

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA
PROJETO EXPERIMENTAL

O REALISMO NO CINEMA DE
ÉRIC ROHMER

Calac Nogueira Salgado Neves

(Orientador: Prof. Doutor João Luiz Vieira)

Niterói
Dezembro / 2011

CALAC NOGUEIRA SALGADO NEVES

O REALISMO NO CINEMA DE ÉRIC ROHMER

Trabalho monográfico apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema e Vídeo.

Niterói
Dezembro / 2011

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

Ao João Luiz Vieira, pela orientação, e ao Fabián Núñez e à Elianne Ivo, que aceitaram fazer parte desta banca.

Aos amigos que fiz ao longo destes anos através da UFF, pelas discussões estimulantes sobre cinema.

RESUMO

O trabalho analisa os filmes do diretor francês Éric Rohmer, focando especial atenção em seus filmes realizados nas décadas de 1980 e 90. O ponto de partida é pensar Rohmer sob o prisma de um cineasta realista, analisando diversas pistas em sua obra neste sentido, tanto em termos temáticos quanto formais. Em seguida, verificaremos como este realismo possui particularidades próprias dentro do estilo rohmeriano.

Palavras-chave: Éric Rohmer; Realismo; Autoria

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – O realismo rohmeriano	7
1.1. Um olhar de cronista	8
1.2. Cartografia do espaço.....	11
1.3. O documentário em <i>O raio verde</i>	14
1.4. Rohmer e o realismo baziniano	16
Capítulo 2 – Questões para um estilo realista.....	23
2.1 Exterioridade	23
2.2.Denotação	24
2.3.Verdade	30
2.4. O “mundo”; desequilíbrio e imperfeição; direção de atores	36
Conclusão	44
Bibliografia	47
Filmografia	48
Currículo do autor	49

Introdução

Muito conhecidos por sua beleza pictórica, os filmes de Éric Rohmer guardam em si uma potência realista pouco notada. Seu conhecido gosto pela beleza e pelo clássico muitas vezes ofuscou a modernidade de sua obra. O estilo marcante e relativamente estável que imprimiu em seus filmes ao longo de toda a carreira frequentemente dificulta a compreensão de certas nuances de sua autoria – nuances que tentaremos elucidar aqui.

Nos anos 1980, a carreira de Rohmer passa por uma mudança relativamente drástica. Após o musical histórico *Perceval le Gallois* (1978), filmado em estúdio com uma equipe e um orçamento maiores do que todos os seus filmes até então, ele realiza uma série de filmes de baixo orçamento com equipe reduzida. Trata-se da série Comédias e Provérbios, da qual fazem parte *A mulher do aviador* (1981), *O casamento perfeito* (1982), *Pauline na praia* (1983), *As noites de lua cheia* (1984), *O raio verde* (1986) e *O amigo da minha amiga* (1987). Ainda nos anos 80, Rohmer realiza *As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle* (1987), além de alguns curtas e a produção para a TV *Les jeux de la société* (1989). Em 1989, ele inicia as filmagens de *Conto de primavera* (1990).

Sobre a equipe reduzida, François Etchegaray, que se tornou uma espécie de faz-tudo nos *sets* do cineasta a partir de *O raio verde*, nos dá um pouco a dimensão da coisa:

Fizemos o filme [*As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle*] em pequenos pedaços, como *A árvore, o prefeito e a mediateca*. *A árvore...* fizemos a três. (...) Colocávamos Arielle [Dombasle, atriz] perto da janela para que a luz caísse sobre ela. Diane Baratier no quadro, eu a ajudava a fazer o foco, e Pascal Ribier no som. Era tudo.

(...)

Éramos seis em *O amigo da minha amiga*, sete contando com Éric.¹

As mudanças de equipe e orçamento também se traduzem estilisticamente. Os filmes de Rohmer deste período perdem o ar mais solene e digressivo dos Contos Morais. Um bom sinal disso é a própria ausência da voz *over* nos filmes deste período, quase sempre presente nos Contos Morais – *A padeira do bairro* (1963), *Minha noite com ela* (1969), *O amor à tarde* (1972), todos lançavam mão do mesmo recurso.

¹ *Cahiers du Cinéma* n° 653, fevereiro de 2010, p 32-34.

Mesmo em *O Joelho de Claire*, a ausência da voz *over* era como que compensada pelas discussões paralelas entre Jérôme e Aurore, sua amiga escritora que o coloca na posição de “cobaia” – o que resultava num olhar duplo sobre a ficção. Essa dupla leitura sobre as imagens, na realidade, também existia em *Minha noite com ela*, *O amor à tarde* e *A padeira do bairro*. Nestes filmes, a narração *over* dos protagonistas era sempre confrontada com a ambiguidade das imagens. O supersticioso Jean-Louis, de *Minha noite com ela*, vê sinais do destino em toda parte e tenta enquadrá-los em sua lógica religiosa, ao passo que em *O amor à tarde* e *A padeira do bairro* há sempre um certo mistério com relação às personagens femininas – enquanto os personagens masculinos se perdem em suas obsessões solitárias. Dessa forma, a narração *over* é apresentada nos Contos Morais como uma ferramenta falível, cujas lacunas são muitas vezes as questões dos próprios filmes.

Minha intenção não era filmar eventos brutos, mas a narração feita por alguém a partir deles. Tudo se passa na cabeça do narrador. Contada por outra pessoa, a história teria sido diferente, ou não teria existido. Meus heróis, um pouco como Don Quichotte, se tomam por personagens de romance, mas talvez não haja romance.²

Nos filmes dos anos 80, ao contrário, as narrativas rohmerianas se tornam mais diretas, mais apegadas à exterioridade dos personagens, que, entretanto, continuam a expressar seus sentimentos em longos diálogos – a voz *over*, porém, desaparece. Os dilemas amorosos perdem o caráter de *obsessão* para tornarem-se revestidos por tramas mais juvenis. Visualmente, há também uma mudança considerável. *Perceval le Gallois* marcou o fim da colaboração entre Rohmer e o célebre diretor de fotografia Nestor Almendros. A luz delicada de *O Joelho de Claire*, o preto de branco glacial de *Minha noite com ela* e a fotografia amarronzada, célebre pela influência caravagista, de *A Marquesa D’O* dão lugar a um uso mais bruto da luz natural. Os enquadramentos tornam-se mais frontais, eventualmente até mais desajeitados (como em *O raio verde* e *A árvore, o prefeito e a mediateca* [1993]), perdendo o traço fino, o ar de pintura que marcava os filmes fotografados por Almendros (ver fotos no fim do capítulo).

Ele queria se liberar de um tipo de academicismo e estava muito preocupado de trabalhar com pessoas jovens, que poderiam trazer novas ideias. Ele queria também se desfazer da influência de Nestor

² Depoimento de Éric Rohmer. A citação consta no livro de Pascal Bonitzer *Éric Rohmer*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1999, p. 11.

Almendros, seu diretor de fotografia reconhecido, e retornar ao 16mm, fazer um filme improvisado em torno de uma trama simples. (...) Nestor [Almendros], por exemplo, filmava extremamente bem as mulheres, e junto com Éric eles encontraram um tipo de equilíbrio, de graça. Mas, às vezes, eles não estavam de acordo. Éric queria fazer mexerem os atores, fazer *zooms*, e Nestor era contra. “Seus atores sentam-se no sofá, conversam”, ele lhe dizia, “os *zooms* não são adequados ao seu cinema.”³

O filme que inaugura a obra de Rohmer nos anos 80 (e também a série Comédias e Provérbios) é *A mulher do aviador*. Típico filme de espírito *flaneur*, o longa foi praticamente inteiro rodado nas ruas de Paris (salvo duas cenas rodadas nos pequenos apartamentos dos protagonistas Anne e François). Vale lembrar que os dois filmes anteriores de Rohmer (*A Marquesa D’O* e *Perceval le Gallois*) haviam sido rodados em estúdio. No filme, acompanhamos François ao longo de um dia inteiro enquanto ele segue o ex-amante de Anne, sua namorada.

É um filme que nasceu a partir do amor de Paris, como *O signo do leão*, *A padeira do bairro* ou o pequeno esquete de *Paris vu par...*, *La Place de L’Etoile*. (...) O que nos interessa em 1980 não é mais simplesmente filmar na rua. O que era o nosso objetivo no passado, não é agora mais do que um meio. E acho que era preciso reintroduzir o rigor, um rigor que não é o rigor do estúdio, mas um rigor na rua, um rigor no ponto-de-vista documental. Era isso o que eu procurava. Procurava utilizar no cenário da rua o meu rigor do estúdio.⁴

De fato, há muitos pontos em comum entre *A mulher do aviador* e *O signo do leão* (1959), filme à sua época extremamente sintonizado com a produção da *Nouvelle Vague*. A começar pelo próprio espírito *flaneur*, a captação de um espírito das ruas, mas também por um uso mais concreto e expressivo do tempo e sua *duração*: no filme de 1959, acompanhamos detalhadamente a decadência financeira do personagem, enquanto em *A mulher do aviador* a narrativa se passa ao longo de um dia. A ideia de um “tempo real”, ainda que não proposta explicitamente por nenhum dos filmes, é cara a ambos: é como se o espectador não perdesse nenhum evento relevante naquele espaço de tempo em que o filme se passa – ao passo que nos *Contos Morais* (1963-1972), o tempo é mais flexível e indeterminado.

³ Lisa Hérédia, montadora dos filmes *O raio verde*, *As 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle* e *Conto de primavera*. *Cahiers du Cinéma* nº 653, fevereiro de 2010. Páginas 36-37.

⁴ Depoimento de Éric Rohmer a Claude-Jean Philippe para a série televisiva “Le cinéma des cineastes”, France Culture, 22 de março de 1988. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RKFmH3x9IXs>. Consulta em 28/11/2011.

Mais adiante, na mesma entrevista, Rohmer comenta também da cena de chuva de *A mulher do aviador*, que não estava inicialmente prevista no roteiro, comparando-a com a neve de *Minha noite com ela* e a chuva de *O joelho de Claire*, ambas previamente estabelecidas. “O filme foi escrito sem que eu pensasse na *mise en scène*. A *mise en scène* veio depois. Eu peguei este texto como pegaria um texto de teatro ou um texto que não fosse escrito por mim. E eu senti o puro prazer da *mise en scène* no momento em que rodava.”⁵

Este “puro prazer da *mise en scène*”, ao que parece, é o que buscará Rohmer ao longo de suas Comédias e Provérbios, permanecendo no resto de sua carreira. São filmes menos “armados”, mais simples, focados no ator e movidos por um desejo de serem ventilados pelo mundo que filmam. “Procurava utilizar na rua o meu rigor do estúdio”, diz Rohmer. De fato, o rigor rohmeriano permanece intocado não apenas nestes filmes, como em toda a sua carreira. Por “rigor” entendemos aqui a capacidade do cineasta em extrair da imagem e do plano a expressividade que é própria da constituição de seu estilo particular – o plano carrega a expressão coerente de um estilo. Ao contrário do que se pode pensar, no entanto, o rigor em Rohmer desponta como algo que surge para “abafar” a imagem, apagando seu traço documental intrínseco:

Pintura, poesia, música etc. buscam transmitir a verdade através da beleza, que é o seu reino e da qual elas não podem privar-se sem deixarem de ser. O cinema, ao contrário, usa técnicas que são instrumentos de reprodução ou, se assim quisermos, do conhecimento. Ele possui, de alguma forma, a verdade imediata, e propõe a beleza como fim supremo. Uma beleza, então, e eis o que importa, que não pertence a ele, mas à natureza. Uma beleza que ele tem por missão não inventar, mas descobrir, capturar como uma presa, quase de roubá-la das coisas. (ROHMER, “Le goût de la beauté”. *Cahiers du Cinéma* nº121, julho de 1961)

Acreditamos a obra de Rohmer a partir dos anos 80 passa a se voltar mais para essa beleza do mundo (e não da forma, isto é, aquela derivada dos intercâmbios entre cinema/pintura, narração/ação, como nos Contos Morais). Nos filmes a partir de *A mulher do aviador*, o traço documental da imagem é fortalecido e as próprias relações entre imagem e palavra se modificam. Ao longo deste trabalho, procuraremos enxergar Rohmer sob o prisma de um cineasta realista. No primeiro capítulo, mais descritivo, observaremos de que maneira este realismo é identificável em sua obra, seja através de

⁵ *Ibidem*.

um olhar de cronista que ele mantém vivo, seja em seu apego às ideias bazinianas. No segundo capítulo, tendo este realismo como ideia-base, avaliaremos algumas particularidades de seu estilo nesse sentido, sobretudo ideias como “exterioridade, “denotação” e “verdade”, que acreditamos balizarem a força expressiva de sua *mise en scène*.

O joelho de Claire: enquadramentos e luz fortemente inspirados pela pintura



Capítulo 1 – O realismo rohmérico

Em que termos seria possível pensar em um realismo rohmérico? As pistas são numerosas e se apresentam em diversas instâncias de análise: no respeito à duração do plano e aos gestos dos atores; no próprio modo de filmar (ângulos, posicionamento e movimentos de câmera); na estrutura espacial rigorosa das narrativas dos filmes; na própria forma como seus personagens expressariam traços de uma determinada cultura.

Além disso, há também a faceta do Rohmer crítico, que nos dá algumas pistas nesse sentido. Discípulo de Bazin, a quem sucedeu na editoria dos *Cahiers du Cinéma* no fim dos anos 1950 ao lado de Jean-Doniol Valcroze, Rohmer sempre foi defensor de um cinema pautado pelo realismo ontológico da imagem – um cinema que, por meio da imagem mecânica, nos fizesse contemplar o mundo. Foi isso que o fez admirar cineastas “modernos” como Rossellini e Jean Rouch, a despeito de sua conhecida inclinação à defesa de um cinema mais clássico⁶. “A raiz do belo está na contemplação do verdadeiro”, afirma o crítico Michel Mourlet sobre o próprio cinema de Rohmer. E Rohmer, de sua parte, certamente endossa esse postulado grego clássico da equivalência entre o belo e o verdadeiro, como observamos em seu texto *Vanité que la peinture*:

Gostaria de dissipar um sofisma. Onde não há intervenção do homem, costumamos dizer, não há arte. Que seja. Mas é sobre o objeto pintado que o amante da arte repousa, primeiramente, seu olhar; se ele considera a obra e seu autor, é somente numa segunda reflexão. De forma que o objetivo primeiro da arte é reproduzir, não o objeto, certamente, mas sua beleza; isto que chamamos de realismo não é mais do que uma busca escrupulosa dessa beleza.

(...)

Chamamos precisamente de clássicos os períodos em que a beleza segundo a arte e a beleza segundo a realidade pareciam se equivaler. (ROHMER, 1951)

O “clássico” já supõe, portanto, uma inclinação ao realismo. O próprio “modelo narrativo clássico”, a despeito de ser uma técnica de narração, trabalha sob um regime orientado ao visível, à contemplação do real (o ator, a ação). É isso que levará Bazin a elaborar seu postulado da “montagem proibida”.

⁶ Lembrar que a política dos autores, a grande conquista da geração de críticos da *Cahiers du Cinéma* da qual Rohmer fez parte, residia justamente na exaltação de diretores americanos como Hawks, Hitchcock, Otto Preminger, entre outros.

Rohmer não é, nem poderia ser, um cineasta “clássico” – o tempo não lhe permitiria, ele pertence a uma outra época. Rohmer começa sua carreira como cineasta no fim dos anos 1950, depois, portanto, do “choque” que representou para ele, como para outros críticos da época (André Bazin e Jacques Rivette entre eles), o cinema de Rossellini, sobre o qual escreve em 1950, referindo-se a *Stromboli*: “a grandeza de Deus esguicha, não da boca daquele que comenta, mas da presença mesma desse vulcão, dessa lava, dessas vagas, dessa praia italiana...”⁷

Da maneira como entendemos aqui, clássico e moderno não exatamente se opõem. O que liga Rossellini ao cinema clássico é, além de sua relativa submissão a técnicas mais ou menos convencionais de narração, sobretudo seu gosto pelo real. Sua câmara-sismógrafo não seria mais do que um degrau além na busca do cinema por seu realismo. Ao que parece, é mais ou menos isso o que pensava Rohmer quando iniciou-se na realização. Tentaremos observar de que maneira essa inclinação ao realismo se manifesta em diversos aspectos de sua obra.

1.1. Um olhar de cronista (os personagens)

Rohmer foi o nosso Jean Rouch, mas um Jean Rouch que seria interessado unicamente nos brancos, sua moral, seus ritos, suas crenças, seus costumes. (Charles Tesson)

Quando seus descendentes procurarem na poeira dos séculos o nosso verdadeiro rosto, eles o encontrarão mais seguramente na realidade das ficções de Rohmer do que na ficção das reportagens e das entrevistas. (Michel Mourlet)

É preciso notar, em primeiro lugar, a atenção dada por Rohmer à vida material de seus personagens: todos eles têm uma profissão mais ou menos entediante, um estilo de vida compatível com o que podem pagar. São raríssimos personagens com profissões “artísticas”, e faz parte da obsessão descritiva de Rohmer gostar sempre de incluir algumas cenas no ambiente de trabalho.

Felice, de *Conto de inverno*, é cabelereira. Marie Rivière, tanto em *O raio verde* como em *A mulher do aviador*, trabalha em escritórios. François, seu namorado neste último filme, trabalha nos correios no turno da noite enquanto estuda para concursos públicos durante o dia. Jeanne, de *Conto de primavera*, é professora, bem como o

⁷ *Gazette du Cinéma* n° 5, novembro de 1950. Assinado como Maurice Scherer.

personagem de *A árvore, o prefeito e a mediateca*. Músico nas horas vagas, Gaspar, de *Conto de Verão*, faz estudos de matemática. Já Sabine, de *O casamento perfeito*, simplesmente detesta seu trabalho como vendedora de uma lojinha de antiguidades.

Não devemos subestimar as citações de Charles Tesson e Michel Mourlet mais acima, sobretudo por se tratarem de dois críticos de cinema franceses. O fato é que parece haver em Rohmer, coexistindo com seu olhar de pintor, também um olhar de cronista. A repetição de temas e ambientes é um traço marcante em sua obra, que parece sempre nos trazer ao universo de um “francês médio”.

(...) há o país legal e o país real: o país legal é sobretudo o que se revela da efervescência midiática e dos microclimas parisienses; os dogmas e tabus da *intelligentsia*, a TV, o aborto, a M.L.F., a revolução à la Godard e a “nova pedagogia”. Mil tentativas para bajular a História e romper o que ainda resiste. Definitivamente, muito barulho por um punhado de dólares. O país real são os homens e mulheres que trabalham, que possuem um lar, que conhecem ainda o preço da calma, do equilíbrio, o ritmo das estações. (MOURLET, 1987)

Com a notável exceção de *A árvore, o prefeito e a mediateca*, a obra de Rohmer sempre passou muito distante de questões políticas. Em um mundo globalizado, não há em seus filmes sinal algum de imigração, viagens internacionais ou coisas do gênero. Os contrastes sociais, marca dos filmes políticos em geral, também pouco dão as caras. Seus personagens não são nem ricos nem pobres, embora as questões financeiras sempre venham à tona em meio a seus julgamentos sentimentais. Numa postura que pode ser vista até mesmo como conservadora, uma vez que não “reflete” a atualidade do mundo, Rohmer se interessou, como afirma Tesson, pelos ritos e questões de uma classe média branca. É de se notar que Rohmer nos deixa também dois filmes sobre a Revolução Francesa (*A inglesa e o duque* e *A Marquesa D’O*), o evento fundador da “França moderna”, bem como dois outros filmes baseados em mitos da pré-França gaulesa (*Perceval le Gallois* e *Os amores de Astrée e Céladon*).

Em *O raio verde*, o drama sentimental-amoroso de Delphine (Marie Rivière) vem misturado a um outro: a frustração por não conseguir aproveitar as férias. Sua amiga desistiu de viajar com ela, o que a deixa deprimida, sem ter para onde ir. Não existe aí um traço cultural preciso, nesta ideia das férias como um sinônimo de farra, criando uma necessidade, quase uma obrigação de se divertir? Esta “obrigação” é o que deixa Delphine ainda mais melancólica. Mas a ideia de “férias”, tal como a

descrevemos, não pertence precisamente a uma classe? As férias nada mais são do que um grande rito para uma classe média trabalhadora – francesa ou brasileira, certamente, mas nem por isso universal.

O “filme de férias”, aliás, é quase uma especialidade de Rohmer. *Pauline na praia*, *Conto de verão* e *O joelho de Claire* todos se passam, como o próprio *O raio verde*, em balneários de veraneio. Em todos eles, o verão surge como a época destinada às aventuras amorosas – uma postura que é bem compreensível para nós, mas que não deixa de esconder em si também um mito cultural por trás da ideia de férias.

Passando as férias, há a religião. Charles Tesson aponta: “Ele [Rohmer] nos deixa os dois mais belos filmes católicos da história do cinema francês, *Minha noite com ela* e *Conto de inverno*. Ser católico na França consiste em quê? Como ter fé, praticar, amar e desejar?”⁸ Longe das caricaturas religiosas, os personagens desses dois filmes buscam justamente compreender de que forma é possível ser religioso ainda no mundo de hoje, quando esta se encontra fundida em meio à filosofia e a superstições. O personagem católico de *Minha noite com ela* se vê num campo minado diante de escolhas e sinais do destino – como isso se combina com seu pensamento religioso? Félice, de *Conto de inverno*, não é exatamente religiosa, embora discuta longamente sobre sua fé numa cena no carro com Loïc. No entanto, o filme é perpetrado por uma cena de milagre: é quando, sentada na igreja, ela tem o pressentimento que deve retornar a Paris – e é este retorno que fará com que ela encontre, às vésperas do Natal, o amor que tanto procurara.

É injusto, portanto, acusar Rohmer de não se interessar por temas “modernos”. O catolicismo de *Minha noite com ela* e *Conto de inverno* são exemplos flagrantes de sua “modernidade”. Não sintonizados com os *temas da última semana*, no entanto, seus filmes correm o risco de serem vistos por olhares mais apressados como bolhas fechadas em seu universo amoroso. Há, porém, um olhar de cronista sempre ativo por trás dos filmes de Rohmer que faz com que esses não sejam simples objetos alienados do mundo. E seus personagens, embora ligados entre si por uma classe e uma cultura (todos mais ou menos se parecem), nunca estão submetidos a um olhar culturalista-determinista – são personagens livres, como ele mesmo diz: “O que me irrita, o que não

⁸ *Cahiers du Cinéma* n° 653, fevereiro de 2010.

gosto no cinema moderno, é o fato de se reduzir as personagens a seu comportamento (...). Gosto que o homem seja livre e responsável.”⁹

Não por acaso a *escolha* é uma situação tão frequente em seus filmes – escolha implica liberdade e responsabilidade. Em todos os Contos das Quatro Estações, se trata sempre de escolher um parceiro dentre várias opções possíveis – ou, no caso de Félice, de *Conto de inverno*, deixar todos de lado e aguardar com fé o retorno do príncipe encantado perdido. Essa *escolha*, porém, é um processo que se desenvolve ao longo do filme, segundo certos critérios e preferências (bem estar, empatia, preferências: um tipo esportista ou intelectual?), não sendo premeditada desde o início numa lógica de “amor à primeira vista”. O amor em Rohmer nunca é o sentimento puro e abstrato que nos acostumamos a ver na tela: ele vem sempre misturado com questões como bem estar, empatia, felicidade.

Rohmer realiza um cinema simultaneamente “introspectivo e objetivo”¹⁰. Ao mesmo tempo em que se preocupa com os ritos e os costumes de uma cultura, mantendo vivo um olhar de cronista, o amor supremo que nutre pelos personagens – e, talvez mais do que isso, pela própria ficção e as liberdades que esta proporciona – o leva a preservar a liberdade de escolha dessas figuras.

1.2. Cartografia do espaço

As narrativas de Rohmer se desenrolam quase sempre dentro de arquiteturas espaciais (e frequentemente temporais também) bastante rígidas. A repetição das locações ao longo da trama, bem como seu prosaísmo (a casa, o apartamento, o trabalho, eventualmente um café ou uma festa), criam um espaço estável e reconhecível. Rohmer tem especial prazer filmar seus personagens se deslocando: de carro, ônibus, metrô e, sobretudo, a pé. Esses planos de “deslocamento” também auxiliam na criação de um espaço estável e inteligível. Independente de gastarem muito tempo sonhando e teorizando sobre seus próprios sentimentos, os heróis rohmerianos são obrigados a tocarem sua vida comum – não existe um espaço romanticamente reservado à divagação: ela simplesmente surge em todo e qualquer lugar (no trabalho, no trem, no

⁹ Entrevista publicada em *Cahiers du Cinéma* n° 172, novembro de 1965, p. 32-43, 56-59. Uma tradução para o português encontra-se disponível na internet em

<http://www.focorevistadecinema.com.br/rohmer.htm>. Consulta em 29/11/2011.

¹⁰ *Ibidem*.

café ou em casa). A perambulação, elemento caro à *Nouvelle Vague*, ganha em Rohmer uma objetividade, uma meta – os personagens perambulam, vão e vêm, mas não vagueiam.

Quando falamos em “arquitetura espacial” nos referimos à cartografia em que Rohmer inscreve suas narrativas, que é sempre alvo de um cuidado especial. Em *Minha noite com ela* e *A árvore, o prefeito e a mediateca*, ela corresponde às duas pequenas cidades, que possuem um papel central na narrativa. Em *O joelho de Claire*, praticamente toda a história se passa entre duas casas vizinhas de um balneário de verão: Jérôme vai visitar a Aurore e as irmãs Claire e Laura, enquanto estas eventualmente vêm visitá-lo. Cria-se uma rota por onde se passa a história, entre dois pontos bem demarcados. Estas “rotas” são delineadas e reforçadas pela frequente repetição das locações e pelos planos dos personagens se deslocando entre um lugar e outro, traços marcantes no estilo de Rohmer. Em *Conto de primavera*, a narrativa se passa entre dois ou três apartamentos e a casa de campo de Natacha. Em *Noites de lua cheia*, entre o subúrbio e o centro de Paris, onde Louise decidiu ir morar sozinha. Em *Conto de outono*, o isolamento de Magali, que vive afastada em sua vinícola, é o que alimenta sua solidão.

Curiosamente, essa preocupação em delinear uma cartografia vem em Rohmer misturada a um uso bastante escrupuloso das locações, como afirma a fotógrafa Diane Baratier: “as histórias de Rohmer são muito escritas e ele é muito atento à autenticidade de um lugar. Se um personagem vai do norte ao sul, é fora de questão fazê-lo passar pelo oeste.”¹¹ Novamente, se manifesta aqui o gosto de Rohmer pela reportagem. Para ele, filmar, por exemplo, nas ruas de Paris não equivale a filmar em um grande centro urbano qualquer.

A verdade que me interessou até aqui é a do espaço e do tempo: a objetividade do espaço e do tempo. Tomemos por exemplo *Place de l’Étoile*¹²...: tentei reconstituir o lugar de maneira que aparecesse tal como é, pois, no cinema, frequentemente é muito difícil dar a idéia de um espaço, de um lugar, e o que me interessa é tentar apresentar esse lugar a partir de seus elementos fragmentários. Não quis, com estes elementos, criar um lugar completamente distinto, o que fazem alguns cineastas, filmando Paris e a convertendo em Nova Iorque, bem como uma cidade de 1960 em outra do ano 2000. Pelo contrário, tenho a sensação de que é muito difícil apresentar a realidade tal como ela é, e de que a realidade tal como ela é será sempre mais bela que meu filme.

¹¹ *Cahiers du Cinéma* nº 653, fevereiro de 2010.

¹² Episódio dirigido por Rohmer no filme coletivo *Paris vu par...* (1965)

Ao mesmo tempo, somente o cinema pode dar a visão da realidade tal como ela é: o olho não consegue. Portanto, o cinema é ainda mais objetivo que o olho. Trabalhei de maneira que a *Place de l'Étoile* fosse apresentada tanto pela maneira de filmar como de narrar: a narração está a serviço do lugar, foi feita para valorizá-lo. É isto a que chamo de busca da verdade: esta verdade é a que me interessa (...)¹³

Rohmer busca exprimir, através da decupagem, um espaço concreto e objetivo, que espelhe uma realidade pré-existente – ou, eventualmente, imaginária. Algumas vezes, este espaço vem antes da própria história, como é o caso do curta *Place de l'Étoile*, no qual os primeiros cinco minutos são gastos para apresentar aquele espaço ao espectador à maneira de um documentário didático. Por outro lado, as tramas dos filmes frequentemente também se alimentam da cartografia espacial criada. É ela a responsável por criar diversos encontros e desencontros, como por exemplo em *A padeira do bairro*, no qual a paixão do personagem por uma mulher que conheceu na rua o leva a vagar diariamente pelo bairro na tentativa reencontrá-la, tendo como desculpa as idas frequentes à padaria da região.

O que une Félice, de *Conto de inverno*, e Delphine, de *O raio verde*, são as falsas rotas rumo à felicidade. São duas personagens cujas vidas afetivas nubladas levam-nas a se deslocarem de forma errante. Logo que chega a La Plagne, uma cidadezinha na montanha onde pretendia passar as férias sozinha, Delphine se sente mal com sua solidão e decide retornar a Paris. Já Félice vai morar com Maxance em Nevers, mas sua intuição (o “milagre na igreja”) a leva a voltar para Paris poucos dias depois. Retornando, ela não sabe se permanece na casa da mãe ou se vai morar com Loïc – no fim, acaba escolhendo a segunda opção. Jeanne, de *Conto de primavera*, também não sabe para onde ir depois que emprestou seu apartamento a sua prima – ela não se sente à vontade sozinha na casa de seu companheiro, que está viajando. É isso que a leva a passar alguns dias com Natacha, que acabara de conhecer. Já em *Noites de lua cheia*, Louise não gosta de viver no subúrbio com seu namorado e volta a morar sozinha em seu pequeno apartamento em Paris. “Digamos que eu vivo com um homem muito possessivo. Então, eu construí uma pequena zona de liberdade”, revela ela.

O que interessa a Rohmer é oferecer ao espectador um espaço palpável, o que se dá tanto pela repetição das locações quanto pelos que nos mostram deslocamentos. Eventualmente, os filmes se valem ainda de um aspecto documental, como em *Place de*

¹³ Entrevista de Éric Rohmer. *Cahiers du Cinéma* n° 172, novembro de 1965.

l'Étoile, onde a câmera faz sempre questão de inscrever no alto dos enquadramentos a placa indicadora de cada rua por onde passa o personagem. Este é apenas o exemplo mais flagrante deste aspecto documental, que também aparece, por exemplo, na forma como os personagens sempre se referem a lugares concretos, existentes na realidade (praticamente não existe filme de Rohmer em que referências a bairros ou cidades específicos não ressurgam nos diálogos).

Assim, os personagens de Rohmer, apesar de românticos, jamais “flutuam” no espaço – ao contrário, eles se deslocam (de carro, ônibus, metrô ou a pé), e essa dinâmica de deslocamento pressupõe uma cartografia que os filmes sempre tentam expressar, tornar palpável ao espectador.

1.3. O documentário em *O raio verde*

Ecos de Jean Rouch e Rossellini

Nos deteremos aqui um pouco sobre *O raio verde*, talvez o filme onde Rohmer torna mais forte sua inclinação para o realismo, realizando um autêntico filme-reportagem. Como já dissemos, a história de Delphine aqui corre em paralelo à euforia que representam as férias de verão para a classe média francesa. O filme começa com a personagem recebendo um telefonema no trabalho no qual uma amiga cancela a viagem de férias que as duas haviam planejado juntas. Em seguida, numa série de sequências em diferentes lugares, ela interroga parentes e amigos sobre o que farão durante suas férias. “Você faz o quê durante as férias?”, pergunta ela a um senhor mais velho. “Nada. Sou aposentado. Só arrumo a casa. Não tenho nada para fazer”, ele responde. “Fica em Paris? Nunca sai?” “Nunca.” Em outra cena, ela prossegue com o questionário diante de um casal. “Vocês vão como e onde?”, pergunta ela. “Nos acampamos”, o casal responde. “E se chover?” “Quando chove, ficamos em albergues. E não chove todos os dias, de qualquer jeito. Vamos em julho ou agosto. É Isabelle [a filha] quem decide.”

O próprio modo de filmar destas cenas nos remete à ideia de uma entrevista – bastante amadora, por sinal, com cortes um tanto bruscos e movimentos de câmera meio precários (como uma panorâmica, no “depoimento” do senhor aposentado, entre o personagem e o rosto de Delphine, que escuta). Reza a lenda, inclusive, que Rohmer postergou por mais de um ano a pós-produção do filme, por acreditar que o material

filmado era demasiadamente “amador”. Sabe-se também que neste filme ele empregou consideravelmente a improvisação, o que parece ser exatamente o caso dessas sequências de “entrevista”, nas quais as falas têm pouca objetividade se comparadas ao resto do filme – uma olhada nos créditos nos revela inclusive que alguns dos personagens “entrevistados” são de fato parentes da atriz Marie Rivière, que interpreta Delphine.

Para além do efeito documental e amador que essas sequências criam no filme, elas nos fazem pensar imediatamente em *Crônica de um verão*, de Jean Rouch, que é pautado pelo mesmo tema: durante o espaço de um verão, a câmera procura delinear uma ideia de felicidade emoldurada numa proposta de retrato social. A diferença fundamental reside no fato de que o filme de Rouch é um documentário, enquanto *O raio verde* é uma ficção. No filme de Rohmer, no entanto, a “fossa” de Delphine, bem como seu comportamento (tímida, vegetariana, à espera do príncipe encantado), são alvos de diversos “diagnósticos” por parte de outros personagens, que tentam lhe impor um ideal de felicidade. Basta lembrar, por exemplo, da longuíssima discussão sobre o vegetarianismo à mesa, onde Delphine tenta se justificar diante dos outros personagens (aqui também a câmera fixa e a duração dos planos deixam ver um certo improviso nas atuações). Por um caminho inverso (o da ficção), Rohmer esboça um ideal de felicidade pessoal igualmente inserido num contexto de retrato social (a melancolia e a frustração das férias, a divergência de hábitos e quanto aos ideais de felicidade).

Em termos de filme-reportagem, porém, o filme que aos nossos olhos parece exercer uma influência mais direta sobre *O raio verde* é sem dúvidas *Stromboli*, de Rossellini. Primeiro, pela própria estrutura do roteiro, focado nas dores de uma personagem feminina – nos dois filmes, as personagens encontrarão sua conciliação com o mundo ao se depararem com um fenômeno natural (um vulcão em erupção em Rossellini, o próprio raio verde em Rohmer). Para além disso, no entanto, Rohmer povoa a narrativa com planos de figurantes nas ruas e de turistas nos balneários, nos remetendo às cenas protagonizadas pelos pescadores em *Stromboli* (ver sequência de fotos no fim do capítulo). Esses planos de caráter “documental” constituem, nos dois filmes, quase uma espécie de sub-trama que corre paralelamente às histórias ficcionais de Delphine e Karen (Ingrid Bergman). Por outro lado, em *O raio verde*, eles reforçam o olhar “culturalista” do filme e conferem ao filme boa parte de seu realismo, fixando aquela história em um espaço que não é isolado e subjetivo, mas essencialmente público e concreto (as ruas, as praias, os balneários fervilhantes etc.).

1.4. Rohmer e o realismo baziniano

Em *A montagem proibida*, André Bazin elabora um célebre axioma que podemos simplificar nos seguintes termos: no cinema, o plano e a imagem devem se sobrepor à montagem. A ideia se apoia também em outros artigos de Bazin, como *A ontologia da imagem fotográfica* e *O mito do cinema total*. Nestes textos, o autor advoga historicamente a inclinação do cinema ao realismo, tanto devido ao caráter mecânico da imagem fotográfica quanto pela existência anterior à própria invenção do cinema de um imaginário desejoso, desde séculos anteriores, por atingir o realismo “total” da imagem (o som, as cores, os volumes).

Este mesmo gosto pelo realismo foi o que levou Bazin a celebrar o plano-sequência em Orson Welles, Willian Wyler e na escola italiana neorealista em seu texto *A evolução da linguagem cinematográfica*. Para Bazin, o plano-sequência devolve à imagem a ambiguidade do mundo, perdida com a decupagem clássica que, segundo ele, vigorara no cinema americano dos anos 30.

(...) a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista; (...) ela [a profundidade de campo] implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. (BAZIN, 1991)

Nunca é demais esclarecer que, para Bazin, a chegada do plano-sequência não implica em um cinema sem montagem: “o plano-sequência em profundidade do diretor moderno não renuncia à montagem – como poderia sem recair num balbucio primitivo”. É de se notar, porém, como a própria ideia que Bazin faz de “plano-sequência” é significativamente diferente da que temos hoje, quando filmes inteiros são rodados em um único plano e após cineastas como Andrei Tarkovski e Theo Angelopoulos empreenderem um uso radical e distinto desta ferramenta, descolando-a de sua função realista. Não é raro encontrarmos filmes contemporâneos que, ao lançarem mão do plano-sequência, acabam produzindo um estilo de encenação até mesmo mais “artificial”, devido à “coreografização” imposta pelos longos planos. Tornando forma-fetiche contemporânea, o plano-sequência parece, cada vez mais, perder seu status

essencial tal e qual defendido por Bazin – isto é, de um cinema voltado para o real – para se tornar, inversamente, um cinema voltado para si mesmo, para a contemplação do plano, da forma (algo que o próprio Bazin repreendia na escola soviética).

No entanto, acreditamos que a ideia de plano-sequência tal e qual Bazin a descreve em seu texto se encaixa perfeitamente àquilo que Rohmer busca em seus filmes, sobretudo a partir dos anos 80. Curiosamente, a noção de “plano-sequência” é pouco associada a seu cinema, e não totalmente sem razão: talvez fosse mais acertado, no lugar, nos referirmos simplesmente a “planos longos”. Isso porque, para Rohmer, este “plano longo” não é de forma alguma uma “regra”, uma armadura rigidamente conceitual (para cada sequência, um plano). Importa aqui menos a forma isolada e definida *a priori* do que os efeitos provocados por ela, ou seja, o fato de esses “planos longos” expressarem plenamente o gosto pelo real a que Bazin se refere em seu texto quando fala de Welles, Wyler e dos neorealistas. Evidentemente, o universo de jogos amorosos de Rohmer é muito distinto daquele de que se ocupam estes cineastas. O fundo de realidade sobre a qual repousa seu cinema é sobretudo aquele criado pela figura do ator (de modo que a profundidade de campo não chega ser exatamente uma questão aqui). O que move Rohmer enquanto cineasta é, acima de tudo, o prazer de observar seus atores – se a montagem é “proibida”, portanto, ela o é unicamente em função do respeito à integridade do ator (sua expressividade, seu texto etc.).

O ator em Rohmer possui uma liberdade que pode ser comparada àquela do ator de teatro. No lugar do plano-contraplano e dos *closes up*, ele frequentemente prefere os planos conjuntos – planos abertos enquadrando dois ou mais personagens em sua “totalidade expressiva”. As idas e vindas dos diálogos são muitas vezes filmadas integralmente dentro do plano: um personagem diz seu texto, o outro contrapõe, o primeiro reage e continua.

Como os atores têm uma liberdade total, eu não posso, não poderia fazer *close ups* (...). Tentei fazer *close ups* em *A Marquesa D’O*. Mas a Marquesa D’O, Edith Clever, era muito mais expressiva com seu busto, seus ombros e suas mãos que no *close up*. É a mesma coisa aqui para Anne, Marie Rivière, em sua cama [cena de *A mulher do aviador*]. Ela tem um rosto bastante fotogênico e belíssimos olhos, mas é muito mais interessante vê-la de inteira, sobre a cama, sua relação com os lençóis, o peixinho dourado etc., do que em *close up*. O que me faz não gostar do *close up* é que ele é privativo. Não é mais, é menos. É a supressão da

relação do personagem com o corpo. Não traz uma informação importante sobre o personagem.¹⁴

Há um tipo de enquadramento relativamente comum em Rohmer, sobretudo nas cenas rodadas em externas, quando normalmente há mais espaço disponível para a filmagem, em que vemos dois ou mais atores de pé, cortando na altura dos joelhos ou da cintura (ver imagens mais abaixo). De forma um tanto simplificadora, poderíamos dizer que este enquadramento expressa um “ideal” de composição rohmeriano: um plano aberto, frontal e sem muitos elementos de cenário, deixando os atores livres e vulneráveis. Essa vulnerabilidade vem sobretudo da ausência de truques de cenário nos quais os atores possam se apoiar ou se esconder (é raro encontrarmos em Rohmer, por exemplo, recursos cênicos como cigarros ou outros objetos nas mãos dos atores). Essa ausência de elementos cênicos obriga frequentemente os atores a interagirem apenas entre si (tocando-se ou não), e torna os gestos despojados, “nus” – o que é reforçado também pelo plano aberto, enquadrando boa parte do corpo do ator: seus braços, sua mão, sua postura. A frontalidade, por sua vez, longe de significar estilização, vem nos filmes dos anos 80 e 90 como sinal de despojamento: uma imagem que, apesar de denotar um “bom gosto” de composição, é essencialmente franciscana, focada nos atores. A título de comparação, podemos citar o plano *tableau* (um típico exemplo de *estilização*), que, se existiu na obra de Rohmer em filmes como *O joelho de Claire* e, principalmente, em *A Marquesa D’O*¹⁵, parece, contudo, desaparecer gradualmente da obra do cineasta no espaço entre as Comédias e Provérbios e os Contos das Quatro Estações. Nestes filmes, os enquadramentos, longe de expressarem uma beleza em si (como um fim), parecem querer beber cada uma das palavras e dos gestos dos atores.

¹⁴ Entrevista a Claude-Jean Philippe para a série televisiva “Le cinéma des cineastes”, France Culture, 22/03/1988. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=RKFmH3x9IXs>. Consulta em 28/11/2011.

¹⁵ Pascal Bonitzer possui uma longa análise sobre do uso plano *tableau* em *A Marquesa D’O* em seu livro *Décadrages: Peinture et Cinéma*.

1.1 *O raio verde*1.2 *O joelho de Claire*

Rohmer vê a imagem como um *bloco* de realidade – e o plano como um recorte do mundo. Ele se opõe, assim, à agilidade do modelo narrativo clássico, onde a alternância de escalas e pontos-de-vista numa mesma cena gera leveza e transparência no relato, bem como uma expressividade mais eficaz de elementos cênicos heterogêneos (um plano detalhe pode realçar uma ameaça, enquanto o *close up*, por exemplo, surge muitas vezes como imagem “sublimada”, um plano que, descolado da cena, nos mostra o mundo interior de um personagem impresso em seu rosto). Ao optar por planos conjunto mais longos e frontais, Rohmer capta em um mesmo enquadramento um grupo de elementos heterogêneos que, na narrativa clássica ideal, seriam isolados a fim de serem mais claramente expressados e compreendidos (cada fala, cada expressão facial, cada objeto cênico a ser destacado). Em Rohmer, esses elementos vêm todos reunidos num mesmo “bloco”, numa busca pela ambiguidade exaltada por Bazin em sua defesa do plano-sequência. A resistência ao corte é o que dá à imagem sua espessura, seu peso e, também, seu realismo – não isolado pelo *close up*, o gesto do ator aparece enraizado no conjunto cênico dos corpos e do espaço.

Daremos um exemplo para tentarmos ser mais claros. No plano destacado acima de *O raio verde* (foto 1.1), temos três personagens que conversam no mesmo plano. Cada um deles tem sua intenção: o homem se inclina na direção das garotas, se aproximando delas; Françoise também se curva, mas está receptiva às investidas do personagem; enquanto isso, Delphine fica desconfortável e sem graça imprensada entre os dois. Em pouco tempo, ela decide sair dali, acabando com o flerte. Em momento algum Rohmer corta para planos mais fechados, que serviriam para sublinhar as intenções/sentimentos de cada personagem. A câmera permanece frontal e distante, capturando a interação entre aquelas três figuras: o flerte do homem, a receptividade de

Françoise e o desconforto de Delphine. A experiência do plano reside no resultado dessas três forças fixadas naquele espaço (e naquele tempo) rigorosamente fixado.

Vale ainda um comentário sobre o papel da montagem nos filmes Rohmer. Em *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin comenta:

Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão de ambiguidade. É o que a experiência de Kulechov¹⁶ demonstra justamente por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambiguidade autoriza três interpretações sucessivamente exclusivas. (BAZIN, 1991)

Em Rohmer, o *raccord* dificilmente é utilizado para fins dramático – e menos ainda como um criador de sentido, tal como descrito por Bazin. Em seus filmes, a montagem está, na maior parte das vezes, rigorosamente a serviço da constituição do espaço-tempo. No caso do espaço, trata-se de juntar as peças constituidoras de um *espaço fílmico*¹⁷, expressando suas qualidades físicas, sua *cartografia*, como vimos anteriormente. No tempo, trata-se de encurtar distâncias entre os eventos. Em *A Marquesa D'O*, de 1976, a montagem possuía papel fundamental (todo o filme se passa em torno de um acontecimento que não vimos). Este tipo de recurso, no entanto, se tornará raro na obra do cineasta durante os anos 80 e 90, quando os filmes perdem também, narrativamente, o caráter subjetivo dos Contos Morais. Nos filmes aos quais nos referimos, todo o essencial acontece *dentro* da imagem.

Procuramos delinear aqui alguns traços do estilo rohmeriano que o relacionam a um projeto de cinema realista: o gosto pelos planos longos, por enquadramentos mais abertos (mais “ricos”, em sua opinião), além da negação do *raccord* como ferramenta dramática ou discursiva. O *plano longo*, reiteramos mais uma vez, não é uma regra alardeada, mas algo que se revela discretamente na fruição dos filmes. O que importa em Rohmer – e o que o aproxima dos ideais bazinianos – é, não a criação de um estilo em plano-sequência, mas o ideal de um olhar que vê no cinema uma ferramenta para contemplar o mundo. A câmera frequentemente se adapta às locações. Em cenas com personagens sentados à mesa, um diante do outro, o plano-contraplano é uma opção relativamente frequente em seus filmes. Uma opção que denota também seu gosto pelo classicismo cinematográfico, que eternizou esta ferramenta. O que diferencia Rohmer

¹⁶ A experiência de Kulechov consistia no plano de um mesmo rosto justaposto a diferentes imagens, cada uma conferindo-lhe uma tensão e um sentido diversos.

¹⁷ Expressão utilizada pelo próprio Rohmer em seu livro-tese *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, para se referir ao espaço diegético imaginário.

dos cineastas clássicos, no entanto, deriva de sua opção por filmar em locações, com uma equipe pequena, intervindo pouco nos ambientes, o que eventualmente cria ruídos na elegância clássica – na realidade, o próprio plano longo não deixa de caracterizar um “ruído” de uma decupagem “não eficiente”.

Lembremos da fala de Rohmer a respeito de *A mulher do aviador*: “Procurava utilizar no cenário da rua o meu rigor do estúdio.” A virada na obra de Rohmer a partir dos anos 80 evoca uma inspiração tardia na modernidade rosselliniana: filmar pequenas histórias captando a força e a grandeza das ruas, sem, no entanto, abrir mão da narrativa linear e de um estilo clássico.

Um cinema onde a câmera é invisível pode ser um cinema moderno. O que eu gostaria de fazer é um cinema de câmera *absolutamente* invisível. Sempre é possível tornar a câmera menos visível. Há muito trabalho (ainda) a se fazer nesse domínio.

É antes num cinema que não se pretende poético, que se pretende prosaico, onde é possível encontrar uma tentativa de romper a maneira tradicional da narração, mas de modo sub-reptício, não de um modo espetacular (...).

A partir de agora, tentaremos compreender como este projeto de cinema realista possui especificidades próprias dentro do estilo rohmeriano.

O filme-reportagem: planos de figurantes povoam a narrativa de *O raio verde*.



Capítulo 2 – Questões para um estilo realista

2.1. Exterioridade

Um traço estilístico definidor do realismo rohmeriano, segundo nos parece, está no apego do cineasta à exterioridade do mundo e dos personagens. Vimos que, a partir dos anos 1980, as narrativas de seus filmes se tornam menos subjetivas (nos Contos Morais tudo se passava “na cabeça do narrador”) e mais diretas, objetivas – a ambiguidade da imagem não espelha mais as dúvidas e obsessões de um personagem. Nestes filmes dos anos 1980 e 90, interioridade dos personagens só é levada em conta quando transposta para o mundo exterior através da palavra. Para o Rohmer, só é possível filmar a exterioridade, seja do mundo e dos personagens, seja das próprias ideias e sentimentos, encarnados sob a forma de discurso.

Trata-se, simultaneamente, de uma crença e de um pacto. A própria uniformidade de estilo que encontramos no andamento dos filme é a prova de que a câmera raramente sucumbe às emoções dos personagens: a câmera está lá para registrar um evento, não para expressar um comentário ou ponto-de-vista subjetivo. Se há um cinema que, por meio de seus artifícios e brechas de linguagem, consegue sugerir um ponto-de-vista subjetivo, íntimo ou psicológico na imagem, Rohmer é declaradamente um detrator deste tipo de cinema – como revela a sua rejeição, por exemplo, em sua época de crítico, aos filmes surrealistas. Dessa forma, Rohmer se revela, assim, não apenas um cineasta realista, mas também materialista – só existe para Rohmer o que tem presença física, palpável no mundo, seja na forma de imagem, seja como som (palavra e ruído). Ele, parte, como vimos, do preceito baziniano realista, segundo o qual a experiência de Kulechov é simplesmente “absurda”, uma vez que sugere existir na imagem, por meio da montagem, algo que não está lá registrado de fato, que não “existe” concretamente.

Rohmer é um obcecado por este “concreto”, numa postura escrupulosa e sectária. A própria ausência de música não diegética em praticamente todos os seus filmes (*O raio verde* é uma das raríssimas exceções) é um sinal deste sectarismo, de uma postura de só levar em conta o que “existe de fato diante da câmera”. Se seus personagens pensam ou sentem algo internamente, é preciso que os atores exteriorizem isso em palavras e/ou gestos. Vem provavelmente daí o seu gosto por observar os atores interpretando, sua inclinação ao plano longo e aberto, onde não é possível “trapacear”

com a decupagem. Daí também que, embora preservem um componente bruto natural da imagem, seus filmes possuam uma essência cristalina, devido à ausência completa de “truques” para o espectador (ausência de música, de elipses narrativas que ludibriem e “surpreendam” o espectador ou de uma “poesia” sugerida nos enquadramentos). Uma vez que só se leva em conta este “concreto” diante da câmera, tudo ali ganha também automaticamente o caráter de “verdadeiro”.

Por ora, vale apenas reforçar a ideia de que, na obra de Rohmer período que analisamos aqui (anos 1980 e 90), tudo deve estar expresso na imagem, no interior do plano, transposto para uma forma exterior.

2.2. Denotação

Em *Le Cinéma, art de l'espace*, Rohmer desenvolve a ideia do espaço como um elemento expressivo no cinema. É o início de uma fixação que o levaria, anos mais tarde, à sua tese *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, que trata do mesmo assunto, embora de maneira mais analítica. No texto de 1948, sobre o qual nos focaremos aqui, Rohmer defende a ideia do espaço como um “específico” do cinema.

(...) sendo a arte do movimento por excelência, [o cinema] deve organizar o código de significações que utiliza em função de uma concepção geral, seja do tempo, seja do espaço, sem que haja nenhuma razão *a priori* para que o tempo goze aqui de um papel privilegiado. O espaço, ao contrário, parece ser a forma geral de sensibilidade que lhe é mais essencial, na medida em que o cinema é uma arte da visão. (ROHMER, “Le cinéma, art de l'espace”, 1948)

Rohmer utiliza essa defesa de um específico artístico para criticar filmes que, segundo ele, partiriam de concepções mais literárias e picturais do que propriamente cinematográficas. Ele cita como exemplo *O sangue de um poeta* (1930), de Jean Cocteau, e *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel, ambos filmes de inspiração surrealista. Para o Rohmer-crítico, um filme seria mais “puro” – e, portanto, melhor – quanto maior o grau de especificidade dos meios empregados pelo cineasta. E esta especificidade residiria justamente no uso expressivo espaço.

Rohmer admira a expressividade do espaço naquilo que ele tem de essencialmente constitutivo: suas linhas, seus contornos, seus relevos, suas formas em geral. Vejamos o elogio que ele faz a Buster Keaton:

Em *Boxe por amor*, por exemplo, vemos durante quase 15 minutos o aprendiz de boxeador tentar em vão reproduzir o gesto tão simples de um *uppercut*¹⁸ indicado pelo treinador. Este cômico do fracasso não possuiria nada de original se a falta de jeito do gesto não fosse, por assim dizer, desenvolvida por ela mesma – na medida em que ela pode, dada a sua repetição, encontrar finalmente uma justificativa estética -, mas sobretudo porque ela aparece como uma espécie de questionamento do espaço, de investigação – aqui, grotesca, mas que poderia ser igualmente inquieta ou trágica – sobre o “porquê” das três dimensões. Para ficar neste filme, o momento mais extraordinário é, sem dúvida, aquele em que o boxeador, contra si mesmo, fica preso nas cordas tentando penetrar no ringue: a impossibilidade de darmos a ideia cômica de tal “posição” a alguém que não viu o filme garante a autenticidade de seu valor cinematográfico. (...) A solidão, em Chaplin, mesmo traduzida espacialmente pelas imagens célebres de *O circo* ou de *Em busca do ouro*, é apenas aquela do homem em uma sociedade indiferente, enquanto o isolamento dos seres e dos objetos aparece em Buster Keaton como algo constitutivo da natureza mesma do espaço; o isolamento expresso em particular pelo tema do movimento de vai-e-vem – tudo é constantemente reenviado a si mesmo -, pelas quedas brutais, pelos aplanamentos sobre o solo, pela pegada sem jeito de objetos que se escapam ou se quebram, como se o mundo exterior fosse por sua essência mesma inapto a ser segurado. (ROHMER, “Le cinéma, art de l’espace”, 1948)

O que Rohmer admira em Keaton é o uso expressivo que este faz dos elementos constitutivos da própria *mise en scène*: o movimento, o gesto, o espaço. Esses elementos constituem o “traço” do artista, ou seja, as linhas de força do plano. Em Keaton, eles não remetem a nada a não ser a eles próprios. O movimento, o gesto e o espaço expressam apenas a si mesmos, sua própria fisicalidade, a qual deve ser responsável por fascinar o espectador. O traço é, simultaneamente, o meio e o fim supremo da obra de arte. Essa fisicalidade e essa ausência de significação é que fascinam Rohmer. O espaço em Keaton é um espaço essencialmente inanimado e assignificante, despido tanto da originalidade dos irmãos Marx quanto do “sistema alusivo” de Chaplin.

O espectador moderno (...) foi desde muito tempo habituado a interpretar o signo visual, a compreender a razão de ser da presença de cada imagem, para se interessar à *realidade mesma* de seu aspecto. O espetáculo cinematográfico se apresenta a ele mais como uma

¹⁸ Golpe de boxe semelhante a um “gancho”.

decifração do que como uma visão; seu olho não é suficientemente ingênuo para se deixar fascinar durante longos minutos pela sinuosidade de dois corpos filmados na habitual pancadaria, ou pela galopada desvairada que risca transversalmente a tela. (ROHMER, “Le cinéma, art de l’espace”, 1948)

O próprio vocabulário utilizado por Rohmer (“sinuosidade dos corpos”, “riscar a tela”), bem como um dos subtítulos do texto (“Uma geometria do cômico”), nos remetem à ideia de traço. Ele faz uma apologia da fascinação da imagem por ela mesma, a partir de sua própria geometria compositiva, sem que a mediação com o espectador passe por um trabalho interpretativo dos signos. A qualidade sensível da imagem deve se sobrepôr ao trabalho intelectual diante da tela.

Este espaço inanimado, despido de significação, parece ser exatamente o que Rohmer procura em seus próprios filmes. Falamos, por exemplo, de sua recusa a utilizar o *raccord* como elemento expressivo para além da própria constituição física do espaço. Também vimos que ele procura estabelecer seus filmes em uma cartografia bem delineada e objetiva. Para Rohmer, o *espaço fílmico* não deve carregar qualidades que transcendem seu mero aspecto físico. Em texto publicado na revista eletrônica *Contracampo*, o crítico Luiz Carlos de Oliveira Jr. define Rohmer como um “cineasta da denotação”:

(...) realmente não há espaço para simbolismo nos filmes de Rohmer, cineasta da denotação sim, que faz cinema utilizando a "massa do mundo", o mundo que está aí e não precisa ser retocado antes de ir à tela – ausência de retoque cujo exemplo mor está nos deslocamentos, na tão recorrente perambulação. Todos os seus filmes trazem cenas em que uma ou mais personagens andam pelas calçadas, ou se locomovem de carro, ou de metrô, ou passeiam entre prateleiras, sobem e descem escadas, atravessam as ruas. Essa perambulação, que fecha em si todo o significado desejado, é praticamente transformada no tema do episódio dirigido por ele em *Paris Vu Par...* (OLIVEIRA JR., “Duas ou três coisas que eu sei dele”)

Acreditamos que o termo “denotação” é interessante para definir este espaço despido de significação. Nas cenas em que vemos os personagens se deslocando no espaço, Rohmer nos impõe um olhar de pura fascinação (vemo-los *tão somente* se deslocando no espaço, no puro exercício de andar de um lugar a outro em cenários reais, como uma rota que cruza uma topografia). Toda a significação, em seus filmes, deriva da palavra. A imagem, por sua vez, deve ser tomada em sua literalidade.

Em *Noites de lua cheia*, Louise, que se mudou do subúrbio onde morava com o namorado para um pequeno apartamento no centro de Paris, comenta: “Digamos que eu vivo com um homem muito possessivo. Então, eu construí uma pequena zona de liberdade.” Esta “zona de liberdade” é o sentido (a *conotação*) que a personagem dá a seu apartamento. Mas ao longo de todo o filme, a maneira como Rohmer filma o apartamento não difere em nada da forma como filma todos os outros ambientes do filme: a mesma frontalidade e, no máximo, uma adaptação da decupagem à exiguidade dos ambientes. O estilo rohmeriano não se impregna da subjetividade dos personagens, mas tão somente das qualidades físicas providas pelas locações.

Entendemos “denotação” como o sentido literal e primeiro de uma imagem, como afirmam Jacques Aumont e Michel Marie:

Em linguística, o termo [denotação] designa o sentido estrito de uma palavra, independente das conotações que cada texto ou cada interlocutor pode acrescentar a ela. É esse sentido linguístico que foi retomado no emprego semiológico para designar o nível literal da mensagem, o sentido primeiro da palavra e da imagem. (AUMONT, MARIE, 2003)

Este nível literal da mensagem diz respeito – para nós, como para o Rohmer crítico – às qualidades físicas da imagem: suas linhas de força, seus contornos, a pura existência dos personagens no interior do plano. “A primeira operação de um signo seria, pois, a operação de *notação*, a operação de representar, designar, anotar”¹⁹ (COELHO NETTO, 1980). Em Rohmer, o gosto por observar o real (os atores, os cenários naturais, a rua) se conjuga, como vimos, a olhar descritivo sobre o mundo das personagens: seu trabalho, as “rotas” que percorrem (casa-rua-trabalho etc.), sua rotina. Se desmembrarmos a imagem rohmeriana semioticamente em significado e significante, o *significado* corresponderia à pura descrição da vida dos personagens, suas andanças e deslocamentos. O *significante*, por outro lado, corresponderia às qualidades físicas da imagem.

Aumont e Marie acrescentam ainda que a denotação seria “um mito, pois uma linguagem objetiva, livre de qualquer traço de subjetividade, só pode ser uma ficção, um imaginário da ciência.” Mito ou não, a objetividade é algo certamente buscado não somente por Rohmer, como por outros cineastas que veem no cinema (de ficção ou não)

¹⁹ *Notação* aqui está como sinônimo de *denotação*. O autor comenta justamente a preferência dada por alguns teóricos do primeiro termo em relação ao segundo.

uma ferramenta para observar o mundo. O próprio Rohmer observa a respeito de *Stromboli*: “o que Rossellini nos propõe não é tanto a odisseia de uma conversão com o que ela comporta de hesitações, remorsos, esperanças e lentas e contínuas vitórias sobre si. A majestade de Deus brilha aqui num clarão tão duro e tão terrível que nenhuma consciência humana seria capaz de portar o mais pálido reflexo.”²⁰ Neste já comentado filme-reportagem (lembramos das relações com *O raio verde*), testemunhamos o choque brutal entre uma personagem e a natureza – e não tanto uma jornada subjetiva de conversão, como aponta Rohmer. O ponto-de-vista e a orquestração da *mise en scène* podem aqui ser de Rossellini, mas não podemos subestimar a força documental das imagens do filme.

Eventos mágicos

Se entendermos a denotação como uma impossibilidade, ela é, no entanto, ao menos uma meta no cinema de Rohmer. Em seus filmes, trata-se de limpar a imagem de qualquer metáfora, poesia ou discurso parasita dos objetos filmados. Acreditamos que este é o rigor que norteia seu estilo. Produzir uma imagem literal, seca, cuja beleza derive mais das próprias coisas filmadas em si (o cenário e a luz naturais, os atores) do que dos enquadramentos.

O raio verde e *As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle* são filmes perpetrados por fenômenos mágicos: o próprio “raio verde” no primeiro e a chamada “hora azul” no segundo. É verdade que nos dois filmes a *mise en scène* se empenha em transmitir as emoções dos personagens diante desses fenômenos. Em *O raio verde*, por exemplo, Rohmer cria um suspense na última cena no filme por meio da montagem alternada entre o rosto de Delphine, que deposita na visão do raio todas as suas esperanças de felicidade, e a imagem do pôr-do-sol. O ritmo da montagem nos faz compartilhar da catarse da personagem. Mas tanto neste filme como no outro esses fenômenos “mágicos” vêm envoltos num tom fortemente didático, acompanhados de explicações minuciosas a seu respeito. No caso de *As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle*, é o próprio filme que possui um ar didático em geral (“hora azul” é apenas mais uma das “atrações” daquele interior rural, como as plantações ou os animais que Reinette, a menina do campo, apresenta a Mirabelle, que vive na cidade). Por outro lado, esses

²⁰ *Gazette du Cinéma* nº 5, novembro de 1950. Assinado como Maurice Scherer.

fenômenos se limitam a existir fisicamente: um traço verde artificial no céu e o silêncio criado pela edição de som no caso da “hora azul”. Em *O raio verde*, Rohmer poderia perfeitamente ter feito de maneira que este raio refletisse no plano de Delphine – em seu rosto, por exemplo –, estreitando a ligação entre o “evento mágico” e a protagonista que o testemunha. No entanto, ele não o faz, e o filme rapidamente termina, nos deixando tão somente com expectativas nas mãos: precisamos crer, junto com Delphine, que ela será “iluminada” pelo raio verde e que de agora em diante será mais feliz. No que se refere à *mise en scène*, não se trata aqui tanto de uma “cena de iluminação”, no sentido espetacular do termo, mas de uma catarse motivada pela crença – crença na realidade concreta que o filme apresenta didaticamente: o raio verde existe, vimos ele, logo, a personagem se transformará. Toda a carga emocional deriva não do evento fantástico em si, mas da própria personagem que fantasia, chora, se exaspera, quase perde a esperança até que, por fim, consegue visualizar o tal raio. Em sua decupagem, Rohmer se restringe a mostrar que aquele fenômeno é real, concreto, visualmente “palpável” por uma fração de segundo.



2.1. *O raio verde*: um ponto luminoso artificial no horizonte.

Catolicismo

Esse olhar materialista que descrevemos pode soar estranho para um cineasta declaradamente católico como Rohmer – e que, por outro lado, nunca fugiu de questões espirituais em sua obra. Mas o catolicismo de Rohmer, acredito eu, se revela justamente em seu materialismo: seria absurdo, para um cineasta católico, querer se passar por Deus, criar uma *mise en scène* do milagre, sugerir a presença deste Deus no plano. A

espiritualidade de Rohmer não está na câmera, que apenas registra o real, mas nos seres, nos personagens – em suas intuições (*Conto de inverno*), suas crenças (*O raio verde*), sua filosofia de vida (*Minha noite com ela*).

Já comentamos a “cena do milagre” de *Conto de inverno*, onde Felice, sentada em um banco de igreja, tem sua intuição fatal – ali, ele decide abandonar Maxance e voltar a Paris, mesmo tendo chegado a Nevers há apenas um dia. Sua intuição se revelará correta na medida em que, de volta a Paris, às vésperas do Natal, ela reencontrará o amor perdido que tanto procurara. A cena da Igreja é, sem dúvidas, uma cena de iluminação, como a visão do raio verde para Delphine. Mas o que faz dela uma cenas mais bonitas de toda a obra de Rohmer é justamente o seu prosaísmo: Rohmer filma *tão somente* Felice sentada na igreja. Ele filma silenciosamente um momento de intuição, e o milagre se revelará apenas posteriormente, quando Felice reencontra casualmente em Paris o homem que ama. Intuímos desta cena que, para Rohmer, não é possível filmar a intervenção divina senão quando ela se manifesta nas coisas, nos seres e no mundo.

Seja na visão do raio verde ou na intuição na igreja, portanto, Rohmer recusa um modo de filmar hiperbólico. Ele não valoriza o aspecto extraordinário desses eventos. Para ele, trata-se de inscrever este aspecto extraordinário na vida ordinária, se apegando àquilo que eles têm de concreto, sua expressão material e denotativa – que é, em última análise, sua única face passível de ser filmada.

2.3. Verdade

Verdade x Naturalismo

Desde o início deste texto, optamos por falar de um “realismo rohmeriano”. No entanto, talvez seja válido mencionar em que sentido ele se diferenciaria de um “naturalismo” que, contrariamente, não encontramos na obra de Rohmer. Na realidade, é relativamente comum que alguns espectadores repreendam nos filmes de Rohmer um certo tom artificioso, provocado muitas vezes pela obediência excessiva ao texto – um texto que seria excessivamente “pesado”, logo, pouco “naturalista”.

Nesse sentido, uma palavra mais apropriada para opormos a “naturalismo” talvez seja “verdade”. Se o naturalismo impõe à imagem a tarefa de reproduzir um real

cotidianamente verossímil, a verdade, ao contrário, é uma expressão livre: uma imagem que expressa uma verdade é uma imagem autêntica, correta, uma imagem justa; ela não presta contas ao mundo que lhe é exterior, mas somente à sua própria lógica.

De fato, Rohmer renega um certo rigor naturalista que para nós de certa forma se tornou comum no cinema (o que faz com que seus filmes soem como objetos “curiosos”, “diferentes” e “idiossincráticos”). Podemos perceber isso através do trecho desta entrevista, já parcialmente citado mais acima:

O que me irrita, o que não gosto no cinema moderno, é o fato de se reduzir as personagens a seu comportamento, e de pensar que o cinema não é mais que uma arte do comportamento. Na verdade, devemos mostrar o que está além do comportamento, ainda que sabendo que só se pode mostrar o comportamento. Gosto que o homem seja livre e responsável. Na maior parte dos filmes, é prisioneiro das circunstâncias, da sociedade etc.²¹

Retornamos à ideia de “personagens livres”/“estereótipos culturais” que já debatemos anteriormente. Rohmer opõe uma tendência cinematográfica que reduziria o homem a seu “comportamento” a um outro cinema no qual este homem seria “livre e responsável”. *Reduzir o homem a seu comportamento* significa aqui, acreditamos, limitá-lo à expressão da cultura à qual ele pertence, criando um personagem verossímil, submetido a um rigor, precisamente, naturalista. Um exemplo: se o personagem é um imigrante africano vivendo na Europa, seu comportamento, suas ações e seu modo de pensar estariam circunscritos à ideia de “imigrante”.

Os personagens de Rohmer, ao contrário, de forma alguma são estereótipos de uma cultura – ainda que, como vimos, eles esbocem certos aspectos culturais em sua personalidade. Delphine, de *O raio verde*, trabalha como secretária, mas seus julgamentos sobre a felicidade e o amor jamais se reduzem ao que seriam, hipoteticamente, os ideais de uma “secretária”. O mesmo vale para François, de *A mulher do aviador*, que trabalha no turno da noite nos Correios. Rohmer opta, ao contrário, por oferecer-lhes a liberdade através do lirismo da palavra: “meus personagens, um pouco como Don Quichotte, se tomam por personagens de romance”²², ele afirma.

²¹ Entrevista publicada em *Cahiers du Cinéma* nº 172, novembro de 1965, p. 32-43, 56-59. Uma tradução para o português encontra-se disponível na internet em <http://www.focorevistadecinema.com.br/rohmer.htm>. Consulta em 29/11/2011.

²² A citação consta no livro de Pascal Bonitzer *Éric Rohmer*. Cahiers du Cinéma, Paris, 1999, p. 11.

Esses personagens que “leram demais” e que se tomam “por personagens de romance” talvez não sejam expressões perfeitas de uma representação naturalista corrente, tampouco de um determinismo sociológico. Como criador, Rohmer lhes dá o dom da palavra, que aqui equivale à sua própria liberdade, pois é a partir dela que eles podem expressar seus sentimentos e pontos-de-vista de forma coerente e justa. O que os personagens de Rohmer procuram, sobretudo, é entenderem a si próprios enquanto se expressam. Gaspard, em *Conto de verão*, fala sem parar enquanto não consegue se decidir com qual das três garotas quer ficar. Jeanne, em *Conto de primavera*, descreve sua estranha fobia pelos dois apartamentos que tem à sua disposição, acabando indo passar a noite em um terceiro, com Natacha. Literalmente, o efeito provocado pelo raio verde, no filme homônimo, é proporcionar àqueles que o testemunham a clareza na leitura dos próprios sentimentos – é assim que Delphine pretende sair de sua paisagem sentimental nublada. Ao compreenderem o que sentem e se expressarem, esses personagens encontram a senha para sua própria felicidade.

Expressar seus sentimentos de forma coerente e justa. É esta verdade perseguida pelos personagens e, conseqüentemente, pelos próprios filmes.

A palavra e o pacto

Por outro lado, a própria palavra tem, em Rohmer, qualquer coisa de sagrado. O que está dito, está dito, e deve ser tomado como verdade inexorável. Por exemplo, se um personagem diz que não ama alguém, é preciso crê-lo, mesmo que a imagem até então não nos tenha expressado isso plenamente. Vem daí a impressão de que, às vezes, os debates sentimentais/intelectuais nos filmes de Rohmer parecem ultrapassar e superar o que se passa na própria imagem.

Em seu texto *Pour un cinéma parlant*, Rohmer defende o uso da palavra como um elemento expressivo à altura da própria imagem. A palavra não estaria, assim, subordinada à imagem: ela existe como uma forma autônoma de linguagem no interior do plano, que veio para torná-lo mais rico.

O erro dos cineastas de 1930 foi crer que só era importante o problema do tratamento cinematográfico do som, e que a solução do problema da palavra, colocado em segundo plano – introduzir no interior de uma arte de expressão visual este modo autônomo de significação que é a linguagem verbal -, poderia ser obtida sob o simples corolário da solução dada ao primeiro. Todos os esforços, por seguinte, foram no sentido de um enfraquecimento da potência própria da palavra:

percebemos rapidamente que ela era som, antes de ser signo (...). (ROHMER, “Pour un cinéma parlant”, 1948)

Em seus filmes, Rohmer retoma claramente esta ideia da palavra como uma linguagem autônoma, não submissa ao naturalismo da imagem e ao ruído. Em seus filmes, não somente os personagens falam muito, como faz parte da própria fruição acompanhar o que é dito, ser levado pelos diálogos. No regime naturalista cinematográfico mais “convencional”, normalmente somos levados a compreender o pensamento e a psique de um personagem por meio de cenas descritivas que “testam” as suas reações diante de determinadas situações. Trata-se, provavelmente, da maneira mais segura de não violar a chamada “quarta parede”. Por sua vez, Rohmer faz os personagens falarem. Não para a câmera, mas entre si – com isso, digamos que ele empurra e alarga um pouco, suavemente, a fronteira naturalista. A palavra não vem como elemento redundante ou parasita ao plano; ela corre paralelamente à imagem, eventualmente confrontando-a ou mesmo, como afirma Bonitzer, “substituindo-a”²³.

O que nos interessa aqui, entretanto, é a questão da verdade. O que um personagem diz, deve ser aceito como verdade. Toda ficção tem seus pactos naturais e intrínsecos, e este parece ser aquele proposto por Rohmer. A palavra não precisa vir justificada pela imagem, exprimindo uma redundância; ela é intrinsecamente verdadeira. Além do mais, em Rohmer todo o esforço expressivo, tanto da palavra como da imagem, se dá na direção da clareza, de uma compreensão elementar e até mesmo didática das coisas, mesmo quando o que está em jogo são sentimentos complicadíssimos. Em seus filmes, trata-se sempre de buscar o ângulo mais cristalino e elementar das coisas, seja sucumbindo à reportagem didática (*As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle*, ou, parcialmente, *Place de l'Étoile* e *A árvore, o prefeito e a midiateca*) ou clareando a paisagem sentimental dos personagens (todos os outros filmes onde a palavra é dada aos personagens para que estes revelem sua verdade).

Em *Os amores de Astrée e Céladon*, é a própria história gira em torno deste pacto entre palavra e verdade. Após se recuperar do afogamento em companhia das ninfas, Céladon se recusa a voltar para seu povo porque Astrée havia dito que não queria mais vê-lo. Foi seu amor louco e sua lealdade escrupulosa por Astrée que o levaram a tentar se suicidar jogando-se no rio. Recuperado, ele ainda leva ao pé da letra

²³ *Éric Rohmer. Cahiers du Cinéma, Paris, 1999, p. 7.*

as palavras de Astrée, mesmo que todos tentem convencê-lo do contrário, afirmando que Astrée sente sua falta. No entanto, o que está dito, está dito: ele não se mostrará a Astrée até ela afirmar, com todas as letras, que o quer de volta. O impasse só chega ao fim quando Céladon, disfarçado de mulher, ouve da boca de Astrée que esta quer sua volta. Rohmer se aproveita das liberdades que o universo longínquo das ninfas, druidas e pastores lhe proporcionam para levar seu respeito à literalidade da palavra até à loucura, o que dificilmente seria aceito como “natural” em um filme passado nos dias de hoje.

A sequência de fotos abaixo são do último plano do filme, quando Céladon enfim revela quem é. Ele e Astrée trocam carícias enquanto ela acredita se tratar de uma mulher, sem se dar conta de que é Céladon disfarçado. Rohmer nos impõe um pacto: acreditar na palavra. Mesmo que o disfarce de Céladon seja para nós denunciador, devemos ainda assim crer que Astrée é incapaz percebê-lo. Dois regimes representativos são delineados e são confrontados aqui: aquele da palavra e aquele da imagem. Um não anula o outro, e eles tampouco encontram-se fundidos. Ao contrário, eles coexistirão separadamente até o momento em que Astrée percebe a farsa. Rohmer conduz a nossa tensão em torno dessa descoberta, uma tensão que vai crescendo à medida que os corpos se tocam cada vez mais intensamente. Os dois regimes são levados até o cúmulo da sua literalidade, palavra e imagem confrontadas e explorando-se mutuamente sem, no entanto, se fundirem.



2.2. Astrée e Céladon trocam carícias enquanto ela acredita se tratar de uma mulher.



2.3. Astrée percebe que é Céladon após tocar em seu peito



2.4. Ela se vira e reza para que não seja um sonho. Céladon espera até ouvir que ela o quer de volta.



2.5. Céladon enfim se revela e eles se abraçam.

A palavra em Rohmer vem para dar subjetividade a uma imagem denotativa, literal, a um espaço inanimado, desprovido de significações subjetivas. Sua função é, portanto, complementar e essencial: a palavra expressa algo que, para Rohmer, em sua escrupulosidade e seu olhar materialista, não seria passível de ser expresso em imagens – uma vez que o cinema, o bom cinema, é, para ele, uma arte realista, calcada no registro do real. Isso não quer dizer que a palavra venha para obscurecer a imagem; ela vem, ao contrário, para nuançá-la mediante sua clareza.

Em *Conto de primavera*, Jeanne diz a Natacha: “se alguém estivesse usando um anel de Gyges²⁴ (...), se alguém tivesse sido testemunha desde a tarde de tudo o que fiz e disse, não entenderia nada.” Como na fala de Louise em *Noites de lua cheia* sobre a sua “zona de liberade”, a palavra aqui vem para dar à imagem (denotativa, reduzida a seu significado primeiro e anterior) sua *conotação*. A palavra é uma segunda realidade, um regime paralelo àquele da imagem (essencialmente documental) e que vem para externalizar aquilo que se passa dentro da cabeça dos personagens. Ela vale tanto quanto uma imagem – nem mais, nem menos -, enquanto o estilo rohmeriano deriva de jogos entre esses dois regimes, essas duas realidades, como vimos no caso da cena de *Os amores de Astrée e Céladon*.

2.4. O “mundo”. Desequilíbrio e imperfeição. Direção de atores.

O “mundo”

No primeiro capítulo deste texto, nos referimos a *O raio verde* como um filme-reportagem à maneira de *Stromboli*, de Rossellini. No entanto, para além desse exemplo mais nítido e pontual, acreditamos que obra de Rohmer como um todo repercute o espectro da reportagem. Em primeiro lugar, na forma como seus personagens expressam características de uma cultura, mas também e sobretudo no modo como seus filmes respiram o mundo à sua volta, as locações urbanas ou os balneários de verão. Nesse sentido, seu realismo não está somente no apego à face exterior e concreta das coisas (é possível que haja cineastas que partam do mesmo princípio sem necessariamente realizarem filmes “realistas”). Ele está também na forma como a câmera se deixa

²⁴ A própria Jeanne explica no filme: o anel de Gyges vem de uma lenda contada por Platão, um anel capaz de tornar as pessoas invisíveis.

inundar pela erupção mundo, e na maneira como Rohmer organiza essa lava criando, com os personagens e a cartografia do espaço, um mundo diegético que reflita de maneira mais ou menos fiel a realidade.

Em *O raio verde*, esse “mundo” que inunda a narrativa é a movimentação fervilhante de verão, tanto nos balneários (“Biarritz, insuportável como Biarritz em Agosto”²⁵) como em Paris. No já citado curta *Place de l’Étoile*, registrar as placas das ruas por onde passa o personagem foi a forma encontrada por Rohmer para “organizar” este “mundo” de onde o filme parte – que corresponde, literalmente, à própria Place de l’Étoile, em Paris. Em *A mulher do aviador* e *O amigo da minha amiga*, saímos dos filmes possivelmente com uma lembrança até mais forte das locações do que das próprias histórias contadas. No caso de *A mulher do aviador*, são as ruas de Paris, a trama sendo constituída de um périplo por parques, ônibus, cafés e ruas. Em *O amigo da minha amiga*, a lembrança é de um filme branco e luminoso, resultado das locações modernas e artificiais do subúrbio universitário onde se passa a trama.

Esses quatro filmes são possivelmente aqueles de Rohmer nos quais a direção se deixa mais nitidamente irradiar-se pelo mundo. Mas essa inclinação não deixa de existir nos demais filmes do diretor. Se nos Contos das 4 Estações os filmes se tornam mais “equilibrados” e perdem um pouco o tom “amador” das Comédias e Provérbios, nem por isso eles deixam de constituírem também pequenas reportagens sentimentais que emanam uma luz autêntica de seus objetos. Isso se dá tanto pelo aproveitamento extremamente eficiente que Rohmer faz das locações, tornando-as sempre palpáveis e nunca abstratas na tela, como por pequenas cenas onde os filmes se abrem ao puro prazer de observar o mundo. Assim, se *O raio verde* é povoado por planos de figurantes nas ruas, em *Conto de inverno* Rohmer faz uma pequena digressão na cena do teatro, “perdendo” longos minutos filmando os atores representando *Rei Lear*. Se no primeiro filma trata-se de inscrever a história de Delphine em um “espaço público”, em *Conto de inverno* trata-se de prolongar o “conto de fadas” de Félice, que espera pelo príncipe encantado, no mundo – não isolando-o da realidade. É verdade que o trecho da peça não foi escolhido ao acaso, pois indiretamente ele diz algo sobre Félice, que se emociona enquanto assiste à peça. Mas nem por isso a cena deixa de constituir uma digressão, um momento em que a câmera se volta para um mundo que é exterior à personagem e que se passa à revelia dela. O filme, por sua vez, se empenha em capturar a emoção

²⁵ João Bénard da Costa sobre *O raio verde*. Texto disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-raioverde.htm>. Consulta em 18/01/2012.

transmitida pela própria peça, seus atores e seu texto, inscrevendo dentro do filme uma cena inteira e não simplesmente mostrando-a rapidamente. Há uma emoção própria neste real exterior a Félice, que não deve ser lido simplesmente uma pura informação que diz algo sobre a personagem. A sensibilidade de Rohmer está em deixar a câmera irradiar-se por esta emoção derivada do teatro, incorporando-a ao filme.

Desequilíbrio e imperfeição

Em seu texto sobre *O raio verde*, Jean-Claude Biette contrapõe o filme ao que chama de um “cinema da perfeição”, do qual *Melô*, de Alain Resnais, seria um exemplo:

Esta perfeição supõe a adequação exata dos atores aos personagens e dos personagens aos atores, porque é preciso no cinema, que retoma do teatro estes princípios, que o ator e o personagem façam, por assim dizer, igual e reciprocamente caminho em direção um ao outro, até atingir o ponto em que sejam indistinguíveis. Esta concepção de um cinema alavancado pela dramaturgia - à qual o suporte deve se identificar até a aderência - foi a de cineastas como Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille ou Cukor, que não acordam nenhuma função ao acidental. O acidental distrai e diversifica (...); o acidental ameaça a unidade do ator e do personagem, deixando ao espectador a “fadiga” suplementar do ser humano. (BIETTE, “A borboleta de Griffith”, 1986)

Um cinema alavancado pela dramaturgia – perfeita, limpidamente executada. Uma adequação brutal entre os meios técnicos (a *mise en scène*) e o material filmado (atores, cenários, luz). Biette elogia em *O raio verde* justamente seu traço imperfeito. “A identificação da mensagem e do suporte como mecânica da fabricação de um filme é um tanto quanto ausente dos filmes de Rohmer”, ele afirma. Isso provocaria um desequilíbrio entre a “mensagem” e o “suporte” que, segundo ele, seria responsável pelo frescor do filme.

Estas quatro ou cinco sequências de *O raio verde* são os momentos onde, estando suficientemente garantida a “armação” do filme, a *maîtrise* renuncia provisoriamente a seus direitos, a seus poderes, a seus cálculos para deixar entrar a luz do mundo, com sua linguagem inalterável. (BIETTE, “A borboleta de Griffith”, 1986)

Não seria este também o caso, justamente, da sequência da peça em *Conto de inverno*? “O acidental ameaça a unidade entre ator e personagem, deixando ao espectador a ‘fadiga’ suplementar do ser humano.” Essa “fadiga” nos parece uma ideia

essencial para a compreensão dos filmes de Rohmer, pois trata-se daquilo que impede que o rigor de seus filmes tire a vida daquilo que é filmado.

Esse equilíbrio entre rigor e realidade nos remete à fala de Rohmer a respeito de *A mulher do avião*. Rohmer dizia que, com este filme, que inaugurava a série Comédias e Provérbios, procurara utilizar o rigor que exercitara no estúdio (em filmes como *A Marquesa D'O* e *Perceval le Gallois*) nas ruas. Talvez seja justamente este rigor o que faz com que seus consigam transpor tão bem para a tela o mundo exterior sem, no entanto, em momento algum renunciarem à narrativa bem arquitetada. Em sua tese *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Rohmer também se refere a algo semelhante nesse sentido:

Há em Murnau, justapostas, duas tendências opostas da pintura, geralmente inconciliáveis, e que nele parecem quase conciliáveis. De uma parte, o extremo rigor, de outra, a liberdade. De um lado, a vontade de estilo, de outro, a paixão pela realidade. (ROHMER, 2000)

Neste trecho, temos quase a impressão de que Rohmer fala de si próprio ao referir-se a Murnau. Rigor e liberdade, vontade de estilo e paixão pelo real: é justamente entre essas duas tendências a princípio opostas que seus filmes parecem se equilibrar. Ou, como afirma ainda em outras palavras Luiz Carlos Oliveira Jr.:

Proponho uma linha imaginária. Numa extremidade, situemos a matéria (não necessariamente o ponto de partida). Na outra, situemos a forma (não necessariamente o ponto de chegada). Coloquemos agora, ao longo dessa linha, um certo número de cineastas. Notaremos que alguns deles, por uma espécie de imantação, serão atraídos para o lado da matéria (Rossellini, Hawks, Pialat, Denis). Outros migrarão decididamente para a forma (Hitchcock, Eisenstein, Bergman). (...) E haverá aqueles que buscarão se situar num ponto equidistante em relação às duas extremidades (Rivette, Rohmer). (OLIVEIRA JR., “Matéria-forma”)

Seja através Jean-Claude Biette, de Luiz Carlos Oliveira Jr. ou do próprio Rohmer, chegamos a visões semelhantes e/ou complementares sobre a obra do Rohmer-cineasta. Um cinema que se equilibraria entre o “real” e o “estilo”, entre a “matéria” e a “forma”. Biette vê na passagem entre esses dois polos um aspecto imperfeito, uma ausência de adequação plena, que o fascina. Assim, apesar de “rigorosos” e “armados”, os filmes de Rohmer deixam entrar, dentro dessa “armação”, a luz do mundo. O problema teórico a se resolver aqui seria, então, se essa “luz do mundo” adentra seus filmes *apesar* do rigor ou, justamente, *por causa* deste.

Direção de atores

Ainda em *O raio verde*, há uma longa sequência em que Delphine conversa com três amigas, que a interrogam sobre sua solidão, deixando-a desconfortável. As quatro personagens estão sentadas diante de uma mesa, sem que nenhuma delas fique exatamente de costas para a câmera. Delphine e a personagem de Béatrice Romand estão mais ao centro, monopolizando o diálogo, enquanto as outras duas personagens estão, cada uma, em um dos cantos da mesa. Jamais visualizamos esta imagem “completa” das quatro personagens (a janela do filme é 1:1.33, a preferida de Rohmer, o que tornaria a tarefa de enquadrá-las todas juntas bastante complicada). Ainda assim, temos ali um típico “bloco” rohmeriano: uma imagem frontal, capturada em longas tomadas em que os personagens conversam. Nestas longas tomadas, a câmera passeia pela cena em *zooms* e panorâmicas que sublinham o andamento da conversa. No entanto, este passeio da câmera nunca parece algo excessivamente ensaiado e orquestrado. Essa mesma “falta de ensaio” parece existir na atuação das personagens, que ora se interrompem, ora demonstram um nervosismo excessivo ao dizerem alguma coisa (lembramos que Rohmer empregou consideravelmente a improvisação aqui). Estas cenas, como as sequências de “entrevistas” do início, dão ao filme o seu tom amador e expressam também a imperfeição de que fala Biette em seu texto. Primeiramente, a imperfeição da câmera, cuja coreografia não se cola perfeitamente às idas e vindas dramáticas dos diálogos – a falta de ensaio dos movimentos confere a eles, em alguns momentos, uma ligeira defasagem em relação ao que é filmado. Em segundo lugar, há a imperfeição da própria atuação. Marie Rivière fala um pouco a respeito da improvisação no filme:

Numa das primeiras cenas de *O Raio Verde*, quando falo das férias com Lisa Hérédia, tenho tendência a tagarelar. Acreditamos que para ser bom na improvisação é preciso falar muito a fim de mostrar que estamos à vontade, ao passo que o melhor é justamente deixar as coisas virem. Isto Éric compreendeu perfeitamente. É por estas cenas em que eu não falo, e onde, no entanto, os momentos são plenos, que o filme me impressiona. Sua maneira de retratar personagens que, no meio da fala, se revelam eles mesmos graças àquilo que estão prestes a dizer, é magnífica. E para interpretar bem, mesmo quando conhecemos a frase na ponta da língua, é preciso esquecer o que vamos dizer.²⁶

²⁶ *Cahiers du Cinéma* nº 653, fevereiro de 2010.

A fala de Marie Rivière casa perfeitamente com o “desequilíbrio” de que fala Biette. É como se a verdade da personagem se encontrasse precisamente *entre* a atriz e seu corpo (o “suporte”) e o texto propriamente (a “mensagem”). Estes dois polos, que em *O raio verde* estariam defasados, no chamado “cinema da perfeição” se sobrepõem de tal forma que acabam se eclipsando.

Este mesmo desequilíbrio, que faz a mensagem flutuar com o suporte, marca também a disjunção entre ator e personagem que favorece a aparição entre ambos do ser humano. (BIETTE, “A borboleta de Griffith” 1986)

Biette acredita na necessidade de uma disjunção entre ator e personagem para que se possa encontrar a verdade. A respeito de *Melô*, ele afirma que “uma espécie de perfeição da interpretação dos atores é atingida e fixada: o cinema, ao fixá-la, assinala o que o separa de seu predecessor, o teatro, esta arte móvel, incontrolável e efêmera.” Essa “efemeridade” e esse “incontrolável” são outras formas de se referir ao acidental de que falamos mais acima.

Em Rohmer, esta disjunção ator-personagem não ocorre apenas nos filmes que lançam mão de improvisação (que se restringe a poucos títulos). Acreditamos que ela está também no cerne do próprio método de direção de atores de Rohmer – um método bastante particular e de efeitos únicos. Em primeiro lugar, seus filmes dão sempre a impressão de serem excessivamente *escritos*, uma vez que há um grande respeito por parte dos atores ao texto. “Nem mesmo uma vírgula deveria ser mudada no texto”, afirma a atriz Béatrice Romand²⁷. Ao mesmo tempo, Rohmer sempre optou por realizar poucos *takes* e não direcionar muito os atores. A respeito das tomadas, sabe-se, por exemplo, de sua predileção por utilizar os primeiros *takes* e que um filme como *A colecionadora* (1967), de 1h30 de duração, foi realizado com rushes de apenas três horas, uma média pouco comum em um cinema profissional.

Sobrea pouca intervenção, Rosette, que trabalhou em seis filmes do diretor, afirma:

Éric não dirige, ele apenas está lá. Ao nos dar seus textos, ele já sabe de antemão como vamos dizê-lo, porque conhece nossa voz e repetimos bastante a montante. (...) Para os movimentos, ficamos livres na repetição e, durante a filmagem, a câmera se adapta a nós.²⁸

²⁷ Béatrice Romand, atriz de *O casamento perfeito*, em depoimento aos *Cahiers du Cinéma* nº 653, fevereiro de 2010.

²⁸ *Cahiers du Cinéma* nº 653, fevereiro de 2010.

Pascal Gregory, que atuou em *Pauline na praia* e *A árvore, o prefeito e a mediateca*, também fala um pouco a respeito:

Cahiers du Cinéma: Ser associado a Rohmer devia ser duro para um ator.

Pascal Gregory.: Diziam que seus atores eram amadores em uma farra, que ele os escolhia por aquilo que eram. (...) tive a chance de encontrar [Patrice] Chéreau, que quis me ‘desrohmerizar’, pois ele não gostava muito deste universo. Rohmer quase não dirige, temos a impressão de que tudo se passa sozinho, enquanto em Chéreau é totalmente o contrário, ele dirige com força, talvez um pouco demais – com ele, é preciso sempre matar o pai.²⁹

A atriz Arielle Dombasle também fala do método rohmeriano:

Cahiers du Cinéma: Não há nada em Rohmer que se assemelhe a um método, e, no entanto, há uma certa unidade na interpretação dos atores.

Arielle Dombasle: Sim, mas isso não tem a ver com um método, com Bresson, por exemplo. Eu sei tanto melhor o quanto eu repeti com Bresson, pois eu iria atuar em *O diabo provavelmente*. Era totalmente o contrário de Rohmer, ele era extremamente direcionador: queria sistematicamente que os atores comessem uma frase e que a acelerassem em dois terços. Ele acorrentava os seres para torná-los vetores, modelos mecânicos, esvaziados de sedução e de pose. Ele multiplicava as tomadas para, ele dizia, desvelar os atores. Ela um sargento, não amava os atores. Rohmer, por sua vez, queria seres livres, não formatados, puras singularidades, puras subjetividades.³⁰

Jean-Louis Trintignant, ator de *Minha noite com ela*, afirma ainda:

No roteiro de Rohmer tudo era escrito de uma maneira extremamente precisa, a vírgula tinha uma importância terrível. E nos diálogos havia até mesmo, no meio de um texto escrito de uma forma muito elegante e muito século XVIII, ele havia escrito “U-H, U-H, U-H”... Isso queria dizer que o ator, neste momento, deveria ter uma hesitação e dizer “uh... uh...” Correspondia a isso, e isso no meio de uma frase muito escrita. Então quando eu vi isso eu fiquei louco: “Merda, não é possível que um ator consiga dizer isso.” E ele me disse “Tente...” E era evidente. Era incrível, era evidente. Não havia outra forma de dizê-lo. Era um diálogo muito escrito e ao mesmo tempo muito fácil de interpretar.

Todos os depoimentos de atores são unânimes sobre o respeito absoluto ao texto contrabalanceado por uma extrema liberdade do ator. Essa liberdade, é bom lembrar, se

²⁹ *Cahiers du Cinéma* n° 653, fevereiro de 2010.

³⁰ *Ibidem*.

revela também na opção por enquadramentos mais abertos e frontais, bem como nos planos longos, que deixam os atores mais “vulneráveis”. A obediência ao texto tem sua artificialidade compensada pelas liberdades dadas na decupagem e na direção de atores e pela opção por poucos *takes*, que evita que o texto seja dita de forma mecânica (nesse sentido, Rohmer se opõe a Bresson e Straub, cujos métodos são marcados pela repetição exaustiva). Isso proporciona aos filmes um tom mais arejado e fresco, um ar quase *naïf* nas atuações. Uma vez que não estão submetidos um método de interpretação “excessivo”, rigorosamente naturalista (ou rigorosamente anti-naturalista, como em Bresson ou Straub), os atores deixam na imagem alguma coisa de si, um rastro pessoal. Como afirma Biette, nos filmes de Rohmer, o ator e o texto não se eclipsam, mantendo um desequilíbrio suave que é responsável por dar à imagem sua espessura.

Em outras palavras, podemos condenar a “má atuação” em Rohmer segundo critérios “naturalistas”, mas esta “má atuação” não estaria, ela mesma, a serviço de uma busca de um frescor originário do real?

Conclusão

Procuramos observar aqui como os filmes de Rohmer, apesar de seu estigma de um “cinema de palavras”, sendo considerado por muitos até mesmo como um cinema “literário”, guardam em si, no entanto, um cuidado e um rigor profundos no trabalho de imagem. Há muitas portas de entrada para a obra de Rohmer (a literatura, as tramas de roteiro, própria a palavra), e nós escolhemos aquela do realismo. Vimos que a concepção realista de cinema de Rohmer espelha alguns ideais da teoria baziniana – os quais foram retomados por ele próprio como crítico em diversas publicações nos anos 1940 e 50, mais notadamente na própria *Cahiers du Cinéma*, revista não por acaso fundada justamente por Bazin. Em seguida, tentamos analisar como esta inclinação realista possui especificidades próprias dentro do estilo rohmeriano: o apego à exterioridade, a busca por uma imagem denotativa e literal, bem como por uma “verdade” que não necessariamente repercute certas convenções naturalistas às quais estamos acostumados. Tentamos compreender de que forma a palavra vem complementar este trabalho rigoroso de imagem. Por fim, apontamos como sua obra, apesar de laboriosa, frequentemente se abre a um frescor ventilado pelo mundo, que faz com que os filmes, apesar de seu equilíbrio, sua elegância e seu rigor, possuam algo de vivo circulando dentro de si.

O realismo rohmeriano não apenas *transpõe para a tela o “real”*. Esta concepção de realismo seria, acreditamos, muito genérica. Na obra de Rohmer, tão forte quanto um simples “gosto pelo real”, é o próprio estilo rohmeriano, que impõe ao espectador um olhar bastante específico diante deste real, como uma espécie de pedagogia. A crítica de Rohmer ao “espectador moderno” em seu texto *Le cinéma, art de l’espace* deve ser lembrada:

O espectador moderno (...) foi desde muito tempo habituado a interpretar o signo visual, a compreender a razão de ser da presença de cada imagem, para se interessar à *realidade mesma* de seu aspecto. O espetáculo cinematográfico se apresenta a ele mais como uma decifração do que como uma visão; seu olho não é mais suficientemente ingênuo para se deixar fascinar durante longos minutos pelas sinuosidades de dois corpos filmados na habitual pancadaria, ou pela galopada desvairada que risca transversalmente a tela. (ROHMER, “Le cinéma, art de l’espace”, 1948)

A concepção realista de Rohmer exige para si um olhar que veja *menos* – isso num mundo onde cada vez se vê *mais* (o que, por outro lado, é bem diferente de vez

melhor). A imagem rigorosamente denotativa perseguida Rohmer é sua forma de tentar devolver ao espectador esse olhar ingênuo, de pura fascinação diante do real. Não há simbolismos passíveis de interpretação na imagem: apenas o real captado em sua pura exterioridade material. Dessa forma, é toda uma relação diferente que se estabelece com a imagem a partir daí.

“A arte não muda a natureza. Naguère, Cézanne, Picasso ou Matisse nos deram olhos totalmente novos”, escreve Rohmer em *Vanité que la peinture*. Não é este o gesto mais profundo que pode um artista – transformar, não o mundo, mas o olhar do espectador?

Antes de finalizarmos, gostaríamos de nos lançar ainda num outro terreno. A porta realista para a obra de Rohmer é, acreditamos, a chave para compreendê-lo como um cineasta moderno. Há muitas formas de se compreender este termo (“cineasta moderno”), e para defini-lo seria preciso um outro trabalho inteiro, uma pesquisa certamente maior do que esta. No entanto, alguns sinais nos estimulam a especular a ideia de Rohmer como um diretor que expressaria traços de um “cinema moderno” – para além da óbvia questão geracional (Rohmer está inscrito na *Nouvelle Vague*, logo seu cinema seria intrinsecamente “moderno”).

Durante este trabalho, fizemos algumas comparações entre os filmes de Rohmer e cineastas tipicamente modernos, notadamente Rossellini e Jean Rouch. Vem certamente da paixão por Rossellini o gosto de Rohmer pelo real, por um cinema que se volta para a matéria e que se deixa inundar pelo mundo. O filme-reportagem rosselliniano, segundo apontamos, parece ser a inspiração de Rohmer quanto realiza um filme como *O raio verde* – mas não só este: o cinema de Rohmer é inteiramente recheado pela gosto documental (*Place de l'Étoile*, antes de ser um curta-metragem de ficção, é uma reportagem sobre aquele espaço, e *As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle* nada mais é do que uma crônica sobre certos aspectos da França urbana e rural). Se o principal mote da *Nouvelle Vague* eram os filmes de baixo orçamento rodados nas ruas³¹, Rohmer é talvez o cineasta que permaneceu mais fiel a este espírito, na medida

³¹ “O que há de melhor e de verdadeiro na *Nouvelle Vague* é a sua contribuição técnica, tanto no que se refere à realização como à produção. É o fato de rodar filmes baratos. É algo que veio a fazer parte dos

em que este mote sempre esteve no próprio centro de seu cinema: para ele, o filme de baixo orçamento, rodado na rua, é o que permite a suas ficções serem ventiladas pelo mundo.

Além disso, há a própria decupagem, que se distancia do ideal de transparência e eficiência classicistas do cinema. O “bloco rohmeriano” reflete a ideia de plano-sequência exaltada por Bazin em *A evolução da linguagem cinematográfica*. Se Bazin, neste texto, não fala em estritamente de uma “modernidade”, ele não deixa de pressupô-la por outras vias: o plano-sequência de Welles, Wyler e Rossellini é o que viria “superar” a decupagem estabelecida até então no cinema americano.

Por último, podemos identificar entre os traços de “modernidade” expressados por Rohmer a ideia de um cinema extremamente consciente de si. Um cinema que compreende o passado e que age em cima e a partir dele.

A temporalidade da vanguarda é o futuro, ela não pensa realmente no presente. Como utopia e dogmatismo sempre se deram bem, a vanguarda sempre se baseia em um programa exclusivo (e na guerra declarada aos outros programas). Ao contrário, a temporalidade moderna por excelência é o presente, um presente voltado para o passado, um presente que talvez quisesse *melhorar o passado*, e, portanto, um presente que é feito de tradições. (AUMONT, 2008)

Vem provavelmente daí o que leva alguns a verem Rohmer como um “classicista”: seu cinema dialoga com o clássico, mas sua concepção está em perfeita afinidade com o que se convencionou chamar de “moderno”. Falávamos de uma autoconsciência: os filmes de Rohmer são milimetricamente calculados, eles respondem a toda uma concepção e reflexão a respeito do cinema e sua história – de certa forma, foi isso que procuramos demonstrar aqui ao apontarmos como o Rohmer-crítico repercute fortemente na obra Rohmer-cineasta. O realismo rohmeriano responde às aspirações bazinianas e àquelas do próprio Rohmer em textos como *Vanité que la peinture*, *Le cinéma, art de l'espace* e *Pour un cinéma parlant*.

A ideia de “cineasta moderno” é certamente controversa, e não é nossa intenção aqui defini-la em termos absolutos. No entanto, na medida em que Rohmer responde a aspirações imputadas pela crítica e pela teoria a Rossellini e Welles, os dois grandes nomes da modernidade cinematográfica dos anos 1940 e 50, ele se alinha a uma genealogia do moderno por excelência.

costumes e a que não se pode voltar atrás.” Rohmer entrevistado em *Cahiers du Cinéma* nº 172, novembro de 1965, p. 32-43, 56-59.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2007.

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BIETTE, Jean-Claude. “Le papillon de Griffith”, in *Cahiers du Cinéma* n° 388 (outubro de 1986). Tradução não oficial para o português disponível em <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2011/03/borboleta-de-griffith-por-jean-claude.html>

BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MOURLET, Michel. *La mise en scène comme langage*. Paris: Henri Veyrier, 1987.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Duas ou três coisas que eu sei dele”, in Revista Contracampo, ed. 48. (in <http://www.contracampo.com.br/48/duasoutres.htm>)

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Matéria-forma”, in Revista Contracampo, ed. 93. (in <http://www.contracampo.com.br/93/pgmateriaforma.htm>)

ROHMER, Éric; NARBONI, Jean (org). *Le goût de la beauté*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004. Coletânea de artigos de Éric Rohmer reunidos por Jean Narboni na qual se encontram todos os artigos de autoria de Rohmer citados neste trabalho.

ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

TESSON, Charles. “Peut-on être rohmero-rivettien?”, in *Cahiers du Cinéma* n° 653, fevereiro de 2010.

Filmografia

Filmes de Éric Rohmer:

- O signo do leão (*Le Signe du lion*, França, 1959)
- A padeira do bairro (*La Boulangère de Monceau*, França, 1963)
- A colecionadora (*La collectionneuse*, França, 1967)
- Place de l'étoile (segmento do longa-metragem coletivo *Paris vu par...*, França, 1965)
- Minha noite com ela (*Ma nuit chez Maud*, França, 1969)
- O joelho de Claire (*Le Genou de Claire*, França, 1970)
- O amor à tarde (*L'Amour l'après-midi*, França, 1972)
- A Marquesa D'O (*Die Marquise von O...*, Alemanha/França, 1976)
- Perceval le Gallois (idem, Alemanha/França/Itália, 1978)
- A mulher do aviador (*La Femme de l'aviateur*, França, 1981)
- O casamento perfeito (*Le Beau Mariage*, França, 1982)
- Pauline na praia (*Pauline à la plage*, França, 1983)
- As noites de lua cheia (*Les Nuits de pleine lune*, França, 1984)
- O raio verde (*Le Rayon vert*, França, 1986)
- As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle (*Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle*, França, 1987)
- O amigo da minha amiga (L'Ami de mon amie, França, 1987)
- Les Jeux de société (idem, França, 1989 – TV)
- Conto de primavera (*Conte de printemps*, França, 1990)
- Conto de inverno (Conte d'hiver, França, 1992)
- A árvore, o prefeito e a mediateca (*L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, França, 1993)
- Conto de verão (*Conte d'été*, França, 1996)
- Conto de outono (*Conte d'automne*, 1998)
- Os amores de Astrée e Céladon (*Les Amours d'Astrée et Céladon*, França/Itália/Espanha, 2007).

Outros filmes citados:

- Crônica de um verão (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1961)
- Melô (*Mélo*, Alain Resnais, França, 1986)
- Stromboli (idem, Roberto Rossellini, Itália, 1950)

Currículo do autor

Calac Nogueira

Graduando em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense, onde foi bolsista Pibic com pesquisa sobre a retórica do plano-ponto-de-vista no cinema orientada pelo Prof. Doutor João Luiz Vieira. Foi também estagiário na redação do portal Filme B (www.filmeb.com.br), especializado na análise do mercado cinematográfico, e na Cinemateca da Embaixada da França no Rio de Janeiro. Atualmente, atua como crítico de cinema na revista eletrônica Contracampo (www.contracampo.com.br).