMER, 1989, p. 75). Rohmer não poderia fazer maior elogio. Pois Rouch, antropólogo de formação, estava sendo elencado como um dos poucos artistas daquela época.

De volta a Bazin e a quintessência do cinema “realista”, em outro exemplo Rohmer dá prosseguimento à interdição da montagem, quando fundamental: “O sucesso de Rossellini em *Paisà* é ter confiado o menos possível na edição e ter evitado basear seu trabalho em muitos planos de montagem” (ROHMER, 1989, p. 53). A questão é se aproveitar da realidade existente, de sua força, de sua potência, e tentar transpô-la à tela do cinema. Evidenciar esse mundo tal como ele é, com sua beleza própria, é o mais difícil no cinema.

[O bom cinema] possui uma verdade desde o início e tem como meta fazer da beleza o seu fim supremo. Uma beleza, então, e este é o ponto essencial, que não é sua própria mas sim da natureza. Uma beleza que deve ser descoberta, e não inventada. Capturada como uma presa, sendo abstraída das coisas. A dificuldade não está, como nós pensamos, em criar um mundo específico com um espelho – as ferramentas à sua disposição – mas no manejar simples para *copiar* esta beleza natural. (ROHMER, 1989, p. 77)

A montagem é um dos elementos do respeito essencial à realidade e à natureza – pois é ela que possui as verdadeiras belezas pelas quais o ser humano sonha. A tarefa do cineasta é fazer o espectador enxergar essas maravilhas.

Não somente há beleza e ordem no mundo, mas beleza e ordem estão somente no mundo. Como poderia a arte, um produto humano, ser equivalente à natureza, uma obra divina? No melhor caso, isso é apenas a revelação, no universo, da mão do Criador. Eu admito: não há posição mais teleológica, mais teológica, que a minha. Esta é a posição do espectador: se ele já não tivesse encontrado a beleza no mundo, como ele poderia encontrar esta beleza em imagens do mundo? Como ele poderia admirar a imitação da vida, se ele não admirasse a vida em si? Esta é a posição do cineasta: se eu filmo algo, é porque eu acho isso bonito; portanto, eu filmo porque isso existe na natureza das coisas bonitas. Essa é a posição de cada artista, de apreciador de arte: se eu não acho a natureza bonita – luz, ar, o céu, espaço –, eu não vou achar bonito o trabalho de qualquer pintor, nem Leonardo, nem Turner, nem Hartung. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 38).

No mesmo *O Gosto da beleza*, quando Rohmer exalta *A Pirâmide humana* e rebaixa *Sombras* (*Shadows*, 1959), de John Cassavetes¹⁹, dá como argumento que o diretor americano busca justificativas para seu filme nas saídas mais fáceis, que são os temas sociais – no caso, o preconceito racial –, inserindo-os na narrativa somente para criar desconforto pessoal entre os personagens e o espectador. No filme de Jean Rouch, o tema do preconceito racial é central, mas eles estão lá simplesmente porque são factuais, porque o realizador foi até eles: são as próprias pessoas vivendo aquelas situações na Costa do Marfim. Não há encenação nesse fato. A encenação, a pose e a ficcionalização estão nos motivos “menores”, na inter-relação dos personagens/atores que se comportam às suas próprias maneiras frente à câmera. Não é por meio do apelo aos grandes temas e ao sentimentalismo que o grande artista vai comover o espectador, que o fará enxergar a beleza de algo. Jean Rouch evidencia a beleza da vida por meio das pequenas conversas íntimas sobre sexo entre as garotas e dos abraços entre os amigos, brancos e negros.

Indo além dos termos concretos, dos métodos de produção, não é difícil ver também que Rouch influencia Rohmer na sua busca pelas belezas da vida que estão no mundo ao redor. Enquanto Rouch, antropólogo assumido, vai até a África fazer seus filmes, Rohmer, burguês-erudito assumido, se mantém em sua França de formação para criar suas narrativas de aspecto amorístico, mas que buscam revelar algumas belezas excepcionais. São os procedimentos formais e narrativos de ambos que se diferem. Enquanto Rouch trabalha com um cinema supostamente documental, Rohmer investe em narrativas assumidamente ficcionais.

¹⁹ Dois importantes filmes contemporâneos que possuem procedimentos formais similares, como a câmera 16mm nos ombros e a improvisação dos atores.

Rohmer sempre se declarou “anti-acaso”. Ele não se pretendia um realizador de documentários. Nada de “cinema verdade”. O legado do *cinéma vérité* para Rohmer é dos seus modos de produção e da possibilidade de interação com os ambientes reais, tanto com as pessoas, quanto com a arquitetura e o som – e é importante ressaltar o respeito de Rohmer com o som. Ele é um dos discípulos da “religião do direto”. Para quem evita ao máximo se utilizar de sons que não sejam captados nas próprias locações. Os pássaros que cantam em seus filmes são os pássaros que voaram por lá, assim como se deve sempre priorizar o diálogo captado por meio de som direto, evitando dublagens (fato que será possível apenas a partir de seu quarto *Conto Moral, Minha noite com ela*).

Tudo isso parte de uma questão ontológica. Com um grande sentido de “amadorismo” – em oposição ao profissionalismo, rigidez e impessoalidade das grandes produções de ficção (que alguns dos seus pares, como Chabrol e Truffaut, principalmente, levaram a cabo). Essa é a grande relação de Rohmer com Rouch. O grande trunfo de Rouch como documentarista foi perceber que a interferência na realidade poderia ser muito mais rica e expressiva do que a sua simples observação passiva. Absorver a realidade, mas tratá-la à sua maneira, criativamente.

Há uma espécie de renúncia do cineasta frente à evolução do mundo moderno, que é muito mais censurável que o desinteresse pela política. Todos tentam tirar uma vantagem do jogo e ninguém parece minimamente afetado pela infinita platitude, infinita vulgaridade – eu sei, há exceções – da imprensa, do rádio, da televisão, do cinema, que lhe serve, é certo, de sustentação. É muito bom às vezes pertencer ao seu tempo. Mas também é necessário saber ir contra a corrente. A arte não é um reflexo do seu tempo: ela o precede. Não deve seguir os gostos do público, mas ultrapassá-los. Deve permanecer surda às estatísticas e aos gráficos. Deve, sobretudo, afrontar como a uma praga a publicidade, mesmo a mais inteligente. A publicidade é o vírus número um do cinema. Ela falseia tudo, deteriora tudo, inclusive o prazer do espectador, o juízo dos críticos. É preciso negar-se a fazer parte do seu jogo. Dir-se-á que é impossível ou que a única saída é rodar filmes de amator. Bom, é o que faço, ou quase. (ROHMER, 1965)

Aproximando Bazin, Rohmer e Rouch, também se chega a determinado conceito de “cinema impuro”, conforme outro célebre texto escrito por Bazin²⁰ e onde o autor defende a ideia de uma mútua rede de influências entre o cinema e as outras artes, principalmente a literatura. Rohmer é herdeiro direto da literatura e sua primeira formação foi nessa área. Em *O Signo do leão*, afastou-se da literatura para experimentar um cinema que tentava buscar sua essência ao investir no potencial imagético e relegar a estrutura dramática literária para segundo plano. Há

²⁰ “Por um cinema impuro” in BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

longas descrições visuais, poucos diálogos, poucos conflitos entre os personagens e o drama estão centralizados no interior do personagem, se tornando incerto ao espectador. Com o seu fracasso comercial, foi obrigado a repensar sua carreira e na sequência, com os *Contos morais*, resolveu investir na forte interação com a literatura, criando roteiros com rígida base dramática e de tradição literária clássica: drama exposto, clareza narrativa, diálogos intensos e estruturação bem definida – seus personagens cobrem um percurso moral facilmente perceptível ao espectador. Tudo isso combinado com a encenação essencialmente realista, sob influência de muitos aspectos do cinema trabalhado por Jean Rouch.

Essencialmente um “cinema impuro” e moderno.

3 OS CONTOS MORAIS

3.1 Introdução aos Contos morais

Quando Rohmer e Barbet Schroeder decidiram fazer seus próprios filmes por meio da *Les films du losange* em 1962, a primeira escolha foi produzir os *Contos morais*. Eram seis histórias que vinham sendo escritas em forma de literatura por Rohmer desde a década de 1940. Segundo o diretor, as histórias não foram escritas pensando em um tema comum. Isso surgiu quando ele as releu e as modificou para serem filmadas, resultando em um curta (*A Padeira do bairro*, 1963), um média (*A Carreira de Suzanne*, 1963) e quatro longas-metragens (*A Colecionadora*, 1967; *Minha noite com ela*, 1969; *O Joelho de Claire*, 1970; e *Amor à tarde*, 1972). O único título original que se manteve foi *O Joelho de Claire*.

Um fator importante que diferencia *Elisabeth*, a única obra literária publicada de Rohmer, de os *Contos morais*, é a sua estrutura narrativa. O romance é muito influenciado pela literatura americana moderna das décadas de 1930 e 1940, principalmente William Faulkner. Com muitas longas descrições e estudo íntimo dos personagens, por meio de fluxos de consciência e pouca ação física em si. Esse estilo de literatura, segundo Rohmer, seria bastante propício para um tipo de cinema “puro”, essencialmente imagético e que investe nas descrições visuais em detrimento dos diálogos. De certa maneira, um investimento maior na “forma” do que no “conteúdo”. *O Signo do leão* segue essa tendência, enquanto os *Contos morais* possuem estrutura dramática tradicional, com realismo, clareza e objetividade. Os roteiros posteriores de Rohmer aproximam-se mais de Ernest Hemingway e Dashiell Hammett, deixando Faulkner de lado. Essa influência inicialmente o afastaria do cinema e o aproximaria do teatro e da literatura.

Mas, no momento em que Rohmer assume essa influência literária mais tradicional, concreta e direta, lançando mão dessa estrutura narrativa consolidada, ele consegue ter sucesso em seu próprio cinema. Ele passa a se valer de uma base estrutural narrativa consagrada em literatura e teatro, e ainda soma aspectos essencialmente cinematográficos, como a encenação, a montagem e a paisagem sonora.

Fico entediado com filmes em que o diálogo, a construção e a caracterização não me excitam por si só. Não posso conceber um filme que seja pura *mise en scène* de nada. Essa era uma ideia muito querida nos anos de 1960, mas eu não acredito nisso. Eu acredito na história. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 52)

Rohmer é influenciado parcialmente pelos cinemas clássicos americano e europeu²¹, recorre à literatura e ao teatro, consolida seus métodos de produção de certa maneira amadorísticos, e cria um cinema transparente no qual o que interessa é a narrativa – e não sua forma visível. Esses filmes expõem características sentimentais únicas, que se revelam na relação mais simples entre os seres humanos: a sua convivência por meio da fala e a escuta. Por isso Rohmer ficou conhecido como um diretor de “filmes de conversação”. Ele assumiu esse termo com boa vontade, levando em conta o potencial revelador que esse tipo de relação pode render. “[Um filme] ter muitos diálogos não o faz “literário” ou “teatral”. Diálogo de cinema é completamente diferente do diálogo em uma peça. É muito específico do cinema.” (ROHMER, 2006).

Ao ser finalizado, em 1969, *Minha noite com ela* foi prontamente rejeitado pela televisão francesa sob a desculpa de que era “teatro filmado”. Estreando nos cinemas, o filme foi sucesso de crítica e público.

Com a consolidação dos filmes e das teorias sobre montagem e imagem pura que atacaram as artes com grande força na primeira metade do século XX, principalmente na década de 1920 (de Eisenstein a Vertov, passando por Epstein e Abel Gance), o cinema clássico narrativo costumeiramente foi rebaixado como inferior. Foi preciso que os “jovens turcos” da *Cahiers du Cinéma* e outros críticos mostrassem suas armas e travassem algumas batalhas para que um pouco do panorama se modificasse, atraindo a atenção para a encenação cinematográfica e seus aspectos, até então menosprezados no meio intelectual. Alguns desses aspectos são devidos à importância do ator, de sua figura e de seu carisma; a dança dos corpos interagindo com o espaço; as possibilidades a partir de diferentes enquadramentos; e a exploração dos limites do quadro cinematográfico, como a profundidade, a lateralidade e os foras-de-campo.

É possível afirmar que a modernidade de Rohmer está justamente em empregar uma rigorosa estrutura dramática (roteiro) combinada com um aparente realismo da encenação, que evidenciam a profundidade psicológica dos personagens e a riqueza no tratamento do espaço

²¹ O cinema europeu de diretores como Jean Renoir, Fritz Lang e F.W. Murnau.

físico. Na análise de seus filmes, constata-se que esse realismo é fruto de constante método e ensaio.

Sobre o título *Contos morais*, Rohmer apontava:

Deixe-me lembrar que na França nós damos o nome “moralista” para qualquer pessoa que estuda os meios do coração – isto é, da personalidade, do comportamento social, dos sentimentos... Um moralista é mais um psicólogo do que um moralizador. Mas, isto posto, há mesmo em meus *Contos morais* uma pequena moralidade no sentido comum da palavra: sempre há um momento quando o personagem tem que tomar uma decisão de cunho moral, seja quão baixa ou elevada seja essa “moralidade”. (, 2012, p. 32)

Em todos os filmes do ciclo há um momento em que o personagem principal se debate com suas crenças e convicções. É o momento em que ele deve decidir entre um caminho e outro; o momento em que sua moral é colocada em xeque e ele tem consciência disso. E, por mais que isso aconteça fisicamente em frações de segundos, essa decisão vai conduzir a vida do personagem dali por diante, por isso ela parece durar uma eternidade. Rohmer dilata essa decisão, culminando no clímax de seus filmes. Nos *Contos morais*, esse momento sempre recai sobre a decisão de ficar com uma mulher ou com outra. Escolher entre o prazer fugaz, carnal e imediato, ou o compromisso em longo prazo, responsável e dedicado.

Mas, é importante frisar que os filmes não tratam somente da moral estabelecida em seu contexto histórico-social; não são obras de análise sociológica. São filmes sobre o embate moral do indivíduo frente ao mundo em que ele vive.

A moral do protagonista é o conjunto de valores no qual ele acredita, orienta sua vida e decide o que é *certo* ou *errado*. Pode ser a moral de um jovem estudante, de um dândi, de um católico devoto, de um noivo prestes a se casar ou a de um marido que teve recentemente seu segundo filho. Em comum, todos os protagonistas dos *Contos morais* são homens heterossexuais e burgueses.

Eu escolhi a palavra “moral” em contraste com a palavra “físico”, simplesmente como uma indicação de que toda a essência do drama estava na evolução dos personagens, não em eventos externos. Nas seis histórias, não há eventos trágicos ou violentos. Sem mortes, sem mistérios a resolver. Tudo está na mente. Apenas os pensamentos dos heróis dão significados aos seus atos. (Rohmer apud CRISP, 2012, p. 32)

Não há cenas de sexo nos *Contos morais*, muito menos momentos trágicos ou violentos, como o próprio diretor aponta. Os grandes dilemas são íntimos e sentimentais. São

histórias nas quais o drama reside em como agir de acordo com seus princípios em relação às outras pessoas – no caso, com outras mulheres. São os questionamentos psicológicos desses personagens que interessam; seus percursos e seus percalços.

Em nenhum filme de Rohmer as questões se baseiam em violência física ou dor pela tragédia. O drama é emocional, não físico. Isso porque Rohmer objetiva certo conceito de beleza, acima de tudo. E não a dor, a desgraça ou a miséria. Não é difícil enxergar otimismo em todos os filmes de Rohmer, mesmo havendo nuances entre a alegria e a tristeza. “Há um personagem que diz, “eu sou um alegre otimista”. Alguém também pode ser um triste otimista. Eu não sei qual eu sou – devo estar entre os dois” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 91).

Todos os protagonistas dos *Contos morais* são homens que se veem envolvidos com mais de uma mulher ao mesmo tempo. O esquema das histórias pode ser descrito como: “um homem que está envolvido com uma primeira mulher; é atraído por uma segunda, mas acaba por reafirmar seu compromisso com a primeira”. Nesse ínterim há o percurso moral de autodescoberta, reflexão e decisão.

Os seis filmes são variações deste mesmo tema e estrutura. Como uma sonata, com suas modulações internas.

Eu vou usar um músico como um exemplo, de como eu concebi meus *Contos morais* em seis variações sinfônicas. Como um músico, eu vario o motivo inicial, eu reduzo ou aumento a velocidade, eu estico ou comprimo, adiciono elementos ou purifico. (ROHMER, 1989, p. 80)

F.W. Murnau é outro diretor que exerceu profunda influência em Rohmer. *Aurora* (*Sunrise*), de 1927, sempre é citado por ele como a grande referência temática para a base dos *Contos morais*. Na história do filme de Murnau, um fazendeiro casado é atraído por uma mulher da cidade, que o conquista e tenta convencê-lo a se livrar de sua esposa. Ao final do filme, ele reafirma sua paixão pela esposa e a outra mulher é deixada de lado. A mesma estrutura dos *Contos morais*.

Eu escolhi os *Contos morais* por meio de um computador. Peguei o tema de um homem e duas mulheres e combinei com outros elementos, como Paris, províncias, neve, e mesmo um banheiro. A partir destes elementos, em cada caso, eu consegui criar uma história. Nada disso é realmente verdadeiro porque eu não tenho um computador, mas meu cérebro funciona como um. Estes *Contos morais* não são história autobiográficas, apesar deles possuírem elementos que foram vividos ou vistos – seja enquanto eu estava acordado ou dormindo – e dessas combinações em minha cabeça surgiram histórias que

foram totalmente imaginadas e nas quais eu poderia transpor um motivo ou pegar outro, fazer um personagem mais interessante mudando ele de uma mulher para um homem, mudar alguns detalhes de acordo com as circunstâncias e o lugar de filmagem, e assim por diante (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 86).

Nesses filmes também há unidades de tempo e espaço bem definidas. As ações transcorrem em lugares específicos, num período específico. E novamente Murnau é citado, como uma variação do “teatro de câmera” alemão popularizado por Max Reinhardt e August Strindberg:

[Como referência aos *Contos morais*, é indicado] por último, os pós-expressionistas alemães de 1920, que fizeram filmes a partir de um gênero chamado *Kammerspiel*, ou “teatro de câmera”, que mantém uma unidade de espaço.

Nos filmes de Murnau, por exemplo, como *A Última risada*, há uma unidade de tempo e espaço. A história acontece em um dia e em um lugar, o hotel. Eu era muito influenciado pelo *Kammerspiel*. (ROHMER, 2006).

A paisagem sonora é bastante perceptível nos *Contos morais* porque Rohmer opta por não utilizar música e reforçar a importância dos sons naturais do mundo²². Também por isso seus filmes inicialmente sofrem com as precárias condições técnicas da captação de som, principalmente em *A Carreira de Suzanne*. É somente com *Minha noite com ela* que Rohmer começa a trabalhar com som direto. “Música é uma saída fácil. A música dá um significado à imagem, mas uma imagem e o seu som devem prover o seu próprio significado.” (ROHMER, 2006).

O som para Rohmer deve ser essencialmente real. Idealmente, nada de dublagem e efeitos de pós-produção. O uso de trilha sonora que não esteja inserida e justificada dentro do próprio filme é evitado, privilegiando, portanto, a trilha diegética. Os pássaros que cantam em seus filmes devem ser os pássaros daquele ambiente real, daquela estação do ano. Pois, para o diretor, os ruídos e sons naturais dos ambientes são ainda mais interessantes que a música artificialmente inserida.

Considerando essas vontades, há a necessidade de estar atualizado às últimas tecnologias – no caso, de captação de som. Afinal, o cinema é também uma arte tecnológica e novos aparelhos e dispositivos técnicos são desenvolvidos constantemente. Rohmer sempre

²² Apenas em *Amor à tarde* há uma breve composição atonal, em uma sequência onírica e extraordinária do filme.

acompanhou as novas tecnologias e manteve-se atualizado para captar os sons de seus filmes da maneira mais próxima à realidade possível. O advento dos gravadores de áudio caseiros, do gravador Nagra e dos microfones sem fio, tipo lapela, contribuem definitivamente para o seu modo de fazer cinema.

3.2 A Padeira do bairro, 1963

O filme é um curta-metragem de 23 minutos. É narrado por “Ele”, personagem interpretado pelo ator Barbet Schroeder. Ele tem em torno de vinte anos, é estudante universitário e nas horas vagas perambula pelas ruas de Paris com seu amigo Schmidt (Fred Junk). Ele comenta sobre uma moça com quem cruza todos os dias e se encanta com sua beleza. Identifica-a como Sylvie (Michèle Girardon). Eventualmente esbarra com a moça e a convida para um café. Ela diz que naquele dia não pode, mas a perspectiva de um encontro futuro o deixa exultante. Depois de breves descrições iniciais, o protagonista informa que seu amigo Schmidt foi para a casa dos pais estudar para o período de provas e Ele fica sozinho. Continua à procura de Sylvie para convidá-la novamente. Ela sumiu. Ele investiga toda a vizinhança onde costumavam se cruzar. Cria hipóteses do que pode ter acontecido com a moça e especula rotas diferentes para ela. Continuando em sua busca, começa a frequentar uma padaria, onde compra doces com uma jovem atendente chamada Jacqueline (Claudine Soubrier). Arrogante, começa a galantear a padeira, como uma simples diversão, para passar o tempo enquanto procura por Sylvie. Inicialmente ela resiste, avisa que acabou de fazer dezoito anos e demonstra certo orgulho. Ele avança na garota, ela cede aos seus encantos e aceita encontrá-lo à noite. No fim da tarde do dia marcado, Ele encontra casualmente com Sylvie e ela mostra seu pé acidentado – “uma entorse que não se resolve há três semanas”. Em um dilema moral, Ele decide ficar com Sylvie e a convida para jantar naquela noite, deixando Jacqueline de lado. Seis meses depois eles estão casados, morando na mesma rua da padaria. Ele perdeu todo o interesse pela padeira.

As primeiras imagens apresentadas são as logomarcas de produção: *Les Films du Losange*. Barbet Schroeder presentent (Figura 3.2.1); *Éric Rohmer, Six contes moraux* (Figura 3.2.2); *La Bounlangère de Monceau* (Figura 3.2.3).

O nome de Rohmer precede o título, mesmo que ele ainda não tivesse se estabelecido como um *auteur*, o que poderia garantir o interesse do público de antemão, tendo apenas lançado um longa-metragem sem sucesso (*O Signo do leão*). Além disso, antecipa que serão “seis *Contos morais*”. É uma aposta de Rohmer e Schroeder, que poderiam não conseguir fazer os outros cinco *Contos morais*. Mas, não produzir esses filmes estava fora de cogitação, pois eles seriam feitos de qualquer maneira, com ou sem incentivos externos. “Eu acreditava em um efeito bola de neve: com o sucesso do primeiro, eu poderia fazer o segundo, então o terceiro e assim por diante. Eu apostei e ganhei” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 29). Analisando a situação a posteriori, constata-se que foi uma decisão acertada.

Quando eu decidi fazer seis *Contos morais*, eu tinha em mente o formato 16mm... Eles eram destinados a um público limitado, e eu não tinha dinheiro. Os dois primeiros contos foram feitos assim mesmo, e pouca gente os viu. Isso não me preocupava. (Rohmer apud CRISP, 2012, p. 31)

Também era uma tentativa concreta de consolidar à força o nome de Rohmer como um autor. Era época do ápice do “autorismo” proposto por sua própria geração nas páginas da *Cahiers du Cinéma*. Então, uma saída para Rohmer era tornar-se uma referência e uma assinatura de qualidade. Vender a obra antes da sua própria visualização, pois é isso que um nome de sucesso garante; uma tentativa pretensiosa de sobrevivência. Uma “jogada de marketing”, também pode-se dizer, mesmo em um contexto amador.

O filme começa como um documentário, didático em sua apresentação do espaço no qual se localiza. A realidade tal como ela é vista, narrada pelo protagonista:

Paris, Carrefour Villiers. A leste, o Bulevar dos Batignoles. Ao norte, a Rua de Lévis e seu mercado. O café Le Domê de Villiers. À sua esquerda, a Avenida de Villiers. A oeste, o Bulevar de Courcelles, que conduz ao parque Monceau, onde há uma obra de demolição... marca o endereço do antigo cineclube, um centro estudantil. Eu jantava ali todas as noites enquanto estudava para os exames. Na mesma hora, Sylvie, que trabalhava numa galeria de arte na Rua de Monceau, voltava para casa, atravessando o parque. Só a conhecia de vista. Nos cruzamos muitas vezes nos trezentos metros de bulevar que separam o Carrefour do centro. Trocamos olhares furtivos e... paramos por aí.

Desde o início, é evidenciado o respeito de Rohmer com a realidade geográfica e arquitetônica de Paris. É uma questão de ontologia, muito mais do que falta de criatividade. Rohmer parte desses dados postos – o espaço físico, a localização e a topografia – para criar a sua

ficção e desenvolver seu gesto de narrar. “Eu pertenço ao grupo daqueles que precisam trabalhar a partir de dados concretos, e não no campo da abstração” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 48).

O filme possui uma base de produção clássica, no sentido dos equipamentos e de recursos. Todo o som é pós-sincrônico, dublado depois da gravação, em ambiente fechado e não natural. A voz do protagonista, inclusive, não foi gravada por Schroeder, mas sim por Bertrand Tavernier, também redator da *Cahiers* (e que depois se tornaria um cineasta de destaque). Rohmer nunca foi claro ao expor sua justificativa para Schroeder não ter dublado a si próprio. Suas únicas afirmações eram de que Tavernier tinha uma voz mais adequada e interessante para o personagem. Em suas palavras, “mais literária”. Ou seja, por mais que Rohmer tivesse um grande respeito pela “veracidade” e por certo realismo, ele não teve pudor em colocar outra pessoa para dublar o personagem para obter um ganho de qualidade artística²³.

Outro redator importante da *Cahiers* que participa da produção do filme é Jean-Louis Comolli, que trabalhou como assistente de direção. Comolli, nos anos seguintes, se tornou figura fundamental na *Cahiers* no dito “período maoísta” pela forte influência das ideias esquerdistas e do discurso social, se opondo ao período “hitchcock-hawksiano” estritamente formalista do qual Rohmer foi um dos líderes.

Não é à toa que o ator de *Gare du nord*, de Jean Rouch, é o mesmo de *A Padeira do bairro*. Pelo que Schroeder representa, tanto por unir efetivamente Rouch à *nouvelle vague*, e por estimular Rohmer a realizar seus filmes independentes; quanto por sua persona: o jovem pequeno burguês, intelectual, algo preguiçoso e acomodado, que se vê à volta com dilemas amorosos. Uma questão que vai permanecer em muitos dos filmes seguintes de Rohmer, mesmo sem se valer da figura física de Schroeder, mas mantendo características psicológicas comuns.

O filme vai além do didatismo geográfico. Em um minuto de duração, apresentam-se planos devidamente encenados dos personagens interagindo: suas perambulações, as trocas de olhares e uma dança de seus corpos. Por exemplo, Sylvie cruza com o protagonista, segue em frente e a câmera fica às suas costas, acompanhando seu caminhar sob o olhar do rapaz (Figuras 3.2.4 à 3.2.7). Uma sequência de planos e contraplanos, tais como foram estabelecidos pela

²³ Esse é único caso na filmografia de Rohmer em que um personagem é dublado por outra pessoa.

história do cinema ficcional, mas, rigorosamente ensaiados e apresentados, logo após um início aparentemente documental. Questão de encenação. Pois, em Rohmer, a ficção é capaz de nos fazer enxergar com ainda mais clareza a beleza natural do mundo (já apresentado de maneira expositiva nos primeiros planos), tal como ele expunha em seus textos. Essa, para Rohmer, é a verdadeira vocação do cinema.

Em *A Padeira do bairro* também há uma grande atenção ao tempo: às datas (“estávamos em maio, e o final do ano letivo se aproximava”), às horas e às estações do ano. O tempo e o clima ditam o comportamento dos personagens, como é visto em toda a filmografia de Rohmer. Em seus filmes, o diretor expõe como o homem está sujeito à natureza e aos seus efeitos climáticos.

Valorização dos pequenos gestos: o protagonista narra “ela olha para frente, para não ficar impressionada conosco” e Sylvie realmente passa por eles sem desviar o olhar do seu horizonte, expondo seu orgulho (Figuras 3.2.4 à 3.2.7). A não ser por um rápido momento, quando repara no rapaz ao seu lado, o protagonista (Figura 3.2.5). Por mais que fossem atores sem grande experiência (somente Michèle Girardon, que interpreta Sylvie, era uma atriz profissional, mas com pouco tempo de carreira), Rohmer consegue estabelecer sua encenação, que compreende a movimentação dos personagens e os seus olhares. Sua câmera captura os movimentos, que acontecem exclusivamente para ela e para o espectador. Não se trata apenas de competência dos atores, mas sim do diretor – aquele que cria todo o jogo de cena para o qual os intérpretes emprestam seus corpos.

Essa atenção aos pequenos gestos será levada ao extremo em *O Joelho de Claire*, filme no qual o clímax reside em um simples toque de mão em um joelho. Cita-se um paralelo dos escritos de Rohmer sobre Otto Preminger:

Mas, em uma análise mais detalhada você vai descobrir milhares de inovações sob essa aparente segura, especialmente se levando em conta os movimentos das *mãos*, que sempre são distintos, sempre eloquentes, sempre sensíveis, sempre inteligentes, sempre bonitos, sempre verdadeiros. Estas pequenas *belezas* constituem *grande* arte: nós aceitamos isso na pintura, por que não no cinema? (ROHMER, 1989, p. 80)

As maiores revelações do filme estão nos pequenos gestos físicos de seus personagens. Para apresentar e estabelecer a personagem da padeira, Rohmer filma com

simplicidade e clareza. Ela enrola com desenvoltura um amanteigado que o protagonista pediu e a câmera corrige o enquadramento de suas mãos para seu rosto (Figura 3.2.8 a 3.2.9). É uma apresentação direta e objetiva, por meio do dispositivo cinematográfico. A profissão e a feição da personagem ditam a sua importância na narrativa. É o fato de ela servir diariamente os doces ao protagonista que inicialmente chama a atenção dele. Seguindo de sua relativa beleza, que se torna interessante a ele, quando não tem mais acesso ao seu interesse inicial – que é a outra mulher, Sylvie.

Essa cena, do protagonista comprando um doce, se repete ao longo da narrativa. Na primeira vez que ela é apresentada, Rohmer a constrói com planos intercalados entre as mãos da padeira, do cliente e detalhes dos doces (Figura 3.2.8 à 3.2.12). Já na segunda, a atenção recai sobre os olhares entre os personagens, principalmente na maneira como Jacqueline olha para o protagonista, pois já é conhecida a rotina da compra, e agora o ponto de maior interesse são as insinuações entre o protagonista e a padeira (Figura 3.2.13 à 3.2.17). Os olhares se intensificam, assim como o jogo de provocações.

Este artifício de repetir situações, reiterar gestos e insinuar diferentes compreensões psicológicas a partir da repetição será levado adiante por Rohmer em seus filmes seguintes, revelando sua insistência em determinados procedimentos dramáticos como uma forma de depuração. Isso é bem representativo no clímax de *Amor à tarde*, como será visto adiante.

Por meio de imagens, planos e montagem, Rohmer transpõe sua atenção aos pequenos gestos, jogos de olhares, mãos e corpos. Não esquecendo o potencial da oralidade e do ritmo das palavras ditas por seus personagens (lembrar-se do aprendizado que ele teve ouvindo as gravações de entrevistas e transcrevendo-as das fitas de áudio enquanto trabalhava na *Cahiers du Cinéma*).

Sobre enquadramentos, um plano de *close* totalmente frontal não é comum no cinema clássico, por motivos de enunciação – distrai o espectador, pois pode romper a farsa da “terceira parede”, e quebra paradigmas básicos de decupagem. Em um filme com decupagem relativamente tradicional, como *A Padeira do bairro*, tal plano se torna extraordinário – e ocorre não com seu protagonista, mas com a personagem feminina, da padeira (Figura 3.2.18). Pois, afinal, os *Contos morais* são filmes essencialmente masculinos, autoidentificado com os homens

e seus dilemas²⁴. No close mais próximo ao protagonista, que responde o olhar incisivo da padeira do plano anterior, a câmera está convenientemente posicionada de forma angulada ao seu olhar, como manda a tradição clássica do cinema (Figura 3.2.19.)

Há uma imagem símbolo do cinema de Rohmer, que pode ser vista também algumas décadas mais tarde, como em *Conto de verão*, de 1996 (Figura 3.2.20). É uma síntese de seus filmes: o homem aos pés das mulheres, sujeito aos seus encantos e ao seu poder de sedução. Em *A Padeira do bairro*, o personagem de Schroeder tenta controlar uma mulher, a padeira, pois consegue exercer sobre ela algum poder (Figura 3.2.21). Mas, justamente pela sua facilidade de conquista, ela se mostrará não ser “a escolhida”. Em *Contos morais*, mais do que nunca, o que deve prevalecer como virtude pessoal é o senso de moral e o código de valores, que regem a vida e o comportamento. A mulher mais admirável é aquela que segue o caminho da virtude e os seus princípios. Nesses filmes de Rohmer, o homem que se vê acima das virtudes da mulher da qual se aproxima não consegue manter a atração por ela. Esse homem busca uma idealização da pureza, da nobreza do espírito, que revela nada mais que idealizações – particulares, parciais – de certa maneira falhas.

Em outro momento, o protagonista manifesta em sua narração:

Ainda gosto de entrar na loja com o tom e a atitude de quem entra ali pela primeira vez. Além disso, me agrada que percebam minhas manias e entrem no jogo. [...] Tinha pressa de voltar à padaria... aprimorando a cada dia a chegada, o vagar, a bizarrice.

Essa é uma narração do personagem que dá sentido a algo que dificilmente poderia ser compreendido somente por imagens. Mas assim feita, dá mais profundidade aos gestos do personagem. Ao adicionar essa caracterização por meio da fala, Rohmer adiciona uma nova camada de interpretação e uma maneira de encarar os gestos que o personagem mostra na tela. Quando o protagonista entra na padaria como se estivesse ali pela primeira vez, não cumprimenta a funcionária com familiaridade, exibe apenas uma cordialidade fria e titubeia entre escolher um doce ou outro. O espectador sabe que ele está brincando com a padeira. É um jogo de performances a partir das funções sociais – o cliente que quer comprar e a atendente que deve vender. No meio disso, há a diversão da brincadeira.

²⁴ Em seus filmes posteriores aos *Contos morais* Rohmer irá focar também o universo feminino.

Rohmer costumava dizer que seus filmes deviam muito ao cinema silencioso. Neste cinema, os intertítulos adicionavam camadas de informação e interpretação que o cinema sonoro acabou deixando de lado. Os intertítulos eram uma liberdade poética que progressivamente foi sendo relegada em prol de maior verossimilhança e objetividade das narrativas cinematográficas. Com um intertítulo era possível afirmar claramente que o personagem se apaixonou por alguém, que estava com ciúmes, triste ou qualquer outro sentimento difícil de ser exibido em imagens. A imagem do personagem apenas confirmava essa informação. Ou seja, o processo podia ser inverso: primeiro a informação, depois a atuação do ator. Com o som e a sua sincronia, surgiu a necessidade de se justificar as informações sonoras. Um personagem não poderia dizer de maneira gratuita “estou apaixonado”, a menos que fosse por uma narração *off* – que, como o próprio termo define, está *fora* dos acontecimentos que é visto na tela.

Além dessa relação com o cinema pré-som sincrônico, a narração em primeira pessoa também pode ser vista como uma herança das histórias americanas de detetives, das quais Rohmer era admirador confesso – a literatura de Dashiell Hammett e dos filmes *noir*, principalmente.

Rohmer lançou mão da narração *off* com grande intensidade em seus dois primeiros *Contos morais* (*A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne*). Já em *A Colecionadora*, *Minha noite com ela* e *Amor à tarde*, ainda que o uso de voz em *off* fosse considerável, ele ocorreu em menor grau do que nos dois primeiros filmes do ciclo. *O Joelho de Claire*, assim como a maioria dos filmes posteriores de Rohmer, abandona esse recurso.

Rohmer não tem dificuldades em impor na narrativa algum fato aparentemente absurdo, para que conduza seus personagens a seguirem os caminhos que ele deseja. É o fato de o protagonista dispor apenas de seu horário de almoço para procurar Sylvie que os separa. Então, mesmo que não muito verossímil, o fato se mantém – pois não é questão de realidade, mas da ficção, da dramaturgia, do romanesco. Por que o personagem não multiplica suas chances por valores mais altos? Por que ele não procura por Sylvie dias e noites? Porque isso não interessa ao seu desenvolvimento da narrativa. Assim como o amigo Schmidt, que desaparece da história, sob a justificativa de que foi para a casa dos pais estudar para o período de provas, mas mesmo quando o período de provas chega e está prestes a terminar (sob enunciação do próprio narrador),

Schmidt não aparece mais nenhuma vez – ele não era mais útil à narrativa. Todo fato, acontecimento, objeto e personagem tem alguma utilidade à narrativa de Rohmer.

“Escute. Você é romanesca?”, pergunta o protagonista assediando a padeira. “Como?”“, “ela não compreende”. “Romanesca”, reitera ele. O interesse de Rohmer é pelo romance, pela aventura, e não pelo ordinário e vulgar. Por isso a proposta de transformar o cotidiano em extraordinário.

“Eu era jovem e tinha a esperança ilusória, talvez, de ver Sylvie em sua janela. Ou saindo de repente de uma loja e acabando, como naquele dia, cara a cara comigo”. É o mito da juventude, o romantismo jovial e a utopia, transformando a rotina diária do protagonista em algo extraordinário.

Rohmer também não deixa de expor sua crítica ao comportamento masculino, ingênuo e cruel de seus protagonistas. “Eu me envolvia cada vez mais, achando que não iria muito longe”. É possível dizer que os *Contos morais* são histórias sobre homens que ainda não amadureceram e precisam passar por algumas provações para aprender algo sobre a vida e valorizar as mulheres com quem convivem.

O que me chocava não era que ela (a padeira) pudesse gostar de mim, mas que pensasse que eu poderia gostar dela. Como para me justificar, dizia a mim mesmo que era culpa dela, e que tinha de ser punida por sua pretensão.[...] E, depois, era uma boa maneira não só de passar o tempo... mas de me vingar de Sylvie e de sua ausência.

O sucesso do filme depende consideravelmente do carisma de seu protagonista, que não deve ser completamente desprezível, para ser alvo de alguma admiração e identificação do espectador. Por isso, o personagem de Schroeder é um rapaz médio, que realisticamente tem seus defeitos – morais, de formação – mas que possui encantos, como sua perspicácia, inteligência e carisma. Ele é uma espécie de anti-herói, com sua graça e interesse, pois é alguém profundo e multifacetado. E seu aprendizado e a sua virtude prevalecem no final. Como qualquer personagem de uma narrativa clássica, que perfaz um longo caminho e ao fim torna-se alguém melhor. Enquanto fica no dilema entre o encontro fugaz com Jacqueline e o futuro promissor com Sylvie, o clímax do filme, diz:

Aquele minuto durou cinco. E pude pensar na minha imprudência. Podia ter convidado Sylvie outro dia e saído com minha padeira, mas minha escolha era moral. Tendo Sylvie,

sair com a padeira seria o cúmulo da tara, da aberração. Uma era minha verdade, a outra era o erro.

Uma questão de moral, do que é certo e errado. O protagonista escolhe a mulher que aos seus olhos é virtuosa, Sylvie. Jacqueline, aos seus dezoito anos, apenas tenta parecer assim, mas ainda não alcançou sua elevação. Ela é traquina e tem seu encanto, mas quando aceita facilmente galanteios e ofertas do protagonista, demonstra sua condição de ser facilmente seduzível. O que cativa o protagonista é a virtude e a retidão moral de Sylvie, tão difíceis de serem conquistadas, em todos os sentidos. Enquanto jantam juntos, ela o condena frontalmente e de maneira incisiva:

Tive muitas distrações. Detesto que batam ponto na minha porta. Talvez não saiba, mas minha janela dá para a rua. Eu vi tudo.[...] Você é odioso. Quase me fez ficar com remorsos. Mas eu não podia chamá-lo. E não é da minha conta se quer passar mal com seus amanteigados. [...] Já conheço todos os seus vícios.

Sylvie fala tudo isso e Rohmer opera um lento *zoom* em seu rosto, fechando o plano num close (Figura 3.2.22 a Figura 3.2.24). O procedimento evidencia as virtudes morais de Sylvie, mas também expõem a sua beleza natural. O encanto da personagem é revelado pela conjunção entre sua virtude moral e a sua beleza física.

O que exatamente Sylvie sabe sobre o comportamento do protagonista? Ela o condena apenas por ele ter uma alimentação atroz, por sua infantil perseguição a ela ou por seu desprezível assédio à padeira? O espectador fica sem saber com clareza. Mas, ela o condena de alguma maneira ou de outra. E isso é o que interessa ao narrador.

A ironia final do filme é encerrar o jantar com Sylvie pedindo como sobremesa uma “torta do chefe”, depois de ter condenado o protagonista por comer doces em excesso. Ela pede e sorri (Figura 3.2.24). Um pequeno desvio e gracejo da mulher altiva. Com a virtude alcançada, Sylvie pode se dar ao luxo de pequenos prazeres.

A Padeira do bairro: figuras



Figura 3.2.1



Figura 3.2.2

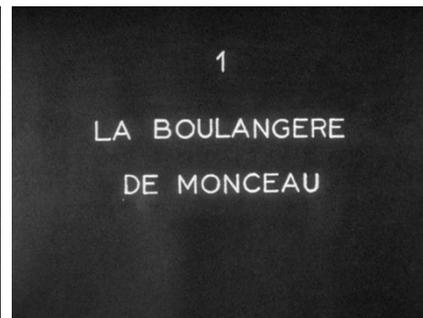


Figura 3.2.3



Figura 3.2.4



Figura 3.2.5



Figura 3.2.6



Figura 3.2.7



Figura 3.2.8



Figura 3.2.9



Figura 3.2.10



Figura 3.2.11



Figura 3.2.12

A Padeira do bairro: figuras



Figura 3.2.13



Figura 3.2.14



Figura 3.2.15



Figura 3.2.16



Figura 3.2.17



Figura 3.2.18



Figura 3.2.19



Figura 3.2.20



Figura 3.2.21



Figura 3.2.22



Figura 3.2.23



Figura 3.2.24

3.3 A Carreira de Suzanne, 1963

A Carreira de Suzanne é um média-metragem, de 53 minutos.

Bertrand (Philippe Beuzen) é um estudante universitário que mora sozinho em um pequeno hotel parisiense. Ele é amigo de Guillaume Peuch-Drumont (Christian Charrière), um jovem burguês arrogante, mas que tem seu charme e, por isso, acaba por atrair pessoas que servem aos seus desejos e vontades. Bertrand, ingênuo, admira sem restrições o amigo. Quando eles conhecem Suzanne (Catherine Sée), imediatamente Guillaume a conquista e começa uma série de abusos morais sobre a garota. Bertrand fica imerso na relação com os dois, apesar de sua ingenuidade e de tratar ambos com a mais sincera camaradagem. Por influência de Guillaume, se torna indulgente sobre Suzanne, sentindo-se superior e alheio aos seus encantos. Ele gosta de Sophie (Diane Wilkinson), uma estudante inglesa, íntegra e que não dá a ele muitas facilidades para conquistá-la. Nos últimos dias do período de provas, Bertrand aceita que Suzanne passe a noite na sua casa, pois ela não tem dinheiro para pagar o táxi e ir embora. Na manhã seguinte, ele a deixa sozinha e vai para a faculdade fazer sua última avaliação. Ao voltar, não encontra o dinheiro que sua mãe havia lhe enviado para comprar um terno e que estava escondido dentro de um livro. Vai atrás de Suzanne, mas não a encontra mais. Alguns meses se passam e ele não sabe quem roubou seu dinheiro. Agora junto com Sophie, ela insinua ser mais provável que Guillaume o tenha roubado. Ele é cético quanto a isso. O casal reencontra Suzanne, agora com um novo namorado, sendo bem tratada e amada. Ela é feliz. Já Bertrand sabe que seus dias com Sophie estão contados, pois ela é boa demais para ele.

O começo do filme não difere muito de *A Padeira do Bairro*. Um breve estabelecimento do lugar e da topografia, por meio de planos gerais (Figura 3.3.1 à Figura 3.3.2), e a caracterização do personagem como um estudante universitário, por meio de sua narração em voz *off*. “Foi no bar Le Luco, no Boulevard Saint-Michel, que nós conhecemos Suzanne. Eu morava em cima, no Hotel L'Observatoire. Eu tinha 18 anos e estava no primeiro ano de Farmácia.” Logo são apresentados também Guillaume e Suzanne, mesclando a narração em *off* de Bertrand com os diálogos em uma decupagem tradicional – estabelecimento do espaço, planos e contraplanos dos personagens conversando.

O que logo chama a atenção é precariedade técnica do filme. Enquanto em *A Padeira do bairro* Rohmer optava por evitar diálogos com muitos contraplanos e sequências em ambientes internos, aqui o diretor lança mão desses recursos de maneira tradicional. Mas, devido à baixa qualidade técnica – da fotografia, da dublagem, da sincronia do som, da montagem e até da decupagem – o filme perde muito de sua força, porque as conversas não soam com fluidez.

A decupagem parece não muito bem resolvida, provavelmente prejudicada pelo compreensível pouco tempo de gravação em cada ambiente, apressando a tomada dos planos. A duração destes é relativamente menor que em outros filmes de Rohmer e toda a composição visual (luz, atores e ambientes) não é muito interessante visualmente. A fotografia é incapaz de captar razoavelmente determinados planos, que são mal iluminados, e também de manter o foco em diversos outros. Como nenhum dos atores tinha experiência profissional, eles sequer seguiram carreira no cinema, a dublagem também é sensivelmente precária. Dublagem é algo que também se beneficia de técnica e do aprendizado. A montagem não estabelece passagens fluídas entre os planos, o que causa ruído e incômodo e atrai a atenção do espectador às suas justaposições. Além de os atores não possuírem o carisma adequado para representarem seus personagens – em certa medida, mesmo os próprios personagens não são muito interessantes. O som possui alguma criatividade, no sentido de que é perceptível a intenção de um acurado trabalho de composição da paisagem sonora (como Rohmer conseguirá efetuar com maior riqueza em seus trabalhos seguintes). Em algumas cenas internas em casas, ouve-se cachorros latindo ao fundo e também sentem-se os silêncios. Há uma tentativa de se retratar a confusão dos ambientes externos, com diversas vozes ao fundo, sons de automóveis e confusão sonora. Mas, sem a captação do som direto, todo esse retrato é bastante prejudicado pelos poucos recursos disponíveis de recriação sonora.

Esses problemas são também responsabilidade de Éric Rohmer. Depois deste filme, ele ficou quatro anos sem lançar outro de seus *Contos Morais*. O intervalo foi benéfico para sua preparação e aprendizado no campo cinematográfico. É importante lembrar que entre os anos de 1963 e 1966 foi o período de maior intensidade do trabalho de Rohmer para a televisão educativa, levando a crer que seu aprendizado foi fundamental para os seus filmes de cinema posteriores.

No entanto, destacam-se alguns momentos visuais, como na sequência em que os três personagens principais brincam de encarnação espiritual colocando suas mãos sobre uma mesa (Figura 3.3.4). As mãos, que têm importante papel no cinema de Rohmer, expostas de maneira tão direta e frontal aqui, diferente de seus outros filmes (onde há poucos planos detalhes). Ao longo de todas as décadas seguintes, sua escolha foi por manter-se fiel ao quadro cinematográfico da forma mais quadrada e menos panorâmica, aproximando do aspecto de 1,33:1. Isso ocorreu justamente para conseguir retratar seus personagens interagindo com seus corpos uns em relação aos outros, sendo as mãos fundamentais nessa relação. Não somente o investimento em cabeças falantes, *closes* e *super closes* – que é uma possibilidade de decupagem –, mas personagens que conversam e se manifestam com suas mãos – que apontam, que tocam, que abraçam, que afastam, que contraem, que revelam. Esse é um dos motivos de seus filmes privilegiarem os planos médios e gerais. Quando filmar em 1,33:1 deixou se ser viável, pela mudança de paradigmas técnicos na captação e projeção cinematográfica, Rohmer optou por ficar o mais perto possível dessa janela, privilegiando o 1,66:1. Nenhum de seus filmes foi rodado em 1,85:1, por exemplo, o aspecto mais comum no cinema comercial das últimas décadas. Muito menos em 2,35:1, o chamado Cinemascope, apesar de Rohmer ser um admirador confesso da janela panorâmica – alguns de seus textos críticos refletem claramente essa questão, falando sobre outros cineastas. Mas, sobre os seus filmes, Rohmer é bem claro:

Primeiro, pela simples razão de que esse formato [mais largo] corta coisas. Ele não me oferece mais espaço. Ele oferece um espaço mais estreito. Por exemplo, eu gosto de filmar as mãos das pessoas. Se o formato não é alto o suficiente, você não pode registrar o rosto e as mãos tão facilmente. (ROHMER, 2006a).

Rohmer prefere uma imagem mais vertical (1,33:1), do que horizontal, panorâmica (1,66:1 em diante; “widescreen”).

Eu gosto de ser capaz de ver o que está acima das cabeças das pessoas, e, em particular, havendo montanhas, de ver estas montanhas. Qualquer coisa alta – não apenas montanhas, mas várias coisas como árvores, casas – desaparecem em um formato mais panorâmico. (ROHMER, 2006a).

Outra característica inerente a Rohmer presente no filme é a sua preocupação geográfica, a localização física. “Já tinha passado um domingo inteiro em Bourg-La-Reine”, anuncia o protagonista que vai para casa. Então, em planos rápidos, Rohmer estabelece uma estação de trem e seu destino rumo ao Centro de Paris (Figura 3.3.5 à Figura 3.3.7). Nos filmes

de Rohmer é comum plano de placas sinalizadoras, estabelecendo a localização e a movimentação dos personagens (novamente, Figura 3.3.1 à Figura 3.3.2).

O artificialismo da narração e da descrição dos sentimentos não combina com a forma do filme, ao contrário de *A Padeira do bairro*. Talvez porque aqui Rohmer invista muito em diálogos montados de maneira tradicional (com planos próximos dos atores que falam), exigindo uma alternância maior de planos para que a montagem seja fluída; e por trabalhar em muitos ambientes fechados, sendo prejudicado pela reconstrução sonora.

Apesar da criatividade, a qualidade do som ambiente não é suficiente e não combina com o que é visto na tela, prejudicando a imersão no universo fílmico. Em *A Padeira do bairro*, o artificialismo é pertinente, porque há uma distância entre a narração (o mundo interior do personagem) e as imagens que são vistas – a interação dos personagens e os seus gestos. Os diálogos são mais pontuais e investe-se bastante nas trocas de olhares, nos jogos dos corpos. Em *A Carreira de Suzanne*, há uma fratura entre o mundo interior do personagem (o que se ouve por sua narração) e o que é visto na tela. Os atores de Rohmer, tentando parecerem naturais, não convencem. Os atores *posam* para a câmera tentando uma simples despedida com apertos de mãos, como se esperando as deixas do diretor – os avisos de “ação!” e “corta!” (Figura 3.3.8). A atuação dos atores é tão artificial quanto a narração. Até o momento Rohmer não havia conseguido imprimir seu estilo próprio, que vai misturar de maneira bem sucedida esses dois vetores – de realismo e artificialismo. *A Colecionadora* será fundamental nesse sentido.

O momento de maior interesse estético do filme é seu final. Na sequência em que Bertrand narra que ele e Sophie se encontraram com Suzanne e seu novo namorado na praia, ele fala sobre seus sentimentos e as imagens mostram o grupo à beira mar (Figura 3.3.9 à Figura 3.3.19). Neste momento, Rohmer consegue retratar a sensualidade, o desejo e o ciúme por meio da encenação (os planos, a sua justaposição e os gestos). Mesmo se houvesse apenas imagens, sem narração, seria possível compreender a frustração de Bertrand. Ele, que sumariamente rejeitou Suzanne por influência de Guillaume, agora que está com Sophie e deveria ter encontrado a felicidade, sente ciúme daquele homem que carinhosamente passa bronzeador em Suzanne. Por meio de imagens de carinho, Suzanne se transforma da personagem rejeitada para uma imponente mulher de desejo.

Um dos problemas de *A Carreira de Suzanne* é ater-se ao seu conceito original, não havendo espaço às belezas naturais. Talvez justamente porque Rohmer não as tinha à disposição – atores e locações, principalmente. Pouquíssima naturalidade é vista, considerando seu roteiro proposto, que é seguido com rigidez. Rohmer demorou conseguir absorver a natureza em si – do mundo, dos gestos, dos atores e dos personagens – em seus filmes, tendo conseguido alcançar isso somente em *A Colecionadora*. Não é somente questão da “aceitação”, mas do *saber* absorver estas belezas do mundo e ter as condições técnicas para isso. É dessa junção entre o artificial e o natural que vai se beneficiar o cinema de Éric Rohmer.

Certa vez Rohmer afirmou: “frequentemente, nos meus filmes, as escolhas práticas e financeiras se encaixam muito bem com as escolhas artísticas” (ROHMER 2006). Não era o caso de *A Carreira de Suzanne*, que sem dúvida se beneficiaria mais de uma estrutura de produção mais vantajada do que a disponível naquele momento (praticamente nula, importante frisar).

Em seu subtexto, é um filme sobre relações de classe. Guillaume é o burguês com nome e sobrenome que atrai as pessoas para servi-lo. Quando Suzanne vai à casa dele pela primeira vez, ela fica servindo canapés. “Eu ficava filosoficamente no meu canto... mas sentia que Suzanne estava prestes a chorar”, diz Bertrand ao observar a cena. Segundo diferentes relatos, a figura de Guillaume é inspirada em Paul Gégauff, que era um escritor respeitável na época e autor de diversos roteiros de Chabrol. Rohmer era um grande amigo do escritor e inclusive o creditou como coautor dos diálogos em *O Signo do leão*, mesmo com Gégauff nunca tendo assumido publicamente esse trabalho.

O jeito abusivo com que Guillaume trata as mulheres era a maneira como Rohmer via Gégauff agir. Sedutor, mas egoísta e hedonista. Outros personagens de Rohmer foram ligeiramente influenciados por ele, como Jérôme de *O Joelho de Claire*, interpretado por Jean-Claude Brialy. Mas a abjeção de Guillaume toma rumos excessivos, removendo qualquer possibilidade de carisma do personagem e prejudicando o filme. Ele diz para Suzanne, em certo momento: “se eu tivesse bom gosto, não estaria aqui com você”. A própria baixeza de caráter.

“Mas eu o admirava, era meu ídolo”, diz Bertrand sobre Guillaume. Bertrand é rapaz ingênuo, que admira aquilo que não pode ter e aquele que não pode ser. Seu ideal utópico e que jamais alcançará – inclusive porque é uma pessoa melhor que Guillaume. Apenas a experiência e a idade o farão enxergar seu próprio valor e o seu lugar no mundo.

Sophie é a voz da razão: “odeio esses filhinhos de papai metidos a malandros”. Ela é precisa e acurada. É a mulher ativa, que não faz apenas pose sobre suas crenças e comportamento. “Você é imaturo”, ela diz para Bertrand (Figura 3.3.20). E está precisamente correta. Ela retoma a consistência da personagem de Sylvie, que cativou o protagonista em *A Padeira do bairro*.

Sobre Suzanne, ao fim: “aquela moça pela qual eu nutria durante um ano uma espécie de piedade envergonhada, ajustava suas contas conosco na linha de chegada. E nos reduzia ao nível de meninos que éramos”. Ao menos, Bertrand tinha algo a aprender. Guillaume em certo ponto desaparece da narrativa e não há mais vestígios de sua existência, sua transformação ou sequer seu aprendizado. Bertrand aprendeu algo. Mesmo que à custa da perda.

O filme, assim como *A Padeira do bairro*, não pôde ser exibido nos cinemas: os filmes não têm duração comercial e também foram finalizados em 16mm, devido à falta de recursos financeiros. Mas os dois foram vendidos para a televisão francesa, o que posteriormente possibilitou que Rohmer e Schroeder comprassem negativo para a gravação de *A Colecionadora*, viabilizando a sua produção.

A Carreira de Suzanne: figuras



Figura 3.3.1



Figura 3.3.2



Figura 3.3.3



Figura 3.3.4



Figura 3.3.5



Figura 3.3.6



Figura 3.3.7



Figura 3.3.8



Figura 3.3.9



Figura 3.3.10



Figura 3.3.11



Figura 3.3.12

A Carreira de Suzanne: figuras



Figura 3.3.13



Figura 3.3.14



Figura 3.3.15



Figura 3.3.16



Figura 3.3.17



Figura 3.3.18



Figura 3.3.19



Figura 3.3.20

3.4 A Colecionadora , 1967

Adrien (Patrick Bauchau) é um jovem dândi e negociador de arte, que resolve tirar férias de verão em Saint Tropez, na casa emprestada de um amigo. Sua namorada, Annick (Anick Morice), é modelo e vai à Londres para uma temporada de trabalho. Chegando a Saint Tropez, Adrien encontra Daniel (Daniel Pommereulle), outro amigo seu, artista e para quem o relacionamento com o mundo e com as artes parece natural e espontâneo. Na casa também está hospedada uma bela jovem chamada Haydée (Haydée Politoff). Os três começam a se relacionar, enquanto Adrien busca obstinadamente encontrar serenidade por meio do ócio total. Haydée, com sua sensualidade e naturalidade em trazer outros homens para casa, perturba o sossego de Adrien e Daniel, que acabam por formar um triângulo amoroso, apesar do rígido compromisso autoimposto de Adrien em não se envolver com a garota. Adrien mantém-se firme em seu princípio, mas cada vez mais é levado pelos encantos de Haydée. Cansado e irritado com a situação, Daniel abandona a casa. Adrien precisa fechar negócio com Sam (Seymour Hertzberg), um colecionador americano interessado em um vaso que ele quer vender. Provocativamente, Adrien envolve Haydée na negociação. Depois de algumas horas, um novo triângulo amoroso é formado e Haydée quebra o vaso comprado por Sam, aproximando-a mais do que nunca de Adrien. Eles se beijam, pegam o carro e rumam para a casa. No caminho, um imprevisto ocorre e a jovem precisa descer do carro. Adrien reflete e percebe que Haydée foi um desvio em seu caminho, um troféu que quando conquistado perderá seu interesse. Abandona-a na estrada, para em seguida marcar sua passagem para Londres e reencontrar sua namorada.

O filme inicia com três prólogos.

No primeiro prólogo, Haydée está andando na beira da praia de biquíni. Rohmer e Néstor Almendros pintam Haydée com sua câmera, em cores. Nenhuma fala, nenhum comentário sonoro. Apenas imagens. O corpo dourado de Haydée contrastando com o azul do mar. Planos fechados de seu rosto, pés, joelhos, barriga, ombros, rosto e costas. Em treze planos, Rohmer a retrata como uma musa inspiradora, de beleza natural e alheia a qualquer julgamento (Figura 3.4.1 à Figura 3.4.13).

No segundo prólogo, Daniel conversa com um comprador de arte sobre a necessidade de se “ir fundo” na criação artística, desafiar a si próprio e ao mundo. Necessidade de se rebelar,

de se machucar e de chocar aos outros; romper os limites do social para criar algo verdadeiro. Daniel é o artista conceitual que se esforça para ser instintivo, chocar e impressionar. A beleza a partir da negação. “Não quero agradar, mas desagradar”, como diz o personagem.

No terceiro prólogo, Adrien, impecavelmente vestido de terno, camisa e gravata coloridas, conversa com sua namorada e uma amiga sobre a necessidade e a importância da elegância e da beleza pessoal. Ambos concordam que a feiura é desinteressante. “Quando se trata de amor, beleza é mais importante”. Adrien é o dândi: a beleza, acuidade estética e boa impressão, acima de tudo.

É o início dos “filmes de conversação” de Rohmer.

Mesmo que o filme tenha seu som pós-sincronizado, sendo todo dublado posteriormente, há uma excelência técnica que não torna as conversas e os ruídos incômodos. Pelo contrário, tudo parece bastante natural e orgânico. As longas conversas são fluídas e perfeitamente integradas, tornando toda a paisagem sonora bastante harmônica, diferente dos seus dois *Contos morais* anteriores.

Importante ressaltar como esse fator técnico, aliado à escolha de Rohmer de trabalhar longas discussões, influencia na decupagem do filme: a duração média de cada plano aqui é sensivelmente maior do que em *A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne*. Isso ocorre porque em *A Colecionadora* Rohmer opta cortar menos os planos enquanto os personagens falam. Esse não é um aspecto só da montagem, mas também da decupagem (a preparação dos planos, antes de gravá-los). Rohmer escolhe programar planos mais longos, com poucos cortes e variações de posição de câmera (*set-ups*), confiando menos na montagem para criar significação e emoção na cena e mais nas falas e na interação física dos personagens.

A imagem se destaca. É o primeiro trabalho de Néstor Almendros em um longa-metragem de ficção, o primeiro *Conto moral* com Rohmer, a consolidação desta parceria e a confirmação do talento do diretor de fotografia. É um filme de verão, de cores vivas e expressivas. Predominam o verde das plantas, o azul do mar e o tom pastel das pedras, da areia e da pele bronzeada.

O filme mostra claramente o avanço de Rohmer no sentido de valorizar a particularidade dos seus atores, absorver suas características próprias e integrá-las à narrativa;

adotar mais um ar de realismo ao seu conto romanesco. Os três atores principais são creditados como coautores dos diálogos, porque Rohmer se valeu de conversas gravadas em áudio com eles, absorvendo muito de suas próprias personalidades. Os personagens que falam emitem opiniões dos próprios atores. Haydée Politoff e Daniel Pommereulle emprestam seus nomes reais aos seus personagens, enquanto Patrick Bauchau é diferenciado do personagem Adrien, porque Rohmer preferiu creditar o personagem como sendo uma criação original sua. Os atores eram previamente amigos de Barbet Schroeder quando Rohmer os conheceu, decidindo absorver seus espíritos à narrativa do filme.

Inicialmente, *Minha noite com ela* estava programado para ser o terceiro episódio a ser lançado dos *Contos morais*. *A Colecionadora* seria o quarto. Rohmer pretendia que os três primeiros fossem em preto e branco, e os três últimos em cores. Ao mesmo tempo, Rohmer não abria mão que *Minha noite com ela* contasse com o ator Jean-Louis Trintignant como protagonista. Mas, Trintignant relutou em aceitar o convite de Rohmer, que foi obrigado a deixar o projeto de lado por dois anos e antes realizar *A Colecionadora*. Ainda assim, Rohmer manteve a numeração original que pretendia para os filmes, mesmo os produzindo e lançando em uma ordem diferente.

Em *A Colecionadora*, Rohmer também se vale de um contexto sociocultural específico na Europa, da contracultura, da revolução sexual e dos questionamentos artísticos, às portas do “Maio de 68” francês. É o seu único filme integrado a uma “moda”, no sentido de se valer de um movimento social específico para lançar sua narrativa e criar identificação com o público de antemão. Haydée Politoff encantava os jovens espectadores por sua beleza, seu encanto natural e o seu comportamento “progressista” em um sentido de liberdade sexual. O filme se tornou uma espécie de pequeno fenômeno cultural. Permaneceu vários meses em cartaz em uma única sala de cinema em Paris e alcançou mais de duzentos mil ingressos vendidos, consolidando-se como um sucesso comercial ao levar-se em conta seus custos de produção (praticamente nulos) e o retorno financeiro.

Rohmer pretendia filmar em 16mm, por seu baixo custo e por acreditar que seria mais conveniente em termos estéticos ao seu cinema (a película mais sensível e mais adaptável à luz natural), mas foi convencido por Almendros de que o 35mm não custaria muito mais e traria retornos mais satisfatórios em termos finalização técnica e, principalmente, estéticos.

Os recursos à disposição da equipe eram pouquíssimos e a equipe era bastante reduzida. Na ficha técnica consta o diretor, os atores, o produtor, o fotógrafo e dois assistentes de direção. Mas não há registros se estes dois assistentes estavam realmente no *set*. Também havia uma cozinheira italiana do local, que foi contratada para alimentar a equipe e ficou hospedada na casa onde era gravado o filme. Não há a figura do diretor de arte (cenógrafo, figurinista, maquiador, cabelereiro), como em diversos outros filmes de Rohmer. O diretor e os próprios atores trabalham escolhendo seus figurinos. A decoração do ambiente também ficou sob a responsabilidade de Rohmer, sendo mais uma questão de escolha (do lugar adequado) do que de modificação. É uma decisão deliberada e característica do seu cinema, demarcando um princípio diverso de outras cinematografias, nas quais a figura do diretor de arte é essencial. Apenas em produções maiores, principalmente as que recriam épocas passadas, Rohmer conta com alguém exercendo especificamente essa função. Nos *Contos morais*, apenas *Minha noite com ela* e *Amor à tarde* terão essa figura. Posteriormente, nas *Comédias e provérbios* e nos *Contos das quatro estações*, o profissional específico para a função é deixado de lado.

O negativo era muito escasso. Praticamente todas as tomadas seriam utilizadas, sem repetições. Ao final, na revelação e na montagem, a proporção foi de um minuto e meio por cada minuto finalizado (1,5:1), um número baixíssimo considerando produções profissionais. O filme tem 86 minutos, então foram gravados cerca de 130 minutos ao todo. Mas isso revela também um procedimento comum de Rohmer, de previamente conversar muito com os atores, gravar suas falas, retrabalhá-las, ensaiar e, no dia de gravação, não repetir muito as tomadas.

Eu costumava dizer “tudo bem que não foi tão bom. Nem toda tomada tem que ser perfeita. Deve haver altos e baixos. De outro modo, isso fica monótono”. Pode acabar tendo algumas pequenas falhas, mas tem a maior qualidade. É isso que importa pra mim: a qualidade, não as imperfeições. Se você ensaia bastante, é aí que você pode ser natural. (ROHMER, 2006)

Esse fato justifica a escolha de atores que sejam próximos aos personagens idealizados. Além disso, Rohmer trabalhava o roteiro na absorção de características dos atores, como seus trejeitos, maneirismos na fala e comportamentos. Uma troca entre personagens e atores.

Esses procedimentos também são válidos para os cenários e as locações. Enquanto em *A Padeira do bairro* e *A Carreira de Suzanne* Rohmer estava em um ambiente muito familiar

e comum (Paris), tal qual a maioria dos seus espectadores (parisienses), *A Colecionadora* é um filme de férias, em um ambiente extraordinário: o litoral francês, Saint Tropez. Rohmer deliberadamente escolhe esse cenário e a casa onde o filme é rodado, e reescreve o roteiro a partir destas escolhas. Pois toda locação escolhida por ele tem uma função dramática. “Minha encenação nasce do contato entre os atores e a locação” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 48). É uma herança do neorealismo italiano, movimento que é também uma das maiores influências sobre a *nouvelle vague*, no qual foi necessário ir para as ruas filmar, ter contato com o mundo, de maneira próxima como ele se apresenta realmente. Mas Rohmer busca esses lugares extraordinários para criar suas narrativas algo comum, mas com toques de aventura e excitação.

“Eu me abandonei à fascinação do movimento das ondas e da luz”. É um dos personagens do filme que fala, mas em certa medida poderia ser Rohmer, referindo-se a algumas de suas próprias imagens captadas. Combinando com a sensibilidade de Almendros, o filme conta com planos contemplativos das ondas em seus diversos movimentos – sob o céu, sobre as pedras, sobre o musgo, sobre as algas de diferentes cores (Figura 3.4.14 à Figura 3.4.19). Um espetáculo visual que só o cinema – arte da imagem em movimento – é capaz de registrar. Rohmer aprendeu: a beleza está na natureza. A dificuldade e a missão dessa arte são imprimi-la no filme.

Um filme nunca nos permite admirar uma tradução do mundo, mas, a admirar através dessa tradução, o mundo em si. O cinema é um instrumento de descoberta, mesmo nos filmes ficcionais. Porque isso é poesia, isto é revelador e, a partir do fato de que é revelador, é poesia. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 42)

Tal qual os Lumière no nascimento do cinema, Rohmer percebeu que é necessário enquadrar seus personagens envoltos ao cenário: haver espaço para seus corpos, o horizonte (as árvores, as montanhas) e suas movimentações (as mãos, os pés, os olhares). Essa referência aos primórdios do cinema, época do fascínio com o puro movimento aparente, é essencial para o cinema de Rohmer, que respira o mundo natural, combinado à interação e à tentativa de controle do ser humano. Mas, como ensinou Rossellini em 1950, com *Stromboli*, nada é maior do que a força da natureza. O homem pode se relacionar e tentar controlar a natureza, mas jamais será maior que ela.

Cada ser, cada evento, é revestido do encanto de sua pura existência. O que é precisa ser, em um mundo onde toda hierarquia religiosa ou valores morais são deliberadamente deixados de lado.[...] Algumas pessoas nascem cineastas. O autor de *Stromboli*, *Paisà*, e

La Macchina ammazzacattivi sabe de toda a importância que a sua arte deve aos objetos, aos lugares e aos elementos naturais de uma locação.

Valorizando a importâncias destes elementos, ele faz deles seus elementos primordiais de expressão. (ROHMER, 1989, p. 126)

Em outras palavras, nós estamos falando do milagre dos primeiros filmes Lumière. A impressão de que estes filmes nos dão é de ver o mundo com outros olhos e admirar, como Pascal diz, coisas que originalmente nós não admiraríamos. Pessoas andando nas ruas, crianças brincando, a chegada de trens: é muito banal, mas... Para mim o que é mais importante é este deslumbramento original. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 43)

É inquestionável a importância de Almendros para o projeto de Rohmer. Sem a companhia de um fotógrafo sensível para os efeitos naturais – a luz, o movimento das coisas – esse cinema não teria tanta força.

O filme e a decupagem estão totalmente a favor dos corpos. Enquanto os personagens se mexem para os lados, a câmera mantém planos abertos, para capturar seus movimentos. Quando os personagens param, o quadro fecha para capturar suas expressões – dos olhos, do corpo, das mãos.

Exemplo: câmera no tripé, em um eixo frontal aos atores. Aproximação por *zoom* em Adrien (Figura 3.4.20 à Figura 3.4.22); corte; plano do rosto de Haydée (Figura 3.4.23); um movimento corretivo lateral (*pan*) para mostrar o isqueiro na mão dela e seu olhar vago (Figura 3.4.24 à Figura 3.4.25). É também um filme erótico essencialmente, no sentido de que a câmera busca o registro da excitação sexual entre os personagens (Figura 3.4.26 à Figura 3.4.28).

Rohmer começa um procedimento de decupagem que vai dar continuar em praticamente todos os seus filmes posteriores. Os dois personagens, Adrien e Haydée, conversam sentados, com seus corpos separados (Figura 3.4.29 e Figura 3.4.30). Então, Adrien levanta-se (Figura 3.4.31), conversa enquanto está em pé, pega uma bebida (Figura 3.4.23), e Haydée continua sentada. Ele se aproxima dela (3.4.33). Passado pouco tempo, Adrien senta-se novamente, agora mais próximo à Haydée (Figura 3.4.34). Novos planos dos personagens vistos mais de perto (Figura 3.4.35 à 3.4.37) e Adrien avança em seu ataque galanteador (Figura 3.4.38 à Figura 3.4.42), até que Haydée se afasta, se levanta e encerra a conversa, deixando o Adrien sozinho (Figura 3.4.43 à 3.4.48). Rejeição, exposta não só por meio das palavras, mas de gestos visuais claros e autoexplicativos.

Nessa mesma cena, a câmera é mantida posicionada em frente a Adrien e Haydée, registrando o jogo de olhares e toques entre os personagens, por meio de closes intercalados e pequenas correções. Os planos seguem as mãos e os rostos dos atores, com toda a movimentação da câmera feita na velocidade medida para as suas reações. É uma combinação de fatores positivos, da capacidade de Almendros, dos atores e da encenação de Rohmer, que resulta na sequência bem sucedida.

Em *A Colecionadora*, o som ainda é pós-sincrônico. Rohmer optou por recriar completamente a paisagem sonora, mas sendo rigorosamente fiel à realidade. Então ele pesquisou extensivamente a fauna daquela região, naquele período específico (julho, verão francês), entrando em contato com ornitólogos e especialistas em cantos de pássaros, para conhecer os sons dos animais que cantam em cada hora específica do dia. Também há sons de aviões, que são comuns na região. Eventualmente eles são ouvidos em segundo plano, principalmente nas cenas de maior tensão erótica.

Na trilha musical, há uma única composição no filme, nos créditos iniciais e finais. Rohmer e Barbet Schroeder executaram de forma simples a música, com duas percussões, na casa de Schroeder.

Na história do filme há o burguês que coleciona objetos (Sam), a mulher que coleciona amantes (Haydée), o homem que produz arte para se diferenciar (Daniel) e aquele que apenas se relaciona com tudo isso, sem deixar-se afetar completamente (Adrien).

É a aristocracia da beleza – os personagens sentem a necessidade de se esforçar para serem belos e extraordinários. Mesmo que o belo seja algo chocante, como no caso de Daniel. Há também uma busca da elevação espiritual, moral e física. Só a burguesia pode proporcionar um ambiente desses – de ócio, conforto e fartura – para que tal busca possa ser empreendida.

“Sempre tive desgosto por não ser rico. Se eu fosse rico, o que chama de “dandismo” seria “facilidade”. Não existiria nenhum heroísmo. Não conheço dândi sem heroísmo”, Adrien fala. Para ele, não há elevação sem o esforço. Assim como acontecerá em sua relação com Haydée. Quando a conquistar, perderá seu interesse. O seu desafio cotidiano é tentar conquistar aquilo que não tem. Sua moral é única, a do dândi, que busca sua superioridade perante os outros. Por isso Sam, o comprador americano que quer o vaso Song de Adrien, nada mais é que fútil – ele pode comprar qualquer coisa que desejar, mas jamais terá o sabor da conquista genuína.

“A arte de um diretor não é nos fazer esquecer o que os personagens dizem, mas, ao contrário, nos ajudar a não perder uma só palavra” (ROHMER, 1989, p. 31).

Em Rohmer, tudo possui uma função dramática – as locações, os acontecimentos, os personagens. É cinema de denotação. Objetivo, e não da abstração. Por isso o personagem de Daniel está inserido na narrativa para cumprir uma função: é ele o contraposto de Adrien. Haydée é a mulher que seduz com naturalidade Adrien, mas que ele prefere não se envolver por questões morais. Daniel está alheio a estas questões, porque, para ele, o presente é o único momento e sua tarefa é aproveitar a vida. Quando Daniel cumpre sua função dramática, ele é removido da narrativa. Abruptamente, o personagem diz que vai deixar a casa. Rohmer insere no roteiro uma justificativa – Daniel cansou das provocações entre Adrien e Haydée. Ao sair, Daniel é substituído pela figura de Sam.

O personagem de Sam não emite simpatia. É a personificação do sujeito vazio – burguês e colecionador de coisas bonitas. O oposto de Adrien, para quem tudo é um desafio, uma conquista cotidiana. E para chegar onde quer, Adrien precisa negociar com Sam. Por divertimento e provocação, um misto de vingança, envolve Haydée na negociação, que de imediato encanta o americano (afinal, aos olhos do americano ela é uma bela peça de coleção). Adrien deixa os dois sozinhos para passarem o dia juntos. Horas depois, ele retorna. Sam compra o vaso Song, mas Haydée, misturando trapalhada e provocação, quebra o vaso e Sam fica furioso. Ela se refugia em um banheiro e, quando Adrien vai consolá-la, eles se aproximam mais do que nunca. “Você é uma vagabundinha sem moral”, diz Adrien, com admiração pelo acinte de Haydée. E ela responde “só sei que não é sua moral que vou seguir”. “Eu também não. Quero dar uma sacudida na minha moral esta noite”, completa o protagonista. Haydée tem seus encantos, que de imediato atraem Adrien, mas ele resistiu até então. “Você me atraiu, e não sei recusar um desafio”. Quando ele finalmente sucumbe, ambos vão embora para consumir sua relação. No caminho, enquanto espera Haydée em seu carro, Adrien tem um momento de reflexão. “No momento em que parti, só queria liberar a rua. E talvez acabar com a hesitação de Haydée. Logo percebi que não iria parar. E que, pela primeira vez, estava tomando uma decisão sincera”. Foi necessário romper, quebrar algo de imenso valor (o vaso Song) para que Adrien tivesse sua clarividência. De nada adianta a beleza e o encanto, se ela não possui alguma virtude – uma moral.

“Estava muito contente atribuindo o mérito a mim mesmo, e não ao acaso”. A partir do momento que Adrien assume o controle sobre sua vida, suas decisões e seu destino, reencontra sua virtude e vai embora rumo à sua companheira Annick, abandonando os dias de vazio em Saint Tropez.

A Colecionadora: figuras



Figura 3.4.1



Figura 3.4.2



Figura 3.4.3



Figura 3.4.4



Figura 3.4.5



Figura 3.4.6



Figura 3.4.7



Figura 3.4.8



Figura 3.4.9



Figura 3.4.10



Figura 3.4.11



Figura 3.4.12

A Colecionadora: figuras



Figura 3.4.13



Figura 3.4.14



Figura 3.4.15



Figura 3.4.16



Figura 3.4.17



Figura 3.4.18



Figura 3.4.19



Figura 3.4.20



Figura 3.4.21



Figura 3.4.22



Figura 3.4.23



Fig. 3.4.24

A Colecionadora: figuras



Figura 3.4.25



Figura 3.4.26



Figura 3.4.27



Figura 3.4.28



Figura 3.4.29



Figura 3.4.30



Figura 3.4.31



Figura 3.4.32



Figura 3.4.33



Figura 3.4.34



Figura 3.4.35



Figura 3.4.36

A Colecionadora: figuras



Figura 3.4.37



Figura 3.4.38



Figura 3.4.39



Figura 3.4.40



Figura 3.4.41



Figura 3.4.42



Figura 3.4.43



Figura 3.4.44



Figura 3.4.45



Figura 3.4.46



Figura 3.4.47



Figura 3.4.48

3.5 Minha noite com ela, 1969

Inverno, próximo ao Natal. Jean-Louis é engenheiro em uma fábrica de automóveis em Clermont-Ferrand, no interior da França. Ele, aos 34 anos, é católico devoto e vive sozinho. Em uma das missas a que assiste, tem seu olhar atraído por uma bela jovem. Tamanho interesse nutre por ela, e pela imagem que constrói dela, que nos dias seguintes chega à conclusão que deve se casar com ela. Certo dia, ela sai da igreja, pega sua pequena moto e Jean-Louis tenta segui-la em seu carro, mas a perde de vista. À noite, quando vai a um restaurante, reencontra um amigo da faculdade que não via há 14 anos, Vidal, que se tornou professor de filosofia na universidade local. Eles conversam sobre os rumos de suas vidas. Vidal o convida para jantarem na casa de uma amiga sua, Maud, durante o feriado de Natal. Maud é uma mulher madura, divorciada, com uma filha pequena, segura de si e com um discurso moderno a respeito da vida, do matrimônio e do prazer carnal e intelectual. Os três travam um embate filosófico em uma longuíssima conversa, envolvendo cristianismo e o filósofo Pascal. Vidal resolve ir embora e alega que Jean-Louis deve passar a noite com Maud, pois a neve que cai lá fora torna a estrada perigosa para ele, que mora longe dali, fora dos limites de Clermont-Ferrand. Jean-Louis está reticente e inseguro, mas é convencido por Maud a ficar. Ambos entram em um jogo de provocações, com Maud manifestando claramente sua reprovação à opinião conservadora de Jean-Louis, que deseja o matrimônio com devoção. Pela falta de outra cama para dormir, e sob insinuações sexuais, Jean-Louis deita com Maud e ambos dormem na mesma cama, mas sem haver sexo, por desinteresse de Jean-Louis. Na manhã seguinte, os dois acordam se abraçando e se beijando, mas Jean-Louis hesita. Maud se levanta irritada. Ele vai atrás dela, mas ela diz que cansou de tanta indecisão.

No caminho de volta para casa, ele encontra casualmente com a jovem da igreja. Ela se chama Françoise e eles marcam de se encontrar na missa da manhã seguinte. Mas o acaso faz que ambos se encontrem já na mesma noite. Jean-Louis dá carona para ela e novamente fica preso na casa de outra mulher, devido à forte neve. Ele vê em Françoise uma mulher ativa, aos seus 22 anos, crente no catolicismo e de fortes princípios morais. Nos dias seguintes, ele confirma suas especulações de que ela é a esposa dos seus sonhos. Antes de se comprometerem, ela confidencia que foi amante de um homem casado e com uma filha. Mas ele foi embora há

pouco tempo, deixando ela e a esposa para trás. Françoise carrega o peso da culpa. Ele apazigua, dizendo que também já errou e prometem nunca mais falar no assunto.

Cinco anos depois, Jean-Louis e Françoise, casados e com um filho pequeno, estão na praia e reencontram Maud. Jean-Louis conversa com ela. Maud revela que já conhecia Françoise, abrindo a possibilidade de que ela foi a amante de seu ex-marido. Jean-Louis subitamente descobre algo que não ousava suspeitar sobre a sua esposa, a quem julgava tão íntegra. Mas, lembra-se do compromisso de nunca mais falar sobre isso e a nova família corre para mergulhar no mar.

Originalmente concebido por Rohmer para ser o terceiro dos *Contos morais*, *Minha noite com ela* só foi produzido e lançado após *A Colecionadora*. Ou seja, é o quarto episódio a estreiar, mas o terceiro dentro do planejamento original – a ordem em que são assistidos não tem importância. A intenção de Rohmer era que os três primeiros fossem em preto e branco, o que não foi possível, pois *A Colecionadora* foi idealizado em cores, mas precisou ser produzido antes. Isso ocorreu porque Rohmer fazia questão de contar com o ator Jean-Louis Trintignant no papel principal de *Minha noite com ela* e o ator não aceitou fazer o filme até dois anos depois de ter lido o roteiro pela primeira vez. Além do fato de que Rohmer exigia gravar no período de final de ano, no inverno francês, o que dificultava e atrasava a organização do cronograma para as gravações. A neve cumpre um papel determinante na narrativa do filme e também em sua estética – de tons cinza, frios e introspectivos.

Na produção, figurinos coloridos foram evitados – a opção de Rohmer é pelo contraste extremo entre preto e branco.

Eu estava preocupado sobretudo com a exploração do contraste entre preto e branco, entre luz e sombra. De uma certa maneira é um filme colorido, exceto que as cores são preto e branco. Há uma folha que é branca; ela não é ausente de cor, é branca da mesma maneira que a neve é branca. Branca num sentido positivo, enquanto que se isso fosse filmado em cores, ficaria um tanto opaco, e eu queria que ela fosse realmente branca (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 9).

Essa preocupação material se relaciona com os embates morais travados durante o filme. Questões que a princípio se mostram claras e óbvias, como o branco e preto, mas que se revelam numa profunda escala de cinza. Nenhum personagem é tão superficial e inocente como aparenta. Na mesma medida, ninguém deve ser prontamente condenado por seus erros do

passado. O filme percorre um longo percurso moral do personagem de Jean-Louis, que acredita ser possível uma vida correta e feliz sob um rígido código moral do catolicismo. Mas, como ele vai perceber ao longo do seu caminho, a ascensão, se não é impossível, demanda sacrifícios que podem estar fora de seu alcance. O caminho da virtude talvez seja apenas para loucos, como vai proferir um padre em seu sermão ao fim do filme: “A vida cristã não é uma moral. É uma vida. E essa vida é uma aventura; a mais bela de todas as aventuras: a aventura da santidade. Não estou fugindo do fato de que é preciso ser louco para ser um santo”.

Analisando sua produção, o filme se beneficiou do maior orçamento, já que o relativo sucesso de *A Colecionadora* possibilitou a Rohmer dirigir um filme com uma estrutura consideravelmente maior.

Desde que fora afastado da *Cahiers du Cinéma*, em 1963, Rohmer não tinha mais intimidade com François Truffaut. Mas, enquanto produzia um programa para televisão escolar, no fim de 1967, no qual eram apresentados clássicos do cinema precedidos da apresentação de algum convidado, chamou Truffaut para falar sobre *O Atalante*, de Jean Vigo, de quem Rohmer sabia que ele era admirador²⁵. Truffaut confessou a Rohmer que seu empresário também trabalhava com Jean-Louis Trintignant e que havia lido o roteiro de *Minha noite com ela*. Então incentivou o diretor a fazer o filme, pois achava o roteiro ótimo. Mas, o cenário não era favorável a Rohmer, já que depois de *O Signo do leão* ele não tinha a confiança de investidores. Truffaut usou sua influência para “apadrinhar” o projeto, envolveu a sua produtora, *Les films du carrosse*, e junto com *Les films du losange* conseguiram que mais seis produtoras diferentes investissem somas iguais no filme. Ao todo, oito produtoras financiaram o filme, tendo seu retorno garantido apenas em caso de uma boa bilheteria e vendas internacionais e para canais de televisão.

Minha noite com ela é o filme de Rohmer mais bem sucedido comercialmente, com pelo menos um milhão de ingressos vendidos na França. A segunda maior bilheteria foi *Amor à tarde*, de 1972, com aproximadamente novecentos mil bilhetes. Com exceção de *O Joelho de Claire*, 1971, e *As Noites de lua cheia*, 1984, nenhum outro filme de Rohmer superou os seiscentos mil ingressos na França, com a maioria ficando na faixa de cem a trezentos mil.

²⁵ *Post-face à 'L'Atalante*, da série *Aller au cinéma*, foi exibido em 24 de janeiro de 1968.

O filme foi indicado ao Oscar de “Melhor filme estrangeiro” e de “Melhor roteiro original”, além de concorrer à “Palma de ouro” em Cannes, sendo aclamado internacionalmente. Foi o primeiro filme de Rohmer a obter tamanha repercussão, permanecendo, talvez, como o mais conhecido e admirado de seus filmes até hoje. Isso levou Rohmer a declarar diversas vezes que foi com esse filme que ele começou a perceber e acreditar que o que tinha a dizer também interessava a outras pessoas. Havia um público amplo para os seus filmes, o que poderia sustentá-los financeiramente. E assim Rohmer consolidou sua confiança para prosseguir sua filmografia, com seus temas e sua maneira de realizações particulares. O que também permitiu aos dois próximos capítulos dos *Contos morais* serem produzidos com segurança e conforto ainda maiores.

Considerando a falta de confiança do “mercado” em Rohmer no fim da década de 1960, esse apoio de Truffaut e o comprometimento de Trintignant ao projeto foram fundamentais. Nos três *Contos morais* que possuem financiamento externo (*Minha noite com ela*, *Joelho de Claire* e *Amor à tarde*) os protagonistas são atores profissionais já estabelecidos e com certa consagração, uma espécie de “estrelas” capazes de contribuir para a imagem publicitária dos filmes. Os três atores principais destes filmes também tinham mais de 30 anos na época, sendo o mais novo Bernard Verley, de *Amor à tarde*, com 33 no ano de lançamento.²⁶

Depois de Rohmer ter finalizado seus *Contos morais* e se estabelecido em sua carreira de diretor, a partir de *Perceval, o gaulês*, de 1978, ele utiliza atores mais jovens e sem necessário reconhecimento artístico e comercial, tornando-se inclusive um “revelador de talentos”. Em *Perceval, o gaulês* o protagonista Fabrice Luchini, “descoberto” por Rohmer em *Joelho de Claire*, tinha 27 no lançamento do filme²⁷. Em todos os seis filmes do ciclo seguinte, *Comédia e provérbios*, os protagonistas estão abaixo da casa dos 30 anos.²⁸

²⁶ Jean-Louis Trintignant nasceu em 1930, *Minha noite com ela* estreou em 1969 (39 anos). Jean-Claude Brialy nasceu em 1933, *Joelho de Claire* estreou em 1970 (37 anos). Bernard Verley nasceu em 1939, *Amor à tarde* estreou em 1972 (33 anos).

²⁷ Fabrice Luchini nasceu em 1951, *Perceval, o gaulês* estreou em 1978 (27 anos).

²⁸ Marie Rivière nasceu em 1956, *A Mulher do aviador* estreou em 1981 (25 anos) e *O Raio verde* em 1986 (30 anos). Béatrice Romand nasceu em 1952, *Um Bom casamento* estreou em 1982 (30 anos). Amanda Langlet nasceu em 1967, *Pauline na praia* estreou em 1983 (16 anos). Pascale Ogier nasceu em 1958, *Noites de lua cheia* estreou em 1984 (26 anos). Emmanuelle Chaulet nasceu em 1961, *O Amigo da minha amiga* estreou em 1987 (26 anos).

Minha noite com ela se passa em Clermont-Ferrand, uma cidade do interior da França, a cento e sessenta quilômetros de Lyon, de arquitetura clássica, mas cercada por uma área industrial. O protagonista do filme é engenheiro de uma fábrica da Michelin, onde são filmadas algumas imagens no refeitório, com os figurantes sendo os próprios operários. A cidade também está entre uma região vulcânica, chamada Chaîne des Puys, que influencia o visual da arquitetura da cidade – muitas casas foram construídas com rochas vulcânicas, conferindo ao ambiente um aspecto cinzento e austero, essencial à narrativa. Como o filme se passa na maior parte do tempo à noite, à baixa luz, os negativos preto e branco, mais sensíveis, se mostram essenciais.

É a partir deste filme que Rohmer começa a usar constantemente som direto, evitando a dublagem.

Eu trabalhava com um engenheiro de som que revolucionou a gravação de áudio.[...] Seu nome era Jean-Pierre Ruh. Mais tarde ele foi o primeiro no cinema – apesar de que isso era comum na televisão – a usar microfones lapelas, com um transmissor. Um microfone lapela sem fio. Ele usou destes em *O Joelho de Claire*, mas não em *Minha noite com ela* (ROHMER, 2006a).

Em *Minha noite com ela* os microfones lapelas²⁹ ainda não eram usados por Rohmer e foram empregados microfones direcionais do tipo *boom*³⁰. Como boa parte do filme transcorre em ambientes internos e os ruídos eram mais controlados, não houve maiores dificuldades técnicas. Na sequência, em *Joelho de Claire*, a lapela será mais utilizada e se tornará fundamental nos filmes de Rohmer.

Se nos *Contos morais* anteriores todo o som era gravado e sincronizado posteriormente (dublado), em *Minha noite com ela* Rohmer começa a captar os diálogos no momento das gravações (sincrônicos), em seus ambientes naturais, mesmo que sejam ruas barulhentas. Essa se torna uma marca de Rohmer, tal qual do *cinema verdade* (de Jean Rouch, por exemplo). Mas, ainda assim, ele e seus engenheiros de som não ignoram a possibilidade de aprofundar a camada sonora, captando em outros momentos sons e ruídos naturais para depois inseri-los como elementos narrativos. Mesmo que estes sons não sejam facilmente audíveis para o espectador (por sua baixa frequência sonora ou má qualidade técnica onde o filme é exibido).

²⁹ Microfones de transmissão sem fio, que são afixados individualmente em cada ator. São fundamentais para gravações em ambientes externos e ruidosos, para a boa captação dos diálogos.

³⁰ Microfones direcionais de ambiente. É necessário que o operador de microfone esteja relativamente perto do ator para a captação.

Entretanto, desses sons devem ser reais, verdadeiros e originais da natureza à qual o filme retrata, pela questão do respeito às suas essências.

No primeiro minuto de ação, há o estabelecimento da localização do protagonista. Em uma casa distante do centro urbano, ele, sozinho, pega seu carro e dirige-se à cidade. Em mais quatro minutos, há ritual sagrado da missa cristã (Figura 3.5.1). Junto à sua devoção ao catolicismo, o protagonista observa uma bela jovem ao seu lado na igreja. (Figura 5.2.2 à Figura 3.5.4).

A questão moral do filme é apresentada: a vida amorosa de Jean-Louis sob a égide do seu catolicismo.

O primeiro plano da Françoise (Figura 3.5.4) exhibe a sua aparente retidão. Ela é católica devota. Somando-se ao fato de que é inquestionavelmente bonita, é o suficiente para atrair os olhares do protagonista. Foi pelo orgulho de Sylvie em *Padeira do Bairro* que o protagonista daquele filme confirmou seu amor. A rigidez moral tem seu encanto nessas narrativas de Rohmer. Apenas no fim do filme é exposto que essa nobreza de Françoise talvez seja só aparente – ela é falha como todos os outros personagens.

Nos planos seguintes, novamente a casa do personagem é mostrada, mas apenas seus cômodos internos. Depois deste momento, Jean-Louis passará toda ação do filme fora de casa, atrás da sua mulher ideal.

A entrada da fábrica é apresentada, com seus inúmeros operários chegando antes do amanhecer. Novamente, a relação com Lumière pode ser analisada, partindo de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, de 1895. Rohmer não precisa contratar figurantes para encenarem uma entrada (ou saída) de uma fábrica. Sua câmera é posicionada em frente a essas pessoas e um filme é feito (Figura 3.5.5). Há a absorção da realidade já existente para o universo fílmico ficcional.

Segue o almoço de Jean-Louis com seus colegas. É visível o desinteresse do protagonista por essas pessoas. Mas importantes elementos narrativos são apresentados na sequência: comenta-se sobre a presente época do natal, a grande distância da casa em que mora o protagonista em relação ao centro de Clermond-Ferrand e o perigo que a neve causa ao dirigir nesta época. Nos filmes de Rohmer, não há gratuidade de informações. Todos os elementos utilizados e expostos em seus filmes têm um significado e uma função dramática, que serão

revelados posteriormente. Cumprida essa função, há o corte (na montagem). Na edição destes filmes, são comuns os cortes que parecem abruptos. Por exemplo, determinado personagem diz ou faz algo e há um corte “seco”, seguindo para outra sequência. Isso acontece como reiteração narrativa de que esta transição não é o clímax da narrativa – não é o cume da significação, apenas mais um elemento constitutivo, e se faz necessário o transcorrer dos fatos. No ápice dramático de seus filmes, Rohmer estabelece uma montagem mais lenta e que oferece ao espectador um tempo maior para a contemplação.

A narração em *off* se inicia apenas aos onze minutos e meio de filme. A primeira coisa que Jean-Louis diz para si mesmo e para o espectador é: “Naquele dia, segunda-feira, 21 de dezembro, me veio a ideia repentina, precisa, definitiva... de que Françoise seria minha esposa”. É assim, subitamente, que Jean-Louis revela ao espectador sua vontade. O filme vai tratar do questionamento dessa decisão de Jean-Louis. Para isso, surgem as figuras de Vidal e Maud, que fazem objeção às crenças do protagonista.

Nos filmes de Rohmer, não há vilões. Os antagonistas ficam entre as pessoas que questionam o protagonista e a própria consciência moral dele.

Rohmer falava com frequência que seus *Contos morais* deviam bastante às histórias clássicas de detetives (a literatura *noir*, citando Dashiell Hammett como um de seus autores preferidos) pela narração em primeira pessoa. Em *Minha noite com ela*, logo no início, há a cena de perseguição do protagonista no carro e a menina na motoneta. Só que esse não é um filme de ação física nem uma história policial. A sequência é logo frustrada — “esta é a vida real!”, Rohmer parece dizer ao espectador. Mas, isso também não é exatamente verdade. Porque o que ele produz é um conto romanesco, que, no máximo, pode se comparar às aventuras mais extraordinárias de quem assiste. Ou seja, o filme não trata de questões cotidianas dos personagens, mas justamente dos dilemas e decisões mais importantes das suas vidas. E essas decisões são morais, íntimas e afetarão permanentemente suas vidas dali para frente. Rohmer cria essa rica “impressão de realidade” para que quem assiste possa experimentar aquele mundo e aqueles sentimentos, para que haja sofrimento e exultação com os seus personagens.

Eu quero mostrar os momentos essenciais – os momentos de decisão – mesmo que eu venha percebendo que em muitos filmes hoje é feito justamente o contrário.[...]

É este momento de decisão, e mesmo o momento antes da decisão – esse tipo de suspensão do tempo, do silêncio, de indecisão – que me interessa. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 89)

As cenas iniciais transcorrem com planos relativamente curtos, centrados nas ações dos personagens, até que surge o primeiro conflito na conversa entre Jean-Louis e Vidal, o amigo que não via há dez anos. Os dois fazem uma breve recapitulação de suas vidas até ali e é constatado: Jean-Louis escolheu a vida segura e pacata. Vidal também tem estabilidade social e financeira, sendo professor na universidade local, mas ele não deixa de buscar suas aventuras hedonistas envolvendo-se com jovens mulheres da cidade e não mantendo uma união estável. Nenhum deles é casado, mas encaram o matrimônio de maneiras opostas – Jean-Louis manifesta que ainda não casou porque não encontrou a “mulher certa”, enquanto Vidal aproveita sua vida de *bon vivant*.

Vidal convida Jean-Louis para irem juntos a um concerto musical. Ele declina, preferindo a reclusão. Mas, sob insistência, afirma: “Eu vou, só para provar que você está errado”. E isto revela a rigidez de Jean-Louis: ele não tem dúvidas sobre seus preceitos morais. Não há espaço para dúvidas em sua vida.

Em outra noite, na casa de Maud, enquanto jantam, os três continuam seu embate ideológico sobre o casamento. Fica claro para todos que casamento é um sacerdócio. E isto para Maud (que já foi casada) e Vidal não é aceitável, pois a liberdade e o prazer do indivíduo não devem ser negligenciados; devem estar acima de todos os outros direitos.

Os três mantêm suas marcas: Jean-Louis acredita firmemente ser possível encontrar sua companheira ideal sendo rígido em suas exigências: é necessário ser uma mulher bonita, inteligente e de convicções católicas. Ele se torna motivo de chacota principalmente para Vidal, devido ao seu grande conservadorismo. Há certa tensão. Jean-Louis se mostra visivelmente desconfortável, mas todos estão levemente embriagados.

Para encerrar sua função dramática, o personagem de Vidal insiste que Jean-Louis passe a noite na casa de Maud, pois a neve cai forte e o trajeto é muito perigoso para ele, que mora longe dali. Jean-Louis titubeia, mas é convencido por Maud. Ambos ficam a sós e continuam a discussão. Maud compreende que ele está em busca de um ideal bem definido para iniciar seu sacerdócio do casamento: mulher, loira e católica. E ela, morena, divorciada e atea,

não se enquadra neste perfil. Mas também resolve provar um ponto para Jean-Louis: que ambos podem ter prazer juntos, apesar de suas diferenças.

O que se segue é um jogo de gato e rato: Maud pressiona Jean-Louis, tentando seduzi-lo. Ele mantém sua postura firme em seu fundamentalismo. Novamente, como havia feito em *A Colecionadora*, Rohmer encena um jogo de provocações entre um casal, partindo de um complexo jogo de palavras e promovendo uma dança entre os corpos, que sentam, levantam, afastam e aproximam. Rohmer compreende que está no campo do cinema. Por isso, mesmo que o diálogo seja ricamente elaborado e fluído, é necessário que os corpos se expressem; que a atenção do espectador também seja atraída e guiada pelo aspecto visual e não só sonoro.

Ao fim da “dança”, com os corpos estabilizados, a situação seguinte pode ser visualizada por dois planos sínteses: Jean-Louis retraído, quase infantil enrolado no cobertor, mas protegido por sua crença (Figura 3.5.6); enquanto uma bela mulher está na sua frente, nua na cama, o chamando, provocativamente (Figura 3.5.7).

Ele, que durante o jantar reclamou do filósofo Pascal por se abster dos prazeres carnis, vai mais longe. Jean-Louis se revela um fundamentalista, rígido em suas convicções e cego às possibilidades que fogem ao seu controle. Um moralista, afinal.

Maud convence o protagonista a se deitar com ela na falta de outra cama, mas ele garante que não haverá sexo (Figura 3.5.8). A noite passa e ambos dormem. Quando acorda, Jean-Louis finalmente sucumbe aos encantos de Maud e resolve beijá-la, ainda deitados. Mas, por um momento hesita. Ela levanta furiosa. Dirige-se até o banheiro e ele vai atrás, agarrando-a. Mas, já é tarde (Figura 3.5.9). “Eu prefiro pessoas que sabem o que querem”, Maud sentencia. Jean-Louis fica novamente sozinho (Figura 3.5.10).

Na mesma manhã, depois de ir para sua casa, tomar um banho e enfrentar sua ressaca (tanto física quanto moral), Jean-Louis encontra casualmente Françoise, a jovem da igreja, de quem tanto falou na noite anterior. Desta vez, ele consegue alcançá-la e trocar suas primeiras palavras.

Jean-Louis: Com licença. Sei que preciso de um pretexto. Mas pretextos são sempre idiotas. O problema é como abordar você.

Françoise: Você sabe mais do que eu.

Jean-Louis: Se soubesse não a teria seguido. É contra meus princípios.

Françoise: É bom ter princípios.

Jean-Louis: Eu transgriro às vezes. Você não?

Françoise: Transgrido, mas me arrependo.
Jean-Louis: Eu não. Se por acaso o faço... é porque vale a pena. Aliás, esqueço meus princípios...
Françoise: Quando se trata de conhecer uma mulher.
Jean-Louis: Correto. Seria ridículo deixar de conhecer alguém por uns simples princípios.
Françoise: Resta saber se valho a pena.
Jean-Louis: Isso nós veremos.
Françoise: Você não me parece contar muito com acasos.
Jean-Louis: Ao contrário, minha vida é feita de acasos.
Françoise: Não é a impressão que você dá.

É perceptível que Jean-Louis já põe em prática um discurso bem diferente do que defendeu na noite anterior. Ele se permite “ir contra seus princípios” para abordar Françoise. Isso poderia ser encarado como uma feliz consequência dos questionamentos que Maud e Vidal fizeram a ele – hipoteticamente o personagem refletiu e viu que não era bom ser tão inflexível. Mas, como se vê na sequência, Jean-Louis também crê que “os fins justificam os meios” – para casar com Françoise, era preciso se aproximar dela e ele faria qualquer coisa necessária para conseguir isso.

“Mulheres sempre contribuíram para meu progresso moral”, ele afirma para Maud quando se encontram em outro momento. Mas, como ela constata, não há realmente um progresso em sua moral. Há apenas uma adequação dos acontecimentos para que sejam convenientes a Jean-Louis.

“O que censuro em você é sua falta de espontaneidade. [...] Não confio muito no seu modo de amar sob condições. [...] O seu modo de calcular, de prever, de classificar. A condição *sine qua non* é que a mulher deve ser católica. O amor vem depois”.

Françoise é a mulher que Jean-Louis aceita amar. Maud jamais seria essa mulher, porque ela é espontânea e original demais. Ela vai contra os princípios de Jean-Louis. E isso, para ele, é inaceitável.

Em vários momentos do filme, Jean-Louis fala sobre Pascal e seu estudo das probabilidades, que ele tanto admira; e sobre a sorte e o azar. “Minha vida é feita de acasos”, como ele diz à Françoise em seu primeiro encontro, um tanto fortuito (ele a viu na rua e foi atrás dela). Mas o fato é que ele próprio está realmente manipulando seu destino, para que venha ao encontro de suas vontades. Não é questão de acasos.

Jean-Louis diz: “Não quero dizer que escolho só o que me agrada... mas escolho para meu bem, meu bem moral”. E Françoise constata: Sim, porque você tem princípios... e porque, para você, eles vêm antes do amor”.

A questão é posta: existirá o amor em meio a tão pouca espontaneidade?

Depois de duas noites seguidas fora de sua casa, dormindo na casa de duas mulheres diferentes, Jean-Louis consolidará seu futuro: casar com Françoise. Como tinha proferido no início do filme. E o motivo dessa escolha está impresso nas imagens de Rohmer – na decoração de seus cenários, nos seus enquadramentos e na maneira como seus personagens se comportam: Françoise adequa-se à moral de Jean-Louis, ao contrário de Maud, que serviu apenas para reforçar suas convicções.

Maud é mulher madura (mãe, divorciada e independente), mundana (fuma e bebe na cama), médica (quadros da anatomia humana sobre sua cabeceira), burguesa e hedonista (Figura 3.5.11). Ela é espontânea o suficiente para absorver o melhor (e mais prazeroso) que a vida pode lhe oferecer.

Já Françoise é jovem, estudante dedicada, retraída e católica devota (Figura 3.5.12). Ela, ao contrário de Maud, parece rígida em seus princípios e se fia a eles de maneira fundamental.

Françoise demonstra uma dignidade que encanta Jean-Louis: ela parece não lhe dar muita atenção, não caindo no seu charme e sedução (com Maud, era ela que tentava seduzir). E isso o fascina. Pois o que Jean-Louis busca não é somente a originalidade e o frescor, mas uma adequação às suas condições.

Mais uma vez um protagonista de Rohmer pressiona uma das personagens contra a parede (Figura 3.5.13), estabelecendo uma imagem recorrente em sua filmografia, como já visto em *A Padeira do bairro*. A diferença é que em *Minha noite com ela* a mulher é “a escolhida” do protagonista. Ela o recusa no momento, fazendo com que o personagem se interesse ainda mais por essa mulher, que demonstra alguma integridade atraente aos seus olhos.

A consolidação do compromisso de Jean-Louis e Françoise se dá no topo da cidade, com as construções ao fundo e abaixo dos personagens. (Figura 3.5.14). Alheios a todos outros habitantes e fechados em seu próprio mundo, é ali que ele conta a ela sobre noite que dormira na

casa de Maud, um fato que o atormentava, e declara a certeza de sua paixão por Françoise. Ela conta a ele que há pouco tempo teve um amante, que era um homem casado, com uma filha e que decidiu deixar a esposa e a amante para trás e morar em outra cidade. Esse é o grande fardo que Françoise carrega. Jean-Louis contemporiza, dizendo que é passado, mas Françoise acredita que seu pecado foi muito mais grave, mesmo perante os olhos da Igreja, pois se envolveu com um homem comprometido e, de certa maneira, decretou o fim de seu casamento. Então ele pede “nunca mais vamos falar sobre isso”.

Na próxima sequência, a última do filme, cinco anos depois, Jean-Louis, Françoise e o filho deles estão juntos na praia. Cruzam com Maud, que é reconhecida por Jean-Louis. Ambos conversam brevemente, enquanto Françoise se afasta com a criança. Maud diz: “Então, era ela. Curioso! Eu deveria ter desconfiado”. E pergunta: “Ela lhe falou de mim?”. Jean-Louis, “Não”. E Maud, misteriosa, “Escondendo o jogo, hein? Não vamos remexer as cinzas. Isso pertence ao passado”.

Ambos se despedem e se afastam, sem o protagonista entender exatamente o que se passou.

Em *Minha noite com ela*, o fato do protagonista não parar de falar sobre si mesmo faz da narração algo supérfluo. Mesmo assim, eu mantive duas sentenças. Não sei se eu estava certo, mas eu achava necessário que os espectadores soubessem que meu personagem realmente tinha interesse em casar com Françoise, que não era só um jogo. E também achava importante que ele não adivinhasse imediatamente quem era o amante de Françoise: era necessário revelar isso, fazer dizer [e ter consciência] disso. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 53)

Jean-Louis vai ao encontro de sua esposa, ela pergunta sobre o que eles conversaram e subitamente ele muda sua expressão, narrando:

Eu ia dizer que nada tinha acontecido... quando entendi que a confusão de Françoise não era por aquilo que soubera de mim... mas por aquilo que ela adivinhava que eu aprendera dela... e que eu descobria naquele momento... e só naquele momento.

Então Françoise o questiona, nas últimas palavras do filme:

Françoise: Estranho esse encontro logo com ela, não acha?

Jean-Louis: Acho isso cômico. De qualquer maneira, é passado. Está muito longe. E combinamos de nunca mais falar nisso.

Françoise: Sim, e não tem a mínima importância. Vamos cair na água?

Jean-Louis: Vamos para a água.

É a descoberta de Jean-Louis que sua esposa realmente não era tão pura e correta como ele imaginava. Saber que ela teve um amante tempos atrás não o incomodava muito. Mas, imaginar que este amante poderia ter sido o marido de Maud e que culminou com a separação do casal, cria outras proporções. Maud, essa mulher que Jean-Louis não aceitou se envolver porque se via moralmente comprometido com outra mulher que ele sequer conhecia, cruzou e transformou as suas vidas de maneira profunda e incontornável.

Retomando as palavras que Jean-Louis proferiu anteriormente, agora com outra dimensão: “mulheres sempre contribuíram para meu progresso moral”.

Aqui, o sentido de “progresso” não pode mais ser entendido como algo cartesiano e mesurável em sua qualidade. Fato é que Jean-Louis aceitou mergulhar na intimidade com outra pessoa, dividir sua vida e suas incertezas, embrenhando-se numa grande aventura – o casamento. E Rohmer encerra o filme com um plano emblemático, com a família correndo em direção ao mar (Figura 3.5.15)

Minha noite com ela: figuras



Figura 3.5.1



Figura 3.5.2



Figura 3.5.3



Figura 3.5.4



Figura 3.5.5



Figura 3.5.6



Figura 3.5.7



Figura 3.5.8



Figura 3.5.9

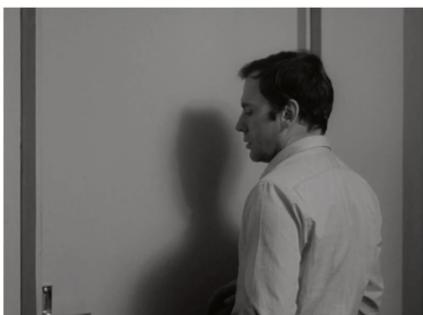


Figura 3.5.10



Figura 3.5.11



Figura 3.5.12

Minha noite com ela: figuras



Figura 3.5.13



Figura 3.5.14



Figura 3.5.15

3.6 O Joelho de Claire, 1970

Jérôme (Jean-Claude Brialy) é um diplomata com 35 anos que está de férias, no início do verão, em Annecy, na França, para vender a antiga casa de sua família, às margens do lago local. Passeando com seu pequeno barco, ele casualmente encontra Aurora (Aurora Cornu), uma amiga que não via há anos. Ela é escritora e está hospedada em uma casa de família para trabalhar em seu novo livro. Ambos retomam histórias do passado e contam novidades. Jérôme relata que vai se casar nos próximos meses, causando espanto na amiga, que sempre o viu como um *bon vivant* que jamais se prendeu a ninguém.

No dia seguinte, Jérôme almoça com Aurora e a sua senhoria, Madame Walter (Michèle Montel). Ela, em torno dos 40 anos, é divorciada e mora ali com as duas filhas. Laura (Béatrice Romand), a mais nova, aos 16 anos, chega da escola e cumprimenta a todos. Eles conversam tranquilamente, Jérôme fala do seu passado na região e quando vai contar sobre seu futuro casamento, Aurora o impede. Quando estão somente Jérôme e Aurora, ela explica que sentiu uma atração de Laura por ele e propõe um jogo, para estimular a escritura do seu novo romance. O jogo consiste em Jérôme seduzir a garota e conferir até onde ela é capaz de ir. Ele não demonstra muita empolgação e fala do compromisso com sua noiva, mas aceita o desafio, por diversão.

Jérôme e Laura passam a tarde sozinhos caminhando pela região montanhosa e a garota se revela madura para sua idade. Ela não é tão bela fisicamente, mas impressiona por seu carisma e parece se interessar por Jérôme. Ele estimula a garota a trocar confidências e por fim tenta beijá-la, mas é rejeitado. Ele age com condescendência e não deixa de culpar Laura pelo jogo em que ela se meteu, mas que não aceitou ir tão a fundo.

Nos dias seguintes, Jérôme conhece Claire (Laurence de Monaghan), a filha mais velha de Madame Walter. Ela, sim, próxima aos 20 anos, é visualmente deslumbrante e logo chama a atenção do protagonista. Ela namora Gilles (Gérard Falconetti), que imediatamente causa antipatia em Jérôme, por seu jeito arrogante. Alguns dias de convivência se passam, e em sua observação do cotidiano, Jérôme fica fascinado com o joelho de Claire – como o ápice de seu erotismo e o objeto de maior desejo dele.

Quando volta a falar com Aurora, Jérôme conta que seu jogo com Laura acabou. Mas propõe outro – que se aproxime de Claire. Fala do seu fascínio pelo joelho da garota e Aurora se empolga com a brincadeira, incentivando o amigo a seguir em frente.

Jérôme não consegue ser muito bem sucedido em suas tentativas de aproximação à Claire, porque ela não tem olhos para o protagonista, que é tão diferente de Gilles – o seu verdadeiro interesse. Até que Jérôme vê Gilles com outra garota no centro da cidade, num dia que ele havia afirmado que visitaria sua mãe. Jérôme vai até Claire para contar o segredo e ambos saem em um passeio de barco, mas uma tempestade se anuncia. Protegidos em um abrigo, Jérôme fala de Gilles à Claire e ela começa a chorar. Ele a observa e põe a mão em seu joelho, para consolá-la. O seu desejo mais espontâneo finalmente é concretizado.

Jérôme conta à Aurora sua história e explica que tudo não passou de uma excitação temporária, que agora foi suprimida e ele voltará contente para sua futura esposa. Por isso, ele agradece à amiga, que o estimulou a espantar seus demônios e enxergar na noiva seu verdadeiro ideal de mulher. Após a partida do protagonista, Aurora presencia Claire e Gilles se reconciliando.

Depois de um filme austero, de inverno, em ambientes fechados e em preto e branco, Rohmer apresenta *O Joelho de Claire* – um filme colorido, de verão e amplas paisagens.

Enquanto *Minha noite com ela* foi gravado em sua maior parte em interiores e à noite, *Joelho de Claire* é o oposto. Rodado às margens do Lago de Annecy, as paisagens lembram coloridas obras de Gauguin, “porque seus quadros do Taiti possuem montanhas, densa vegetação, água azul e todos esses elementos [comuns na obra do pintor]” (ROHMER, 2006). A execução dos dois filmes também segue caminhos diferentes, com *O Joelho de Claire* se aproximando muito mais de *A Colecionadora*, com sua liberdade de assumir elementos naturais dos atores e absorvê-los à estética do filme.

Apesar de ser o nome da personagem de Claire que está no título, são as figuras de Aurora (Aurora Cornu) e Laura (Béatrice Romand. Figura 3.6.1) que intelectualmente cativam o protagonista e, de certa maneira, conduzem o filme. O joelho de Claire é o grande fetiche físico que ele precisa tocar para finalmente atingir a sua satisfação – o seu irresistível fascínio masculino.

Eu conheci essas duas atrizes (Aurora Cornu e Béatrice Romand) que me inspiraram, e, como eu posso dizer, as personagens que elas eram na vida real foram trazidas para o filme. [...]

A Colecionadora é como *O Joelho de Claire*. Não há atores, na verdade – é quase um documentário. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 76)

O Joelho de Claire é um filme mais livre do que *Minha noite com ela*, que tinha um roteiro com diálogos previamente escritos e que foram mantidos. Para *O Joelho de Claire*, Rohmer relatou que havia uma estrutura narrativa definida, mas que se beneficiou em grande parte da contribuição dos atores na construção dos diálogos – principalmente de Aurora e Laura. Em outro momento, ele contemporiza a declaração anterior e justifica, “Eu não queria fazer um psicodrama, mas sim um filme de pura ficção, com a colaboração consciente do elenco. Eu nunca tentei filmá-los desavisados, mas pedi a eles para compartilharem as suas características mais interessantes” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 21). Fato que se aplica a outros diversos filmes seus, inclusive *A Colecionadora*.

O Joelho de Claire também pode ser encarado como a descoberta de três estrelas: Aurora Cornu, Béatrice Romand e Fabrice Luchini, no papel do adolescente Vincent, que fica entre a amizade e o flerte com Laura.

Aurora Cornu era uma escritora quando Rohmer a conheceu e a trouxe para a sua narrativa, promovendo sua primeira e única participação de destaque em um filme ficcional. Sua personagem é de grande importância, pois, junto com Jérôme, confunde o papel de narrador. É importante ressaltar que este é o único dos *Contos morais* que não possui uma narração *off*. Em contrapartida, há a personagem de Aurora, que verbalmente problematiza a questão narrativa e dramática na trama. Ela, em diversos momentos, reitera que Jérôme é o protagonista de seu novo romance sendo escrito, ao mesmo tempo em que ele aceita participar do jogo e cumprir sua função dramática duplamente – no filme e no romance de Aurora. Ela manipula os elementos disponíveis e conduz Jérôme, que não enxerga o todo – “o Herói de uma história está sempre de olhos vendados. De outra maneira, eles [os heróis] não fariam nada. E a trama iria estagnar. “[...] Escrever me força ficar de olhos abertos”, diz a escritora ao seu amigo, enquanto observam um afresco de Dom Quixote de olhos vendados (Figura 3.6.2).

Ao final do filme, quando Jérôme vai embora, certo de suas convicções, há uma última cena, que é conduzida pelo olhar de Aurora e que contradiz o que Jérôme tomava como

verdade. Portanto, fica posta a questão: por mais que Jérôme seja o protagonista da história, a personificação do narrador é confusa. Pois em todos os outros *Contos morais* o protagonista também é o narrador do filme, com sua voz em *off*. Neste, não há narração *off* e também é apresentada uma cena que o protagonista não está presente – fato também único nos *Contos morais*. Pois, estas são histórias vistas exclusivamente sob o ponto de vista do protagonista. “Eu realizei os filmes sob o ponto de vista de um dos personagens. O que ele sabe, é o que saberemos” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 75). É um novo elemento que Rohmer adiciona aos seus *Contos morais*, promovendo mais uma variação sinfônica, a partir da mudança do ponto de vista narrativo.

Beatrice Romand tinha dezoito anos quando gravou *O Joelho de Claire*. No filme ela interpreta uma adolescente de dezesseis. Seu figurino é mais infantil em relação à sua idade real e é estabelecida a questão de ela frequentar a escola média. Mas sua eloquência é de uma garota mais velha e ela revela uma maturidade incomum.

Rohmer se encantou com a personalidade de Romand e absorveu suas características. Apesar do título do filme, é com ela que Jérôme troca as maiores provocações sentimentais e sexuais. Ao contrário de *Claire*, que é totalmente alheia a ele.

Certos diálogos nos meus filmes foram escritos em colaboração com os atores, especialmente aqueles de *A Colecionadora* e, em *Joelho de Claire*, os de Aurora e Laura. É por isso que eu me considero mais um cineasta do que um escritor; como cineasta eu tenho o direito de usar as palavras das próprias pessoas assim como eu uso imagens dos seus rostos. Já em *Minha noite com ela* e *Amor à tarde* eu tinha tudo escrito de antemão. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 65)

Essa “troca” com os atores é perceptível pelo volume dos diálogos. Aurora e Laura falam em profusão. Os diálogos não soam improvisados e desconexos, porque foram previamente acordados com o roteirista do filme, mas ao mesmo tempo não soam literalmente “decorados”. Há realismo e naturalidade em suas falas.

Essa é uma tênue linha e um procedimento que muitas vezes pode não funcionar a contento. É o oposto do cinema clássico, com suas falas pontuais, decoradas e funcionais. É diferente também do cinema documentário, onde tradicionalmente o que se pede é que os personagens não interpretem e que sejam eles mesmos. Com Rohmer, o que se vê é uma troca: os atores oferecem suas características para a criação de um personagem fictício. Mesmo que esses

personagens fictícios sejam muito próximos das suas *personas* reais – incluindo o mesmo nome em alguns casos –, ainda assim é um personagem fictício. Por uma questão de enunciação: Rohmer está realizando e apresentando filmes de *ficção*.

Eu gosto quando nos meus filmes acontece algo que eu não estou forçando – simplesmente acontece e eu só tenho que filmar. Meu filme não é um documentário, não é uma obra de *cinéma vérité*. Ele foi escrito e ensaiado. É interpretado por atores. Mas há certos momentos que, apesar de tudo, os atores esquecem que eles são atores e eu esqueço que eles são atores também. E isso é o que mais me interessa nos filmes: encontrar esses momentos (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 76).

Rohmer crê que esses momentos se revelam quando os atores compreendem perfeitamente seus papéis nesse jogo de interpretação dos personagens que eles ajudaram a criar e que não nasceram somente da imaginação do roteirista. Isso pode surgir em uma fala, em um silêncio, em um gesto ou mesmo em uma interrupção.

Rohmer constrói um mundo fictício com personagens fictícios, rigorosamente escrito e ensaiado, para idealmente remeter o espectador ao mundo real. É o seu constante jogo de transportar o espectador para um mundo idealizado e o devolver à realidade, que é onde a verdadeira beleza e alegria devem ser encontradas. Esta é a tônica do cinema de Rohmer.

Com Fabrice Luchini, então com dezenove anos, também são perceptíveis alguns momentos de relaxamento nos diálogos e espontaneidade em suas falas. Principalmente enquanto ele conversa com Jérôme, sentados sob uma árvore (Figura 3.6.3). Enquanto o protagonista é mais contido e estável em suas falas, trabalhando com linhas pontuais, Vincent é eloquente e cheio de mudanças no ritmo. Nesse caso, também vale destacar que Jean-Claude Brialy era um ator profissional (assim como Jean-Louis Trintignant em *Minha noite com ela* e Bernard Verley em *Amor à tarde*), o que proporciona a ele um maior acúmulo de trejeitos e “artimanhas” típicas de atores experientes. Ao contrário de Luchini e Romand, que possuem a naturalidade e o frescor de jovens atores.

Em contrapartida, não se deve ignorar o fato de que Rohmer é totalmente partidário da estruturação do roteiro como uma ferramenta dramática que conduz a linha narrativa.

Eu gosto do que é estruturado, e eu acho que muitas narrativas no cinema contemporâneo francês [no começo da década de 1970] são mal estruturadas. As pessoas pensam que são capazes de fazer um filme só porque elas têm uma pequena história de amor para contar, mas isso não é suficiente. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 86)

Por isso, mesmo quando os atores possuem uma liberdade maior de darem suas falas e exporem suas ideias por meio de seus personagens, está claro que isso é filtrado e crivado por Rohmer. Portanto, não é algo gratuito, inocente ou sem função dramática. O que guia e orienta a realização dos filmes de Rohmer são seus roteiros. Seus personagens existem para cumprir uma função, assim como suas falas e seus comportamentos, e tudo está posto de antemão.

Em *Joelho de Claire*, a personagem de Aurora é quem provoca e motiva Jérôme – “É preciso acontecer antes para que eu possa escrever”. Mas ela não é a protagonista, e sim Jérôme. Por isso ela vai e volta da trama. Quando Jérôme vai visitá-la em dado momento, encontra Claire, que diz “Aurora foi para Genebra!”. E assim a personagem segue cumprindo suas funções narrativas – provocar Jérôme, motivá-lo a se envolver com outras mulheres e permitir que ele tenha alguns momentos a sós com Claire. Posteriormente Aurora retorna, provoca outras situações, e se ausenta novamente. Esse é um procedimento comum para Rohmer, que não se furta a conduzir os personagens aonde quer que seja necessário para promover a sua fábula.

Com a descoberta dos talentos de Romand e Luchini, Rohmer também começa a consolidar a sua informal “companhia de atores”. Os dois fizeram mais cinco longas com o diretor, sendo a maioria como protagonista. Junto com Marie Rivière, são os atores que mais trabalharam com o diretor em longas-metragens. Porém, Romand participou de poucos filmes importantes além dos de Rohmer. Já Luchini conseguiu diversificar e ter mais sucesso em sua carreira.

Na sequência, após os *Contos morais*, Rohmer continuou revelando novos atores e priorizando o trabalho com jovens. Ele se beneficiou desse encontro com jovens, que também o estimulava a criar novos personagens e narrativas de acordo com suas características. Como qualquer diretor (de filmes que contêm com personagens humanos), Rohmer depende de seus intérpretes, que podem tanto contribuir como prejudicar os filmes de acordo com seu talento e adequação. Isso também corrobora a necessidade de Rohmer de criar condições próprias para desenvolver seu projeto de cinema. Ou seja, encontrando seus próprios atores e trabalhando íntima e intensamente com eles, seu cinema floresceu e tomou novos caminhos, que talvez não fossem possíveis com a participação de atores já estabelecidos.

Algumas declarações de Rohmer que evidenciam seu espírito como diretor de elenco e as qualidades de um ator:

Eu acredito que os atores devem sentir seus personagens por si próprios, e ninguém deve dizer a eles o que fazer. Quanto menos alguém diz a respeito, melhor. Deve acontecer assim, através de pura comunicação magnética. Eu não gosto de diretores que falam, eu suspeito deles, desses que dizem, “Olha aqui, isso significa isso e isso, tenha certeza de expressar aquilo”. O ator não deve se incomodar com significado: ele deve começar e ser levado pelo texto. Aqui eu concordo com Fabrice [Luchini] e Louis Jouvet: o ator deve aprender o texto e ser guiado por ele. [...]

[Para interpretar] eu acho que há um jeito bom e centenas de outros que são piores.[...]

Quando um ator pergunta para mim, ‘Como eu faço isso?’, eu já suspeito do seu talento.[...]

Um ator deve estar apaixonado por seu personagem. Ele deve se integrar totalmente e deve se apaixonar. Ele precisa ser o seu personagem; eu não acredito no paradoxo dos atores.[...]

Eu gosto de escolher pessoas que se identificam facilmente com o personagem. É por isso que eu jamais poderia trabalhar em um sistema onde me diriam para escolher essa ou aquela estrela. Eu não gostaria disso. Um ator tem que trazer muito ao personagem sem precisar fazer esforço. [Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 132-134]

Por insistência de Aurora, Jérôme decide se envolver com Laura. Inicialmente ela parece um personagem tranquilo e sem malícia. Ao passar uma tarde com a garota caminhando pelas montanhas, Jérôme tem suas escolhas seriamente questionadas. Laura é jovem e impulsiva, por isso não mede as palavras. Jérôme conta a ela que depois de seis anos junto com Lucinde, sua noiva, está perfeitamente integrado a ela (Figura 3.6.4) e sente um amor tranquilo, sem maiores tentações. Laura o provoca: “Gosto de sentir que amo alguém desde o primeiro dia, não depois de seis anos. Não chamo isso de amor, mas de amizade”. A confiança do protagonista é abalada, porque ele encara a adolescente ainda com certa condescendência. Para comprovar que está acima da garota, ele resolve agarrá-la e forçar um beijo, mas é prontamente rejeitado. Ele demonstra não ficar irritado, exibindo uma calma de quem previa o resultado, e posteriormente relata à Aurora: “Levei meu papel de cobaia tão a sério que fui mais longe. Colocando-me na pele do personagem, julguei-me capaz de sentir algo que não é bem o que sinto”. E demonstra certo fastio, porque Laura não foi um desafio excitante o suficiente, comparado à sua própria noiva.

Jérôme: Ao me interessar por outra mulher, não sinto como se traísse Lucinde, mas como se fizesse algo inútil. Lucinde é tudo. Não se pode acrescentar algo a “tudo”.

Aurora: Então, por que essa experiência?

Jérôme: Para agradar você.

O filme pode ser dividido em dois atos: Laura e Claire. O primeiro encerra-se com o afastamento de Laura – que logo se envolve com Vincent e começa a desdenhar Jérôme, tão mais velho e deslocado no ambiente de veraneio, com suas roupas sóbrias e bem cortadas. O protagonista fica sozinho por alguns dias, conhece Claire e retoma a discussão com Aurora:

Aurora: Quer dizer que pôs o ponto final [com Laura]. Mas não para o seu personagem, espero. Ele prolonga a experiência.

Jérôme: Não, não! Falava de mim. O personagem também encerrou ao menos nessa experiência.

Aurora: Então acabou tudo?

Jérôme: Nesse caso, sim, mas...

Então ele assume uma vontade de conquistar Claire, como uma aventura da qual ele seria o grande protagonista. “A agitação que ela provoca em mim me dá um certo direito sobre ela. Sabe, estou convencido de merecê-la mais que qualquer outro”. E continua: “O que me diverte é que não é mais você quem forja o romance; sou eu.”

Aurora gosta do que ouve e incentiva o amigo a dar prosseguimento em sua missão. Enquanto ele romancia.

Ontem, por exemplo, no tênis, observava os namorados [Claire e Gilles] e pensava que toda mulher tem um ponto vulnerável. Para umas, é onde nasce o pescoço, a cintura, as mãos; para Claire, naquela posição, naquela luz, era o joelho. Foi o polo magnético do meu desejo. Nesse ponto preciso, se pudesse seguir esse desejo, ignorando todo o resto, teria posto a mão. E foi ali que o namorado pôs a dele. De forma inocente e bobinha. Essa mão era sobretudo burra, e isso me chocava.

Aurora propõe uma solução para o fetiche de Jérôme: “Fácil. Ponha a mão no joelho dela. Está feito o exorcismo!”. Mas não se trata apenas do toque, ele pontua. Trata-se do consentimento e do carinho. “Isso é o mais difícil. Uma carícia deve ser consentida”.

Alguns minutos antes, na mesma conversa, a câmera mostrava Jérôme acariciando fraternamente o joelho de Aurora e sem nenhuma excitação sexual (Figura 3.6.5). Pois aquele não era o seu fetiche, o seu “polo magnético de desejo”, o que evidencia a diferença entre as situações.

Rohmer pontua: “Acredito que haja um tipo de mulher que é feita para olhar e outro tipo que é feita para ser tocada” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 23). Jérôme deixa clara a

sua crença de que Claire é uma mulher do tipo que precisa ser tocada – com carinho e consentimento, como o mais puro desejo humano.

“Todos os sentidos não podem ser satisfeitos pelo mesmo objeto; e a contradição é mais clara hoje do que nunca, desde que o erotismo visual se tornou tão comum” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 24). Jérôme sente a vontade de suprir seus desejos enquanto está longe de Lucinde. E tocar o joelho de Claire, a princípio, será a sua traição.

Logo na sequência, Aurora faz com que o protagonista encoste acidentalmente sua mão sobre o joelho de Claire. Mas não há nenhuma apoteose, o que Rohmer evidencia por seu corte na edição – a imagem do toque dura um breve segundo, sendo imediatamente substituído por uma cartela de passagem de tempo. O corte brusco evidencia que aquela não foi uma catarse e que Jérôme não tingiu seu objetivo.

A cena começa com um enquadramento de Aurora se aproximando (Figura 3.6.6). A câmera corrige com um pequeno movimento lateral em seu próprio eixo para à direita (Figura 3.6.7), reenquadrando Aurora sentada com Claire e servindo um copo de limonada (Figura 3.6.8). Ela também oferece a Jérôme (Figura 3.6.9) e a câmera novamente corrige seu enquadramento, girando mais à direita, juntando no mesmo quadro Jérôme e Claire e efetuando um pequeno zoom nos dois (Figura 3.6.10). Jérôme está desatendo à Aurora e leva alguns segundos para perceber a oferta do suco. Quando vai pegá-lo (Figura 3.6.11), Aurora recolhe sua mão (Figura 3.6.12), fazendo com que ele perca seu equilíbrio e venha colocar acidentalmente sua mão sobre o joelho de Claire (Figura 3.6.13).

É uma cena com um quê de artificialismo, com os movimentos ensaiados, pausados e objetivos. Mas, a esta altura da narrativa, com o forte tom realista instaurado, não há um estranhamento considerável a ponto de tornar a cena incômoda.

Depois, finalmente Jérôme tem sua chance, quando o acaso lhe sorri e ele vê Gilles no centro da cidade conversando e abraçando outra garota. Jérôme imediatamente vai para a casa de Claire e constata que ela está sozinha e um tanto perdida. Ela pede uma carona para ir ao centro, para deixar um bilhete na casa de Gilles. Jérôme questiona se ele está em casa. Ela diz que não, que ele foi visitar sua mãe em outra cidade. O protagonista se dá conta de que Claire não sabe realmente o que o namorado estava fazendo há poucos minutos atrás. Ele não conta o que viu, mas aceita levar Claire em seu barco. No meio do caminho, começa a cair uma forte chuva e

eles precisam se proteger, recorrendo a um abrigo em terra. Ambos conversam e Jérôme pontua que Gilles não seria merecedor de Claire. Ela estaria muito acima dele, com o rapaz não sendo suficientemente interessante e ou digno de sua confiança. Claire refuta a opinião. Mas Jérôme continua elogiando Claire e denegrindo Gilles. Percebendo que a garota é inflexível, ele conta que viu seu namorado com outra garota naquela tarde. A princípio Claire contemporiza, mas Jérôme insiste na questão e ela finalmente desaba no choro. Jérôme a observa. Percebendo-a indefesa, frágil e suscetível, sem dizer nenhuma palavra, Jérôme tenta acalmá-la e ser carinhoso. E, finalmente, põe a sua mão sobre o joelho de Claire, num lento afago (Figura 3.6.14 e 3.6.15). Ela não o rejeita, mas também não demonstra excitação (Figura 3.6.16 e 3.6.17). A chuva para e o dois vão embora.

O corte imediatamente leva ao quarto de Jérôme, onde ele conta a Aurora seu feito.

Tocar o joelho era a coisa mais extravagante, a única a evitar... e, ao mesmo tempo, a mais fácil. Sentia, ao mesmo tempo, a facilidade, a simplicidade do gesto... e sua impossibilidade. Como quando você está à beira do precipício, a um passo da queda e, mesmo querendo, não pode se atirar. Precisei de coragem. Muita coragem. Nunca fiz na vida algo tão heroico, ou pelo menos tão voluntário. Aliás, foi a única vez que realizei um ato de vontade pura. Nunca senti a esse ponto que fazia algo porque era preciso fazer.

Ele exulta com o seu feito. De um personagem no romance provocado por Aurora, ele se tornou protagonista da sua própria história e da sua vontade. Saciou seu fetiche e agora pode dormir tranquilo, voltando à sua noiva.

Dissipou-se o encantamento de que eu falava outro dia. E o corpo dessa moça não é mais uma obsessão. É como se já tivéssemos transado. E ainda fiz uma boa ação: libertei-a de vez daquele rapaz. Não poderia sentir prazer tão perfeito... não fosse a ideia dessa boa ação.

Não sem julgar a si próprio, questionando suas ações (ele se aproveitou da fragilidade de Claire? Foi injusto?), mas concluindo com tranquilidade:

Detesto fazer mulheres chorarem. Se fiz, foi porque ela precisava de uma lição, precisava abrir os olhos dela. E foi também uma boa ação. Se tivesse tido a intenção de chocá-la, ela teria retirado a minha mão e ruborizado. E além de não ter chocado a moça, ainda lhe fiz bem. O gesto que julguei de desejo ela tomou por consolação. Senti uma espécie de paz, mesclada ao receio de não ter controle sobre aquele instante.

Porém, Aurora desdenha, tomando por pequena demais a conquista de Jérôme: “É uma história encantadora, mas completamente anódina. Não há perversidade além da que você sugeriu”. Jérôme ignora a amiga, pois a sua satisfação e paz de espírito estão acima de qualquer provocação. Ele simplesmente agradece, por ela ser a motivadora de tal feito:

Jérôme: Não vai acreditar, mas, não fosse você aqui, nada teria acontecido, mesmo que eu acabasse conhecendo as moças.

Aurora: Sabe muito bem que eu acredito.

Jérôme: E, na sua ausência, nada mais acontecerá. Graças a você, vivi supremas delícias. Nem tenho vontade de que aconteça mais nada. Estou saciado.

Aurora: E Lucinde?

Jérôme: Lucinde! Lá vem você de novo! Tudo agora será por Lucinde. O resto, as outras mulheres, tudo isso, foi varrido, sumiu. Você é mágica!

Graças ao fortuito reencontro com Aurora, as férias de Jérôme, que tinham tudo para ser monótonas, se transformaram em algo extraordinário e definidor. Com todas suas tentações, serviram para reafirmar sua paixão e compromisso com Lucinde.

Jérôme vai à casa de Madame Walter, se despede de Aurora e vai embora. Mas, para encerrar o filme, Rohmer apresenta uma última cena, que não é presenciada pelo protagonista, e insere um novo elemento narrativo nos *Contos morais* – a variação de ponto de vista. Pois todos estes filmes são narrativas em primeira pessoa, sob a perspectiva do protagonista. Portanto, não há cenas que não são presenciadas por estes personagens principais. Com exceção desta, de *O Joelho de Claire*.

Gilles chega, cumprimenta Aurora e pergunta por Claire. Sob o olhar de Aurora, os namorados dialogam. Gilles é questionado pela garota e dá suas explicações. O último plano é exatamente um “plano ponto de vista” de Aurora, sob um movimento de panorâmica da câmera. É mostrado que o casal se reconciliou e Jérôme partiu acreditando que havia separado os dois.

Este é também o primeiro filme em que Rohmer utiliza movimentos de câmera mais complexos – *travellings*, panorâmicas e zooms, isolados e combinados. Os dois primeiros *Contos morais* eram tecnicamente precários, o que limitava (e até impossibilitava) muitos desses procedimentos. Já em *A Colecionadora* há algumas panorâmicas, mas a câmera permanece no tripé. Já em *Minha noite com ela*, há movimentos de *travelling*, mas como o filme é rodado principalmente em internas, seus movimentos são mais sutis e discretos.

Há muito poucos [movimentos de *travelling*] em *Minha noite com ela*, e alguns em *O Joelho de Claire*, e eles são muito discretos. Nunca é um movimento “pessoal” da câmera; a câmera não se move em iniciativa própria. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 59).

Seus movimentos de câmera sempre são justificados pela movimentação dos personagens. A câmera não se movimenta contra a ação física dos atores em hipótese alguma. Como é visto nos planos finais de *O Joelho de Claire*. A panorâmica que persegue Claire e Gilles é justificada pelo olhar de Aurora, que os observava (Figura 3.6.18). Quando Aurora caminha para acompanhar a movimentação deles (Figura 3.6.19), há seu contraplano: um plano ponto de vista de Aurora combinado com o movimento de panorâmica da câmera (Figura 3.6.20 e Figura 3.6.21) – justificado pela movimentação da personagem vista no plano anterior. “O que é essencial, o que eu estou tentando fazer, é fazer o espectador esquecer a câmera” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 51).

Geralmente Rohmer utiliza lentes grandes angulares, como a de 32mm, e prioriza os planos médios para enquadrar seus personagens junto ao cenário, como já apontado na análise de *A Carreira de Suzanne*. Desde modo, não há muito desfoque e obtém-se uma visualização mais “plana” do ambiente, mais próxima ao olhar humano. O uso de teleobjetivas, e conseqüentemente grandes desfoques, é evitado por Rohmer. Por isso geralmente sua câmera está efetivamente próxima aos seus atores e objetos retratados. *Zooms*, quando ocorrem, são sutis.

Em *O Joelho de Claire* Rohmer apresenta uma variedade maior no uso de lentes:

As lentes que eu mais gosto são as de 32mm. Entretanto, em *O Joelho de Claire*, eu usei uma 40mm, porque eu queria comprimir um pouco a geografia da locação, para fazer as montanhas parecerem um pouco maiores.[...] Eu sou muito cauteloso sobre fazer *close-ups*, ou usar lentes grande do tipo de 75-100mm; eu prefiro não usá-las, mas às vezes sou obrigado, porque a cena e o roteiro pedem por uma lente dessas e não há nada que eu possa fazer (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 58-59).

Um exemplo de exceção neste filme é quando Jérôme chega para um jantar na casa de Madame Walter trazendo flores. Sem cortes, a cena mostra um plano próximo do protagonista caminhando com o buquê. Pelo desfoque e a relação do personagem com o cenário, presume-se que está sendo usada uma lente teleobjetiva, em *zoom* (Figura 3.6.22). Conforme Jérôme caminha, a câmera o acompanha e diminui o *zoom*, enquadrando Madame Walter e seu amigo (Figura 3.6.23). A câmera recua ainda mais em *zoom* e os personagens são enquadrados com seus

corpos inteiros e a montanha atrás (Figura 3.6.24). Poderia ser apenas uma sequência de introdução e apresentações, mas Rohmer opta por não ignorar a paisagem e a luz, revelando também muito dos personagens (Jérôme, impecavelmente vestido, elegante e de modos irretocáveis) e do cenário (bonito, com o lago à beira da montanha sob o pôr do sol).

Eu não uso close e depois um plano aberto para mostrar onde os personagens estão localizados. Eu prefiro que a câmera se mova da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, para mostrar onde eles estão sem alternar o plano. Gosto de deixar os personagens e o cenário na mesma relação ao longo do filme, então eu tendo a usar somente uma lente.

Também nesse filme a câmera é mais móvel do que nos anteriores, muitas vezes esquadrihando o cenário para acompanhar a movimentação de seus personagens. Isso acontece pela liberdade espacial que a locação do filme oferece: às margens do lago, na região montanhosa. Há bastante espaço para a movimentação, tanto dos personagens quanto da câmera, além da perícia da equipe técnica em efetuar esses movimentos. Não só Néstor Almendros era um fotógrafo tecnicamente competente, como ele também contava com Philippe Rousselot como um de seus dois assistentes. Rousselot é hoje um importante diretor de fotografia atuante em Hollywood, já tendo inclusive ganhado o Oscar de “Melhor Fotografia” em 1993 com o filme *Nada dura para sempre* (*A River Runs Through It*, 1992), dirigido por Robert Redford. Ele começou sua carreira como operador de câmera em *Le révélateur*, de Phillippe Garrel, em 1968, e seu trabalho seguinte foi como assistente de fotografia em *Minha noite com ela*. Em 1972 também trabalhou com Rohmer em *Amor à tarde*.

Como *O Joelho de Claire* é todo filmado em apenas uma localidade e os cenários são próximos (casa da família de Jérôme, casa de Madame Walter, montanhas nos arredores etc.), Rohmer conduziu as gravações de maneira cronológica – na mesma sequência que os fatos se encadeiam na narrativa. Este é um fato incomum no cinema industrial, porque normalmente, para otimizar o tempo de produção, as filmagens são organizadas de acordo com a conveniência da logística – primeiro grava-se todas as cenas com determinado ator, ou em determinado cenário, depois no outro, e assim por diante – sem necessariamente respeitar a cronologia narrativa. É possível que dramaturgicamente essa medida adotada por Rohmer seja benéfica, porque inicialmente os personagens não se conhecem a fundo, assim como os atores (apesar dos ensaios;

a experiência efetiva da gravação está em outro nível de envolvimento), e com o passar dos dias (e filmagens) juntos, a intimidade progride, tanto nas gravações quanto na narrativa.

Essa escolha é diferente de *Minha noite com ela* e *Amor à tarde*, por exemplo, que por contarem com grandes deslocamentos e uso de estúdios, dificultariam muito a logística se fossem filmados cronologicamente.

Mas, para isso ser possível, é necessário que as locações sejam próximas e facilmente acessíveis, além de haver um comprometimento de toda a equipe de produção. O diretor também precisa de um controle rigoroso de seus objetivos e planejamento. Isso é exposto nos relatos sobre a produção, como o de Barbet Schroeder:

O roteiro indicava que em certo ponto nós precisaríamos de rosas florescendo, e em outro, cerejas prontas para serem colhidas. Então nós organizamos o cronograma para os momentos preciso em que cerejas iriam madurar e as rosas estariam prontas para serem cortadas. (ROHMER, 2006).

Normalmente o trabalho de organização do cronograma de filmagens é feito pelo assistente de direção, junto com a equipe de produção e com consulta ao diretor.

Eu trabalho com uma equipe muito pequena; não tenho assistente de direção, *script-girl* e eu mesmo cuido da continuidade. Às vezes cometo alguns equívocos e coloco um cinzeiro aqui quando ele deveria estar lá, mas isso não é de todo ruim. E como normalmente não há roupas especiais para os atores e poucos objetos de grande importância, a longo prazo não há problemas com esse modo de produção. Eu emprego poucos técnicos porque há poucos movimentos de câmera, mas esses técnicos com quem eu trabalho são excelentes, mesmo que não haja muitos deles. Em outros países as equipes são assustadoras. Eu uso cinco ou seis pessoas e por lá você tem sessenta. Isso me assusta e eu seria incapaz de trabalhar dessa maneira. Eu não gosto de ser o grande chefe que domina todo mundo; gosto de ser próximo de todos. (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 12).

Rohmer acaba por acumular estas tarefas, para ter um controle ainda maior sobre a produção e colocar em prática seu projeto de cinema totalmente pessoal e, de certa maneira, amador – em ambos sentidos, tanto como “aquele que ama”, quanto àquele que dispensa a ajuda profissional em determinadas situações.

O Joelho de Claire: figuras



Figura 3.6.1



Figura 3.6.2



Figura 3.6.3



Figura 3.6.4



Figura 3.6.5



Figura 3.6.6



Figura 3.6.7



Figura 3.6.8



Figura 3.6.9



Figura 3.6.10



Figura 3.6.11



Figura 3.6.12

O Joelho de Claire: figuras



Figura 3.6.13



Figura 3.6.14



Figura 3.6.15



Figura 3.6.16



Figura 3.6.17



Figura 3.6.18



Figura 3.6.19



Figura 3.6.20



Figura 3.6.21



Figura 3.6.22



Figura 3.6.23



Figura 3.6.24

3.7 Amor à tarde, 1972

Frédéric (Bernard Verley) está próximo dos quarenta anos e é casado com Hélène (Françoise Verley), professora e pesquisadora de literatura. Eles têm uma filha pequena e esperam o próximo filho para os próximos meses. Ele possui um escritório de assessoria jurídica e prospera em sua carreira. Para fugir da monotonia cotidiana, Frédéric mergulha nas ficções literárias e em devaneios fantásticos. Ele desenvolve um complexo sonho diurno onde se vê conquistando mulheres anônimas nas ruas parisienses. Cercado de belas mulheres – suas duas secretárias, as desconhecidas nos trens, nas ruas e nos cafês – isso se torna uma maneira de sublimar seu desejo reprimido, já que assumiu o compromisso matrimonial com Hélène. As suas tardes são os seus momentos de liberdade. Para fugir do rotineiro e tumultuado almoço ao meio-dia, Frédéric sai quando seus colegas retornam. Ele come sozinho, perambula pelas ruas, sonha e alimenta sua vaidade comprando roupas.

Sua vida sofre um abalo com o ressurgimento de Chloé (Zouzou), que era namorada de um amigo seu dos tempos da juventude. Ela se mostra um ser estranho na nova realidade de Frédéric. Bonita, liberal, sem amarras sociais e provocadora, Chloé sistematicamente atrai Frédéric, promovendo um jogo de aproximação e afastamento, que deixa o protagonista confuso. Ele encontra em Chloé uma oportunidade de escapar da sua vida real e passa a sonhar com uma vida dupla, na qual amaria e seria amado simultaneamente por duas mulheres, sem maiores complicações. Mas Chloé é realista e deixa claro que isso não passa de um sonho, restando para Frédéric o adultério.

Frédéric se aproxima de Chloé, que assume por ele um amor espontâneo e livre, independente da sua esposa. Quando finalmente Frédéric toma a decisão de consumir sua traição, no último momento, ele titubeia, relembra de sua esposa e filhos, e volta para eles.

Chegando a casa à tarde, quando deveria estar no seu escritório, aproxima-se de Hélène. Comovida, ela começa a chorar e ambos reafirmam o compromisso e o amor mútuo.

Amor à tarde é o último dos *Contos morais*. Rohmer retoma seus temas e indiretamente até personagens tratados nos filmes anteriores. Além de promover mais uma variação dentro da mesma composição, ampliando o alcance do ciclo. É um filme distinto dos anteriores em termos técnicos e estéticos.

A primeira diferença é a presença de um protagonista casado. Em todos os *Contos morais* anteriores, os personagens principais se viam às portas do matrimônio, numa progressão temporal facilmente perceptível – dos estudantes pré-universitários em seus primeiros amores à dúvida frente a consolidação do casamento. Em *A Padeira do bairro* e *Minha noite com ela* são mostrados epílogos em que os personagens principais já estão casados, mas são momentos fugazes e não temas centrais dos filmes. Já nesta sexta história, a vida conjugal é posta em questão. Enquanto nos outros filmes seus protagonistas estavam tentando consolidar essa escolha – de encontrar uma parceira, casar e viver a dois – aqui, Frédéric, a um passo adiante, começa a se questionar sobre a vida que escolheu. Pensando em sua esposa, ele pergunta a si mesmo: “Por que, dentre tantas belezas, escolhi a sua? Já não sei muito bem”. Ele coloca a questão fundamental: é possível viver duas vidas ao mesmo tempo, de um jeito completo e perfeito?

É o que trata *Amor à tarde*. Do período da realidade rotineira e entediante nas manhãs e noites de Frédéric, ao lado de sua esposa, e das fantasias em seus intervalos à tarde, sonhando com outras mulheres e outras vidas.

Mas, de acordo com o filme de Rohmer, o problema não está no matrimônio, e sim em Frédéric – que ainda não aceitou totalmente sua escolha e se vê imerso na rotina. “Nos *Contos morais* eu apenas faço questões; não dou respostas. É somente o drama que é exposto” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 75). É o drama de Frédéric que é acompanhado, sem centrar-se propriamente no julgamento sobre o valor do matrimônio. O personagem constata que o problema não está em sua esposa – que é inteligente, carismática e bonita. Sua beleza é evidenciada em seu primeiro plano do filme (Figura 3.7.1). Rohmer a apresenta como uma madona das pinturas clássicas: nua, realista e admirável. O nome Hélène também pode ser uma referência à mítica Helena de Tróia. Mas, ela deixou de ser excitante aos olhos de seu marido, mesmo nua e de banho tomado. Ela, mais do que amante, se tornou esposa, mãe, dona de casa, dedicada e dócil.

Sinto que o casamento me sufoca... e tenho vontade de fugir. A possibilidade de uma felicidade monótona me assombrava. Sinto saudade de um tempo não muito distante, quando eu também tinha medo da espera. Sonho com uma vida que seja apenas de primeiros amores. E de amores eternos.

Em todos os *Contos morais* anteriores os personagens estão em movimento, à procura das mulheres que escolhem para viverem juntos. Por isso estão fora de suas casas; estão a procura

de construir um lar a dois e estabelecer-se como casais. Já *Amor à tarde* estabelece a exceção, o contraponto: o protagonista está casado, é pai e está à espera de um segundo filho; tem um ótimo emprego e um futuro tranquilo pela frente. Sua casa se tornou sua prisão. Ele se sente sufocado pela monotonia que se apossou de sua vida e busca a liberdade nos intervalos de almoço, à tarde, quando vagueia pelas ruas parisienses observando as diferentes mulheres à sua volta. São as mulheres que ele deixou de tentar conquistar ao casar-se com Hélène.

A atitude de Frédéric é escapista. Talvez por não estar maduro ainda para aceitar sua vida de casado. Ele inicia sua fuga cotidiana viajando pela literatura, a caminho do seu escritório. “No trem, prefiro um livro a um jornal. Não por causa da comodidade. O jornal não prende tanto minha atenção... e não me faz sair do mundo real. [...] Adoro ter um livro para cada momento e para cada lugar. Todos me transportando além do mundo em que vivo”. Não sem motivo, seu personagem é mostrado lendo ficções sobre aventuras de exploradores em terras distantes e de outras culturas, onde a monogamia e a rotina burguesa que Frédéric vive não seriam as normas (Figura 3.7.2).

São nos períodos da tarde que Frédéric elabora seus devaneios. Adota uma programação para que diariamente passe parte do seu dia sozinho, perambulando por ruas e lojas, buscando algum conforto no consumismo, e almoce no horário em que seus colegas e a maioria das pessoas voltam aos seus escritórios. Ele come um sanduíche sozinho em algum café de frente para os transeuntes e sonha, sem deixar de justificar suas “traições oníricas”.

O que mais atrai meus olhos nas ruas parisienses é a presença constante e fugaz dessas mulheres que surgem e a quase-certeza de nunca mais vê-las. Basta que estejam lá, indiferentes e conscientes de seu charme. Felizes em perceber que ele exerce efeito sobre mim, assim como o meu sobre elas, por um acordo tácito, sem necessidade de suspiro ou olhar. Sinto seu poder de atração, mas não me deixo atrair. Isso não me afasta de Hélène, muito pelo contrário. Para mim, essas belezas são o prolongamento necessário da beleza de minha mulher. Elas a complementam com beleza e recebem um pouco da sua em troca. Sua beleza é a garantia da beleza do mundo, e vice-versa.

Neste momento Rohmer estabelece na narrativa uma ligação concreta com os outros *Contos morais*, apresentando atrizes dos três filmes anteriores. Frédéric observa nas ruas Françoise Fabian (Maud em *Minha noite com ela*; Figura 3.7.3), Marie-Christine Barrault (Françoise em *Minha noite com ela*; Figura 3.7.4), Haydée Politoff (*A Colecionadora*; Figura 3.7.5), Aurora Cornu (*O Joelho de Claire*; Figura 3.7.6), Laurence de Monaghan (Claire em *O*

Joelho de Claire; Figura 3.7.7) e Béatrice Romand (Laura em *O Joelho de Claire*; Figura 3.7.8), divagando:

Fico sonhando. Sonho que possuo todas elas. Há alguns meses, venho dedicando meu tempo a esse deleite, num sonho que se impõe e se valoriza a cada dia que passa. Um sonho infantil, talvez inspirado em alguma leitura dos meus dez anos. Eu imagino que tenho um pequeno aparelho pendurado no pescoço, que emite um sinal magnético capaz de anular qualquer vontade externa. Eu sonho que transmito seu poder às mulheres em frente ao café... indiferentes... apressadas... hesitantes... ocupadas... acompanhadas... solitárias.

Estas mulheres são apresentadas não só como fontes de desejo do protagonista, mas também como objetos de uma fantasia, na qual ele as teria à sua mercê. Então, diferente de todos os protagonistas anteriores, Frédéric tem o poder sobre essas mulheres que foram desejo dos outros personagens dos *Contos morais* e que sofreram de alguma maneira por elas. Sua vingança é eliminar o livre arbítrio e fazer com que elas o desejem de forma incondicional. Possivelmente esse seria não apenas o seu sonho, mas o de todos os protagonistas que foram apresentados nos filmes anteriores.

Uma a uma, Frédéric facilmente as convence a passarem uma tarde com ele, tornando-se o objeto de desejo delas. Mas ele se choca quando fala com a personagem de Béatrice Romand e esta o rejeita, exibindo o ímpeto natural da personagem Laura, de *O Joelho de Claire*:

Frédéric: Quer vir comigo?
Romand: Não.
Frédéric: Por quê?
Romand: Vou à casa de outro.
Frédéric: Eu...
Romand: Não insista. Não vai me convencer. É ele que amo e só com ele me sinto bem. Por que eu iria com você? Isso é incontestável.

Ele olha estupefato para o seu artefato mágico, que aparentemente parou de funcionar (3.7.9). O sonho de Frédéric se comprova infantil, pois revela a futilidade do seu escapismo, acusado pela sua própria consciência.

Toda a sequência é construída em uma chave onírica, diferente dos outros filmes de Rohmer. Há trilha sonora não-diegética e uma completa ausência de som direto. As falas entre os personagens é dublada e pós-sincronizada, causando um grande estranhamento, pois o restante do

filme é marcado pelos fortes ruídos naturais dos ambientes. Além de planos anormais em seus filmes, como grandes *zooms*, um *super close* (Figura 3.7.10) e o plano detalhe do amuleto mágico (Figura 3.7.11).

Essa sequência marca o fim do “prólogo” e anuncia a “primeira parte”, por meio intertítulos. A aparição inesperada de Chloé abala o cotidiano de Frédéric. Assim como feito com Hélène, Rohmer apresenta Chloé em um plano de destaque. Há um *zoom* de Chloé, fumando no escritório de Frédéric e olhando diretamente para o protagonista (Figura 3.7.12). É diferente de tudo o que foi visto até agora na narrativa. Uma mulher que não faz concessões, exótica e fascinante aos olhos do protagonista.

A partir do aparecimento de Chloé, há o choque entre o mundo estável e monótono de Frédéric e essa presença perturbadora. O protagonista não sabe como lidar com ela, não sabe o que sentir, nem o que fazer.

Eu sou muito cartesiano. O tema dos *Contos morais* é: pessoas que pensam, que são conscientes do que elas fazem, que têm opiniões e questionam suas opiniões, que se guiam por seus princípios... e que justificam tudo que elas fazem. Por exemplo, Chloé tem ideias muito específicas, noções, que são opostas às de Frédéric. Ela atrai ele com suas ideias e, conforme o filme avança, destrói o seu pequeno sistema moral. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 64)

Rohmer evidencia as diferenças entre os dois personagens em seus planos e em seus diálogos. Até a maneira como Chloé senta, com certo desleixo, é extraordinária ao mundo de Frédéric (Figura 3.7.13), tão austero e formal em todos os ambientes, mesmo em casa. Mas, lentamente, o protagonista é atraído por essa mulher extraordinária, que o faz esquecer suas fantasias absurdas e o sonho com o dispositivo mágico que eliminaria o livre arbítrio das mulheres. Chloé está muito além dessa infantilidade. Gradualmente Frédéric é cativado. Chloé aproxima-se, o provoca, o faz entrar em seu jogo, some de cena e deixa Frédéric entediado sozinho. Suas tardes que eram monótonas, com a aparição de Chloé se tornaram uma verdadeira aventura.

Ela o traz para perto, pede sua ajuda em diversos assuntos e ambos criam uma relação de profunda intimidade. Até compras fazem juntos à tarde, coisa que Frédéric não costumava fazer com sua esposa. Ele se vê sonhando com uma possível vida ao lado de Chloé. E, a se ver no espelho, juntos, leva sua imaginação longe (Figura 3.7.14):

Frédéric: Formamos um belo par, não acha?
Chloé: O par perfeito.
Frédéric: Chloé quer casar comigo?
Chloé: Você já é casado.
Frédéric: Mas, e em outra vida?
Chloé: Uma vida dupla?
Frédéric: Não necessariamente. Nunca pensou em viver duas vidas ao mesmo tempo, mas... de um jeito completo e perfeito?
Chloé: É impossível.
Frédéric: Tem razão. É apenas um sonho.

Chloé é realista e pragmática. Não cai no escapismo fácil de Frédéric e o provoca de maneira objetiva, porque é realmente adepta da aventura e não teme complicações sociais.

Você a ama [Hélène] só porque tem que amá-la. Eu não gostaria que alguém me amasse assim. Mas sou uma exceção. Não aceito compromisso. Mas, já que você é um burguês, haja como tal: casando-se e traindo. É uma válvula de escape. Ia lhe fazer bem, mas com moderação. Excelente, de fato.

Desde cedo é mostrado que o adultério é uma possibilidade concreta para Frédéric junto com Chloé. Diferente de todas as mulheres que o cercam, ele apenas participa de um jogo de provocações – seja com suas belas secretárias ou com as mulheres nas ruas ou nos trens – com Chloé o perigo é real. E isso que mexe com ele, o põe em dúvida.

O dilema moral do protagonista é mais grave que nos filmes anteriores porque envolve outros compromissos – ele é efetivamente casado e já tem dois filhos. Mas, quer algo que trai o compromisso com sua família e não encontra saída para conciliar seu desejo.

Frédéric não é um personagem tão extraordinário e carismático como os dos longas anteriores: Adrien é um dândi convicto envolvido no mundo das artes; Jean-Louis, católico fervoroso; e Jérôme, um diplomata experiente e conquistador. Frédéric é o burguês médio, com um bom trabalho, uma casa no subúrbio e uma família próspera. Não há características que o diferenciam da maior parte da população e que o torne tão relevante – fato que o torna mais mundano e próximo a qualquer espectador.

Em *Minha noite com ela* essas ideias [sobre a moral] são bem precisas; para todos os personagens nos outros filmes elas são mais vagas, e a moralidade é uma questão bem pessoal. Mas os personagens tentam justificar tudo no seu comportando e isso se enquadra no sentido mais estreito da palavra “moral”. E “moral” também significa que eles são pessoas que gostam de explicitar seus motivos, suas razões, para suas ações; eles tentam analisar e não são pessoas que agem sem pensar sobre o que estão fazendo. O que importa é o que eles pensam sobre seus próprios comportamentos. Estes não são filmes de ação, não são filmes onde a ação física toma conta, não são filmes onde há

situações muito dramáticas; são filmes onde um sentimento particular é analisado e onde os próprios personagens analisam seus sentimentos e são bastante introspectivos. É isso que *Contos morais* significa. (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 10)

O filme investe na vaidade de Frédéric. A câmera não desvia o foco do protagonista durante todo o filme e a narração é sob o seu olhar. Sua voz interior e seus questionamentos são compartilhados com o espectador. “Todos os narradores são narcisistas. É difícil não ser narcisista para alguém que está analisando a si mesmo e assistindo. Isso é verdade, mas há diferentes níveis de narcisismo para diferentes personagens” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 76). Frédéric é o protagonista mais introspectivo dos *Contos morais* – por seu egoísmo, sua vaidade e a maneira como a narrativa é construída. A câmera assume o olhar de Frédéric de maneira mais subjetiva do que nos filmes anteriores, com o plano-ponto-de-vista sendo apresentado e utilizado em momentos-chaves, diferente de outros filmes de Rohmer.

Depois de muito debate e provocações com Chloé, Frédéric fica a um passo de finalmente trair sua esposa.

Frédéric: Amo minha mulher e a desejo como nunca... mas estou tão atraído por você que não sei se vou resistir. Estou em dúvida. Às vezes acho que seria mais sensato transarmos logo. É possível amar duas mulheres ao mesmo tempo? É normal?

Chloé: Depende do que chama de amar. Amar com paixão, não; a paixão acaba. Mas transar com uma ou mais mulheres... e ter carinho por todas elas... é banal. Todo mundo faz isso mais ou menos abertamente. Natural é a poligamia.

Frédéric: A poligamia é a barbárie, a escravidão da mulher.

Chloé: Não se a mulher também for adepta. Se você fosse normal, transaria com as mulheres que quisesse e a sua mulher faria o mesmo. Sei que tenho razão e que vou convencê-lo. Vai acabar traindo sua mulher, e não necessariamente comigo. Vai ser outra que vai aproveitar o meu trabalho.

Como para tentar erradicar esse fantasma que o assombra – e agraciar sua vaidade – Frédéric está disposto a ir para a cama com Chloé. Isso é percebido em suas ações e em seus gestos, ao longo dos quatro meses que eles convivem. Chloé conseguiu convencê-lo a se arriscar e a experimentar algo que ele apenas sonhou. No último minuto, ele vai encarar seu próprio reflexo e voltar atrás, reafirmando seu compromisso com a esposa.

Como último episódio dos *Contos morais*, *Amor à tarde* revela mais alguns pontos extraordinários. Em termos de planificação, há mais *closes* e planos detalhes do que nos filmes anteriores. Mas, ainda assim, poucos contraplanos, se comparado a uma média do cinema clássico.

A encenação (planos, cenários e interação entre os atores) é bastante diferente de *O Joelho de Claire*, por isso seria apressado fazer uma comparação direta, em termos de qualidade. Mas, à sua maneira, esse filme confirma um grande controle de Rohmer e Almendros na composição pictórica. Os planos de Hélène e Chloé nuas sob os olhares de Frédéric e ele enxugando Chloé após o banho destacam-se na filmografia de Rohmer.

O cinema, como arte do movimento, naturalmente implica o fora de quadro – o movimento se apresenta e se esvai. Isso consequentemente implica uma reação no espectador e outra compreensão sobre o quadro em si, como um constante gesto de *voyeurismo* – pois o cinema é arte efêmera e da efemeridade. O espectador assiste e observa aqueles momentos únicos, que acontecem exclusivamente para ele. Em *Amor à tarde*, Hélène e Chloé não são apenas mulheres sendo expostas para serem admiradas pelo espectador. São mulheres sendo admiradas por um personagem específico – Frédéric, que é o *alter ego* cinematográfico do espectador e aquele que conduz o seu olhar. Essa implicação de *voyeurismo* eleva o erotismo da cena. Na história do cinema, Hitchcock consolidou e popularizou seu trabalho nessa chave *voyeurística*. Como Rohmer se revelou um admirador do diretor inglês, não é absurdo dizer que *Amor à tarde* é o *Conto Moral* mais *hitchcockiano*, dentro de suas características próprias, por seu modo de encenação e suas implicações psicológicas.

Mesmo com estrutura de produção teoricamente mais confortável a partir de *O Joelho de Claire* – que inclui equipe maior e mais tempo para filmar –, Rohmer continua planejando seus diálogos de forma diversa do cinema clássico. Nem sempre quem fala tem sua imagem exibida. Isto é, em um diálogo entre duas pessoas no cinema clássico, geralmente o personagem que fala aparece no plano e assim por diante, intercalados por cortes. O cinema de Rohmer não segue essa estrutura, por escolhas estéticas.

Um exemplo de *Amor à tarde* mostra conversa entre Chloé e Frédéric em um café:

1. A cena inicia com um plano médio com *zoom* nos dois personagens (Figura 3.7.15).
2. Quando Frédéric tenta se aproximar de Chloé para beijar a sua mão, ela se afasta e se inclina para frente (Figura 3.7.16). A câmera faz um pequeno movimento lateral, enquadrando a personagem no centro (Figura 3.7.17).

3. Chloé continua a falar, há um corte e um plano de Frédéric, que ouve atentamente (voz de Chloé fora do quadro) (Figura 3.7.18).

3. Plano de Chloé, que continua falando (Figura 3.7.19). Quando Frédéric faz um comentário relativamente longo, sua voz permanece fora de quadro, que se mantém sobre Chloé.

4. Em toda essa sequência, são dois minutos em que não há uma imagem de Frédéric falando – apenas sua voz sobre a imagem de Chloé, ou sua imagem sob o som de Chloé falando.

5. Chloé se mexe e sem cortar a câmera corrige novamente, agora voltando para sua posição anterior, enquadrando os dois personagens juntos e mais próximos (Figura 3.7.20).

6. Pequeno afastamento por *zoom* e encerra-se o diálogo e a cena (Figura 3.7.21).

Este é o *Conto Moral* com a maior quantidade de *closes*, planos detalhes, *zooms* e contraplanos. Diferente de *O Joelho de Claire*, por exemplo, no qual os diálogos são em sua maioria retratados em planos médios e há poucos *closes* realmente próximos. Na sequência do devaneio de Frédéric, há planos que não se repetem na filmografia do diretor.

A partir desta decupagem, a respeito do modo de trabalho do cineasta, diferentes hipóteses poderiam ser elencadas, que não se excluíam mutuamente, para se chegar a alguma conclusão:

1. Rohmer filma várias opções do mesmo plano e texto, escolhendo suas tomadas na montagem, privilegiando a melhor fala. Há variações das palavras e da entonação dos atores nas diferentes tomadas e Rohmer escolhe a melhor tomada da voz do personagem. Como essa melhor tomada (da voz) pode estar na imagem do outro ator, ele eventualmente escolhe o plano em que o diálogo está sendo proferido fora de quadro.

2. Rohmer determina antecipadamente qual é o personagem que o espectador deve focar sua atenção. Então filma todo o texto sendo proferido no plano desse ator e posteriormente o outro ator, que ouve e faz alguns comentários. Não importa se esse ator menos importante errar, porque sua imagem será usada apenas como cobertura, em caso de necessidade.

3. Rohmer não faz o plano do ator dizendo falas que não considera essenciais. Ou seja, ele determina de antemão o que considera essencial do texto e filma apenas o plano relacionado. Não é fato comum no cinema, pois a abundância de opções e o material de cobertura

geralmente são regra. O comum é ter planos *masters* (planos guias, mais abertos), que cobrem toda a cena e que podem ser recorridos na montagem para consertar eventuais falhas.

Analisando seus filmes e relatos, a partir desta cena citada como exemplo, é possível afirmar que foram feitos apenas dois planos: o plano médio com *zoom* (que se tornou um *close* de Chloé e posteriormente abriu o *zoom* e terminou em plano médio novamente) e o *close* de Frédéric, que eventualmente também serviu como cobertura.

Relatos de Néstor Almendros dão conta que Rohmer filmava apenas o que achava essencial, sem planos de segurança. E, como o próprio diretor afirmava, depois de gravar a cena, ele decidia no próprio *set* quais tomadas usaria, “Eu mando revelar apenas uma opção” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 128). Por isso em seus filmes é comum nos diálogos haver a prioridade no rosto de algum ator, e muitas vezes não ter a imagem do outro ator que falando. Porque Rohmer prioriza a imagem de um personagem, e não recorre ao artifício de sempre mostrar o rosto que fala. A voz, o diálogo sendo dado, é tão ou mais importante do que a imagem que se vê na tela. Esta opção revela um grande controle sobre o planejamento (decupagem do roteiro) e execução (a filmagem em si). Fato que, sem dúvida, foi aprimorado ao longo dos anos, conforme a experiência.

Meus filmes não são feitos na edição, mas antes, e então eu não tenho trinta e seis possibilidades diferentes de montagem. [...]

Durante a gravação eu decido [qual tomada mandar revelar]. Geralmente a primeira é a melhor. É raro não ser. Eu vejo e digo se é boa. Então decido na hora, porque o que parece bom para os olhos, é bom impresso em filme. [...]

[Sobre a possibilidade de estar errado] Geralmente meus atores pedem para termos uma nova tomada; eu nunca peço, mas eles, sim. Então nós ensaiamos de novo e gravamos outra. Mas agora eu tenho experiência o suficiente para julgar na hora o que é bom e, de qualquer maneira, a diferença entre duas opções pode não ser tão grande. Muitas vezes eu escuto o som direto e me decido de acordo com o som; o som é tão importante quanto a imagem. Então eu decido na hora, e é isso que é bom porque economiza bastante dinheiro; não há necessidade de desperdiçar. E, mais ainda, não perco tempo tentando me decidir. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 128-129)

Outro fator importante a se considerar sobre o trabalho de Rohmer na montagem é que ele trabalhou exclusivamente com mulheres nessa área. Os dois primeiros *Contos morais* (que não são longas) foram montados por ele mesmo, mas contaram com uma assistência feminina (de Jacqueline Raynal) e os quatro seguintes foram assumidos por mulheres – assim

como todos os longas-metragens de sua filmografia. A única exceção seria *Les Petites Filles modèles*, de 1952, que era montado por Jean Mitry e nunca foi finalizado.

Raynal editou sozinha *A Colecionadora* e Cécile Decugis³¹ foi responsável pelos três últimos *Contos morais*.

Em algumas poucas oportunidades, o diretor abordou sua preferência em trabalhar nesta área com mulheres.

Você nunca deve trabalhar com pessoas que estão contra você. Se isso acontecer, instintivamente você tenta se opor e isso distorce o seu julgamento. De todo modo, eu prefiro trabalhar com pessoas inteligentes; ao contrário do que alguém pode dizer, os inteligentes são mais flexíveis que os estúpidos. E mulheres geralmente são mais inteligentes nessa área [da montagem].

[...] Quanto à montagem, eu nunca poderia trabalhar com um homem. Para a fotografia, sim, mas, para a montagem, nunca. [...] Porque homens se sentem oprimidos. Um homem impõe seu próprio conceito de *mise en scène*, não é flexível o bastante. Ele pode tentar se opor a você mesmo que não tenha nenhuma opinião exceto em oposição à sua. Uma boa montadora tem ideias que antecipam as suas e as prolongam. Eu trabalhei com montadoras na televisão que não eram exatamente intelectuais, mas que tinham bom senso de avaliar o que é certo e o que não. Elas diriam imediatamente se algo era bom ou não. Um montador ruim está sempre se justificando, intelectualizando.

[...] A montagem é a última parte de um filme, e como isso é importante, o montador deve ser apenas um colaborador a serviço do diretor. Um montador não é criador do filme – mas, se ele for, o filme é realmente dele. Há filmes que são pura fraude, assinados por alguém que diz “câmera!, ação!” e que não tem qualquer participação na montagem. Se alguém quer ser autor de um filme, é necessário que esteja lá na montagem; o montador pode ajudar, mas não inventar. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 129)

Como Rohmer havia dito, seus filmes não são feitos na edição, mas sim antes. Seus filmes nascem das suas histórias escritas – geralmente em forma literária – e posteriormente no contato com os atores e as locações. Rohmer planeja sua decupagem e isso inclui seu conceito de edição. Pois, como aponta o cineasta, um autor cinematográfico deixa sua marca impressa em todas as fases de um filme, que pertencem a um mesmo conceito. Os filmes de Rohmer

³¹ Um levantamento sobre as profissionais que editaram os longas-metragens de Rohmer, que implica num óbvio ciclo de relacionamentos e confiança: Anne-Marie Cotret, 1959: *O Signo do Leão*. Jacqueline Raynal, 1967: *A Colecionadora*. Cécile Decugis 1969-1983: (1) *Minha noite com ela*, (2) *O Joelho de Claire*, (3) *Amor à tarde*, (4) *A Marquesa d’O*, (5) *Perceval, o gaulês*, (6) *A Mulher do aviador*, (7) *O Casamento perfeito*, (8) *Pauline na praia*, (9) *As Noites de lua cheia*. Maria-Luisa Garcia (também creditada como Lisa Hérédia), 1986-1990: (1) *O Raio verde*, (2) *O Amigo da minha amiga*, (3) *As Quatro aventuras de Reinette e Mirabelle*, (4) *Conto de primavera*. Mary Stephen, 1992-2007: (1) *Conto de inverno*, (2) *A Árvore, o prefeito e a midiateca*, (3) *Os Encontros de Paris*, (4) *Conto de outono*, (5) *Conto de verão*, (6) *Conto de inverno*, (7) *A Inglesa e o duque*, (8) *Agente triplo*, (9) *O Romance de Astrée e Céladon*.

dependem mais de uma forte estrutura dramática escrita (roteiro) e da interação dos atores com o espaço (encenação) do que da montagem. “Eu prefiro filmes que se baseiam mais na atuação e na estrutura dramática do que na edição” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 137).

Rohmer também frisa o perigo para não se cair no puro formalismo, que é totalmente contrário às suas intenções: “O maior perigo é precisamente o orgulho do cineasta que diz: eu tenho um estilo e quero evidenciar isso” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 46).

Diferente dos *Contos morais* anteriores, em *Amor à tarde* a maior parte do filme se passa em lugares de convivência pública. Enquanto *Minha noite com ela*, *A Colecionadora* e *O Joelho de Claire* transcorriam basicamente em lugares privados (casa de Maud e as casas de veraneio), neste filme Rohmer desenvolve várias cenas em espaços públicos, onde seus personagens interagem, mesmo que indiretamente, com outros sujeitos que ocupam os ambientes. Na sequência de Chloé e Frédéric no café, ela comenta que um dia chegou a tentar suicídio. Há um plano de um homem que provavelmente está próximo a eles e levanta sua cabeça, reagindo às palavras de Chloé e prestando atenção (Figura 3.7.22). Logo depois, em um momento de silêncio de Chloé, ela olha (Figura 3.7.23) para duas senhoras tranquilamente conversando futilidades (Figura 3.7.24). Ela ouve e diz: “ver as pessoas vivendo não me dá vontade de viver. Me dá nojo viver para acabar igual àquelas mulheres”.

Em meio a suas revelações, Chloé pode ser vista como a mais frágil das “mulheres tentadoras” dos *Contos morais*. À sua maneira um tanto grosseira, assume seu amor por Frédéric, diz que quer um filho seu e está realmente disposta ao sexo e a aceitar a posição que Frédéric a colocaria como amante. Fato que contribui para o clima de certa crueldade e dor que percorre todo o filme.

Os personagens de *Amor à tarde* são afetados pelas convenções sociais e têm suas dificuldades expostas ao conciliar suas consciências e vontades contra a moral vigente, em um constante e interminável embate. Rohmer deixa isso claro, expandindo as crises de suas personagens – retratando não só seus dilemas interiores e mais íntimos, mas também esses que surgem do contato cotidiano na convivência social –, diferente de seus *Contos* anteriores, que praticamente transcorriam em momentos de “intervalo” das suas vidas – nas férias, nos seus momentos de descanso. Nesta história, toda a ação transcorre em dias normais de trabalho do

protagonista. *Amor à tarde* é o contraponto de *A Colecionadora* e *O Joelho de Claire* neste sentido.

São quatro meses de ação apresentados no filme. Para marcar a passagem de tempo, é utilizado um calendário na parede do escritório de Frédéric, que é visível todas as vezes que o personagem entra (Figura 3.7.27). Enquanto em *O Joelho de Claire* havia intertítulos que faziam essa passagem, aqui a opção é por integrar o fato à narrativa, como um elemento estético presente na cena. Por ele, o espectador sabe que a aventura do protagonista com Chloé durou de 3 de janeiro a 15 de maio.

Em todos os títulos originais dos *Contos morais* há referências às mulheres que colocam em xeque os protagonistas – a padieira do bairro (Jacqueline), Suzanne, “ela” (Maud), a colecionadora (Haydée) e Claire – com exceção do último, *Amor à tarde*. Como encerramento de um ciclo, Rohmer soma situações anteriores e provoca uma última variação em sua estrutura. Superados os dilemas anteriores, de encontrar a mulher ideal e casar-se, trata-se de uma situação relacionada a um momento posterior. Trata-se de uma angústia que se origina na passagem do tempo e na rotina do matrimônio. Não é mais outra mulher específica que atormenta o protagonista, e sim a sua própria vida, o seu próprio cotidiano. Isso se constata em um período do dia, na tarde, que é um período intermediário, de certa solidão, angústia e devaneio para o protagonista, que permanece longe de sua casa (e sua esposa). Como diz Frédéric, “Nunca nos vemos à tarde. Só aos domingos. Não gosto muito da tarde. Fico angustiado. E tenho medo de ficar sozinho”.

Os longas-metragens dos *Contos morais* anteriores são todos localizados fora de Paris: Clermont-Ferrand (*Minha noite com ela*), Saint-Tropez (*A Colecionadora*) e Annecy (*O Joelho de Claire*), enquanto *Amor à tarde* centra-se na capital francesa. A questão não é aleatória. Em Rohmer, todo cenário tem função dramática. Se Clermont-Ferrand era importante por situar-se entre montanhas e ser visualmente uma cidade cinzenta e fria, Paris se destaca por ser uma metrópole. Os longos deslocamentos do protagonista são feitos por trem, implicando em dividir espaço com outras pessoas, trocar olhares e buscar um entretenimento intimista (a literatura). Frédéric reitera seu gosto pela grande cidade e os inúmeros anônimos que cruzam seus caminhos, principalmente mulheres, com quem fantasia. Ele aproveita a distância geográfica de sua esposa durante as tardes, já que trabalham em pontos distantes. Os cafés, as lojas e os demais

estabelecimentos comerciais também exercem importante função narrativa, promovendo os relacionamentos do protagonista.

Enquanto as duas secretárias de Frédéric discutem sobre o novo casaco de uma delas (Martine, a mais nova), ele simplesmente sentencia, “Esse verde é lindo” (Figura. 3.7.25), mas são interrompidos pela chegada do seu sócio, mudando o assunto. As duas são presenças constantes na rotina de Frédéric. E nada inofensivas; bonitas e com seus vestidos curtos. É perceptível olhares dos colegas de Frédéric para elas e mesmo comentários sobre a beleza das duas (Figura 3.7.26). Em certo momento, ele responde à Chloé, que havia percebido a situação e o provocava sobre a sua relação com as secretárias: “Gérard e eu poderíamos muito bem empregar secretárias velhas, feias, horríveis... Mas não. Prezamos a beleza. E não apenas para o prestígio da empresa, mas também porque gosto de me cercar de gente agradável em todos os sentidos”. Isso faz parte do jogo social que ele desempenha diariamente. Mas as duas personagens não são ingênuas e trocam olhares e risinhos entre si, ao verem Frédéric chegar visivelmente nervoso depois de um encontro frustrado com Chloé (Figura 3.7.27 e Figura 3.7.28 – o plano é uma panorâmica, da esquerda para direita, que acompanha o movimento de Frédéric, passando pela recepção, cruzando com as duas e entrando em sua sala particular). Elas não deixam de ter muitas intimidades com seus empregadores, pois convivem horas a fio, experimentando momentos de proximidade e eventualmente de desconforto – como quando Frédéric atende uma ligação, que é para Fabienne e ela vai atender ao lado do chefe, que está à máquina de escrever (Figura 3.7.29). Há uma evidente tensão pela proximidade física e o compartilhamento de um momento íntimo (uma conversa ao telefone, talvez com o namorado), mas que se mostra corriqueira – e, de certa maneira, excitante.

Frédéric é conservador com as roupas que veste. Sempre o mesmo estilo – tem vários suéteres iguais (de gola alta), apenas mudando a cor. Sua única variação é a camisa que comprou convencido por uma vendedora bonita. Mas, muito vaidoso, investe bastante de sua atenção no modo de se vestir e nas compras. Logo no início, ele vê uma vitrine e resolve entrar. Lá experimenta alguns suéteres e o vendedor insiste para que ele leve um verde, do mesmo modelo que ele usa, apenas de uma cor diferente. Frédéric rejeita e desdenha, deixando o vendedor sozinho. Na sequência, está em uma loja com uma bela atendente. Ela diz que não tem suéteres de cores interessantes para ele, apenas um “bege sem graça” (3.7.30). Mas, insiste que ele deveria

provar uma camisa verde quadriculada, porque ficaria ótimo nele. “Veja esta. Combina com a sua pele. Realça a cor dos seus olhos” (Figura 3.7.31). “Mas eu não quero uma camisa!”, retruca Frédéric. Ela insiste para ele apenas provar, numa aparente languidez. Ele vai até o provador acompanhado da vendedora, que elogia o ótimo caimento e a combinação (Figura 3.7.32). Convencido e encantado, Frédéric compra a camisa.

Mais tarde, quando mostra a camisa à esposa e ela elogia, ele confessa: “Que bom que gostou, fiquei meio inseguro. Não sabia que era tão influenciável! A vendedora me seduziu, como quem não quer nada. Na verdade, eu me apaixonei pela camisa. Raramente isso acontece”. A camisa se torna a sua favorita durante o filme, sendo a única variação aos suéteres de gola alta.

As roupas possuem papel importante no filme. As secretárias chamam a atenção com seus longos casacos e vestidos curtos; Hélène é sóbria e formal, usando também roupas mais largas enquanto espera o novo filho; e Chloé provoca Frédéric variando seu estilo. Inicialmente demonstra um desleixo casual (jeans manchado e suéteres opacos), depois investe em peças mais estilosas (camisas, coletes e jaqueta de couro), esforça-se para parecer mais sóbria (de terno feminino, que combinam com o habitual de Frédéric) e finalmente o seduz com um pequeno vestido – que despe na frente do protagonista (Figura 3.7.33). O tecido do vestido tem um padrão parecido com o da camisa pela qual ele se apaixonou (quadriculado com predominância do verde escuro). Frédéric afirma para Chloé que as roupas são apenas uma primeira instância do seu interesse pelas mulheres: “Eu não tenho adoração por vestidos. Para mim, é indiferente. Esse valoriza a sua silhueta. Quem tem que ser admirada é você. Tem um corpo muito bonito”.

Ao final do filme, ela estará sem roupas, completamente nua, esperando por Frédéric para consumarem o adultério. Mas, no momento em que ele que vai tirar seu suéter, ele se lembra do seu comprometimento familiar.

Jacob Leigh, em seu livro *The Cinema of Eric Rohmer*, cita uma fala de Zouzou, a intérprete de Chloé, tratando a respeito do esmero do diretor em escolher exatamente as roupas que acreditava adequadas aos seus personagens.

Roupa por roupa e cor por cor... [...] Ele realmente tomou um cuidado muito especial com o meu figurino... ele veio [à minha casa] pelo menos umas dez vezes para conferir o meu guarda-roupas. Ele me fazia tirar tudo de dentro, provar coisas, caminhar, vestir, tirar... (Zouzou apud LEIGH, 2012, p. 56).

Duas últimas cenas apresentam clímax do filme:

Frédéric vai encontrar Chloé em seu apartamento. Quando chega, ela está no banho. Abre a porta para ele e pede ajuda para se secar. Ela, nua, deixa que Frédéric a seque. Lentamente, Frédéric desliza a toalha pelo corpo de Chloé, percorrendo suas curvas (Figura 3.7.34 à Figura 3.7.36). Rohmer filma em um plano único, exibindo as costas de Chloé e o rosto atento de Frédéric, sem deixar de destacar a sua aliança na mão esquerda.

Chloé se desvencilha e corre para a sua cama, sorrindo para Frédéric (Figura 3.7.37). O plano é o ponto de vista de Frédéric. O que o espectador vê é a madona idealizada, tal qual um quadro de Manet (Figura 3.7.38), Ingres (Figura 3.7.39) ou mesmo Ticiano (Figura 3.7.40). A imagem é icônica e representativa. Um quadro de sonho, desejo e fetiche para Frédéric.

Ele começa a tirar o seu suéter (Figura 3.7.41), mas subitamente, por alguns segundos (Figura 3.7.42), se vê no espelho (Figura 3.7.43) – há um pequeno *zoom* – e se recompõe (Figura 3.7.44), ajeitando seu cabelo, sua roupa e lavando suas mãos (Figura 3.7.45). Não há plano de *flashback*, mas a gestualidade remete a uma sequência anterior, quando há poucos dias Frédéric brincava com seu filho recém-nascido fazendo caretas usando a mesma blusa (Figura 3.7.46). Não há voz *off* e não há comentários de Frédéric se justificando. Rohmer apenas mostra a ação do protagonista no tempo presente.

Frédéric sai silenciosamente do apartamento de Chloé. Não haverá mais qualquer imagem dela no filme. Ele atravessa os corredores do prédio e desce rapidamente por uma escada espiral, apresentada em um longo plano vertical (Figura 3.7.47). Também é um plano virtuoso incomum na filmografia de Rohmer, adepto de ângulos objetivos e tradicionais, à altura do olhar humano. O plano se assemelha a imagens de *Um corpo que cai* (Figura 3.7.48), de Hitchcock, filme no qual o envolvimento com duas mulheres (que na verdade são a mesma) leva o protagonista Scottie à loucura. Em *Amor à tarde*, há imagens duplicadas em diversos espelhos presentes nos cenários e o jogo de duplicidade que Frédéric tenta participar – desde o seu sonho de vida dupla à concretude de arquitetura semelhante entre o seu escritório e o apartamento de Chloé (duas salas conjugadas numa estreita estrutura horizontal, diversas vezes explorada pela câmera). É também o *Conto moral* em que o protagonista mais se aflige com a culpa, que é um tema tão comum em Hitchcock. É o peso da culpa, e não a escolha deliberada, que faz com que Frédéric abandone Chloé e volte à sua família.

Hélène se surpreende com Frédéric chegando em casa à tarde. Os dois conversam com formalidade, estranha a um casal já estabelecido, e ele explica que sentiu necessidade de vê-la naquela tarde em especial. Ele declara seu amor e reafirma seu compromisso com um misto de dedicação e arrependimento.

Frédéric: É que acabei de sentir uma coisa. Pode parecer besteira. Seria melhor não falar... É o seguinte. Estou ao seu lado, e você me intimida. Me intimida porque é bonita. Nunca estive tão bonita, sabia? Não faz sentido eu me sentir intimidado... porque te amo. Está vendo que besteira?

Hélène: Não, eu entendo.

Frédéric: Mas não quero que confunda minha timidez com frieza.

Hélène: Eu é que sou fria. Muito mais que você. Você é perfeito.

Hélène se emociona e começa a pedir desculpas, dizendo que ele é o marido ideal. “Eu quase não converso com você, não me abro e tenho assunto que não acaba mais com gente que mal conheço, com quem só tenho relações passageiras, entende?”. Subitamente ela desaba no choro.

O filme não acompanhou o percurso de Hélène, apenas o de Frédéric – que, o espectador sabe, estava em dúvida sobre seu matrimônio. Há uma comoção entre os personagens e entre os atores. Bernard Verley e Françoise Verley também eram um casal fora do filme. Rohmer aproveitou-se disso ao escalar o ator e chamando também sua esposa, que não tinha nenhuma experiência com cinema, sendo este seu único filme. Rohmer enquadra o casal em um plano médio. Enquanto Hélène chora, Frédéric começa a beijá-la e acariciá-la ansiosamente (Figura 3.7.49), em um aparente misto de arrependimento, dor e excitação. Ele tenta soltar as alças do seu vestido e pergunta se há alguém em casa, em referência aos filhos e à babá. Ela diz que “não, até as cinco” e pede “vamos para o quarto”. Então eles se levantam e ela sai segurando seu vestido para não cair (Figura 3.7.50).

Este plano dura três minutos ao todo. Enquanto os personagens vão para a direita do quarto, a câmera corrige lentamente num movimento de panorâmica para a esquerda, enquadrando a cômoda com a luminária e a janela, mostrando à tarde lá fora (Figura 3.7.51 à Figura 3.7.53). Subitamente segue-se a cartela de “fim”.

Rigorosamente, o que se vê é uma aproximação de Frédéric e Hélène, derrubando o muro da formalidade que os separava, mesmo casados. A realidade (do que houve com Hélène) é fugidia e escapa ao espectador. A história posterior do casal permanece em aberto. *Amor à tarde*

trata-se de uma obra sobre um período específico da vida de um casal, visto exclusivamente sob o ponto de vista do marido.

É o encerramento dos *Contos morais*. Ao final, o ciclo poderia ser visto como pessimista, como uma visão negativa do amor e das suas convenções – principalmente, sobre o casamento. Mas também é possível concluir o oposto ao analisar a filmografia de Rohmer como um todo e as questões apresentadas. Ao fim, o diretor mostra uma dura crise amorosa, mas sem ignorar as belezas cruzadas no caminho e o potencial libertador da experiência e da reflexão. Afinal, é o amor que não se deve encerrar nas convenções – sociais, morais, éticas.

Amor à tarde: figuras



Figura 3.7.1



Figura 3.7.2



Figura 3.7.3



Figura 3.7.4



Figura 3.7.5



Figura 3.7.6



Figura 3.7.7



Figura 3.7.8



Figura 3.7.9



Figura 3.7.10



Figura 3.7.11



Figura 3.7.12

Amor à tarde: figuras



Figura 3.7.13



Figura 3.7.14



Figura 3.7.15



Figura 3.7.16



Figura 3.7.17



Figura 3.7.18



Figura 3.7.19



Figura 3.7.20



Figura 3.7.21



Figura 3.7.22



Figura 3.7.23



Figura 3.7.24

Amor à tarde: figuras



Figura 3.7.25



Figura 3.7.26



Figura 3.7.27



Figura 3.7.28



Figura 3.7.29



Figura 3.7.30



Figura 3.7.31



Figura 3.7.32



Figura 3.7.33



Figura 3.7.34



Figura 3.7.35



Figura 3.7.36

Amor à tarde: figuras



Figura 3.7.37



Figura 3.7.38



Figura 3.7.39



Figura 3.7.40



Figura 3.7.41



Figura 3.7.42



Figura 3.7.43



Figura 3.7.44



Figura 3.7.45

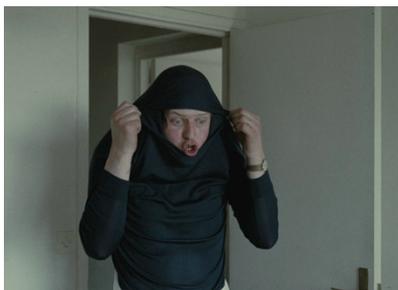


Figura 3.7.46



Figura 3.7.47



Figura 3.7.48

Amor à tarde: figuras



Figura 3.7.49



Figura 3.7.50



Figura 3.7.51



Figura 3.7.52



Figura 3.7.53

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das décadas que Rohmer percorreu como cineasta, ele nunca foi uma unanimidade de crítica ou de público. E dificilmente seria, pois sempre trabalhou à margem da grande indústria – que, em tempos de dominação da publicidade, é quem dita o sucesso de público.

Quanto à crítica, regularmente o nome de Rohmer retorna com alguma força, sempre como símbolo de cineasta “autoral” – aquele que se mantém fiel a um estilo que consolida. Essa mesma fidelidade tem pontos positivos e negativos. Como positivo, ressalta integridade e depuração de um estilo. Como negativo, pode sugerir conservadorismo e falta de criatividade. Todos os pontos podem ser aplicados a Rohmer, conforme o interesse do analista.

Historicamente, parte da crítica se mostrou favorável aos filmes de Rohmer desde seu primeiro longa-metragem, *O Signo do leão*. Tomando como exemplo a *Cahiers du Cinéma* e suas famosas listas de “Dez melhores filmes do ano”, as obras de Rohmer figuraram com regularidade entre os preferidos da revista. Mas, devido à participação do diretor na história da *Cahiers*, é difícil desvincular totalmente essa preferência. Antes de consolidar seu discurso cinematográfico, Rohmer marcou sua retórica nas páginas da própria publicação. Em março de 1971, na revista *La Nouvelle Revue française*³², Rohmer divulgou uma carta aberta a um crítico que havia comentado negativamente os *Contos morais*. O objetivo era justificar e legitimar seus filmes por meio das palavras, as mesmas que havia deixado de lado havia quase dez anos para se dedicar exclusivamente à produção de filmes.

Nos anos seguintes, Rohmer prosseguiu alinhado ao seu projeto de cinema e raros foram os casos de ataques ferrenhos ao seu trabalho. Assim como não motivou paixões contrárias, não motivou grandes paixões favoráveis. Seu nome permaneceu em certa estabilidade que lhe foi conveniente, assim como as bilheteria de seus filmes, que não costumavam passar dos quinhentos mil ingressos vendidos na França.

Seu maior sucesso de público permanece sendo *Minha noite com ela*, com um milhão de ingressos vendidos na França. Talvez justamente por ser seu filme mais clássico e estar

³² “Letter to a critic [concerning my Contes moraux]” in ROHMER, Éric. *The taste for beauty*. New York: Cambridge University Press, 1989.

alinhado à tendência corrente do cinema na época. Dos *Contos morais*, é o longa que menos causa estranhamento. Não possui os devaneios oníricos de *Amor à tarde* (em termos estéticos e morais), nem o seu amargor; não possui a sugestão metalinguística literária de *O Joelho de Claire*, com sua deliberada confusão de pontos de vista; nem a rigidez de encenação autoimposta de *A Colecionadora*, que levaram o filme a ser constituído basicamente de longuíssimos planos de discussão entre os personagens. *Minha noite com ela* não é o ápice do formalismo de Rohmer e se comprova o mais adequado dos *Contos morais* para o sucesso do público. Sua decupagem combina satisfatoriamente as longas tomadas de discussão com sequências mais dinâmicas da montagem, além de haver uma refrescante alternância entre ambientes internos e externos. Em termos simplificadores, é o *Conto moral* que menos atrai a atenção do espectador para sua forma, possibilitando uma maior imersão em sua trama.

Além de contar com Maud, uma personagem feminina que se contrapõe ao protagonista, mas é muito carismática e pouco polêmica. Haydée possui carisma, mas sua liberdade sexual pode ser vista como excessiva; Claire, com sua ingenuidade, é reduzida somente ao esplendor físico; Chloé é uma figura enigmática, não se filiando aos padrões de beleza e tendo uma declarada inadequação às normas sociais.

São comuns os comentários informais em que nos filmes de Rohmer “pouca coisa acontece” e que eles são cheios de “tempos mortos”. Mas isso é facilmente contradito com uma análise atenta, pois o diretor é cuidadoso ao manter em suas narrativas apenas o que é essencial ao seu conceito. São evitados planos de transição, “tempos mortos” e esgarçamento da narrativa. Rohmer não busca o realismo como estilo por si só. Seus filmes não exploram a banalidade do cotidiano, mas justamente o contrário: eles buscam o que é extraordinário nas vidas comuns. O aparente realismo de seus filmes serve como enunciação para cativar o espectador à uma narrativa ficcional rigorosamente encadeada.

Se comparado a um filme de ação clássico, as obras de Rohmer podem realmente ser vistas como “monótonas”, em termos estéticos e psicológicos. Isso ocorre porque seus filmes não tratam da ação física, mas sim da psicologia dos personagens, de suas intimidades, dos momentos íntimos que acabam se revelando fundamentais em suas vidas. Mas, de maneira lenta, gradual e reflexiva. Os personagens são profundos e conscienciosos. “Estou entediado com todas as pessoas impulsivas. Eu sinto que há muitas pessoas impulsivas em filmes – e outros tem

mostrado personagens impulsivos melhor do que eu seria capaz de fazer” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 65). Com o decorrer dos anos, Rohmer conseguiu consolidar não só seu estilo, mas também sua temática, mesmo quando trabalhou com filmes que recriam outras épocas.

Ninguém, por exemplo, vai me pedir para colocar elementos de crime e mistério em *O Joelho de Claire*, porque este é o quinto dos *Contos morais* e os *Contos morais* não são histórias de detetive. Então realmente meu objetivo era persuadir as pessoas a aceitarem este estilo de cinema – que não é novo, tanto no cinema quanto no romance nada é realmente novo. O que eu chamo de “conto moral” não é um conto com uma moral, mas uma história que lida menos com o que as pessoas fazem e mais com o que ocorre nas suas mentes, enquanto elas estão alguma coisa. Um cinema de pensamentos mais do que de ações. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 17).

Esses personagens também são eloquentes e aceitam explorar seus sentimentos. De braços abertos julgam a si próprios e suas ações, colocando-se constantemente em crise. Essas são suas virtudes, independente de seus valores morais e de suas aparências. Como a personagem de Laura, interpretada por Béatrice Romand, em *O Joelho de Claire*. Ela não é um esplendor de beleza física, mas encanta por seu carisma e sua eloquência. Ela tem dezesseis anos, mas fala como uma mulher adulta. Ao contrário de Claire, que é estonteante fisicamente, mas incapaz de dialogar com profundidade com o protagonista. Como profere Jérôme, “Para mim, o físico não importa. Desde que observado certo grau de aceitabilidade. Todas as mulheres se equivalem. Só o caráter as diferencia”.

Os filmes de Rohmer se diferenciam do cinema tradicional também por seus roteiros, que são centrados nos diálogos e com personagens que falam muito, utilizando longas frases. Seus personagens sempre falam de maneira correta e limpa. “Eu não gosto de escrever francês incorreto. Eu acho que os personagens devem falar francês correto” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 79). Mas o diretor consegue criar dinamismo e coloquialidade nessas falas, diferenciando também do texto literário e do teatral.

Eu penso que o diálogo que eu escrevo não é literário. É linguagem falada e as falas que um ator deve dizer são compostas depois de conversas com ele, para assim tornar o diálogo mais natural. Este não é, entretanto, o caso com Trintignant [em *Minha noite com ela*, pois Rohmer já tinha o diálogo previamente escrito e fechado]. Eu uso um gravador de áudio para estas conversas com meus atores. Zouzou [de *Amor à tarde*] sabia que nada das suas opiniões sobre educação infantil, sobre a família ou sobre qualquer outra coisa viraria parte do personagem de Chloé. Mas isso foi uma experiência valorosa, porque depois dessas conversas com ela, eu escrevi falas que eu sabia que ela poderia recitar bem. (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 66)

O interesse de Rohmer em tratar a oralidade no cinema de tal maneira chega a um nível sem paralelos na história. “A única música nos meus filmes é a música das vozes das pessoas” (Rohmer apud CARDULLO, 2012, p. 20). Com o investimento no potencial da oralidade, presente em toda sua filmografia, é possível apontar Rohmer como um dos poucos “cineastas da palavra”.

Rohmer é perspicaz em constatar que cinema não consiste apenas de bons diálogos e que é necessário que uma conversa seja também visualmente interessante. Por isso, em sua encenação, há uma dança dos corpos, que se levantam, se sentam, se afastam e se aproximam dos seus interlocutores, relacionando-se também com o cenário. Não são somente dois personagens parados conversando, com uma decupagem tradicional – plano médio dos dois e *closes* de cada um.

O diretor também confere importante função dramática aos cenários, lidando com eles de maneira criativa, mas tendo fidelidade e clareza na representação dos espaços físicos reais em suas narrativas ficcionais.

Rohmer encontrou uma maneira adequada de viabilizar suas obras, mantendo-se em um nicho seguro – do filme francês autoral, de médio a baixo orçamento, de temática dos relacionamentos amorosos. Suas produções eram coerentes com sua personalidade e seu modo de trabalho, com controle total sobre todas as fases de produção e envolvendo pequenas equipes técnicas. Isso permitiu que Rohmer se consolidasse como roteirista e diretor, mas também exercesse o papel de produtor, assistente de direção, diretor de arte e montador, mesmo sem assumir oficialmente estes créditos,

Há um conceito de esplendor estético, de certa forma aristocrata e de influência renascentista, que está presente tanto em seus escritos, quanto em seus filmes. É essa busca da beleza – esse termo essencial no cinema de Rohmer – que norteia suas produções. “Eu sou um admirador. Eu mostro apenas coisas que eu admiro” (Rohmer apud HANDYSIDE, 2012, p. 38). Colocar em cena estas belezas e fazer que seus filmes levem o espectador a apreciar a beleza natural é, provavelmente, o grande objetivo de Rohmer como cineasta.

ANEXOS

FICHAS TÉCNICAS DOS CONTOS MORAIS

A Padeira do Bairro

A Padeira do bairro (La Boulangère de Monceau, FRA, 1963).

Conto Moral #1.

Roteiro, direção e montagem: Éric Rohmer.

Imagem: Jean-Michel Maurice, Bruno Barbey.

Produção: Georges Derocles, Barbet Schroeder.

Atores: Barbet Schroeder, dublado por Bertrand Tavernier (o narrador), Claudine Soubrier (Jacqueline), Michèle Girardon (Sylvie), Fred Junk (Schmidt).

Duração: 23 minutos.

Formato: 16 mm, preto e branco, 1,33:1.

A Carreira de Suzanne

A Carreira de Suzanne (La Carrière de Suzanne, FRA, 1963).

Conto Moral #2.

Roteiro e direção: Éric Rohmer.

Imagem: Daniel Lacambre.

Montagem: Éric Rohmer; Jacqueline Raynal.

Produção: Barbet Schroeder (Les Films du Losange).

Atores: Catherine Sée (Suzanne Hocquelot), Philippe Beuzen (Bertrand), Christian Charrière (Guillaume Peuch-Drumont), Diane Wilkinson (Sophie), Jean-Claude Biette (Jean-Louis), Patrick Bauchau (Frank), Pierre Cottrell (o colecionador), Jean-Louis Comolli.

Duração: 53 minutos.

Formato: 16 mm, preto e branco, 1,33:1.

A Colecionadora

A Colecionadora (La Collectionneuse, FRA, 1967).

Conto Moral #4.

Direção: Éric Rohmer.

Roteiro: Éric Rohmer, com a colaboração nos diálogos de Patrick Bauchau, Haydée Politoff e Daniel Pommereulle.

Imagem: Néstor Almendros.

Montagem: Jacqueline Raynal.

Produção: Barbet Schroeder (Les Films du Losange), Georges de Beauregard (Rome-Paris Films).

Atores: Patrick Bauchau (Adrien), Haydée Politoff (Haydée), Daniel Pommereulle (Daniel), Mijanou Bardot (Mijanou), Annick Morice (Annick), Seymour Hertzberg (Sam)

Duração: 87 minutos.

Formato: 35 mm, cor, 1,33:1

Data de estreia: 2 de março de 1967.

Minha noite com ela

Minha noite com ela (Ma nuit chez Maud, FRA, 1969).

Conto Moral #3.

Roteiro e direção: Éric Rohmer.

Imagem: Néstor Almendros.

Direção de arte: Nicole Rachline.

Som: Jean-Pierre Ruh.

Montagem: Cécile Decugis.

Produção: Barbet Schroeder e Pierre Cottrell (Les Films du Losange), Alfred de Graaff e Pierre Grimberg, FFP, Simar Films, Les Films du Carrosse, Les Productions de la Guéville, Renn Productions, Les Films de la Pléiade, Les Films des Deux Mondes.

Atores: Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis), Françoise Fabian (Maud), Antoine Vitez (Vidal), Marie-Christine Barrault (Françoise)

Duração: 107 minutos

Formato: 35 mm, preto e branco, 1,33:1.

Data de estreia: 6 de junho de 1969.

O Joelho de Claire

O Joelho de Claire (Le Genou de Claire, FRA, 1970).

Conto Moral #5.

Roteiro e direção: Éric Rohmer.

Imagem: Néstor Almendros.

Som: Jean-Pierre Ruh.

Montagem: Cécile Decugis.

Produção: Barbet Schroeder e Pierre Cottrell (Les Films du Losange).

Atores: Jean-Claude Brialy (Jérôme), Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (Sra. Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent).

Duração: 105 minutos.

Formato: 35 mm, cor, 1,33:1.

Date de estreia: 12 de dezembro de 1970.

Amor à tarde

Amor à tarde (L'Amour, l'après-midi , FRA, 1972).

Conto Moral #6.

Roteiro e direção: Éric Rohmer.

Imagem: Néstor Almendros.

Direção de arte: Nicole Rachline.

Som: Jean-Pierre Ruh.

Montagem: Cécile Decugis.

Produção: Pierre Cottrell e Barbet Schroeder (Les Films du Losange), Columbia

Atores: Bernard Verley (Frédéric), Zouzou (Chloé), Françoise Verley (Hélène), Daniel Ceccaldi (Gérard), Malvina Penne (Fabienne), Babette Ferrier (Martine).

Date de estreia: 1º de setembro de 1972.

Duração: 97 minutos.

Formato: 35 mm, cor, 1,33:1.

BILHETERIAS

Ano	Filme	Ingressos na França ³³
1962	<i>O Signo do leão</i>	16.527
1967	<i>A Colecionadora</i>	296.504
1969	<i>Minha noite com ela</i>	1.024.379
1971	<i>O Joelho de Claire</i>	638.445
1972	<i>Amor à tarde</i>	902.179
1976	<i>A Marquesa d'O...</i>	295.144
1979	<i>Perceval, o gaulês</i>	144.955
1981	<i>A Mulher do aviador</i>	110.989
1982	<i>Um Casamento perfeito</i>	202.540
1983	<i>Pauline na praia</i>	322.928
1984	<i>As Noites de lua cheia</i>	628.625
1986	<i>O Raio verde</i>	459.627
1987	<i>O Amigo da Minha Amiga</i>	494.840
1987	<i>As Quatro aventuras de Reinette e Mirabelle</i>	—
1989	<i>Conto de primavera</i>	252.598
1992	<i>Conto de inverno</i>	210.166
1993	<i>A Árvore, o prefeito e a midiateca</i>	177.767
1995	<i>Os Encontros de Paris</i>	79.329
1996	<i>Conto de verão</i>	318.739
1998	<i>Conto de outono</i>	373.316
2001	<i>A Inglesa e o duque</i>	242.138
2004	<i>Agente triplo</i>	73.971
2007	<i>O Romance de Astrée e Céladon</i>	63.308

³³ Fontes:

AlloCiné <<http://www.allocine.fr/>> Acesso em: 6 de junho de 2014.

JP's Box-Office <<http://www.jpbox-office.com/>> Acesso em: 6 de junho de 2014.

SCHILLING, Derek. *Eric Rohmer*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

FILMOGRAFIA DE ÉRIC ROHMER

Curtas e médias-metragens selecionados de Éric Rohmer

Présentation ou Charlotte et son steak (FRA, 1951).

Bérénice (FRA, 1954).

La Sonate à Kreutzer (FRA, 1956).

Véronique et son cancre (FRA, 1958).

A Padeira do Bairro (La Boulangère de Monceau, FRA, 1963). “Contos Morais” #1.

A Carreira de Suzanne (La Carrière de Suzanne, FRA, 1963). “Contos Morais” #2.

Les Métamorphoses du paysage (FRA, 1964).

Nadja à Paris (FRA, 1964).

Carl Th. Dreyer (FRA, 1965).

Place de l'Étoile. Filme coletivo *Paris vista por... (Paris vu par..., FRA, 1965)*.

Louis Lumière (FRA, 1966).

Fermière à Montfaucon (FRA, 1968).

Bois ton café (FRA, 1987).

Longas-metragens de Éric Rohmer

O Signo do leão (Le Signe du lion, FRA, 1959).

A Colecionadora (La Collectionneuse, FRA, 1967). “Contos Morais” #4.

Minha noite com ela (Ma nuit chez Maud, FRA, 1969). “Contos Morais” #3.

O Joelho de Claire (Le Genou de Claire, FRA, 1970). “Contos Morais” #5.

Amor à tarde (L'Amour l'après-midi, FRA, 1972). “Contos Morais” #6.

A Marquesa d'O... (La Marquise d'O..., FRA/DEU, 1976).

Perceval, o gaulês (Perceval le Gallois, FRA/ITA/DEU, 1979).

A Mulher do aviador (La Femme de l'aviateur, FRA, 1981). “Comédias e provérbios” #1.

Um Casamento perfeito (Le Beau mariage, FRA, 1982). “Comédias e provérbios” #2.

Pauline na praia (Pauline à la plage, FRA, 1983). “Comédias e provérbios” #3.

As Noites de lua cheia (Les Nuits de la pleine lune, FRA, 1984). “Comédias e provérbios” #4.

O Raio verde (Le Rayon vert, FRA, 1986). “Comédias e provérbios” #5.

O Amigo da Minha Amiga (L'Ami de mon amie, FRA, 1987). “Comédias e provérbios” #6.

As Quatro aventuras de Reinette e Mirabelle (Quatre aventures de Reinette et Mirabelle, FRA, 1987).

Conto de primavera (Conte de printemps, FRA, 1990). “Contos das quatro estações” #1.

Conto de inverno (Conte d'hiver, FRA, 1992). “Contos das quatro estações” #2.

A Árvore, o prefeito e a midiateca (L'Arbre, le maire et la médiathèque, FRA, 1993).

Os Encontros de Paris (Les Rendez-vous de Paris, FRA, 1995).

Conto de verão (Conte d'été, FRA, 1996). “Contos das quatro estações” #3.

Conto de outono (Conte d'automne, FRA, 1998). “Contos das quatro estações” #4.

A Inglesa e o duque (L'Anglaise et le Duc, FRA, 2001).

Agente triplo (Triple agent, FRA/ITA/ESP/GRE/RUS, 2004).

O Romance de Astrée e Céladon (Les Amours d'Astrée et de Céladon, FRA/ITA/ESP, 2007).

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Inácio. Eric Rohmer vs. Maurice Schérer. *Blog Cinema de boca em boca*, Nov 2007. Disponível em <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2011/07/13/eric-rohmer-vs-maurice-scherer/>> Acesso 13 de maio de 2014.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A Teoria dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004a.
- AUMONT, Jacques. *Moderno – Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus, 2008a.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008b.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O Autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONITZER, Pascal. *Eric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1999.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art*. Londres: McGraw Hill Higher Education, 2012.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- CARDULLO, Bert (Org). *Interviews with Eric Rohmer*. Londres: Chaplin Books, 2012.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHION, Michel. *O Roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CNDP-CRDP. *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*. CNDP-Chasseneuil-Du-Poitou, 2012. 4 DVDs, 1 livreto.
- CRISP, Colin. *Eric Rohmer: Realist and Moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

- CRITERION, Collection. *Eric Rohmer's six moral tales*. Nova Iorque: The Criterion collection, 2006. 6 DVDs, 1 livreto.
- DE BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2009.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GOLIOT-LÉTE, Anne; VANOYE, Francis (Org.). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2011.
- GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2001.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GRAHAM, Peter; VINCENDEAU, Ginette (Org.). *The French new wave: critical landmarks*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HANDYSIDE, Fiona (Org.). *Eric Rohmer: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARIA, Antonio. *Eric Rohmer*. Madrid: Catedra, 2010.
- HERPE, Noël (Org.). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma: The 1950s. Neo realism, Hollywood, new wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- HILLIER, Jim (Org.). *Cahiers du Cinéma: The 1960s. New wave, new cinema, reevaluating Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel; *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LEIGH, Jacob. *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*. New York: Continuum, 2012.
- MAGNY, Joël. *Eric Rohmer*. Marseille: Rivages, 1986.
- MARIE, Michel. *Nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papyrus, 2012.
- NEUPERT, Richard. *A History of the french new wave cinema*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007

NEVES, Calac Nogueira Salgado. *O Realismo no cinema de Éric Rohmer*. 2011. 54 p. Monografia (Graduação) – Departamento de Comunicação Social / Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos de. *A Mise en scène no cinema – Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Ed. SENAC, v. 2. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Editora do SENAC, v. 1. 2005.

RAYNAL, Jackie; REYNAUD, Bérénice. When Rohmer Was Making ‘Silent Films’. *Senses of Cinema*. Abr 2010. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/when-rohmer-was-making-%E2%80%98silent-films%E2%80%99/>>. Acesso em 26 de junho de 2013.

ROHMER, Éric. *Elisabeth*. Madrid: Ediciones JC, 2007.

ROHMER, Éric. *Le Goût de la beauté*. Paris: Flammarion, 1989.

ROHMER, Éric. *Moral tales, filmic issues*: entrevista em DVD, 2006. Criterion Collection, 2006a.

ROHMER, Éric. O antigo e o novo [entrevista]. *Cahiers du Cinema*. Nov 1965. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/rohmer.htm>>. Acesso em 13 de maio de 2014.

ROHMER, Éric. *Parlons Cinéma*, TVOntario: entrevista à televisão, 1977. DVD. Criterion Collection, 2006b.

ROHMER, Éric. *The taste for beauty*. New York: Cambridge University Press, 1989.

SCHILLING, Derek. *Eric Rohmer*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TAKAMI, Marina. *Élisabeth e sua casa*: romance do cineasta Éric Rohmer. Não publicado.

TAKAMI, Marina. O Celuloide e o mármore, 1955-2009: Éric Rohmer fala sobre cinema e outras artes. *Revista Movimento*. Jun 2012. Disponível em: <https://docs.google.com/open?id=0B6-MEbjz_JTzR2VOTnYxOVJWUkk>. Acesso em: 26 de junho de 2013.

TESTER, Keith. *Eric Rohmer: Film as theology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

VERGERIO, Flavio; ZAPPOLI, Giancarlo (Org.) *Eric Rohmer: La parola vista*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.