

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**  
**MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**

**GIOVANNI ALENCAR COMODO**

**ÉRIC ROHMER E *O RAIO VERDE* (1986): ENCENAÇÃO E CRIAÇÃO ENTRE  
O ACASO E O CONTROLE**

**CURITIBA**

**2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Comodo, Giovanni Alencar

Éric Rohmer e O Raio Verde (1986): encenação e criação entre o acaso e o controle / Giovanni Alencar Comodo. -- Curitiba-PR, 2023.  
113 f.: il.

Orientador: Beatriz Avila Vasconcelos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Cinema. 2. Éric Rohmer. 3. Teoria de Cineastas. 4. Acaso. 5. O Raio Verde. I - Vasconcelos, Beatriz Avila (orient). II - Título.

**GIOVANNI ALENCAR COMODO**

**ÉRIC ROHMER E *O RAI0 VERDE* (1986): ENCENAÇÃO E CRIAÇÃO ENTRE  
O ACASO E O CONTROLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos.

**CURITIBA**

**2023**

# TERMO DE APROVAÇÃO

**GIOVANNI ALENCAR COMODO**

**ÉRIC ROHMER E O RAIÃO VERDE (1986): ENCENAÇÃO E CRIAÇÃO ENTRE O ACASO E O CONTROLE**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 04/04/2023

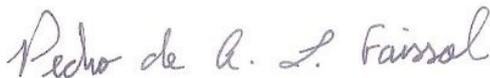
---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente  
 BEATRIZ AVILA VASCONCELOS  
Data: 07/06/2023 12:56:38-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**  
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol**  
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Júnior**  
Membro Externo (PPGACL/UFJF)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Prof<sup>a</sup> Doutora Beatriz Avila Vasconcelos pela atenção, a escuta atenta e as falas sempre instigantes neste percurso, repleto de grandes exemplos para além da pesquisa.

Agradeço aos membros da banca Prof<sup>o</sup> Doutor Luiz Carlos Oliveira Júnior e Prof<sup>o</sup> Doutor Pedro de Andrade Lima Faissol pela generosidade na leitura e valiosas sugestões para a pesquisa.

Aos colegas da turma 2021 do PPG-CINEAV da UNESPAR, turma que teve seu primeiro ano de atividades no período pandêmico e remoto. Ainda que o processo de pesquisa seja individual, nunca foi solitário.

Neste sentido, agradeço à acolhida e às trocas com os professores do colegiado do PPG, sempre atenciosos mesmo em um período tão complexo, e aos colegas dos grupos de pesquisa aos quais estive e estou vinculado: Eikos, Cinecriare e GPACS – Grupo de pesquisa em arte, cultura e subjetividade.

À minha colega de Coletivo Atalante, Catalina Sofia, cúmplice em três mostras de cinema, 29 sessões e debates na Cinemateca de Curitiba, três livros inéditos publicados – tudo somente nos últimos doze meses – e incontáveis horas de trabalho e parceria.

Aproveito para agradecer a toda equipe da Cinemateca de Curitiba e da Fundação Cultural de Curitiba, que permitem e apoiam o Cineclube do Atalante e nossos projetos.

Também agradeço aos camaradas do Clube do Filme do Atalante pela parceria na exploração da filmografia e dos escritos de Éric Rohmer em encontros mensais em 2022.

Cumpro agradecer especialmente àqueles que me auxiliaram no acesso de materiais de pesquisa necessários aqui: Alexandre Rafael Garcia, Mário Fernandes, Luiz Soares Júnior, Miguel Fernandes, Francisco Amâncio da Silva, Edições A Quadro, Renata Cavalotti, Walber e equipe da biblioteca ECA-USP.

À Marie Rivière, por todo o seu trabalho nos filmes de Éric Rohmer, pela gentileza e disposição em me atender.

Agradeço a meus pais, Kakê e Tilico, e minha irmã Roberta pelo apoio, compreensão e torcida nesta pesquisa.

E, finalmente, à Isadora Mattioli, raio verde na vida.

## RESUMO

Situada no âmbito da Teoria de Cineastas, esta pesquisa aborda a presença do acaso – entendido aqui como eventos fora do controle do realizador – no processo criativo do cinema de Éric Rohmer (1920-2010), especialmente em *O Raio Verde* (1986). A partir de fontes como entrevistas, textos e filmes de Rohmer, além de depoimentos de parceiros de trabalho e a produção crítica e teórica sobre o realizador, em uma tentativa de melhor compreender sua reputação e método de cineasta rigoroso e controlador, trazendo o filme *Noites de Lua Cheia* (1984) como exemplo. Em seguida, baseado em Fayga Ostrower, Ronaldo Entler e Décio Pignatari, realizo uma investigação da presença do acaso em processos criativos nas artes em geral, incluindo possíveis pontes com o cinema e a obra para televisão educativa de Rohmer. Estabelecidos o fazer artístico de Rohmer e noções do acaso na criação, no terceiro capítulo parto para análise de *O Raio Verde*, obra paradigmática na filmografia do diretor em seu fazer repleto de improvisos e de eventos inesperados e incorporados ao filme. O exame de cenas, entrevistas e textos de sua época enquanto crítico revelam um Rohmer atento ao legado de diretores que admira e interessado em aplicar suas ideias na prática. Depoimentos de colaboradores e uma entrevista inédita com Marie Rivière, atriz protagonista e co-autora do roteiro de *O Raio Verde*, demonstram um cineasta inquieto e aberto às colaborações de sua equipe em encontro com o mundo, integrando o acaso enquanto força criativa de seu processo.

**Palavras-chave:** Cinema, Éric Rohmer, Teoria de Cineastas, acaso, *O Raio Verde*.

## ABSTRACT

Situated within the scope of Theory of Filmmakers, this research addresses the presence of chance – understood here as events beyond the director's control – in the creative process of Éric Rohmer's cinema (1920-2010), especially in *Summer (Le Rayon Vert, 1986)*. Based on sources such as interviews, texts and films by Rohmer, as well as testimonials from work partners and the critical and theoretical production about the director, in an attempt to understand better his filming and method as a rigorous and controlling filmmaker, taking as example the film *Full Moon in Paris (1984)*. Then, based on Fayga Ostrower, Ronaldo Entler and Décio Pignatari, I investigate the presence of chance in creative processes in the arts in general, including possible connections with cinema and Rohmer's work for educational television. Having established Rohmer's artistic work and notions of chance in creation, in the final chapter I analyze *Summer*, a paradigmatic work in the director's filmography in its making full of improvisations and unexpected events incorporated into the film. The examination of scenes, interviews and texts from his time as a critic reveals a filmmaker attentive to the legacy of directors he admired and interested in applying his and theirs ideas into practice. Testimonials from collaborators and a new interview with Marie Rivière, lead actor and co-author of the screenplay for *Summer*, demonstrate a filmmaker who is restless and open to the collaboration of his team in an encounter with the world, integrating chance as a creative force in his process.

**Keywords:** Cinema; Éric Rohmer; Filmmakers' Theory; chance; *Summer (Le Rayon Vert)*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 2 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 3 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 4 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 5 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 6 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	24
FIGURA 7 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 8 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 9 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 10 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 11 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 12 – Cena de <i>Noites de Lua Cheia</i> .....	25
FIGURA 13 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	33
FIGURA 14 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	33
FIGURA 15 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	34
FIGURA 16 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	34
FIGURA 17 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	34
FIGURA 18 – Cena de <i>Conto de Verão</i> .....	34
FIGURA 19 – Pintura <i>Andorinhas</i> .....	43
FIGURA 20 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	51
FIGURA 21 – Print de imagem da internet Google Street View.....	51
FIGURA 22 – Print de imagem da internet Google Street View.....	52
FIGURA 23 – Print de imagem da internet Google Street View.....	52
FIGURA 24 – Foto acervo pessoal.....	54
FIGURA 25 – Foto acervo pessoal.....	55
FIGURA 26 – Foto acervo pessoal.....	55
FIGURA 27 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	71
FIGURA 28 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	71
FIGURA 29 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	73
FIGURA 30 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	77
FIGURA 31 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	77
FIGURA 32 – Cena de <i>O Raio Verde</i> .....	77
FIGURA 33 – Print de conversa por vídeo-chamada (Zoom). Acervo pessoal.....	79
FIGURA 34 – Cena de <i>Conto de Outono</i> .....	86

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ÉRIC ROHMER, CINEASTA DO CONTROLE.....</b>	<b>10</b>
1.1 À luz da Teoria de Cineastas, com Rohmer .....	10
1.2 Éric Rohmer visto daqui .....	15
1.3 Rohmer, o rigoroso .....	18
1.4 <i>Noites de Lua Cheia</i> : método e esgarçamento do rigor .....	20
<b>CAPÍTULO 2 – PRESENÇA DO ACASO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA .....</b>	<b>31</b>
2.1 Processos criativos e acaso .....	31
2.2 Acaso, atenção e rigor .....	36
2.3 Todo pensamento emite um lance de dados .....	39
<b>CAPÍTULO 3 - O ACASO EM ROHMER: <i>O RAIO VERDE</i> .....</b>	<b>45</b>
3.1 O acaso como elemento narrativo em <i>O Raio Verde</i> .....	45
3.1.2 Um raio de sol sobre a água .....	52
3.1.3 Karen, Katharine, Delphine, Maurice.....	56
3.2 O acaso como elemento da mise-en-scène em <i>O Raio Verde</i> .....	58
3.2.1 Seguir a metodologia dos mestres: Rossellini, Renoir, Hitchcock .....	59
3.2.2 À caça das borboletas .....	67
3.2.3 Marie Rivière, a co-autora de <i>O Raio Verde</i> .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>92</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

Em *O Raio Verde* (1986), filme do cineasta Éric Rohmer, Delphine (vivida por Marie Rivière) não quer passar as férias sozinha em Paris. Tenta uns dias na Normandia e desiste, aborrecida. Parte para alguns dias na montanha, volta horas depois da chegada. Viaja para a praia e tampouco se diverte. Decide voltar e na estação de trem troca olhares com um homem – surge ali um sentimento inesperado. Juntos vão até o píer e Delphine se lembra de uma conversa que ouviu nas suas andanças: o último raio de sol no horizonte do mar, em algumas raras ocasiões climáticas, é da cor verde. E por se tratar de um fenômeno tão especial, seria capaz de revelar toda a verdade de uma pessoa. Ali, Delphine decide esperar pelo último raio de sol antes de responder a um convite do rapaz. O raio verde surge. Delphine grita “sim!” e nós também vemos o raio verde, como um milagre advindo do acaso. Contudo, este acaso foi construído pelo diretor do filme na montagem – ainda que não *fabricado* pelo diretor, uma vez que Rohmer recusa efeitos especiais encenados e havia consumido a maior parte do orçamento de seu filme enviando equipes para tentar registrar o fenômeno pelo mundo. A aparição do raio verde era, claramente, essencial e o momento de chegada de toda a estrutura de seu filme, como um destino certo.

*O Raio Verde* é constituído de uma série de acasos calculados pelo seu diretor, levando sua protagonista a novas descobertas: histórias, indivíduos, lugares, sempre fazendo-a entrar em maior contato com o mundo e si própria – com a *verdade*, afinal. Entretanto, nestes contatos, Rohmer entrega-se junto com sua protagonista às condições locais: luzes, cores, barulhos, ventos, pessoas.

A presente pesquisa busca dedicar-se ao processo criativo de Éric Rohmer centrado na sua experiência de *O Raio Verde*. Cineasta proveniente da crítica de cinema, conhecido pelo seu rigor formal na escrita e na realização, nesta produção encontra uma nova prática para sua poética baseada em improvisação e meios ainda mais modestos de produção que seu habitual, em um ponto marcante de sua obra. Pois Rohmer revela-se aqui um diretor de enorme controle sobre a matéria filmada ao mesmo tempo em que se permite – ou mesmo persegue – a entrada do inesperado em sua mise-en-scène.

Trata-se aqui de uma proposta consoante à abordagem da Teoria de Cineastas, de compreender o pensamento (teórico e fílmico do cineasta), fazendo um *embate direto* com os filmes e os dizeres de Rohmer em textos e entrevistas, para melhor compreender

o seu trabalho e o seu processo criativo – bem como, em última instância, o próprio cinema.

Desta maneira, é possível compreender os esforços desta pesquisa em quatro eixos que são trabalhados de maneira intercalada ao longo do texto: (a) considerar a Teoria de Cineastas sem abdicar o legado da hermenêutica estilística da Teoria dos Autores e da crítica, (b) estudar o processo de criação de Rohmer na realização, (c) empreender uma investigação sobre como Rohmer pensa o cinema e (d) trazer à tona diálogos com sua equipe que revelam suas cooperações criativas.<sup>1</sup>

Assim, o primeiro capítulo da presente dissertação inicia-se com uma breve síntese da abordagem da Teoria de Cineastas, uma vez que a pesquisa estabelece-se metodologicamente sobre esta proposta, passando, em seguida, para uma discussão das principais questões teóricas em torno de Éric Rohmer desenvolvidas por pesquisadores, teóricos e críticos que sedimentaram como o cineasta é compreendido especialmente enquanto um encenador rigoroso, sem abdicar da reação da crítica com a qual o cineasta esteve em constante diálogo – ainda mais por Rohmer ter sido, primeiramente, integrante da crítica de cinema. Como exemplo de seu rigor e método, trago seu filme anterior a *O Raio Verde, Noites de Lua Cheia* (1984), investigando já ali possíveis aberturas no seu controle na encenação e que seriam exploradas com maior potência na produção seguinte.

No segundo capítulo, abordo a presença do acaso enquanto elemento constituidor dos processos criativos na arte de modo mais amplo, especialmente a partir do ponto de vista dos artistas, com um olhar para as implicações do acaso em seus modos de trabalho. E, finalmente, no terceiro capítulo, a partir de *O Raio Verde*, analiso como a poética e o método de Rohmer, supostamente controlador, centralizador e minucioso em sua encenação, encontra o acaso no processo de criação do artista. Divido a investigação da presença do acaso no filme em dois segmentos: o narrativo, explorando as implicações de um imprevisto planejado sobre a trama, e, em um segundo momento, no acaso enquanto elemento integrante da mise-en-scène, trazendo exemplos de cenas do filme bem como de textos e influências de Rohmer que auxiliem a compreender suas escolhas criativas na obra. Também a partir de depoimentos de seus colaboradores – especialmente Marie Rivière, entrevistada para esta pesquisa – é possível desmistificar a solidão e a certeza no fazer artístico cinematográfico do realizador.

---

<sup>1</sup> Agradeço a Luiz Carlos Oliveira Jr. por identificar e nomear tais eixos durante a banca de defesa desta dissertação.

Desejo, através da investigação desta obra do cineasta, compreender aspectos de seu percurso artístico, buscando analisar as tensões e soluções entre o controle exercido pelo diretor combinado à sua abertura a eventos externos além de suas vontades, chamados aqui de “acazos”, a fim de enriquecer a leitura e o debate sobre sua obra, cada vez com maior número de interessados – durante o isolamento social pandêmico da COVID-19, serviços de *streaming* como Mubi e Belas Artes realizaram retrospectivas dos filmes do diretor, além de várias exibições de seus filmes em salas de cinema e cinematecas com grande interesse após o final do isolamento, possibilitando uma renovação constante de sua plateia. Inclusive, durante o ano de 2022 realizei enquanto organizador e mediador um cineclube mensal online e gratuito dedicado ao debate dos filmes e textos de Rohmer, muitos ainda de difícil acesso e pouco difundidos. Os dez encontros online cobriram *O Raio Verde* e todos os longas-metragens do cineasta das décadas de 1990 e 2000. A acolhida do público foi muito positiva. As trocas ocorridas ali possibilitaram uma série de descobertas e foram parte importante do compartilhamento da pesquisa em andamento. Por fim, espero que a leitura das páginas a seguir traga novas descobertas junto a obra de Rohmer.

## CAPÍTULO 1 - ÉRIC ROHMER, CINEASTA DO CONTROLE

“Realmente não cometemos erros nas filmagens,  
porque preparamos tudo cuidadosamente”  
Éric Rohmer, em entrevista de 1986<sup>2</sup>

### 1.1 À luz da Teoria de Cineastas, com Rohmer

A presente pesquisa busca localizar-se no âmbito da Teoria de Cineastas, abordagem que compreende as teorizações sobre o cinema a partir do trabalho e pensamento de quem faz cinema, através de seus filmes e ditos, sejam na forma escrita em textos próprios como livros, artigos e cartas ou falada em entrevistas sobre seu trabalho, seja em seus próprios filmes, compreendidos como atos de teoria (PENAFRIA et al, 2016, p. 9-10). Dentro desta abordagem, é preciso notar ainda que o termo empregado “cineasta” não se refere somente aos diretores, mas a todos os artistas envolvidos nas diferentes etapas de criação e produção da obra fílmica, todos eles concebidos como “pensadores” atuantes do cinema.

Com o intuito de promover uma nova linha de investigação para “refrescar os estudos sobre cinema” (Ibid., p. 11), autores do Brasil e de Portugal como Bruno Leites, Eduardo Baggio, Eduardo Carvalho, Manuela Penafria, André Graça, Patrícia Iuva e Denize Araújo, dentre outros, têm promovido grupos de pesquisa de intensa produção nos últimos anos, como o Seminário Temático Teoria de Cineastas da Sociedade Brasileira de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (SOCINE, 2016-2022) e o Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) de Portugal (FERRO, 2021). No centro destes debates, investigações sobre o processo criativo de cineastas que dá forma e conteúdo ao cinema e suas obras.

Os fundamentos para esta abordagem encontram base também na obra de Jacques Aumont, em livros e textos como *As teorias dos cineastas* (2002) e *Pode um filme ser um ato de teoria?* (2008), conforme destacado por Fernanda Ianoski Ferro (2021) ao traçar um recorte histórico bibliográfico da Teoria de Cineastas dos últimos anos. A obra de Aumont será abordada com maiores detalhes mais adiante, por se tratar de um autor que examinou o trabalho de Éric Rohmer várias vezes, porém é importante ressaltar desde já

---

<sup>2</sup> As frases que abrem cada capítulo desta dissertação são todas retiradas da mesma entrevista de 1986 de Éric Rohmer quando da estreia de *O Raio Verde* na França. ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 86.

um trecho do artigo de 2008 quando, próximo de sua conclusão, Aumont nos fornece uma chave central para a Teoria de Cineastas:

um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria. É sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico (AUMONT, 2008b, p. 31).

Aumont afirma que há filmes os quais, na qualidade de serem um ato poético, vêm em resposta à própria arte, ou seja, *pensam* o cinema, são reflexos de ponderações de seus realizadores sobre o cinema e oferecem uma resposta poética às questões intrínsecas a esta arte (por exemplo, como filmar o mundo?). Cada cineasta, portanto, oferece uma resposta diferente em seus filmes.

Desta maneira, o produto final destes trabalhos – um filme – pode ser compreendido como resultado de um processo que pensa as formas e a História do Cinema em composição com o seu contexto de realização e mesmo suas limitações, tornando-se, portanto, também um ato teórico. Conforme sumariza Ferro:

A partir dos resultados filmicos podemos pensar abordagens cinematográficas que fogem ao âmbito da crítica de cinema e refugiam-se nos próprios autores, contribuindo assim para a construção dessa linguagem. Se com Barthes temos a morte do autor, com a Teoria de Cineastas temos o destaque para os criadores de cinema, como protagonistas também de uma construção teórica (FERRO, 2021, p. 62).

Ou seja, cada filme emerge como uma resposta, da parte de quem o realiza, ao que pode ser o cinema, cabendo aos pesquisadores da Teoria de Cineastas a organização e reflexão de tais respostas oferecidas em forma de filmes, textos e declarações.

Não se trata, vale destacar, de uma abordagem tal qual à Teoria do Autor presente na academia desde os anos 1970<sup>3</sup> – cujas raízes, por sua vez, encontram-se na “Política dos Autores” (*politique des auteurs*) da crítica francesa dos anos 1950-1960, proveniente de debates acalorados da independência e reconhecimento da arte do cinema bem como de seus realizadores, centrados na figura do diretor.

---

<sup>3</sup> Especialmente teóricos norte-americanos e ingleses nos anos 1970 como Andrew Sarris (1928-2012), Peter Wollen (1938-2019) e Edward Buscombe (1941). Ou seja, suas interpretações teóricas sobre a fortuna crítica francesa e seus debates são extemporâneas e estrangeiras e a sistematização resultante na Teoria do Autor nunca ocorrera durante a *politique des auteurs*.

Enquanto a Teoria do Autor tinha como principal foco uma defesa e *valorização* de filmes especialmente a partir de seu diretor, sob o viés de revelar estilos ou significações e temas nas obras (WOLLEN, 1984 [1969], p. 80), a Teoria de Cineastas pretende uma *aproximação* com o ofício do cinema e sua teorização, podendo abarcar os diferentes fazedores envolvidos na produção. Conforme defende Tito Cardoso e Cunha:

A Teoria do Autor, por seu lado, não se ocupa das questões ontológicas. Elabora um instrumento crítico que tem propósitos distintos. Não já a ontologia, mas a axiologia e a hermenêutica.

Ou seja, a Teoria do Autor procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra.

Se a Teoria dos Cineastas se coloca do ponto de vista do fazedor da obra, a Teoria do Autor instala-se do ponto de vista do receptor [sic], isto é, do crítico e do espectador a quem aquele se dirige.

Em suma, o que está em causa na Teoria dos Cineastas é também a pergunta pelo *como?* (atingir uma poesia própria), não *quanto vale* ou *que significa?* Como é próprio da tarefa crítica dirigida ao espectador.

Assim, os temas tratados pela Teoria dos Cineastas podem-se agrupar sob as seguintes interrogações: *como?* (por exemplo, a montagem em Eisenstein) e *o que é?* (por exemplo, o cinematógrafo em Bresson ou o tempo em Tarkovski). (CUNHA, 2017, p. 23, grifos originais.)

Cunha desta maneira distingue com exemplos os esforços da Teoria de Cineastas de parte da crítica de cinema e de seu caráter eminentemente qualitativo e especulativo com o público para inserir a Teoria de Cineastas em um processo investigativo dos meios, modos e questões de criação dos cineastas. Torna-se necessário, assim, uma mudança de posição de quem aborda a obra fílmica: evitar estar meramente no polo de recepção – onde se localizariam a plateia e a crítica – e procurar estar no polo de invenção – junto dos realizadores.

É na mesma linha de raciocínio que Manuela Penafria afirma ser preciso colocar-se ao lado do cineasta, estar junto de quem faz cinema para melhor entender o cinema, em um embate direto com suas ideias e suas obras – conforme entrevista concedida ao Dossiê Teoria de Cineastas, na revista *Intexto*, de 2020. Na apresentação deste Dossiê, seus editores Bruno Leites, Eduardo Baggio, Eduardo Carvalho resumem o principal objetivo da Teoria de Cineastas como

aproximar o exercício teórico sobre o cinema do pensamento de realizadores cuja produção (fílmica, textual etc.) contribui para a compreensão de suas próprias obras e/ou do cinema como um todo. Desta forma, busca-se estimular reflexões teóricas que tenham como referência fundamental as fontes diretas de pesquisa, ou seja, filmes, entrevistas, livros, textos etc., tendo como meta identificar indícios de atos de teoria (ou mesmo pensamentos formalmente construídos por cineastas) com vistas à elaboração teórica por parte de

pesquisadores e pesquisadoras. (LEITES, BAGGIO, CARVALHO, 2020, p. 1).

Em suma, a partir desta tomada de posição “do mesmo lado” dos realizadores de cinema, trata-se de identificar atos e pensamentos que possam constituir embasamentos teóricos os quais, por sua vez, auxiliarão a iluminar e redescobrir os filmes e processos do cineasta – busca no centro dos esforços do capítulo 3 sobre *O Raio Verde* de Éric Rohmer.

Eduardo Baggio, em sua apresentação durante o XXV Encontro da SOCINE em novembro de 2022<sup>4</sup>, aproveitou para realizar um balanço das atividades do Seminário Temático Teoria de Cineastas em seu ano final<sup>5</sup>. Baggio destacou que as principais contribuições estão na ampliação do conceito de cineasta – enquanto membro da equipe ou grupo com atividade criativa na feitura de filmes, os quais são resultantes de relações dialógicas – e na sua diferenciação do conceito de autor. Se o segundo apresenta caráter unívoco, ligado à personalidade e seu interior, cineasta implica em uma polifonia, nas suas relações exteriores e contextos, na tessitura que realiza a obra fílmica.

Também ao centro das investigações da Teoria de Cineastas está a já referida possibilidade de arejar e refrescar os estudos de cinema. Ou seja, que seja um espaço de debates e novas propostas de pesquisa sobre o ofício da arte do cinema. É com esta intenção e este espírito que me proponho nesta investigação a me acercar do pensamento de Rohmer.

Para melhor compreendermos a concepção de Rohmer enquanto um cineasta do controle e do rigor – ou do acaso, dependendo da fonte – tampouco irei me furtar de fazer referência a alguns nomes da crítica de cinema. Se há de fato reserva da parte da Teoria de Cineastas com a crítica de cinema enquanto fonte de pesquisa acadêmica – o próprio Aumont menciona “a rivalidade latente” de décadas entre crítica e academia (AUMONT, 2004, p.10) – retomo o trecho já citado de Tito Cardoso e Cunha, que fornece o entendimento de que é preciso questionar a *ontologia* das obras cinematográficas e preocupar-se com a *maneira* como se atinge a poética: perguntas que volta e meia são levantadas por muitos nomes da crítica – por exemplo, André Bazin, Serge Daney, Jean-Claude Biette, João Bénard da Costa – que vão muito além da simples valoração,

---

<sup>4</sup> “Conceito de Cineasta: identificação, atividades e processo de criação”, 10 de novembro de 2022, São Paulo. Palestra.

<sup>5</sup> Com o intuito de renovar os debates e abordagens teóricas na área, a SOCINE organiza seus Seminários Temáticos em biênios renováveis somente duas vezes.

tornados, assim, contribuintes valiosos para compreender melhor a obra de um cineasta. O próprio Rohmer estava em diálogo constante com a crítica em trocas interessantes de serem abordadas; destaque-se desde já ser significativo que o realizador tenha convidado Biette – cuja análise sobre *O Raio Verde* em seu texto *A Borboleta de Griffith* é central para pensar a presença do acaso na obra do diretor e será abordada no capítulo 3 – a atuar em uma pequena participação em um de seus filmes, em *Conto de Inverno* (1992).

Ainda, o grupo ligado ao Seminário Temático Teoria de Cineastas da SOCINE organizou recentemente, em setembro de 2021, evento que incluía a mesa “Da crítica à teoria do cinema”, promovendo novas reflexões possíveis acerca de que formas o pensamento de cineastas pode ser atravessado pela prática reflexiva e analítica da crítica de cinema. Observa-se, portanto, que se trata de uma questão em debate aberto na Teoria de Cineastas e para a qual esta pesquisa tenta fazer sua pequena contribuição, por enxergar na crítica de cinema uma fonte importante para o entendimento da obra e pensamento de Rohmer, iniciado e atravessado pela mesma, ainda que a maior parte do enfoque aqui permaneça nas palavras deste cineasta sobre o cinema – seu e de outros –, bem como nos seus próprios atos criativos em seu filme *O Raio Verde*.

Vale dizer que na investigação de seus atos criativos, dentro da lógica de colocar-se ao lado dos cineastas, lanço mão de depoimentos de seus colegas de trabalho – também fazedores de cinema –, os quais acabam por ser reveladores dos processos de preparação e de filmagem de suas produções.

Assim, a presente pesquisa pretende debruçar-se sobre a obra de Rohmer, especialmente *O Raio Verde*, para melhor compreender o uso do acaso na criação artística do realizador, com base nas próprias palavras de Rohmer e em comparações com seu trabalho filmico. É neste intuito que inclusive convoco sempre uma frase do próprio realizador a cada início de capítulo: em uma mesma entrevista – exatamente por ocasião do lançamento de *O Raio Verde* – Rohmer discorre sobre seus métodos para o filme, muitas vezes em aparente contradição. Como estas concepções aparentemente opostas de cinema e de realização, entre o máximo planejamento e controle e a completa abertura ao acaso, conseguem se combinar nos filmes do cineasta criando a sua poética autoral? Ao analisar o percurso e o discurso presentes nos métodos, textos e filmes de Éric Rohmer, novos sentidos que podem iluminar sua poética deverão surgir.

## 1.2 Éric Rohmer visto daqui

Nascido em 1920 em Tulle, França, sob o nome de Jean-Marie Maurice Schérer, Éric Rohmer possui um trajeto especial em sua carreira de mais de cinquenta anos de cinema. Frequentador das salas de cinema de rua e cineclubes parisienses, cinéfilo assíduo da Cinemateca Francesa – então sob programação de Henri Langlois –, tornou-se crítico da primeira leva da revista *Cahiers du Cinéma*, veículo capital para os debates acerca da valorização da autoria do diretor no cinema, época em que adotou o nome artístico de Éric Rohmer. Com a doença e morte de André Bazin (1918-1958), figura central para os debates da sétima arte, assumiu a direção da revista até o ano de 1963, para a qual escreveu numerosos textos e críticas.

Rohmer começa a dirigir curtas ainda nos anos 1950, na efervescência da vanguarda da Nouvelle Vague, conseguindo lançar seu primeiro longa, *O Signo do Leão* em 1962. Contudo, passaria boa parte desta década realizando curtas e médias metragens educativos para a televisão francesa, período de intensa e produtiva experimentação. Somente na virada para os anos 1970 consegue dirigir longas-metragens com regularidade e dentro de seu controle criativo: filmes de baixo custo de produção, centrados em dramas advindos das relações humanas, expostos em dilemas íntimos colocados à prova em muitos diálogos. É também dentro deste período que tem início a sua série *Os Contos Morais* (1963-1972), um conjunto de seis filmes entre curtas e longas de baixo custo, que formam um todo centrado nos dilemas e escolhas pessoais de seus protagonistas.

Em todos os filmes deste ciclo há um momento em que o protagonista se debate com suas crenças e convicções ao ter que escolher entre diferentes caminhos; sua moral é colocada em xeque. Ainda que ocorra fisicamente em poucos segundos, esse momento parece durar uma eternidade. Nos Contos Morais, o personagem precisa decidir entre ficar com uma ou outra mulher; escolher entre o prazer fugaz carnal e imediato, ou o compromisso a longo prazo, responsável e dedicado. Nesse ínterim há o percurso de questionamento moral, reflexão e análise e decisão (GARCIA, 2021, p. 95).

Com o sucesso da série, Rohmer se dedicaria a projetos de maior escala, com produção de época, mais ambiciosos – *A Marquesa d'O* (1976) e *Perceval, o Galês* (1978) – porém de menor aceitação pelo público, o que lhe obriga a repensar seus próximos passos. As décadas de 1980 e 1990 são marcadas por uma atividade intensa do diretor em reencontro com público e crítica, com duas novas séries de filmes destinadas às salas de

cinema – os seis filmes de *Comédias e Provérbios* (1981-1987) e os quatro títulos de *Contos das quatro estações* (1990-1998), todos situados na contemporaneidade –, além de outras produções entre videoclipes, peça teatral, curtas, longas e um telefilme. Encontramos ali um diretor em plenitude de suas convicções artísticas, desfrutando de grande liberdade de realização e inquieto com novas possibilidades para o seu trabalho. É neste período que Rohmer realiza alguns de seus trabalhos mais marcantes, dentre eles *Noites de Lua Cheia* (1984), *O Raio Verde* e *Conto de Outono* (1998).

Após a conclusão do ciclo das quatro estações, Rohmer ainda se dedica a trabalhos em curta metragem, como diretor ou assistente, e a três filmes de época situados em diferentes séculos na França. Seu último filme é o longa-metragem *O Amor de Astrée e Céladon* (2007), inspirado no romance pastoral do Século XVII. Poucos anos depois, em 2010, ele falece aos 89 anos, em Paris.

Por ocasião de seu centenário em 2020 e a facilitação ao acesso de sua obra em variados serviços de *streaming*, observa-se um interesse renovado no trabalho do realizador – a Cinemateca Francesa realizou uma retrospectiva completa de seu trabalho em 2019 e uma antologia inédita de seus textos críticos, *Le Sel du présent: Chroniques de Cinéma*, foi lançada em 2020. Contudo, estudos dedicados à sua obra na academia brasileira ainda são esparsos – em contraste com uma vasta produção a seu respeito na França e nos Estados Unidos. A extensa biografia do diretor por Antoine de Baeque e Noël Herpe (2014) foi publicada em ambos os países, que contam também com livros de coletâneas de entrevistas – como o de Fiona Handyside (2013) – e antologias variadas de ensaios teóricos sobre a obra do diretor, como *Rohmer et les autres* (Org. Noël Herpe, 2007), *Rohmer en perspectives* (Org. Sylvie Robic, Laurence Schifano, 2012) *The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master* (Org. Leah Anderst, 2014), nos quais a filmografia do diretor é abordada de diferentes maneiras, a partir de seus temas, estruturas narrativas, questões arquitetônicas, filosóficas e literárias. Sobre os dois últimos, destacam-se ainda as obras de Keith Tester (*Eric Rohmer: Film as Theology*, 2008), Patrice Guillamaud (*Le charme et la sublimation: Essai sur le désir et la renonciation dans l'œuvre d'Eric Rohmer*, 2017) e Maria Tortajada (*Eric Rohmer: le spectateur séduit*, 2017), o último sobre possíveis paralelos dos filmes do cineasta com a literatura libertina do século XVIII. Além das obras diretas sobre a filmografia de Rohmer por Pascal Bonitzer (1991) e Jacob Leigh (2012). Ao contrário de um esgotamento sobre a obra do diretor, o interesse constante por seu cinema em diversas publicações demonstra uma capacidade de possibilidades de novas e instigantes leituras sempre renovadas.

No Brasil, há o livro de Alexandre Rafael Garcia, já em segunda edição, *Contos Morais e o cinema de Éric Rohmer* (2021), fruto de seu mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2016 e a tese de doutorado de Daniel Sampaio Augusto, *Éric Rohmer: os Contos morais e seus equívocos*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2019, publicado como livro pela Editora UNIFESP em 2022 – ambos trabalhos focados no primeiro ciclo de filmes do realizador. Interessada em um momento posterior de sua filmografia, há a monografia de conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Cinema e Vídeo da Universidade Federal do Fluminense – de Calac Nogueira Salgado Neves, *O Realismo no Cinema de Éric Rohmer*, apresentada em 2011 e concentrada nos anos 1980-1990 do cineasta. Também é essencial destacar a presença expressiva de Éric Rohmer nas pesquisas de Luiz Carlos Oliveira Junior sobre a noção de *mise-en-scène* no cinema.

Em 2022, a apreciação sobre o trabalho do realizador manteve-se em destaque com a mostra *Éric Rohmer, a poesia do espaço*, ocorrida em março na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), com programação de Ruy Gardnier, e a publicação de *A Representação do milagre no cinema: Iconografia, idolatria e crença* de Pedro Faissol (2022), que dedica seu capítulo final a uma análise sobre *O Raio Verde*.

Ainda, importante ressaltar as pesquisas brasileiras que abordam a obra de Rohmer interessadas na interdisciplinaridade entre cinema e música, como a de Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim, cujo doutoramento em 2017 em Música do Centro de Letras e Artes da Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro faz um panorama da presença da música clássica nos filmes da Nouvelle Vague nos anos 1950-1960, e Marina Takami, que inclusive teve acesso aos arquivos de Rohmer para seu doutoramento em 2015 na Université Paris 8, com apoio da CAPES, no qual fez um apanhado da expressão musical nos filmes de Rohmer dos anos 1950 até meados dos anos 1980.

Nota-se, contudo, que Rohmer ainda é um cineasta pouco examinado na academia – especialmente no âmbito da Teoria de Cineastas – enquanto sua obra fílmica vem ganhando destaque e seus textos ganham traduções em blogs de cinéfilos brasileiros. Esta pesquisa visa também agregar neste sentido, ao explorar o período de produção do ciclo *Comédias e Provérbios* e a poética do cineasta.

### 1.3 Rohmer, o rigoroso

Em sua trajetória, Rohmer acumulou para si a reputação de um homem discreto, dedicado à sua arte e ao cinema. Sua assertividade sobre o cinema precede mesmo o tempo de crítico e redator-chefe (1957-1963) nos *Cahiers du Cinéma*: por toda a década de 1950, em um momento de intensos debates sobre a importância e a independência do cinema frente a outras formas de arte e em meio a polêmicas sobre o neo-realismo, o cinema americano e a proposta de uma Política de Autores, Rohmer esteve na linha de frente. Com textos como *Vanité que la peinture* (1951) – focado em F.W. Murnau –, *Génie du christianisme* (1953) – sobre Rossellini e *Europa 51* (1952) –, *Le celluloid et le marble* (1955) e *Le Goût de la Beauté* (1961), Rohmer mostrava-se implacável na defesa de cineastas e ao mesmo tempo da arte do cinema e em traçar parâmetros a serem seguidos para sua apreciação, frequentemente de maneira didática – marca da sua primeira profissão, professor de Literatura Clássica (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 29-30).

Jacques Aumont defende que Rohmer, com seus textos, traz a ideia do classicismo germânico e de exaltação da beleza para o centro do trabalho de todo o cineasta (AUMONT, 2004, 139-140). Tal classicismo exige um compromisso do diretor com a matéria fílmica à sua frente – o mundo – e com a planificação a ser realizada na encenação.

Posteriormente, o próprio Aumont escreve que o modelo teórico defendido por Rohmer leva a crer que a encenação “podia ser uma disciplina científica”, usando termos como estrutura, construção e cálculo (AUMONT, 2008a, p. 169). Alain Bergala, por sua vez, destaca os “triângulos em forma de teoremas” presentes em títulos separados por décadas como *Minha Noite com Ela* (1969) e *Conto de Inverno* (1992) (BERGALA, 2010, 21).

Eles não estão sozinhos ao destacar o papel calculista do diretor: a crítica de cinema muitas vezes usa termos semelhantes – de Daney na França (como veremos logo mais) a João Lameira em Portugal<sup>7</sup>, passando por boa parte da crítica brasileira.

---

<sup>7</sup> Sobre *O Amigo da minha amiga* (1987), Lameira escreve como se o cineasta concebesse seu filme em uma prancheta de arquitetura: “Nesta geografia tão geométrica, Blanche é o ponto convergente em que se desenharão primeiro uma linha, depois duas ou três linhas paralelas, mais tarde um triângulo (amoroso), e finalmente um quadrado (e talvez ainda um pentágono). A rigidez da *mise en scène* — a máxima simplicidade do campo/contracampo enquadrada no clássico 4:3 — e do cenário dá forma à trama que é tão líquida como a água de que Léa tem medo e que junta Fabien e Blanche.” (LAMEIRA, 2012).

A respeito do que é produzido aqui no Brasil, destaca-se um recorte temporal de 20 anos: em 2002, escreve Luiz Carlos Oliveira Jr. que Rohmer “constrói seus filmes com uma consciência narrativa que, de tão clara, acaba por pressupor uma composição bastante laboriosa. São filmes extremamente bem construídos – *matematicamente construídos*, no caso das *Comédias e Provérbios* (OLIVEIRA JR., 2002, grifos meus)”. Ruy Gardnier, por sua vez, em 2022, por ocasião da mostra ocorrida no MAM-RJ de parte da obra do diretor, afirma que Rohmer “deixou uma obra cinematográfica de *intenso rigor* e notável coerência expressiva e temática. São filmes que adequam elegância e simplicidade, um gosto pela beleza discreta e pelo exercício da inteligência. (GARDNIER, 2022, grifos meus)”.

Estes exemplos – de dois colegas da *Revista Contracampo* –, longe de esgotarem as ocorrências, apenas servem para ilustrar como tantas vezes é encarado o trabalho de Rohmer como cineasta à primeira vista: um calculista firme com a exatidão e execução de seus planos, pensando seus filmes como um físico da causa-efeito ou um matemático da geometria: a encenação “científica” como sugeriu Aumont.

A que se deve tal impressão? Em parte porque o próprio Rohmer, ao escrever sobre cineastas que admirava, considera tais argumentos. É ao escrever sobre Murnau que descreve o cinema como uma arte do espaço no espaço – mais tridimensional que o teatro e ao mesmo tempo limitada à superfície plana do quadro da tela, tal como na pintura (ROHMER apud AUMONT, 2008, p. 59). Sobre Alfred Hitchcock, em seu livro sobre o cineasta escrito em parceria com Claude Chabrol em 1957, coloca-o ao lado de outros cineastas então mais respeitados como Rossellini, Renoir e Murnau. Seu texto de abertura no livro sobre Hitchcock, então distante da reputação como um dos maiores criadores de formas do cinema, traz uma passagem reveladora de ser destacada:

Todo filme de Hitchcock baseia-se em uma espécie de “postulado formal”, que normalmente precisa apenas ser apontado. Este postulado é particularmente evidente em trabalhos mais recentes – os mais rigorosamente construídos (ROHMER, CHABROL, 1977, p. X) [tradução minha do inglês].<sup>8</sup>

Para o próprio Hitchcock, o fazer cinematográfico implica por si só em rigor de maneira inequívoca: “Se nem todos os filmes são rigorosos, é porque há em nossa indústria muita gente que não entende nada de ‘criação de imagens’”, afirmara em

---

<sup>8</sup> Na edição em inglês: “Every Hitchcock film is based on a sort of “formal postulate,” which most often only needs to be pointed out. This postulate is particularly evident in the more recent [1957] works – the most rigorously constructed”.

entrevista para François Truffaut (TRUFFAUT e SCOTT, 2004, p. 245). Ou seja, é necessário o exercício de rigor por todo o filme: tanto na forma (a imagem, segundo o ele mesmo) como também na narrativa (o “postulado formal”, segundo Rohmer e Chabrol).

Enquanto Hitchcock, um dos cineastas mais rigorosos de sua plasticidade, é conhecido como “mestre do suspense” e um grande manipulador, o mesmo nem sempre é dito de Rohmer<sup>9</sup>. Porém a crítica já lhe atribui adjetivos como “perverso”, um qualitativo que à primeira vista parece mais adequado ao realizador inglês – por exemplo, João Bénard da Costa (em 2007) sobre *O Amor de Astrée e Céladon* e Serge Daney (em 1984) sobre *Noites de Lua Cheia*, filmes, a princípio, muito diferentes<sup>10</sup>.

Jean Douchet, interlocutor privilegiado de Rohmer, é outro que vê na perversidade – pois manifestação do domínio da inteligência e da razão – um elemento central do diretor, havendo inclusive compartilhado sua interpretação com o diretor:

Bresson e Rohmer, dois cineastas jansenistas, são opostos [a Buñuel]. Ambos trabalham a perversidade. Quando disse isso a Rohmer, ele responde: "Ah, bom? Você acha isso? Talvez você não esteja errado..." A particularidade da perversidade é traçar um caminho, um caminho de inteligência, que não é bom a priori. Com Rohmer, tudo é caminho, inteligência, necessariamente tingidos de perversidade (DOUCHET, 2010, p. 12) [tradução minha].<sup>11</sup>

Se Rohmer responde Douchet de forma um tanto lacônica, tampouco lhe nega razão ou o corrige. Veremos então um destes perversos caminhos de inteligência traçados pelo cineasta em *Noites de Lua Cheia*.

#### **1.4 *Noites de Lua Cheia*: método e esgarçamento do rigor**

*Noites de Lua Cheia* merece mais atenção para nosso trajeto e a partir dele podemos ter uma amostra maior do controle de Éric Rohmer sobre seu filme, sua encenação e seu processo criativo, bem como vislumbrar ali aberturas que seriam decisivas para o filme seguinte, *O Raio Verde*.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Relações e influências de Hitchcock sobre a obra de Rohmer serão melhor exploradas no capítulo 3.

<sup>10</sup> Os textos de Bénard da Costa e Daney foram escritos à época dos lançamentos dos filmes, respectivamente 2007 e 1984.

<sup>11</sup> No original: “Bresson et Rohmer, les deux cinéastes jansénistes, sont à l’opposé. L’un et l’autre travaillent la perversité. Quand je dis ça à Rohmer, il me répond : " Ah bon? Vous pensez ça? Vous n’avez peut-être pas tort..." *Le propre de la perversité est de tracer un chemin, un chemin d’intelligence, qui n’est pas bon a priori. Chez Rohmer, tout est trajet, intelligence, c’est forcément teinté de perversité.*”

<sup>12</sup> Boa parte da análise referente ao filme nesta e nas próximas páginas foi tema de uma apresentação realizada por mim para o 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, realizado em setembro de 2021

O filme conta a história da jovem Louise, vivida por Pascale Ogier, 24 anos, recém-formada em artes que trabalha como designer em um grande escritório no centro de Paris. Ela vive com seu namorado Remi (Tchéky Karyo) em Marne-la-Vallée, uma nova vila planejada de uma cidade satélite nos arredores da capital, onde Remi, jovem arquiteto, trabalha para sua implementação e desenvolvimento na prefeitura local. Contudo, Louise sente-se um tanto aborrecida nesta nova região, ainda sem muito comércio, vida noturna ou mesmo árvores crescidas – além de ter que pegar um trem todos os dias para ir e voltar do trabalho. Quando fica vago um pequeno apartamento de sua propriedade no centro da capital que costumava alugar, Louise decide manter o apartamento para si mesma – um chamado “*pied-à-terre*” –, para usá-lo quando decidir ir a festas em Paris, por exemplo, pois os trens não funcionam de madrugada. Assim, Louise passa a se dividir entre dois endereços: o pequeno flat somente para si no centro de Paris e o apartamento compacto em dois níveis, sacada e janelas amplas com Remi no subúrbio de Marne-la-Vallée. Um lar de uma jovem solteira e um lar de um casal em início de vida, propostas de vivência bastante diferentes entre si.

Os filmes da série *Comédias e Provérbios* possuem como característica a apresentação de um dito popular, um pensamento de um autor ou um provérbio que serve tanto como tema como fio-condutor do filme em sequência. Em *Noites de Lua Cheia*, a frase é “*Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison*” [“Quem tem duas mulheres, perde sua alma; quem tem duas casas, perde sua razão” em tradução minha].

Portanto, conforme avisa a sentença no início do filme, a situação não acabará bem para Louise, ainda que boa parte do filme dependa do suspense se veremos uma saída possível sem perder “alma” ou “razão” – destaque-se que o “provérbio” foi supostamente inventado pelo próprio diretor (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 281). O uso da palavra *sentença* aqui não é acidental: pois tanto é uma frase como uma decisão proferida por uma autoridade, um juiz, sobre um problema da vida trazido a si. Rohmer, no caso, é o juiz das situações vividas por seus personagens – é também dele o roteiro.

A ideia de um enunciado que surge para ditar um acontecimento que se torna a atração do filme não é estranha na obra fílmica de Rohmer mesmo antes da série *Comédias e Provérbios*. Um forte exemplo está em *Les cabinets de physique au XVIIIème siècle* (1964), curta-metragem de 24 minutos produzido para a televisão educativa

---

em Curitiba (Paraná), sob o título de “Éric Rohmer e as armadilhas do acaso em *Noites de Lua Cheia* (1984)” como parte de minha pesquisa de mestrado.

francesa. Nele, Rohmer pessoalmente apresenta uma série de experimentos descritos em livros de física do Século XVIII, basicamente caseiros. A voz de Rohmer descreve o fenômeno e em seguida vemos sua execução – como a manifestação de eletricidade e estática através da condução humana. Este curta austero, em preto-e-branco, causa no espectador uma sensação de descoberta e revelação ao expor de maneira direta alguns fenômenos da física. Serge Daney, em 1966, considerava o filme a obra-prima de Éric Rohmer até então, pois “é-lhe suficiente filmar uma experiência de Física, passo a passo, para que nasça a emoção mais simples. E a mais estranha também, pois nascida *unicamente da exatidão*” (DANEY apud BELLOUR e BROCHIER, 1966, grifos meus). Importante remeter tanto ao “*Les cabinets...*” como à crítica de Daney, pois ambos trazem à tona o forte caráter observacional do diretor, bem como seu interesse em *executar um enunciado*, produzindo emoção na plateia ao acompanhar as consequências deste desdobramento. Um enunciado tal como o “postulado formal” presente nos trabalhos mais rigorosos de Alfred Hitchcock, segundo o próprio Rohmer, como vimos. Cada filme da série *Comédias e Provérbios*, portanto, pode ser encarado como uma culminação deste apreço antigo do cineasta em exibir para a plateia os desdobramentos de um postulado formulado em seu início.

Quase vinte anos depois de seu texto sobre “*Les cabinets...*”, Daney ao examinar *Noites de Lua Cheia* afirma que:

Só podemos dizer que Rohmer não deixa nada no ar, como se tivesse um enorme prazer em mostrar cada pequena engrenagem da armadilha que vai se fechando sobre Louise. E um prazer ainda maior (beirando a perversão) em fazer acreditar que, quem sabe, a armadilha não se fechará. Ele sabe, melhor do que ninguém, como fazer o espectador aceitar um ponto de partida totalmente artificial para melhor lembrá-lo ao final do percurso que ele estava muito errado em aceitá-lo (DANEY, 1998, p.159) [tradução minha].<sup>13</sup>

Daney retoma duas características associadas a Rohmer desde o seu tempo de crítico nos *Cahiers du Cinéma*: rigor e independência (DANEY apud BELLOUR e BROCHIER, 1966). Se a independência se verifica na sua capacidade de realizar seus filmes nos seus termos – em boa parte por se tratarem de pequenas produções – o rigor advém da narrativa que constrói ao redor do dilema entre os lares da sua protagonista e

---

<sup>13</sup> No original, de 04 de setembro de 1984: “*On peut seulement dire que Rohmer ne laisse rien dans le vague comme s’il éprouvait un souverain plaisir à montrer le moindre rouage de piège que va se refermer sur Louise. Et un plaisir encore plus grand (frôlant la perversion) à faire croire que, qui sait, le piège ne se refermera peut-être pas. Il sait, mieux que quiconque, faire accpeter au spectateur unpoint de départ tout à fait artificiel pour mieux lui rappeler en fin de parcours qu’il a eu bien tort de l’accepter.*”

da maneira como mostra tal impasse. Uma precisão e uma exatidão nos detalhes da mise-en-scène que “beiram a perversão” como disse Daney.

À luz das descrições de Aumont, Douchet, Daney e parte da crítica sobre a mise-en-scène do realizador, pensemos em dois exemplos de cenas de *Noites de Lua Cheia* que nos levam a crer neste sentido.

A primeira delas é quando somos levados pela primeira vez ao “*pied-à-terre*” de Louise, acompanhada de seu amigo casado e confidente Octave (vivido por Fabrice Luchini) – e também seu pretendente, bastante à revelia de Louise. Rohmer mostra o flat ainda em reforma da protagonista, um ambiente em um azul-claro cinzento, e inicia um plano-contraplano que acompanha o diálogo dos dois. No início compartilham impressões sobre viver nos subúrbios – insuportáveis, na visão de Octave – e logo a conversa passa a ser sobre o relacionamento de Louise e Remi, que Octave aproveita para minar e criticar. A aparente banalidade no tom da conversa guarda outros aspectos, principalmente por revelar aspirações do coração de Louise. Rohmer mantém a atenção do espectador não apenas pela conversa preliminarmente inocente que vai ganhando complexidade, mas também com sua encenação, discreta e precisa; pouco se sentem os cortes e movimentos da câmera, constantes, e há ainda uma espécie de jogo cromático que o diretor propõe ao nosso olhar: desde a chegada ao apartamento um toque de cor em vermelho vivo sempre está em cena. O enorme cachecol de Louise, o saco de frutas que passa de mão em mão – e de primeiro para último plano na perspectiva –, a tampa do café solúvel e inclusive, quase como uma surpresa, a camisa de Octave que é revelada apenas depois que ele tira o agasalho (Figuras 1 a 5).

Quando Louise fala “é o desejo do outro que excita o meu”, Octave deixa o seu lado do cômodo e passa a permanecer no mesmo enquadramento de Louise, forçando ao máximo uma aproximação em uma exibição de seu desejo por ela, em uma das suas muitas tentativas de sedução (Figura 6). A câmera se aproxima e realiza novos enquadramentos enquanto os corpos de Octave e Louise chegam mais perto e também se afastam no que se transforma em um duelo verbal sobre relacionamentos – sempre utilizando a pequena profundidade de campo do apartamento e com um detalhe vermelho no enquadramento. A permanência da cor escarlate demonstra a marcação controlada dos atores e dos enquadramentos. Rohmer realiza uma espécie de *coreografia* dos corpos e das cores neste pequeno espaço sob seu controle. Uma dança.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Há uma outra dança em outro momento central do filme, quando Louise chega em uma grande festa em um salão repleto de pessoas. Ela dança diante de Octave, mantendo seu espaço individual na pista cheia, quando seu olhar cruza com um outro homem, um rapaz desconhecido. Eles passam a dançar cada vez mais próximos, trocando olhares, Octave vai ficando cada vez mais fora do enquadramento. Em pouco tempo, Louise e o novo rapaz estão dançando um com o outro, bem próximos. Neste momento, Remi chega à festa – ele, um fanático de tênis que não gosta nem de festas, nem de dançar, nem da noite – arrumado de forma até espalhafatosa, ostentoso com sua camisa escura e gravata dourada. Ele observa a dança de Louise e do desconhecido – que inclusive espelham os

passos nos pés um no outro em meio à multidão – e seus olhos mostram a desilusão. Contudo, os mesmos olhos de Remi veem uma garota de branco bronzeada que esteve presente quase o tempo todo nos enquadramentos anteriores da dança, em segundo plano. Ela, Marianne, excelente jogadora de tênis, é apresentada a ele instantes depois por uma amiga em comum (figuras 7 a 12). Nestes poucos minutos já temos ali os presságios dos desenlaces amorosos que virão ao longo da “arapuca” armada pelo realizador.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Nesta cena efervescente de festa, há também um calor e um excesso que surgem de maneira surpreendentes. Porém, ao contrário do ambiente controlado nos mínimos

detalhes pelo realizador na cena do apartamento, a filmagem da noite de festa foi tomada por caos e imprevistos advindos do enorme número de jovens convidados para fazer a figuração. Rohmer tentou evitar que os extras devorassem todo o buffet da produção e precisou usar fones de ouvido para conseguir suportar o barulho, ao mesmo tempo em que precisava preocupar-se com os enquadramentos no meio da confusão – o que marcaria um dos raros momentos de sua carreira até ali em que ficou totalmente à mercê dos imprevistos sem qualquer planejamento de antemão (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 282). Uma completa invasão extraordinária do acaso e do real na filmagem, desse modo.

Pois se Rohmer é um calculista meticuloso do que e como filma, retomando Daney e Aumont, ele *também* é um realizador interessado no acaso enquanto elemento que compõe o mundo real e de seus personagens – e, por consequência, que precisa ser incluído nos seus filmes. Para criar *Noites de Lua Cheia*, Rohmer (com mais de 60 anos à época) frequentou a noite dos jovens parisienses e fez longas entrevistas com seus atores (Ibid., 282-283), tentando compreender seu mundo e ajustando o roteiro para aproximar-se o máximo possível da realidade. Sempre um observador, portanto, das relações humanas, principal matéria de seu cinema.

Sua busca pelo realismo implicou inclusive em abdicar um pouco de seu controle sobre o filme. Rohmer convidou sua atriz principal, Pascale Ogier, para assinar a direção de arte do filme. Coube a ela contribuir estabelecendo materialidades para o projeto – empreitada que Rohmer, sempre detalhista, até então preferia não delegar em filmes que não fossem de época. Como Louise é uma jovem designer descolada de sua idade, Ogier ficou responsável por não apenas decorar os ambientes que ela habita, como por escolher os apartamentos pelos quais Louise se sentiria dividida. Em sua procura por qual seria a residência de um jovem casal interessado em arquitetura nas novas cidades planejadas do subúrbio, Ogier não considerou apenas elementos estéticos, mas também de filmagem, calculando as distâncias possíveis para acomodar a câmera, equipe e possíveis enquadramentos nestas locações, conforme cartas suas enviadas ao diretor (Ibid., p. 310).

Também foi por escolha de Ogier o grande pôster de uma obra de Mondrian de enorme destaque na casa de Marne-la-Vallée, pintor pelo qual Rohmer tinha pouco apreço (Ibid., p. 282). Curiosamente, as pinturas de linhas retas e cores industriais de Mondrian tornaram-se um forte elemento constitutivo do filme. Um dos pintores do século XX mais interessados em pensar a modernidade e a urbanidade em suas obras e escritos – temas também caros a Rohmer em seus filmes –, Mondrian defende em 1923 que “uma nova estética e uma nova arte são necessárias como preparação para a realização universal da

*beleza*. [...] A nova estética para a arquitetura é a da nova pintura” (MONDRIAN, 2008, p. 148-149, grifos originais), o que pode ser visto como uma construção semelhante à argumentação de Rohmer décadas depois ao perceber o cinema como uma nova arte que pode de maneira única e universal capturar a beleza do mundo. Se de fato o cineasta possuía reservas às obras do pintor, *Noites de Lua Cheia* prova uma confluência profícua entre ambos, possível graças ao intermédio de Ogier.

Ainda, em se tratando de uma nova cidade em um novo modelo de vida em Marne-la-Vallée, a escolha por Mondrian não é gratuita. Os pequenos blocos de apartamentos quadrados e repletos de retas em branco e esquadrias em um azul primário evocam diretamente a obra do pintor holandês. Suas constantes linhas retas também são lembradas nos enquadramentos dentro do apartamento do casal, sendo que Rohmer encontra muitas maneiras de inserir Ogier cada vez mais dentro de quadrados formados pela arquitetura e *décor*, reforçando a claustrofobia e solidão de suas escolhas – a armadilha provocada por si própria.

Para além da arquitetura, Mondrian também possui uma ligação com questões de iluminação – outro aspecto presente em muitas conversas do filme. Mondrian era tão ciente da influência da luz dos ambientes sobre seus trabalhos que desgostou de várias exposições de suas obras e chegou a defender pintar um trabalho onde ele seria exibido (BOIS, 1998, p. 175-176). Louise possui um emprego que considera um tanto tedioso; seu interesse maior está no design de luminárias que ela mesma desenvolve, pensando inclusive na intensidade de calor da luz alcançada, um tema valioso a Mondrian. E se torna no mínimo irônico e parte de um jogo de palavras que, conforme o dito que abre o filme, quem perde a razão é justamente a pessoa que tem interesse em *iluminação* – de interiores, mas não do seu íntimo.

Ainda, as cores usuais de Mondrian, primárias brutas e de aspectos industriais, repetem-se pelo filme: tanto um reflexo dos tons vívidos em voga na época presentes nas roupas e nas ruas – o que Rohmer achava muito interessante, segundo o próprio em entrevista (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 161) – como uma amostra do espírito da década de 1980 marcada por excessos em diferentes maneiras. E, de certa forma, a frieza advinda dos tons industriais se espalha por todo o filme, passado nos meses mais frios do ano (de novembro a fevereiro no hemisfério norte). Para os roteiros de *Comédias e Provérbios*, o diretor escolhia sempre uma ou duas cores que inseria na capa e que servia como inspiração para o desenvolvimento do projeto. O de *Noites de Lua Cheia* era cinza, da própria cor da lua e do inverno. Rohmer, para quem a cor era assumidamente muito

importante, afirma que a escolha pelos cinzas e noturnos neste filme lhe permitiu rodar algumas cenas como se em preto-e-branco, porém com película colorida (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 99-100) – este procedimento e trabalho com os cinzas seria novamente convocado na década seguinte, em *Conto de Inverno*, ressaltado ali pelo prólogo repleto de cores quentes de verão.

Por ocasião do lançamento de *Noites de Lua Cheia*, a revista *Cahiers du Cinéma* publica uma extensa reportagem sobre os bastidores do filme centrada em depoimentos da equipe, assinada por Alain Bergala e Alain Philippon, chamada *Éric Rohmer, la grâce et la rigueur* (1984) [“Éric Rohmer, a graça e o rigor”, em tradução literal]. A investigação revela desde o seu título o controle do cineasta sobre o filme. Margaret Menegoz, a produtora, afirma que Rohmer não usa assistentes de direção e atua ele mesmo “como um produtor”, sem delegar funções como plano de filmagem e definindo por si o tempo de rodagem. A ela, cabe se ocupar somente antes e depois das filmagens: aspectos legais como financiamento e contratação da equipe e o lançamento do filme (festivais, publicidade, etc.). A parceria funciona porque ambos “compartilham uma vontade de eliminar tudo o que é supérfluo” (BERGALA e PHILLIPON, 1984, p. 15)<sup>14</sup>, evitando custos altos e permitindo uma equipe enxuta, concentrada, mais barata e sutil na paisagem.

Georges Pratt, responsável pelo som, também destacou que Rohmer tem a preocupação constante em ser o mais discreto possível com sua equipe, de não serem notados em suas locações. Ainda, Pratt conta que ele e Rohmer saíam juntos sozinhos andando por Paris para gravarem sons ambientes para o filme – uma atitude incomum em realizadores – e sempre com o diretor em supervisão bastante minuciosa sobre a trilha: Rohmer não permitia que cortasse “tempos mortos” de uma gravação de ambiência, respeitando sempre a lógica do lugar e do horário (cenas noturnas têm gravações noturnas, por exemplo). “A trilha sonora parece muito simples, mas é um rigor realmente muito difícil de obter. A dificuldade do *mixeur* é que ele trabalha com pouquíssimos elementos, fica por um fio”<sup>15</sup> resume Pratt (BERGALA e PHILLIPON, 1984, p. 14).

---

<sup>14</sup> Todos os trechos mencionados de *Éric Rohmer, la grâce et la rigueur* são tradução minha. No original: “*Eric Rohmer et Margaret Menegoz partagent la même horreur du gâchis, le même sens de l’économie, la même volonté d’éliminer tout superflu*” (grifos originais).

<sup>15</sup> No original: “*La bande-son paraît très simple* », dit G.P., « *mais c’est une rigueur qui est vraiment très difficile à obtenir. La difficulté, pour le mixeur, c’est qu’il joue avec très peu d’éléments, ça ne tient qu’à un fil.*”

E se com Pascale Ogier houve bastante abertura e parceria no set e na performance de Louise, com Tchéky Karyo foi mais complexo. Egresso do teatro, Karyo insistia em uma atuação mais corpórea para Remi, querendo inclusive se bater nas paredes durante uma discussão para dar vazão aos sentimentos de seu personagem – uma explosão de violência totalmente estranha na filmografia do realizador. Rohmer vetou a ideia, dizendo que Karyo estava se interferindo na mise-en-scène. Com sua resposta, Rohmer prova, de maneira sucinta, seu controle sobre o enquadramento, a encenação e sobre o que interessa (ou não) em seu cinema (BERGALA e PHILLIPON, 1984, p. 11).

Finalmente, destaco o depoimento do diretor de fotografia Renato Berta – que até então não havia trabalhado com o diretor e detalha suas surpresas com o método encontrado. “É um filme realmente baseado em uma práxis” (BERTA apud BERGALA e PHILLIPON, 1984, p. 14). Rohmer começou a passar tempo com atores e membros da equipe por cerca de oito meses antes das filmagens começarem – e neste período registrou ensaios em Super-8 e diversas fotografias das locações, permitindo que os trabalhos fossem mais rápidos (e econômicos) quando as câmeras rodassem, normalmente em uma tomada. “Com ele [Rohmer], é preciso dizer que o essencial acontece *antes* da filmagem. *Durante*, trata-se de cruzar as linhas da criação. Antes, conversamos longamente, bebendo chá: é a maneira dele de trazer a equipe para dentro do filme, para que no set tudo aconteça sem ordens ou burocracia.” (BERTA, 1984, p. 17, grifos originais)<sup>16</sup>. Mesmo assim, imprevistos aconteciam (como durante a noite da gravação da festa, conforme já mencionado anteriormente) ou havia abertura para composições no momento, como descreve Berta sobre encontrar com calma juntos o melhor posicionamento de luzes nas cenas: “Eu sugeria alguma coisa, ele olhava e dizia: ‘Isso não está bom!’ Então eu fazia outra coisa, e assim por diante... enfim, era um verdadeiro trabalho de iluminação, e no cinema nunca se faz assim. Ele me disse: ‘É estranho, é como se estivéssemos pintando’.” (BERTA apud BERGALA e PHILLIPON, 1984, p. 14)<sup>18</sup> – e esta comparação incidental com a pintura nos será útil nos próximos capítulos.

Havia muita preparação, portanto, ainda que houvesse momentos de escuta, tentativa, erro e descoberta nas filmagens. Os colegas de trabalho revelam um cineasta

---

<sup>16</sup> No original: « Avec lui, il faut dire que l'essentiel se passe avant le tournage. Pendant, il s'agit de faire se croiser les lignes de création. Avant, on discute longement, en buvant du thé : c'est sa manière de faire entrer l'équipe dans le film, si bien que sur le plateau, tout se passe sans ordres, ni bureaucratie. »

<sup>18</sup> No original: Je proposais quelque chose, il regardait et disait: « ce n'est pas très bien ! » Alors je faisais autre chose, et ainsi de suite... Enfin, c'était un vrai travail d'éclairage, et dans le cinéma ça ne se fait jamais comme ça. Il m'a dit: « c'est bizarre, c'est comme si on faisait de la peinture. »

paciente – a primeira qualidade destacada por Daney no começo de sua carreira – e determinado, presente e minucioso com a equipe, ciente da necessidade de manter os custos baixos e um grupo de trabalho manejável e de fácil locomoção, sem atrapalhar a vida cotidiana nos ambientes em que iriam filmar. Um diretor em um compromisso com o mundo real, sua matéria-prima.

É no processo de feitura de *Noites de Lua Cheia*, enfim, que Rohmer irá engendrar seu salto mais ousado rumo ao acaso no processo artístico. A partir da personagem de Louise, descrita por ele como “sempre em movimento” (ROHMER apud BAECQUE e HERPE, 2014, p. 310), Rohmer decidiu acompanhar no próximo filme uma personagem tão inquieta quanto – ou até mais –, “enquanto [ela] busca alguma estabilidade em sua vida” (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 81), porém desta vez abdicando de um roteiro escrito previamente e de uma equipe profissional considerável: seriam somente ele, seus intérpretes e três jovens para funções de câmera e som, a maior parte dos envolvidos com pouca ou nenhuma experiência, usando como registro película 16 milímetros – material associado a trabalhos amadores por ser mais barato e de resolução e qualidade técnica de imagem bem menores que a tradicional de 35 milímetros do cinema comercial –, em diversas locações pela França no verão, em um contato em embate direto com o mundo, pronto para capturar eventos do acaso totalmente fora de seu controle. Este filme é *O Raio verde*, tema de análise do capítulo três. Como o processo criativo de Rohmer pode estar aberto ao acaso e como esta busca se relaciona a uma questão histórica das artes? Antes de entrar propriamente na matéria do filme e do pensamento de Rohmer, faz-se necessário, portanto, primeiro melhor explorarmos a entrada e presença do acaso no processo criativo nas artes de um modo amplo, como veremos a seguir.

## CAPÍTULO 2 – PRESENÇA DO ACASO NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

“Meus filmes são feitos com a meteorologia”  
Éric Rohmer, em entrevista de 1986

No presente capítulo, apresento a questão do acaso como presente no cotidiano da prática artística – desde que o artista faça uma escolha atenta e consciente para que este se integre à sua prática. O acaso surge como fruto de uma busca paradoxalmente livre e rigorosa, inquieta e madura.

Toda obra de arte é resultado de um processo de trabalho por seu criador, o qual emprega ali tempo e técnica a partir de sua sensibilidade própria. Muitos creem que é através da técnica – de seu domínio e de sua inovação – que é valorizado o trabalho do artista, definindo assim a sua maestria. Contudo, declarações como as acima ignoram boa parte dos percursos de criação nas artes e acabam por repercutir discussões já ultrapassadas na contemporaneidade neste campo – muitas vezes, glorificando o trabalho artístico como o produto de um autor iluminado ou agraciado divinamente. Os processos que levam às obras como as conhecemos é repleto de esforços, enganos, recomeços, descobertas.

Dentro destes processos o inesperado surge na forma de acasos que são avaliados pelos artistas – sendo incorporados ou não – durante seu trabalho. Porém quais acasos são esses e de que forma eles se manifestam no processo criativo? E como tal manifestação ocorreria no âmbito do cinema? São algumas das questões que pretendo abordar neste capítulo. Não se trata de uma exploração filosófica ou psicológica acerca dos acasos, mas de como o inesperado é encarado e administrado no processo artístico, dentro de sua poética<sup>19</sup>. Para tanto, faz-se necessário também explorar em como o acaso foi teorizado para além do cinema, a partir dos trabalhos de Fayga Ostrower (2013) e Ronaldo Entler (2000).

### 2.1 Processos criativos e acaso

Fayga Ostrower, em sua obra *Acasos e criação artística* (publicado pela primeira vez em 1990), afirma que sequer há criação artística sem acasos, porém questiona em

---

<sup>19</sup> Por poética, entenda-se “um programa formado em torno de um gosto, uma função atribuída à arte, uma técnica ou qualquer outra coisa que determine a obra por fazer”, conforme as lições de Luigi Pareyson (ENTLER, 2000, p.16).

seguida se haveria de fato acasos na criação – uma vez que fenômenos inesperados são absorvidos no trabalho, tornando-os indissociáveis do processo autoral do artista e dos questionamentos que ele (ou ela) enfrenta durante (OSTROWER, 2013, p. 21).

A autora traz como exemplo o trabalho de Pablo Picasso, a partir de comparações entre seus esboços e a obra concluída: “o próprio processo de trabalho se converte em processo criador, de buscas e descobertas sempre mais abrangentes” (OSTROWER, 2013, p. 49, grifos originais). Mais adiante, Ostrower expõe da seguinte maneira os caminhos do processo artístico na pintura:

Ao iniciar uma pintura, o artista começa e às vezes recomeça. Ainda não conhece os detalhes do caminho e muito menos pode prever o momento final. Na imagem que vai sendo formada e reformada, cada pincelada, cada linha e cada cor que forem introduzidas hão de alterar o caráter global da composição. A partir da totalidade que assim se modifica, se determinará de novo o sentido de cada pincelada já existente ou de cada pincelada a ser acrescentada. Durante o trabalho, a situação contexto-componentes permanece fluida, podendo mudar de momento a momento. O propósito do artista – aquilo que ele tem em mente, embora não precise de explicitá-lo a outros ou a si mesmo – é poder chegar a uma composição com um equilíbrio interno em que nada falte e nada seja demais. Com o contexto sendo continuamente dissolvido e reformulado, esse estado de equilíbrio só poderá ser alcançado através de uma série de desequilíbrios e equilíbrios imprevisíveis e portanto impossíveis de serem antecipados, porém logo reconhecidos quando avistados. (OSTROWER, 2013, p. 70.)

O que Ostrower descreve é um estado permanente de “desequilíbrios e equilíbrios” que constituem o próprio processo criativo, o qual existe em constante movimento, em um estado de agitação até que se atinja uma satisfação que traga conclusão à obra. O acaso seria este evento que traz desequilíbrio na execução, a qual tem como objetivo final um equilíbrio. Ainda há mais para ser destacado na explicação da autora: “impossíveis de serem antecipados” implica em reconhecer parte dos mistérios da criação – a inspiração do artista que surge das horas em trabalho – enquanto “reconhecidos quando avistados” traz à tona a capacidade do artista em agarrar o inesperado que pode surgir a qualquer momento.

A questão do reconhecimento de um evento inesperado que pode constituir uma oportunidade ao artista é uma questão complexa. Pois o fenômeno precisa ser percebido pelo íntimo do artista (“reconhecidos quando avistados”), em uma cadeia de decisões que são tomadas muito mais através da ação e dos reflexos que do pensamento.

O estilo de um artista se revela em inúmeras decisões intuitivas (conscientes e inconscientes), cobrindo todas as etapas e detalhes do trabalho, desde a escolha

inicial da técnica e do material, dos elementos visuais e seus relacionamentos formais, à configuração da imagem. Tais decisões, e também as hesitações, são formuladas com a maior naturalidade e simplicidade: “aqui seria melhor acrescentar algumas linhas; ali vou ter que interrompê-las; aqui cabe uma cor mais intensa; ali um vazio maior”. Os pensamentos não precisam ser verbalizados – nem sequer pensados. Basta o artista agir. Mesmo assim envolvem decisões, escolhas, avaliações, que vêm do foro íntimo da pessoa e exigem coragem e coração (ambas as palavras têm a mesma raiz). (OSTROWER, 2013, p. 46.)

Curiosamente, compreender o processo de criação no âmbito da Teoria de Cineastas, passa muitas vezes pela análise das palavras – atos de verbalização – dos artistas. Ainda que Ostrower tenha escrito suas observações no âmbito da pintura e das artes plásticas na virada dos anos 1990, é interessante que ela reconheça o desafio presente nas tentativas de compreender *como* a arte toma forma pelas mãos de seus artistas, uma vez que se trata de um processo íntimo fortemente baseado no contato com o meio de expressão, nos embates com a matéria. Para um cineasta como Rohmer, dotado de um olhar de pintor para as cores no enquadramento, nota-se que elementos de cor surgem criando equilíbrios – e desequilíbrios – na cena com base em elementos do décor ou dos figurinos, como por exemplo a cena com os detalhes vermelhos no pequeno apartamento de Louise em *Noites de Lua Cheia* descrita no capítulo anterior. Ou em *Conto de Verão* (1996), em um diálogo em plano-contraplano entre Gaspard e Margot em uma calçada com as enormes lixeiras azul e vermelha (figuras 13 a 18): elas não foram trazidas pela produção, estavam ali enquanto partes do mundo material e o diretor escolheu colocar seus personagens em frente a elas pelo elemento de cor que introduzem – como um pintor que reage às linhas que acabou de traçar, conforme descreve Ostrower e, vale lembrar, o próprio Rohmer segundo Renato Berta durante *Noites de Lua Cheia*, em uma declaração mencionada no capítulo anterior (vide p. 29).



Figura 13, quando Gaspard (Melvil Poupaud) encontra Margot (Amanda Langlet) para uma conversa diante de sua casa.



Figura 14, Rohmer estabelece os dois personagens frente a frente para o diálogo, fazendo em plano e contraplano.



Figura 15, corte para Margot com as lixeiras coloridas ao fundo.



Figura 16, os planos se intercalam com a conversa.



Figura 17, Margot é chamada de volta para casa, surge no plano de Gaspard para se despedir e a câmera faz uma pan, exibindo novamente as lixeiras enquanto Margot sorri em sua despedida.



Figura 18, final do movimento da câmera e também final da cena, vemos que estivemos diante da casa de Margot o tempo todo. Esta sequência de imagens será retomada no capítulo 3.

Esta capacidade de reação ao mundo por parte do artista é fruto da sua atenção individual despendida no trabalho. Destaca a autora que:

Quando notamos um acaso significativo – e pode ser em si um evento insignificante –, ele é “reconhecido” de imediato. Esse ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós. E mais: no instante mesmo em que o acaso surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-o a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa de nosso ser. Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*. (OSTROWER, 2013, p. 25, grifos originais.)

Ostrower traz com esta passagem um paradigma interessante: os acasos, ainda que fora do controle e do planejamento, são afinal esperados. Ou seja, eles podem ser

*convidados* ao processo enquanto fonte de criação, como se o artista deixasse uma porta aberta para tal, assumindo esta possibilidade. E por qual motivo faria isto? Segundo Ronaldo Entler – que retoma muitos aspectos das pesquisas de Ostrower –, o acaso traz consigo a diversidade ao processo criativo: “[o acaso] pode se tornar eficiente na medida em que o artista permanece receptivo: não se trata de buscar ao acaso uma configuração previamente desejada, mas de permitir que o próprio desejo se construa e se transforme em função das novas possibilidades que o acaso oferece” (ENTLER, 2000, p. 87). Desta maneira, o acaso permite novas possibilidades em formas e interesses aos artistas, transformando suas obras e poéticas – desde que estejam abertos para isso.

O acaso, desta maneira, é um evento temporal e espacial. Acontece em dado momento e em um espaço – não necessariamente literal, falamos do espaço de criação – sob domínio do artista. Ou seja, ocorre em um campo delineado pelo artista, em uma espécie de círculo de giz traçado no chão que dotará de significação tudo o que acontecer dentro dele<sup>20</sup>. Deste paradoxo entre criar ao mesmo tempo uma delimitação e a abertura para que nela ocorram e possam ser significados os “acazos” está o que Ostrower chamou de “expectativa inconsciente”. Trata-se de uma contradição apenas aparente, pois, desta maneira, quanto mais claro o território traçado, suas regras, mais significativo o impacto de eventos inesperados que surgem.

É interessante pensar em consequências disto para o cinema.<sup>21</sup> Dois breves exemplos ilustrativos brasileiros: recentemente, tive a oportunidade de perguntar ao realizador Cao Guimarães sobre a presença do acaso em seu processo criativo. Guimarães respondeu inicialmente que o acaso não pode ser “convocado”, “não é uma entidade mística, que vai baixar”, para depois citar Albert Camus, “o acaso é a divindade da razão”. Ele prosseguiu em uma fala sobre o afastamento entre razão e natureza, destacando que o acaso é sempre inconcebível para um ser hiper-racionalista. “O acaso são coisas que acontecem e você tem que estar atento e aberto, de preferência com o coração”. Após refletir sobre suas experiências em locações, afirmou que “é um jogo de controle e descontrole, você tem que ter regras. Você vai trocar as pessoas de casa, tem que ter regras

---

<sup>20</sup> A figura do círculo de giz vem de uma contribuição da orientadora.

<sup>21</sup> Haveria aqui campo para inserir uma discussão sobre a relação entre acaso, como acontecimento dentro de um território traçado, e o cinema de dispositivo, porém vamos nos abster disto nesta pesquisa.

[*referência ao seu filme Rua de mão dupla (2002)*]. Você cria regras para que o descontrole possa acontecer” (informação verbal)<sup>22</sup>.

É por mencionar a necessidade de regras para ser surpreendido que trago como segundo exemplo Eduardo Coutinho – outro cineasta do encontro com o mundo. Seu cinema é repleto de condições impostas por si próprio a cada filme com o intuito de melhor encontrar (e ouvir) as pessoas. Jordana Berg, sua montadora e parceira criativa constante, afirma que Coutinho, além de dizer que sempre se devia partir de uma regra, constantemente “criava prisões para ele mesmo”: um lugar, uma data, a equipe, o roteiro, o corte (informação verbal)<sup>23</sup>. Destas regras rígidas, conseguia extrair o máximo do contato com as pessoas que conhecia diante da câmera, em um pacto também ético com as mesmas.

Guimarães e Coutinho trazem a aplicação das noções de traçar os círculos de giz necessários para ali observarem o acaso, da busca por um desequilíbrio dentro de um estado de atenção e vigilância. Se pensarmos em Éric Rohmer, seu rigor na mise-en-scène, portanto, condiz com a sua capacidade de incorporar o acaso na criação. Como descrito por Ostrower, os acasos, ainda que impossíveis de serem planejados, “eram esperados”, pois as condições internas e externas foram criadas escrupulosamente para tanto pelo diretor.

## 2.2 Acaso, atenção e rigor

Como vinha descrevendo, o acaso acabaria por possuir uma ligação íntima com regras para ser reconhecido, valorizado e incorporado. Ronaldo Entler (2000) afirma que o acaso se configura a partir de uma negociação das determinações do artista consigo mesmo, em uma busca pela espontaneidade que vem de rigor e também treino. Neste sentido, prossegue:

A espontaneidade produtiva é, neste caso, conseguida através de uma disciplina rigorosa ou, pelo menos, através de um envolvimento profundo com os meios e estratégias de criação, isto é, a matéria-prima, as ferramentas de trabalho, e também os códigos implicados numa determinada poética. (ENTLER, 2000, p. 48.)

---

<sup>22</sup> “Aula Inaugural 2022 PPGCINEAV - Conversa com Cao Guimarães” via YouTube no dia 22 de março de 2022. Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3BwJ-jUMTA](https://www.youtube.com/watch?v=_3BwJ-jUMTA)>. Acesso em 25 de maio de 2022.

<sup>23</sup> Masterclass Jordana Berg, 08 de setembro de 2018, São José dos Pinhais. Palestra.

É possível afirmar, portanto, que se exige uma experiência do artista a fim de que possa estar no estado mental para reconhecer o acaso e saber incorporá-lo na sua obra. Ostrower também escreve nesta lógica, ao afirmar que é necessário ao artista uma “maturidade” para trabalhar com o acaso, pois o artista precisa estar plenamente ciente tanto do seu estilo como do seu íntimo para trabalhar com o acaso: “A criação é uma conquista da maturidade. Só ela dará ao artista a liberdade de formular novos conceitos expressivos, de crescente complexidade artística e sutileza de nuances emocionais” (OSTROWER, 2013, p. 39). Desta maneira, o autoconhecimento de um artista sobre suas buscas poéticas e o domínio sobre sua técnica que lhe permitem correr riscos e assumir “desequilíbrios”, para usar o termo da autora, em novas criações.

Destaca-se a noção de disciplina e experiência para lidar com o acaso. Aparentemente contra intuitivo, o acaso necessitaria do rigor e da experiência para ser reconhecido. Décio Pignatari traz o exemplo de que “o sonetista ‘intui’ sonetos” (PIGNATARI, 1975, p. 150). Ou seja, sua aparente facilidade é fruto de uma atividade que realiza já há muito tempo. A capacidade de “intuir” resulta de uma longa prática – o que também implica em domínio técnico. Ostrower afirma que:

Assim o reconhecimento de acasos nunca se dá “ao acaso” – e eles vão ocorrer naquelas áreas em que estamos engajados com todo nosso ser, apaixonadamente engajados, quando portanto qualquer sugestão, qualquer incidente, pode tornar-se uma centelha que de repente ilumina todo um novo caminho. (OSTROWER, 2013, p. 51)

Portanto, o artista está já totalmente comprometido com o trabalho, em estado de atenção. Observa-se que o acaso não é a criação em si, mas o sinal (“centelha”) que indica uma exploração a ser feita: é necessário que seja o próprio artista a trilhar o caminho, sendo o acaso um vislumbre do percurso possível.

Pignatari, no mesmo texto citado anteriormente, também defende uma dialética entre racional e o intuitivo, em uma busca por uma espécie de equilíbrio nestas trocas, que já adianta muito do que escreveriam Entler e Ostrower décadas mais tarde:

O campo da arte é o do *controle sensível*, direto. Imagine-se um reservatório de água, uma coluna, transparente: o controle a olho do nível de água tem algo de uma apreciação qualitativa em sua “diretidade”, tão precisa e justa quanto a apreciação quantitativa de um instrumento aferidos, em sua “indiretidade” (*controle insensível*) – se é que se pode falar de precisão da percepção, a qual, elaborando o que percebe, contenta-se com o que se poderia chamar de *inexatidão suficiente* – um “mais ou menos” topológico, vital e vivencial, e portanto casual (Acaso) e portanto possibilístico (aberto a novas possibilidades).

Tiro-ao-alvo. A mosca não é um “absoluto”, mas um ponto-evento de referenciado *objetivo*. Os impactos armam a constelação estocástica do *controle sensível*, exercido na mira. Concreção de uma série-tentativa de tiros. (PIGNATARI, 1975, p. 150, grifos originais)

Pignatari descreve a atividade artística<sup>24</sup> como uma espécie de somatório de procedimentos em que o controle sensível do artista se lança a partir das possibilidades de causalidades. Desta forma, o acaso é um procedimento que abre trajetórias para a criação. O acaso, portanto, não é um objetivo em si – como se o centro do alvo destino das explorações do autor – mas mais um norte para onde o artista pode exercer suas investigações e explorações. O resultado não necessariamente é o centro do alvo, mas a produção até ele.

Centelha, centro do alvo, evento, fenômeno. São muitas as expressões usadas pelos autores citados nas tentativas de descrever um acontecimento que provoca o artista, convocando-o nas suas técnicas e sensibilidade para manifestar-se. É preciso, portanto, que o artista esteja atento ao mundo e aos acontecimentos a sua volta.

Beleza, Harmonia. É o que a mente humana tenta vislumbrar ao tentar compreender-se, na incessante busca de significados. Essa busca é de ordem transcendental, indo sempre além dos limites do dado e do existente, e tentando alcançar, nas realidades do cotidiano, uma realidade maior e mais visionária, novas formas de beleza, contexto para um novo sentido de vida.

Os acasos identificariam, então, certas possibilidades nossas latentes, que encontram num incidente fortuito o momento oportuno de se realizar. Parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante – salto este que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos. (OSTROWER, 2013, p. 55).

A partir destes parágrafos de Ostrower, seria possível pensar no cinema de Rohmer. Éric Rohmer é um cineasta empenhado na busca pela beleza e harmonia do mundo, “nas realidades do cotidiano”, realizando um cinema que se propõe ao contato direto com a natureza e as pessoas, atento a detalhes das manifestações da natureza e dos gestos humanos, por menores que sejam: uma nuvem que altera a luz natural de uma cena, o movimento selvagem das plantas sob o vento, um cabelo que teima em cair sobre o rosto dos atores enquanto falam, uma movimentação de mãos que revela ansiedade, uma lágrima que escorre em um momento inoportuno, um raio que surge ao pôr do sol. Um cinema, como ele descreve, meteorológico.

---

<sup>24</sup> Destaque-se, contudo, que Pignatari escreve sobre uma arte sempre aberta ao novo, à experimentação, e a novas possibilidades de forma. Isto será melhor desenvolvido nas próximas páginas.

É a sua atenção aos movimentos naturais do mundo – daí uso da expressão *meteorológica* – que dá a Rohmer a capacidade de reconhecer e incorporar os acasos em seus filmes.

Em nosso percurso neste capítulo, com o fim de sumarizar algumas das principais ideias apresentadas, percebemos que os acasos (a) são intrínsecos à criação, (b) surgidos em um processo de equilíbrios e desequilíbrios vivido pelo artista, (c) não são antecipados, mas esperados, (d) esperados em razão de surgirem e serem reconhecidos dentro de uma espécie de círculo de giz espacial e temporal traçado pelo artista, (e) círculo este constituído por uma série de regras pessoais, declaradas ou não, em um procedimento, portanto, repleto de vigilância, maturidade e rigor para reconhecer e incorporar os acasos quando surgem.

Veremos que os pontos acima reverberam de forma surpreendente no cinema de Éric Rohmer. Para tanto, faz-se necessário examinar em um caso concreto, exatamente *O Raio Verde*, tema do próximo capítulo.

### **2.3 Todo pensamento emite um lance de dados**

Entretanto, antes de prosseguirmos, faz-se necessária uma breve meia-volta, a fim de diferenciar de uma vez por todas que o acaso não se confunde com o arbitrário. Mencionei Décio Pignatari e seu “o sonetista ‘intui’ sonetos” (PIGNATARI, 1975, p. 149-150), misto de frase, manifesto, aforismo, teorema e poesia. No texto – cuja conclusão é a frase acima –, Pignatari discorre sobre o papel do acaso na criação poética, enquanto o campo de novas possibilidades que o artista deve percorrer. E são estas possibilidades que abrem caminho para inovações para a arte.

Como vimos, o acaso – por ser advindo de um processo de raciocínio, expectativa e construção – está bastante distante do arbitrário, algo fora do controle do sensível. Neste sentido, Pignatari escreve sobre uma arte aberta ao novo, à experimentação, como um “organismo criativo, móvel, inteligente”: “uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante uma permuta dialética entre o racional e o intuitivo” (Ibid., p. 149). Além de defender a ideia do processo artístico como uma dialética constante que faz recordar os estados de desequilíbrios e equilíbrios de Ostrower visto anteriormente, é através do acaso que se encontram as possibilidades de inovação

criativa, porque é um campo de construção intelectual, rigoroso. E só é possível a inovação através do conhecimento profundo do seu fazer e de sua história.

Ao aprofundar sua mencionada comparação ao tiro-ao-alvo, Pignatari estabelece melhor esta capacidade evolutiva do acaso no seguinte trecho:

Uma coisa é o tiro-ao-alvo, outra o “tiro nas lebres de vidro do invisível”. O primeiro arma-se de um propósito, de um *objetivo*: campo de Acaso controlável por incorporação. O segundo é um teleguiado à procura de moscas, ricocheteando pelo campo infinitamente reduzido do Arbitrário. O Arbitrário não possibilita a evolução de formas. (PIGNATARI, 1975, p. 150. Grifos originais)

Criador profundamente questionador e inquieto, Pignatari vê que as possibilidades de a inovação e evolução formal serão possíveis através da combinação do controle sensível com o acaso – os tiros em tentativas, acertos e erros –, em oposição a uma criação que advém do arbitrário – sem alvo, tiro cego e sem trajetória solto no ar.

Pignatari convoca inclusive uma imagem de outro poeta, João Cabral de Melo Neto, ao citar “o tiro nas lebres de vidro do invisível” como uma metáfora para a inspiração fugaz e invisível que é um alvo frustrante ou até impossível para o poeta atirador-trabalhador em seu cotidiano. São versos do poema *Psicologia da composição* (1947), no qual João Cabral de Melo Neto discorre sobre o fazer poético, recusando também o aleatório, a “forma encontrada como uma concha, perdida”, em “lance raro ou santo”. Não se trata de inspiração divina ou surpresa natural saltitante e invisível, mas “a forma atingida/ como a ponta do novelo/ que a atenção, lenta,/ desenrola” (MELO NETO, 2014). Ou seja, uma nova poesia surge de um estado demorado de atenção e trabalho. Método e rigor.

Há outro nome central para se pensar acaso e criação artística para Pignatari que também é capital para Éric Rohmer: Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos dedicaram-se por mais de vinte anos a traduções do poeta de *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, sem nunca negar o impacto da experimentação e do rigor técnico sobre seus trabalhos. “Ora, Mallarmé é, precisamente, o ponto extremo da conscientização da crise do verso e da linguagem. Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo das tormentas e/ou da esperança da poesia”, escreveu Augusto de Campos (CAMPOS, 2013a, p. 25). Haroldo, por sua vez, afirma que Mallarmé é um *syntaxier* exímio, de conhecimento profundo das regras de construção de frases em seus poemas: “efeitos sutis, delicadíssimos, duplo jogo de

filigrana e abismo, onde tudo deve ser medido, mensurado, mentado: co-medido, comensurado, co-mentado” (CAMPOS, 2013b, p. 120). É através da profunda consciência das regras de sua matéria que consegue criar o novo, explorando as possibilidades do acaso.

Rohmer, por sua vez, realiza em 1968 um curta de 27 minutos sobre o poeta<sup>25</sup>. Tal como em *Les cabinets de physique au XVIIIème siècle*, trata-se de uma produção em preto-e-branco, de poucos recursos, filmada em 16 milímetros para a televisão educativa francesa. A combinação de poucos recursos com liberdade na escolha de temas e do roteiro fez deste momento da produção do diretor (1963-1969), após sua saída a contragosto da editoria da revista *Cahiers du Cinéma* e antes de conseguir filmar suas ficções com regularidade, um período valioso de experimentação e prática (GARCIA, 2021, p. 76). Percebe-se ali quase como rascunhos e ensaios para a obra posterior de Rohmer, colocamo-nos em uma espécie de poética dos rascunhos, resgatando a intensidade destes mesmos trabalhos de maneira ativa (FISCHER, 2021) e conhecendo já ali procedimentos da manifestação artística do diretor, muitas vezes em uma disposição franca de suas crenças sobre o cinema, a vida e si próprio – como Daney entrevera em *Les cabinets...* como destacado no primeiro capítulo.

Essas “coisinhas”, como ele as chamava, refletiam sua curiosidade, o gosto pela literatura, história, arquitetura, natureza, urbanismo e cinema, e combinação de elaboração conceitual com trabalho concreto. Elas permitiram a ele audácias que a produção de longas-metragens frequentemente lhe negava, e autorizava experimentos formais (com a entrevista, o diário pessoal, a montagem de imagens ou trechos com comentários, narrativa em figurino, escrita filmada, etc). Elas parecem ter sido um instrumento maravilhoso, e vários de seus filmes posteriores carregam sua marca [BAECQUE e HERPE, 2014, p. 144, tradução minha]<sup>26</sup>.

Importante não se enganar com a expressão “coisinhas”. Rohmer não encarava tais trabalhos como secundários ao que era destinado às telas de cinema: “não acho que sejam obras menores: valem o que valem as outras” (ROHMER apud BAECQUE e

---

<sup>25</sup> Alguns dos pontos sobre *Mallarmé* e sua relação com a obra posterior de Rohmer foram explorados em uma apresentação realizada por mim para o XXIV Encontro SOCINE, realizado em outubro de 2021 pela ESPM de forma remota, sob o título de “Os filmes didáticos de Éric Rohmer: rascunhos do porvir” como parte de minha pesquisa de mestrado.

<sup>26</sup> No original: “Ces « petites choses », comme il les appelle, reflètent sa curiosité, son goût pour la littérature, l’histoire, l’architecture, la nature, l’urbanisme, le cinéma, mêlent élaboration conceptuelle et travail concret. Ces films lui permettent des audaces que la production des longs métrages interdit souvent, autorisent des recherches formelles (l’entretien, le journal intime, le montage d’images ou d’extraits commentés, le récit en costumes, l’écriture filmée...). Ils apparaissent comme un formidable outil, dont plusieurs films porteront par la suite les traces.”

HERPE, 2014, p. 154). É com a mesma seriedade que empregaria às suas produções para as salas de cinema que Rohmer irá se dedicar a abordar Mallarmé, um poeta estimado por ele e ao mesmo tempo um grande desafio de ser abordado nas telas.

Para tanto, Rohmer obteve uma entrevista do poeta com Jules Huret (também abordada pelos irmãos Campos em seus escritos) e decidiu filmar uma conversa tal como se estivesse diante do próprio Mallarmé mais de meio século antes, em um misto de ficção e documentário: a encenação é falsa, as repostas são verdadeiras.

Rohmer uniu-se a uma especialista na obra do poeta, Andrée Hirschberger, que o auxiliou na pesquisa dos textos e na meticulosa recriação do interior do salão de Mallarmé, com desenhos, pinturas e fotografias (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 157). A parceria foi tão profícua que a cartela de créditos surge no final do filme com “uma emissão de Andrée Hirschberger, realizada por Éric Rohmer”.<sup>27</sup>

No curta, que intercala a câmera fixa no ator caracterizado com poemas e imagens de arquivo, é a voz do próprio realizador como interlocutor direto de Mallarmé que surge sempre fora do quadro. A opção por esta espécie de conversa mediúnica possibilitada pelo cinema entre os dois artistas revela também temas caros a Rohmer no que Mallarmé expõe as suas opiniões, com paralelos pessoais interessantes.

Mallarmé define um poeta como um amante da beleza, fala da infelicidade de precisar de outros trabalhos e não poder se dedicar exclusivamente à sua arte, de seu trabalho de professor em escolas de jovens, de como, apesar da companhia de tantos, é na verdade um solitário – Rohmer, ex-professor de Literatura Clássica em escolas, vivendo de aceitar trabalhos “menores” enquanto não podia se dedicar aos seus projetos de longa-metragens, sempre em contato com os mais jovens, sempre se considerando um solitário e um defensor da beleza nas artes: Rohmer parece fazer Mallarmé falar de si.

Prossegue a entrevista. O poeta diz que seu trabalho está em “evocar um objeto pouco a pouco para demonstrar o estado da alma; ou, inversamente, escolher um objeto e extrair dele o estado da alma por meio de uma série de decifrações”, no que é praticamente uma descrição do trabalho da câmera com a *mise-en-scène* no cinema. Ainda, faz uma longa explanação da necessidade do mistério na poesia e na arte em geral: “todo sagrado que deseja permanecer sagrado envolve-se em mistério”, uma frase rohmeriana por excelência. Neste sentido, retoma também a defesa de Mallarmé das pinturas de Manet –

---

<sup>27</sup> Hirschberger viria a falecer em 1967 de uma leucemia fulminante, antes do filme ser concluído. Trata-se, contudo, de um precedente importante para pensar as colaborações do cineasta com outras parceiras criativas nas décadas seguintes, como veremos no próximo capítulo.

em uma época que estavam longe de terem o apreço atual –, especialmente contra a ideia de criticarem *Andorinhas* (1873) como um trabalho inacabado: “mas quem se importa se uma pintura é "suficientemente completa" se entre todos os seus elementos há harmonia e um charme que pode ser facilmente quebrado por um toque adicional?”, em um elogio do imperfeito e do desequilibrado em uma pintura que mostra duas garotas em um campo de verdes e céu de verão (figura 19) – também Rohmer seria questionado pela imperfeição e fragilidade do seu registro em veraneio de *O Raio Verde*, repleto de mistérios e graça.



Figura 19: *Andorinhas (Hirondelles)*, 1873, de Edouard Manet, óleo sobre tela, 65×81 cm, coleção Fundação E. G. Bührle, Zurique.

Rohmer conclui o filme com os planos de Mallarmé para uma nova poesia, em que o branco da página dirá tanto quanto as palavras, arrumadas em nova ordem e repletas de possibilidades. Trata-se do que seria *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, poema revolucionário em que a formalidade rigorosa do autor encontra a abertura ao acaso na sua execução, ali, na leitura. “Todo pensamento emite um lance de dados”, conclui *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, convidando o leitor para um novo recomeço, um novo lance, novas possibilidades de explorações e criações. Caberá ao leitor, em seu processo decisório, abraçar ou não o inesperado.

O entrevistador pergunta se um poema como este não seria uma insanidade, no que Mallarmé responde “na verdade, veja bem, o mundo foi concebido para habitar em um bom livro” – o que soa tal e qual as defesas de Rohmer de que as belezas do mundo precisam ser capturadas para que habitem o cinema em textos como *Réflexions sur la Couleur* (1949) e *Le Goût de la Beauté* (1961), que serão abordados no próximo capítulo. Observa-se neste filme sobre um dos maiores artistas que aborda a força do acaso na sua poética uma conexão importante para o fazer artístico do cineasta, que, maduro e plenamente confortável com seus desejos e método, irá se lançar em possibilidades inéditas duas décadas depois em *O Raio Verde*.

### CAPÍTULO 3 - O ACASO EM ROHMER: *O RAIO VERDE*

“*O Raio Verde* é totalmente improvisado”  
Éric Rohmer, em entrevista de 1986

Como um cineasta associado ao rigor e exatidão em seus filmes entrega-se ao acaso? Se conhecido pelo seu autodeclarado planejamento nos mínimos detalhes, Rohmer parte para *O Raio Verde* (1986) em uma experiência radical ao encontro com o mundo e o que a natureza têm a oferecer – em boa parte, após a satisfação com o resultado final de *Noites de Lua Cheia* e sua abdicação do controle em muitas passagens e na colaboração com os jovens talentos à sua volta, conforme discutido no primeiro capítulo.<sup>28</sup>

Em sua trama que traz alguém em deambulação pelo mundo em contato com a natureza e suas descobertas – tal como sua equipe<sup>29</sup> –, *O Raio Verde* aborda o acaso em dois níveis os quais merecem análises diferentes. Primeiramente, o acaso que surge dentro da narrativa de sua protagonista, a qual vislumbra uma harmonia e beleza no caos da vida que trará um novo sentido aos seus dias – na forma de um novo amor ou de uma nova aventura. Em segundo lugar, o próprio acaso que se manifesta na produção do filme, repleta de improvisos, imprevistos e mesmo enganos, fazendo de *O Raio Verde* uma obra em que forma e conteúdo se confundem e se refletem constantemente: como descreve Alain Bergala, “todo filme acaba se assemelhando ao método que lhe gerou” (BERGALA, 1984, p. 6, tradução minha)<sup>30</sup>.

Desta maneira, partimos primeiro à trama do filme em nossa análise, a seguir, para depois explorarmos questões da forma, concepção e execução do filme.

#### 3.1 O acaso como elemento narrativo em *O Raio Verde*

Faz-se necessária uma retomada do *percurso* ao qual *O Raio Verde* se propõe em sua trama: o filme em si promove um itinerário de mais de 2.800 quilômetros de norte a

---

<sup>28</sup> Partes das análises referentes ao filme nas próximas páginas foram temas de apresentações realizadas por mim como parte de minha pesquisa de mestrado. Foram elas: “*O Raio Verde* (1986) de Éric Rohmer: em busca do acaso do mundo” durante o II Encontro Cinemagem: Cinema Vídeo Brasil, em junho de 2022 em Curitiba (Paraná) e “*O Raio Verde* (1986) de Éric Rohmer: a entrada do acaso em cena” durante o XXV Encontro SOCINE, realizado em novembro de 2022 em São Paulo (São Paulo).

<sup>29</sup> A equipe de *O Raio Verde* durante as filmagens era composta por Rohmer, Marie Rivière (a protagonista), Françoise Etchegaray (produção), Sophie Mantigneux (câmera) e Claudine Nougaret (som).

<sup>30</sup> No original: “*Tout film finit par ressembler à la méthode qui lui a donné le jour*”.

sul e de leste a oeste da França<sup>31</sup>, em viagens nas quais sua protagonista, defrontada com a exploração destes lugares e paisagens, passará por descobertas e revelações.

Delphine, vivida por Marie Rivière, é uma jovem solteira que trabalha em um trabalho burocrático em um escritório no centro de Paris. É início de julho, verão francês, e recebe a notícia que a amiga com quem passaria suas férias não poderá mais acompanhá-la. Faltando somente 15 dias para sua licença, Delphine fica arrasada: não tem como encontrar outra pessoa para substituí-la, seja amiga ou um pretendente. Também por este motivo, fica sem destino certo para aproveitar o seu recesso – e de maneira alguma quer passá-lo em Paris, no seu pequeno apartamento no qual faz muito calor nessa época do ano, com quase todos os seus amigos viajando.

A ideia de passar as férias sozinhas tampouco lhe atrai: “não sou uma aventureira”, diz a uma amiga – esta já com os próprios planos de viagem com seu namorado – logo no início do filme. Sua irmã lhe convida para ir para Irlanda junto com ela, marido e crianças pequenas. Delphine não se compromete, pois quer aproveitar o sol do verão em um lugar quente, preferencialmente com um mar. Não quer de maneira nenhuma viajar sozinha nem em excursão com estranhos. Anda por Paris e arredores conversando com amigos e familiares, buscando alguma solução para seu dilema de férias, quem sabe outra pessoa com uma desistência de última hora e com um destino interessante – sem sucesso.

Contudo, depara-se com duas coisas nas ruas que lhe chamam a atenção. A primeira é uma carta de baralho da loteria federal da cor verde com uma cornucópia – símbolo da fortuna. Delphine vira a carta e descobre ali uma dama de espadas, carta no Tarô ligada ao domínio da razão e da independência. Em um segundo momento, encontra um cartaz esotérico (também verde) que promove, em grandes letras pretas, “recuperar o contato consigo mesmo e com os outros”. Estas pequenas descobertas por acaso intrigam Delphine, crédula de horóscopos e de um certo misticismo, que passa a interpretá-los como sinais oferecidos pelo mundo para si mesma. Durante seus percursos, a autodeclarada “não-aventureira”, repleta de razões – uma capricorniana de espírito independente, como dito várias vezes – partirá em busca de contatos, ligações e verdades com novas pessoas e, em última instância, consigo mesma, sempre a partir do contato com o que seu entorno lhe oferece.

---

<sup>31</sup> São 2.872 km no total, somente entre as cidades: percurso Paris/Cherbourg, ida e volta, La Plagne/Paris, ida e volta, e Paris/Biarritz/Saint-Jean-de-Luz, somente ida, conforme cálculo disponível em <<http://tiny.cc/pp45vz>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

Rohmer a descreve como alguém com “pés inquietos” e que “busca estabilidade em sua vida” (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 81). Vale destacar sobre a questão mística presente no filme perante um católico como o realizador: apesar do próprio Rohmer não acreditar ou ter interesse em astrologia, ele possui interesse em pessoas que têm interesse em astrologia e, portanto, inclui o tema em seus filmes (Ibid., p. 82-83)<sup>32</sup>.

Uma amiga de Delphine, Françoise (vivida por Rosette), fica comovida e a convida para passar as férias com sua família em Cherbourg, cidade litorânea com porto e atividade petroleira na Normandia, no norte do país. Não se trata de um destino atraente, mas pelo menos é longe da capital. Todavia, a viagem se revela um desastre. Delphine não se adapta à família e amigos da casa. Vegetariana e pouco esportiva, aborrece-se com as conversas e atividades. Sozinha, passeia pelos matos à beira do mar e chora. Com a partida de Françoise da cidade, decide ir também, de forma abrupta para os outros colegas da casa – todos casais.

Novamente em Paris, sozinha, Delphine resolve ir até La Plagne, um destino de montanhas próximo à Suíça, e ficar no apartamento emprestado de um amigo. Já na pequena cidade, enquanto espera um conhecido com as chaves, sobe a pé uma montanha, toca na neve dura e olha o horizonte. Desiste da estadia. Volta à Paris na mesma tarde.

Caminha pelas praias urbanas do Sena, cheias e sujas, sem vontade de parar ou sentar um pouco. Encontra inesperadamente uma amiga de anos atrás em um café, agora casada e com filho pequeno – todas amigas que cruzam seu caminho parecem estar comprometidas com seus próprios relacionamentos. Ela oferece à Delphine um apartamento vazio em Biarritz, popular balneário na costa basca francesa. Aceita.

Em Biarritz, mesmo com o sol, praia e mar tão desejados, Delphine se entedia, sozinha mesmo cercada por uma multidão de veranistas. Caminha pela região sem rumo e se permite ouvir conversas alheias. Dentre essas, aprende sobre o raio verde. É um raro fenômeno meteorológico, diz um senhor, possível somente em um dia de atmosfera limpa, resultado da refração das cores do pôr-do-sol sobre o mar: o último raio de sol possui a cor verde. As senhoras em volta contam que há um romance homônimo de Júlio Verne, no qual tal raio oferece à sua testemunha a capacidade de ler os próprios sentimentos e os dos outros, como uma clarividência – muito útil para a protagonista do

---

<sup>32</sup> Nas palavras do diretor: “*Astrology — which I don’t really believe in — plays a similar role in my films to the pagan supernatural in eighteenth-century authors’ work, when they had scruples about discussing Christian miracles. (...) That’s how I use the theme of the stars, without believing in it, but without being a sceptic either, by which I mean being interested in people who believe in this area. I like people who have faith, even if I don’t believe in the thing they have faith in.*”

livro de Verne, afirmam, uma jovem às voltas com o amor de seu pretendente. Desta forma, o espectador (e Delphine) pode entender o fenômeno tanto sob um viés científico como romântico, artístico. No mesmo passeio, Delphine encontra uma carta de baralho nas pedras à margem das ondas, um valete de ouros, carta ligada às resoluções e oportunidades no Tarô bem como simplesmente a figura de um homem jovem e um coração vermelho.

Delphine no dia seguinte conhece na praia uma turista sueca. De idades próximas, Lena não poderia ser mais diferente: loira, falante, confiante a ponto de tomar sol de topless (Delphine quase sempre usa um maiô peça única tomara-que-caia), ela ama viajar sozinha. Juntas saem e flertam com rapazes. Entretanto, Delphine rejeita os avanços e as conversas e sai literalmente correndo de lá, decidida a deixar mais uma cidade e regressar a Paris.

Na estação de trem, sozinha mais uma vez, troca olhares com um rapaz. Começam a conversar, seu nome é Jacques. Ele vai a uma cidade litorânea vizinha, Saint-Jean-de-Luz, ela pede para acompanhá-lo. Caminham pelo calçadão, tomam uma cerveja em um café, conversam sobre o amor e a sua desconfiança nos homens – “é raro o olhar de um homem em que se possa ler”, diz ela. Passeiam um pouco mais e Delphine nota uma lojinha de lembranças chamada “Rayon Vert” [Raio Verde], fazendo-a lembrar da história que entreouvira, das cartas e da cor verde em seu caminho. Convida Jacques para ver o pôr-do-sol em uma colina na ponta da praia, com bem menos gente. Sentam-se em um pequeno banco de pedra diante do horizonte, a praia e os turistas distantes atrás.

Ele a convida para passar os últimos dias de suas férias consigo em Bayonne. Ela pede para esperar o último raio de sol. Aguardam. Delphine começa a chorar. Jacques segura seu rosto para que ela não perca o pôr-do-sol. Há uma sequência de planos e contraplanos do casal e do horizonte, até que surge um raio verde no mar onde o sol se põe e Delphine grita “sim!” – o que marca o encerramento de suas buscas até ali e do filme em si: a partir de então, Delphine, supostamente avessa a aventuras, começa um novo trajeto, com seu novo parceiro romântico.

É interessante notar como a entrega de Delphine ao acaso encontra paralelos com as descrições de Fayga Ostrower sobre o acaso no processo criativo, como vimos no capítulo anterior:

Quando ocorre o **acaso inspirador**, o momento luminoso de compreensão intuitiva, **esse “clarão de luz”**, ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, lhe nega o senso de realidade maior, pela

**ampliação do real.** E tampouco nega **o sentido quase místico da experiência.** Nesses momentos, **a pessoa se depara subitamente com seu ser mais profundo,** com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundo psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens. São momentos deveras mobilizadores. Por um lado trazem uma sensação de grande felicidade. Por outro, aos enlevos de felicidade se mescla uma estranha inquietação. Há novos apelos, de algo não realizado aspirando a ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa. Assim já se esboça em cada chegada uma partida, o começo de outra viagem ao desconhecido, levando para longe, longe e sempre mais longe (OSTROWER, 2013, p. 33, grifos meus).

A descrição de Ostrower parece ser a da própria cena final do filme: o acaso enquanto um raio verde na vida das pessoas – um evento luminoso revelador tanto para artistas como para cientistas e que abre caminhos para novas possibilidades, conforme mencionado pela autora e abarcado pelo próprio filme em sua explicação.

Importa destacar outro ponto importante no desfecho do filme: Delphine consegue ver o raio verde porque *preparou-se para tal*, de certa forma perseguiu este resultado – tal como descrito por Ostrower na necessidade de atenção e abertura ao acaso nos processos artísticos conforme o capítulo anterior. Ela cria a expectativa para este evento e procura o melhor lugar e tempo para ativamente aguardá-lo. Não “tropeça” no raio verde, mas traça o seu risco de giz para conseguir capturá-lo. Haveria, portanto, apenas uma aparência de acaso neste encontro?

Luiz Carlos Oliveira Jr., ao escrever sobre a presença do acaso nas tramas de Rohmer, afirma que “o acaso (ou falso acaso) é uma aparente ambiguidade” na obra do diretor. A partir de exemplos de vários títulos de sua filmografia, Oliveira Jr. prossegue:

Ao menos no plano narrativo, o encontro [em *Conto de Inverno*] não foi acidente, foi construção. Construção que muitas vezes é indireta; está subentendida nos gestos mais insuspeitos, que não indicam claramente uma relação com a conquista. Merecimento? De forma alguma. A questão moral não é assim discutida em termos de fazer o certo ou o errado e daí obter recompensa ou punição. Os encontros fortuitos têm mais a ver com a presença do cósmico no cotidiano, com o poder do simples. As escolhas das personagens estão revestidas daquele caráter anfótero já salientado aqui: de um lado pesam uma pluma, e de outro uma tonelada (OLIVEIRA Jr., 2002).

O autor destaca esta dualidade do acaso em Rohmer: surge na vida das pessoas e as influencia de maneira transformadora<sup>33</sup>, porém ele é resultado de uma força engendradora

---

<sup>33</sup> Oliveira Jr. prossegue o texto com a seguinte frase: “Há o acaso, sim, mas há também a convicção que permite que ele faça diferença na vida das pessoas. Nos filmes em que se vê tal interferência do acaso, alguém sempre crê em alguma coisa como opção de vida, ou de possível satisfação, ou até de acomodação” (OLIVEIRA JR., 2002), destacando a abertura de seus personagens para notar a presença e a significação

pelo realizador, no roteiro, na direção dos atores e na montagem – o acaso como fruto do intermédio do cineasta, do círculo de giz traçado pelo próprio, como vimos em Ostrower e Entler. *O Raio Verde*, portanto, mantém esta característica tanto em sua feitura, aberta aos imprevistos, como também na estrutura: o raio verde não aconteceu em frente aos atores, é fruto de sua montagem. O júbilo “com seu ser mais profundo” (usando as palavras de Ostrower acima) é uma performance da atuação e da edição. Sequer o casal estava olhando para o mar durante a filmagem da cena. Se é uma opção banal no cinema (especialmente americano) de filmar em locações diferentes um plano e o seu contraplano, trata-se de algo bastante incomum para Rohmer, que sempre mantinha o plano-contraplano no mesmo lugar real em que se desenvolvia a ação – conforme o exemplo de *Conto de Verão* no capítulo 2 (figuras 13 a 18) – em uma decisão que pode ser compreendida como tanto econômica, de evitar maiores custos com deslocamentos, como ética, por manter a integridade de uma locação, de seu caráter ontológico, real. Graças às fotos que as pessoas cadastram no Street View do Google Maps, é possível fazer uma espécie de tour virtual na colina do farol de Sainte-Barbe na ponta da praia grande de Saint-Jean-de-Luz onde o filme foi rodado e verificar que era impossível ver o oceano do mesmo lugar em que Marie Rivière e Vincent Gauthier estavam durante o final do filme (figuras 19 a 22)<sup>34</sup>. É de fato um espaço inexistente no mundo real – como descrito na análise de Pedro Faissol sobre a mesma cena, “o mirante é um não lugar, espaço reservado para o nascimento de algo” (FAISSOL, 2022, p. 281): é ali onde se conclui a história de Delphine, solitária e em crise, para nascer uma nova, a qual já não teremos acesso.

---

do acaso em suas vidas – não de forma diferente ao que Ostrower afirma sobre o processo dos artistas, conforme vimos no capítulo 2.

<sup>34</sup> Figura 21, datada de julho de 2020 e creditada a Jérôme Rosazza, disponível no link <<http://tiny.cc/ziz4vz>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2023.

Figuras 22 e 23, uma panorâmica circular datada de janeiro de 2021 e creditada a Alexei Petrovic disponível no link <<http://tiny.cc/1jz4vz>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2023.



Figura 20: Delphine (Marie Rivière) e Jacques (Vincent Gauthier) no momento em que se sentam em um banco em Saint-Jean-de-Luz para aguardar o pôr-do-sol na última cena do filme.



Figura 21: imagem de julho de 2020, do que parece ser o mesmo local da filmagem.



Figura 22: o banco em que Delphine e Jacques estão sentados à espera do pôr-do-sol é provavelmente o primeiro banco de pedra à esquerda do de madeira, na esquerda da imagem, cuja vista está disponível na figura 21.



Figura 23: um leve giro à esquerda permite verificar que a vista dos mesmos bancos da figura anterior, aqui na margem direita (ou seja, o contraplano real da cena), não tem vista para o mar, mas para a colina e o farol.

Rohmer, em suma, “quebra” sua regra de integridade da locação para o final de *O Raio Verde*, mais uma de suas ousadias pessoais com o projeto artístico do filme, exatamente na cena final do filme, a da aparição do raio verde.

Sobre este fenômeno natural, é preciso dar atenção especial, conforme a seguir.

### 3.1.2 Um raio de sol sobre a água

É preciso discorrer um pouco sobre a conclusão de *O Raio Verde*, pois, se este filme é um grande percurso, ali é o seu ponto de chegada. Para além do “falso” horizonte fora do quadro da locação, há a quebra de alguns paradigmas do diretor realizados

especialmente para a intensidade do momento de revelação do fenômeno atmosférico para a plateia.

A aparição do raio verde foi planejada e perseguida enquanto elemento essencial da narrativa. Por se tratar de um fenômeno raro, muitos duvidaram inclusive do exibido no final de *O Raio Verde* que fosse real, ao ponto de mesmo muitos anos depois o responsável por sua gravação, o fotógrafo e videoartista Philippe Demard, precisar vir a público descrevendo a realização de seu trabalho. Não havia até então qualquer registro em imagem em movimento de um raio verde e Rohmer jamais permitiria o uso de um efeito especial, pois mesmo o seu “primeiro desejo em fazer filmes está em registrar fenômenos naturais”, declara o próprio (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 84-85). Demard detalha que a produção passou muitos meses enviando profissionais a diferentes pontos da França, inclusive pressionando Rohmer para que aceitasse alguma outra saída – uma vez que esta busca consumiu mais o orçamento do filme que as gravações de todas as outras cenas combinadas –, até que Demard sugeriu ir até às Ilhas Canárias tentar filmá-lo: e lá conseguiu no primeiro dia, para incredulidade do diretor. Ainda que haja uma desaceleração nos quadros e uma revelação química do material que intensifica as sombras e a tonalidade verde, o raio verde de fato foi registrado e mostrado no filme, conforme desejava Rohmer (DEMARD, 1998).

A brevidade deste momento, tão fugaz, fez muitos espectadores não o enxergarem – João Bénard da Costa está entre os que afirmam não conseguir ver o raio verde, ainda que defenda sua dispensabilidade diante da narrativa percorrida no filme, ao mesmo tempo em que afirma ser Rohmer “o último dos cineastas que sabe que o essencial, no cinema, não é da ordem da linguagem, mas da ordem do *ontológico*” (COSTA, 1986, grifos meus). Demard inclusive relata que muitos não conseguem ver o raio verde quando o filme é transmitido na televisão – lembrando que as telas eram bem menores e com menos resolução nos anos 1990, quando escreve a respeito.

Ademais, como estamos habituados hoje com a uniformidade absoluta da versão em digital dos filmes, esquecemos que as projeções em película guardam pequenas variações em razão de desgastes do uso da cópia ou mesmo do foco e brilho. João Bénard da Costa está em grande companhia: o raio não resplandecia igualmente para todos.

Estive presente em uma sessão em película 35 milímetros do filme na Cinemateca de Curitiba em 2022 e, de fato, o raio verde na projeção parece ser ainda mais fugidio, um flash. Inclusive, na saída eram muitas as conversas em grupos de pessoas se perguntando se haviam visto o raio ou não. A reação do público evocou algo que o próprio

Rohmer havia escrito, em 1959, sobre o contato com as grandes obras do cinema de outrora: “Como a pintura ou a escultura, elas [as grandes obras da tela] adquirem uma pátina, virtual, sem dúvida, geralmente, mas o desconforto de uma sala, as ranhuras da banda, os desfoques de uma projeção, na medida em que as materializam, contribuem, quando é o caso, para fortalecer o respeito que elas nos inspiram.” (ROHMER, 2017, p. 254).

Por ocasião desta sessão, tive a oportunidade de acompanhar os trabalhos do projetor na preparação da colagem das películas para a exibição – a cópia é dividida em cinco latas e foi emprestada pela Cinemateca do MAM-RJ que a considera, segundo o boletim de revisão da instituição, “Boa” em uma escala que vai de “Excelente” a “Péssima” (figura 24).

**BOLETIM DE REVISÃO**

Data 22/11/12 Revisado Por Alfredo

Filme O RAIO VERDE Cópia A Partes 5

Bitola  35mm Janela  Scope  Plano  Panorâmico

Som  Dolby tipo  Mono

Estado da Cópia  
 Excelente  Boa  Ruim  
 Muito Boa  Razoável  Péssima

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Forçado	X	X	X	X											
Riscado	X	X	X	X											
Travado	X	X	X	X											

(-) Nada (L) Leve (P) Pouco (B) Bastante (M) Muito

985

POR FAVOR, EMENDAR OS STARTE E DEVOLVER OS BATOQUES JUNTO COM O FILMES

Figura 24: registro do boletim de revisão da película em 35mm de *O Raio Verde*.



Figura 25

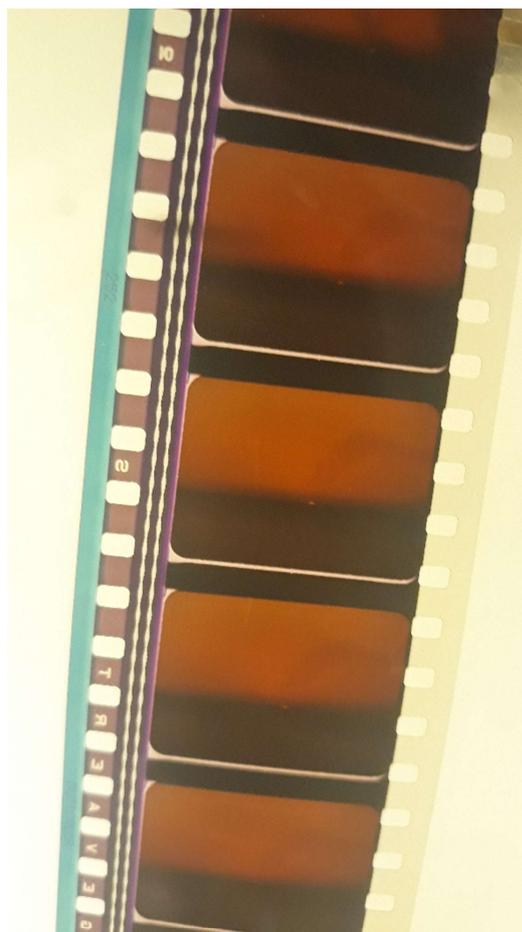


Figura 26: os últimos quadros com o raio verde

O contato com a materialidade do filme me permitiu perceber melhor os cortes secos da montagem e sua colagem realizada pela editora Maria-Luisa Garcia, especialmente na cena final (figura 25). Chamou-me a atenção ainda que são pouquíssimos os quadros com o raio verde, um grão de areia a olho nu na película (figura 26) – um segundo de duração de um filme é composto por 24 quadros em sequência que atravessam o feixe de luz da projeção, o que leva a crer que de fato seja uma aparição mais breve que na cópia digital, onde o raio dura um pouco mais de um segundo. Não consegui contar quantos quadros continham o raio verde para não atrapalhar mais os trabalhos em andamento, apenas pude a tempo fazer os registros de forma amadora com minha câmera do celular.

De volta ao desfecho, também é notável o uso da música extradiegética neste momento final, a qual também surge brevemente nos momentos em que Delphine encontra as cartas e cartazes nas ruas que interpreta ela como augúrios. Trata-se de uma raridade na obra fílmica de Rohmer, que evitava música a todo custo em seus trabalhos. Ele chegou a escrever, inclusive: “Não gosto de música. Faço o que posso para eliminá-

la da minha vida e dos meus filmes. Ela me irrita, me constrange, me cansa; contrariamente ao ditado, não adoça de forma alguma meus modos, nem meu humor” (ROHMER, 1997, p. 19). Serge Daney questiona-o sobre o uso da música em *O Raio Verde* ainda na época do lançamento, ao que o diretor responde que a música ali foi uma proposta dele, inclusive as notas, uma *fuga* – destaca-se aqui a ironia do uso deste tipo de composição, cujas raízes estão no barroco, presente inclusive no seu nome (*fuga*) para a história de uma jovem em constante movimento e, de certa forma, *fugidia* de situações que lhe desagradam. Rohmer, na mesma oportunidade, afirma que é a primeira vez que faz uso de música extradiegética e concorda com Daney sobre *O Raio Verde* ser um filme mais conectado à natureza ao dizer que é um filme mais “ligado à terra que os outros [da série *Comédias e Provérbios*], então talvez fosse preciso uma compensação, um lado mágico [trazido por esta música composta para o filme] que compensa o lado da terra. É uma ideia que veio a mim desde a concepção do filme”<sup>36</sup>.

### 3.1.3 Karen, Katharine, Delphine, Maurice

Na mencionada conversa entre Daney e Rohmer por ocasião do lançamento do filme, o crítico o provoca quanto a uma “genealogia possível” para seu título. Observa uma ligação entre o declarado apreço de Rohmer por *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini e *O Raio Verde* – dois filmes em que suas protagonistas (Karen em *Stromboli*, Delphine em *O Raio Verde*) se lançam em um contato transformador perante a natureza do mundo. Ainda, Daney observa uma semelhança na ida de Rossellini à televisão realizar seus filmes e a aproximação pelos 16 milímetros e exibição de *O Raio Verde* na televisão para Rohmer<sup>37</sup>. O realizador recusa uma associação direta entre os filmes, contudo admite que possui dois grandes mestres: Renoir e Rossellini<sup>38</sup>.

Daney não está sozinho. Alain Bergala, quando do lançamento do filme em 1986, descreve o filme como um retorno à *Stromboli* (a ilha e o filme), chegando a questionar se Rohmer não seria o mais livre dos cineastas em atividade então:

Em um momento no qual o mais medíocre dos filmes standard esconde sua vaidade debaixo de um verniz impecável de profissionalismo técnico, no qual

---

<sup>36</sup> Conforme entrevista à rádio France Culture no programa “Microfilms”, de 07 de setembro de 1986. Transcrito e traduzido por mim.

<sup>37</sup> Em uma medida bastante ousada à época, *O Raio Verde* foi exibido na televisão francesa uma semana antes de entrar em cartaz nas salas de cinema. Na época, a lei francesa demandava um período mínimo de dois anos entre a exibição de um título em cartaz no circuito de salas e sua transmissão televisiva.

<sup>38</sup> Conforme o programa de rádio “Microfilms”, de 07 de setembro de 1986.

qualquer um sabe decupar uma cena com um número suficiente de complicações inúteis para dar a ilusão de ser um profissional, Éric Rohmer escolhe retornar à fonte primeira da sua arte, ao lado do Rossellini de *Stromboli* (BERGALA, 1986).

Bergala prossegue em sua análise, destacando o caráter relaxado e amador de sua feitura em um encontro com o mundo natural e o que ele lhe oferece: “em *O Raio Verde*, nunca temos a impressão que as coisas e os seres filmados estão lá para a câmera, mas é a câmera, da forma mais simples do mundo, que está ali, diante das coisas” (BERGALA, 1986). Prossegue, dando destaque à união entre método e narrativa no filme:

Dentro da melhor tradição rosselliniana, foi necessário para Éric Rohmer, para levar a cabo uma tal empreitada que o desvinculasse do cinema da escritura e da maestria, um assunto privilegiado que não poderia ser outro que não o seu próprio método. Depois que ele partiu, com seu filme e sua pequena equipe, sem plano de trabalho restritivo, ao encontro do seu assunto e da França das férias, ele precisava de uma personagem vagante, em busca de encontros, mas que não conseguia se estabelecer em nenhum ambiente ou em nenhuma relação. Ele contou então a história de uma jovem mulher para quem nada acontece durante uma hora e meia (BERGALA, 1986).

Cabe destacar este caráter errante, do “nada acontece” na trama. Quase trinta anos antes, já em maio de 1955, Rohmer assina para os *Cahiers du Cinéma* um texto chamado *La Terre du Milacre [A Terra do Milagre]* sobre *Viagem à Itália* (1954) de Rossellini, excepcionalmente sob seu nome de batismo Maurice Schérer, o que reforça a importância da obra e do realizador para o francês. Realiza ali um elogio à autoria do diretor italiano – neste momento de fortes debates sobre a “Política dos Autores” encabeçado pela revista e em que Rossellini era visto como um traidor do neo-realismo ao oferecer uma obra de um drama de um casal burguês – e defende a *mise-en-scène* de Rossellini, realizada para impactar ao máximo a emoção do espectador, neste filme repleto de deambulações aparentemente sem sentido narrativo de Katherine, vivida por Ingrid Bergman, no qual vê-se também transformada pelo contato com a Itália, suas paisagens e fenômenos naturais – como a cena das fumarolas do Vesúvio. Rohmer defende os momentos supostamente de pouca ação protagonizados por Katherine, apenas caminhando em contato com os ambientes, e escreve que “neste filme em que tudo parece acidental, tudo, até as mais loucas digressões de nossos espíritos, constitui parte essencial dele” (SCHÉRER [ROHMER], 1955, p. 40, tradução minha)<sup>39</sup>. E, ainda, sentencia ver ali um

---

<sup>39</sup> No original: “*Dans ce film où tout semble accessoire, tout, même les plus folles divagations de notre esprit, fait partie de l’essentiel.*”

cinema da dimensão do milagre – exatamente ao ver no acidental “a suprema desordem que é o milagre” (Ibid., p.41, tradução minha)<sup>40</sup>.

Talvez esteja em *Viagem à Itália*, filme com a ideia de deslocamento já no título, a proximidade maior com *O Raio Verde*. Ainda, ambos também possuem como o seu ponto culminante, até abrupto, a união de um casal que é testemunha do que parece ser um milagre, tornando sua própria união em uma espécie de um por extensão. Em suas pesquisas sobre a representação do milagre no cinema, Pedro Faissol reforça a ligação entre os dois diretores em sua busca compartilhada pela expressão da graça:

Não à toa, um realizador como Éric Rohmer, muito influenciado por Rossellini, busca promover em seus filmes experiências análogas. Podemos puxar pela memória, sobretudo em seus filmes dos anos 1980 e 90, alguns momentos de clareza repentina, como se os personagens tivessem sido iluminados pela providência divina. Em Rohmer, a epifania se dá em uma chave mais comedida, prosaica, manifestando-se como um instante de clarividência. É quando os personagens adquirem temporariamente o controle de suas vidas, passando a enxergar algumas escolhas com mais clareza (FAISSOL, 2022, p. 274-275).

Faissol segue sua análise discorrendo sobre *Conto de Inverno* (*Conte d'hiver*, 1992), porém ela pode ser usada igualmente para *O Raio Verde* e o seu momento final, em que a protagonista tem a certeza sobre os seus sentimentos e desejos, na iluminação do seu ser mais profundo (retomando novamente as palavras de Ostrower). É ali, a partir de um evento aparentemente prosaico como um raio de sol sobre a água, em que Delphine consegue obter uma epifania para suas dúvidas e renasce para novas aventuras.

### 3.2 O acaso como elemento da mise-en-scène em *O Raio Verde*

O que faz de *O Raio Verde* especial na obra de Rohmer, entretanto, é mais do que a presença da ação do acaso na vida de seus personagens. É aqui em que o cineasta adota explicitamente o acaso enquanto integrante do método de trabalho condutor de sua mise-en-scène: sem roteiro, sem atores profissionais, capturando o que pode das locações no momento em que chega ali, sujeito às condições atmosféricas que invadem e influenciam o quadro e o som direto. Nas próximas páginas, iremos nos debruçar mais atentamente à

---

<sup>40</sup> No original: “Dans le premier une [Stromboli] « harmonie préétablie » régit à la fois les mouvements de l'âme et les vicissitudes des cosmos; la nature et le cœur de l'homme battent du même pouls. Le second [Viagem à Itália], au delà de cet ordre dont il sait tout aussi bien révéler la magnificence, découvre ce suprême désordre qui est le miracle.”

concepção e execução do filme em si, de suas buscas artísticas e da colaboração exigida. Um cineasta, por mais independente que seja, não trabalha sozinho. Inclusive trabalha com as lições aprendidas de seus mestres, tema do próximo ponto.

### 3.2.1 Seguir a metodologia dos mestres: Rossellini, Renoir, Hitchcock

Vimos como a estrutura e a narrativa de *O Raio Verde* de Rohmer conversam com o trabalho de Rossellini. Para além disso, há semelhanças inclusive nos métodos de filmagem entre os dois diretores. Rohmer, em seus anos como crítico, entrevistou mais de uma vez o cineasta italiano e as perguntas e respostas ganham novas densidades pensando em *O Raio Verde*. Em entrevista de 1954, realizada sob o seu nome de batismo Schérer e em parceria com François Truffaut, há a seguinte troca, com os dois franceses querendo saber mais sobre a importância da improvisação para Rossellini (a revista não identifica os proponentes das questões):

- Qual a quota de improvisação que existe nos seus filmes?
- Em princípio, rodamos de acordo com o que está previsto; reservo-me, porém, uma certa liberdade. Consigo também sentir de ouvido o ritmo do filme. Se calhar é isso que me faz ser obscuro; sei como é importante a expectativa antes de se atingir um determinado ponto e, portanto, não é esse ponto que pretendo atingir que descrevo, mas sim a expectativa; chego, depois, de repente, à conclusão. Sou incapaz de fazê-lo de maneira diferente porque, uma vez que sabemos qual é esse ponto, qual é o cerne da coisa, se os pomos a expandi-lo, a prolongá-lo, deixa de ser um cerne e passa a ser uma coisa disforme, sem sentido, privada de emoção (SCHERER [ROHMER] e TRUFFAUT, 2007, p. 209).

Alguns pontos chamam a atenção. Primeiramente, que Rossellini recusa a improvisação total: há uma previsão, um plano, que aceita liberdades e improvisação. Ela é um meio para se atingir um resultado esperado mas não o destino em si – o que evoca o “tiro-ao-alvo” de Décio Pignatari, visto no capítulo 2. Ainda, há o controle do cineasta de saber sozinho “de ouvido o ritmo do filme” durante sua feitura; podemos afirmar que Rossellini tem tal domínio do que deseja para a sua obra que consegue conduzi-la até onde queira ainda aberto ao inesperado que lhe seja útil – desde que, em terceiro lugar, não seja algo que possa comprometer o sentido e forma previstos inicialmente. E, claro, há a lição de que sentido e emoção estão intimamente ligados no cinema. Podemos reconhecer o rigor de Rossellini sobre o seu fazer artístico nesta breve resposta.

Logo depois, há outra pergunta no mesmo sentido, insistindo no possível caráter de improvisado na criação:

- É frequente dizer-se que o senhor filma sem *découpage* [planejamento da filmagem], improvisando constantemente...

- Isso é uma lenda, pelo menos em parte. Tenho na cabeça, bem presente, a “continuidade” dos meus filmes; além disso, tenho sempre os bolsos cheios de notas; devo, no entanto, confessar que nunca compreendi muito bem a necessidade de fazer uma *découpage*, a não ser que sirva para que os produtores fiquem mais tranquilos. Haverá coisa mais absurda do que ter na coluna da esquerda: *plano americano – travelling lateral – câmara panorâmica e enquadramento...* É como se um romancista fizesse uma *découpage* do seu livro: na página 212, um imperfeito do conjuntivo, depois um complemento indirecto... etc.! Quanto à coluna da direita, é preenchida pelos diálogos: não os improviso sistematicamente; já há muito que estão escritos e, se é verdade que só no último momento os entrego, é porque quero que o actor – ou a actriz – se habitue a eles. Esse domínio sobre o actor consigo-o, além do mais, fazendo poucos ensaios e filmando depressa, sem muitos *takes*. É preciso contar com a frescura dos actores. Filmei *Europa '51* em 46 dias e não tinha mais de 16.000 metros de negativo; no que se refere a *Stromboli*, esse número é ainda inferior; é certo que foram 102 dias de rotação, mas estávamos confinados a uma ilha, dependíamos da inconstância do tempo, das enormes variações do mar e do vento; no que se refere à pesca, esperámos os atuns durante oito dias. Em resumo: os meus processos não são muito diferentes dos dos meus colegas; a única coisa que faço é dispensar a hipocrisia da *découpage*. (SCHÉRER [ROHMER] e TRUFFAUT, 2007, p. 210, grifos originais).

Em linhas gerais, Rossellini recusa um roteiro “profissional”, acabado e detalhado com um plano de filmagem. Confia no que planejou como linha narrativa geral e como ela se organiza para seu filme – uma escolha aberta a desvios e esperas. Ainda, defende o frescor da atuação de seus atores, recomendando poucos *takes*<sup>41</sup>. E, finalmente, advoga por um cinema ligado à observação de fenômenos naturais, ainda que tudo possa esperar as condições ideais da natureza – “meteorológico”, poderia dizer, usando a expressão rohmérica. A resposta de Rossellini, portanto, leva-nos diretamente para o fazer artístico de *O Raio Verde* por seu autoproclamado discípulo: a ausência de um roteiro formal e de um planejamento de filmagem calculado muito antes de sair ao mundo, o frescor e o despojamento nas performances de seus atores, a espera de meses pelas melhores condições atmosféricas para registrar o evento natural desejado.

Rossellini, contudo, responde apenas por parte dos grandes aprendizados do diretor francês. Como vimos, o próprio Rohmer declara como seus mestres Rossellini e Renoir<sup>42</sup>. Torna-se necessário examinar um pouco da influência do segundo, portanto, no processo artístico de *O Raio Verde*. Ainda, Jean Douchet, por ocasião da morte de

---

<sup>41</sup> Rohmer também é um defensor do menor número possível de tomadas durante as gravações, como destacado durante a análise de *Noites de Lua Cheia* no capítulo 1. Rossellini, contudo, difere-se de Rohmer porque este, via de regra, usa muitos ensaios antes da filmagem, até exaustivamente – a exceção é exatamente *O Raio Verde*.

<sup>42</sup> Conforme o programa de rádio “Microfilms”, de 07 de setembro de 1986, já mencionado.

Rohmer, reforça a herança dos mencionados (“Mas Rohmer [ainda no papel de editor da revista *Cahiers du Cinéma*] continuou muito baziniano, portanto rosselliniano, portanto renoiriano, portanto lumiériano”, DOUCHET, 2010, p. 10) e ainda crava que o mestre maior para Rohmer era Renoir, usando o termo “frase” no sentido de composição musical, rítmica <sup>43</sup>:

O mestre absoluto é Renoir. Ele ama sua liberdade: é a economia que comanda a estética. Ele gosta do frasear de Renoir, como em *Boudu, salvo das águas*. Rohmer esconderá mais os seus diálogos, recusando um estilo autoral, o que Renoir não hesita. Rohmer não pode fazer estilo autoral porque o estilo autoral paralisa. Para ele, discurso é ação. A frase contínua (Ibid., p. 10-11, tradução minha).

Em entrevista realizada em 1983 para o lançamento de uma antologia de seus textos críticos, Rohmer declarava ver-se como um herdeiro do cinema otimista de Renoir, “o maior de todos” (ROHMER apud NARBONI, 2020, p. 21). O próprio Rohmer escreveu várias vezes sobre o diretor, sempre observando em Renoir um frescor e desapego às regras vigentes do cinema, uma independência e um compromisso em capturar a beleza do mundo – em sintonia direta com as lições de ontologia bazinianas. Quando do lançamento de *O Almoço sobre a relva* (*Le Déjeuner sur l’herbre*, 1959), em seu texto *A Juventude de Jean Renoir*, em que explora reiteradamente os aspectos acima, Rohmer cravou que “não lhe basta [a Renoir] ser o maior cineasta da história do cinema sonoro, é, mais ainda, o mais inteligente teórico do cinematográfico” (ROHMER, 2017, p. 250), portanto, observando nele não apenas um cineasta mas também um professor. Prossegue, ainda, ao perceber em Renoir uma modernidade absoluta exatamente no seu respeito com a beleza da natureza: “Nele [no cinema de Renoir], seres, cenários, objetos, paisagens são entregues ao estado bruto, cheios de sobressaltos, de reações imprevisíveis, embriagados de ar livre.” (Ibid., p. 252).

Poucos anos antes, em 1952, no artigo *Renoir americano*, assinado sob o seu nome de batismo Maurice Schérer, Rohmer já fazia ali uma defesa intransigente do realizador e da sua capacidade de apreensão da verdade e da beleza do mundo – os dois termos

---

<sup>43</sup> No original : “*Mais Rohmer est resté très bazinien, donc rossellinien, donc renoirien, donc lumiérien*” e “*Le maître absolu, c’est Renoir. Il aime sa liberté : c’est l’économie qui commande l’esthétique. Il aime la phrase de Renoir, comme dans Boudu sauvé des eaux. Rohmer cachera plus son dialogue, refusant le mot d’auteur, ce dont Renoir ne se prive pas. Rohmer ne peut pas faire de mot d’auteur parce que le mot de auteur arrête. Chez lui, la parole est action. La phrase continue.*”

praticamente como sinônimos<sup>44</sup> –, afastando-o do realismo cinematográfico e levando-o para o domínio da poesia<sup>45</sup> ao mesmo tempo em que ataca a frieza da recepção do público com as obras mais recentes do diretor, consideradas então menores e decadentes. Pois Rohmer observa ali uma espécie de estilo tardio tal como em Rembrandt, Beethoven, Matisse e Stravinski (citados por ele), de artistas em completa maturidade e domínio de seus meios e que “pseudo-falhas” revelam, na realidade, “brilhantes verdades que um olhar mal exercido não tinha aprendido de início a denegrir” (SCHÉRER [ROHMER], 2017, p. 209-210). No mesmo sentido, alerta para as “aparências propositadamente modestas de que toda autêntica obra-prima adora malignamente se vestir” (Ibid., p. 217). Trata-se de uma grande defesa de lições aprendidas por Rohmer que seriam aplicadas em seu cinema posteriormente, especialmente em *O Raio Verde*. Sobre a combinação de liberdade e maestria, bem como de improviso e domínio técnico – acaso e rigor, poderíamos pensar – na obra de Renoir, descreve:

Não conheço filmes que usem melhor que *O segredo do pântano* (*Swamp Water*, 1941) ou *Amor à terra* a marca de uma liberdade mais completa de improvisar sobre as próprias locações da filmagem e que parecem, por outro lado, colocar à sua disposição os recursos técnicos mais refinados, longe de provocar essa rigidez na decupagem que algumas pessoas lamentavam, pelo contrário, auxiliou a tarefa do diretor francês, que sabia com mais facilidade manejar o *travelling* ou a grua. (SCHÉRER [ROHMER], 2017, p. 209).

Rohmer, discípulo aplicado, dá grande importância às palavras de Renoir e inclusive em seus textos sobre o diretor traz as suas entrevistas como importantes para melhor compreender a poética do realizador. Em entrevista concedida para *Cahiers du Cinéma* em 1954, Renoir fala sobre seu método de filmagem, no qual filma praticamente tudo cronologicamente (“tanto quanto as circunstâncias o permitam”), e sobre o papel da improvisação em seus filmes:

- Há uma pergunta que se deseja colocar a propósito de todos os seus filmes: qual é a parte de improvisação? A construção, que parece sutil e complicada, não foi já muito trabalhada no argumento?  
- Ah sim, trabalho muito nos décors [*le dessin était très précis*], o que é improvisado são os diálogos. Ou, se preferirem, as cenas e as suas progressões foram determinadas com antecedência. Agora, a maneira de chegar ao final previsto, que é o último plano da cena, essa maneira, às vezes varia: tudo se passa, como fora previsto, no mesmo décor, com os mesmos personagens, mas,

---

<sup>44</sup> Rohmer em entrevista em 1965 deixa explícito: “O amor pelo verdadeiro, o amor pelo belo estão ligados.” (BIETTE, BONTEMPS e COMOLLI, 2011).

<sup>45</sup> Neste sentido, escreve “Não há poesia no cinema por conta de um excesso do realismo (e como é significativo, as palavras de Renoir declarando que a poesia se tornou seu objetivo exclusivo!)” (SCHÉRER [ROHMER], 2017, p. 213).

muitas vezes, as palavras, as reacções dos personagens são diferentes daquilo que estava escrito. (RIVETTE e TRUFFAUT, 1994, p. 230.)

Em seguida, por abordar o dia-a-dia de gravações e a participação ativa dos atores durante o seu processo de filmagem, que constantemente criam os diálogos, Renoir descreve sua abordagem com os intérpretes, usando muito os ensaios antes de ligar a câmara:

- Portanto, em primeiro lugar o Renoir ensaia com os actores, sem se preocupar com a câmara...

- Sim, mas vou mais longe. Acredito muito num método de ensaios que consiste em pedir aos actores para dizerem o texto sem o representar, a não lhes permitir pensar senão depois de várias leituras do texto, de tal maneira que, na altura em que aplicarem certas teorias, ou tenham certas reacções em relação a esse texto, as tenham em relação a um texto que já conhecem, e não a um texto que ainda não compreendem. Porque só se pode compreender o sentido de uma frase depois de a ter repetido várias vezes. E acho, inclusive, que a maneira de representar deve ser descoberta pelos actores. E assim que a descobrirem, peço-lhes para se travarem, para não a representarem completamente a fundo logo em seguida, para a irem tacteando, com prudência, e, nomeadamente, para só usarem os gestos lá mais para o fim. Gosto que estejam perfeitamente conscientes do sentido da cena antes de se permitirem a mexer num cinzeiro, agarrar um lápis ou acender um cigarro (...) É preciso que seja o próprio actor a descobrir o sentido da cena, e a aplicar sua própria personalidade, e não a nossa, a todas as situações (Ibid., p. 230-231).

Tal como Rossellini, não há improvisação completa, mas um plano que permite a colaboração e improvisação dos intérpretes de maneira capital. Para Renoir, contudo, os ensaios são parte vital do processo, uma maneira de interiorização das questões dos personagens. É também uma relação de confiança no processo individual dos atores, de como cada um trará para a cena sua contribuição à mesma. Estas maneiras de abordar a participação dos atores encontram grande acolhida em Rohmer: entrega dos textos com muitos meses de antecedência, ensaios constantes muito antes das filmagens, pouca direcção assertiva de como fazer a atuação no set.

Ainda em *Renoir americano* há outra questão interessante. Se a “simplificação dos meios de expressão” é algo perseguido por Renoir constantemente (SCHÉRER [ROHMER], 2017, p. 215), Rohmer percebe nestas obras de seu período americano uma intensificação deste desejo a ponto de se aproximar dos filmes documentários dos anos 1930, especialmente *Tabu* (1931) de Murnau, o que vê como um grande mérito. Novamente, não uma questão de perseguir um realismo no cinema por si só, mas uma aproximação com a poesia e com a espiritualidade que faz a marca do melhor do cinema, “por uma consciência mais aguda da capacidade do cinema em explorar a ‘via interior’ e

essa espiritualidade que banha a maior parte dos maiores e mais incompreendidos – uma vez que tal é a palavra – filmes recentes” (Ibid., p. 211), para em seguida mencionar obras menos apreciadas de Bresson (*As damas do Bois de Boulogne*), Rossellini (*Francisco, arauto de Deus*) e Hitchcock (*Sob o signo de capricórnio*) – uma irmandade inesperada entre Rossellini, Hitchcock e Renoir compreendida por Rohmer.<sup>46</sup>

Desta forma, é importante destacar também a filiação rohmeriana com o cineasta inglês, mesmo com Douchet e o próprio Rohmer subestimando o impacto de Hitchcock sobre a obra de Rohmer. Como discorrido no primeiro capítulo, ambos cineastas se aproximam pelo seu rigor formal, pelo gosto por um “postulado formal” a conduzir suas obras e até mesmo por uma certa perversidade em seus filmes. Mais surpreendentemente, contudo, estão as aproximações destes cineastas em seus métodos. Bill Krohn, ao investigar o processo artístico de Hitchcock desfaz uma série de mitos a seu respeito e abre espaço para que se proponha alguns paralelos aqui. Em *Hitchcock at work* (2013), Krohn utiliza-se largamente de documentos envolvendo as produções (notas, roteiros, cartas, telegramas, boletins internos) e de vários anos de entrevistas e contatos com diversos colaboradores do diretor, aproveitando tal somatório para compreender melhor os processos envolvendo a feitura dos filmes.

O Hitchcock de quem eu tinha ouvido falar era um maníaco por controle que pré-planejava todas as tomadas de seus filmes e gostava de dizer que, uma vez que o roteiro terminasse, a própria produção do filme o entediava. Alérgico a surpresas, fazia de tudo em seu poder para se resguardar do imprevisível mundo real, preferindo trancar-se em estúdios onde seus mundos de sonho pudessem ser traduzidos diretamente de sua mente para o celuloide, com um mínimo de fatores do acaso que pudessem alterar uma visão que existia antes mesmo das câmeras rodarem. (KROHN, 2013, p. 9, tradução minha).<sup>47</sup>

Krohn descreve sucintamente o mito de Hitchcock, um diretor absolutamente rigoroso e controlador, totalmente contrário a entrada do acaso em suas produções, que desenhava cada instante do filme previamente em *storyboards*, desinteressado no

---

<sup>46</sup> As aproximações entre Bresson e Rohmer não são objeto desta pesquisa, ainda que, segundo Douchet em um trecho mencionado no capítulo 1, ambos sejam “cineastas jansenistas” que trabalham a crueldade. Rohmer abordou poucas vezes a obra de Bresson e, embora lhe tenha feito muitos elogios – especialmente à ocasião de *Um Condenado à Morte Escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) –, não é possível traçar uma influência direta e declarada do primeiro sobre o segundo como os outros cineastas mencionados no parágrafo.

<sup>47</sup> No original: “*The Hitchcock I had heard about was a control freak who pre-planned every shot of his films and was fond of saying that once the screenplay was finished, the actual making of the film bored him. Allergic to surprises, he did everything in his power to shelter himself from the unpredictable real world, preferring to shut himself up on sound-stages where his dream worlds could be translated directly from his mind to celluloid, with a minimum of chance factors that might alter a vision that existed seamless and whole before the cameras ever rolled.*”

processo de filmagem e no trato com os atores. Entretanto, suas investigações revelaram um outro diretor diferente desta reputação – muito incentivada pelo próprio inglês, sempre consciente de sua imagem pública. “Contudo,” prossegue, “o caos era um colaborador frequente em suas produções, alguém que ele às vezes parecia convidar. Talvez essa tensão seja parte do que torna seus filmes infinitamente fascinantes” (Ibid., p. 10, tradução minha)<sup>48</sup>.

O pesquisador revela que o próprio Hitchcock trazia a ideia de flexibilidade como principal regra para o trabalho do diretor. Seus famosos *storyboards* hiper-detalhados incluindo os ângulos e tipos de lente da câmera eram algumas vezes realizados *depois* das filmagens, em uma estratégia de publicidade para o filme e si mesmo. Seus colaboradores descreveram um diretor aberto a reagir ao que acontecia no set de filmagem, bem como um realizador que dependia bastante da edição e das descobertas ali para encontrar a melhor forma para cada cena, distante da alarmada rigidez da pré-produção.

Sobre seu processo na filmagem, Krohn revela que na realidade Hitchcock sempre buscou fazer uso de locações, desde que permitido pelos equipamentos. Ainda, tal como Rossellini, Renoir e Rohmer, era um diretor que preferia filmar na ordem cronológica seus filmes e constantemente aberto a improvisações de seus atores na filmagem – o diálogo durante o beijo em *Interlúdio* (*Notorious*, 1946) sendo o exemplo mais célebre. As descobertas de Krohn levam de maneira surpreendente Hitchcock para uma aproximação inesperada com diretores como os mencionados acima. Tratava-se de um processo muito menos controlado do que o se supõe a respeito do realizador: “Esse método também permitiu que Hitchcock e seus atores construíssem o filme organicamente, cena por cena, improvisando novos detalhes do personagem ou *mise en scène* à medida que o filme tomava forma.” (Ibid., p. 16, tradução minha)<sup>49</sup>. Krohn resume Hitchcock como um diretor experimental, ciente de que fazer um filme se trata de um processo em movimento, que se precava ao máximo (especialmente por razões financeiras de produção) mas ao mesmo tempo não hesitava em abrir mãos dos seus planos para obter um resultado que considerasse melhor artisticamente. Em suma, alguém cujos trabalhos “são sempre cuidadosamente estruturados, mas não necessariamente no roteiro.” (Ibid., 2013, p. 12, tradução minha).<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> No original: “But chaos was a frequent collaborator in his productions, one whom he even seemed at times to invite. Perhaps that tension is part of what makes his films endlessly fascinating.”

<sup>49</sup> No original: “This method also allowed Hitchcock and his actors to construct the film organically, scene by scene, improvising new details of character or *mise en scène* as the film took shape.”

<sup>50</sup> No original: “are always carefully structured, but not necessarily in the script”.

A figura descrita acima de um diretor aberto a experimentos, controlador do processo de filmagem e do orçamento e ao mesmo tempo interessado nas participações de seus atores e da equipe poderia pertencer igualmente a Rohmer. Tal como Rohmer, Hitchcock dava declarações exaltando o seu lado controlador como “nada foi deixado ao acaso [em *Intriga Internacional (North by Northwest, 1959)*]” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT e SCOTT, 2004, p. 252) – ao mesmo tempo em que é sabido que sequer os seus famosos desenhos da pré-produção em *Intriga Internacional* haviam sido completados antes das filmagens, especialmente os da cena da perseguição do avião. E tal como Rohmer ele abria-se para contribuições que a meteorologia lhe apresentava – um exemplo: “de fato, para a primeira cena [da estação em *A Sombra de uma dúvida (Shadow of a Doubt, 1943)*] eu havia pedido muita fumaça preta; é uma dessas ideias que dão uma trabalhadeira, sem que no entanto sejam visíveis; mas aqui tivemos uma sorte inesperada: a posição do sol simplesmente provocou uma belíssima sombra em toda a estação” diz Hitchcock, no que Truffaut responde prontamente que tal fumaça preta pode ser traduzida como a materialização da chegada do diabo na cidade (Ibid., p. 154-155).

Rohmer, portanto, consegue absorver e combinar lições de seus grandes mestres, aparentemente tão distintos, a partir do contato com os seus filmes e método. Um caminho do meio, entre um cinema do encontro com a matéria e um da forma, como define Luiz Carlos de Oliveira Jr. Em Rossellini – e Renoir, acrescento –, o fazer fílmico pode ser descrito da seguinte maneira:

Sua *mise en scène*, por conseguinte, não pode obedecer a regras pré-estabelecidas – se há uma lei que a conduz, é a lei intrínseca às propriedades da matéria, que só pode ser aplicada no momento do encontro, no ato do registro. O plano surge como uma protuberância da matéria. A câmera é guiada pelas forças (por vezes ocultas) e potencialidades das coisas e dos seres aos quais se dirige (OLIVEIRA Jr., 2009).

Já sobre o outro extremo, a dos cineastas da forma, como Hitchcock, são definidos como:

Esses cineastas memorizaram uma imagem-total do mundo, que eles agora nos entregam com o cuidado de indicar quais partes consideram mais importantes. Há uma ânsia em ressaltar a precisão do desenho, salvar a imagem da indistinção primitiva entre figura e fundo, corpo e sombra. A *mise en scène*, aqui, define-se pela realização de um projeto mental, pela relação entre um cálculo – necessário para extrair dos meios disponíveis o máximo de efeitos – e os recursos cênicos. Os planos são gerados por um olhar esbugalhado, inchado pela atividade cerebral, um olhar que marca o domínio e mesmo a posse do autor sobre o universo diegético. Cada gesto, cada olhar, cada

pormenor do filme deriva de uma mesma concepção inicial; todas as unidades de encenação devem respeitar o sentido da unidade superior a que pertencem. Respeito não mais à matéria, e sim à *ideia que a enforma* (OLIVEIRA Jr., 2009, grifos originais).

Do aparente conflito entre os dois extremos, cineastas como Rohmer conseguem assimilar regras do cinema progresso e criar novas para si. Não só isso: “É somente dentro de um conjunto de restrições que conseguem encontrar a maior liberdade possível” (Ibid.) Desejam capturar a essência da matéria, exatamente sem modificá-la e sem abstraí-la, pois é ao revelar sua conexão com o todo que está a chave de seus esforços: “A mestria sobre o universo diegético se acha contrabalançada pela assunção do lado indomável do mundo.” (Ibid.). Abrir-se para o incontável do mundo natural, sem deixar a consciência do projeto inicial calculado. Como um observador-caçador atento. E é em *O Raio Verde* em que melhor podemos testemunhar Rohmer nesta busca, desde seus passos iniciais, conforme abordo a seguir.

### 3.2.2 À caça das borboletas

A respeito da concepção de *O Raio Verde*, na entrevista já mencionada com Daney no rádio, Rohmer detalha seu processo: pensa primeiro em um início, depois o final e, por último, o meio do filme. No caso da série *Comédias e Provérbios* – na qual o filme é o quinto de seis títulos – o procedimento fica claro: há uma frase ou pensamento que abre o filme e seu diretor sabe exatamente onde irá concluí-lo: aqui, os versos de Rimbaud “*Ah! Que le temps vienne / Où les coeurs s'éprennent.*” [“Ah! Que venha o instante/ Que as almas encante.”, em tradução de Augusto de Campos (CAMPOS, 1993, p. 43-45)] que levam a pensar em uma chamada para um momento em que as pessoas se apaixonam, tal como na hora do pôr-do-sol especial em que Delphine e Jacques conseguem perceber toda a verdade de seus sentimentos, conforme a lenda inventada por Verne entreouvida antes nas andanças da jovem.

Por certo, Rohmer pensou em uma estrutura para seu filme, entretanto, segundo ele mesmo – e aqui em uma novidade para um diretor sempre muito rigoroso sobre os diálogos de seus personagens – *O Raio Verde* foi rodado inteiramente sem roteiro e “totalmente improvisado, sem nada escrito” (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 85), sempre em processo de buscar uma naturalidade das pessoas diante das câmeras. Para tanto, a equipe somente de duas jovens consigo foi crucial: uma equipe de filmagens

discreta e de rápido deslocamento, o que auxiliou para obtenção de uma atmosfera relaxada para as pessoas ficarem à vontade – praticamente todos não atores, alguns convocados na rua minutos antes das filmagens (Ibid., p. 85-87).

A opção pela filmagem em 16 milímetros causou estranheza por se tratar de uma película supostamente menos nobre que os 35 milímetros de regra do cinema comercial – era inclusive acessível aos não profissionais – provou-se a ideal em razão de ser mais barata, leve e discreta em seu equipamento e manuseio, como disposto, Rohmer sempre havia sido um admirador da capacidade do 16mm de capturar a beleza do mundo, até melhor do que o mais sofisticado 35mm. No seu texto *Reflexões sobre a cor*, de 1949, assinado ainda com seu nome de batismo, afirma que “agora, muitos filmes em 16mm vêm nos restituir a beleza de certas paisagens com um poder de ilusão tal que a imagem perde, por assim dizer, o seu caráter autônomo e se nos aparenta como a exata cópia de uma realidade que permanece submissa ao julgamento estético” (SCHÉRER [ROHMER] 2020a, p. 68-70)<sup>51</sup>. Ou seja, já fazia décadas que Rohmer via no 16mm uma possibilidade de captura da beleza do mundo de uma maneira mais fidedigna que os 35mm. Em *O Raio Verde*, Rohmer toma proveito desta reflexão ao máximo, abraçando todas as suas consequências.

Tal registro em 16 milímetros e com poucos recursos – denominado por Daney na entrevista mencionada anteriormente como “orgulhosamente modesto” – também acarreta em imperfeições próprias da fragilidade das condições. Porém, Rohmer, vê tais “defeitos” (como barulhos que impedem a compreensão de todos os diálogos) como fatores que “acentuam a impressão de realidade do filme. Eu considero isso perfeito” (Ibid., p. 96-97) – uma posição que recorda a defesa do próprio Rohmer dos filmes tardios de Jean Renoir na década de 1950, como vimos, em seu elogio às supostas falhas e o caráter de aparência modesta de tais obras.

Ele não está sozinho nesta avaliação, como destacado por Bergala ao destacar o caráter amador do filme, conforme vimos em sua aproximação com Rossellini. Jean-Claude Biette, por sua vez, vai além: ao escrever sobre o filme, reconhece uma enorme força e mesmo frescor no processo criativo do filme aberto aos imprevistos do mundo e às possíveis falhas em registrá-lo totalmente. Em seu ensaio intitulado *A Borboleta de Griffith*, escreve:

---

<sup>51</sup> Alguns dos pontos de *Reflexões sobre a cor* (1949) são retomados em *O Gosto da Beleza* (1961), que examinaremos a seguir.

Essa concepção de um cinema carregada pela dramaturgia - e com a qual o suporte deve se identificar até a sua aderência - foi a de cineastas como Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille ou Cukor, que não deram função alguma ao acidental. O acidental distrai e diversifica (uma borboleta passando pelo campo confunde o drama, com Griffith ou Renoir ela o ilumina); ameaça a unidade entre ator e personagem ao entregar ao espectador o cansaço "excessivo" do ser humano que já não parece responder exatamente pelo personagem. O acidental é o ouro do pobre. Estas quatro ou mais sequências do Raio Verde são os momentos em que, suficientemente assegurada a tessitura do filme, o controle [maîtrise] renuncia temporariamente aos seus direitos, aos seus poderes, aos seus cálculos, para deixar entrar a luz do mundo com a sua linguagem inalterável (BIETTE, 1988, p. 148, tradução minha).<sup>52</sup>

Ao abraçar o acidental e o acaso na sua feitura, portanto, Rohmer também abraça o mundo natural em si, pois este é dotado de acidentes, trazendo uma forte carga de respeito à integridade do momento em que filma, das pessoas e dos eventos que se sucedem diante de sua câmera – o que evoca ensinamentos de André Bazin, defensor do caráter ontológico da imagem, em textos como *Ontologia da imagem fotográfica*, em elogio tanto à imagem como à duração que o cinema revela do mundo (BAZIN, 2014, p. 27-34), ou *Renoir francês*, em que afirma que o diretor traz para a alegria dos espectadores “a túnica sem costuras da realidade” (BAZIN, 2017b, p. 115-130). Em entrevista de 1983, Rohmer reafirma com todas as letras sua herança de Bazin: “É porque estive bastante oposto à toda a tendência dos anos sessenta, estruturalista, linguística. Para mim, no cinema, o importante é a ontologia – para retomar os termos de Bazin – e não a linguagem. Ontologicamente, o cinema diz alguma coisa que as outras artes não dizem.” (ROHMER apud NARBONI, 2020, p. 22-23).

A imperfeição e o acidental do registro, bem como os imprevistos, estes acasos, são fibras integrantes e indissociáveis da túnica da realidade, para usar a expressão baziniana. É por esta razão que Rohmer chega a elogiá-las como algo perfeito para seu filme em entrevistas: são manifestações do seu compromisso com o mundo e, portanto, da sua beleza natural.

Ao mesmo tempo, o acidental tampouco significa negligência na realização ou o emprego do aleatório ou do arbitrário em sua execução – conforme explorado

---

<sup>52</sup> No original: “Cette conception d’un cinéma porté par la dramaturgie – et à quoi le support doit s’identifier jusqu’à l’adhérence – a été celle de cinéastes comme Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille ou Cukor, qui n’accordaient aucune fonction à l’accidentel. L’accidentel est distrayant et diversif (un papillon qui passe dans le champ dérouté le drame, chez Griffith ou Renoir il l’illumine) ; il menace l’unité de l’acteur et du personnage en livrant au spectateur la fatigue « excédentaire » de l’être humain qui semble ne plus répondre exactement du personnage. L’accidentel est l’or du pauvre. Ces quatre ou cinq séquences du Rayon vert sont les moment où, la tenue du film étant suffisamment assurée, la maîtrise renonce provisoirement à ses droits, à ses pouvoirs, à ses calculs, pour laisser entrer la lumière du monde avec son langage inaltérable” (BIETTE, 1988, p. 148).

anteriormente no subcapítulo 2.3. Ao defender o trabalho de Rossellini em *Viagem à Itália*, no já citado texto *A Terra do Milagre*, Rohmer defende que Rossellini trabalha longe da displicência, em uma combinação de controle (“a massa mais densa do novo só pode brotar da fissura mais estreita”) e união com o meio, o que muito se aproxima do que empreende o francês em *O Raio Verde*: usar o mundo para reverberar e intensificar sua arte como o músico que sabe usar o eco do ambiente a favor de sua execução:

Eu sei o que as pessoas podem me responder: “Não impute ao supremo *savoir faire* o que talvez seja apenas resultado da negligência.” Bem, não! Você não consegue uma frase original misturando palavras em um chapéu, nem uma obra cinematográfica com esse aspecto de estranheza apenas andando na rua com uma câmera de 8mm no braço. É curioso como tudo que é desordem, escrita automática faz parecer. **A massa mais densa do novo só pode brotar da fissura mais estreita** e difícil de detectar. Com uma simples tragada de cigarro a heroína desencadeia, nas encostas do Vesúvio, uma nuvem de fumarolas: assim, Rossellini, mestre feiticeiro, faz mais do que tornar seu material absolutamente dócil, ele **conta com a sua cumplicidade como um músico que, dando um concerto em uma gruta, brincaria com o eco** (SCHÉRER [ROHMER], 1955, p. 40, tradução e grifos meus).<sup>53</sup>

*O Raio Verde* é repleto destes pequenos momentos do mundano que é capturado, sem ensaios ou acerto prévio, pela câmera do filme – e não à toa são estes os momentos escolhidos para permanecer na montagem final, como descrito por Biette sobre as borboletas de Griffith que iluminam o quadro, em verdadeira *cumplicidade com a matéria do mundo*, como descrito por ele sobre Rossellini no trecho anterior. Ao colocar sua equipe em contato direto com as ruas e praias francesas, sem licenças burocráticas da administração pública (a prática usual de fechar a rua e isolá-la para que transeuntes não “atrapalhem” as filmagens, recusada por Rohmer), registra pequenos gestos e acidentes inesperados. Observamos exemplos desde o início do filme, como as crianças que surgem brincando escalando e correndo no canto do quadro enquanto Manuella e Delphine conversam na praça (Figura 27) ou as diversas cenas nas areias de Biarritz, em que Rohmer larga Marie Rivière e sua equipe em meio à multidão de banhistas – o som é estourado pelo ruído do mar e gritos de diversão, a câmera se movimenta vacilante em

---

<sup>53</sup> No original: “Je sais ce qu'on peut me répondre : « N 'imputez pas au suprême savoir faire ce qui n'est dû peut-être qu'à la négligence. » Eh bien, non ! On n 'obtient pas une phrase originale en mélangeant des mots dans un chapeau, ni une œuvre cinématographique qui ait cet aspect d'étrangeté en se promenant dans la rue avec une caméra de 8 mm à bout de bras. Il est curieux comme tout ce qui est désordre, écriture automatique se ressemble. La masse la plus dense de neuf ne peut jaillir que de la faille la plus étroite et la plus difficile à déceler. D'une simple bouffée de cigarette l'héroïne déclanche, sur les pentes du Vésuve, une nuée de fumerolles: ainsi Rossellini, maître sorcier, fait-il mieux que rendre sa matière absolument docile, il compte sur sa complicité comme un musicien qui donnant un concert dans une grotte jouerait avec l'écho.”

cima da areia movediça pela marola, alguns olham para a lente, muitos passam entre a atriz e a câmera “interrompendo” nossa visão, outros nada percebem: sorriem em divertimento pelas ondas, outros ajeitam seus trajes de banho sem desconfiar da câmera, uma criança passa dançando entre a protagonista e a equipe (Figura 28).



Figura 27, com as crianças no canto inferior direito do enquadramento.



Figura 28, um dos exemplos das tomadas de banhos de praia; Marie Rivière está de maiô azul, ao centro, de costas.

Tais demonstrações não são uma surpresa em Rohmer, estão em consonância com o que defende para o cinema: desde seus trabalhos na crítica, argumenta que é dever do cineasta capturar a beleza e o movimento do mundo. Já em 1949, em *Reflexões sobre a cor*, assinando com o seu nome de batismo, Rohmer pondera sobre o realismo da arte do cinema e defende um cuja força não está na montagem mas no que revela do movimento do mundo:

O cinema maneja a própria massa da realidade, e a sua maior ambição é precisamente nada recusar do que pode se dever à riqueza e à precisão das mecânicas da qual ele dispõe.

O cinema é, de todas as artes, a mais realista – sim. Mas compreendamos bem o sentido que é preciso atribuir a essa palavra. Que o cineasta trabalha com as próprias coisas e deixa a sua reprodução sem retoques. Não acreditamos mais na força miraculosa da montagem, e exigimos cada vez mais que a imagem roube do mundo a beleza com que ele se enfeita.

Onde está a arte – dirão –, se a natureza aparece tal como é? Mas, para o cinema, tudo está em devir. Pouco lhe importa um rosto, a não ser que ele se acalme ou se comprima de acordo com o ritmo escolhido. Pouco lhe importam as folhas, a não ser que ele faça do seu balançar a sua beleza. O movimento é a matéria com que ele trabalha, o único domínio em que lhe é preciso abstrair e reconstruir. Para ele, toda a beleza do mundo jamais será supérflua. (SCHÉRER [ROHMER], 2020a, p. 69-70).

Rohmer propõe ali que a imagem do cinema “roube” do mundo a beleza. Descreve o trabalho de abstração e reconstrução necessários com o movimento na imagem – abdicar ou exercer seu controle. Logo em seguida, enumera exemplos que só seriam possíveis até ali na arte do cinema, não em aspectos grandiosos ou épicos, mas nas pequenas coisas: as folhas, os rostos das pessoas. É ali em que vê a maior potência para a arte do cinema encontrar a máxima beleza do mundo. Uma das cenas mais marcantes de *O Raio Verde* combina exatamente as duas matérias descritas no texto de 1949: as folhas das árvores em forte balanço pelos ventos e o rosto de Marie Rivière atravessado pelos cabelos e lágrimas próximo ao mar em Cherbourg (Figura 29).



Figura 29

Em um dos seus textos mais conhecidos, *O Gosto da beleza* [*Le Goût de la beauté*], de 1961, ao analisar e valorizar quatro filmes lançados naquele momento<sup>54</sup>, Rohmer aprofunda diversos aspectos de *Reflexões sobre a Cor* e escreve que a própria noção de mise-en-scène é abarcada por esta noção da beleza e do movimento do mundo, “evidentemente”:

Beleza – ou belezas – é um conceito que julgo, por ora, preferível ao de “mise en scène”, comumente predicado aqui mesmo, mas que não quero, no entanto, denunciar. A primeira noção compreende a segunda a qual, por sua vez, possui também uma acepção puramente técnica. Ora é evidente que podemos, só de um ponto de técnico, defender, no limite, obras de – digamos para não ferir ninguém – Clément ou Clouzot, Wyler ou Zinnemann. Porém, assim que pronunciamos o termo beleza, tais obras murcham como balões (ROHMER, 1961, p. 19).

Ao trazer a “evidência” de seu postulado em defesa da beleza no cinema, Rohmer trata-a como valor inegociável, quase dogmático, e coloca-a no centro das atividades do cineasta, inclusive em tom de provocação, comum na escrita crítica da época. Prossegue, comparando cinema e pintura:

O cinema, ao contrário [da pintura], usa técnicas que são instrumentos de reprodução ou, se se quiser, de conhecimento. Ele possui, de certo modo, a

---

<sup>54</sup> Importante destacar quais os quatro filmes tema do texto de Rohmer: *La proie pour l'ombre* (1961), de Alexandre Astruc, *Les Godelureaux* (1961), de Claude Chabrol, *A Pirâmide Humana* (*La Pyramide humaine*, 1961), de Jean Rouch e *Êxodo* (*Exodus*, 1960), de Otto Preminger.

verdade em princípio e se propõe a beleza como fim supremo. Uma beleza, então, e isto é o importante, que não se deve ao cinema mas à natureza. Uma beleza que ele tem a missão, não de inventar, mas de descobrir, de capturar como uma presa, quase de roubar às coisas. A dificuldade para o cinema não é, como se crê, de forjar um mundo seu com esses puros espelhos que são os utensílios de que dispõe, mas de simplesmente poder copiar essa beleza natural. Mas se é verdade que ele não a fabrica, também não se contenta de nos entregá-la como um pacote bem embrulhado: antes ele a suscita, ele a faz nascer segundo uma maiêutica que constitui o fundo mesmo de seu procedimento (ROHMER, 1961, p. 22).

Tal passagem mostra-se interessante não apenas pelo caráter baziniano de trazer a túnica sem costuras do mundo em seus filmes, mas também pela ideia de que a beleza precisa ser suscitada, *provocada* por uma série de reflexões e questionamentos do cineasta – é possível uma analogia com o embate do artista entre equilíbrios e desequilíbrios internos, resultado do questionamento constante de suas regras e visões pessoais com a arte, lembrando aqui o exposto no capítulo anterior. Não cabe ao artista apenas deixar sua câmera no mundo (tampouco a câmera é um utensílio “puro espelho”), passivamente, mas de agir com ela sobre o mundo de forma a “capturar como uma presa” a beleza, um ato ativo e de constante atenção. Desta maneira, faz sentido somar à ideia de borboleta de Griffith de Biette: o cineasta às vezes de um colecionador à caça de borboletas, pronto para capturá-las quando surgem – o inesperado, tão frágil e fugaz como este inseto.

Outro exemplo da abertura do diretor para o inesperado, o acidental e a colaboração com sua equipe em *O Raio verde* está nos relatos de sua editora, Maria-Luisa Garcia – também conhecida como Lisa Hérédia, intérprete de Manuella, amiga de Delphine em Paris – aqui em sua primeira colaboração sozinha com o realizador, “completamente novata”, segundo a própria (HÉRÉDIA, 2010). Ao montar a cena da primeira troca de olhares na estação de trem entre Delphine e Jacques, contudo, um problema: pela maneira filmada, não era possível compreender que os dois cruzaram olhares. Rohmer, do alto de sua experiência, havia se equivocado nos enquadramentos:

Na cena da estação de Saint-Jean-de-Luz, ao fim do filme, havia problemas de direção de olhares. Esperava-se que Marie Rivière e Vincent Gauthier se olhassem, mas na realidade, durante a visão dos planos, ele a via, mas ela não. Eu levei algum tempo para compreender que na realidade eles estavam face a face, o que não se via. Eu estava ante um grande senhor do cinema francês, que havia feito uma tese sobre o espaço em Murnau, e me tranquilizou um pouco ver que ele podia cometer erros. Nós finalmente encontramos uma solução: os olhares não se cruzavam, mas havia um dos dois que via o outro (HÉRÉDIA, 2010).

Ainda, em palestra recente, questionei Garcia sobre seu processo de trabalho com o diretor, no que ela disse que, para além da exigência de rodar o filme em sua ordem de acontecimentos – o que facilitava o trabalho dos atores e da montagem –, Rohmer tinha um respeito absoluto pela performance e integridade dos seus atores, recusando qualquer tipo de “trapaças” de montagem que poderiam alterar a cena ou o sentido da performance, pois “para Rohmer, a realidade é maior do que o cinema” (informação verbal)<sup>55</sup>.

Cabe aqui um exame um pouco mais detalhado desta cena na estação, aproveitando para relacioná-la com mais trechos de *O Gosto da beleza*. Delphine, cansada e frustrada de Biarritz, chega na estação de trem e senta-se sozinha diante de uma parede verde escuro, pega um livro para passar o tempo. A edição faz uma espécie de contraplano, mostrando o que Delphine vê: do fundo da estação, surge um rapaz de sua idade, Jacques (vivido por Vincent Gauthier) também a espera de seu trem; ele caminha, vê Delphine e senta-se perto dela. De certa forma, a plateia já sabe: ali o pretendente final, cabendo o suspense se será mais um desencontro desastroso ou não. Curiosamente, o surgimento e apresentação de Jacques, em uma caminhada até longa e discreta do fundo da perspectiva até o primeiro plano, em muito lembram a entrada em cena de Heathcliff após a conquista de sua fortuna na adaptação de *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, 1939) por William Wyler – alfinetado por Rohmer em *O Gosto da Beleza* mas desde aquela época um cineasta sinônimo do clássico no cinema.

Jacques e Delphine trocariam olhares, não fosse o equívoco do encenador no momento das filmagens. Como descrito por Garcia, na edição foi possível montar de forma que Jacques a vê e Delphine percebe ser vista. Ela pergunta se ele está interessado no seu livro, *O Idiota* de Dostoiévski. Já basta para um início de conversa e ele muda de assento para ficar ao seu lado. Há uma tomada longa mostrando a interação entre os dois, as mudanças de tom de voz, as trocas de olhares e pequenos gestos das mãos, especialmente de Rivière manipulando as páginas do livro. Isolados diante da parede verde escuro – depois de um filme repleto de luzes e eventos constantes – a cena parece mostrar uma suspensão do tempo, ideal para o estado de apaixonar-se. Cria-se ali uma sensação de intimidade entre os dois e com a plateia.

O acaso, contudo, não deixa de adentrar a cena. Primeiramente, pela presença da obra de Dostoiévski – obra na qual o protagonista é uma espécie de Quixote santo que

---

<sup>55</sup> Conversa realizada com Lisa Garcia (Lisa Hérédia) via Zoom no dia 30 de agosto de 2021 pelo canal Cine1121. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dFcJTQxPrxY>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

entra em crise com o mundo corrompido em que vive, um contraponto ao niilismo de *Crime e castigo*. Não foi uma escolha deliberada de direção de arte pelo diretor: o livro pertencia à Marie Rivière, que o lia na época das filmagens. Questionado a respeito em entrevista à Revista *Positif* na época do lançamento do filme, Rohmer disse que “era uma coincidência, um milagre” das filmagens e comenta sua felicidade que fosse este o livro que Delphine/Rivière lia – se fosse uma obra inadequada ao filme e seu gosto, afirma que provavelmente trocaria, exercendo o seu controle de realizador:

Pergunta: A heroína de *O Raio Verde* está lendo *O Idiota*. Foi uma escolha deliberada?

ER: Não, não foi uma escolha deliberada, foi uma coincidência, um milagre. Neste filme, só houve o acaso [*chance*]. Isso foi puro acaso [*chance*]. Aconteceu que ela estava lendo esse livro, não sei porque. Se ela estivesse lendo um livro que eu não gostava, talvez eu tivesse dito “encontre outro”. Mas assim que eu vi que ela estava lendo *O Idiota*, eu disse, “Oh, que maravilha, ela está lendo *O Idiota*”. (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 90).<sup>56</sup>

Contudo, a escolha de Marie Rivière pelo livro não foi um “puro acaso” como faz crer o diretor. Em um debate após a exibição do filme em 2018<sup>57</sup>, Rivière afirmou que Rohmer havia pedido a ela a leitura da obra de Dostoiévski como preparação para o filme – o que ela nunca concluiu, por considerá-lo muito triste. Mesmo assim, ela continuou com o livro consigo e o levou para as filmagens. De fato, foi uma surpresa para Rohmer ela estar com o livro naquele momento, mas a obra havia sido indicada por ele meses antes. Um acaso que, de certa forma, não foi *planejado*, porém *não totalmente inesperado*, porque as condições para o seu surgimento (e reconhecimento) foram estabelecidas pelo cineasta com antecedência, conforme as descrições de Ostrower exploradas no capítulo 2.

Há, entretanto, um outro acaso que adentra fisicamente ali em cena, este muito além de qualquer controle da parte do cineasta. Pouco depois que Jacques se senta, uma mosca pousa em sua mão e caminha por ela, no canto inferior direito do quadro – uma curiosa incitação acidental ao costume da pintura renascentista de um *trompe l'oeil* na margem do quadro e ao mesmo tempo um símbolo do *memento mori* também muito

---

<sup>56</sup> No livro de Handyside (2013), p. 90:

*Q: The heroine of The Green Ray is reading The Idiot. Was that deliberate?*

*ER: No, it wasn't a deliberate choice, it was a coincidence, a miracle. In that film, there was nothing but chance. That was pure chance. It just so happened she was reading that book, I don't know why. If she had been reading a book that I didn't like, perhaps I would have said, "Find something else." But as soon as I saw she was reading The Idiot, I said, "Oh, that's wonderful, she's reading The Idiot."*

<sup>57</sup> Debate realizado em Março de 2018, Paris. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eh9suLKuabI>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2023.

presente nas pinturas. O ator reage e balança a mão para afastá-la. Seu gesto reverbera nos gestos de mãos de Rivière, agitados, e ele, nervoso, pega a sua mochila para esconder ali suas mãos – também Rivière o espelha e leva por um momento suas mãos para trás. Por certo, somente o *take* com a invasão da mosca seria o único possível na montagem desta cena: borboleta de Griffith, mosca de Rohmer (Figuras 30 a 32).



Figura 30: é possível ver a mosca na mão de Jacques (Gauthier) e uma breve amostra dos movimentos das mãos de Delphine (Rivière) com as páginas do livro.



Figura 31: com o gesto de afastar o inseto.



Figura 32: logo depois do gesto.

A tomada da conversa é interrompida pouco depois de descobrirem que estão com destinos diferentes – ela, Paris, ele, para Saint-Jean-de-Luz. Segue-se uma série de tomadas curtas, a câmera exerce um olhar de flâneur sobre o ambiente, mostrando as diferentes pessoas do lugar – novamente uma abordagem documental do meio, alguns olham para a lente, o som ambiente da estação ressurge com mais destaque. É um momento de dúvida para o casal e retorno à realidade. Contudo, Delphine arrisca e decide

ir com Jacques, se ele aceitar. Corta para o casal já caminhando e conversando nas calçadas de Saint-Jean-de-Luz.

Em resumo, trata-se de uma cena aparentemente simples: vemos somente um casal conversando pela primeira vez, somente uma parede sem pontos focais atrás. Contudo, o simples nunca é fácil ou sem reflexão. Ao escrever sobre *Êxodo* de Otto Preminger em *O Gosto da beleza*, Rohmer afirma que:

Vocês se chocarão, primeiro, com a simplicidade do ponto de vista, a austeridade dos cenários, digamos mesmo, por vezes, a banalidade das atitudes. Porém um exame mais atento irá fazê-los distinguir, sob essa *secura* aparente, mil pequenas invenções, sobretudo no que concerne o movimento das mãos, sempre característico, sempre eloquente, sempre sensível, sempre inteligente, sempre belo, sempre verdadeiro. Tais pequenas belezas são a grande arte: admitimo-las na pintura, por que não no cinema? (ROHMER, 1961, p. 25)

O parágrafo acima poderia ser uma defesa de *O Raio Verde*, não fosse escrita vinte e cinco antes de sua feitura. Pois a simplicidade e a austeridade, em Preminger e em Rohmer, nos levam à atenção dos gestos, à verdade dos sentimentos. Poucos parágrafos antes, Rohmer escreve que:

Podemos nos contentar em ver Preminger - e é motivo suficiente para admirá-lo - como um dos mais puros representantes de um cinema clássico, goethiano por assim dizer, por essa espécie de **serenidade sem alvoroço de que é feito seu olhar**, esse desprezo pela melancolia, pelo bizarro, **esse culto dos grandes lugares-comuns, essa procura do essencial, do ato em sua plenitude, esse amor pela ordem, pela organização, esse gosto pelos seres excepcionais e contudo vulneráveis**, mais próximos dos "filhos do rei" caros a Gobineau que do modelo romântico. Pode-se indicar a que ponto a simplicidade real do estilo furta-se à análise, pois cada problema particular é resolvido em função de uma sensibilidade sempre alerta, e não de um sistema fortemente proclamado" (Ibid., grifos meus, p. 24).

Ali o cineasta faz tanto uma declaração de admiração por Preminger como uma declaração de princípios: também o seu cinema se prova como um de “serenidade sem alvoroço” no olhar e nas tramas, do “culto dos lugares-comuns” em suas histórias urbanas e pequeno-burguesas sem grandes sobressaltos, na busca pelo essencial do gesto, na dedicação dela ordem e simplicidade e, finalmente, no gosto “por seres excepcionais e contudo vulneráveis” em personagens frágeis como Delphine e atrizes extraordinárias como Marie Rivière – ele próprio declara na entrevista mencionada na *Positif* que precisa de pessoas inspiradoras e o quanto é dependente dos encontros que tem com elas (ROHMER apud HANDYSIDE, 2013, p. 91). Pois é no encontro e parceria de Rohmer

com Rivière que acaba por existir *O Raio Verde* que se torna essencial um exame mais detalhado sobre esta parceria criativa.

### 3.2.3 Marie Rivière, a co-autora de *O Raio Verde*

Até *O Raio Verde*, Rohmer assinara sempre sozinho os roteiros de seus longas-metragens. Contudo, exatamente no filme de 1986, seu filme “sem roteiro”, ele divide os créditos do texto com Marie Rivière, sua protagonista.

Rivière, com sua presença e atuação – reiteradamente imprevisível – é a força motriz do filme. Entretanto, como se deu esta parceria criativa? E de que forma o imprevisto e o acaso agiram sobre as filmagens? Como era o processo de planejamento do diretor, especialmente neste filme de cenas improvisadas? Para tratar destas questões, consegui conversar com Marie Rivière por vídeo (figura 33) e por e-mails, conforme a seguir.



Figura 33

Quando questionei em um primeiro momento sobre como foi a preparação para o filme, Rivière afirmou que “tudo foi muito preparado, não lembro de imprevistos”. Contudo, a medida em que a conversa avançou, diversos exemplos foram surgindo. Se Rohmer “não corria riscos, era muito consistente”<sup>58</sup>, a experiência das filmagens provou que estava aberto a descobertas e encontros inesperados. Não havia um roteiro escrito, mas Rohmer sabia o que queria – tal como seus mestres mencionados, Rossellini e Renoir, que iam às filmagens com um desenho geral do filme e aguardavam o que poderia acontecer ali, como já explorado em páginas anteriores – e confiava nas interações entre

---

<sup>58</sup> A entrevista foi realizada por Zoom em 02 de fevereiro de 2023 em uma combinação de francês, inglês e espanhol e está disponível em versão traduzida com alguns trechos condensados para maior clareza como anexo ao texto da dissertação. No original: “*he was not taking risks, he was très solide*”.

suas atrizes, as pessoas e as locações. Um exemplo estava no que se tornou a cena de Delphine sozinha entre os arbustos na beira do mar, já mencionada (figura 29): Rohmer, Rivière, Sophie Mantigneux (câmera) e Claudine Nougaret (som) entraram em uma trilha no meio dos bosques com o diretor à frente e deram em um caminho sem saída. Não havia um planejamento do que seria feito, como em um roteiro ou boletim de produção tradicional, e foi preciso improvisar algo, no que se tornou a cena do choro solitário de Delphine no campo entre os ventos:

Tenho que pensar para lembrar o que não está planejado lá [no filme], o “aleatório”... na praia de Biarritz, isso não foi planejado. Todo o resto foi planejado. Mas eu, minhas reações, claro, não são planejadas, sem isso não há filme, mas quando vamos para o interior da Normandia, é verdade que não sabíamos para onde íamos. Nada planejado. Ele saiu com a câmera no campo na Normandia e não sabia para onde iria o caminho. É isso. Não sabíamos onde estávamos... Por exemplo, quando estávamos filmando no campo da Normandia, não sabíamos para onde estávamos indo. Ele apenas pegou a câmera e começamos a andar. Mas, na verdade, não sabíamos qual era o caminho, havia uma cerca e não podíamos ir mais longe, mas ele não sabia disso e eu também não sabia, então tive que encontrar algo [pausa]. É uma questão de sentimento entre as duas pessoas. E as garotas [Mantigneux e Nougaret] estavam nos seguindo.<sup>59</sup>

Rivière alertou para o fato de que “improvisação e imprevisto não são a mesma coisa”. Era um filme baseado em improvisação porém muito estruturado em seu percurso – e uma característica precisava da outra para estar em plena potência para o cineasta. Ao mesmo tempo, Rohmer estava aberto para o inesperado: o clima, as pessoas que encontrou e convidou para o filme. E às pequenas coisas, como até mesmo a marcante boina verde que foi um achado de Rivière de um vendedor ambulante em Biarritz para enfrentar o vento local.

Outra cena central do filme, segundo Rivière, também foi fruto do acaso: a da explicação do próprio raio verde. Em Biarritz, na véspera da filmagem, Rohmer acompanhava o pôr-do-sol, provavelmente já em expectativa pelo fenômeno, quando encontrou a explicação científica em uma conversa de um casal mais velho que estava

---

<sup>59</sup> No original: *Je dois réfléchir pour me rappeler qu'est-ce qu'il y a de pas prévu en là, « aleatório »... sur la plage à Biarritz, ça c'était pas prévu. Tout le reste était prévu. Mais moi, mes réactions, ne sont pas prévues, bien sûr, sans ça il n'y a pas du film. Mais quand on part à dans la campagne en Normandie, c'est vrai qu'on ne sait pas où on va. Rien de prévu. Il part avec la caméra dans la campagne en Normandie et il ne sait pas où va le chemin. Ça c'est. We didn't know where it was... For instance, when we were shooting in the countryside in Normandie we didn't know where we were going. He just took the camera and we started to walk. But, at really, we didn't knew what the path was, uh, there was a fence and we couldn't go further, but he didn't know that and I didn't know too, so I had to find something. [pausa] It's a question of feeling between the two people. And the girls were following us.*

ali. Pediu então a estes desconhecidos se eles não poderiam repetir a fala durante a filmagem no dia seguinte. As outras mulheres da cena foram amigas convocadas por Françoise Etchagarray (produção), cuja família é da região.<sup>60</sup>

Este procedimento, de explorar um local com o qual já tinha certa familiaridade – Rohmer passava as férias em Biarritz e ele já conhecia a pequena loja de souvenirs chamada “*Rayon Vert*” no local –, estar atento ao que se escuta e, quando avalia ter encontrado algo precioso ao seu projeto, pedir para que o repita depois, para a câmera registrar é também o procedimento de outros cineastas como Pedro Costa, o qual, por sua vez, encontra sua inspiração nas entrevistas de grandes cineastas (“Ford, Walsh, eles falam sobre o que estava à frente na filmagem”), nos textos de Cézanne que propõem contato com a matéria e nos procedimentos de Charles Chaplin: “Chaplin encontrava a narrativa depois, durante a filmagem. É preciso ver antes de escrever, era o seu método. Foi um bocadinho o que eu fiz em *No Quarto da Vanda* (2001). Não havia diferença entre ensaios, preparação e cena: é tudo cinema” (informação verbal)<sup>61</sup>. Uma conexão entre estes dois cineastas pode parecer inesperada à primeira vista, especialmente em razão dos temas de seus filmes, porém são dois realizadores de enorme estudo do passado do cinema, rigorosos com a *mise-en-scène* e totalmente aguerridos em sua independência, sempre em equipes minúsculas e com pessoas em frente às câmeras resultado de longas parcerias, de muito tempo de convivência sem filmagens. Se a atitude de Rohmer de pedir uma repetição para a câmera de algo que ocorreu na sua frente sem que estivesse então com ela pode parecer estranha, de forma alguma é isolada ou abandonada na História do cinema.

Durante as filmagens de *O Raio Verde*, cena, preparação e ensaios também eram fundidos em uma coisa só. Como descrevera Alain Bergala ainda em 1984 sobre o que seria o método de trabalho de alguns cineastas, incluindo Rohmer:

Rohmer pode passar vários meses conversando sobre isso e aquilo com sua atriz, passeando com ela por Paris, antes mesmo de falar sobre o filme. Straub pode assombrar seus futuros locais de filmagem com vários meses de antecedência, até vários anos, antes mesmo de saber se o filme conseguirá ser

---

<sup>60</sup> No original, correspondência eletrônica de 03 de fevereiro de 2023:

*Biarritz: Le couple de personnes âgées qui explique ce qu'est le Rayon vert de façon scientifique, n'était pas prévu.*

*C'est par hasard que E.R. et son assistante, Françoise, l'ont rencontré à Biarritz, la veille du tournage, en allant regarder le coucher du soleil. E.R. les a entendu parler du Rayon vert et a demandé à l'homme si il voulait bien le redire dans son film.*

*Les deux dames qui sont avec lui sont des amies de Françoise Etchagarray (elle est basque)*

<sup>61</sup> Masterclass Pedro Costa, 12 de fevereiro de 2017, Curitiba. Palestra.

feito. São cineastas para quem o caminho ao filme já é o filme, para quem a lenta aproximação dos atores e dos décors, não é perda de tempo (BERGALA, 1984, p. 6, tradução minha).<sup>62</sup>

Neste sentido, perguntei a Rivière como foi a preparação para o filme e ela disse que foi somente “definir a viagem e a ordem [dos destinos]”. Começaram em Paris, gravando o telefonema que abre o filme no próprio escritório do diretor, na sede da produtora Les Films du Losange, e concluíram em Saint-Jean-de-Luz – seguindo a ordem dos acontecimentos dos eventos no filme da maneira mais próxima possível, novamente uma aplicação das lições de seus mestres e que utilizara em seus filmes anteriores. Entretanto, ao contrário dos muitos ensaios utilizados em suas outras produções, Rohmer desejava algo mais próximo do coloquial e da forma como as pessoas falavam. Ali estaria uma verdade pessoal de cada participante do filme:

- *Em O Raio Verde vocês não fizeram ensaios?*

- Claro que não. Nós nunca ensaiamos. Não é possível ensaiar coisas com pessoas que não eram atores. Não é possível. Ele estava buscando algo verdadeiro, na linguagem... é como uma verdade que vem da alma, a linguagem. Enquanto que nos seus outros filmes ele quer colocar a sua própria alma na linguagem.<sup>63</sup>

Contudo, Rivière afirma que Rohmer fazia muitos exercícios de improvisação teatral em seu escritório em Paris. Ele fornecia um tema e aguardava a cena transcorrer. Estes exercícios lhe permitiam conhecer melhor os atores e já funcionavam como uma preparação para o futuro – além de lhe fornecer pistas para escrever os seus roteiros com expressões e comportamentos dos mais jovens.

É em grande parte porque já tinha confiança em seus atores que pode se permitir partir para um filme sem roteiro e que dependia das interações com pessoas sem experiência em atuação em *O Raio Verde*. Ele conhecia Rivière tão bem – uma amizade que já vinha de quase dez anos, de muitas conversas e caminhadas – a ponto de que conseguia *esperar* algumas de suas reações, ainda que não fossem *planejadas* como em

---

<sup>62</sup> No original: “Rohmer peut passer plusieurs mois à parler de choses et d’autres avec son actrice, à se promener avec elle dans Paris, avant même de parler du film. Straub peut hanter ses futurs lieux de tournage plusieurs mois à l’avance, voire plusieurs années, avant même de savoir si le film arrivera à se faire. Ce sont des cinéastes pour qui le chemin vers le film c’est déjà le film, pour qui la lente approche des acteurs, des décors, n’est pas du temps perdu.”

<sup>63</sup> No original: - *In Green Ray you didn’t do rehearsals?*

- *Of course, no. We never rehearse. It’s not possible to rehearse things with people who were not actors before. It’s not possible. And he was looking for something true. (Pausa) In the language... and they... sont comme quelque chose d’une vérité qui passe de l’âme, or de l’âme, de soul, or langage. Et tandis que quand les autres films, il veut mettre son âme dans le langage.*

um roteiro. Normalmente dizia uma única frase para ela e já começava a filmar – Rivière raramente ficava sabendo do que ele havia dito para quem contracenava com ela, ou mesmo se dizia alguma coisa. Ela trouxe exemplos de como foram algumas das cenas:

Normandia: O rapaz é amigo de Rosette que mora na Normandia.  
E.R. [Éric Rohmer] pediu a Rosette e a mim para improvisar.  
"Rosette deve empurrar Marie para flertar, mas Marie não quer".  
A partir daí improvisamos.  
Sempre funcionou porque E.R. conhecia bem suas atrizes e atores.  
E ele tinha autoridade. Sem ser autoritário. Ele era muito rigoroso. Os atores não poderiam dizer muitas coisas ou bobagens (*no tonterias*)

Paris [cena do café em que a amiga oferece a casa em Biarritz]:  
A cena está preparada.  
A jovem já havia participado de *Amor à tarde (L'amour l'après-midi, 1972)*, ela interpretou uma vendedora.  
E.R. disse a ela para sugerir que eu fosse até a casa dela em Biarritz. Devo dizer que concordo.  
Isso foi tudo. A partir daí improvisamos.

Na cena do café em Biarritz com Carita [a garota sueca], foi completamente inesperado que esses rapazes fossem os que apareceram no filme. E também foi inesperada minha reação quando choro. Há muitas coisas inesperadas.<sup>64</sup>

A cena entre Delphine e Jacques no café em Saint-Jean-de-Luz, entretanto, foi totalmente improvisada, Rohmer não forneceu nenhuma indicação. A fluidez das filmagens veio em grande parte da proximidade entre diretor e atriz:

- Havia acabado de chegar [em Cherbourg] e filmamos. Não sei o que ele disse aos outros [em cena, da família de Rosette]. Então os outros, talvez tenham algumas coisas ditas em particular e eu tive que reagir. Mas eu não sabia, eu não sabia. Mas isso é muito fácil de fazer, sabe? É muito fácil. É uma questão que se você quer filmar, se você quer fazer um filme com uma garota que você gosta muito e que você conhece muito bem, e que você conhece os defeitos

---

<sup>64</sup> No original, correspondência eletrônica de 03 de fevereiro de 2023:

*Normandie: Le garçon est un ami de Rosette qui habite en Normandie.*

*E.R. a demandé à Rosette et à moi d'improviser.*

*"Rosette doit pousser Marie à draguer, mais Marie ne veut pas".*

*A partir de ça on a improvisé.*

*C'était toujours réussi parce que E.R. connaissait bien ses actrices et acteurs.*

*Et il avait de l'autorité. Sans être autoritaire. Il était très rigoureux. Les acteurs n'auraient pas dit trop de choses ou des bêtises (no tonterias)*

*Paris:*

*La scène est préparée.*

*La jeune fille a déjà tourné dans "l'amour l'après midi " elle jouait une vendeuse.*

*E.R. lui a dit de me proposer d'aller chez elle à Biarritz. Moi je dois dire que je suis d'accord.*

*C'est tout. On improvise à partir de ça.*

*Dans la scène du café à Biarritz avec Carita, c'était tout à fait inattendue que ce soit ces garçons là qui viennent jouer dans le film. Et c'était aussi inattendu ma réaction quand je pleure. Il y a beaucoup de choses inattendues.*

dela, você sabe como ela pensa e você pensa ela pensa um pouco mais ou menos como você, é muito fácil você se for um cineasta para... uh, para fazer um filme tão raro, esse tipo de filme.

- Então as pessoas que você encontra – não Rosette – mas a maioria delas você simplesmente as conhece ali [no momento da filmagem]?

- Acabei de conhecê-los e filmamos. Eu não conversei com eles antes...<sup>65</sup>

O filme todo dependia das reações de Marie Rivière aos encontros e propostas apresentadas pelo seu diretor nas filmagens. Uma relação de confiança e dependência. Esta parceria criativa desenvolvida – sem a qual *O Raio Verde* não seria possível – por si só justifica o crédito de Rivière como colaboradora no texto. Também está dentro do histórico de Rohmer de destacar a parceira criativa na qual reconhece a existência do projeto como um todo: para citar dois exemplos nos curtas televisivos de não-ficção da década de 1960, concedeu uma co-autoria no crédito de escrita à Andrée Hirschberger em *Mallarmé* (1968), conforme mencionado no capítulo 2, e à Nadja Tesic em *Nadja à Paris* (1964)<sup>66</sup>.

Rivière, contudo, ao ser questionada sobre aproximações entre ela mesma e a personagem que interpreta – uma vez que Rohmer sabia como conduzi-la –, afirma que a narrativa não era baseada em experiências próprias de si (é vegetariana, mas não capricorniana, sequer acredita em astrologia), porém muito provavelmente do próprio Rohmer, de seu caráter solitário e tímido desde jovem, enquanto passava verões em Biarritz com a família e observava as pessoas.

A entrevista com Rivière demonstrou a quantidade de contribuições suas com o filme para muito além da performance. Sua improvisação e reação constante com as pessoas e os cenários, criando cenas completas em carga dramática e de longa duração, seu choro inesperado que fazia a câmera procurar novo enquadramento, suas roupas pessoais que coloriram o quadro: a atuação e presença de Rivière foram determinantes para a existência do filme como um todo.

---

<sup>65</sup> No original:

- (...) *I just arrived [em Cherbourg] and we shoot. I don't know what he was saying to the others. So the others, maybe they have some things to say in particularity and I had to react. But I didn't know, I didn't know. But this is very easy to do, you know? It's very easy. It's a question that if you want to film, if you want to do a film with a girl that you that you like a lot and that you know very well, and that you know her faults, you know how she thinks and you think she thinks a little bit more or less like you, it's very easy if you are a filmmaker to do a film this rare, this kind of film.*

- *So the people you meet – not Rosette – but most of them you just met them there?*

- *I just met them on and them we shot. I didn't talked with them before...*

<sup>66</sup> Este curta de 13 minutos em preto-e-branco rodado em 16mm quase furtivamente guarda algumas semelhanças com *O Raio Verde* ao acompanhar as andanças de uma jovem universitária pelas ruas de Paris e foi resultado de muitas conversas, passeios e entrevistas entre Tesic e Rohmer, o qual escreveu o roteiro com as palavras dela sobre o seu cotidiano sem incluir crédito para si próprio quanto ao texto (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 146).

De tão significativa, a parceria criativa com Rivière continuaria nas décadas seguintes – ainda que de maneira esparsa –, com dois momentos importantes de serem destacados: *Conto de outono* (*Conte d'automne*, 1998) e *Le Canapé Rouge* (2005)<sup>67</sup>. No primeiro, Rivière interpreta Isabelle, uma mulher casada há décadas que busca, às vésperas da festa de matrimônio da filha, encontrar um novo namorado para sua amiga viúva e finge ser a amiga à procura de um pretendente durante suas investidas. Perguntei à Rivière como o processo com este filme foi diferente de *O Raio Verde*, no que ela afirmou que foi “um filme clássico”, com texto para decorar e ensaios, sem as improvisações e com o diretor muito determinado sobre o que queria para o filme. No entanto, Rivière contou que discordava da abordagem de Rohmer para o desfecho de sua personagem: para ela, Isabelle havia adquirido sentimentos pelo pretendente da amiga e a festa de casamento da filha a tornara melancólica. Rohmer, segundo Rivière, era totalmente contra a ideia – para ele, o filme deveria celebrar toda a noção de casamento inclusive a fidelidade; sequer foi possível ter qualquer diálogo a respeito. Contudo, Rivière aproveitou a filmagem da última cena, na pista de dança, para exercer sua própria visão: a medida em que a música avançava, passou a interpretar estes últimos momentos com a melancolia que desejava, mesmo com membros da equipe vindo dizer que Rohmer estava pedindo por mais sorrisos – ele estava bem afastado da pista para não atrapalhar a câmera. Com isso, Rivière conseguiu dar à cena e à sua personagem o desfecho que considerava o mais apropriado. O plano do rosto de Rivière com o olhar para o horizonte em um desejo por algo além (figura 34) foi escolhido como a última imagem do filme pela editora Mary Stephens a princípio à revelia de Rohmer, que depois se afeiçoaria a ele (BAECQUE e HERPE, 2014, p. 349) e, para divertimento de Rivière, responderia a respeito em muitas entrevistas. Trata-se de um exemplo importante por se tratar tanto de um raro desentendimento criativo entre o diretor e a atriz – e em que ela saiu vencedora – como da abertura do cineasta com sua equipe: por fim, as contribuições de Stephens e Rivière fizeram do filme algo diferente do que ele havia previsto, mais ambíguo e profundo em seu retrato do amor então no outono da vida.

---

<sup>67</sup> Rivière também atua em pequenas participações em *Conto de Inverno* (1992), *A inglesa e o duque* (2001) e *O Amor de Astrée e Céladon* (2007), filme final de Rohmer. Neste último, tem uma pequena aparição sem falas como a mãe do protagonista, cujo nome Céladon é sinônimo de um tom de verde-claro. Rohmer se despede do cinema convocando quem é a encarnação do raio verde (fenômeno e filme) para ser a mãe de um personagem que tem tanto compromisso com a verdade de uma promessa que passa a mentir para honrar sua palavra – uma espécie irônica de dinastia do cineasta definida pela cor verde e a busca pelo verdadeiro.



Figura 34

*Le Canapé Rouge* foi o penúltimo filme realizado por Rohmer, novamente uma parceria com Rivière. Curta-metragem de pouco mais de 20 minutos, rodado em digital com poucos recursos, inclusive com o escritório de Rohmer como locação, conta a história de Lucie, uma mulher que deseja passar mais tempo de forma despercebida com seu amante, um homem casado. Para isso, ela o presenteia com um quadro com seu retrato em que o rosto está encoberto pelos cabelos, pintado por uma amiga, vivida por Charlotte Véry (de *Conto de Inverno*), de fato autora das obras exibidas no filme. O curta – o último trabalho rodado pelo diretor nas ruas contemporâneas de Paris e que retoma temas caros a si como estilo e a captura do real e da beleza nas artes – termina com o amante reconhecendo Lucie na pintura, a “sua quintessência”, em um desenlace que lembra o de *O Raio Verde*: vemos um casal que observa junto algo para além do plano e a personagem de Rivière alterna a ansiedade por uma confirmação com o júbilo da revelação em seguida. A trama foi proposta por Rivière para Rohmer, o qual, segundo ela, revisou bastante o roteiro e se encarregou da mise-en-scène – as cartelas no início informam se tratar de “uma comédia de Marie Rivière” e o nome de Rohmer só surge creditado como “decupagem” na terceira linha dos créditos finais. Novamente, uma produção resultado

da enorme cooperação entre pessoas que admira e confia há tempos, com créditos compartilhados em reconhecimento à parceria criativa – como nas suas produções dos anos 1960 com Hirschberger e Tesic e bem como em *O Raio Verde*.

Levando em consideração ensinamentos da Teoria de Cineastas abordados no capítulo 1 e considerando os depoimentos de Marie Rivière e Maria-Luisa Garcia presentes neste capítulo, é possível perceber o quanto o conceito de cineasta encontra um Rohmer distante aqui da noção antiquada de autor isolado e infalível. Encontramos um cineasta em diálogo e trocas constantes com colegas mais jovens e menos experientes, colocando o resultado final de seu projeto filmico largamente dependente de outras pessoas. Um filme como obra resultante de um processo polifônico de criação, arejado, em constante movimento.

Ao longo deste capítulo, procurei desmitificar alguns pontos sobre *O Raio Verde* e Éric Rohmer. Primeiramente, de demonstrar a construção da narrativa do filme como permeada pela sensação de descoberta e acaso que contagia também a feitura do filme. Não menos importante, indicar a abertura ao acaso de Rohmer como um resultado de um longo processo de maturidade e de busca em sintonia com as lições de seus mestres – de forma exemplificativa, o imprevisto e a atenção à natureza do mundo em Rossellini, a leveza e a escuta com os atores em Renoir, a capacidade de adaptação e invenção em Hitchcock – também presente em seus textos desde a época como crítico. Ainda, a atenção de Rohmer à beleza natural do mundo e seu compromisso ético com a mesma, inclusive na busca por um raio verde verdadeiro. Finalmente, depoimentos de colegas exibiram um cineasta passível de falhas, disposto a correr riscos e aberto a colaborações constantes e, ainda que detentor do que planeja como resultado para o filme, atento a imprevistos que surgem e iluminam o seu trabalho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desta pesquisa, parti da dúvida de como concepções até então aparentemente contraditórias de cinema e de realização, entre o máximo controle e a completa abertura ao acaso, conseguem se combinar na obra de Éric Rohmer, tendo em *O Raio Verde* um objeto paradigmático. O primeiro capítulo tratou de localizar os pontos de partida – a começar pela pesquisa em si, com base na abordagem da Teoria de Cineastas e sua preocupação de colocar o pesquisador ao lado de quem realiza os filmes para assim compreender melhor os seus processos criativos. Ao contrário de pensar a figura tradicional do autor como um busto de mármore intocado, procurar a porosidade deste mármore, seus processos coletivos e experimentações. E investigar o celuloide também: ir aos filmes como fonte primordial do pensamento dos cineastas transformado em matéria e ato teórico.

Ainda no primeiro capítulo, procurei fazer um apanhado das visões e pesquisas sobre Éric Rohmer, as quais ajudam a compreendê-lo como um cineasta da exatidão e do controle. Para isto, trazer *Noites de Lua Cheia* como exemplo de seu método, uma combinação de rigor e graça, como descrito à época, foi instrumental. Ali observa-se um cineasta meticuloso nos enquadramentos, cores, som, texto e com os atores, ao mesmo tempo em que se mostrava não apenas aberto como dependente de seus colaboradores – especialmente Pascale Ogier. Acredito que as sugestões e os imprevistos deste filme – e mesmo sua escala de produção – foram essenciais para o seu passo seguinte em *O Raio Verde*, com sua micro-equipe em deambulação e improvisos constantes pela França.

Contudo, antes de adentrar no filme, foi necessária uma exploração pelas implicações do acaso nos processos criativos das artes. Contrariamente ao que poderia parecer à primeira vista, a atenção e incorporação dos acasos são resultado de um procedimento repleto de rigor e maturidade, liberdade e inquietude, em uma busca pessoal por um equilíbrio artístico em uma espécie de círculo de giz traçado por si. Fenômenos afinal esperados, ainda que não antecipados, distantes da aleatoriedade, opostos à negligência. Através de exemplos na poesia e no cinema – inclusive com a obra do próprio Rohmer sobre Mallarmé –, foi possível compreender melhor que as forças aparentemente contraditórias de acaso e controle na verdade podem se somar, atingindo novas potências a serviço de investigações artísticas.

Com isso, a incursão sobre *O Raio Verde* no capítulo seguinte ganhou densidade e justifica o filme enquanto momento especial na filmografia do cineasta. Munido da

noção de atenção e rigor sobre o acaso, foi possível pensar em diferentes maneiras e situações em que o imprevisível foi convidado e manipulado por Rohmer em seu filme. Para tal, a investigação debruçou-se tanto sobre seus textos da época de crítico aguerrido de cinema, entrevistas variadas e um exame de seus cineastas favoritos em uma exploração do que seria o método rohmeriano, no que ele aprendeu e absorveu do estudo de seus mestres e como o filme em tela reverbera tais questões.

De maneira alguma a comparação entre seus textos e palavras com a obra fílmica foi pensada como uma lista de checagem ou validação, mas sim instrumentos para iluminar de que forma Rohmer abordava os desafios da realização. A comparação revelou um cineasta com uma coesão de décadas em suas opiniões e defesas sobre o cinema, seu caráter ontológico em herança de André Bazin e de compromisso ético com a natureza e o verdadeiro. Não por coincidência, pesquisadores que tiveram largo acesso aos seus arquivos como Takami, de Baeque e Herpe afirmam que Rohmer voltava constantemente em revisões de seus filmes e releituras de seus textos, encontrando ali não apenas parâmetros de coerência para trabalhos futuros, como pensava seus novos filmes como respostas aos anteriores – o que é bem flagrante no ciclo de *Contos das quatro estações* (1990-1998), nos espelhamentos dos vértices e gêneros das relações amorosas entre protagonistas.

Obra de encontro total com o mundo, *O Raio Verde* exhibe um cineasta inquieto e que corria riscos, na mais completa prática de um tipo de cinema como observara aplicado pelos seus mestres, especialmente Rossellini e Renoir, talvez no melhor exemplo do que seria um ato prático de suas próprias ideias e teorias de cinema em toda a sua obra – motivo de ser este filme o objeto central desta pesquisa –, “como um músico que, dando um concerto em uma gruta, brincaria com o eco”, como o próprio Rohmer descrevera certa vez o trabalho do cineasta italiano. Ou seja, um artista com tamanho domínio técnico e formal que consegue usar o inesperado e mesmo o adverso do meio em que está, o mundo natural, como instrumental para sua execução.

*O Raio Verde* também marca um momento de profunda confiança e dependência não só do mundo natural, mas em suas colaboradoras, membros de sua equipe de realização. Neste caso, principalmente de Marie Rivière, protagonista que inclusive recebe crédito de co-autora do roteiro de um filme sem palavra escrita previamente. Pois o filme depende inteiramente não apenas da presença de Rivière como de suas reações e improvisações com os ambientes e pessoas. É graças a uma longa relação de amizade e

trabalho com Rivière que Rohmer consegue lançar-se ao desafio de um filme improvisado, em uma fusão de preparação, ensaios e cenas – de vida e cinema, em suma.

Para melhor conhecer detalhes da parceria criativa central a *O Raio Verde*, consegui conversar com Rivière por vídeo (não sem muitos problemas de conexão, elemento do acaso que tivemos de lidar), o que resultou em uma entrevista inédita da atriz que se estendeu também por mensagens, também incluídas no texto. Tenho certeza de que a entrevista encontrará leitores e dará origem a análises para muito além desta dissertação.

Assim sendo, acredito que foi possível desmistificar parte da reputação que segue tantos grandes nomes do cinema das supostas solidão e genialidade da criação artística, reforçando a lógica coletiva dos trabalhos, suas incertezas e o aspecto exploratório no fazer cinematográfico, de descobertas e imperfeições.

Neste sentido, o próprio Rohmer sempre abraçou e defendeu a importância do caráter amador no cinema, intitulado-se ele próprio assim em várias ocasiões. *Amador* no termo tanto em uma recusa de um profissionalismo frio e tético do cinema como o de alguém que ama – a arte de amar, citando aqui Douchet, presente na melhor crítica e na melhor realização. Em 1990, ao preparar uma aula de direção para universitários de um curso de cinema, Rohmer escreve uma fala intitulada *Je suis cinéaste [Eu sou cineasta]*, novamente declarando-se um amador e advogando uma união entre vida e cinema:

Quando você busca inspiração, você tem que saber sonhar, você tem que saber voar. Quando me pedem para fazer tal e tal coisa (na verdade recuso tudo), respondo que estou muito ocupado. Mas esta ocupação é a de poder *não fazer nada* e é para mim a ocupação mais importante, a mais sagrada (ROHMER, 2016, grifos originais, tradução minha).<sup>68</sup>

Seu conselho aos aprendizes leva ao flunar, a pensar que o tempo passado observando e em contato com o mundo é ainda mais importante que filmar de fato – é também ali trabalho, pois são nas tardes em que passava andando pelas ruas ou em conversas com chá com pessoas interessantes que começava a planejar seus próximos filmes.

Em *O Raio Verde*, Delphine passa praticamente todo o filme nesta ocupação “mais sagrada”, a de não fazer nada. E ao fazer isso, coloca-se à prova do mundo, conhece novos

---

<sup>68</sup> No original: “*Quand on cherche l’inspiration, il faut savoir rêver, il faut savoir planer. Quand on me demande de faire telle ou telle chose (en fait je refuse tout) je réponds je suis trop occupé. Mais cette occupation peut être ne rien faire et c’est pour moi l’occupation la plus importante, la plus sacrée.*”

lugares e pessoas. Conhece melhor a si mesma. Diz sim e tudo se transforma. O cinema de Éric Rohmer é um convite aberto para o contato com o mundo e o seu inesperado – ainda que não totalmente imprevisto.

## REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Nestor. **A Man with a camera**. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1984.

ANDERST, Leigh (Org.). **The Films of Eric Rohmer: french new wave to old master**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

AUGUSTO, D. S. **Éric Rohmer: os "Contos morais" e seus equívocos**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Pode um filme ser um ato de teoria?*, **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 1, n. 33, p. 21-34, jan/jun, 2008b.

BAECQUE, Antoine de; HERPE, Noël. **Éric Rohmer: biographie**. Paris: Éditions Stock, 2014.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAGGIO, Eduardo. **Conceito de Cineasta: identificação, atividades e processo de criação**, nov. 2022. São Paulo, 2022.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Renoir francês**. In : AGUIAR, José de et al (Org.). **A vida lá fora: o cinema de Jean Renoir**. Rio de Janeiro: CCBB, 2017b, p. 115-130.

BERG, Jordana. **Masterclass Jordana Berg**, set. 2018. São José dos Pinhais, 2018.

BERGALA, Alain. La méthode. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 364, outubro de 1984. p. 6-7.

\_\_\_\_\_. Retour à Stromboli. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 387, setembro de 1986. Disponível em <<https://vestidosemcostura.blogspot.com/2021/04/retorno-stromboli.html>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

BERGALA, Alain e PHILIPPON, Alain. Eric Rohmer: la grâce et la rigueur. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 364, outubro de 1984. p. 8-15.

BERTA, Renato. Être complice. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 364, outubro de 1984. p. 16-17.

BIETTE, Jean-Claude. Le papillon de Griffith. In : **Poétique des auteurs**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988, p. 146-149.

BIETTE, Jean-Claude, BONTEMPS, Jacques e COMOLLI, Jean-Louis. Entrevista com Eric Rohmer: o antigo e o novo. **Foco revista de cinema**, 2011. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Cambridge: MIT Press, 1998.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 43-45.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé: o poeta em greve*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013a. 4 ed. p. 23-29.

CAMPOS, Haroldo de. *Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013b. 4 ed. p. 119-144.

Cine1121. Conversa com Lisa García - La Vie Comme Ça e Céline. YouTube, 1º de setembro de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dFcJTQxPrxY>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

CONTO de inverno. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (104 min.).

CONTO de outono. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (112 min.).

CONTO de verão. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (103 min.).

COSTA, João Bénard da. O raio verde, Eric Rohmer, 1986. **Foco revista de cinema**, 2009. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-raioverde.htm>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

\_\_\_\_\_. Rohmer justíssimo. **Foco revista de cinema**, 2009. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-celadon.htm>>. Acesso em 06 de maio de 2022.

CUNHA, Tito Cardoso e. **Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor**. In: Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017, p. 15 – 27.

DANEY, Serge. **Eric Rohmer, par Serge Daney**. In: BELLOUR, Raymond ; BROCHIER, Jean-Jacques. *Dictionnaire du cinéma*, Paris: Éditions universitaires, 1966.

\_\_\_\_\_. *Les Nuits de la pleine lune*. In : **Ciné Journal (Volume II : 1983-1986)**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 157-162.

DEMARD, Philippe. La vraie histoire du «Rayon vert». **Libération**, Paris, 14 de março de 1998. Disponível em: < [https://www.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert\\_230139/](https://www.liberation.fr/cinema/1998/03/14/la-vraie-histoire-du-rayon-vert_230139/)>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

DOUCHET, Jean. Jean Douchet. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 653, fevereiro de 2010. p. 10-12.

\_\_\_\_\_. L'Art d'aimer. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n° 126, dezembro de 1961. p. 33-37.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. Tese (Doutorado, Escola de Comunicações e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

ÉRIC ROHMER: Le Rayon Vert. **Microfilms**. Entrevistado: Éric Rohmer. Entrevistador: Serge Daney. Paris, France Culture, 07 de setembro de 1986. Programa de rádio.

FAISSOL, Pedro. **A Representação do milagre no cinema**: Iconografia, idolatria e crença. Curitiba: Edições A Quadro, 2022.

FERRO, Fernanda Ianoski. **Teoria de Cineastas**: Uma revisão bibliográfica. Revista Livre de Cinema, v. 8, n. 4, p. 47-64, out-dez, 2021.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Por uma escuta da arte**: ensaio sobre poéticas possíveis na pesquisa. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, RS, v. 11, n. 1, p. 01-23, jan. 2021.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. Curitiba: Edições A Quadro, 2021.

GARDNIER, Ruy. **Éric Rohmer, a poesia do espaço**. 2022. Disponível em <<https://mam.rio/cinemateca/eric-rohmer-a-poesia-do-espaco/>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

GUIMARÃES, Cao. Conversa com Cao Guimarães. In: AULA INAUGURAL 2022 PPGCINEAV, 2022, Curitiba. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_3BwJ-jUMTA](https://www.youtube.com/watch?v=_3BwJ-jUMTA)>. Acesso em 25 de maio de 2022.

HANDYSIDE, Fiona (Org). **Eric Rohmer: Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

HÉRÉDIA, Lisa. Éric Rohmer. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 653, fevereiro de 2010, p. 36-37. Disponível em <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseaurohmer.htm>>. Acesso em 08 de setembro de 2021.

HERPE, Noël (Org.). **Rohmer et les autres**. Rennes: PUR - Presses universitaires de Rennes, 2007.

JOURNEY to Italy [Viagem à Itália]. Direção de Roberto Rossellini. Nova York: Criterion, 2013. 1 DVD (107 min.).

KROHN, Bill. **Hitchcock at work**. Nova York: Phaidon, 2013.

LAMEIRA, João. **L'ami de mon amie (1987) de Éric Rohmer** [2012]. Disponível em <<https://www.apaladewalsh.com/2012/07/lami-de-mon-amie-1987-de-eric-rohmer/>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

LE canapé rouge. Direção de Éric Rohmer. Paris: Companhia Éric Rohmer, 2005. (24 min.).

LEIGH, Jacob. **The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world**. Nova York: Continuum, 2012.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. **Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas** – entrevista com Manuela Penafria. Intexto, Porto Alegre, RS, p. 6-21, jan. 2020.

LES CABINETS de physique au XVIIIème siècle. Direção de Éric Rohmer. Paris: Institut Pédagogique National, 1964. (24 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ufJpGb3aeuQ>> . Acesso em 20 de abril de 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 4 ed. p. 149-173.

Marie Rivière. Actrise. Eric Rohmer Rayon Vert Marie Riviere 2018 presentation film subtitled. YouTube, 04 de junho de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eh9suLKuabI>>. Acesso em 28 de janeiro de 2023.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014. p. 149-154.

MONDRIAN, Piet. *Deve a arquitetura ser inferior à pintura? [1923]*. In: MARTINS, Carlos A. Ferrreira (Org.). **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 145-149.

NARBONI, Jean. *Le temps de la critique : entretien avec Éric Rohmer*. In: ROHMER, Éric. **Le Goût de la beauté**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2020. 3 ed. p. 9-34.

NOITES de lua cheia. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (104 min.).

O RAIIO verde. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (99 min.).

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

\_\_\_\_\_. Duas ou três coisas que sei dele. **Revista Contracampo**, 2002. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/48/duasoutres.htm>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

\_\_\_\_\_. Matéria-forma. **Revista Contracampo**, 2009. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/93/pgmateriaforma.htm>>. Acesso em 25 de outubro de 2022.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAÚJO, Denize. *Nota introdutória*. **Ver, ouvir e ler os cineastas**: Teorias dos Cineastas Vol. 1. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016. p. 9-13.

PENAFRIA et al., 2017. *Observações sobre a “Teoria dos Cineastas”*– Nota dos Editores. In: \_\_\_\_\_ (orgs.) **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos Cineastas Vol. 3. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017. p. 29-38.

PIGNATARI, Décio. *Acaso, arbitrário, tiros*. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos – 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 149-150.

RIVIÈRE, Marie. Entrevista concedida a Giovanni Comodo. Curitiba, Paris online), 02 de fevereiro de 2023. [A entrevista encontra-se transcrita no anexo desta dissertação].

RIVETTE, Jacques e TRUFFAUT, François. *Entrevistas de Jean Renoir aos Cahiers du Cinéma*. In: COSTA, João Bénard da, RODRIGUES, Antonio (Orgs.). **Jean Renoir**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1994. p. 198-279.

ROBIC, Sylvie e SCHIFANO, Laurence (orgs.). **Rohmer en perspectives**. Nanterre: Presses Universitaires de Nanterre, 2012.

ROHMER, Éric. **Ensaio sobre a noção de profundidade na música**: Mozart em Beethoven. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **Le Goût de la beauté**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2020a. 3 ed.

\_\_\_\_\_. **Le Sel du présent**. Bordeaux: Capricci, 2020b.

\_\_\_\_\_. *A juventude de Jean Renoir*. In : AGUIAR, José de et al (Org.). **A vida lá fora: o cinema de Jean Renoir**. Rio de Janeiro: CCBB, 2017. p. 207-217.

\_\_\_\_\_. Le Goût de la beauté. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 121, julho de 1961, p. 18-25.

\_\_\_\_\_. **Je suis cinéaste**. Revista 1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 79 | 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/1895/5181>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

ROHMER, Éric, CHABROL, Claude. **Hitchcock: the first forty-four films**. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co. 1979.

SCHÉRER, Maurice [ROHMER, Éric]. *Renoir americano*. In: AGUIAR, José de et al (Org.). **A vida lá fora: o cinema de Jean Renoir**. Rio de Janeiro: CCBB, 2017. p. 207-217.

\_\_\_\_\_. La terre du miracle. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 47, maio de 1955, p. 38-41.

SCHÉRER, Maurice [ROHMER, Éric] e TRUFFAUT, François. Entrevista com Roberto Rossellini [1954]. In: OLIVEIRA, Luis Miguel e CERANTOLA, Neva (Orgs.). **Roberto Rossellini e o Cinema Revelador**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2007, p. 195-211.

STROMBOLI. Direção de Roberto Rossellini. Nova York: Criterion, 2013. 1 DVD (107 min.).

TAKAMI, Marina. *L'allure libre du document: a busca da musicalidade do filme e a organização do pensamento teórico em Éric Rohmer*. In: PENAFRIA et al. (orgs.) **Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos Cineastas Vol. 3**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017.

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

TRUFFAUT, François e SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

VERNE, Jules. **Le Rayon-vert** [1882]. Quebec: BEQ - Bibliothèque électronique du Québec, 2001. Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Verne-rayon.pdf>>. Acesso em 25 de maio de 2022.

WOLLEN, Peter. *A Teoria de Autor*. In: \_\_\_\_\_. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. p. 76-116.

## ANEXO

*Entrevista com Marie Rivière realizada por Zoom em 02 de fevereiro de 2023 em uma combinação de francês, inglês, espanhol e português e está disponível na tradução para o português abaixo. Algumas partes foram editadas e condensadas por clareza.*

**Giovanni Comodo:** Eu gostaria de te fazer algumas perguntas sobre o filme *O Raio Verde*..

**Marie Rivière:** Sim.

**GC:** Eu estou fazendo o meu mestrado sobre Éric Rohmer e seu processo criativo, especialmente sobre *O Raio Verde*. O Rohmer é conhecido como o cineasta do rigor. E, ao mesmo tempo, *O Raio Verde* é totalmente improvisado. Eu já vi entrevistas em que você fala sobre o processo de improvisação e a preparação desse filme. Então, a minha primeira pergunta, é como aconteceu e quanto tempo levou a preparação de *O Raio Verde*?

**MR:** Nem tudo é completamente improvisado [risos]. Nem tudo. Quer dizer, as palavras, o texto, são improvisados. Mas as situações, as cenas, são mise-en-scène de Éric Rohmer. De fato, é alguém que dirige tudo, a câmera, a luz, o movimento de câmera... [tosses].

**GC:** Você está bem?

**MR:** Sim, me desculpe, eu estou resfriada. Sobre a improvisação, digamos, é como o que fazemos nos cursos de teatro. Nós colocamos duas pessoas juntas e nós pedimos ou ordenamos um tema, por exemplo “Vocês estão zangados” ou “Vocês discutem pois estão com ciúmes” e elas improvisam. Mas, é uma matéria bastante estrita; eu sei e todos os atores sabem o que eles devem fazer. Não vamos dizer qualquer coisa. Vamos dizer as coisas com as nossas palavras, com a nossa linguagem, mas sempre com a direção que nos foi dada pelo Rohmer. [Interrompe a fala para ajustar a luz do quarto onde está.] E a preparação é feita... Eu, eu conhecia o Rohmer há muito tempo. Eu já havia feito o *A Mulher do Aviador*...

**GC:** *Perceval, o gaulês também, não?*

**MR:** E também uma peça de teatro com ele [a montagem de *Catherine de Heilbronn*, de Heinrich von Kleist, dirigida por Rohmer e registrada como telefilme de 1980]. Então, a preparação já é essa familiaridade que tínhamos um com o outro, para ele. E nós nos víamos bastante. Então é como um gênero de preparação. E ele queria fazer um filme onde simplesmente as pessoas... Não tínhamos um texto, nós seríamos mais livres. A grande preparação seria simplesmente definir os deslocamentos. É isso. Para onde é que iríamos viajar? Me parece que nós filmamos na ordem do filme. Terminamos às margens do mar no sudoeste da França, em Biarritz, e começamos em Paris. Filmamos exatamente como a ordem da narrativa. O que mais eu posso te dizer? Tudo isso foi ele quem previu. Ele escreveu... não, ele não escreveu nada [risos]. Ele não escreveu nada mesmo. Mas, eu sabia que a gente começaria em Paris no escritório. Filmamos no escritório onde ele trabalhava, com as secretárias, na Les films du losange. A gente começaria lá, com uma ligação telefônica, e depois eu iria procurar onde poderia sair de férias. E eu estava triste, porque eu estava sozinha para sair de férias, então eu viajaria com uma amiga. *É como agora, estou completamente sozinha e quero visitar toda a América Latina! Estou sozinha e é pior do que nada. Pior (risos), porque ninguém quer ir para a América Latina! Eu sou a única pessoa e não aprendi espanhol, mas quero visitar o Chile, a Argentina...* [falava em espanhol quando a videochamada foi interrompida por um problema na conexão].

**GC:** De volta: vamos lá! Você estava falando sobre viajar sozinha.

**MR:** Sim! É que o Rohmer costumava viajar de férias para Biarritz. Ele tinha esse costume de ir para lá porque era onde ele tinha uma casa de verão. E, então, ele via frequentemente garotas sozinhas. Há muitas garotas que viajam sozinhas. Há mais garotas do que garotos viajando sozinhas e isso é bastante surpreendente. Eu penso que elas são mais corajosas...

**GC:** É verdade!

**MR:** E ele queria fazer algo sobre isso. E, também, sobre mim. Sobre as nossas coincidências, coincidências onde eu e ele nos encontrávamos [na vida]. Você sabe que

as pessoas podem ser conectadas. Às vezes você tem amigos que você não os entende muito bem, mas são amigos próximos que você pode compartilhar seus sentimentos, você pode sentir a mesma coisa que eles. Era uma coisa mágica com ele... Ele era, acho, quando ele era jovem, eu acredito que ele era muito solitário. Você entende francês ou inglês?

**GC:** Eu entendo francês.

**MR:** Ok! E eu acredito que ele era muito solitário. Eu sei que ele era muito sozinho, porque sua juventude, para ele – e nós encontramos isso em todos os seus filmes – foi depois da guerra, logo após a guerra, e foi muito difícil para ele. Ele era muito tímido. Tímido, porque ele não teve uma educação onde se recebiam amigos, ou... Ele não tinha nenhum... Quando ele era criança, ele não tinha tanto direito de brincar com outras crianças, porque ele estava em uma família muito católica, do centro da França, que se acreditavam um pouco superiores, então as crianças deveriam ficar em casa. Então há algo assim que ele... ele ficou muito tímido. E quando você é jovem, um jovem homem, quando você tem 18, 19, 20 anos, você não deve ser muito tímido, senão você acaba ficando sozinho. E é por isso que você vai ver com um filme... Eu já não me lembro qual filme... *Charlotte et son steak* (1951), ele estava com Jean-Luc Godard, ele não foi capaz de ir [inaudível] há pessoas que não eram tão tímidas. Porque, como ele, eu era muito tímida... Ele saía muito com Jean-Luc Godard nos cafés, em Saint-Germain-des-Prés, para conhecer pessoas e até meninas. Porque ele era muito tímido. Ele não ousava ser muito divertido, expansivo...

**GC:** Aham...

**MR:** Você percebe? Eu não sei em qual filme essa situação se passa, mas eu pensarei nisso. Ele gostava muito de estar com pessoas que não eram como ele. Isto é, que não eram tímidos como ele. Em seu filme, *Conto de Verão*, o personagem do menino, que é interpretado por Melvil Poupaud, ele diz um monte de coisas, de textos que parecem o que eu digo no *Raio Verde*, é similar ao que eu digo no *Raio Verde*, só que eu os disse no feminino. E Melvil Poupaud diz muito que... muitas vezes que a solidão, muitas vezes... Ele não consegue chorar também. Quando ele está em uma reunião com amigos, é sempre os outros que percebem e não ele... eu vou te mostrar uma foto, para te mostrar do que estou falando.

**GC:** E esse personagem de Melvil Poupaud é também um artista, não? Ele é tímido e um artista, mas ligado à música, não é?

**MR:** Não, ele não é nada tímido (risos).

**GC:** Ah, não? Tá bom (risos).

**MR:** O Melvil Poupaud não é nada tímido. Ele apenas interpretou, ele interpreta o papel...

**GC:** O papel...

**MR:** ... do Éric Rohmer. Ele interpreta, ele compreendeu... Porque ele conheceu... Se você ver o Éric em algum filme, você vê bem que ele é tímido, que ele não sabe se expressar muito bem, que ele tem dificuldade de falar... Ele não dá direção aos atores porque ele não sabe dizer, ele é tímido, se não fala em um roteiro, bom... [inaudível]. Ele não sabe como fazer e não sabe muito bem como interagir na vida. Isso é certo. E, Melvil, quando ele estrelou *Conto de Verão*, ele fez um pouco como Éric, para se parecer com Éric. Mas, ele mesmo, Melvil Poupaud, não, não é nada assim. Mas ele entendeu que ele estava atuando, de alguma forma, que ele estava interpretando o papel de Éric Rohmer. E, então, ele assumiu uma atitude de jovem tímido. E quem fez muito assim também, uma cópia “Éric”, uma atitude de Éric Rohmer: foi em *Conto de primavera*, o rapaz que se chama Hugues Quester. Mas, no âmbito do texto, *Conto de Verão* é muito parecido com as coisas que eu digo no *Raio Verde*. E Éric Rohmer me disse que, no *Conto de Verão*, é neste filme, através do personagem de Melvil Poupaud, através do que ele diz, que Éric Rohmer – que escreveu o texto – me disse que foi lá que ele colocou mais de si mesmo. Isto é, para o texto que Melvil Poupaud falava, Éric Rohmer pensou em si mesmo quando estava escrevendo esse roteiro, e ele colocou muito de sua personalidade. Sabe, ele sempre quis falar sobre si mesmo. Mas ele é muito tímido para fazê-lo de forma direta. Então, ele usa utiliza um ator, é o que a maioria das pessoas fazem na maioria das vezes. O texto é dele e ele fala muito sobre si mesmo, sobre suas características, sua própria natureza. Sua personalidade.

**GC:** Você acredita que a personagem Delphine, em *O Raio Verde*, também tem muitas características do Rohmer?

**MR:** Sim, mas ele não me disse nada a respeito disso. Então é apenas uma coincidência. Apenas porque nós simplesmente nos parecemos um pouco.

**GC:** Sim, o signo de capricórnio. E também muitos outros elementos que...

**MR:** Sim, mas, não... Isso não é nada. Porque eu não sou de capricórnio na vida real e eu não acredito em signos. Eu penso que são apenas pequenos jogos para fazer avançar a conversa entre as pessoas. São pequenos pontos, como esse dos signos do zodíaco, ou então as cartas de baralho, as cartas que encontramos na rua... São como vírgulas, não são coisas minhas [risos], são apenas para...

**GC:** Conduzir a história mesmo...

**MR:** É para a busca, questão de roteiro: é para eu contar uma história. Mas o que diz como texto, isso não é planejado. Ele não é... um grande círculo em torno de... Não tanto da solidão, aliás, mas da dificuldade de se encaixar.

**GC:** Sobre a solidão, existe também um sentimento relacionado a um término de relacionamento, não? Ela tinha um namorado, mas eles haviam terminado, então há um luto desse rompimento.

**MR:** Sim, sim, de tristezas... Isso foi ele quem inventou. Mas eu acho que em sua vida não era fácil se relacionar com mulheres. Precisamente porque ele era realmente introvertido. Muito tímido. Mas [no filme] não é a... solidão tímida, é principalmente uma história de convicção interior. O que realmente pensamos, que é diferente do que os outros estão pensando, o que torna difícil o diálogo com os outros. Não ser como os outros e não se sentir [à vontade] com os outros. É um ponto importante.

**GC:** Eu gostaria de te perguntar sobre todos esses personagens que você conhece ao longo do percurso, durante a viagem. Como são muitas pessoas, parece que você acabou de

conhecê-las, como se não tivesse havido uma preparação com antecedência para esses diálogos –

**MR:** Não houve...

**GC:** E como você encontrou essas pessoas? São tantos personagens interessantes e pessoas que aparecem. Eu sei que a sua família estava lá, o taxista – eu adoro esse personagem! Eu não sei se onde eles surgiram e se eles tiveram alguma preparação.

**MR:** Eu não sei, na verdade, eu não o conhecia. Eu o conheci no dia que tinha que conhecê-lo. E a família de Rosette estava na Normandia. Eu apenas cheguei [em Cherbourg] e nós já gravamos. Nós gravamos e eu não sei o que ele [Rohmer] dizia para os outros [em cena]. Então com os outros, talvez, eles tiveram algumas coisas ditas em particular para eu reagir. Mas eu não sabia, não sabia. Mas isso é bem fácil de fazer, entende? É muito fácil. É uma questão que se você quiser fazer um filme [como este], se quiser filmar com uma garota que você gosta muito, que você conhece muito bem, você conhece as falhas dela, você sabe como ela pensa, e sabe que ela pensa mais ou menos da mesma forma que você, é muito fácil.

**GC:** Então, as pessoas que você encontra – quero dizer, não a Rosette – mas a maioria deles, você havia acabado de conhecê-las?

**MR:** Eu era apresentada a elas e, em seguida, a gente filmava. Eu não conversava com elas antes das filmagens. Mas eu não sei se ele contou alguma coisa para elas antes das filmagens. Eu acho que ele falou, porque por qual outro motivo haveria piadas sobre carne? Ele sabia que eu não comia carne. Talvez ele tenha contado a elas algumas coisas. E quando eu estava na praia em Biarritz, acho que ele contou algumas coisas para a garota sueca [Carita Holmström]. E eu não sei o que ele disse – porque não é possível [que eles não tivessem conversado antes] pela forma que ela falou coisas que me fizeram reagir. Certamente.

**GC:** Eu estava me perguntando sobre como o Rohmer lidava com o caos e com o acaso. Como o Rohmer lidava com o imprevisto, o acaso, com as coisas que não são previstas?

**MR:** Eu não me lembro se havia tantas coisas imprevistas... A meteorologia, é claro, não é prevista. Mas os garotos que nós encontramos na praia em Biarritz não foram previstos. No momento das filmagens não havia os garotos. E estando lá, em Biarritz, ele encontrou dois garotos e pediu que eles viessem. Mas isso foi um imprevisto, não estava previsto. E tudo o que eu faço e que eu digo não estava previsto. Foi imprevisto, sim, mas... não faça confusão entre imprevisto e improvisação. Porque essas palavras não têm o mesmo sentido.

**GC:** Sim, estou de acordo.

**MR:** [Começa a falar em espanhol] Imprevisto e improvisa...

**GC:** Improvisação?

**MR:** Sim. Não é a mesma coisa que imprevisto. Imprevisto é a coisa que não está previsto, não sabemos o que vai ocorrer... [Volta a falar em francês] Eu preciso refletir para me lembrar o que não foi previsto no filme, “*aleatório*” [em espanhol]... As filmagens na praia de Biarritz não foram previstas. Todo o resto foi previsto. Mas eu, as minhas reações, não foram previstas, é claro – sem essas reações não haveria filme. Mas quando nós fomos para o campo, na Normandia, é verdade que não sabíamos para onde iríamos. Nada de previsto. Ele [Rohmer] apenas pegou a câmera e nós começamos a andar. Havia uma cerca e nós não podíamos ir adiante. Mas, ele não sabia disso e eu tampouco, então eu precisei encontrar alguma coisa [para filmar]... é uma questão de sentimento entre as duas pessoas. E as garotas estavam nos seguindo. Por garotas eu quero dizer a diretora de fotografia e a técnica de som, que estavam nos seguindo. E ambas estavam se saindo muito bem nesse trabalho.

**GC:** Sim, elas são incríveis, não são? [François] Etchegaray e também a Sophie [Mantigneux] e Claudine [Nougaret], não?

**MR:** *Voilà*. Sophie nas imagens e Claudine no som. E a Françoise estava procurando as casas, os pontos de encontro, onde podíamos jantar.

**GC:** [Risos] Essa parte é bem importante!

**MR:** Você tem lido o livro dela?

**GC:** Não! Eu não conheço o livro [*Contes des mille et un Rohmer*, 2020].

**MR:** Não, mas ali ela não está falando muito sobre *O Raio Verde*. O livro foi traduzido para o espanhol. Eu não me lembro muito bem, mas ela está falando mais sobre filmes feitos nos anos seguintes. Mas eu não tenho certeza se as coisas que a Etchegaray diz estão certas [risos]. Eu preciso dizer que eu não acredito. Porque eu o conheço muito bem. Nada é impossível, é claro. Mas, sabe, é um livro bem-humorado. E quando você quer ser bem-humorada, às vezes, você exagera as coisas, sobre o que aconteceu e o que as pessoas disseram. É apenas um jogo. Não é tão engraçado se você não exagera as coisas. Então, talvez, não seja realmente verdade, ela está apenas exagerando. Mas o livro me fez rir. Tem algo sobre o Éric... Eu não sei. O livro foi traduzido para o espanhol e se chama *Cuentos de los mil y un Rohmer*. Qual é a sua próxima questão?

**GC:** Eu gostaria de te perguntar sobre um outro filme, *Le canapé rouge* (2005), que você fez junto com o Rohmer. Eu adoro esse filme, é muito lindo. E eu penso que há muitas coisas em comum com *O Raio Verde*, especialmente o final, algo sobre esse casal que está junto em cena, olhando para fora do plano, esperando por uma revelação, e a revelação acontece – e é sobre a quintessência, uma ideia da verdade. E eu estava me perguntando como foi fazer esse filme, porque eu encontrei poucas informações sobre ele [Rivière procura confirmar o título do livro escrito por Etchegaray e com isso acaba não ouvindo a pergunta completa].

**MR:** Esqueci a pergunta. Sobre *Le canapé rouge*? Não entendi o motivo de você o comparar com *O Raio Verde*, por quê?

**GC:** O final do filme. É também com você, Marie Rivière, e o seu amante – enfim, namorado daquela personagem. E ambos... Ele olha para a pintura enquanto ela procura por uma revelação, assim como acontece no final de *O Raio Verde* com a espera da Delphine.

**MR:** Ah, sim! Rohmer era muito talentoso em finalizar os enredos dos seus filmes. Ele era verdadeiramente habilidoso para elaborar o final de um filme. É verdadeiramente a coisa mais difícil do mundo, eu acho, encontrar um final. E todos os finais dos seus filmes são verdadeiramente excepcionais, são muito, muito fortes [pausa e retoma a pergunta]. Sim, não sei, são [filmes] parecidos. Mas temos esse momento onde eu estou... é mais leve, ainda assim. É mais leve que *O Raio Verde* em certo sentido, não é?

**GC:** Sim, verdade. E como foi fazer *Le canapé rouge*? Ele já estava em um outro ponto de sua carreira, assim como você.

**MR:** Eu tive a ideia da pintura. Eu tive a ideia de falar sobre a pintura nesse filme. E ele trabalhou bastante, mesmo dizendo que fui eu, mas isso não é verdade. Ele fez a mise-en-scène. Eu escrevi para ele um roteiro para *Le canapé rouge* e ele corrigiu e modificou tudo, para fazer do seu jeito, à sua maneira. Eu escrevo da mesma maneira que eu falo. E assim ele mudou o que escrevi porque ele estava tentando fazer mais próximo da sua maneira, os diálogos, etc. Ele fez muito nesse filme. Assim como em muitos outros filmes que foram feitos na série *L'atelier d'Éric Rohmer*. Na maioria das vezes era ele mesmo quem filmava. Eu acho que ele estava dirigindo em cada um dos filmes [da série], afinal. Todos os quadros, frames, luzes... ele que estava filmando, ele estava dizendo o que ele queria para os garotos e garotas que eram os técnicos do set. Então eu acho que ele decidia todos os enquadramentos neste filme. Principalmente o enquadramento, o enquadramento era o seu enquadramento [somos informados pela videochamada que a sessão se encerraria em 10 minutos]. O que você quer que a gente converse nesse tempo restante?

**GC:** Eu ainda poderia te perguntar tantas coisas... Você falou sobre os finais de seus filmes, e eu amo o final do *Conto de Outono* também, é muito bonito. Mas eu estava me perguntando: os preparativos para *Conto de Outono* foram muito diferentes dos de *O Raio Verde*? Afinal, nesse caso, havia muito mais texto. Como foi essa preparação?

**MR:** Sim, sim, é um filme clássico. Quero dizer, eu precisei decorar o meu texto. Nós não ensaiamos no escritório. Era algo que a gente costumava fazer antes. Eu precisei aprender as falas. E ele foi muito diretivo, no nível da ação, como agíamos nas cenas. Ele sabia o que ele queria! [Risos] Ele sabia o que ele queria exatamente – como o texto

precisava ser dito. Eu acho que ele sempre estava dirigindo tudo. Exceto em *O Raio Verde*.

**GC:** Em *O Raio Verde* vocês não ensaiaram?

**MR:** Claro que não. Nós nunca ensaiamos. Não é possível ensaiar coisas com pessoas que não eram atores. Não é possível. Ele estava buscando algo verdadeiro, na linguagem... é como uma verdade que vem da alma, a linguagem. Enquanto que nos seus outros filmes ele quer colocar a sua própria alma na linguagem [pausa]. Ele não estava correndo nenhum risco.

**GC:** Ele não estava correndo risco algum?

**MR:** Não, não. Ele não corria qualquer risco, nunca. Ele era muito consistente. Muito consistente. E mesmo quando ele estava perdido na mise-en-scène, ele jamais demonstrava. Ele sempre fazia parecer que ele sabia absolutamente para onde ele estava indo. O tempo todo. Ninguém, ninguém perdia o seu tempo durante as filmagens porque ele parecia que sabia tudo o que ele ia fazer – o que nem sempre era verdade. Às vezes, ele ficava meio perdido. Porém, ele não queria que ninguém percebesse porque, você sabe, ele queria filmar bem rápido. Então, você precisava ser firme. E ele era muito firme, em sua alma.

**GC:** Mas você o conhecia bem, então você conseguia perceber quando ele estava perdido?

**MR:** Ah, não, não, não, nunca. Nunca. Nunca! Ah! Sabe, por exemplo, se você fosse um ator, e perguntasse a ele: “Bem, eu não sei, por que ela diz isso?” – falando sobre um personagem – “por que ela diz isso? Eu não faria dessa forma, eu não atuaria desse jeito...”. Ele odiava tanto isso! E então ele respondia: “Apenas fale o seu texto. Apenas fale! E não faça mais perguntas”. Então nós tínhamos (risos)... Então nós sabíamos que não podíamos perguntar nada a ele, se estivéssemos perdidos, nós não podíamos demonstrar. Porque isso o deixava perdido! (Risos) Então éramos duas pessoas bem firmes. E nunca dizíamos se algo estava indo mal. E, dessa forma, funcionava. Às vezes eu podia dizer, principalmente no *Conto de Outono*, que “não queria agir desse jeito”,

“não queria atuar dessa forma”. Eu teria atuado de outras formas, eu teria estado triste quando – [videochamada interrompida por problemas na conexão].

**GC:** A tecnologia é terrível, mas graças ao Zoom nós podemos falar um pouquinho. Eu lembro que você estava dizendo que, às vezes, você estava triste no *Conto de Outono* porque você tinha que atuar de uma certa maneira...

**MR:** Porque no *Conto de Outono* sou eu quem vai procurar um amor para a mulher. E, de fato, eu digo para o homem que eu encontro que o amo bastante, de fato. É um jogo muito perigoso. *Voilà*, é isso que eu digo. No texto está escrito: “É um jogo muito perigoso que eu jogo com o senhor.” Portanto, eu penso que a Isabelle, que é como a personagem se chama, ela está apaixonada pelo homem [Gérald, vivido por Alain Libolt]. Porque quando vemos Isabelle com seu marido, em sua casa, ela aparece fechada e depois eles são colocados no ar de Saint-Brieuc, ela está muito feliz de encontrar esse homem. E eu penso que ela está triste por deixá-lo.

**GC:** Sim, eu tenho a mesma sensação.

**MR:** Sim, mas foi impossível de falar sobre isso com Éric Rohmer! Ele não queria que eu atuasse assim, porque é uma questão de casamento, era preciso celebrar o casamento. Por isso, eu não podia lhe propor: “Éric, eu adoraria interpretar esse personagem de uma outra maneira, eu adoraria atuar um pouco triste, ainda que, sorridente, mas um pouco triste”, eu jamais pude lhe pedir, porque... [pausa] há coisas que não são possíveis. E é por isso que ele é alguém que nunca respondeu quando o ator lhe perguntou como interpretar a psicologia do personagem. Ele não queria porque era tímido. Não queria mostrar todos os sentimentos... que ele mesmo, os sentimentos contraditórios que podemos ter. Você pode amar sua esposa e você pode estar apaixonado por outra pessoa. Mas era moralmente... não era possível dizer! Nós podemos ver, mas não devemos dizer. O espectador pode sentir, mas o ator não deve dizer. É uma questão moral. É uma contradição e tudo bem que seja uma contradição. Mas o que importa, aliás, é o que ele diz não é o que o ator diz, mas o que vemos da situação. Quando ouvimos alguém, compreendemos outra coisa. Isso era importante para ele. A situação que ele filma, mostra algo diferente do que as pessoas dizem. As pessoas dizem uma coisa, mas a situação mostra outra coisa.

**GC:** Isso é interessante porque no final do *Conto de Outono*, na última cena, podemos ver a sua personagem, ela está, você sabe, no casamento de sua filha e nós podemos ver que ela está dançando, mas tem esse sentimento que... talvez...

**MR:** Eu fiz isso! Ele não queria que eu o fizesse. Ele queria que eu celebrasse o casamento [da filha] e o casamento com o meu marido, mais velho, de quem eu não gostava mais. Ele queria que eu sorrisse o tempo todo, que fosse divertida, e eu cansei! Eu disse: “Não! Agora eu vou ficar triste”. Ele estava longe, muito longe de mim, sabe? Porque nós estávamos na pista [de dança] e ele estava lá embaixo no gramado filmando com o cachorro. Então eu disse: “De onde eu estou, posso fazer o que eu quiser!” (risos). E eu, eu dancei. Primeiro, eu dancei e sorri. E depois, eu mudei. Eu disse: “Não! Esse é o meu ponto de vista, eu posso tentar.” E ele não podia vir e chamar a minha atenção porque eu estava muito longe dele (risos). Comecei a ficar triste em razão de situações que eu realmente sentia que aquela personagem estava sentindo. Eu estava muito triste, porque aquele homem estava indo embora! E eu estava voltando para o meu velho marido. Então, eu precisava me entristecer um pouco. Mas, depois, ele mandou uma garota, que estava trabalhando com ele, eu acho que era a Françoise [Etchegaray], para me dizer que eu precisava sorrir. Mas era tarde demais! E ele ficou com a cena na...

**GC:** Durante a edição.

**MR:** Na edição, isso mesmo. Ele ficou com a cena no final do filme. Porque a editora [Mary Stephen] não estava lá durante as filmagens, apenas durante as edições junto com ele. E ela disse “nossa, essa é uma ótima tomada da Marie, quando ela parece triste” e ele “oh! Sim, sim, vamos colocar essa cena”. Então eu consegui. E muitas pessoas estavam falando desse momento e não sei como ele poderia explicá-lo, porque não era a sua escolha de forma alguma! No final, talvez ele tenha pensado que “bem, ok, foi uma boa ideia”, mas foi uma luta.

**GC:** Houve algo dessa natureza em *O Raio Verde* ou no *Le canapé rouge*?

**MR:** Nunca.

**GC:** Nunca?

**MR:** Oh, nunca! [Pausa] ah, sim! Sim, sim. No momento em que há os dois garotos na varanda, com a garota sueca, no final. Havia esses dois rapazes e nós íamos convidá-los para sair, para ir dançar à noite em algum lugar, e eles iriam com a gente tomar um drink e o Éric Rohmer queria que eu levantasse da mesa e saísse. Sair e então correr. E eu não acreditava nisso, eu não entendia o porquê, eu disse “por que você quer que eu faça isso? Eles não são garotos tão ruins assim, eles não perigosos ou o quê... eles não são tão interessantes, mas é apenas isso! Por que você quer que eu saia desse jeito?” E ele disse: “Você precisa fazer isso. De outra forma, o espectador não vai entender. Você precisa ser bem contida”, sabe? Eu acho que ele sabia como o filme dele ia acabar. E escondeu as formas como ele precisava agir para isso... Mesmo ali, era uma coisa que eu apenas não entendi, mas que eu o fiz, e eu acho que ficou melhor assim. Porque, dessa forma, eu decido voltar para Paris, já que nada deu certo, e eu vou pegar o trem. De outra maneira, não teria motivo para eu ir para a estação e ir embora. É simplesmente pelo fato de que eu não tenho sucesso em estabelecer comunicação com ninguém. E, por exemplo, com esses dois rapazes, eu não consigo me comunicar, então eu decido ir embora. Então ele estava certo de alguma forma. Porque ele tinha o roteiro em sua cabeça – o que eu não tinha.

**GC:** Ah, claro!

**MR:** Ele sempre sabia muito bem para onde levar o seu filme. E como o seu filme terminaria e *voilà*.

*O tempo da videochamada estava se encerrando, então a conversa é finalizada com comentários sobre roteiros de viagem na América Latina e agradecimentos.*

