Éric Rohmer

OU O GÉNIO DO MODERNO CINEMA FRANCÊS

1º capítulo

Contos Morais

A COLECCIONADORA (1967)

A MINHA NOITE EM CASA DE MAUD (1969)

O JOELHO DE CLAIRE (1970)

O AMOR ÀS 3 DA TARDE (1972)

e a primeira longa do realizador

O SIGNO DO LEÃO (1959)

Inédita em sala em Portugal

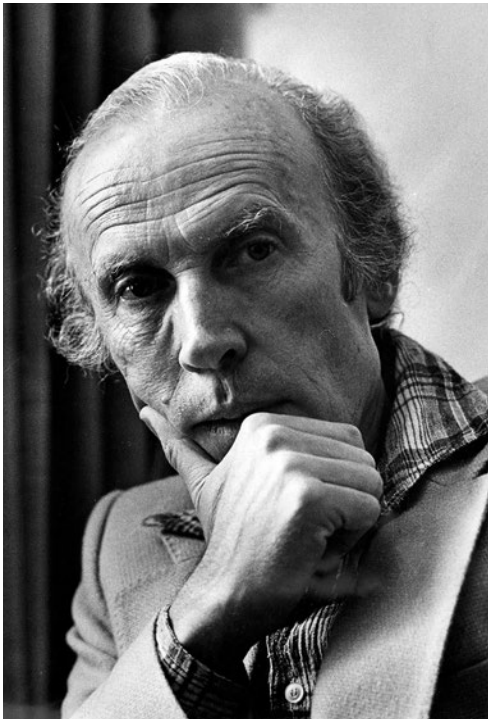
Éric Rohmer

OU O GÉNIO DO MODERNO CINEMA FRANCÊS

1º capítulo

O Signo do Leão
+ Contos Morais

CÓPIAS DIGITAIS RESTAURADAS



O antigo e o novo ["L'ancien et le nouveau"]
– entrevista com Éric Rohmer

Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli (excertos)

Cahiers *Não assistimos hoje a uma espécie de evolução global da função das personagens, que são cada vez menos consideradas por si mesmas e por si próprias e em si próprias e desempenham cada vez mais o papel de pretextos, máscaras do autor?*

Rohmer Nos filmes que cito, as personagens não são pretextos. E, na verdade, isso não prova nada. Falo por mim mesmo, digo que sinto mais afinidade com certos cineastas, apesar de tudo o que me separa deles, a outros níveis. Tenho a impressão de que, cada vez mais, as minhas pesquisas caminham nessa direcção e reivindico a modernidade da coisa. Um cinema onde a câmara é invisível pode ser um cinema moderno. O que eu gostaria de fazer, é um cinema com a câmara absolutamente invisível. Podemos sempre tornar a câmara menos visível. Há trabalho (ainda) a fazer nesta área.

Aliás, moderno é um termo demasiado utilizado. Não é preciso tentar ser moderno, é moderno quem o merece. E também não se deve ter medo de não ser moderno. Isso não deve tornar-se uma obsessão.

Cahiers *Para nós, a reivindicação de uma modernidade tem valor polémico: cineastas modernos são todos aqueles – inclusive cineastas com longas carreiras, como Renoir – que não só deram existência ao seu mundo, mas ao mesmo tempo redefiniram de cada vez o cinema em relação a eles, que o orientaram numa nova direção.*

Rohmer Essa direcção, qual é? O que há de notável no cinema é que podemos fazer tudo, enquanto na música ou na pintura existem tabus e coisas interditas. Na música, é necessário escolher estar antes ou depois da música dodecafónica; na pintura, estar antes ou depois da pintura abstracta. Mas no cinema, se obviamente é preciso escolher estar antes ou depois do cinema falado, essa escolha é ditada apenas pela técnica. Sempre que tentámos defender novas técnicas, estávamos certos, e a história e o tempo justificaram essa atitude. Por outro lado, sempre que alguém tentou defender uma posição puramente estética, mesmo que parecesse assentar em inovações técnicas, enganou-se sempre, por mais

inteligente que fosse. Por exemplo, André Bazin: o que há nele de mais questionável é justamente a defesa de um novo cinema como aquele baseado na profundidade de campo. Não pegou de todo. O mesmo se aplica a um cinema que seria puramente realista. Ou ainda a um cinema que seria puramente «cinema de poesia»; ou um cinema como o de Resnais, onde a cronologia desapareceria, onde o subjectivo e o objectivo se misturariam. Abrimos portas, mas são portas sem saída. Essas inovações não encontram forçosamente uma posteridade. Nunca pudemos dizer em que direcção poderia ir o cinema. Acontece que sempre que pensávamos que estava a ir numa direcção, ele acabava por tomar uma direcção totalmente diferente.

O que há de melhor e de verdadeiro na *Nouvelle Vague* é o seu contributo técnico, tanto em termos de realização, como de produção. É o facto de ser possível fazer filmes baratos. É algo que se tornou corriqueiro e que não pode ser invertido.

Cahiers *A essas inovações técnicas que tiveram uma posteridade feliz, não deveríamos acrescentar a evolução de uma técnica mais geral, como a de contar histórias, que conheceu muitas variações, que se congelou num certo número de convenções durante o reinado de Hollywood, e que agora reage contra essas convenções: a cronologia, por exemplo, não é uma técnica da mesma forma que a câmara com tripé ou o campo/contracampo, e, como técnica, não é susceptível de renovação?*

Rohmer Eu sou a favor do campo/contracampo e a favor da cronologia. Não quero dizer que devamos sempre fazer campo/contracampo e respeitar sempre a ordem cronológica, também não acho que isso seja consubstancial ao cinema, mas enfim, se podemos raciocinar por analogias, a narrativa fragmentada *à la* Dos Passos, ou o monólogo interior à *la Joyce e à la Faulkner* não nos impediram de voltar ao modo dito clássico do contar uma história, e mesmo em obras que, no fim das contas, são também modernas. Vejam as pessoas que quiseram imitar Faulkner ou Dos Passos, elas fizeram o que há de mais horrível, isto é, Sartre do estilo «Os Caminhos da Liberdade»[1].

Mas devemos ter o cuidado de não raciocinar por analogias: o romance não está na mesma situação em que o cinema se encontra agora. Acho que é respeitando a ordem cronológica que iremos mais longe e que

[1] Trilogia de Jean-Paul Sartre, que inclui os romances *A Idade da Razão* (1945), *Sursis* (1947) e *Com a Morte na Alma* (1949). [N.da T]

seremos mais modernos. Esta é uma opinião puramente pessoal, não estou em posição de provar a sua veracidade. Mas as experiências que foram feitas na busca de um cinema não cronológico comprovam que não é um caminho muito interessante. Veja-se aliás que a maioria dos cineastas que citei seguem uma ordem cronológica. Até mesmo Godard não fez até agora nada de realmente não cronológico.

Cahiers *Não é tanto em termos de cronologia que a técnica narrativa evolui hoje. Pelo contrário, é a própria forma de conduzir a história, de estruturar o enredo, que sofre as maiores convulsões: há mais elipses, ou então deixamos de lado certas coisas há muito consideradas essenciais para sublinharmos outras...*

Rohmer Aí estamos de acordo. Ou seja, deixámos de mostrar o que mostrávamos antes, e agora mostramos o que não mostrávamos. Mas o cinema poético não é o mais adequado para isso; seria, parece-me, do ponto de vista das elipses, mais tradicionalista que o outro, na medida em que evidenciaria sobretudo os momentos fortes da acção. O cinema poético é frequentemente feito de trechos de bravura. É sobretudo num cinema que não quer ser poético, que quer ser prosaico, que pode encontrar-se uma tentativa de romper com o modo tradicional de narrar, mas de forma subterrânea, não espectacular, não tomando de empréstimo certas técnicas do romance. Nesse ponto, não mudei em nada: acho que certos procedimentos dos romancistas não devem ser transpostos para o cinema. Porque a coisa tem que ser espontânea e chegar ao cineasta pelas próprias necessidades da sua expressão, de forma totalmente ingénua, sem nenhuma referência.

Cahiers *Tomemos o caso de Bresson...*

Rohmer Mas Bresson, não sei em que categoria colocá-lo. Poderia muito bem dizer-se que está acima das categorias, mas não tenho a certeza. Eu tenderia, actualmente, a colocá-lo na do cinema poético, mais do que na do cinema narrativo. É um cineasta em que a presença da câmara se faz sentir, mesmo pela sua ausência, se me atrevo a dizê-lo. A câmara é apagada, mas mesmo este apagamento indica que ela poderia estar lá. Sentimos enormemente, no Bresson, o cineasta. Acho que o que lhe interessa é a *forma de mostrar* as coisas, mas não mostrar certas coisas. Ou seja, o cinema seria para ele um fim e não um meio.

Falemos um pouco, se quiserem, da desdramatização. Não gosto da palavra, nem da coisa. Quando perguntavam a um cineasta, um cineasta dos anos 40, por exemplo Jacques Becker: «Que filme faria se pudesse realmente fazê-lo em total liberdade?», ele respondia: «Gostaria

de fazer um filme sem história». Muitas pessoas pensam assim. Acho que um cinema pode ser moderno e contar uma história. Não vejo por que razão não contar uma história seria mais moderno do que qualquer outra coisa. Isso pode ser verdade no romance moderno, mas é preciso considerar o cinema em si mesmo. Não basta esquecer o que é a literatura moderna, deveríamos até esquecer o que é o cinema, e é por isso que já não gosto de falar sobre isso. Temos que seguir em frente, sem pensar em nada. Mas há cineastas que não podem; há cineastas que gostam de reflectir sobre o cinema e partir dessa reflexão durante a criação, com o cinema a olhar-se continuamente. Não sei em que categoria estou, não posso julgar, mas preferiria estar na segunda categoria, e de cada vez que vejo um cinema muito aberto ao mundo exterior isso agrada-me, talvez porque penso que actualmente o cinema não está suficientemente aberto a este mundo, está um pouco fechado em si mesmo. Seja de forma expressa, seja dissimuladamente.

[…]

Cahiers *Um cinema que se volta para o mundo e que não se toma por objecto, é obviamente o cinema americano como o defendeu nos* Cahiers.

Rohmer Estou muito longe disso. Quase diria que não sei se um filme é americano ou não. Houve um dado momento em que gostava muito do cinema americano, mas agora estou menos interessado nesse lado americano. Quando digo que pode haver um cinema moderno que não seja uma reflexão sobre o cinema, não quer dizer que seja um cinema ingénuo. Distingo dois cinemas, o cinema que se toma por objecto e fim, e aquele que toma o mundo por objecto e que é um meio. Mas posso muito bem reflectir sobre o cinema como meio e, sobre isso, tenho muitas ideias. Os americanos foram muito ingénuos, isto é, nunca escreveram, nunca reflectiram sobre o cinema, nem como meio, nem como fim. Se lhes perguntar, quase todos eles (excepto talvez Hawks, que tem algumas ideias sobre o cinema como meio, mas ideias muito simples) apenas reflectiram sobre o cinema como técnica ou sobre o mundo como objecto, isso é tudo. Podemos reflectir sobre o cinema como fim e como meio. Parece chocado por eu dizer que o cinema é um meio e não um fim.

Cahiers *Não, de forma alguma.*

Rohmer Apercebo-me de que os críticos costumam admirar alguns dos filmes que citei, mas não têm a certeza do que dizer sobre eles, ao passo que cada vez que um filme toma o cinema como objecto, podemos falar sobre ele, falamos muito. Quando não é assim, dizemos

coisas que considero mais banais, mais convencionais: enfim, acabamos por vê-lo como um bom filme clássico, o que aos meus olhos ele não é.

Cahiers *Se muitos filmes hoje parecem mais complexos, mais abstractos, isso resulta talvez do facto de o mundo que eles afirmam descrever parecer, também ele, mais complexo, mais abstracto, mais indefinível. Isso talvez se deva ao facto de o mundo não poder ser reduzido a um argumento linear.*

Rohmer Eu discordo. Vão dizer que sou reaccionário, e não apenas clássico: para mim, o mundo não muda, ou pelo menos muda muito pouco. O mundo ainda é o mundo, nem mais confuso, nem mais claro. O que muda, é a arte, é a forma de abordá-lo.

Cahiers *Vai dar ao mesmo.*

Rohmer O problema que nos preocupa não é o de uma maior ou menor consciência dos meios de expressão, nem da passagem de uma fase ingénua a uma fase intelectual: trata-se de se opor a uma arte que estaria encerrada em si mesma, que se contemplaria, e uma arte que contemplaria o mundo. Mas essa contemplação do mundo pode ser diferente, mesmo que o mundo não mude, na medida em que temos diferentes meios de investigação. É algo que estou a aprender, nem que seja ao fazer um documentário para a Télévision Scolaire: nós temos um dado e temos um meio, mas esse meio pode fazer-nos descobrir nesses dados coisas que desconhecíamos. Não se trata de mudar o mundo, mas de descobrir coisas diferentes no mundo. Do que eu gosto nos filmes de que falei é que nos fazem descobrir coisas diferentes, o que é interessante no cinema é que é um instrumento de descoberta. E essa descoberta pode ir muito longe. Note-se que o mesmo vale para a arte: é sempre uma descoberta. Responder-me-á que o cinema poético também é um meio de descobrir o mundo. Pode ser, mas não foi isso que disse. Essa propriedade que ele tem de descobrir o mundo não é o que geralmente destacamos...

[*Cahiers du cinéma* n° 172, 1965]

Carta a um crítico
A propósito dos Contos Morais

Éric Rohmer

Diz que os meus filmes são literários: as coisas que eu digo poderiam ser ditas num romance. Sim, mas o que digo eu? O discurso das minhas personagens não é necessariamente o discurso do meu filme.

Haverá certamente um propósito literário nos meus *Contos,* um enredo romanesco pré-estabelecido que poderia ser desenvolvido por escrito e que é, de facto, por vezes desenvolvido na forma de um «comentário». Mas nem o texto deste comentário, nem o dos meus diálogos, são o meu filme: são coisas que filmo, assim como as paisagens, os rostos, os comportamentos e os gestos. E se você diz que a palavra é um elemento impuro, já não posso concordar consigo. Tal como as imagens, ela faz parte da vida que eu filmo.

O que «digo», não o digo com palavras. Também não o digo com imagens, com todo o respeito pelos partidários do cinema puro, que «falariam» com imagens como um surdo-mudo fala com as mãos. Afinal, eu não digo, eu mostro. Mostro as pessoas que se movem e falam. Isso é tudo o que sei fazer; mas esse é o meu verdadeiro propósito. O resto, concordo, é literatura. É verdade que posso «escrever» as histórias que filmo. A prova é que as escrevi, de facto, há muito tempo, antes de descobrir o cinema. Mas não fiquei satisfeito. Não fora capaz de as escrever suficientemente bem. Foi este o motivo que me levou a filmá-las. Estava à procura de um estilo, mas não o procurei junto de Stendhal, Constant, Mérimée, Morand, Chardonne, ou outros de quem me afirma discípulo. Leio muito pouco ou nada deles, ao passo que nunca paro de reler Balzac, Dostoiévski, Meredith ou Proust, autores prolixos, ricos, densos. Eles apresentam-me um mundo que vive a sua própria vida. Eu amo-os e leio-os, do mesmo modo que vou ao cinema. O cinema revela-me, também ele, a vida. E quando filmo, tento extrair o máximo possível da vida, para preencher a linearidade do meu argumento. Não penso tanto nesse argumento, que é apenas uma estrutura, mas no material com que o desenvolvo, como as paisagens onde situo a minha história e os actores que escolho para a representar. A escolha desses elementos naturais, e a maneira como posso prendê-los na minha rede sem alterar a sua força viva, absorvem o essencial da minha atenção.

Onde encontro os meus temas? Encontro-os na minha imaginação. Disse que vejo o cinema como um meio, se não para reproduzir, pelo menos para representar, para recriar a vida. Logicamente, então, deveria encontrar os meus temas na minha própria experiência. Mas não é o caso: são temas puramente inventados. Não tenho nenhuma competência especial nas coisas que trato, não recorro às minhas memórias, nem às minhas leituras. Não há chaves para as minhas personagens, não uso cobaias. Ao contrário da romancista do meu filme *(O Joelho de Claire),* eu não descubro, invento, ou nem sequer invento, combino alguns elementos primários em pequenas quantidades, como faz um químico.

Mas, em vez disso, usarei um músico como exemplo, visto que concebi os meus *Contos Morais* como seis variações sinfónicas. Como um músico, vario o motivo inicial, desacelero ou acelero, estico ou encolho, acrescento ou purifico. Partindo da ideia de mostrar um homem atraído por uma mulher no exacto momento em que ele vai unir-se a outra, pude construir as minhas situações, as minhas intrigas, os meus desfechos, até mesmo as minhas personagens. A personagem principal, por exemplo, é um puritano num conto *(A Minha Noite em Casa de Maud),* um libertino noutros *(A Coleccionadora, O Joelho de Claire),* às vezes frio, às vezes exuberante, às vezes irritado, às vezes agressivo, ora mais jovem do que os seus parceiros, ora mais velho, ora mais ingénuo, ora mais astuto. Não faço retratos a partir da natureza: dentro dos limites que me imponho, apresento diferentes tipos humanos possíveis, tanto do lado das mulheres como dos homens.

O meu trabalho limita-se, portanto, a uma vasta operação combinatória que levo a cabo, na verdade sem método, mas que poderia muito bem ter dado a um computador, como fazem alguns músicos de hoje.

Quando comecei a filmar os meus *Contos Morais,* pensei muito ingenuamente que poderia mostrar sob uma nova luz coisas – sentimentos, intenções, ideias – que até então haviam recebido atenção apenas na literatura. Nos três primeiros, usei amplamente o comentário. Isso foi batota? Sim, se este contivesse o essencial do meu propósito, relegando a imagem para um papel ilustrativo. Não, se do confronto deste discurso com o discurso e o comportamento das personagens nascesse uma espécie de verdade, uma verdade totalmente diferente da dos textos ou dos gestos –, e que seria a verdade do filme.

Por exemplo, a acção filmada e as palavras ditas fora de campo nunca se situaram no mesmo tempo. Uma estava no presente ou no *passé simple,* e a outra quase sempre no imperfeito. O comentário

generalizava o caso individual que lhe era mostrado no ecrã, ligando-o mais fortemente aos eventos precedentes ou vindouros, destruindo também, admito, parte da sua singularidade, do seu encanto de coisa presente e unicamente presente. Ao mesmo tempo, retirava às minhas personagens muito do seu mistério e da simpatia que os espectadores estavam dispostos a sentir por elas. Mas teria sido um mistério fácil, uma simpatia duvidosa, além dos quais, para o bem ou para o mal, me convenci a conduzir o meu público.

Em *A Minha Noite em Casa de Maud,* por outro lado, o protagonista explicou demasiado sobre si mesmo na presença dos seus diferentes parceiros para que suportássemos confidências mais prolongadas. Ele confirmou-se como narrador apenas pelo título do filme, por duas breves frases destinadas simplesmente a impedir que nos desviássemos do caminho.

Já *O Joelho de Claire,* foi escrito, na sua versão romanceada, à maneira de São Jerónimo, descrevendo os caminhos do pensamento do protagonista. Como mostrar no ecrã essa emoção puramente interna? O comentário era necessário, mas sobrepô-lo à imagem parecia-me ainda mais inútil e artificial, porque no início desse fluxo de pensamento havia um acontecimento único cuja singularidade o tornava valioso. Aqui, já não era possível jogar com a lacuna entre o tempo da acção (no sentido gramatical do termo) e o *tempo* do pensamento. Mostrar uma acção e dar o pensamento exacto da pessoa envolvida, no exacto momento em que ela realiza o acto – isso é «cinema», ou não? Não sei. De qualquer forma, vai contra a crença comum de que a maioria das coisas testemunhadas acontecem em menos tempo «do que leva para contá-las».

Portanto, em vez de sobrepor, optei por justapor. Em duas das passagens principais do filme, aquela em que Jérôme contempla a mão de Gilles pousada sobre o joelho de Claire e aquela em que, na cabana, ele, por sua vez, coloca a mão no joelho dela, apresento os factos de maneira directa e objectiva, mantendo desconhecidos os pensamentos da minha personagem. Mais tarde, durante uma conversa, faço a minha personagem contar os seus pensamentos directamente à romancista divertida e crítica: *«O que importam os seus pensamentos, diz ela; o importante é que forme um grupo pictórico.»* Mas o cinema, sob pena de falir, gostaria de ir um pouco além dessa simples pintura que ele é de facto.

A palavra «passa» muito bem na televisão e as pessoas falam muito nos meus *Contos*. Mas de que falam elas? De coisas que devem ser

mostradas com todo o luxo e precisão da imagem. Da magreza, por exemplo, da fragilidade, da lisura de um joelho que deve ser perceptível para que possamos compreender a atraçcão que exerce sobre o narrador. O melhor ecrã de televisão do mundo não é bom o suficiente para mostrar essas características. Em suma, o ecrã da televisão apaga não só os efeitos da luz pertencentes a uma determinada hora, uma determinada estação do ano, mas também as sensações de calor, frio, secura ou humidade, um ambiente sufocante ou arejado, que a imagem, seja nua ou reforçada com som, tem o poder de evocar.

Num *western,* a passagem para o tubo catódico pode sublinhar, consolidar o desenho e fazer com que as linhas principais, muitas vezes mascaradas por uma aparência convencional, se destaquem. Mas a originalidade no meu trabalho, se houver alguma, deve ser encontrada na sua interpretação. Além disso, a televisão é, como dizem, mais intimista do que o cinema? Não tenho assim tanta certeza. Mesmo sozinhos, em frente à televisão, sentimo-nos menos isolados do mundo do que na multidão anónima de um cinema. É mais difícil deixar-se levar pela ilusão de penetrar no universo fictício apresentado. Não estamos no ecrã, mas frente a ele, como num palco de teatro.

Posto isto, admito que a reacção do público, mesmo que favorável, atrapalhe o desenrolar dos meus filmes, que sonho ajustar às sensibilidades individuais, mais do que à consciência colectiva de uma sala.

[*La Nouvelle Revue française* nº 219, Março de 1971]

O SIGNO DO LEÃO

Le Signe du lion

de Éric Rohmer

com Jess Hahn,
Michèle Girardon,
Van Doude, Paul Bisciglia

França, 1959 – 1h 43min, p&b | M/12

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA

Um americano em Paris vê-se reduzido à mendicidade durante o mês de Agosto, depois de esbanjar o dinheiro que herdara por morte da sua tia rica. O rigor e o humor de Éric Rohmer num grande filme sobre Paris, por onde também deambula Godard.

Milagre e miragem

Pascal Bonitzer

O ponto de vista do autor sobre o significado dos acontecimentos, ou dos poucos acontecimentos, parece corroborar o dos seus «heróis». Parece apenas, porque a última palavra do filme fica em suspenso, como se substituída pelos pontos de suspensão de um equívoco: assim termina *O Signo de Leão* com a imagem enigmática da constelação de Leão, resposta do céu ao calvário, depois à apoteose de Pierre Wesselrin. Mas que sentido atribuir a este plano final, que parece ao mesmo tempo enunciar e silenciar uma conclusão que nunca se traduzirá em palavras?

A história de um homem cuja esperança (depois de ter atingido o zénite) se vai desvanecendo aos poucos, para quem ir da Étoile a Nanterre é como embarcar numa terra incógnita das mais angustiantes e que se vê fracassar da forma mais irrisória, e cujo regresso sem

dinheiro, sem bilhetes de metro, sem nada, se torna uma provação que o desnuda da sua última casca de homem social, a história deste homem que se afoga em Paris em pleno Verão, que gradualmente começa a apodrecer, a algumas dezenas de metros de Saint Germain-des-Prés, zona da qual apenas um mês antes era uma das jóias (e por vezes a poucos metros dos seus amigos abastados que poderiam ajudá-lo), esta história de uma *pequena distância* que um revés da fortuna repentinamente torna imensa, que mostra, portanto, a relatividade do espaço-tempo à situação existencial do sujeito, termina após uma reversão *in extremis* na forma de *happy end,* numa série de fotos estáticas de um grupo de estrelas no espaço. Infelicidade – felicidade – silêncio. De facto, podemos pensar em Blaise Pascal e no silêncio do infinito. Porque é este silêncio que esta imagem muda expressa, depois dos gritos de Wesselrin, primeiro de desespero e depois de triunfo. Mas que palavra secreta reserva este silêncio? Qual a intenção do cineasta nesses planos fixos, conclusivos e evasivos? Simples lembrança do título? Símbolo da Fortuna cega? Alusão irónica?

O que significa a imagem da constelação de Leão no final da história, configuração ilusória e nome arbitrário no mapa celeste?

Podemos simplesmente traduzir: os caminhos do Céu são impenetráveis?

Talvez, sob a condição de notar que os do realizador parecem aqui mimetizar esta «impenetrabilidade». Literalmente, uma tal imagem nada significa verdadeiramente, o que pode ser interpretado pelo facto de ocupar o lugar de um discurso que o autor justamente se recusa a sustentar explicitamente. Simboliza o que André Bazin chamou de «ambiguidade ontológica» do cinema, implicada pela neutralidade aparente, a objectividade da gravação: qualquer imagem filmada pode justamente receber várias interpretações. Qualquer imagem filmada pode ser tratada como um documento, do qual qualquer discurso pode fazer o uso que lhe aprouver: verdade ou mentira, interpretação romântica ou redução seca ao facto.

A imagem final abstracta de *O Signo do Leão,* nesse sentido, resume a reserva, o núcleo do silêncio, do qual o discurso moral de Rohmer extrai sua ambiguidade, o seu poder vicioso de sedução, a forma de seu desafio mudo.

A imagem cala-se, mas faz as pessoas falarem.

O público é livre de acreditar que a imagem, esses planos sucessivos na bancada de filmagem, cada vez mais focados, na constelação, e que apresentam «o Céu» – (com C maiúsculo ou c minúsculo? essa é a questão) se referem ao destino de Pierre Wesselrin, ao signo tutelar do zodíaco, ao céu com C maiúsculo. Ele é livre de ver ali apenas o céu, com um c minúsculo, silencioso, indiferente e vazio. Talvez não haja romance, talvez haja romance. Nesta hesitação normanda, suspeita-se que se aloja a questão da crença, e que, chegado o termo do romance, se trata de saber se a Providência agiu, ou apenas o acaso, a procissão das coincidências, «como sempre acontece mais ou menos na vida».

Mas é este o verdadeiro debate? Devemos ver num ou noutro termo da alternativa «a última palavra» (deliberadamente suspensa) do filme?

Seria muito simples e pouco interessante. Na verdade, uma figura, ou uma questão, surge no cinema de Rohmer apenas como anamorfose e máscara de uma questão mais profunda. Nesse caso, essa imagem do céu é mais um engodo, uma espécie de espelho viciado armado para os espectadores, duplos do herói supersticioso.

O que de facto acontece a Pierre Wesselrin, a miséria, a fortuna, ainda que pareça corresponder à previsão dos astrólogos, é, como tudo nos indica na filigrana da fábula, puramente ilusório. A sua única verdadeira oportunidade na vida, como sugere um pintor desencantado (Paul Crauchet) na primeira parte do filme, – e que assim fala de uma certa maneira de si mesmo, porque nunca falamos de nada além de nós mesmos – seria escavar fundo no seu talento, a parte criativa da sua existência à deriva, aquilo que justamente a sua preguiça deixa em pousio. *«O dinheiro vai acabar com ele»,* diz ele. Já ouvimos antes aquela velha canção «dinheiro não compra felicidade».

Mas sabemos que Rohmer não hesita, é até a sua força, tirar o argumento de seus filmes da sabedoria das nações. Além disso, não se trata aqui de felicidade, nem de infelicidade, de miséria, nem de fortuna, mas da capacidade criativa de Wesselrin. *O que fizeste do teu talento?* é a questão que assombra o filme em filigrana. E, sem dúvida, é subjectivamente melhor viver na opulência do que na miséria, mas do ponto de vista da vida criativa não é muito melhor, talvez seja ainda pior. A fortuna ou a miséria, à luz desse talento que Pierre Wesselrin deixa em pousio, são apenas as duas faces existenciais da sua impotência e equivalem-se do ponto de vista moral. – O que faz também de *O Signo de Leão,* e em certo sentido ainda mais do que os seguintes, um «conto moral».

Assim, ficam implícitas a verdadeira aventura de Pierre Wesselrin, tal como a lição do filme, afastada das aparentes aventuras (a miséria, a fortuna) que parecem confirmar milagrosamente a superstição da personagem: a lógica dos acontecimentos parece obedecer às leis definidas pelos astros, mas essa docilidade da realidade, afinal, ao imaginário do herói, deve ser considerada como uma ilusão, um *trompe-l'oeil,* uma vaidade.

Não é no que milagrosamente adere às crenças pueris do sujeito que reside o sentido dos acontecimentos, mas no que não adere, no que se desarticula, se desfaz. O apodrecimento físico, a degradação de Pierre Wesselrin é apenas a exteriorização de uma putrefacção moral, e é isso que torna o seu calvário perturbador. Quando ele se revolta em vão contra as pedras que o cercam, tentando em vão erguer as paredes dos edifícios indiferentes de Paris, não é o seu próprio nome que ele ataca inconscientemente [«pierre» = pedra]? Precisamente o seu primeiro nome, isto é, o seu eu. «Essas pedras, essas pedras!» – não é apenas a odiosa encarnação da indiferença desumana da cidade aos sofrimentos dos solitários, dos abandonados, dos miseráveis, essas pedras são também, assim chamadas pelo herói à beira da loucura, os espelhos cegos do seu ser, da sua própria massa que ele não consegue levantar para colocá-la em movimento, fazê-la vibrar e fazer soar – uma vez apenas, milagrosamente, quando ele toma o violino do mendigo e toca alguns compassos da sua sonata inacabada, para sua salvação (já que os seus amigos o reconhecem) e indubitavelmente para a sua perda (já que *«o dinheiro vai acabar com ele»*). Para a sua salvação, para a sua perda: quem sabe? Porque o pior nem sempre é certo, e o autor recusa-se a fabricar qualquer conclusão inequívoca.

O Signo do Leão difere da maior parte dos filmes de Rohmer, excepto *O Raio Verde* (pela simples razão, aliás, de que este retoma a maior

parte dos elementos temáticos daquele, a partir do argumento: a errância solitária de uma personagem em total abandono em plena época de férias), na medida em que se baseia menos no poder da palavra – reduzida nos diálogos assinados por Paul Gégauff ao que tem de mais bruto, mais doloroso: as ameaças brutais dos lojistas, as rejeições gélidas dos empregados de hotel, as marcas estereotipadas e vulgares de desprezo e de exclusão social e, por fim, as travessuras do vagabundo (Jean Le Poulain), uma contundente paródia da comunicação destruída – e mais no silêncio que se fecha sobre um ser privado, aos poucos, da possibilidade de falar. Toda a parte central do filme, entre o momento em que Pierre é deitado à rua e o momento em que ele encontra o vagabundo, é praticamente muda, com excepção das mencionadas rejeições e de fragmentos de conversas que Pierre capta durante a sua caminhada trágica, e que lhe devolvem a imagem sarcástica dos seres «inseridos» e do abismo que se criou entre eles e ele. Por isso, somos convidados neste filme a partilhar em espírito a angústia de um ser que ao mesmo tempo não consegue exprimi-la, estamos diante dele como diante de um muro (*«estas pedras! estas pedras!»*).

Encontramos, no entanto, na maioria dos heróis de Rohmer um certo silêncio, em alguns momentos-chave. Esse tipo de silêncio que nos faz perguntar ao parceiro: em que pensas? e que geralmente provoca uma resposta irritada. O narrador de *Maud,* a jovem Pauline de *Paulina na Praia,* Jeanne no *Conto da Primavera,* por exemplo, têm uma forma de calar-se em certas circunstâncias, que não traduz apenas a habilidade de quem sabe que *«quem muito fala, pouco acerta». O Signo do Leão* inaugura assim o que constitui uma das obsessões de Rohmer: conseguir traduzir, por meio de toda a exterioridade do cinema, o mistério, às vezes reduzido a um puro enigma intelectual, como no *Conto da Primavera,* da vida interior. O que esconde o rosto de um homem ou de uma mulher, quando, calados, fazem um gesto ambíguo ou aparentemente sem sentido, ou nada fazem. Em que pensavam? Por que razão fizeram isso (ou não fizeram)? Eles próprios sabiam disso? Frequentemente, pode-se colocar a questão diante de certos comportamentos das personagens rohmerianas, tal como elas se perguntam a si mesmas (Jeanne, em *Conto da Primavera,* parece mesmo a pura encarnação, como professora de filosofia e especialista em filosofia transcendental, desta questão). Ora, é a partir desta interrogação que nasce e se desenvolve a ficção. E é novamente com essa pergunta que termina.

Em diversos filmes do autor, vemos uma personagem agir em silêncio e, mais tarde, entregar-se a uma exegese do seu acto, ou do seu gesto. Não é o caso de Pierre Wesselrin. Mas é, posteriormente, a mania da maior parte dos seus heróis. Assim, em *Conto da Primavera,* toda a primeira sequência é quase muda, excepto as efusões acordadas com Gaëlle, a prima da província, e a segunda, a do encontro com Natacha, consiste para Jeanne em comentar o seu comportamento nesta primeira sequência, evocando mesmo sob as espécies de «Gygès» a perplexidade do espectador diante do aparente absurdo desse comportamento.

Claro, Rohmer é um grande dialoguista, não porque o seu diálogo seja «brilhante» – muito pelo contrário, é «mate» – mas porque é polifónico e misterioso, porque nos introduz num único movimento na duplicidade das estratégias discursivas e na ambiguidade da reserva interior. Porque ele deixa espaço ao silêncio.

A arte de Rohmer consiste numa certa maneira de calar-se, tanto quanto dar à palavra o seu papel. O que leva a que a encenação dos seus filmes seja extraordinariamente, e aparentemente cada vez mais, despojada de efeitos. Existe apenas comportamento e palavra, na maioria das vezes alternados. O contraste é marcante face a um certo cinema moderno, com a imagem agressiva, publicitária, com o estilo gesticulador, editado à exaustão, ritmado à exaustão, de todo um cinema da moda.

Às afirmações inequívocas, ruidosas, resplandecentes e superficiais do audiovisual contemporâneo, ao romantismo degradado da época, Rohmer opõe uma interrogação mate, um humor romanesco legível até no formato (de 35 a 16, um 16 que às vezes namorisca o 8) dos seus filmes.

[…]

in Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer,* Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1999

A COLECCIONADORA

La Collectionneuse

de Éric Rohmer

com Patrick Bauchau, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle

França, 1967 – 1h23, cores | M/12

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA

Em Saint-Tropez, dois amigos, um parasita elegante e um artista, encontram Haydée, uma rapariga bela e livre, que coleciona amantes de passagem.

A Coleccionadora: Dandies na Côte d'Azur

Jacob Leigh [editado]

Através de [Barbet] Schroeder, Rohmer conheceu um grupo de artistas e cineastas mais novos do que ele vinte anos e que se tornaram conhecidos como o grupo Zanzibar, que incluía Pommereulle, Serge Bard, Philippe Garrel e Pierre Clémenti, e cujos filmes foram financiados por Sylvina Boissonnas, uma herdeira que estudou história da arte antes de se envolver no financiamento de filmes. Como lembra Sally Shafto, uma grande parte do elenco e da equipa de *La Collectionneuse* (*A Coleccionadora,* 1967) estava ligada ao grupo Zanzibar, assim como Zouzou, com quem Rohmer trabalhou em *O Amor às 3 da Tarde.*

Rohmer filmou um grupo de pessoas a que teve acesso e que poderiam representar os jovens do final dos anos 1960 na França; usou-os para explorar a sociedade contemporânea. Shafto apelida-o de filme pré-1968,

«um filme profético do período», em parte porque várias das pessoas que trabalharam ou aparecem em *A Coleccionadora* estavam envolvidas nas manifestações do Maio de 1968 – Schroeder, Raynal, Berry, Zouzou, Pommereulle, Jouffroy. O filme também representa, porém, a sua visão de mundo; no caso de Pommereulle, representa a sua frustração com o mercado de arte e as suas convenções. Para Shafto, «se o filme de Rohmer não corresponde exactamente à designação "Zanzibar", fica, no entanto, muito próximo». Existia, todavia, alguma tensão entre a agenda de Rohmer e a de Pommereulle; Bauchau relembra: «Senti que ele pegou no nosso material e o transformou em algo Rohmer. O Daniel também sentiu que gozava connosco. Mas fui arrogante. Foi um filme no qual eu não tive que me curvar perante os padrões de ninguém. Eu deveria ter ficado mais satisfeito.» O que se torna uma parte fundamental do processo criativo de Rohmer alcança primeiramente o sucesso na longa-metragem de ficção de *La Collectionneuse:* absorveu material de pessoas que observou e com quem conversou; depois escreveu papéis que estavam próximos dos seus papéis na vida. Combinou a sua pesquisa com história do desejo masculino e hipocrisia que tinha criado. Após os fracassos de *Les Petites filles modèles* (1952) e *Le Signe du lion* (*O Signo do Leão,* 1959), em *La Collectionneuse,* Rohmer consegue pela primeira vez fazer um retrato sustentado de um grupo de pessoas e de um meio, que ele funde numa história (nascida de influências de Murnau e de Hitchcock) que é totalmente sua.

Rohmer havia começado a explorar temas hitchcockianos de *voyeurismo* masculino, desejo e hipocrisia em *La Boulangère de Monceau* (1962), mas estes encontraram a sua expressão plena em *A Coleccionadora.* O início introduz o tema do *voyeurismo*. O primeiro prólogo, um retrato fotográfico de Haydée caminhando por uma praia no seu biquíni, convida a um olhar do desejo e antecipa o desejo de Adrien por ela; mas a sua pose sugere confiança juvenil e o seu rosto expressa algo desconhecido e contido. Os dois prólogos subsequentes introduzem o tema do dandismo, primeiro com Daniel e depois com Adrien, ambos homens que se consideram separados da sociedade. O prólogo de Daniel, com ele e Jouffroy discutindo arte no estúdio de Daniel, estabelece a noção do dândi como um rebelde artístico, o artista alienado como um potencial revolucionário. Jouffroy expõe as qualidades do «Objet hors saisie» de Pommereulle, uma lata de tinta com lâminas de barbear coladas a ela. A lata é pintada de amarelo, com riscas vermelhas, verdes e azuis. Jouffroy corta o dedo na lata, mas admira sua perfeição; Daniel escuta e tira a sua camisola amarela, permitindo-nos ver que o amarelo da sua camisola combina com a sua

gravata amarela e o amarelo do seu «Objet». A lata de tinta amarela com lâminas de barbear é tão provocante quanto o artista, que declara «Quero que outras pessoas se cortem, não você». Como a valiosa jarra chinesa, que Sam compra e que Haydée quebra, a lata de Pommereulle com lâminas de barbear é uma obra de arte; é, no entanto, de um tipo diferente da jarra e sem valor para o coleccionador burguês, que é insultado por Daniel. Shafto argumenta que a conversa de Jouffroy e Pommereulle convida a comparações entre o clima do final dos anos 1960 – o filme foi rodado no verão de 1966 e lançado em 1967 – e a Revolução Francesa.

O terceiro prólogo estabelece as pretensões de Adrien e sugere as suas limitações. Ele é um conhecedor da classe média, cortejando a arte e a anarquia, mas escolhendo a segurança. Nas férias, levanta-se ao amanhecer e faz exercício; Daniel repousa ouvindo um disco de cânticos tibetanos enquanto fuma marijuana. Adrien é demasiado conservador para isso; ele irrita-se quando os jovens perturbam o seu sono. Perto dos trinta, ele é parte esteta dândi e parte conservador medianamente culto. Portanto, embora o terceiro prólogo pareça continuar o tema do dandismo, começando com uma discussão sobre estilo e beleza, e um retrato de Adrien que pudesse enfatizar a sua semelhança com Daniel, ele indica as verdadeiras preocupações do filme: a relação de Adrien com a sua namorada, Mijanou, e com a mulher que ele conheceu nas férias, Haydée.

O suspense na série dos «Seis Contos Morais» de Rohmer resulta da tensão entre as partes dos filmes que estabelecem as experiências da personagem masculina central como atraentes e envolventes, e as partes dos filmes que nos alertam para a auto-ilusão do herói. As coisas que nos aproximam de Adrien incluem a voz *over* e a quantidade de tempo que passamos com ele.

O cenário das férias acrescenta uma nova dimensão ao desenrolar do drama simbólico. O uso que Rohmer faz das férias de Verão mostra as pessoas numa situação diferente da sua norma; eles escaparam a uma forma de rotina, embora possam cair noutra forma de rotina. As férias são uma versão do regresso à natureza, fugir da sociedade e levar uma vida mais simples. As férias também são uma das poucas ocasiões na vida moderna em que nada de urgente nos pressiona; elas permitem-nos ser indulgentes com a impulsividade. Rohmer usa as férias como uma oportunidade para dramatizar situações em que podemos experimentar experiências inusitadas. As personagens de Rohmer não compram pacotes de férias nem vão para resorts do estilo Club Med; as férias de grupo produzem um género diferente – a comédia física, muitas vezes *slapstick*. Nos filmes de Rohmer, as férias assumem a forma de visitas às casas de amigos ou parentes, como em *A Coleccionadora*, *Pauline à la plage* (*Paulina na Praia*, 1982) e *Conte d'été* (*Conto de Verão*, 1996).

La Collectionneuse combina o seu retrato sedutor de um ambiente de férias com padrões estilísticos e temáticos que comunicam atitudes e avaliações dos sentimentos e experiências do herói. À medida que o filme avança, começamos a perceber a extensão do auto-engano de Adrien. As coisas que nos distanciam da postura de Adrien incluem a organização do diálogo, enquadramento, cores, roupa e comportamento, todos estes alertando-nos para a contradição entre as palavras e as acções de Adrien; pois Adrien nega sua atracção por Haydée e ela está certa em chamá-lo de hipócrita – ele é um egoísta de má-fé. Ele diz a Daniel: «Se eu encontrar um livro, digamos Rousseau, vou ler Rousseau, mas poderia muito bem ler o *Dom Quixote*. Se uma rapariga bonita caísse nos meus braços, ficava com ela, embora no momento não tenha vontade de me envolver.» Um *close-up* de Daniel

sinaliza a atenção de Rohmer à resposta presciente de Daniel: «E se Haydée entrasse na tua cama?», enquanto as referências a Rousseau e ao Dom Quixote oferecem pistas para as intenções de Rohmer sobre os egoístas que se iludem e que constituem os heróis dos «Seis Contos Morais».

Além do simbolismo das duas jarras, Rousseau figura como mais uma indicação do propósito de Rohmer. Em *A Coleccionadora*, a menção a Rousseau funciona como uma alusão à noção de que a sociedade corrompe uma liberdade de expressão mais natural, embora não seja mais do que uma alusão. Haydée vive de acordo com este ideal; Adrien lê sobre isso. Nas férias, pensa que vive um idílio natural e espontâneo, mas assemelha-se mais a Dom Quixote, que cita como alternativa a Rousseau. Haydée é livre e emancipada, o seu destino está nas suas próprias mãos. Adrien, com o seu pequeno carro, acredita que é livre e independente, mas apega-se às convenções. Ele acredita que pode dormir com Haydée quando quiser, mas não considera que ela possa esconder-se dele por desconfiar dele até o fim, depois de partir a jarra. Adrien diz a Mijanou estar preocupado com a jarra chinesa; mas Haydée contraria-o e, rindo disso, corta o vínculo entre propriedade e valor económico; ela pouco se preocupa com o valor financeiro da jarra. Estimulado pela liberdade dela, Adrien age, mas a sua espontaneidade subsequente (parar para conversar com os seus amigos) apavora-o. O resultado é uma fuga apressada de volta ao conformismo, Londres e Mijanou.

A preparação para a quebra da jarra começa quando Daniel sai. O tédio das férias expressa-se na irritação de Daniel quando o pé dele bate no chão enquanto se olha no espelho. O seu objetivo parece ser irritar Haydée. Ela diz-lhe para parar, mas ele continua. A tirada de Daniel contra ela é cruel, embora ela pareça indiferente aos insultos dele. Ele parte no dia seguinte, depois de insultar Sam, dizendo: «Estou farto desses falsos não-conformistas». Após a partida irada do dândi artístico, o verdadeiro revolucionário, o coleccionador de arte burguês, substitui-o no triângulo formado por Adrien e Haydée; a partir daquele momento, a agradável liberdade das férias desintegra-se no tédio e na embriaguez. Adrien é o intermediário entre o artista e o coleccionador: quando o artista sai, a nossa distância de Adrien aumenta. Daniel representa uma rebelião vigorosa, mas ele é substituído por Sam, que Eugene Archer interpreta como o «velho vilão», como lhe chama Adrien, pronto para seduzir uma jovem com viagens no seu iate e visitas ao casino.

Depois de deixar Haydée com Sam, Adrien arrepende-se e admite «pela primeira vez desde que cheguei, fiquei entediado», o seu tédio expresso pelas repetidas imagens de mulheres jovens e atraentes que ele observa na cidade. A caminho da casa de Sam, ele descarrega o seu aborrecimento num turista perdido. Naquela noite, a excitação do feriado degenera em embriaguez de olhos turvos; o clima fica agressivo. Sam acusa Adrien de se justificar, o que ele faz, em afirmações vazias: «Sempre lamentei não ser rico. Mas se eu fosse, o meu dandismo, como lhe chamam, seria muito fácil, sem qualquer heroísmo, e não consigo imaginar um dândi não sendo heróico». Após esse discurso, Haydée quebra a jarra e Sam bate-lhe, embora vejamos como justo que ela tenha partido a jarra, visto que ele a perseguia, acariciando as suas pernas e nádegas.

A Coleccionadora oferece um retrato fascinante de uma era e de uma sensibilidade; Rohmer está tão interessado no que os dândis de 68 estão a dizer tanto quanto no modo como esses jovens falam, se comportam e interagem entre si. As ligações entrelaçadas entre intelecto e emoções fascinam Rohmer, tanto quanto a atmosfera contracultural do dandismo de férias.

[*Senses of Cinema*, 54m Abril de 2010]

A MINHA NOITE EM CASA DE MAUD
Ma Nuit chez Maud

de Éric Rohmer

com Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault

França, 1969 – 1h56, p&b | M/12

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA

Neste conto erótico--filosófico sob influência, entre a graça e o livre-arbítrio de Pascal, o sentimento católico de Jean-Louis (Trintignant) é o grão de areia no encontro com a mulher mais livre da nouvelle vague, Françoise Fabian no papel de Maud, como escreveu Philippe Azoury. Foi o filme do sucesso americano de Rohmer.

Óscares – Nomeações Melhor Argumento original, Melhor Filme Estrangeiro
Festival de Cannes – Selecção Oficial em Competição
Prémio New York Film Critics Circle – Melhor Argumento

Nova entrevista com Éric Rohmer ["Nouvel entretien avec Eric Rohmer"]

Por Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney e Jean Narboni (excertos)

Cahiers *Em Chaplin ou Hitchcock, o que há de mais imediato é mesmo o prazer. A reflexão pode ser secundária. Já em* A Minha Noite em Casa de Maud*, as reflexões a que as personagens se entregam produzem e legitimam o prazer do espectador, deliciado por ver as personagens pensarem no seu lugar...*

Rohmer Digamos que, neste momento da história do cinema e do público, só um filme que suscite uma certa reflexão pode tocar. Há temas que antes podiam tocar, como temas melodramáticos, que já não tocam;

e precisamos de personagens mais aprofundadas. Mas não vejo muito bem em que erro teria incorrido o público.

Cahiers *Parece que, para* A Minha Noite em Casa de Maud, *não havia um fosso tão grande entre o ponto de vista do público e o da crítica como, por exemplo, para os filmes de Hitchcock. Porque, qual é o valor distractivo de um filme como* A Minha Noite em Casa de Maud, *o equivalente ao espectáculo em Hitchcock, ou ao riso no Charlot? É a reflexão: é um filme cujo valor distractivo foi de tipo reflexivo.*

Rohmer Certamente. Mas acredito que também haja reflexão no romance policial, na forma de considerações lógicas, até matemáticas, explícitas ou não. E mesmo no filme de comédia, há uma exposição lógica subjacente.

Cahiers *Em* A Minha Noite em Casa de Maud, *a parte reflexiva, apoiada em elementos de inteligência, de discurso, era mais importante do que o normal, de modo que prazer e prazer da reflexão estão mais intimamente ligados a ela do que num filme de comédia, por exemplo.*

Rohmer Certamente. Mas trata-se de uma diferença de grau e não de natureza: em todo o prazer há reflexão e é de esperar que em toda a reflexão haja prazer. Penso que uma obra de arte é feita para o prazer e também para a reflexão. Sempre recusei a distinção entre a arte do entretenimento e a arte da reflexão. Pode-se muito bem reflectir sobre Johnny Halliday e encontrar prazer imediato em Beethoven. Para mim, essa distinção é uma falha do pensamento...

O que notou de particular é o facto de as minhas personagens terem um

discurso, enquanto, na maioria dos filmes, não há qualquer discurso. Note que, em geral, tenho sempre reservas quanto a filmes de discurso. Mas muitas vezes somos atraídos pelas coisas que nos parecem mais ingratas e perigosas. O meu objectivo era justamente integrar um discurso no filme e evitar que o filme ficasse ao serviço do discurso, ou seja, da tese. Mas em todos os momentos, no teatro, o discurso, começando pelos gregos, foi muito importante. O teatro grego era feito de máximas, de reflexão moral, o que não o impedia de ser um verdadeiro teatro.

[…]

A Minha Noite em Casa de Maud é um assunto que carrego comigo desde 1945. Desde então, passou por enormes mudanças. Uma personagem presa com uma mulher por uma circunstância externa é a primeira ideia dramática. Mas tratava-se do recolher obrigatório durante a guerra, não da neve.

Cahiers *O facto de ele ter sido retido pela neve, em vez do recolher obrigatório durante a guerra, levou a outras mudanças?*

Rohmer A neve representa para mim a transição do «conto» para a *mise en scène*. A neve tem para mim uma importância cinematográfica muito grande. Torna a situação mais forte no cinema, mais universal do que a circunstância exterior, histórica, da ocupação.

Cahiers *Acha que em relação à estrutura geral do «conto moral», a neve tem um papel ficcional equivalente ao da ocupação?*

Rohmer Dado o assunto, sim. Porque o assunto, tal como o havia pensado, não tinha qualquer relação com o fundo da ocupação, ou seja, o conflito entre franceses e alemães. Lembra-se do poema de Éluard: Era tarde / A noite havia caído / Nós amámo-nos, etc? Talvez seja isso que me deu a ideia.

[…]

Cahiers *Podemos dizer de Trintignant que ele é um católico hesitante, não um modelo, vacilante, mas mesmo assim um católico; enquanto para Vitez, o que ele diz no filme leva a que não seja marxista.*

Rohmer Este texto é de Vitez. O que me deu a ideia da sua personagem foi um artigo de Lucien Goldmann sobre Pascal. Eu tinha escrito no argumento algumas frases inspiradas nesta leitura, mas era para ser retrabalhado. Vitez, disse-me, todavia, logo que lhe ofereci o papel,

que amava Pascal e que tinha muito a dizer sobre ele. Decidimos então proceder como em *A Coleccionadora*: em frente a um gravador, conversámos sobre Pascal e foi assim que escrevi a cena do café. Considerei as palavras de Vitez como as de um marxista, bom ou mau marxista, pouco importa. Agora cabe-lhe a si decidir se o considera marxista. A única coisa que posso dizer é que, para mim, o mais importante é o problema da fidelidade. A uma mulher, mas também a uma ideia, a um dogma. Todas as personagens são apresentadas como dogmáticos hesitantes; de um lado, o católico, do outro, o marxista, mas também Maud, que se apega à sua educação como livre-pensadora, radical socialista. A fidelidade é um dos grandes temas dos meus «Contos Morais», tendo a traição como contraponto.

[…]

Cahiers *Tomemos o exemplo da cena da noite em casa de Maud. Existe um local, o lugar onde filmou: esse lugar já pré-existe. O que cativa, porém, a atenção quando vemos o filme é que, à medida que a cena avança, através da montagem, do jogo de olhares, da escansão dos planos, é criado um lugar fílmico que nada tem a ver com o lugar pré-existente, um lugar cinematográfico muito mais interessante, fruto de um verdadeiro trabalho.*

Rohmer Pela primeira vez na minha vida, não filmei num apartamento, mas num cenário. Porquê? Porque o assunto exigia uma afinação muito precisa do posicionamento dos actores, dos seus movimentos em função da geometria do lugar. Mas depois de construído esse cenário, por indicação minha, passou a ser dotado da mesma qualidade de existência, autónomo, real, de um «lugar natural». E tive vontade de mostrá-lo, como algo que descobria, não que inventava. Se eu tivesse filmado num apartamento verdadeiro, teria talvez tido necessidade de manipular, deslocar móveis, etc. Este cenário fabricado existia de forma muito mais objectiva do que um cenário natural. O que quer dizer quando afirma que este cenário acaba por se tornar «outro»?

Cahiers *Como é óbvio, podemos muito bem no final do filme reconstruir o apartamento de Maud e redesenhá-lo: não é lá que o filme reside…*

Rohmer Mas isso tinha muito interesse para a minha *mise en scène*, pois se eu fosse obrigado a manipular, não teria certeza do movimento das minhas personagens. Elas são guiadas pelos trajectos reais que tiveram que fazer.

Cahiers Encontramos aqui, portanto, a ideia da realidade pré-existente

como garante, não como objecto. Concordamos plenamente quanto ao facto de este «lugar fílmico» não poder ter existido se não fosse por este lugar filmado. O que não impede que, pelo desenrolar da cena, o lugar fílmico criado substitua totalmente o lugar filmado.

Rohmer Aí, já dificilmente consigo segui-lo. Pelo contrário, senti muito fortemente a presença do lugar filmado (artificial neste caso, natural noutros), a tal ponto que apenas a sua topografia ditou a colocação da minha câmara.

Cahiers *O que queremos dizer é que o factor tempo é muito importante: esse cenário que construiu está cada vez mais investido do drama. Portanto, fica carregado de sentidos que já não são os da sua topografia. A sua funcionalidade fílmica já não equivale à sua funcionalidade de filmagem.*

Rohmer Sendo a arquitectura uma arte funcional, todo o cenário é funcional, isso é evidente. Que eu o tenha construído para necessidades dramáticas, não é menos evidente. Mas, mais uma vez, esse cenário, uma vez criado, existia para mim como um ser real, tanto quanto os meus actores. A minha *mise en scène* nasceu do contacto entre os actores e esse cenário. Fique a saber que foi assim que efectivamente as coisas se passaram.

[…]

Cahiers *Em vez de conceber o cinema como «janela aberta para o mundo», podemos concebê-lo como «espelho voltado para os espectadores». O espectador vem sentar-se no lugar da câmara, preenche o «campo ausente», é a quarta parede. Isto é particularmente*

perceptível em A Minha Noite em Casa de Maud*, por causa da montagem sistemática.*

Rohmer A quarta parede é a quarta parede da divisão. Incomoda-me muito num filme sentir que a quarta parede não é mostrada. Para mim, quando Trintignant fala, ele olha para Françoise Fabian e o espectador sente que esse olhar está dirigido para a mulher que está na cama e não para a sala ou qualquer outra coisa.

Cahiers *O espectador não desconhece de todo que Trintignant se dirige a F. Fabian, mas ao mesmo tempo investe o campo ausente, está no lugar de F. Fabian, sem se identificar com ela. E a mesma coisa quando há um contracampo: acaba no lugar de Trintignant, etc.*

Rohmer O principal, o que procuro, é fazer esquecer a câmara. Soma-se a isso o facto, muito importante para mim, de ser um filme na primeira pessoa, sendo Trintignant o narrador. Experimentou esse sentimento?

Cahiers *É complexo. Sabemos que o narrador da história é Trintignant, mas, pela condução da narração, ele torna-se sujeito do enunciado e não apenas sujeito da enunciação. O seu "eu" também passa a fazer parte do discurso do filme.*

Rohmer Para que um filme seja recebido como narração na primeira pessoa, é necessário mostrar o narrador. É uma condição essencial. Isso é suficiente? No meu próximo filme, não haverá narração, nem comentário, mas uma personagem presente em todas as cenas. Será ela tomada pelo «narrador»? Os meus contos são todos escritos do ponto de vista de uma personagem. Mas quando a filmo, mostro-a do exterior. Em todo o caso, não postulo a sua identificação com o espectador. Já em *O*

Signo do Leão, onde não havia narração, tenho a certeza de que a identificação foi maior. E, em *A Coleccionadora*, a presença do comentário prejudica essa identificação.

Cahiers *Isso parece-nos muito importante porque o investimento especular é feito muito fortemente numa personagem quando não há comentário: quando há um Eu, em lugar de facilitar a identificação, torna-a ainda mais difícil. O narrador, embora portador do discurso, está contido nesse discurso.*

Rohmer É um processo que tem sido usado com frequência. Nos filmes policiais americanos, por exemplo, muitas vezes há um narrador na primeira pessoa, mesmo que apenas em *A Dama de Xangai*...

Cahiers *Ao ver uma personagem numa ficção cinematográfica, a tendência do espectador é normalmente tornar-se a Causa dessa personagem, o Deus* ex machina *externo ao filme. Se já no filme a personagem diz «eu» e afirma ser o mestre da história, torna-se quase impossível.*

Rohmer Certamente. Além disso, um dos motivos pelos quais não desenvolvi o comentário de Trintignant é justamente por isso: a personagem ter-se-ia tornado mais distante, antipática.

Cahiers *Tanto mais que aqui há um jogo entre vários eu, já que as personagens dos «Contos Morais» só se podem definir, apresentar-se como «eu». Assim, voltamos ao início da nossa entrevista: sobre as incessantes mudanças em que entendemos residir o interesse pelo filme. O espectador, vendo ao mesmo tempo três personagens, três «eu», não podendo apostar num ou noutro, acaba por pensar destas personagens fictícias o que pensa do seu modelo na vida.*

Rohmer Sim, mas ao mesmo tempo é a coisa mais mundana que existe. Reúna quatro pessoas e elas falarão na primeira pessoa.

Cahiers *Na vida, mas não no cinema. O facto de as personagens falarem incessantemente sobre elas em A Minha Noite em Casa de Maud, explicarem-se, leva apenas a que o filme se torne mais opaco.*

Rohmer Certamente, isso resulta do facto de *O Signo do Leão* estar mais próximo da narrativa cinematográfica actual, enquanto os «Contos Morais» não são de forma alguma marcados, na sua origem, por uma influência cinematográfica.

A minha primeira ideia era que eles só poderiam ser traduzidos no cinema com a ajuda de um comentário e que os meios tradicionais como o diálogo, etc, teriam sido insuficientes, artificiais. Trata-se de uma personagem que se julga a si própria, a sua conduta. Não basta mostrar o seu comportamento, mas a reflexão que a consciência desse comportamento desperta nela. Essa é a ideia central. Por exemplo, A Padeira de Monceau, reduzido apenas ao enredo, sem o devaneio do narrador, muda totalmente de sentido. Em *A Minha Noite em Casa de Maud*, o facto de a personagem não parar de falar sobre si própria torna o comentário supérfluo. Ainda assim, preservei duas frases. Não sei se tinha razão, mas pareceu-me necessário que se soubesse que a minha personagem pretendia mesmo casar com Françoise, que não era um jogo. E também acho importante que ele não adivinhasse imediatamente quem era o amante de Françoise: isto tinha que ser dito, ele teria que dizê-lo.

[*Cahiers du cinéma* n° 219, Abril de 1970]

O JOELHO DE CLAIRE

Le Genou de Claire

de Éric Rohmer

com Jean-Claude Brialy,
Aurora Cornu,
Béatrice Romand

França, 1970 – 1h41, cores | M/12

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA

"Filme de férias" minimalista, com as cores de Matisse, e um novo sucesso de público. Jérôme, 35 anos, diplomata, passa as suas últimas férias de solteiro nas margens do Lago de Annecy. Reencontra Aurora, uma amiga, que lhe apresenta Claire e Laura, uma jovem liceal de 16 anos.

Prémio Louis Delluc '71
Prémio da Crítica Americana '71

O gesto ou o acto

Pascal Bonitzer

«Uma das razões pelas quais estes contos se dizem "morais" deve-se a serem quase desprovidos de acções físicas». Pode ser, mas essa razão inteiramente negativa evita que se constate que a força dramática destes *Contos* é, no entanto, uma certa acção que não poderia ser mais física, e que de facto falta: a passagem ao acto sexual, a que cada um dos heróis foge no ponto crítico da história.

É a sua evasão que esconde o significado da história. E é por isso que esse significado é fundamentalmente equívoco – porque se de um acto resultam consequências tangíveis, as consequências de um não-acto são menos fáceis de avaliar.

Os narradores dos *Contos*, é este o seu principal ponto comum e a essência do seu «heroísmo», recusam sistematicamente a oportunidade, no exacto momento em que ela se apresenta, – este momento que, no entanto, parecem ter querido promover, com uma mulher que parecem ter desejado.

É por uma boa causa, uma vez que, em princípio, eles se dedicam simbolicamente (pelo casamento, imaginado ou realizado) a uma outra. Então, como é que eles chegaram àquele ponto? Essa é a questão.

Apenas um, mesmo assim, aparentemente passa à acção, de forma voluntária e até, ouvindo-o relatar a sua façanha, triunfantemente. É Jérôme, o herói de *O Joelho de Claire*.

Jérôme conta a sua fabulosa façanha a Aurora, a romancista (a história, recorde-se, está explicitamente colocada sob o signo de Dom Quixote). Ele destaca o momento: «*Senti, diz ele, a simplicidade do gesto e a sua impossibilidade. Como se estivesse à beira de um precipício, bastando um passo para saltar no vazio, mesmo que quisesse, não podia. Faltou-me coragem, sabes, muita coragem. Na minha vida, nunca fiz nada de tão heróico, pelo menos de tão voluntário.*»

Moinhos de vento, replica Aurora em substância, dificilmente se deixando enganar por essa ênfase. De que se trata, na verdade? Aproveitando a desordem provocada na jovem pela revelação, bastante feia, da suposta ou real traição do seu amante, Jérôme conseguiu colocar a mão no famoso joelho e acariciá-lo, o que era o objectivo que ele tinha fixado a si próprio, e que, diz ele, «devia» a Aurora, destinatária do feito (como, num conto de Karen Blixen, outra personagem supostamente perversa se propôs a fazer corar, num rubor decisivo, definitivo, ontológico, uma jovem pura e nobre).

Jérôme fala então de vertigem e abismo, mas é óbvio que o abismo vislumbrado é um puro artefacto verbal, ainda que a emoção vivida possa ser autêntica. Mas o que significa aqui «autêntico»?

O medo de Jérôme, proporcional ao seu prazer, pode muito bem ter sido «real». Mas o medo é um fenómeno subjectivo e, se não corresponde a qualquer perigo real, estamos no registo, não de Dom Quixote, mas do Capitão Matamoros e de Tartarin. Se há, porém, abismo, é sobretudo aquele que separa um *acto* efectivo de um gesto desprovido de consequências. Um acto tem consequências, sejam leves ou graves. Um gesto, não, a menos que seja interpretado por outro. Mas o outro, aqui, é anulado: Claire chorando como que se ausenta, e é aproveitando essa

«ausência» que Jérôme põe a mão no objecto do seu desafio: tal é a verdadeira natureza do feito. O talento de Jérôme é o de um ilusionista, como evidenciado pela escolha das fórmulas que usa no seu relato.

Que Jérôme realmente veja no seu gesto um acto decisivo, na condição expressa de que a própria Claire veja neste acto apenas um gesto inofensivo, é o quiasmo e o abismo do engano a que a história nos conduz, e que o narrador expressa numa frase cuja manha excepcional iremos admirar: *«Esse gesto que pensei ser um gesto de desejo, ela tomou-o por um gesto de consolo».*

Basicamente, tudo está bem se todos se enganam. Jérôme não diz que o seu gesto era um gesto de desejo, ele apenas diz que *acreditava* que fosse. Mas ele deveria saber disso!

Claire, de acordo com a interpretação de Jérôme, interpretou ingenuamente essa carícia como um gesto de consolo. É possível – embora no fundo não saibamos nada sobre isso, e várias interpretações sejam possíveis, como no «caso do colar» de *Conto da Primavera*. Mas Jérôme, o narrador, que gato admite ele aqui (e será mesmo uma admissão?) ter comprado por lebre?

O Joelho de Claire é, portanto, um simulacro. O gesto é o simulacro de um acto, a carícia, o simulacro de uma possessão. A história, o simulacro de uma aventura. De maneira mais geral, é num mundo de simulacros, *trompe-l'oeil*, como tentámos mostrar, que os *Contos Morais* nos mergulham.

O erotismo de Rohmer é baseado na negação da sexualidade, como mostra o filme em questão. É bastante inapropriado, por exemplo, no que diz respeito a Jérôme, falar de um «fetichismo do joelho». O interesse de Jérôme por este joelho é apenas aparentemente sexual. A realidade é bem diferente: como de costume, cabe ao narrador acabar com o gosto romântico e agora inoportuno pelas aventuras, quando está para se casar: e terminar com uma aparência de bravura.

Obviamente, Jérôme não é alguém que teria uma fixação especial pelos joelhos das meninas: ele não é um herói de Buñuel ou de Nabokov. Quando muito, podemos falar, no caso dele, de um «traço de perversão» como manifestado por neuróticos. Em nenhum caso o filme poderia intitular-se: *O Joelho*. Não é a história de uma obsessão sexual, é a história de um desafio e, mais profundamente, de uma conspiração, em ambos os sentidos da palavra (exorcismo e conspiração).

Tudo acontece de facto como se Jérôme não tivesse posto os olhos no joelho da jovem (jovem demais para Jérôme poder competir seriamente com Gilles, com quem ela namorisca, daí sem dúvida o seu ressentimento, a limitação deliberada da sua ambição, e a delação destinada a afastar, pelo menos provisoriamente, o rapaz do coração da sua amiga) que, por causa do corpo desejável de Claire, era a parte menos comprometedora. A meio caminho do pé (fetichismo ridículo) e do sexo (vulgaridade do desejo), o joelho é a parte «inferior» do corpo de Claire que é menos sexual. E quanto à parte «superior», Jérôme mostra muito claramente como era tabu para ele: «*Ela não teria suportado que eu tomasse a sua mão, o seu ombro, que a abraçasse contra mim ... Se eu tivesse tentado acariciar o seu rosto, o seu cabelo, ela certamente teria esboçado um movimento de recuo.*»

Por outras palavras, Jérôme, para tomar qualquer outra parte do corpo de Claire como seu objecto de conquista, teria que enfrentar as consequências perigosas de um desejo declarado de posse.

Onde vemos que o joelho da jovem foi escolhido como ponto de atracção erótica pelo nosso herói (e como elemento lógico pelo autor) apenas em virtude desta qualidade essencial: reduzir para ele ao mínimo as probabilidades de fracasso. «Possuir» com uma carícia ousada o joelho de Claire é suprimir a própria ideia de posse, ou se preferirmos: sublimá-la perfeitamente. Vitória completa, e tanto mais completa quanto vitória sobre nada.

Ao contrário do que o narrador falsamente sugere, ele nunca realmente agiu para alcançar Claire como sujeito (como o libertino no conto de Karen Blixen, por exemplo, busca alcançar, perverter à distância a pura Ehrengard – e falha). Claire fica de fora da história. Ela não terá sabido nada, sentido nada, entendido nada do cálculo tortuoso de Jérôme. O gozo dele terá sido perfeitamente egoísta e perfeitamente secreto. A violação terá acontecido, com suprema impunidade, sem que a violada tenha tido a menor sensação ou consciência de ter sido vítima de uma violação (aqui *O Joelho de Claire* parece antecipar *A Marquesa d' O*, salvo que a violação, real, da marquesa, no conto de Kleist e no filme, é precisamente seguida de consequências e compele o violador, qualquer esforço que ele tenha feito para reparar e obliterar seu crime, a retirar a sua máscara...). Nem visto, nem conhecido. E com a força desta vitória sobre nada, Jérôme pode tomar a decisão da qual esse único gesto o separou, de se casar com a sua amante regular, que ficou fora de campo da história.

Assim como há uma intriga aparente e uma intriga secreta que a persegue e lhe dá sentido, nos filmes de Rohmer, há uma aposta aparente (aqui: o objectivo aparente que designa o título do filme) que mascara a real aposta (neste caso: este casamento a que o narrador, após ter aparentemente alcançado o seu objectivo, se pode entregar).

Por outras palavras, o enredo de Jérôme, e mais precisamente o joelho que constitui o seu argumento, são exactamente aquilo a que chamamos de engodo, no sentido militar do termo. Este é o alvo falso com a intenção de desviar a atenção do real, que está camuflado. E o verdadeiro, neste caso, chama-se Lucinde, é a ausente do filme – ausente, mas que o assombra, ligeiramente –, aquela com quem Jérôme se casa.

Nesse sentido, e porque parece organizado em torno de um acto voluntário e positivo, é possível argumentar que *O Joelho de Claire* lança luz sobre todos os *Contos Morais*, e a lógica inteiramente negativa, relembrando a faca de Jeannot, que serve de base à sua história. *«Aquele gesto que pensei ser um gesto de desejo, ela tomou-o por um gesto de consolo.»* Mas o que era esse gesto, se não era de desejo nem de consolo?

Era um pretexto. Pretexto para quê senão para aquilo de que Rohmer fala no prefácio da colectânea dos *Contos*, que Jérôme consiga fazer-se passar por herói de um romance e consiga, apesar da insipidez que ela vê nele, encantar a ouvinte. Ou seja, encantá-la com nada. Mas acima de tudo um pretexto para que essa aparência de aventura consiga fazer passar a pílula do casamento burguês, como recompensa por um heroísmo inteiramente subjectivo.

O cineasta encanta-nos com o nada que constitui os seus heróis. O herói dos *Contos*, engenheiro ou diplomata, negociante de obras de arte, estudante ou burocrata, sedentário ou parasita, crente ou ateu, é também ele um encantador, e aquilo que ele parece estar a tentar alcançar é um sinal de que o seu encanto está a funcionar. O encanto não é o desejo, também não é o consolo, é um jogo que consiste em fazer com que o outro se ofereça relativamente, o que não é necessariamente um meio para levar o outro a oferecer-se, mas constitui um fim em si.

Acontece que a sedução é um meio, ou seja, a continuação da violação por outras vias. Mas, muitas vezes, o sedutor contenta-se em seduzir, isto é, possuir sem possuir, manter o seu objecto sob o efeito do encantamento: ele não procura levar mais longe o seu prazer.

Nesse sentido, o encantador não é Don Juan. A sedução é uma das armas usadas por Don Juan, a violação pode ser outra, ou a astúcia, mas Don Juan, se tem um encanto poderoso, não é inteiramente definido por esse encanto.

O que caracteriza o encantador é que o consumo não lhe interessa. O herói dos *Contos*, encantador bem-sucedido ou fracassado, não consome. Esse não-consumo, o cerne das seis histórias, é justamente o signo, o sintoma do encanto. E seria fútil, reconduzir-se-ia a vaidade dos narradores, se não tivesse como contrapartida o casamento, o vínculo duradouro, com a «primeira mulher».

Portanto, todo a problemática dos *Contos* consiste em resolver a tentação, exorcizar pelo encanto, e a sedução, o espectro do adultério.

A originalidade de muitos destes *Contos* reside no facto de o espectro se apresentar antes mesmo do casamento, como a maior objecção que o mundo moderno coloca ao vínculo conjugal.

O encantamento é uma posse sublimada. Mas, a longo prazo, parece fútil. A outra – neste caso, a mulher encantada – quer mais. O seu interesse e o seu desejo, despertados pelo encantador, exigem uma contrapartida, que só pode ser retribuída em termos de sexo. Ora, este é precisamente o perigo que o homem dos *Contos* tenta afastar. E é permitido sentir aborrecimento diante destes «heróis» que, esboçando caras com a sua suposta conquista, Trintignant envolvendo Maud na montanha enquanto lhe explica, em voz ronronante, que assim é muito melhor, que é mil vezes preferível não irem mais longe «já que eles não se amam», o narrador de *A Coleccionadora* desperdiçando nela um «Haydée!» num tom carinhoso muitíssimo variado e entregando-se a ares de cumplicidade que parecem dar-lhe prazer (um jogo a que Haydée se presta por um momento, na sequência do amante de obras de arte, por exemplo, mas que não poderia satisfazê-la indefinidamente)... Como podemos deixar de ver que este prazer é o prazer dos impotentes?

Mas este jogo estéril, este *flirt* impotente com uma rapariga, que ao mesmo tempo seduz o herói, mas que ele rejeita, têm uma aposta secreta. E o sentido desta aposta é revelado em *O Amor às 3 da Tarde*. Dormiremos melhor (ou de novo) com a mulher legítima.

In Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1999

O AMOR ÀS 3 DA TARDE

L'Amour l'après-midi

de Éric Rohmer

com Bernard Verley, Zouzou, Françoise Verley

França, 1972 – 1h33, cores | M/12

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA

Frédéric tem um casamento aparentemente feliz com Hélène. Um dia, Chloé, amante de um velho amigo seu, começa a aparecer regularmente no escritório. Quando Chloé tenta seduzi-lo, Frédéric debate-se com um dilema moral.

Éric Rohmer às Três da Tarde

por Molly Haskell

Éric Rohmer, na cidade para a estreia de *O Amor às 3 da Tarde* no New York Film Festival, estava hospedado no Carlyle. Almoçámos num grupo que incluía os dois produtores do filme, Pierre Cottrell e Barbet Schroeder; Zouzou, co-estrela do filme e a Chloé do título; e Nadja Tesich, uma amiga jugoslava que tinha aparecido num dos primeiros documentários de Rohmer (1964), filmado em Paris. Era o dia seguinte ao filme, o último da série «Seis Contos Morais», ter sido recebido com gargalhadas pelo público da noite de abertura.

Embora a hilaridade parecesse parte do ambiente colectivo demasiado carregado próprio destas ocasiões, o filme, particularmente nas suas vinhetas de política de escritório e fantasias de homem de negócios casado, é mais amplo do que os filmes anteriores de Rohmer, mantendo a quintessencial mentalidade de classe média

do seu protagonista. Frédéric, um jovem executivo elegante, de traços delicados e olhos azuis, interpretado por Bernard Verley, um puritano ao ponto da paródia, é o menos intelectual e mais complacente dos heróis de Rohmer. O filme mostra em pormenor as inclinações amorosas deste burguês feliz e casado, os seus pequenos passos que o aproximam e passos gigantescos que o distanciam de um caso com uma boémia de voz profunda chamada Chloé. Frédéric apanha todos os dias o comboio de St. Cloud até à Gare St. Lazare, descrevendo com certa serenidade, numa narração na primeira pessoa, o prazer que sente ao ler um livro no metropolitano, em cavalgar na crista da multidão «como um surfista», na proximidade da esposa enquanto lê à noite, e o seu arrependimento pela perda de liberdade no casamento. Ele gosta de observar e avaliar as mulheres (na verdade, mais do que antes do casamento!), mas quando a oportunidade surge para, ainda que de forma titubeante, lançar-se nesses voos, na cativante pessoa de Chloé, ele foge literalmente.

Chloé, a aventureira relutante, é uma das maiores criações de Rohmer, apesar (ou por causa?) da relativa falta de fotogenia de Zouzou – ela é bonita em pessoa, mas não no filme, onde parece ter olhos de carneiro mal morto. A personagem, uma conhecida do passado de Frédéric lembrada sem muito carinho, é um fenómeno familiar para quem já viveu em Paris, uma daquelas mulheres flutuantes que vivem com uma mala e vão de bairro em bairro (até de país em país) e de homem em homem, não como um boémio dedicado e rebelde, mas como um animal selvagem que quer apenas ser domesticado, que anseia pelo dia em que encontrará um executivo composto e de olhos azuis como Frédéric que possa casar com ela, levá-la para as «banlieuses», dar-lhe filhos louros de olhos azuis e aprisioná-la na burguesia.

Frédéric é mais atraente no início, mas gradualmente o corte torna-se aparente. Começamos a perceber a distância irónica entre o que ele diz e o que faz, entre o que pensa que é e o que é. O quadro que ele pinta do seu casamento, da sua honra, do seu compromisso, começa a parecer cada vez mais vulgar e desfocado, como uma reprodução de fraca qualidade em que as cores escorrem sobre as linhas. E o retrato do pintor de Rohmer é ao mesmo tempo o seu estudo de carácter mais subtil e mais óbvio.

Rohmer e Zouzou ficaram maravilhados com a reação do público ao filme. «Os americanos riem muito mais do que o público francês», disse Rohmer. «Acho que estou realmente mais próximo em espírito dos americanos, do humor americano. O sentido de ironia na personagem central, por exemplo, não é de forma alguma francês. *O Joelho de*

Claire e *A Minha Noite em Casa de Maud* saíram-se melhor aqui do que em Paris. Eu não me considero parisiense.»

Rohmer é alto, magro e esguio, com cabelos grisalhos e um ar professoral distraído, mas afável. Esta é sua primeira viagem a Nova Iorque, e ele parece estranhamente deslocado, como um gafanhoto que saiu da hibernação apenas para descobrir que ainda estamos no meio do Inverno. É um recluso notório, recusando-se a tirar fotos, tendo surpreendido todos ao concordar em vir a Nova Iorque. Seja por timidez genuína, o desejo relatado de não desonrar a sua família com a entrada no «show business», ou um sentido de publicidade astuto do género Garbo, Rohmer é, e tem sido até onde alguém consiga lembrar-se, um mistério. E, como qualquer enigma que se preze, age como se fosse a coisa mais natural do mundo ter quatro ou cinco nomes falsos e locais e datas de nascimento alternativos.

«Qual era o nome que usou como crítico nos *Cahiers du Cinéma?* Maurice Schérer?»

«Sim.»

«E Éric Rohmer? É verdade que Éric provém de Erich von Stroheim? E Rohmer de Saxe Rohmer?»

«Não. Não.»

Lá se vai a biografia de Rohmer.

«O que é que sente em relação aos seus protagonistas, em relação a Frédéric? Identifica-se com ele?»

«Gosto mais das entrevistas americanas do que das francesas», disse Rohmer, em jeito de aviso, «porque os franceses me perguntam sempre por quem torço, se sou pela loira ou pela morena ou pelo homem.» (Aqui passámos para o francês, já que, como Rohmer admitiu, o seu inglês só servia na medida de datas e números) «Suponho que me identifico com as mulheres», admitiu. «Conhece a famosa frase de Flaubert, "Madame Bovary, c'est moi"? Bem, eu diria "Chloé, c'est moi".»

Nadja descreveu o filme que fez com Rohmer, quando era estudante, no qual vagueava por uma parte de Paris e falava de si mesma, dos seus gostos e hábitos. «Todos acusaram Rohmer de me impor a sua própria personalidade», disse ela, «mas conversámos antes» (um processo de colaboração criativa que Rohmer usa com todos os seus actores) «e descobrimos que tínhamos muito em comum. Ambos adorámos encontrar

um bairro de Paris e perdermo-nos nele, familiarizarmo-nos com as fachadas e os rostos.»

Como aquele primeiro filme, e um pouco como Rohmer é outro *O Signo do Leão. O Amor às 3 da Tarde* é em grande parte um «filme de rua». Com Nestor Almendros como operador de câmara, é um olhar arrebatadoramente atento a Paris, com longas e extraordinárias imagens de parisienses passando e correndo em direcção à câmara, sem um único (ou talvez com um único) rosto olhando curiosamente para ela.

«As pessoas deixaram de ser curiosas», disse Rohmer como explicação, «já viram tantas câmaras. E não acho que tenha que me preocupar com um eventual processo judicial, já que mostro todos, principalmente as mulheres, de forma lisonjeira.»

A esposa, uma morena minúscula e extremamente magra, é interpretada pela esposa de Verley na vida real. Aqui, ela é constantemente exaltada como uma beleza e imortalizada em instantâneos por um marido que deve preservar uma certa imagem dela como um ícone a cujos pés ele dedica sua própria fidelidade – ou racionaliza a sua falta de paixão. Numa das cenas mais reveladoras do filme, Chloé desafia os seus escrúpulos com a notícia de que viu a mulher dele na rua com outro homem. Quando ela o descreve, Frédéric, momentaneamente excitado, relaxa na indiferença. «Oh, ele», diz, «é um professor da escola dela. Limita-se a fazê-la rir.»

Embora seja, sem dúvida, um dos filmes a que mais vale a pena assistir em Nova Iorque (ou seja, vale a pena pagar a uma baby-sitter, jantar fora e gastar seis dólares para estacionar o carro), *O Amor às 3 da Tarde* é menos satisfatório do que *A Minha Noite em Casa de Maud* e *O Joelho de Claire*. A afectação moral do herói dá ao filme o seu humor, mas também a sua aridez, e a sua parcimónia espiritual, face a duas mulheres tão gloriosas, torna-se quase sádica. A «moralidade» que leva Frédéric a voltar para a sua esposa – escolhendo a moralidade oficial em vez do impulso privado, a moralidade como um refúgio em vez de uma paixão (pois a moralidade deve ser uma paixão, como Tanner diz em *Man and Superman* de Shaw: «Se não fosse uma paixão, se não fosse a mais poderosa das paixões, todas as outras paixões a varreriam como uma folha antes de um furacão.») – é particularmente irónico. O lar torna-se o álibi para sua própria cobardia, e a moralidade a racionalização das suas acções, e não a chave para a compreensão. Ele escolhe Hélène não como Hélène, mas como sua esposa; não em vez da Outra Mulher, mas sim da mulher que a esposa é. Assim, o tom da cena final, quando ela se desfaz em lágrimas, parece curiosamente desonesto, dando à derrota a aparência de vitória.

«Fiquei surpreendida com o final», disse eu a Rohmer, «e com o triunfo da» (estava prestes a dizer moralidade burguesa).

«Da esposa!», Rohmer concluiu por mim. «Mas fiquei surpreendido com as reacções das mulheres: a maioria delas, principalmente as esposas, simpatizava com a Chloé e achava que o Frédéric deveria ter dormido com ela.»

«Mas é claro», disse eu, ou pensei, «já que ela representa a honestidade emocional sem a qual o casamento dele é uma farsa de qualquer maneira.»

Chegamos ao assunto da libertação das mulheres, do qual Rohmer, como a maioria dos franceses com quem tenho conversado, parecia ter ouvido falar apenas vagamente. «Não precisamos disso em França porque as mulheres estão a fazer aquilo de que gostam. Além disso (e aqui eu tenho que concordar com ele), em França nós apreciamos as mulheres, achamos que elas são maravilhosas. Acho que os homens americanos são misóginos.»

[…]

Na tentativa de resumir a essência da liberdade feminina, expliquei a nossa resistência ao duplo padrão da sociedade, segundo o qual uma mulher é considerada incompleta sem um homem, sem um marido, ao passo que um homem solteiro é perfeitamente aceitável, até desejável.

«Ah não.» Rohmer protestou. «É o mesmo para um homem – ele é incompleto sem uma mulher, pelo menos em França.»

Verdadeiras ou não, essas palavras podem ser uma chave para a imaginação do homem que criou os «Seis Contos Morais», uma das grandes obras cinematográficas do século e talvez a maior da década: e como uma explicação quanto ao que teria levado Rohmer, intelectual e boémio a despeito de si mesmo, a identificar-se com Chloé, fantasiando, com ela, o idílio matrimonial suburbano do qual todos nós recuamos com horror.

Entre *O Joelho de Claire* (e os seus predecessores) e *O Amor às 3 da Tarde*, os papéis masculino-feminino mudaram, de modo que o loiro Frédéric, de olhos azuis, é o objecto de amor equivalente a Claire (ou Marie-Christine Barrault em *A Minha Noite em Casa de Maud*), enquanto Chloé é o correspondente do diplomata lascivo de Brialy. Só que Chloé, totalmente exposta, está disposta a comprometer-se totalmente com Frédéric, não apenas o seu joelho ou os seus olhos azuis. E o que a leva a preferir este fac-símile pastel de um homem, em vez de encontrar uma alma gémea ao nível do seu próprio temperamento emocional e intelectual? Perguntemos por que motivo opta Scarlett por Ashley Wilkes em vez de Rhett Butler, ou Jimmy Stewart por Kim Novak em vez de Barbara Bel Geddes. Ou Rohmer pelo som das gargalhadas num grande teatro, em vez do sussurro do virar de páginas numa biblioteca universitária.

[*The Village Voice*, 12 de Outubro de 1972]

Éric Rohmer (1920-2010)
Nota biográfica e filmografia

Embora tenha começado a filmar ligeiramente mais tarde que eles, Éric Rohmer (nascido Jean-Marie Maurice Schérer em 21 de Março de 1920, em Tulle), era uma espécie de «irmão mais velho» entre os realizadores da *nouvelle vague*. Atraído pela literatura, foi primeiro professor e escritor. Nos anos 1950 passou a frequentar o meio cinéfilo entre os cineclubes e as revistas de cinema, onde se reuniria o núcleo que criou os *Cahiers du Cinéma*, que Rohmer dirigiu nos seus melhores anos. É quando deixa a redacção dos *Cahiers*, a partir de 1963, que vai começar uma carreira ininterrupta dedicada ao cinema, com a série «Seis Contos Morais», rodada entre 1962 e 1972, a partir de um livro que escrevera mas na altura ainda não publicara (em Portugal foi editado pela Cotovia), trabalhos de uma subtil e densa introspecção, onde se incluem alguns dos seus filmes mais célebres, como o conto erótico-filosófico *A Minha Noite em Casa de Maud* (1969), aquele que primeiro chamou a atenção do público para o seu cinema e foi mesmo nomeado para os Óscares, e *O Joelho de Claire* (1970, Prémio Louis-Delluc). Antes, realizara *O Signo do Leão* (1959, inédito em sala em Portugal), sublime deambulação por Paris em pleno Agosto. Aos «Contos Morais» seguiram-se duas adaptações literárias (*A Marquesa d'O*, 1976, Grande Prémio do Júri em Cannes, e *Perceval, o Galês*, 1978). No início dos anos 80 começou a filmar uma nova série, «Comédias e Provérbios» (que inclui os célebres *Paulina na Praia*, 1983, e *O Raio Verde*, 1986, Leão de Ouro em Veneza), e já nos anos 90, os «Contos das Quatro Estações». No meio de cada uma das três séries realizou três outros filmes. Rohmer, que «filmava unicamente aquilo que amava», concluiu a sua obra com um tríptico histórico: *A Inglesa e o Duque* (2001), *Agente Triplo* (2004), fechando com chave de ouro, com um dos seus filmes mais belos, *Os Amores de Astrea e Celadon* (2007), que adapta o romance seiscentista de Honoré d'Urfé.

A sua obra varia entre o clássico e o moderno, a literatura e o cinema, e explora as contradições entre a moral e o desejo. Era um cineasta da precisão, mas sempre aberto aos pormenores inesperados, que

incorporava nos seus filmes (ele próprio fala da enorme importância do acaso na sua obra). E nunca deixou de experimentar, oferecendo aos actores e actrizes com quem trabalhou muitos dos seus melhores papéis, ou revelando muitos deles: Jean-Louis Trintignant, Zouzou, Françoise Fabian, Fabrice Luchini, Pascale Ogier, Marie Rivière, Arielle Dombasle, Melvil Poupaud...

É a quase totalidade desta obra, uma verdadeira odisseia rohmeriana, que vos convidamos a (re)visitar, em quatro momentos, a partir de 15 de Julho, em novas cópias digitais restauradas, celebrando agora o centenário de um dos maiores realizadores franceses de todos os tempos, e o mais influente entre as novas gerações (de Hong Songsoo a Noah Baumbach, de Joanna Hogg a Ryusuke Hamaguchi). Como se «gritou» nos *Cahiers*: *ROHMER FOR EVER!*

- *Le Signe du Lion / O Signo do Leão* (1959)
- *La Boulangère de Monceau / A Padeira de Monceau* (1959)
- *La Carrière de Suzanne / A Carreira de Suzanne* (1962)
- *La Collectioneuse / A Coleccionadora* (1967)
- *Ma Nuit chez Maud / A Minha Noite em Casa de Maud* (1969)
- *Le Genou de Claire / O Joelho de Claire* (1970)
- *L'Amour l'après-midi / O Amor às 3 da Tarde* (1972)
- *Die Marquise Von O / A Marquesa d' O* (1976)
- *Perceval le gallois / Perceval, o Galês* (1978)
- *La Femme de l'aviateur / A Mulher do Aviador* (1981)
- *Le Beau mariage / O Bom Casamento* (1982)
- *Pauline à la plage / Paulina na Praia* (1983)
- *Les Nuits de la pleine lune / Noites de Lua Cheia* (1984)
- *Le Rayon vert / O Raio Verde* (1986)
- *L'Ami de mon amie / O Amigo da Minha Amiga* (1987)
- *Conte de printemps / Conto da Primavera* (1990)
- *Conte d'hiver / Conto de Inverno* (1992)
- *Conte d'eté / Conto de Verão* (1996)
- *Conte d'automne / Conto de Outono* (1998)
- *4 Aventures de Reinette et Mirabelle / 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle* (1987)
  L'Arbre, le maire et la médiathéque / A Árvore, o Presidente e a Mediateca (1993)
- *Les Rendez-vous de Paris / Os Encontros de Paris* (1995)
- *L'Anglaise et le duc / A Inglesa e o Duque* (2001)
- *Triple agent / Agente Triplo* (2004)
- *Les Amours d'Astrée et de Céladon / Os Amores de Astrea e de Celadon* (2007)

Éric Rohmer realizou ainda várias curtas-metragens e documentários para televisão.

Calendário do ciclo

1º Capítulo

15 Julho 2021

O Signo do Leão (1959)*

Contos Morais (longas-metragens)
A Coleccionadora (1967)
A Minha Noite em Casa de Maud (1969)
O Joelho de Claire (1970)
O Amor às 3 da Tarde (1972)

2º Capítulo

Outubro 2021

Comédias e Provérbios
A Mulher do Aviador (1981)
O Bom Casamento (1982)
Pauline na Praia (1983)
Noites de Lua Cheia (1984)
O Raio Verde (1986)
O Amigo da Minha Amiga (1987)

3º Capítulo

Dezembro 2021

Adaptações literárias e outros
A Marquesa d'O (1976)
Perceval, o Galês (1978)
4 Aventuras de Reinette e Mirabelle (1987)*
A Árvore, o Presidente e a Mediateca (1993)*
Os Encontros de Paris (1995)

4º Capítulo

Janeiro 2022

Os Contos das Quatro Estações
Conto da Primavera (1990)
Conto de Inverno (1992)
Conto de Verão (1996)
Conto de Outono (1998)

CÓPIAS DIGITAIS RESTAURADAS

* (inédito comercialmente em sala em Portugal)

Esta plaquete foi publicada por ocasião do ciclo **ÉRIC RHOMER, OU O GÉNIO DO MODERNO CINEMA FRANCÊS**. É uma oferta da Leopardo Filmes aos espectadores do ciclo, que celebra o centenário do realizador.

Escolha e tradução dos textos de **Daniela Rôla**.
Coordenação e revisão de **António M. Costa**.
Design e paginação de **Catarina Sampaio**.

Leopardo Filmes
Travessa da Pedras Negras, 1 – 5º andar, 1100-404 Lisboa
www.leopardofilmes.com

www.leopardofilmes.com