

Éric Rohmer

OU O GÊNIO DO MODERNO CINEMA FRANCÊS

2º CAPÍTULO

Comédias e Provérbios

3º CAPÍTULO

Adaptações literárias e outros

4º CAPÍTULO

Os Contos das Quatro Estações



Éric Rohmer

OU O GÉNIO DO MODERNO CINEMA FRANCÊS

2º Capítulo — Comédias e Provérbios

A Mulher do Aviador (1981)

O Bom Casamento (1982)

Pauline na Praia (1983)

Noites de Lua Cheia (1984)

O Raio Verde (1986)

O Amigo da Minha Amiga (1987)

3º Capítulo — Adaptações literárias e outros

A Marquesa d'O (1976)

Perceval, o Galês (1978)

4 Aventuras de Reinette e Mirabelle (1987)*

A Árvore, o Presidente e a Mediateca (1993)*

Os Encontros de Paris (1995)

4º Capítulo — Os Contos das Quatro Estações

Conto da Primavera (1990)

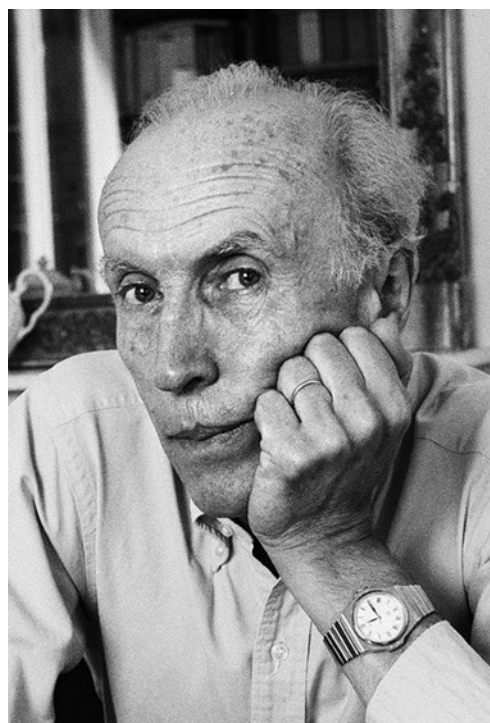
Conto de Inverno (1992)

Conto de Verão (1996)

Conto de Outono (1998)

CÓPIAS DIGITAIS RESTAURADAS

* (inérito comercialmente em sala em Portugal)



Éric Rohmer

por Serge Daney

Primeira qualidade do cinema de Rohmer: a paciência. Não somente no caso de um homem seguro de si o suficiente para se impor – depois de uma longa-metragem e de alguns filmes pedagógicos – como um dos “grandes” do jovem cinema francês. Mas também numa obra onde tudo nos leva a esta virtude primordial: saber esperar, aprender a ver; ambas as atitudes são, graças ao cinema, uma única e mesma coisa. Como se o mundo não passasse de um imenso repertório de lições de coisas, repertório do qual nunca se fez realmente o inventário.

O primeiro olhar não ensina nada. Mas há por detrás da neutralidade das aparências – em Rohmer nada é sublinhado, e ainda menos privilegiado – uma lição a merecer, uma ordem a descobrir, uma verdade a pôr em evidência. Esta lenta maturação constituirá o próprio tempo do filme, ou seja: longe de excluir os tempos mortos e os detalhes, ela apenas será possível através destes.

O princípio é então simples: catapultar ideias contra experiências, observar escrupulosamente e ver o que daí resulta. A experiência é para Rohmer um pouco o que foi para Hawks: a única realidade, que nos informa onde estão o possível e o impossível, recusando o segundo, procurando esgotar o primeiro. Qualquer ideia que não tenha sido experimentada – ou seja: encarnada, filmada – não existe. A mesma coisa com as personagens: para que lhes seja consentido “ver” alguma coisa, necessitam de um périplo, de uma iniciação, de uma prova após a qual terão merecido o que já possuíam, mas que deveria tornar-se mais interior, mais bem assimilado por elas. N’ *O Signo do Leão* é preciso merecer a riqueza através de um teste de pobreza que obriga [Wesselrin] a redescobrir tudo; logo, a ver melhor. A mesma situação, só que num registo menos grave, acontece em *A Padeira de Monceau*.

A experiência exige a maior honestidade possível, muitos escrúpulos e meticulosidade. Mas Rohmer é o cineasta assombrado pela geografia, as cidades, os mapas, as pedras, tudo o que pode oferecer esta resistência impessoal que torna as aventuras humanas mais exemplares. [...]

O filme e os três planos do discurso: indirecto / directo / hiper-directo

Éric Rohmer

No passado, a pior crítica que se podia fazer a um filme era: “Parece teatro”. Hoje, diríamos antes: “Parece cinema”.

O cinema moderno tem mais a temer dos seus próprios *clichés* do que de uma influência externa, como a do teatro. E essa influência será assim tão má? Foi dito na época de Pagnol e Guitry, hoje em dia quase reabilitados. Ela foi, na opinião de todos, benéfica, nos anos quarenta, quando veio de Orson Welles e – em menor medida – de Jean Cocteau. Desapareceu nos anos sessenta, sufocada pela do “*cinéma-vérité*”. Então vemo-la reaparecer. Nestes anos setenta, digo-o sem bajulação, que filmes, na França ou mesmo noutras paragens, impulsionam o cinema mais do que os de Marguerite Duras?

Acredito, todavia, na distinção dos géneros e na sua especificidade. Que o cinema possa explorar sem perigo o domínio do teatro não prova que “*teatro e cinema são a mesma coisa*”, como a piada de André Bazin, mas que o segundo já está suficientemente maduro para enfrentar o primeiro de igual para igual. As diferenças subsistem, na concepção clássica e, mais subtilmente, na concepção moderna de um e de outro. São aquelas que repetimos mil vezes. Pode ser inútil procurar outras. Vamos, no entanto, tentar fazê-lo.

Partiremos do texto, e não da forma – mais ou menos solta ou sustentada, quotidiana ou literária – que ele pode assumir aqui ou ali, mas do seu conteúdo e, mais precisamente, da quantidade de informação que ele oferece. A resposta é clara: o texto teatral é o mais rico, pelo facto de ser o único, durante a representação, a poder informar-nos, enquanto os demais elementos do espectáculo, ditos de “*mise en scène*”, fornecem apenas uma pequena quantidade de informações em comparação com as dele. Uma peça lida ou escutada no rádio perde frequentemente muito do seu charme e do seu impacto, mas pouco da sua clareza, enquanto a parte falada de um filme é, em geral, insuficiente para nos permitir acompanhar a história: as imagens e a sua sequência servem de etapa para o texto e completam as suas informações.

Conhecemos a distinção aristotélica entre a “verosimilhança” e o “necessário”. Corneille expõe esta distinção nos seus *Discursos* e aplica-a à acção, não sem extrapolar. Extrapolando também nós, permitir-nos-emos aplicá-la ao texto, e diremos: “*É necessário tudo o que, neste, é essencial para a clareza da intriga. É verosímil o que as personagens poderiam dizer entre si, na situação, sem se preocupar em informar o público*». Por exemplo, no primeiro verso de *Andrómaca*, a frase,

... já que encontro um amigo tão fiel,

é absolutamente necessária (diz-nos que Orestes e Peleu são amigos e foram separados), mas muito pouco verosímil, porque o interlocutor não precisa da informação: dirige-se apenas ao espectador. O “Sim” inicial, que faz do resto do verso a continuação de uma conversa supostamente iniciada, está lá, entre outros motivos, para lhe dar a verossimilhança que lhe falta.

Vemos assim que no teatro o necessário tem precedência sobre o verosímil e que a sua presença, mesmo difusa, sempre limita o seu alcance. O diálogo de cinema, pelo contrário, utiliza, ou deve utilizar o necessário apenas como último recurso. A informação é aí apresentada de forma anódina, sob a aparência de pura verosimilhança. Ela alcança o espectador atento, cuja vigilância vai aumentando, à medida que ele vai conhecendo mais e fazendo a sua “educação”, através de um efeito de ricochete. Os diálogos dos filmes anteriores à década de 60 parecem-nos sobrecarregados de um necessário que o cinema moderno transportou no comentário, monólogo ou signos gráficos, com uma desenvoltura que começa, ela própria, a datar.

Nada entra em desuso mais rapidamente do que o necessário – excepto o verosímil. Estamos, nestes anos setenta, um pouco cansados dos excessos deste último. Para lhe deixar o terreno livre, suprimimos o texto escrito, fizemos os actores dizerem “qualquer coisa”. Pensámos que, desta contingência absoluta, nasceria uma nova necessidade, sem qualquer referência às “regras” do teatro, sempre à espreita: e isso acontecia, às vezes, com alegria, em Rouch, Godard ou Rivette. O *verdadeiro* matou o verosímil: o verosímil tapa-buracos dos dialoguistas profissionais tornou-se para nós insuportável. E aqui estamos nós sozinhos, novamente, face aos rigores do necessário.

O romance não padece destas dificuldades. O casamento do necessário e do verosímil sempre se fez, nele, sem problemas. Essa é a sua força, a sua especialidade. Possui um tal arsenal de meios de informação

que pode dar-se ao luxo de, dependendo da época, renunciar a parte deles. Quanto ao verosímil, pode dispensá-lo, com esse direito à ligeira remodelação da realidade que a escrita lhe confere, sem esta obsessão pelo verdadeiro absoluto, as suas repetições, os seus gaguejos, os seus silêncios, pela qual o cinema devia passar, e efectivamente passou, e de onde ele gostaria de sair.

Mesmo abstraindo da *narração* e dos seus mil recursos sintácticos, a relação das palavras ditas pelas personagens opera em diferentes *planos* (no sentido mais concreto de plano de perspectiva) daquilo que tradicionalmente se chama de “discurso”.

Um é o *discurso directo*, introduzido de forma específica no género do romance, por um signo tipográfico, as aspas, e uma proposição incisa que designa o locutor. Esta apresentação tem a vantagem de adequadamente ligar o discurso à *narração*¹. Tem a desvantagem de nem sempre ser clara, quando, para evitar a monotonia do “diz ele”, “diz fulano” – ou o ridículo dos seus sinónimos, “retorquiu ele”, “suspirou ela”, etc. –, suprimimos o inciso. Que leitor nunca se viu forçado, quando perdido nas falas, a juntá-las uma a uma e a contá-las, para saber a que personagem atribuí-las? Mas nenhum romancista gosta de usar o processo, por mais simples que seja, do teatro, que consiste em preceder cada linha do nome, em maiúsculas, de seu locutor.

A excepção, como sabemos, é a Condessa de Ségur. Dirigindo-se às crianças, ela pretende tornar-lhes a leitura mais fácil. Mas esta preocupação, talvez originariamente tipográfica, cria um novo plano de discurso, situado bem à frente: empurra a personagem na nossa direcção, isola-a do pano de fundo da *narração*, confere à sua expressão uma autonomia que nenhuma necessidade pode tolher, dá-lhe todo o tempo para se expressar à sua maneira, com todas as suas características de linguagem, incluindo (como em Georgey, Froelichein, Cozrgblewski) o seu sotaque:

JEANNOT

Tá onde, senhor?

PONTOIS (rindo)

*Bem falado, meu amigo. O mais puro francês! Tá onde?
Ali, no balcão.*

¹ E confere-lhe esta dimensão que chamamos de “épica”. Como a epopeia, da qual descende, o romance é uma arte de expressão oral. Ainda há relativamente pouco tempo se praticava, entre adultos, a leitura em voz alta.

JEANNOT

*Tá onde, o balcão?*²

...

E, mais adiante:

... Ele sentou-se a uma pequena mesa e chamou:

"Empregado!"

Um empregado correu apressado.

*"Não, não é você, meu amigo, que eu chamei;
quero ser servido pelo Simon."*

O empregado afastou-se um pouco surpreendido
e avisou Simon que um senhor o chamava.

SIMON

O senhor perguntou por mim? Como posso servi-lo?

O DESCONHECIDO

*Sim, Simon, perguntei por si; traga-me duas costeletas
com espinafres e um ovo fresco."*

No segundo exemplo, no início, a verossimilhança une-se às necessidades de uma narração em que a duração está um tanto contraída. Ele comprime-se mesmo, por um momento, ao extremo – aí voltaremos – e, assim que Simon fala, expande-se repentinamente. O que precede foi apenas uma introdução. Estamos no centro da cena. Tudo tem aí o seu lugar, até o inútil. O pedido do desconhecido, *"duas costeletas com espinafres ..."*, não lança luz sobre a história nem sobre os hábitos da personagem. É um puro tributo prestado à verossimilhança³, que projecta a personagem para fora da tela de forma quase hiper-realista.

² *João que chora, João que ri.*

³ O que pode ser mais irritante para um realizador, durante as filmagens de uma cena de café, do que ver-se na necessidade de servir às suas personagens, em nome da "verossimilhança", bebidas específicas, com todo o seu cortejo de conotações às quais é alheio e que levarão a que seja acusado de se colocar ao serviço da publicidade clandestina? No cinema, a verossimilhança torna-se uma necessidade, a primeira de todas e, portanto, uma servidão, sendo natural que queiramos libertar-nos do seu jugo.

Um outro ponto de interesse desta passagem reside no facto de aparecer, ainda que fugazmente, um terceiro tipo de discurso, no momento que já referimos, quando o rapaz “avisou Simon que um senhor o chamava”. É o “discurso indirecto”, excepção na Condessa, por ser demasiado abstracto para o seu público infantil. Ele integra inteiramente a palavra na narração e no seu *andamento*, permite que fique em segundo plano, quando não nos interessa como tal, mas como veículo de informação. E o texto, do início ao fim, pode ser aí apenas “necessário”, sem chocar a verosimilhança.

Destes três planos de discurso, o teatro e o cinema têm apenas o segundo mencionado, o “hiper-directo”, o que é lamentável.

Deixemos de parte o palco, onde reina, ao que parece⁴, um eterno presente sem nuances. Mas estas nuances são essenciais num filme, e é inconveniente integrar numa acção que se passa no passado (às vezes até o passado de ensaio) um diálogo que, no tempo em que é dito, nos traz forçosamente de volta ao presente. O cinema mudo estava mais à vontade: as passagens de “resumo” nos filmes sonoros ainda se inspiram nos seus ensinamentos – e tornam-se datadas.

Um pequeno exame cuidadoso revelaria, no entanto, em qualquer filme, a existência discreta, mas sempre presente dos nossos três tipos de discurso. Eu diria que, para vê-los, basta acreditar neles. E, precisamente, não acreditamos neles, como o mostra a forma aberrante como ainda se redige um argumento. Não me refiro à disposição em duas colunas (imagem e som), hoje em dia abandonada: mas apresentar a palavra, seja ela qual for, onde quer que esteja, sempre no sentido “teatral”, não corresponde à variedade de impressões que o espectador receberá aquando da projecção da coisa filmada.

⁴ Citemos, no entanto, o discurso lírico, que se manifesta de forma marcadamente diferente no cora da tragédia antiga – onde corresponde a uma suspensão do tempo entre as vicissitudes do drama, e possui uma certa função informativa, ao mesmo tempo que uma verosimilhança básica –, e a *ária* da ópera, que é estagnação, hipertrofia do instante em momentos fortes da acção, e cujo poder de informação e verosimilhança podem ser considerados nulos. A necessidade é, em ambos os casos, de ordem diferente daquela própria da comunicação: o *encantamento*.

O lirismo tem também, como sabemos, o seu lugar no cinema, embora seja restrito e muitas vezes contestado em nome da “pureza”. Aliás, ele encontra-se aí ligado ao movimento e à dança, muito mais do que ao teatro.

Alguns dramaturgos tentaram variar o discurso usando diferentes “métricas”. As estrofes do *Cid* ou do *Polyeucte* correspondem tanto a uma suspensão do tempo quanto ao seu alongamento lírico. Em *Das Käthchen von Heilbronn*, Kleist alterna prosa e verso, mas, ao contrário do que se poderia esperar, o verso é usado para as cenas mais movimentadas, onde o diálogo é mais fragmentado, mais quotidiano, e a prosa para as tiradas quase líricas.

É natural que o argumentista se sinta tentado, para melhor condensar a realidade definitiva do filme, a usar artifícios “romanescos” em certas passagens, como as aspas ou o estilo indirecto. Tentação à qual também eu cedi, quando preparava os meus *Contos Morais*. Não o fiz por preguiça, adiando para mais tarde a tarefa de desenvolver uma ou outra cena que me “entediava” – se me aborrecia desenvolvê-la, era porque não tinha o seu lugar enquanto cena, sendo, portanto, necessário dar-lhe o seu papel e a sua aparência de cena de ligação. Já me aconteceu mesmo rabiscar em estilo directo certas sequências de exposição ou de transição, e constatar que o tom e a duração que teriam “verosimilmente” na vida ultrapassavam os limites da sua função estrita, dentro da economia da narrativa. Para eliminar o acessório com mais certeza, tive que lançar mão do estilo indirecto, contentando-me, no dia da rodagem, em trazer o trecho de volta ao “directo”. Assim, no prólogo de *O Amor às 3 da Tarde*, encontramos no “papel”:

Quando Fabienne, uma das duas secretárias, chega, estou sentado à máquina de escrever e bato uma carta urgente. Ela pede desculpas pelo atraso, eu digo-lhe que cheguei cedo. Ela oferece-se para me substituir. Respondo-lhe que ainda não tenho o texto bem em mente e que lhe darei a folha para ser novamente dactilografada, se tiver gralhas. Em vez disso, que procure um certo documento nos arquivos.

No filme, o resultado é este:

EU: Bom dia, Fabienne.

FABIENNE: Estou atrasada?

EU: Não, eu é que cheguei cedo.

FABIENNE: Quer que bata à máquina?

EU: Não, obrigado, eu mesmo trato disso. Se tiver muitas gralhas, peça-lhe para passar a limpo.

FABIENNE: Ok, então vou terminar o dossiê do dia 20.

Eu sei que a transposição está longe de ser fiel. O segundo texto é mais concreto (“*Quer que bata à máquina?*”), mais parco em informações (“*Respondo-lhe que ainda não tenho o texto bem em mente*” desaparece), mais rico de um verosímil sem necessidade (“*o dossiê do dia 20*” é o homólogo das “*duas costeletas com espinafres*” do Sr. Abel).

Mas a passagem pela volta indirecta permitiu dar ao filme um tom que, aquando do visionamento, corresponderá mais ao do primeiro texto do que ao do segundo. O que é normal, tendo em conta que o primeiro foi feito para ser lido, enquanto o segundo foi feito para ser ouvido num contexto fílmico que aqui falta.



Nas novelas de Kleist, o quinhão do estilo indirecto é enorme. Todas as pessoas com quem falei na Alemanha sobre o meu projecto de filmar *A Marquesa d'O ...*, de livro na mão, sem qualquer argumento além do próprio texto, numa preocupação de respeito absoluto⁵, erguiam os braços aos céus e diziam-me: "Mas.. e o estilo indirecto, onde fica?" Ao que eu respondia que me contentaria em retirar os conjuntivos, que, em alemão, o caracterizam. Os meus interlocutores explicavam-me, então, com condescendência, que existe, entre os dois estilos, uma diferença que vai muito além de uma diferença no modo verbal, que as palavras utilizadas, as voltas da frase, do pensamento não eram as mesmas. Eu contrapunha que isso se aplicava também ao francês, o que não me impediu de escrever certas partes dos *Contos* em estilo indirecto, para transcrevê-los depois, como iria fazer aqui, *"Sim, diziam, mas Kleist, se empregava a indirekte Rede, tinha as suas razões."* – *"É por isso que tenho as minhas razões para nada alterar. É precisamente porque contém muito discurso indirecto que esta história é interessante e fácil de filmar, que é até, diria eu, um argumento avant la lettre. Toda em estilo directo, teria parecido 'teatro'. E os diálogos mais difíceis de dizer, porque são mais ou menos teatrais, são certamente os directos."*

⁵ Na verdade, o meu argumento, escrito por razões de ordem diplomática (base de discussão com os produtores e técnicos), tinha a página correspondente do romance colada no lado oposto de cada página: servia-me apenas daquela.

A rodagem confirmou as minhas previsões, superando até as minhas expectativas. Os trechos em estilo indirecto, mais sóbrios, menos marcados pelas apóstrofes e metáforas da época, assemelham-se a um verdadeiro diálogo de filme. Por vezes, é verdade, a frase, na sua extensão, toma uma direcção que pode parecer excessivamente literária. Por exemplo, aquela do anúncio da falsa morte do conde:

O mensageiro que trouxe a notícia tinha-o visto, com os seus próprios olhos, mortalmente ferido no peito, transportado para uma aldeia onde é sabido de fonte certa que no mesmo instante em que os carregadores o deixaram, ele morreu.

Cortar a frase significaria aventurar-se no natural, um natural de dois séculos atrás, que eu desconhecia e que eu não sabia manipular.

Pelo contrário, a continuidade do texto, que, em parte fora de campo, percorre toda a cena, confere a esta o seu valor enquanto cena de transição. E, na verdade, será tão inverosímil que, nesta grave circunstância, um soldado, um mensageiro, se expresse com a concisão de um relatório? Por outro lado, numa passagem feita de pequenas frases vivas, repentinamente eram os actores a tropeçarem, eles que até então eram magníficos. É o momento em que a mãe e a filha, regressadas do campo, aguardam a chegada do pai que vem fazer as pazes:

Uma hora depois, ela voltou com o rosto enrubescido:
“Não, ele é um verdadeiro São Tomé, disse ela com um ar de satisfação interior, um verdadeiro São Tomé incrédulo! Bem que demorei uma hora para convencê-lo! Mas agora ele está sentado e chora. – Quem? perguntou a marquesa. – Ele, respondeu a mãe. Quem, senão aquele que tem os maiores motivos? – Certamente não o meu pai? gritou a marquesa. – Como uma criança, respondeu a mãe, tanto que, se eu não tivesse que enxugar as lágrimas dos olhos, teria rido, assim que cruzasse a porta. – E isso por minha causa? perguntou a marquesa. E ela levantou-se. – E eu deveria? ... – Fiquemos quietas, disse a Sra. de G.”, etc.

À medida que o ensaio prosseguia, cada vez nos enterrávamos mais numa espécie de *théâtre du Boulevard*. Eu sabia que a evocação de uma acção localizada fora do campo cénico, e o esperado aparecimento do pai pela porta dos fundos, por si só não bastavam para criar essa atmosfera sucinta ... De repente, compreendi: *“É estilo directo! É por isso que é tão difícil dizer!”* Não este estilo directo das grandes tiradas patéticas, coloridas por uma eloquência sempre apropriada, mas uma



busca do verosímil tal como o entendíamos no palco dos anos 1800 e que hoje nos parece ingénuo. Mas tinha resolvido conservar todo o texto. Este “natural” – deveria produzir o seu efeito, como tinha sucedido com o artificial de outras sequências. Era mais difícil, mas lá chegaremos, creio eu, recusando-nos a cair nas suas armadilhas: através de uma dicção mais sensível à música das palavras do que ao seu significado, e que restabeleceria o estilo majestoso nesta cena falsamente doméstica.

Tenciono fazer o meu próximo filme, *Le Roman de Perceval*, baseado em Chrétien de Troyes, também de “livro na mão”. Aí não existe qualquer discurso indirecto, mas muito discurso directo, ligado por uma narração cujo sabor não pode ser substituído por qualquer imagem, qualquer montagem cinematográfica. Vou mantê-lo tal como está, colocando-o não apenas na voz dos narradores, mas também dos protagonistas – que falarão deles próprios na terceira pessoa, e cuidarão ocasionalmente deste “disse ele” de que o cinema, tal como o teatro, nada pode fazer. Mas, na verdade, o que sabemos nós disso?

PERCEVAL

Faites-moi chevalier, dit-il

Sire roi, car aller m'en veux.

Boas recordações dos anos oitenta ou algumas hipóteses sobre a tentação do postal nas “Comédias e Provérbios”

Hervé Aubron

[...]

As “Comédias” como fotonovelas canibais, engolindo toda a inépcia dos anos oitenta? Uma hipótese tentadora, mas que diminuiria a sua plasticidade se os reduzisse exclusivamente a um riso sarcástico.

Que figura, então, para exprimir esta textura misteriosa? Rohmer dá talvez uma pista na primeira “Comédia”, *A Mulher do Aviador*, quando, depois da perseguição no parque de Buttes-Chaumont, François e Lucie se encontram, escondidos, num café. Ao deixar o carteiro, a jovem quer deixar-lhe o seu endereço para que ele lhe revele o sentido escondido daquele *affair*. François entrega-lhe o postal que comprara inicialmente, de manhã, para escrever a Anne, e que finalmente enviará a Lucie na última sequência. A jovem olha casualmente para a face do postal, que permanecerá invisível para nós. Mal podemos discernir – graças a um *freeze-frame* – a legenda da fotografia, enquanto ela inscreve o seu endereço no verso: “Paris e as suas maravilhas – A ponte Alexandre III, a torre Eiffel”. Há aqui um tráfego perfeitamente rohmeriano: uma imagem para sempre oculta, mas ainda assim comentada – pelo menos pela legenda, destinada a uma mulher e finalmente oferecida a outra. Mas também: uma miniatura de Paris circulando na cidade que representa, tornando-a exótica, distante de si mesma, em si mesma. *A Mulher do Aviador* desenrola-se numa Paris de postal. Não porque cruze os seus pontos altos turísticos, mas porque a cidade aí é surpreendentemente silenciosa e calma, um deserto dedicando-se às suas ocupações de maneira demasiado tranquila, um cenário perfeito cujos habitantes teriam, por um dia, aceitado tornarem-se figurantes, benevolmente enquadrando os jogos e tramas clandestinos dos heróis.

As “Comédias” convergem duplamente para o postal. Em primeiro lugar, porque se desenrolam frequentemente durante as férias e em locais com uma clara conotação turística: a zona rural de Sarthe cujo panorama é comentado (*O Bom Casamento*), a praia bretã (*Pauline na Praia*), a zona de lazer arborizada onde se diz explicitamente achar os piqueniques exóticos, uma sobrevivência das primeiras férias pagas (*O Amigo da Minha Amiga*). E, claro, *O Raio Verde*, entre o mar e a montanha, que

o próprio Rohmer resume, referindo-se tanto ao seu conteúdo como a uma produção muito ligeira, como um “filme de férias”. Alain Hertay compara-o com bastante acerto, no seu princípio, a *Viagem em Itália* de Rossellini: cinema de postais – isto é, de entorpecimento turístico, do qual poderíamos constituir um subgénero acrescentando o recente *Um Filme Falado*, de Manoel de Oliveira (2003), que sistematizava essa estética nos seus enquadramentos e na escolha dos locais. Da mesma forma, já o dissemos a propósito de *A Mulher do Aviador*, mas também é válido para *Noites de Lua Cheia*, os parisienses são apresentados como turistas na sua própria cidade: estão em perpétuo passeio, enquanto as suas obrigações profissionais permanecem em grande parte ocultas.



O postal tem também grande importância na própria elaboração dos filmes. Rohmer associou quase todas as “Comédias” a uma pintura, não para imitá-la, mas como um padrão visual, e singularmente cromático: Millet e Magritte em *O Bom Casamento*, *La Blouse roumaine* de Matisse em *Pauline*, Mondrian em *Noites de Lua Cheia*. Podemos acrescentar, em *O Raio Verde*, a referência a Júlio Verne (para quem, bem sabemos, a ilustração assumia grande importância), assim como Maria Rivière, ao ouvir veraneantes discutindo o romance, parece congelar numa figura sonhadora de gravura. Esta prática não é totalmente nova para o cineasta. Por outro lado, é novidade que as referidas pinturas apareçam no ecrã, como elementos decorativos, através de cartazes ou postais que os reproduzem. O próprio Rohmer insiste no facto de não ter pensado nessas telas quando visitava museus, mas remexendo em expositores de postais. Ele chega a justificar ter recorrido a Mondrian em *Noites de Lua Cheia*, considerando que o odiado pintor finalmente encontrou uma necessidade neste meio:

“Sempre odiei o Mondrian cordialmente [...] E acontece que o Mondrian, nos anos oitenta, voltou a estar na moda, talvez não como pintura, mas sim como motivo decorativo. O certo é que os postais de Mondrian abundam, tanto quanto os postais de Paul Klee, e vendem-se muito bem.”

Esta colecção não é recente. Em 1959, Rohmer defende nestes termos, como crítico, um filme considerado berrante por muitos de seus colegas, *South Pacific* de Joshua Logan:

“É imaginário, banalidade, postal, e tudo o que quisermos, mas efectivamente é tão difícil fazer algo de novo no postal quanto no cubismo ou no não-figurativo.”

O motivo aparece várias vezes nos textos de Rohmer-Schérer, o que pode parecer surpreendente para um baziniano. Mas ele refere-se a isso precisamente em virtude de um realismo integral, encarando a calibragem ou a nuance como mais uma afectação. Tese que ele defende a propósito de *Ladrão de Casaca*: aqueles que atacam o filme de Hitchcock nada vêem nele além de meros “postais”. Rohmer acredita que esta é uma posição demasiado de “artista” e confortável. Ele pugna por uma violência do advento cromático, um aumento das cores que não foge à rudeza da captura cinematográfica:

“Os nossos olhos habituaram-se a esbater os tons naturalmente violentos. Eles devem aprender a purificar o ecrã, como souberam purificar o real. Devolvendo com demasiado gosto, demasiado cuidado, essa purificação inútil, mancha-se esse brilho específico dos objectos que a câmara retrata muito bem por si mesma, trai-se a realidade, sem conseguir fazer arte.”

Para Rohmer, os bons espíritos que apontam para uma artificialidade doentia advogam secretamente uma manipulação mais prejudicial: a tentação pictórica, que além disso foi encorajada pelo preto e branco, que conduz à excitação gráfica.

“[...] a cor é extremamente importante para mim, vejo o mundo a cores, adoro o cinema a cores e nunca senti nostalgia pelo preto e branco.”

Obviamente, isto é o essencial, além de qualquer teoria: um amor irracional pela cor, esse mesmo que lhe dava a provar os “assombrosos projectores coloridos” de *South Pacific*. [...]

In Rohmer et les autres (Coordenação de Noël Herpe), PUR, 2007

O Bom Casamento de *Éric Rohmer*

“Vou-me casar”

por Serge Daney

No princípio, há um verbo. Ao homem casado que fazia amor com ela e que foi interrompido por um telefonema de família, Sabine declara do nada: vou-me casar. O espectador percebe imediatamente que é um desafio. E até um desafio mimético (“vou-me casar”, implicando: porque não eu?). A acção de *O Bom Casamento* não terá outro motor e o filme começa como uma comédia, um provérbio ou mesmo um capricho. Só que no final deste jogo sem amor e sem acaso, não haverá “vejo claramente no meu coração”. Nenhuma revelação sobre o que realmente é o desejo de Sabine, mas a derrota lógica de um capricho que “não resulta”. Rohmer, porque nunca nos faz acreditar na realidade desse desejo, não precisa de fazer-nos “desacreditar”. Basta ver o filme, olhar em volta de Sabine: nada a interroga, nada lhe responde: um deserto. (Existe de facto a personagem da “confidente”, interpretada por Arielle Dombasle, mas resulta evidente que ela é o génio mau de Sabine, o seu demónio loiro).

Não é a primeira vez que um filme de Rohmer produz este sentimento de *objectividade*, tão difícil de analisar. É devido, creio eu, a isto: Rohmer filma na maioria das vezes pessoas conversadoras que falam *desmesuradamente* (isto é, de qualquer maneira) dos desejos que têm – ou que não têm. Mulheres livres, dândis de 68, bravos medievais, históricas têm essa franqueza. Mas nada nas outras personagens, no cenário, nos artifícios do argumento ou no “olhar” do autor chega a infirmar ou validar o que eles dizem sobre si mesmos. Não há eco. *Qualquer desejo professado é, portanto, indecível*. O espectador é então colocado numa situação muito interessante, que muito contribui para o “feitiço” do cinema de Rohmer (mas “feitiço” no sentido de “má sorte”). Ou finge entrar na ficção do desejo de uma personagem (porque ele próprio deseja uma ficção, uma história, “una storia” como se afirma em *Paixão*). Ou então, contenta-se em ver o filme, em contemplar a *mise en scène* e vê claramente que não está – de forma alguma – num mundo de desejo. Em termos lacanianos e abreviando, pode-se sustentar que Rohmer é menos um cineasta do desejo do que da *procura*, sendo a procura nada menos do que um desejo alienado nas redes do discurso (“vou-me casar”).

O Bom Casamento é de facto uma comédia, mas uma estranha comédia em que testemunhamos – com pleno conhecimento dos factos – a preparação meticulosa de um golpe que não pode ter sucesso (como Rohmer filmava em *Paris vu par...* uma personagem que não conseguia dar a volta à Place de l'Étoile sem falhar um semáforo vermelho). Rohmer poderia colocar-nos do lado do desejo de Sabine ou, ao contrário, dizer-nos desde logo que ela realmente não tem qualquer hipótese. Mas em ambos os casos, o espectador perderia o seu bem mais precioso: a sua liberdade de julgamento. Rohmer mantém-no, portanto, entre os dois, num *suspenso* (com um o). Quanto mais o filme avança, mais odiosa se torna Sabine e, literalmente, inevitável, mais o espectador é levado a querer que *ainda assim* resulte, para que algo, qualquer coisa, não importa o quê, aconteça. O espectador só fica livre para ser tentado, a isso obriga a teologia cristã. Tentado a acreditar no inacreditável, a ir contra o que vê no ecrã. Reconhecemos aqui o cenário puritano-hitchcockiano que Rohmer estudou bem na sua época, a arte de dirigir uma máquina vazia, com “vou-me casar” no papel de MacGuffin.

No final de *O Bom Casamento*, portanto, Sabine força a porta do escritório do advogado só para se desenganar. É um grande momento de cinema. Porque no registo da comédia, Rohmer cria nada menos do que um suspense (com um e). Um suspense hitchcockiano, à moda de *A Corda*, que não diz respeito ao criminoso, mas às motivações do crime. Mas o crime do advogado é o pior possível: ele não fez nada (era já esse o caso de Perceval). Nada foi feito para responder aos avanços de Sabine ou para dissipar o mal-entendido a tempo. Quanto mais a cena avança e ressalta, mais claro fica que Rohmer está a inventar um novo tipo de suspense. A pergunta feita é menos: “ele deseja Sabine *mesmo assim*?” do que “o que quer ele *afinal*?” ou mesmo “estará ele em posição de desejar o que quer que seja?” O suspense diz respeito à própria possibilidade de um desejo e a escolha de André Dussollier, um actor surpreendente, forte no domínio da linguagem que mal protege da trivialidade das “quatro verdades”, vai totalmente nessa direcção. E de todas as razões que alinha sem ordem para convencer Sabine (mas de quê?), há uma que me parece mais verdadeira, mais rohmeriana do que as outras. Se, contra o que seria expectável, não me sinto atraído por si, diz Dussollier em resumo, é porque, caso eu estivesse a pensar em casamento, gostaria de ter tido a ideia primeiro. Sabine é apanhada e o filme pode chegar ao fim. Ela partiu de um desejo mimético (como “quem disse que vou falhar o meu casamento, eu?”) e tropeçou noutro. Um homem recusa-a porque ela lhe roubou o seu papel antecipadamente.

O mundo de Rohmer é assim. O desejo é mimo, tomado à letra, *macaco de imitação*. Lembram-se do início do “bom” Perceval (e da famosa pergunta ao primeiro cavaleiro encontrado: “você é Deus?”). A imitação do desejo mina *em algum lugar* a integridade dos corpos nos quais é enxertado. Senão, estes corpos povoam o mundo como tantos objectos singulares, condenados à singularidade, prometidos à objectividade do olhar da câmara, ao gosto de Rohmer pela etnologia social. Um desejo-MacGuffin para um mundo perverso. Um mundo onde a atracção do desejo produz a atracção do movimento, mas onde o único gozo – o do Mestre, o de Deus – é reservado para o retorno à casa de partida e para o gozo desse retorno. Devemos, portanto, adicionar a Hitchcock os nomes de dois grandes obsessivos: Hawks (a quem Rohmer sempre amou pelas suas qualidades desportivas) e Buñuel (de quem sempre desconfiou por causa de seu desrespeito declarado pela religião).



Cineasta clássico, Rohmer depara-se com o grande problema do classicismo: ele vai cada vez mais rápido (ao lado de *O Bom Casamento* ou *A Mulher do Aviador*, todos os filmes franceses parecem marcados pela languidez e o bater de pés narcisista), mas quanto mais rápido vai, menos vai a algum lugar. A moral do classicismo, se quisermos, consiste em recusar dar o espectáculo da mímica da *evolução* das personagens, ou da *resolução* da ficção. Numa comédia, num provérbio, num filme de Rohmer, a “moral” é inerente à situação inicial, aos seus dados, assim como o fracasso de Sabine está inteiramente na maneira como ela se apegava ao significativo “vou-me casar”. Uma personagem rohmeriana não evolui, não muda, não resolve nada: ela é no final do filme o que era no início e ela era no início o que o actor era fora do filme. É por isso que Rohmer consegue tão admiravelmente integrar, num mesmo filme, actores experientes, novatos, não actores

e amigos. Sem dúvida porque acredita na transcendência, Rohmer trata tudo num único nível de imanência. A sua metafísica comporta uma parte de física e mantém-na a salvo de qualquer idealismo (nesse sentido, é realmente a anti-ficção de esquerda). Mas recusar a evolução é uma coisa, não contar uma história é outra. *Ainda assim* é necessário existir um começo e um fim.

O mundo de Rohmer, idealmente, não evolui. A sua obra, sim. Há (felizmente) uma dialéctica cada vez mais estreita entre os falsos desejos e a real indiferença, a subjectividade seduzida e a objectividade sedutora, em suma: *entre teatro e cinema*. Não é segredo para ninguém, os que fizeram a *Nouvelle Vague* desconfiavam muito do teatro no início. Sendo o seu gosto pela língua o mais forte, foram um a um deixando o teatro voltar ao seu cinema, dando-lhe um segundo fôlego. Quando filmou *A Mulher do Aviador*, Rohmer falou do desejo de voltar às ruas de Paris, já não para experimentar e testar o som directo, mas para aí filmar em directo o comportamento teatral.



Final de contas, que história conta ele? A da luta entre o Bem e o Mal, creio eu. Uma versão moderna desse velho argumento. À sua direita, o Bem, isto é, o Cinema (mas o cinema na sua aceitação baziniana: não intervenção perante uma realidade desconhecida e aleatória). À sua esquerda, o Mal, isto é, o Teatro (digamos, o jovem público fresco e bem vestido das clássicas matinés da *Comédie Française*). Para que o argumento funcione, o Mal tem que ser tentador, é necessária a perversidade de um desejo *desejado*, como “vou-me casar”. O teatro é o Mal porque pretende dotar as personagens de desejos próprios, desejos seus. O teatro é um Mal adorável porque esse desejo se materializa em corpos cada vez mais jovens, desejáveis, além do sexo (Perceval) e além dos complexos.

A certa altura (*A Marquessa d'O*), Rohmer deixou o teatro do desejo desafiar o cinema do real. A partir daí, o argumento teológico põe-se em movimento. Qualquer filme será a tentação do dragão-teatro derrubado pelo São Jorge do cinema. O teatro será a imitação do desejo – sexual, pagão, “livre”, conversador – e o cinema será o *tratamento* deste desejo imitado pelo cinema – longe do sexo, sagrado, escravizado ao “real”, silencioso. Sem este renascimento na comédia de um grande argumento religioso, a obra de Rohmer talvez não tivesse encontrado, nos últimos anos, uma respiração tão justa, um tal gosto pela representação. Pois é uma representação que precisa de nós, espectadores. Quando um discurso “teatral” de Sabine é seguido, sem transição, de um plano da cidade de Le Mans vista por trás de um pára-brisas, vivemos a deliciosa experiência da nossa clivagem: entre o desejo de seguir a tentação de uma história e a fruição de olhar uma imagem simplesmente, a coisa-cinema. Não estamos tão longe, religião obriga, de *Paixão*.

Tratamento, exorcismo, reparação. O cinema de Rohmer não “celebra” as aparências, mas aprendeu a “salvá-las” (em todos os sentidos da palavra), reconstituindo em cada filme o poder de indiferenciação que o cinema carrega onde quer que o teatro tenha misteriosamente (veja-se a importância nos seus filmes de momentos de sono, inadvertência, ausência), feito uma mancha (a mancha de sangue que Perceval contempla na neve) ou rasgão (a perda da virgindade da Marquessa d'O) no “vestido sem costuras do real” (Bazin). O cinema como arte do *remendo* (aqui também, lembre-se o último plano que provavelmente Buñuel terá filmado, no final de *Este Obscuro Objecto do Desejo*).

Uma palavra para terminar. Às vezes perguntamo-nos o que é um *autor*, no cinema. Digamos, alguém que, para resolver em massa tudo o que o afecta (esteticamente, eticamente, existencialmente, eroticamente), não pode deixar de redefinir o que o cinema é *para ele* (e apenas para ele). Pode fazê-lo por meio de actos, pode fazê-lo com palavras. Como Deleuze falou de uma “política de Kafka”, falarei de uma “política de Rohmer”. Não as suas ideias políticas, é claro, mas o dispositivo (de guerra, de trabalho, de sobrevivência) em que o *cinema* desempenha tal e tal papel, como uma peça central de um tabuleiro de xadrez que, ainda assim, é maior do que ele. Sempre que sentimos essa necessidade, estamos diante de um autor. Há muito poucos. Rohmer, por exemplo.

S.D.

In Cahiers du Cinéma, n° 338 (1982)

“Dias de França em Berlim”

Serge Daney

[...]

O primeiro filme esperado era obviamente *Pauline na Praia*, a terceira “comédia” e o terceiro “provérbio” de Éric Rohmer. Cheguei ainda a tempo da conferência de imprensa. Embora ausente (nunca vai a festivais, achando que os actores têm mais a dizer do que ele), Rohmer esteve muito presente. Porque tudo o que os actores (Arielle Dombasle, Feodor Atkine, Pascal Greggory) tinham a dizer, a ele dizia respeito. Falou-se sobre o seu método de trabalho, feito de observações precisas, de vampirismo e de espontaneidade. Falou-se do seu lugar cada vez mais singular no cinema francês, o de *autor*, no sentido absoluto do termo. E acima de tudo, falou-se da sua relação com os actores. “O trabalho dele é fundamentalmente egoísta. Ele quer dissecar, despir pessoalmente ... Tirou as palavras da nossa boca, as emoções do nosso coração”, diz Atkine (que faz o papel de um etnólogo sedutor e cínico). “A minha personagem tem plena consciência do seu corpo e é isso que a torna cómica, ridícula”, admite com um sorriso Arielle Dombasle (que interpreta uma coquete, tagarela e vítima fácil do logro). “É difícil representar com ele porque nos pede, a nós actores profissionais, que sejamos apenas nós mesmos”, admite Pascal Greggory (que interpreta um jovem ciumento e desportivo). E, no entanto, todos concordam num ponto: *Pauline na Praia* é um auto-retrato muito solto, muito franco, do seu autor: é um filme no qual “lhe é extirpado um contacto real”, diz Atkine.

Uma “mulher livre”

E quanto ao filme? Eu vi-o, ainda com os meus ouvidos cheios das palavras dos seus actores, da forma com falavam de Rohmer como do professor que os tornara tão bons alunos. Ou seja, com um misto de aborrecimento e respeito. *Pauline na Praia* começa ao lado de *La Boum 2* (com férias, pais ausentes, *flirts*, uma praia, o betinho maníaco-depressivo) e gostaria de terminar ao lado de *Marivaux*. Mais uma vez, há no centro do filme uma “mulher livre”, entalada entre o que diz e o que faz, entre as suas palavras e o seu corpo, e que o filme deixa, literalmente, pendente (num plano muito bonito, claro).



Desta vez, é Arielle Dombasle quem tem um dissabor: ela fá-lo com muito humor, aliás. Então, mais um Rohmer? Sim e não. Sim, porque existe uma máquina Rohmer, um verdadeiro dispositivo perverso que se reproduz de filme em filme e que começamos a conhecer bem. Não, porque, em *Pauline na Praia*, Rohmer desistiu um pouco da descrição etnográfica do tecido social francês (no qual, todavia, se destaca) para se colocar num mano a mano com as suas seis personagens, para ser seu autor. O filme também está de férias e nenhum “velho” (digamos com mais de quarenta anos) passa da porta de entrada. De repente, Rohmer mostra – começando do nada, de uma história sem implicações, de personagens insossas – um virtuosismo maior do que nunca. Que esse virtuosismo se torne um pouco vazio é uma coisa, mas que este é seu filme mais corporizado é óbvio. O seu mundo, profundamente francês, é cada vez mais o de *Jours de France*. Seria horrível se, pela graça e lógica da escrita cinematográfica, não se ouvisse regularmente, ao mesmo tempo, os gritos de um ogre finalmente sozinho com a sua carne fresca.

Libération, 22 de Fevereiro de 1983

Nota sobre a tradução e mise en scène de *Perceval*

Éric Rohmer

Este filme não pretende situar-se na mesma linha de obras que, como *Parsifal* de Richard Wagner ou o *Lancelote* de Robert Bresson, retomam, amplificam, interpretam a lenda do Graal. Não é tanto o tema que nos interessa aqui, mas antes o texto, um dos melhores da literatura francesa e ao qual o cinema pode devolver um público que ele já não tem.

Ora, este texto não é, para nós, acessível directamente. Uma dúzia de eruditos, no máximo, pode gabar-se de o entender na língua em que foi escrito e, mesmo que seja verdade que o teatro da Idade Média é de vez em quando representado, que as canções dos trovadores são, cada vez mais, cantadas e gravadas no francês antigo da língua de *oïl* ou de *oc*, isso apenas toca uma pequena parte do público que um filme pode esperar atingir.

Portanto, temos que traduzir. A tradução que propomos obedece a um duplo requisito de literalidade e compreensibilidade. Não há aqui nada de contraditório. No caso presente, mais do que nunca, uma “bela infiel” é não apenas menos bela, com aquela beleza fresca e simples ao nosso alcance que é a da arte medieval, mas também menos alerta, menos percuciente, mais pesada à nossa atenção. As traduções disponíveis nas livrarias são tristes em comparação com o original: apagam três quartos da sua alegria e da sua verve e tornam a leitura ainda mais difícil.

Ao contrário do que se diz habitualmente, a poesia é mais fácil de entender do que a prosa. Estes octossílabos estão mais próximos da língua falada actualmente, mesmo a de uma criança de seis anos, do que a própria prosa muito escrita através da qual o leitor francês de hoje é convidado a ler o texto de Chrétien de Troyes. A literatura popular foi rimada e ainda é. As nossas canções e comédias musicais são compostas em versos, geralmente de oito pés. À medida que avançávamos no nosso trabalho, fomos descobrindo que quanto mais nos mantínhamos próximos do texto, mais ele ganhava em compreensão imediata. Acrescentemos, no caso de a nossa causa não estar ainda inteiramente ganha, que os poucos arcaísmos que (não mais numerosos

do que nas duas traduções citadas) pontilham o nosso texto, não parecem susceptíveis de criar, senão na leitura, pelo menos na audição, dificuldades reais. Se a palavra não é conhecida, a coisa está sempre lá para explicá-la, sem qualquer risco de erro. A questão aqui é uma das mais concretas que já se colocaram no cinema – incluindo os *westerns*, que remetem para um código técnico, social ou moral mais complexo e mais alusivo do que o da cavalaria. As noções abstractas limitam-se às de “aventura”, “honra”, “traição”, “arrependimento”, e é tudo. Os outros substantivos utilizados designam, sem qualquer excepção, actos, objectos materiais, sentimentos experimentados no exacto momento em que são nomeados e traduzíveis pelas suas manifestações. Quando falamos de um “corcel”, ele trotta à nossa frente, de uma “cota de malha”, de um “escudo”, são designados pelo herói. Quando alguém admite estar “arrependido”, chora; quando ele proclama o seu “tédio”, o seu rosto mostra um forte aborrecimento; quando ele grita “obrigado”, a sua mão pede misericórdia. Quando vemos Meliant de Lis “pernalar” caído no chão, qualquer pessoa irá compreender, mesmo que a palavra nunca tenha aparecido no dicionário.

O texto do nosso filme é emprestado não apenas das partes de diálogo do romance, mas também de certas passagens de narração ou descrição. Em lugar de uma voz fora de campo, optámos por que sejam ditos por personagens que ora podem ser comparsas, aparecendo no local da acção uma espécie de coro, ora os próprios protagonistas. Ouvimo-los falar de si próprios na terceira pessoa e, por meio de um “diz ele”, ou mesmo sem precaução oratória, passar do discurso indirecto para o directo. Eles irão descrever a sua pessoa física e o seu próprio comportamento, mesmo no seio das emoções mais fortes: por exemplo, Blanchefleur, quando vai ao encontro de Parsifal no seu quarto. Ela dirá “ela chora”, ao mesmo tempo que efectivamente chorará. Uma parte desses “comentários” é cantada ou salmodiada ao som de músicas dos séculos XII e XIII, e de forma que as palavras permaneçam compreensíveis.

Os actores deste filme são narradores que, tomados pelo seu texto, acabam por reproduzir aquilo que simplesmente se haviam proposto dizer. É assim que pretendemos apresentá-los desde o início, através de uma *mise en scène* que deliberadamente vira costas ao normal realismo cinematográfico, uma *mise en scène* teatral, se quiserem, inspirada na cenografia medieval, mas também nas aulas do moderno teatro em círculo. O estúdio de filmagem será ocupado por um espaço central bastante amplo, uma espécie de liça onde se desenrolam os torneios e todas as evoluções dos cavalos. Em torno deste campo

fechado serão construídas, como tantos “casarões”, as decorações interiores e exteriores dos diferentes palcos. Alguns deles podem até ser usados para diversos fins. Haverá apenas uma floresta, um prado, uma ou duas entradas de castelo, uma sala. Neste caso, respeitamos o espírito do conto, que não faz uma descrição precisa destes lugares: eles distinguem-se quando muito pelos ornamentos, estandartes, emblemas, cortinas e tapetes, e talvez também pela cor. Partimos, pois, da convenção mais confessada, com a preocupação, porém, de fazê-la esquecer no caminho, pela representação dos actores que queremos sem ênfase, ligada a devolver ao gesto essa graça infantil que possui nas miniaturas dos séculos XII e XIII.



Finalmente, uma palavra sobre a “adaptação”. A obra tem 9.234 versos, sem contar as continuacões. Frequentemente, foi necessário fazer escolhas dolorosas. Correndo o risco de alterar a profundidade romanesca de uma narração estruturada, no seu todo, pelas voltas e rimas temáticas, correndo igualmente o risco de distorcer o seu simbolismo, condensmos e suprimimos algumas das páginas mais prezadas pelos exegetas. Por exemplo, a cena entre Perceval e a sua prima, saindo do Castelo de Graal, confunde-se com as invectivas da Donzela Feia. Não ouviremos o herói dizendo o seu próprio nome que ele ignora, não será feita qualquer menção  maravilhosa espada dada pelo Rei Pescador. Toda esta persistência do antigo pano de fundo celta, certamente rico em significados, contou menos para nós do que aquilo que nos parece ser a contribuição original do poeta de Champagne: a pintura de uma personalidade coerente, vivendo uma experiência progressiva e evoluindo de acordo com ela. O Graal e a sua busca mística tocam-nos menos do que o próprio cavaleiro e o seu

comportamento na aventura. Menos a magia do que a moral, menos o conto esotérico do que o romance de formação. Desta escolha, deste *parti pris*, resulta um conjunto capaz de ser auto-suficiente, um pouco como a primeira parte do *Quixote* ou dos *Lehrjahre de Wilhelm Meister*. Como elas, o filme terá um final aberto: a imagem chaplinesca do herói que se afasta na longa estrada. A missão começa ... a não ser que já tenha terminado. Talvez o Graal não seja já o objectivo deste percurso moral, mas uma etapa mais ou menos sonhada, e na qual acentuamos mesmo um pouco o carácter onírico. Este motivo incorpora aqui a ideia cristã de uma forma mais puramente evangélica do que nos continuadores do século XIII. A verdadeira busca é a da face de Deus. Da imagem de um Deus de Glória, com a qual começa a história, o herói passa para a de Cristo na Cruz, que a termina.

Há alguma dificuldade em integrar neste esquema a “digressão” das aventuras de Gauvain, das quais mantemos a primeira parte. Não faltam, todavia, razões a *posteriori* para justificar esta escolha: que, por exemplo, o novo herói representa o avesso do seu antecessor, a boa consciência da cavalaria, introduzindo assim uma inversão temática benéfica para a economia geral do segmento. Na verdade, a sedução destas páginas, as mais brilhantes do livro, impede-nos de questionar, ainda que apenas por um momento, a razão de ali estarem.

A história da Donzela das Mangas Curtas é equivalente, em verve cómica, à de Laudine no Cavaleiro do Leão. Nem o romance, nem a cena francesa jamais encontrarão o segredo dessa naturalidade absoluta. Mais do que em Marivaux, pensamos em Dostoiévski. O segundo episódio, o da irmã do rei de Escavalon, tem, entre outros méritos, o de nos fazer sair por um momento do mundo da cavalaria para nos instalarmos na “comuna”, a sua actividade artesã, de comércio, burguesa, e especialmente a sua revolta em nome de uma moralidade a cuja regra ela se opõe sem desvios às excepções provocantes do código de cavalaria, aos seus paradoxos refinados em que Gauvain se deleita e nos quais vimos Perceval tropeçar.

In L'Avant-Scène du Cinéma, n° 221, Fevereiro de 1979

O peso do teatro e a graça do cinema: dispositivos de guerra em Kleist e Rohmer

Cyril Neyrat

As preferências literárias de Éric Rohmer são bem conhecidas. Por diversas vezes reiterou a sua admiração por Dostoiévski e Stevenson, muitos analistas têm insistido no tom balzaquiano da sua obra. Curiosamente, o seu interesse manifesto por Heinrich von Kleist dificilmente motivou outros estudos além das análises da sua adaptação de *A Marquesa d'O*. Arrumado entre as séries dos “Contos Morais” e das “Comédias e Provérbios”, este filme foi exclusivamente considerado, bem como o seguinte, *Perceval*, o *Galês*, num registo de excepção, de parênteses. O encontro entre Rohmer e Kleist não se limitou, todavia, a isso: no Inverno de 1979, ou seja, poucos meses antes das filmagens de *A Mulher do Aviador*, a primeira parte das “Comédias e Provérbios”, Rohmer encenou no Théâtre des Amandiers, uma peça do autor alemão, *Das Käthchen von Heilbronn*. Rohmer, que havia abandonado as adaptações literárias desde o final da década de 1950, elege, no espaço de três anos, duas das personagens femininas mais singulares na obra do mesmo autor. É tentador percorrer a sua filmografia ulterior à luz deste interesse repentino, que deixa de aparecer como um parêntese, aparecendo antes como o momento em que se decidem algumas das características constantes dos filmes que estão por vir, até *Agente Triplo*. Longe de se limitar às duas adaptações, a presença de Kleist na obra de Rohmer manifesta-se, a partir delas, por profundas afinidades, tanto do ponto de vista das formas de narrativa quanto da natureza das personagens e da sua relação com o mundo.

[...]

Revoluções românticas

A objectividade indiferente do cinema face à causalidade subjectiva do teatro: a oposição de Daney é próxima daquela feita por Jacques Rancière entre os dois regimes da arte, representativo e estético. O antigo regime representativo é o do teatro aristotélico: uma cadeia de acções significativas num palco separado. O novo regime estético substitui a ordenação de signos de significado variável, a sua ascensão à superfície do mundo. O antigo regime é hierárquico, aristocrático: a

História é a dos grandes homens, dos grandes acontecimentos. O novo regime, democrático “devolve a História a quem não a tem”: é o advento visível das massas anónimas, a igualdade dos sujeitos perante o poder da arte. Segundo Rancière, este novo regime nasceu da Revolução Francesa e das consequências estéticas que dela tiraram os Românticos alemães. A arte específica deste regime é o cinema, cujo privilégio é identificar com naturalidade e indiferença signos de significância variável. A vocação contrariada, segundo Rancière, pela sua subserviência ao antigo regime representativo. A modernidade foi aquele momento em que os cineastas decidiram libertar a sua arte, derrubar o domínio em favor do regime estético. O cinema de Rohmer é um teatro privilegiado da guerra entre os dois regimes da arte: estética em segundo plano, representativa em primeiro plano. Aproximar-se da Revolução Francesa é voltar àquele Romantismo alemão que Rohmer conhece tão bem e tanto admira. É também, se acreditarmos em Rancière, abordar as origens estéticas e políticas do cinema. Enfim, para Rohmer, é enfrentar as suas contradições políticas: as de um homem que venera Goethe e Schiller, mas não sente qualquer simpatia pelo aparecimento das massas revolucionárias na cena estética e política. Que tem prazer em filmar o lazer das multidões anónimas de Cergy no magnífico interlúdio documental de *O Amigo da Minha Amiga*, mas não os seus antepassados de 1793.



Kleist nunca encontrou o seu lugar no romantismo alemão. Muito heterogénea, a sua obra foi além dos limites de uma escola literária que fazia proceder a criação de princípios teóricos intangíveis. Goethe qualificava os dramas de Kleist de “teatro invisível” – quando a estética romântica se baseava justamente num novo regime da visibilidade, na atenção à ambiguidade dos signos. Rejeitar acções fora de campo

porque não se pode mostrá-las no palco significa enganar-se em termos de escala e ponto de vista, permanecer prisioneiro do teatro clássico. Numa obra dominada pelos riscos da visibilidade romântica, Rohmer concedeu a si mesmo uma excepção notável. Refugiada nas alturas de Meudon, Grace Elliott vê pelo telescópio o espectáculo da agitação parisiense. Espaço máximo entre primeiro e segundo plano: a função da pintura não é mais de representar o mundo, mas a de representar a sua irrepresentabilidade. Este é exactamente o dispositivo da cena de *O Príncipe de Homburg*, onde os generais observam de longe a batalha de Fehrbellin e comentam o seu desenrolar.

A consciência ou a graça

As novelas e dramas de Kleist retiram a sua singularidade da coabitação conflituante do romantismo e do épico. A guerra entre o indivíduo e a ordem do mundo também opõe os dois regimes da arte. O Príncipe de Homburg, Catarina de Heilbronn, A Marquesa d'O, cada personagem está dividida entre inconsciência e vontade, actos insignificantes e acções notáveis, passividade flaubertiana e heroísmo antigo. Entre as figuras rohmerianas, Félicie leva essas contradições ao mais alto grau de intensidade. Como vive ela a sua vida? Tal como Catarina de Heilbronn, ela é devastada por uma revelação que determina a sua existência: o encontro com o "príncipe encantado". O romance fotográfico com que o *Conto de Inverno* abre coloca o filme sob o signo, senão do fantástico, pelo menos de um maravilhoso onirismo que, então, rasgará por duas vezes o tecido realista da crónica: na catedral de Nevers, depois no teatro. Como Catherine, Félicie é uma "menina que colocou uma coroa na cabeça". Uma intriga de segundo plano retira-lha, separa os dois amantes. Afastada violentamente do maravilhoso, Félicie conta com as virtudes da escolha racional: deixar Loïc, seguir Maxence até Nevers. "Fiz uma escolha", como dizia Sabine "Vou-me casar" – vaidade da vontade, peso da consciência. A segunda opção, a de deixar a Maxence, é de natureza diferente. Ela impõe-se a Félicie num momento de ausência, na catedral. "De repente as coisas tornaram-se claras, eu vi". Graça da inconsciência, clarividência de sonâmbula que a coloca, sem ela saber, no caminho do príncipe encantado. Será necessária a revelação do maravilhoso shakespeariano para que ela entenda a lei que governa a sua vida: nenhuma das suas escolhas a aproximará de Charles, tudo o que ela pode fazer é "evitar fazer escolhas que [a] impeçam de encontrá-lo". Ela não encontrará o seu sonho por força da vontade, mas aceitando deixar-se levar, inconsciente, pelo mecanismo do segundo plano.

A narrativa rohmeriana é um drama da consciência. E é nisto a aplicação exacta das teses desenvolvidas em *Sobre o Teatro de Marionetas*, onde Kleist desenvolve a teoria das “desordens que a consciência engendra na graça natural do homem”.

A interpretação deste texto por Roger Munier constitui o mais belo comentário inconsciente sobre a obra de Rohmer desde *A Marquesa d'O*.

“Onde fica o paraíso?” Muito perto, sem dúvida, e por todo o lado, mas fora de alcance. O paraíso é o puro exterior: tudo o que não somos nós, na medida em que absolutamente não somos nós, os homens. [...] Porque somos antes de mais um interior, uma interioridade abusiva. Isolados por uma consciência que se projecta nas coisas e determina um mundo, uma área privilegiada onde reinamos, mas que é a do nosso exílio. [...] O paraíso está fechado. Em posição intermediária entre a marioneta e o deus, tudo o que temos a fazer é continuar os nossos passos de dança titubeantes fora da graça, para nos encerrarmos nas nossas intrigas perigosas e brilhantes que facilmente soçobram. Não temos realmente um lugar no mundo.”

Sabine, Delphine, Blanche, Félicie e Voronine (jovem travestida), todas elas prisioneiras dos meandros da sua consciência, cada vez mais longe do paraíso enquanto se esforçam e se convencem a ali morar. Félicie conheceu o paraíso: o Éden de pacotilha do prólogo do *Conto de Inverno*. O paraíso mais sonhado do que vivido. Em guerra com o mundo exterior, as heroínas só o alcançam em breves ausências, quando concordam em render sua vontade à gravidade ligeira do momento. Com Rohmer como com Kleist, a linguagem é uma armadilha. Tantas palavras perdidas, tantos raciocínios vãos, tantas escolhas inúteis quando basta sentar-se de frente para a luz da catedral de Nevers ou para o raio verde. A graça chega quando a personagem deixa de querer interpretar os sinais e, nas palavras de Oliveira, os deixa banharem-se “na luz da sua ausência de explicação”. Quando a passividade do primeiro plano coincide com a indiferença do segundo plano. A guerra pode então cessar: o interior abriu-se ao exterior, o teatro rendeu-se ao cinema.

In Rohmer et les autres (Coordenação de Noël Herpe), PUR, 2007

O Caso Rohmer

A propósito de 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle

Pascal Bonitzer



O caso Rohmer: ele parece estar a perseguir a sua própria mestria, uma mestria cada vez maior, com meios cada vez mais reduzidos. *Reinette e Mirabelle* parece constituir um ponto limite onde o cinema de grande ecrã, o telefilme e o filme de férias encontram o seu denominador comum. Por que razão esta pesquisa, esta verdadeira busca pelo cada vez menor, que tanto incomoda os profissionais do cinema, é aqui tão divertida, tão comovente? Sem dúvida porque ela passa pela figura destas duas heroínas, Mirabelle da cidade e Reinette do campo, tão frescas e tão encantadoras quando levantam problemas morais, metafísicos e de economia política relativamente a um café de 4,50 francos ou a uma vigarice de 6,70 francos.

Toda a provocação e todo o humor de Rohmer, a sua avareza autoproclamada e transformada em virtude, o seu sistema de produção, encontram-se vertidos neste pequeno filme cuja execução deliberadamente "amadora" e ingénua não é suficiente para esconder uma rara malícia, uma subtilidade praticamente ausente no cinema dos nossos dias.

Insistamos por um breve momento neste ponto: o custo quase zero do filme, o que torna a sua exploração quase automaticamente lucrativa. Toda a profissão está actualmente em crise porque os custos aumentam prodigiosamente (pelo menos os custos de publicidade que hoje facilmente igualam o orçamento de um filme e, portanto, o duplicam) e os cinemas cada vez mais vazios. Os prejuízos dos distribuidores foram, este ano, enormes e os únicos filmes que geraram receitas significativas (*Teresa*, *O Nome da Rosa*, *Jean de Florette*, etc.) são produtos atípicos que não oferecem parâmetros de referência sobre os quais basear uma política de produção garantindo um limite mínimo de rentabilidade. Os filmes comerciais convencionais (a comédia, a acção) perderam o seu público. O público torna-se imperceptível, sem rosto.

É, pois, inevitável pensar que Rohmer, depois de *O Raio Verde* e perseguindo a sua lógica imperturbável, insiste serenamente no seu ponto de vista neste contexto de crise, tal como a cândida Reinette com a sua moralidade de “boa irmã” (dizia Mirabelle) no contexto viciado da grande cidade? “Que desperdício! Que estupidez! Se todos fizessem como eu, quem falaria de crise?” parece suspirar o autor nos interstícios do seu filme. E, efectivamente, Rohmer é o único do velho bando da *Nouvelle Vague* que ainda mantém alto o que foi, no início dos anos 60, o seu estandarte e o impulso para a sua breve fortuna: sim, é possível fazer filmes por tuta-e-meia, como quem pega na pena para escrever – basta ter algo a dizer.

É possível que essa afirmação tenha perdido a sua garra juvenil para se tornar nada mais do que a profissão de fé (dirão alguns: refazendo, repetindo, até mesmo repisando) de um único homem, e válida apenas para ele. Mas gosto de ver em Reinette um avatar distante, obstinado, inalteravelmente confiante e indiferente ao ridículo, aos heróis insolentes e *cheap* da *Nouvelle Vague*, que perturbavam o cinema, com o seu Evangelho de irreverência, de falsos *raccords* e de preços reduzidos.

De qualquer forma, Reinette (e até que ponto a personagem se funde e se separa da sua intérprete Joëlle Miquel, é isso que a técnica vampírica de Rohmer não deixa facilmente saber – pelo menos as suas pinturas desarmantes são dele), Reinette é à sua maneira uma heroína, ao contrário da sua amiga parisiense. E a forma do filme, estas “quatro aventuras” que se apresentam como *sketches* discordantes apenas aos olhos de um espectador distraído, desenvolve por meio dessa falsa descontinuidade a lógica do seu subtil mas tenaz heroísmo. Reinette é estranha, ligeiramente exótica e ligeiramente monstruosa.

Pelo contrário, Mirabelle é uma jovem burguesa citadina, conformista e familiar, com a quantidade certa de curiosidade voyeurística para se tornar intermediária do público. Assim, este último, com ela, encontra-se moralmente posto à prova por Reinette. Porque Reinette – e aí reside a sua estranheza, e o que Mirabelle descobre em várias etapas – percorre o seu pequeno caminho na vida acompanhada de princípios, de artigos de fé. Onde Mirabelle, como toda a gente, não acredita em nada, Reinette separa o bem do mal e escolhe com naturalidade o caminho do bem: é o seu exotismo camponês, a sua rusticidade, a sua estranheza perturbadora. Reinette acredita simplesmente em coisas muito simples, mas que precisamente não são simples para qualquer pessoa no momento de colocá-las em prática – por exemplo, que podemos sempre dar um franco a um mendigo e que não se deve roubar.

Do que emergem, através das aventuras banais que em Paris constituem o nosso dia-a-dia no caminho para o trabalho, as compras, a casa (um empregado de café paranóico, um cleptomaníaco de minimercado, uma vigarista de estação de comboios ...), com paradoxos que revelam o nocivo tecido de pequenas trapaças, pequenas demissões, pequenas desatenções, pequenas cobardias, numa palavra, o tecido de corrupção que constitui a trama da nossa vida urbana. É esta a corrupção geral que Mirabelle consente e à qual Reinette resiste.

Reinette demonstra à sua amiga fascinada, irmã e semelhante do público hipócrita, a superioridade do dom sobre o roubo e da virtude sobre o vício. O que Reinette assim representa para Mirabelle e, através dela, para o público é o gozo da virtude. Porque há diversão, e é aqui que começa o filme – justamente onde termina *O Raio Verde* –, no primeiro episódio do filme intitulado *A Hora Azul*, o do encontro entre as duas amigas.

A hora azul é, portanto, este minuto de silêncio absoluto entre a noite e o amanhecer, quando os nocturnos se calam e os diurnos ainda não elevaram a voz. É este momento primoroso, este momento de eleição, este milagre natural que levanta a alma e que, no filme anterior de Rohmer, assumia a forma visível, mas fugaz do raio verde e decidia o destino amoroso da triste, da pálida, mas ardente Delphine (Marie Rivière). A hora azul é também aqui o sinal da fé ingénua e primitiva da (sem dúvida) virgem Reinette. E a sua epifania sela a amizade entre as duas jovens. Reinette quer dar a conhecer este minuto extraordinário à citadina Mirabelle.

Na primeira falha, por causa de um barulho de motor (e percebemos que a natureza está poluída, arranhada, baralhada pela presença ainda que invisível dos homens), e a reacção de Reinette é de uma violência infantil, uma tristeza e lágrimas que espantam a indiferente Mirabelle, e que traem o prazer falado. Prazer etéreo (prazer do éter), quando a própria Natureza parece dar lugar à “pureza do Não-Ser” que, torna-se claro, Reinette queria oferecer à sua amiga do encontro, ou conhecê-la, partilhá-la com ela.

E na segunda noite, Mirabelle, que decidiu ficar junto da estranha rapariga, para acalmar a sua decepção, é a primeira a levantar-se, Reinette junta-se a ela nas sombras, num silêncio de além-mundo: as duas jovens abraçam-se emocionadas enquanto as primeiras notas dos pássaros diurnos marcam o final do minuto trágico.

É muito bonito – e não importa que o grão dos 16 milímetros seja grosseiro, que falte densidade ao preto da noite, que o som seja medíocre se a emoção passar. Mas, o que aconteceu? O que diz este *sketch*?

Devemos falar de homossexualidade latente (que os quadros pintados por Reinette parecem realçar, mas como para melhor sublinhar também o ridículo de sua candura virginal –, o ranço de uma tal interpretação)?

Ou então este êxtase ingénuo, separado de um extracto requintado da natureza pura (a hora azul, tal como o raio verde, é um “fenómeno natural” pelo qual a própria natureza parece dirigir-se directamente àquelas, e – sempre estas jovens puras, ou estas meninas modelo como só Rohmer, grande admirador da Condessa de Ségur, poderia ousar conceber – que fazem dela o seu sujeito), não é antes o pano de fundo moral do que irá acontecer nos três *sketches* seguintes, nos Antípodas, nomeadamente Paris, onde tal silêncio é inédito, onde ruídos e palavras, para não falar do comportamento, expressam a perversão, a corrupção, a mentira – e onde Reinette deverá, pelo desvio de uma aposta, encontrar o silêncio (é este o significado do último episódio, o do *Negociante de Quadros* com Fabrice Luchini)?

Portanto, este silêncio evoca, em menor escala, aquele em que Alexandre se encerra em *O Sacrifício* de Tarkovsky. Este, é claro, pagou o preço: Rohmer ou a mística da “Secção das promoções”.

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

A mecânica da sedução: Conto de Outono

Maria Tortajada

[...]

Em *Conto de Outono*, Rohmer examina mais uma vez o modo de formação de um casal, como encontrar um parceiro apaixonado. A resposta do filme é: publica um classificado e encontrarás o homem da tua vida. Isso é exactamente o que Isabelle recomenda a Magali, uma mulher na casa dos quarenta que se encontra sozinha com os seus dois filhos adultos. No vale do Ródano, ela cultiva com paixão as suas vinhas e cuida do seu vinho, do qual se orgulha particularmente. Magali rejeita, no entanto, a ideia de Isabelle. A história confronta a prática dos classificados com o tema do primeiro encontro. Pode referir-se ao amor à primeira vista, num ideal de transparência da relação com o outro, ou ao ritual de apresentação, que envolve a mediação de um amigo, de um terceiro – ou mesmo ao encontro banalizado do engate, dirigido a uma pessoa desconhecida, não ao ser ideal mas, cinicamente, a “qualquer pessoa”.

A descoberta do outro por meio de classificados põe em jogo, ao mesmo tempo, características próprias do amor ideal e do engate: cria-se a oportunidade de encontrar alguém, seja ele quem for, como no engate; mas com a ilusão ou a esperança de que essa pessoa corresponda à imagem do “escolhido” ou, no mínimo, à “pessoa certa”. Em suma, o processo permite forçar o acaso, reduzir os riscos que ele implica, mantendo a riqueza da surpresa que pode trazer. Além disso, os classificados criam a ilusão de que não há mediador na origem do futuro relacionamento amoroso. Eles oferecem uma alternativa à “apresentação”, que requer a presença de um terceiro, uma espécie de garante da situação e da identidade de duas pessoas ainda desconhecidas. As tensões entre o ideal, o acaso e a recusa de qualquer mediação confessada estão presentes no filme.

O que torna tão especial o estado de espírito de Magali em *Conto de Outono* é que ela se encontra fora do alcance de qualquer sedução: ela recusa todos os riscos da ambiguidade. E, tal como luta no seu trabalho pela valorização da cultura da sua vinha e do amadurecimento do seu vinho, como uma artista em busca de um ideal, também é arrebatada pela autenticidade no amor. Isso significa que ela tende a recusar

a mediação explícita de um terceiro, bem como o processo que a levaria a publicar um classificado num jornal para se casar. Isabelle define a sua amiga muito claramente: Magali pensa que um homem “lhe cairá do céu” Esta expressão remete para *O Raio Verde*, onde Marie Rivière, a actriz que interpreta Isabelle em *Conto de Outono*, expressa a mesma posição no papel de Delphine. No filme da série “Comédias e Provérbios”, ela confessa à amiga ocasional que encontrou em Biarritz que aguarda a chegada de uma espécie de ... príncipe encantado.

“Lena: Mas qual é o teu ideal?” O que preferes? [...] / Delphine: [...] eu ainda acredito que ... que, não é romântico, o meu ideal. Bem, é um disparate, são sonhos. / Lena: Gostas de jantares com velas ... / Delphine: Não, não são as velas, não é isso. Digo sempre a mim mesma que, no pior dos momentos, aparecerá alguém...”



A crença e a esperança de Delphine baseiam-se numa versão do amor ideal que ocorre na transparência e no imediatismo do encontro. *O Raio Verde* concede assim lugar significativo a uma variante do amor à primeira vista – que, aliás, se diverte em desviar – e à descoberta do outro através do olhar. O final do filme oferece ao espectador uma forma particular dessa experiência: mostra o jovem casal formado na contemplação desse raio tão especial do fim do dia, o raio verde, capaz, segundo Júlio Verne, de expor os sentimentos reais das duas pessoas que o contemplam juntos. O filme produz, no entanto, a sua própria transformação desta figura de transparência. Muda a situação inicialmente prevista pelo romance de Verne, no qual as personagens, no momento crucial, viram o rosto para se olharem nos olhos em vez de fixar o olhar no sol poente. Rohmer, pelo contrário, requer a contemplação do horizonte para alcançar a revelação amorosa.

Assim, paradoxalmente, introduz a mediação – este terceiro lugar designado pelo raio verde, garante do amor – para obter uma experiência de transparência para o outro. Esta é uma das principais características do cinema de Rohmer. Em *Conto de Outono*, Magali assume o papel daquele que tem fé no ideal revelado. Este filme, como veremos, exhibe as suas próprias estratégias para transformar a transparência em ambiguidade.

A narração irá conduzir Magali ao jogo da sedução. Ela está acompanhada por duas amigas, Isabelle e Rosine, que a levarão a conhecer um homem, sendo que ela própria não está disposta a tentar nada que force o acaso. As duas mulheres estabelecem-se, portanto, como mediadoras e confidentes, papel que a tradição dramática confere às amigas ou às criadas. O teatro de Marivaux, por exemplo, está repleto destas personagens essenciais. No filme, as duas mediadoras agem em nome de Magali; mas, mais ainda, acabam por ser seduzidas pelas suas próprias manipulações: elas, personagens garantidas do encontro, são apanhadas na armadilha e obrigadas a ocupar um terceiro lugar particularmente instável. Os filmes de Rohmer não param de mostrar que é, em suma, possível seduzir-se a si próprio. Duas amigas, logo, duas manipulações. Rosine anuncia a Magali que quer apresentar-lhe o seu ex-amante, o que ela pretende fazer no casamento da filha de Isabelle. Magali ficará paralisada diante do professor que, desesperadamente e sem grande entusiasmo, tenta iniciar a conversa. O plano falha porque prossegue por meio de mediação explícita. Pelo contrário, Isabelle prepara e marca um encontro sem nada dizer à amiga, mascarando assim a sua própria intervenção. Ela publica um anúncio num jornal, descrevendo a situação e o carácter de Magali, mas acaba por ir ela própria ao encontro: ela apresenta a sua própria imagem e a sua própria pessoa como objecto de sedução. Como ela mais tarde confidenciará a Gerald, que respondeu ao seu anúncio, ela vem “no lugar” de Magali, literalmente, “ela toma o seu lugar”:

“Isabelle: Quer saber porque estou aqui? Como embaixadora de uma morena encantadora de olhos negros, não muito alta e realmente viticultora. / Gerald: Embaixadora? Isso significa o quê? / Isabelle: Significa que venho no lugar dela.”

Depois de uma série de encontros em que ela assume o papel perante Gerald que nada sabe, chega ao momento essencial da confissão. Para finalmente se desmascarar, procede através da substituição de imagens: mostra a Gerald a fotografia de Magali e tenta convencê-lo de que ela mesma, Isabelle, não é o seu tipo: loira, olhos claros, demasiado alta... Tenta substituir a imagem de uma mulher por outra, mas a troca

não é muito fácil. Isabelle está de facto num lugar impossível, o do terceiro instável, do sujeito seduzido, porque tenta explicitamente sair da cena da sedução que ela própria montou, mas continua no centro da situação. Ela admite claramente que o jogo não é trivial:

“Isabelle: [...] É um joguinho que me diverte bastante. Embora seja um jogo bastante perigoso. / Gérald: Para mim ou para si? / Isabelle: Para mim, de qualquer forma. É muito arriscado combinar encontros amorosos com um homem atraente. Podia ter-me apaixonado por si.”

Ao negar, pouco depois, esta última afirmação, ela exprime a ambiguidade da sua atitude. O estado em que se encontra aparece com clareza ao beijar Gerald, que acaba justamente de confessar o seu interesse por Magali. Isabelle cai nas malhas da sedução por meio da sua própria manipulação. O filme explica em termos de lugares a mecânica da sedução pela ambiguidade. Duas vezes Gérald confia a Isabelle que não consegue “situá-la”. E, quando parece que Gerald e Magali vão provavelmente continuar juntos, Isabelle começa a brincar:

“Que cara! Então, voltou por mim ou por ela?”

Na verdade, a sedução que atinge Isabelle começou antes mesmo de ela conhecer Gerald, a partir do momento em que decidiu redigir o classificado. Vemo-la então vagueando pela casa, perdida em devaneios, como se estivesse apaixonada ou, precisamente, enfeitiçada pela sedução. Neste caso, a verdadeira causa da sua condição não é o objecto do desejo – mas o facto de se encontrar envolvida na estrutura que a remete para terceiro instável antes mesmo de ter conhecido alguém: o que acontece quando ela ambigualmente assume o seu papel e o de Magali em simultâneo. A sedução produz aqui a excitação do desejo, um desejo ao qual ela renunciará tal como a maioria dos heróis rohmerianos.

E quanto a Magali? A resposta a essa pergunta permite evidenciar o que acontece ao espectador do filme por meio destes casos de sedução. O espectador poderia de facto acreditar que Magali se apaixona à primeira vista, espontaneamente. Já na sequência do casamento, o filme apresenta o encontro entre Magali e Gerald e o óbvio prazer que ela sente na sua companhia. Ninguém os apresentou – embora o espectador saiba muito bem que Gerald se dirigiu a ela directamente porque Isabelle lhe falou da sua amiga. Atraída por este homem, Magali enfrentará o ciúme durante o resto da noite.

Primeiramente, surpreende Isabelle beijando Gerald; seguidamente, ficará perturbada com as confidências de Rosine, que afirma, como se revelasse um segredo, que viu Isabelle na companhia daquele estranho. Quando finalmente percebe que a sua rival é precisamente a mediadora do seu encontro amoroso, fica simultaneamente aliviada e irritada por ter sido manipulada. Consegue, no entanto, resolver esta contradição sem contrariar os seus próprios princípios. E, perante Isabelle, diz o seguinte:

“Não importa que tenhas sido tu a desencantá-lo por anúncio, o que importa é que eu o encontrei sem saber de nada.”

Magali, mulher da autenticidade e da transparência, restaura o encontro amoroso na sua imediatez e no seu princípio dual, excluindo qualquer mediação.

Será, porém, conveniente perguntar em que é que o espectador acredita. Até certo ponto, ele pode aceitar a posição defendida por Magali porque viu, de facto, que, para ela, o encontro aconteceu realmente sem que ela soubesse da mediação; sabe, porém, que os seus sentimentos são fruto de uma manipulação subtil, em que tem lugar uma dupla sedução, a de Magali e a de Isabelle – devíamos ainda acrescentar aquela que respeita a Gerald. As duas interpretações são simultaneamente verdadeiras, e confrontam o espectador com a ambiguidade, com a sedução da representação. O filme impõe o paradoxo de querer que o ideal de transparência não exista sem sedução, sem um terceiro termo que o constitua. Isso é verdade tanto para o encontro amoroso quanto para a representação fílmica. Isto porque o cinema de Rohmer, ao contrário do que muitas vezes se afirma, não é propriamente um cinema de transparência: utiliza essa referência para transformar radicalmente a sua natureza.

A sedução do filme não joga apenas com o conhecimento do espectador. Remete-o para um lugar incerto face à representação. Já que o filme trabalha a partir de estereótipos de amor – particularmente, o amor à primeira vista – vale a pena observar de perto a sua transformação. Como veremos, Rohmer introduz a ambiguidade na primeira cena que reúne Gerald e Magali ao implicar a *presença* do espectador. Isso confirmará o que mostramos no início: o encontro destas duas personagens é simultaneamente uma experiência a dois e o resultado da intervenção de uma terceira pessoa. Ora, é o espectador que curiosamente figura no lugar deste terceiro graças à sedução que o atinge. A sua presença, que só pode ser ambígua, transforma o sentido do estereótipo do amor.

Depois de um plano dos noivos saindo da igreja, o filme segue Gerald até ao *cocktail* de recepção. Ele não perde tempo: os primeiros momentos da sequência mostram como consegue encontrar “o lugar certo” ao lado de Magali em detrimento de duas outras personagens masculinas, anónimas, que ele gradualmente expulsa – note-se que um desses homens parece inicialmente formar um casal com ela, se podemos confiar na sua posição no enquadramento fílmico. Quando Gérald chega perto dela, não sem ir abrindo caminho, o filme enquadra o futuro casal frontalmente. O encontro que parece a Magali ser fruto do acaso será filmado num único plano. Ao lado dela, Gerald examina uma garrafa de vinho no aparador à sua frente. Ele parece hesitar e interessar-se pela questão:

“Magali: Quer provar? / Gérald: Porque não? / Magali: Eu sirvo.”

Gérald aprecia o vinho e Magali, muito orgulhosa, diz-lhe que é o seu vinho:

“Peço desculpa por estar a promover-me, se assim posso dizer, mas este é o meu vinho. Eu sou viticultora.”

Esta troca, inaugurada por uma oferta significativa, é seguida de apresentações recíprocas centradas na descoberta dos seus pontos comuns:

“Gérald: Sou filho de vinhateiros. Mas não daqui. Os meus pais são repatriados da Argélia. / Magali: E os meus da Tunísia. Compraram esta vinha que me deixaram.”

Tudo parece aproximá-los. Mas o que melhor atesta o sucesso deste encontro é o prazer que parecem sentir um e outro, os seus sorrisos, os seus olhares e a tensão imperceptível dos seus corpos.

Os olhares estruturam este encontro – o que tem a sua importância, visto que o modelo por excelência da revelação amorosa refere-se ao casal fundido num olhar recíproco e imediato. Essa cena deve ser vista em contraste com o primeiro encontro em *O Bom Casamento*, onde a mesma actriz, Béatrice Romand, cai no mesmo estereótipo: ali, as duas personagens olhavam-se directamente nos olhos, oferecendo ao espectador o seu perfil num plano particularmente centrado. Aqui, contrariamente, a sequência joga com o que perturba os olhares. A *mise en scène* leva a que a actriz adopte três estratégias determinadas pela impossibilidade de encarar o sol. A primeira consiste em colocar e retirar alternadamente os seus óculos escuros, que alternadamente

escondem e revelam os olhos ... O que remete obviamente para o pestanejar, para a incerteza e para o jogo de vaivém mais próprios da sedução do que do amor à primeira vista. Partindo ainda do sol como pretexto, Magali usa a mão para se proteger da luz demasiado forte: este gesto não oculta os seus olhos, mas enfatiza que é impossível olhar fixamente para o astro solar – que o intertexto designa como o símbolo do amor ideal e da transparência. Na verdade, esta segunda estratégia remete mais uma vez para *O Raio Verde*, que mostra, sob certas condições, exactamente o contrário: as personagens podiam justamente olhar para o sol no horizonte. A alusão a este pôr-do-sol tão especial é essencial e irónica em *Conto de Outono*. É o que demonstra a cena em que, com ciúmes de Isabelle depois de vê-la beijar Gerald, Magali se refugia sozinha no parque para deprimir, sentada num banco, deixando para trás a paisagem. Isabelle, que fora a observadora apaixonada do raio verde no outro filme, aproxima-se então dela:

*“Isabelle: Então, estás chateda? O que é que se passa? /
Magali: Nada. Está tudo bem. Estava a ver o pôr-do-sol. /
Isabelle: Sim, será atrás de ti, ali.”*



Finalmente, a terceira estratégia de *mise en scène*, a mais significativa para o encontro em *Conto de Outono*, consiste em ficar de costas para a câmara: Magali continua a falar com Gerald, olham um para o outro, mas o espectador não consegue já ver o seu rosto. Apenas vê os seus abundantes cabelos castanhos como uma espécie de ecrã – e é até levado a fazer um esforço para perceber as palavras que ela pronuncia. Ele percebe então que o jogo de olhares se destina, acima de tudo, a ele. [...]

A MULHER DO AVIADOR

La femme de l'aviateur

de Éric Rohmer com Philippe Marlaud, Marie Rivière e Anne-Laure Meury

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1981 – 1h46 | M/6



Uma manhã, François vê Anne, a sua namorada, sair de casa com outro homem, um aviador. À tarde, vê o aviador com uma outra mulher e segue-os. Pelo caminho, encontra Lucie, uma estudante curiosa e esperta, que o irá ajudar...

O BOM CASAMENTO

Le beau mariage

de Éric Rohmer com Béatrice Romand, André Dussollier e Féodor Atkine

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1982 – 1h33 | M/6



Sabine, uma jovem estudante de arte, está cansada de ser a amante de Simon e diz-lhe que se vai casar. Clarisse, a sua melhor amiga, apresenta-lhe o seu primo Edmond, um homem bonito, jovem e livre. Sabine acredita que fará um bom casamento, mas as coisas não correm de acordo com as suas expectativas...

Festival de Veneza 1982 — Melhor Atriz (Béatrice Romand)

PAULINE NA PRAIA

Pauline à la plage

de Éric Rohmer com Amanda Langlet, Arielle Dombasle, Pascal Greggory

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1983 – 1h35 | M/12



Festival de Berlim 1983 — Melhor Realizador (Éric Rohmer),
Menção Honrosa (Secção Forum), FIPRESCI

Festival de Locarno 1983 — Seleção Oficial em Competição

O terceiro filme da série Comédias e Provérbios tem por epígrafe “*Qui trop parole, il se mesfait*” (que na versão portuguesa seria: “*Quem diz o que quer ouve o que não quer*”). Marion, recentemente divorciada, leva a adolescente Pauline a passar o final do Verão na casa de praia da família. Marion acaba por se envolver com Henri, e Pauline começa a descobrir o amor com Sylvain. *Pauline na Praia* confronta os jogos de sedução e desejo de adolescentes e adultos, no período estival.

NOITES DE LUA CHEIA

Les nuits de la pleine lune

de Éric Rohmer com Tchéky Karyo, Fabrice Luchini, Pascale Ogier

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1984 – 1h41 | M/12



Festival de Veneza 1984 — Melhor Atriz (Pascale Ogier)

Cahiers du Cinéma 1984 — Melhor Filme

Sindicato Francês dos Críticos de Cinema 1985 — Melhor Filme

Louise e Rémi são namorados e vivem nos arredores de Paris. Ela é uma jovem decoradora de interiores, cansada dos subúrbios e amante da noite; ele é arquitecto, adepto da vida pacata e caseira. Cansada da monotonia, a jovem decide recuperar um apartamento em Paris, onde se sente livre. Neste filme-manifesto, como lhe chamou Olivier Père, Rohmer capta as modas e tendências da Paris dos anos 80.

O RAIO VERDE

Le rayon vert

de Éric Rohmer com Marie Rivière, María Luisa García e Béatrice Romand

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1986 – 1h39 | M/12



Festival de Veneza 1986 — Leão de Ouro, FIPRESCI

Cahiers du Cinéma 1986 — Top 10 Film Award

A epígrafe do filme é um verso de Rimbaud: “*Ah! Que le temps viennent / ou les coeurs s’éprennent.*” É Verão e Delphine sente-se só e deprimida. Interrompe umas férias na montanha, a convite de uns amigos, e dirige-se a Biarritz, passando os dias entre errâncias amorosas, sem compromissos ou ligações. Casualmente, ouve uma conversa sobre o famoso “raio verde” de que fala Júlio Verne. Conseguirá Delphine vê-lo e encontrar o amor que reconforte o seu coração?

O AMIGO DA MINHA AMIGA

L’ami de mon amie

de Éric Rohmer com Emmanuelle Chaulet, Sophie Renoir e Anne-Laure Meury

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1987 – 1h43 | M/12



Blanche e Léa tornam-se amigas. Esta vive um namoro fortuito com Fabien, enquanto Blanche se apaixona por Alexandre. Entretanto, Léa termina o relacionamento com Fabien, e este começa a demonstrar um forte interesse por Blanche. Um caos emocional que terá de ser resolvido...

A MARQUESA D'O

Die Marquise von O

de Éric Rohmer com Edith Clever, Bruno Ganz e Edda Seippel

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, Alemanha, 1976 – 1h42 | M/12



Festival de Cannes 1976 — Grande Prémio do Júri

Conselho Nacional de Revisão 1976 — Melhor Filme Estrangeiro

Festival de Munique 1977 — Melhor Actriz (Edith Clever)

Divagação sobre a dialéctica entre a moral social e a moral subjectiva, *A Marquise d'O* adapta a obra homónima de Heinrich von Kleist. Em 1799, durante a invasão russa da Lombardia, uma jovem aristocrata viúva está prestes a ser violada, quando o Conde F. sai em sua defesa. Uns meses depois, a jovem descobre que está grávida. E decide procurar o pai desse filho por nascer...

PERCEVAL, O GALÊS

Perceval le gallois

de Éric Rohmer com Fabrice Luchini, André Dussollier e Solange Boulanger

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, Alemanha, 1978 – 2h20 | M/6



Esta é a história da longa jornada de *Perceval*, um jovem corajoso que sonha ser cavaleiro do Rei Artur. Inspirado na obra de Chrétien de Troyes e tendo como cenário a época medieval, o filme de Rohmer aborda a iniciação às armas, o amor cortês, a amizade e a união entre cavaleiros, bem como o árduo percurso de acesso à espiritualidade e à palavra divina.

Sindicato Francês de Críticos de Cinema 1980 — Prémio Melhor Filme

4 AVENTURAS DE REINETTE E MIRABELLE

4 aventures de Reinette et Mirabelle

de Éric Rohmer com Joëlle Miquel, Jessica Forde e Fabrice Luchini

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1987 – 1h39 | M/12



Cahiers du Cinéma 1987 — Top 10 Film Award

Reinette, oriunda do meio rural, e Mirabelle, uma jovem cidadina, encontram-se durante umas férias no campo. Tornam-se tão amigas que decidem dividir um apartamento em Paris, porque, em breve, irão iniciar os estudos na universidade. Reinette é simples e optimista, enquanto Mirabelle é preguiçosa e pessimista. As suas personalidades opostas acabam por entrar em conflito. As suas aventuras são apresentadas em quatro segmentos: *A Hora Azul*; *O Empregado do Café*; *O Mendigo, a Cleptomaníaca e a Burlona*; *A Venda do Quadro*.

A ÁRVORE, O PRESIDENTE E A MEDIATECA

L'arbre, le maire et la médiathèque

de Éric Rohmer com Pascal Greggory, Arielle Dombasle e Fabrice Luchini

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1993 – 1h45 | M/12



Cahiers du Cinéma 1993 — Top 10 Film Award
Festival de Montréal — FIPRESCI (Menção Especial)

Julien Dechaumes, presidente da Câmara da pequena localidade de Saint-Juire, ambiciona construir um gigantesco complexo cultural e desportivo, para consagrar a sua administração. Louvado pela população e tendo conseguido o financiamento para o projecto, graças aos seus contactos com o Ministério da Cultura, Dechaumes antecipa o seu sucesso, mas começam a surgir imprevistos. Rohmer critica os contrastes entre a província e as grandes cidades, numa sátira mordaz às políticas culturais usadas como argumento eleitoral.

OS ENCONTROS DE PARIS

Les rendez-vous de Paris

de Éric Rohmer com Clara Bellar, Antoine Basler e Mathias Mégard

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1995 – 1h38 | M/12



Um tríptico composto pelas curtas-metragens *O Encontro das 7 Horas*; *Os Bancos de Paris*; *Mãe e Filho*, 1907. Três histórias de amor e coincidências, que combinam os temas de Éric Rohmer: a sedução amorosa, a elegância da linguagem, as aparências, os paradoxos, a verdade e um eterno amor à cidade de Paris.

Festival de Locarno 1995 — Seleção Oficial

CONTO DA PRIMAVERA

Conte de printemps

de Éric Rohmer com Anne Teyssèdre, Hugues Quester e Florence Darel

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1990 – 1h48 | M/12



Durante uma festa, Jeanne, uma professora de filosofia, conhece a jovem Natacha. Como emprestara a casa e não quer ficar no apartamento do namorado enquanto ele está ausente, Jeanne acaba por pernoitar em casa de Natacha, no quarto do seu pai, que está sempre fora devido a viagens de negócios e ao tempo que passa com a namorada. Porém, na manhã seguinte, Jeanne e Igor, o pai de Natacha, encontram-se inesperadamente...

Festival de Berlim 1990 — Seleção Oficial Fora de Competição

CONTO DE INVERNO

Conte d'hiver

de Éric Rohmer com Charlotte Véry, Frédéric Van Den Driessche e Michel Voletti

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1992 – 1h54 | M/12



Festival de Berlim 1992 — FIPRESCI, Menção Especial:
Prémio do Júri Ecuménico

No prólogo do filme, Félicie e Charles vivem um romance de Verão, do qual resulta uma gravidez. Devido a uma troca de endereços, perdem o contacto um com o outro. Cinco anos depois, com uma filha, Félicie vive presa à memória daquele intenso relacionamento, imaginando como poderia ter sido a sua vida. Incapaz de se comprometer com qualquer um dos seus pretendentes, Félicie encontra-se refém de um eventual reencontro com Charles. Uma reflexão sobre a complexidade das emoções humanas, tema central na obra de Éric Rohmer.

CONTO DE VERÃO

Conte d'été

de Éric Rohmer com Melvil Poupaud, Amanda Langlet, Gwenaëlle Simon

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1996 – 1h53 | M/12



Festival de Cannes 1996 — Secção Un Certain Regard

Gaspard vai de férias para o litoral, onde irá encontrar-se com Lena, a sua namorada. Enquanto esta não chega, conhece Margot e Solène, duas amigas. Cada uma delas representa algo que Gaspard aprecia: Margot oferece-lhe a sua amizade, por não ter interesse numa relação amorosa; Solène é a promessa de paixão e sensualidade, mas apenas se o jovem assumir com ela um compromisso; por último, Lena simboliza o amor. Quando a namorada finalmente aparece, Gaspard terá de escolher entre as três.

CONTO DE OUTONO

Conte d'automne

de Éric Rohmer com Marie Rivière, Béatrice Romand e Alain Libolt

CÓPIA DIGITAL RESTAURADA França, 1998 – 1h52 | M/12



Festival de Veneza 1998 — Melhor Argumento (Prémio Osella)

Menção Especial (Prémio Sergio Trasatti)

Magali vive no Sul da França, é viúva, vinicultora e mãe de dois filhos. A sua melhor amiga, Isabelle, insiste em arranjar-lhe um novo marido, mas Magali parece não ter disponibilidade para o romance. Então, a amiga decide colocar um anúncio no jornal, fazendo-se passar por ela. Depois de avaliar Gérald, um dos pretendentes, Isabelle tenta juntá-los, mas Magali deduz que a amiga está a viver um caso extraconjugal.

Filmografia

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

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

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

Coordenação de **António M. Costa**.

Tradução dos textos de **Daniela Rôla**.

Revisão de **Alexandra Fonseca e Catarina Alves**.

Design e paginação de **Catarina Sampaio e André Carvalho**.

Leopardo Filmes

Travessa da Pedras Negras, 1 – 5º andar, 1100-404 Lisboa

www.leopardofilmes.com

www.leopardofilmes.com

