



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

BAZIN, ROUCH E ROHMER: UMA QUESTÃO DE ONTOLOGIA

GARCIA, Alexandre Rafael¹

RESUMO: Partimos dos filmes de Éric Rohmer e estabelecemos uma relação com o escritor André Bazin e o cineasta Jean Rouch. Seus pontos de convergência estão além do período em que conviveram, a *nouvelle vague*, a *Cahiers du cinema* e o *cinema vérité*. Expõe-se a paixão e o clamor pelo mundo real, que já existe antes do próprio cinema. Para os três, a função da arte é nos fazer ver, sentir, a beleza deste mundo. E o cinema é a maior das artes nesse sentido, pois está íntima e indissociavelmente ligada ao real. Éric Rohmer consolidou um cinema de ficção, de aparência clássica, discreto e associado ao romanesco, mas herdou muito de Bazin e Rouch na consolidação da sua própria maneira de fazer filmes.

Sobre Éric Rohmer:

Vamos falar sobre o cineasta francês Éric Rohmer. Ele, que nasceu em 1920 e morreu em 2010, foi um dos principais representantes da *nouvelle vague*.

Alguns pontos que acho fundamentais e evidentes no cinema de Rohmer e que valem ser pontuados neste momento, para pensarmos em seu estilo:

1. *Classicismo*. Por mais que Rohmer seja um cineasta moderno, com ele não temos uma tentativa de se quebrar paradigmas e convenções narrativas da história do cinema. A câmera e a montagem de Rohmer são invisíveis. Para ele, ser moderno é

¹ Graduado em Cinema na FAP - Faculdade de Artes do Paraná, mestrando em Multimeios na Unicamp – Universidade Estadual de Campinas. Email: alexandre@oquadro.net



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

depurar o clássico, é atingir o esplendor de um estilo; reconhecer a importância do clássico e estabelecer sua contribuição artística a partir deste ponto.

2. *Objetividade, clareza, concretude.* Para Rohmer, tudo é uma questão de evidência, de se mostrar as coisas, de maneira clara e objetiva. Nada de dissimulações, metáforas ou alegorias.

3. *A influência do documentário:* não pela intenção de “revelar o real” ou qualquer dessas grandes pretensões sociais, mas simplesmente do ponto de se aproveitar da realidade pré-existente – e da sua beleza incontestável. Para assim produzir algumas narrativas que inicialmente são cotidianas, mas se revelam extraordinárias, pelas suas interações e consequências dentro da própria história do filme. E se valer também da influência do documentário no âmbito das equipes pequenas, móveis e totalmente íntimas ao processo de filmagem (pensar nas mudanças de paradigmas que o 16mm acarretou na produção cinematográfica).

4. *O espaço.* Cenários, ambientes, locações. “Cinema, arte do espaço” foi um dos primeiros artigos que Rohmer escreveu, em 1948. Uma frase dele: “somente o cinema pode dar a visão da realidade tal como ela é: o nosso olho não consegue. Portanto, o cinema é ainda mais objetivo que o olho” (ROHMER, 1965), no sentido de você poder propiciar a vivência de uma cidade, de um ambiente, de uma maneira muito forte e rica com o cinema.

5. *A beleza.* Rohmer tem um importante artigo nomeado “o gosto da beleza”. Nesse artigo, grosso modo, Rohmer define a beleza como a essência das artes. A beleza é o sentido primeiro e último de uma obra de arte. E claro que é bastante difícil medir a beleza de algo. Mas, é enxergamos a beleza de um corpo, de uma construção,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

de um efeito atmosférico, de um gesto, de um sentimento... Então, são por estas “belezas” que Rohmer faz seus filmes e por quais seus personagens vivem.

6. *Romanesco*. Por mais que Rohmer parta de matrizes realistas (ou “ontológicas”), ele sempre vai de encontro ao romanesco – a improváveis fatos ou eventos que ligam seus personagens, que os levam a se encontrar ou se desencontrarem. Ele encara a ficção e a dramaturgia de frente. E se aproveita delas. O seu gesto é o do escritor de ficção, que *conduz* o espectador a *ver e experimentar* aquilo que ele deseja. É preciso também *inventar* para narrar. A ficção é mais eloquente que a realidade, concluimos com Rohmer. (Por mais que a beleza já esteja aqui, no mundo, ao nosso redor)

7. *Mise en scène*. A maneira como Rohmer tenta lidar com a evidenciação dos sentimentos de seus personagens não é somente calcada no diálogo – ainda que ele seja conhecido também como um “cineasta da palavra”. Os seus personagens se revelam mais profundamente por suas mãos, seus olhares, seus silêncios, seu corpos. E isso é visível, sensível, em seus filmes. Está lá: com seus planos, com a interação dos personagens entre si e com o espaço, Rohmer evidencia alguns sentimentos extraordinários. A fala é apenas mais um desses importantes elementos utilizados para isso.

Bazin, Rouch e Rohmer: questão de ontologia

Agora tentemos estabelecer uma importante rede de influências que se operou entre estes três pensadores do cinema: Jean Rouch, André Bazin e Éric Rohmer.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

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

1. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN p. 62). Esta frase parte do texto “Montagem proibida” e cita como um exemplo admirável o “plano-sequência do crocodilo abocanhando a garça, filmado numa única panorâmica” (*idem*, p. 63) de *Louisiana Story*, filme de 1948, dirigido por Robert Flaherty. Não trata-se de questão de uma “impressão de realidade”, mas de um respeito ontológico do realizador frente ao seu objeto. Editar a cena do crocodilo abocanhando a garça seria simplesmente estabelecer a dúvida sobre o ato animal que foi registrado (ou montado) pela câmera. Não cortar esta cena, filmando-a em um único plano, estabelece a verdade ontológica – o realizador registrou um acontecimento tal qual ele aconteceu frente aos seus olhos. As questões éticas do realizador com relação ao filme (as imagens foram manipuladas para dissimular um corte, por exemplo?) estão em outras esferas do julgamento.

2. A “ontologia da imagem fotográfica”. É o nome de outro célebre texto de Bazin, onde ele discorre sobre o fato da imagem fotográfica carregar em si mesma os traços de verdade do mundo retratado. A fotografia, diferente da pintura ou outras representações totalmente subjetivas do mundo real, carrega em si marcas indeléveis deste mundo – mesmo sabendo, sem dúvida, que o ato fotográfico também é um gesto subjetivo do artista. E isso também poderia se aplicar ao cinema – arte nascida a partir da fotografia. O cinema em geral sempre partiu de traços verdadeiros e incontestáveis,



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

sejam eles os corpos dos atores, um espaço físico, uma cidade, ou mesmo um fato. Não trata-se de apontar “verdades”, mas elencar o cinema, assim como a fotografia, como uma arte essencialmente ontológica².

Estas máximas influenciaram enormemente a história do cinema. Na mesma época, no fim da década de 1940, outro pensador propagava “as coisas estão aí; por que manipulá-las?”³, reivindicando um cinema mais próximo à realidade, sem a necessidade de se buscar inspiração muito além do nosso cotidiano. Era Roberto Rossellini, na época no neorealismo italiano.

Mantendo estes marcos teóricos e estéticos, pensemos nos cineastas da *nouvelle vague*. Entre os cinco famosos – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette –, podemos tranquilamente apontar Rohmer como sendo o que mais se influenciou destes pensamentos “realistas” do cinema. Não que Rohmer produzisse documentários. Pelo contrário, os únicos documentários que Rohmer produziu foi quando trabalhou no *Institut Pédagogique National*, entre 1963 e 1969, e manteve uma parceria esporádica com a televisão escolar francesa. Enquanto isso, por exemplo, Godard produziu diversos filmes assumidamente documentais, mas os seus interesses eram bem diversos dos de Rohmer. Enquanto Godard buscava evidenciar e colocar em xeque aspectos da própria estética e do discurso cinematográfico – um interesse maior na forma do que pelo conteúdo, reduzindo em

² Cada vez mais nos deparamos com filmes abstratos no sentido de descolados de uma realidade pré-existente: a composição por computador, geralmente. Mas aí entrariamos em outra discussão, escapando ao assunto, em se tratando do filme de “ação-livre” tradicional, com atores e cenários reais no sentido de fisicamente existentes.

³ *Apud* BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008, p. 248



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

termos grosseiros –, Rohmer se estabeleceu como um realizador que partiu de preceitos estéticos essencialmente clássicos. Todas suas obras de longa-metragem expõe um apreço pelo aspecto ficcional e fabular do cinema. A sua capacidade de contar histórias, expor situações e sentimentos, maior do que questionar a sua maneira de se chegar a isso.

Voltando ao ponto inicial, a questão defendida aqui é de *ontologia*. Rohmer chegou a afirmar categoricamente, que no cinema “o essencial não é o campo da linguagem, mas no reino da ontologia. A literatura descreve isto; a pintura, pinta; e quando congela isto, está interpretando isto; o filme *mostra* isto” (ROHMER, 1989, p. 11). Reitera-se aqui, o interesse de Rohmer pela *evidência* de algo (um lugar, um modo de vida, alguma situação, um sentimento), não pelo próprio mecanismo do cinema.

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

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

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

Ao mesmo tempo, por várias pessoas Rohmer era acusado de ser “literário” demais. De que seus personagens falavam demais, eram eruditos demais. Artificiais.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Que estavam no campo do romance literário, e não do cinema ou mesmo da realidade. Pois então, Rohmer, defendeu-se assumindo sua herança literária e a paixão pelo romanescos. Assumiu nunca se furtar de criar narrativas literárias, no sentido de tramas de encontros e desencontros – sempre amorosos –, mas que isso era somente o fio condutor de suas narrativas. O seu maior interesse, como dito antes, era pela *veracidade* exposta por estes personagens. Esta veracidade presente nos ambientes percorridos (seja Paris ou o litoral francês), pelas pessoas encontradas (os diversos não-atores “entrevistados”, absorvidos em seus filmes) e pelas interpretações e gestos dos atores que se pretendem os mais humanos e verdadeiros possíveis.

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

Não devemos esquecer o filme coletivo *Paris vu par...*, de 1965. Produzido por Rohmer e Barbet Schroeder através da *Les films du losange* – que foi a produtora criada por Barbet Schroeder para realizar os filmes de Rohmer. Foi ali que Jean Rouch realizou seu único filme assumidamente ficcional: *Gare du nord*. Mesmo que em outros projetos Jean Rouch tenha trabalhado fortemente nas fronteiras entre a realidade e a



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

ficção, em *Gare du nord* estas questões são simplesmente postas de lado. A grande influência de Rouch sobre Rohmer foi pelo seu modo de produção – com pequenas equipes, equipamentos leves, o 16mm, e a grande interação e interferência nos ambientes reais. Rohmer manifestou publicamente sua profunda admiração por Rouch e seus filmes de “improvisação” – como *A Punição* (1962), *Pirâmide Humana* (1961) e mesmo *Crônica de um Verão* (1961), onde a atriz/personagem Marceline Ivens assume a interlocução de Jean Rouch e aborda livremente os transeuntes das ruas, questionando-os sobre suas impressões a respeito da vida e a felicidade.

Jean-André Fieschi, redator da *Cahiers du cinéma* a partir de 1961 e colega de Rohmer, com grande paixão escreveu sobre *Gare du nord*:

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

Fieschi começou a escrever críticas na *Cahiers* sob editoria de Rohmer. Os dois se tornaram próximos e, não à toa, ele foi o único a produzir um registro consistente do trabalho em *set* de Rohmer. Foi o documentário *La fabrique du Conte d'été*, espécie de *making of* do filme dirigido por Éric Rohmer em 1996. Fieschi também se tornou um grande pesquisador sobre a obra de Jean Rouch e, como percebemos, grande admirador de *Gare du nord*.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

O homem que faz o papel do marido neste pequeno grande filme é Barbet Schroeder. Não é difícil constatar a rede de relações que levou a realização deste projeto. Mas, normalmente, ao se pensar na *nouvelle vague*, não se associa imediatamente o nome de Jean Rouch. E considerando que *Paris vu par...* pode ser visto como uma obra que existe somente pela explosão da *nouvelle vague* – relembremos, entre seus seis diretores também estavam Godard, Chabrol e o próprio Rohmer, símbolos do novo cinema francês. Além de Jean Douchet e Jean-Daniel Pollet, menos reconhecidos. É bom frisar a reverência de Rohmer, liderança no projeto, tinha por Jean Rouch. Não só assumindo sua influência, mas colocando-o na prática como um realizador de destaque na *nouvelle vague*, mesmo que não fazendo parte daquele grupo principal, sendo mais um mestre a se respeitar. *Paris vu par...* é o atestado formal e oficial da influência que Jean Rouch teve sobre a *nouvelle vague*, ainda não tão reconhecida.

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

Voltando à Bazin e a quintessência do cinema “realista” e outro exemplo, Rohmer dá prosseguimento à interdição da montagem, quando fundamental: “O sucesso



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

de Rossellini em *Paisà* é ter confiado o menos possível na edição e ter evitado basear seu trabalho em muitos planos de montagem” (ROHMER, 1989, p. 53). A questão é se aproveitar da realidade existente, de sua força, de sua potência, e tentar transpô-la à tela do cinema. Evidenciar esse mundo tal como ele é, com sua beleza própria, é o mais difícil no cinema.

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

A montagem é um dos elementos desse respeito ontológico à realidade e a natureza – pois é ela que possui as verdadeiras belezas por quais sonhamos. A tarefa do cineasta é fazer-nos enxergar estas maravilhas. No mesmo *O Gosto da beleza*, quando Rohmer exalta *A Pirâmide humana* e rebaixa *Sombras* (*Shadows*, 1959), de John Cassavetes⁴, dá como argumentos que o diretor americano busca justificativas para sua narrativa nas saídas mais fáceis, que são os temas sociais – no caso, do preconceito racial –, inserindo isso na narrativa somente para criar um desconforto pessoal entre os personagens e o espectador. No filme de Jean Rouch, obviamente, o tema do preconceito racial é central, mas eles estão lá simplesmente porque são factuais, porque o realizador foi até eles: são as próprias pessoas vivendo aquelas situações na Costa do

⁴ Dois filmes que possuem procedimentos formais similares, como a câmera 16mm nos ombros e a improvisação dos atores.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Marfim. Não há encenação neste fato. A encenação, a pose, a ficcionalização, estão nos motivos “menores”, na inter-relação dos personagens/atores que se comportam às suas próprias maneiras frente à câmera. Não é através do apelo aos grandes temas e ao sentimentalismo que o grande realizador vai comover o espectador, que o fará enxergar a beleza de algo. Este grande realizador, que no caso é Jean Rouch, evidencia a beleza da vida através das pequenas conversas íntimas sobre sexo entre as garotas, através dos abraços entre os amigos, brancos e negros...

Indo além dos termos concretos, dos métodos de produção, não é difícil ver também que Rouch influencia Rohmer na sua busca pelas pequenas belezas da vida que estão aí em nossa frente. Enquanto Rouch, antropólogo assumido, vai até a África realizar seus filmes, Rohmer, burguês-erudito assumido, se mantém em sua França de formação criando suas pequenas narrativas de aspecto amadorísticos, mas que revelam algumas belezas tão únicas e singelas, de grande eloquência.

Peguemos toda a filmografia de Rohmer, como um todo. Desde 1959, ele lançava seus filmes longas-metragens. Então, em 1984, com sua carreira consolidada, deu início à produção de *O Raio verde*, que estreou em 1986. Este é o filme mais radical de Rohmer, no sentido de termos de produção e interação com o real. Vamos até ele agora, fazendo um salto de décadas, para exemplificar o extremo da relação entre Rohmer e Jean Rouch. O filme foi rodado em 16mm, com uma equipe mínima e realizado quase como um documentário, um “filme de férias”. Não havia roteiro algum, antes, durante ou depois das filmagens. Apenas algumas indicações de caminhos a serem seguidos. Rohmer possuía a premissa básica da história e a cena final, que foi a



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

primeira a ser gravada, dois meses antes da equipe partir para as filmagens principais. Seus companheiros de filmagem eram apenas a diretora de fotografia, Sophie Maintigneux; a técnica de som direto, Claudine Nougaret; e a diretora de produção, Françoise Etchegaray; além do próprio Rohmer e sua protagonista, Marie Rivière, que devido às particularidades do projeto também foi creditada como colaboradora no roteiro.

O Raio verde narra um verão, tendo Rohmer e Rivière como Rouch e Marceline fizeram em *Crônica de um verão*, perguntando para outras pessoas sobre suas vidas. A influência de Rouch sobre Rohmer foi importante e em 1986, ele disse, “Eu sempre sonhei fazer um filme improvisado, como alguns feito por colegas, em particular, Jacques Rivette ou Jean Rouch, quem eu considero realmente um mestre nessa área”. (LEIGH, p. 130)

Em *O Raio verde* Rohmer partiu de breves pesquisas fotográficas pessoais em Biarritz, no litoral francês, e do seu conhecimento prévio dos outros lugares visitados no filme – Paris, os alpes franceses e Saint Jean de Luz. Cherbourg, outra cidade visitada e registrada no filme, Rohmer não conhecia previamente, mas gravaram lá por indicação de Marie Rivière. Este fato, justamente, demonstra a liberdade de Rohmer em absorver novos elementos à sua narrativa e experimentar este “primeiro contato” com determinadas situações e lugares, com seu frescor e novidade. Vale ressaltar que no ano das filmagens de *O Raio verde*, 1984, Rohmer estava com 64 anos e já era um realizador totalmente estabelecido, com seu método de produção consolidado. Realizar um filme assim, nestas condições, é também uma louvável aventura de juventude.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

A premissa é simples: uma personagem, Delphine, interpretada por Marie Rivière, que se vê em crise durante suas férias de verão (agosto, na Europa). Sem namorado, também não quer se apoiar em nenhum amigo ou amiga. Ela se afasta de todos, criando sua própria depressão. Depois de várias situações, onde apenas evidencia-se ainda mais a solidão de Delphine, o filme termina de maneira extremamente otimista, com ela conhecendo um rapaz (o ator Vincent Gauthier) na estação de trem de Biarritz e havendo um encantamento entre ambos. A última cena é os dois observando o pôr do sol e a presença do raio verde – a própria epifania construída pela narrativa.

Deliberadamente, esta cena final entre Rivière e Gauthier foi a primeira a ser gravada, ainda em junho de 1984, sendo que todo o restante do filme foi rodado em agosto do mesmo ano. Então há esse “conceito” de roteiro, somado à ideia de que a história toda possui um paralelo com o romance *O Raio verde*, escrito por Júlio Verne e publicado originalmente em 1882. Alguns dos personagens foram escalados por Rohmer previamente, outros foram sendo conhecidos no calor das filmagens, enquanto a equipe fazia suas viagens. Incluindo, por exemplo, o Doutor Friedrich Gunther Christlein, um professor de física da Universidade de Munique, que casualmente estava de férias em Biarritz no momento da filmagem, e participa do filme explicando cientificamente o fenômeno atmosférico do raio verde.

Toda a sequência na cidade de Cherbourg, quando a personagem de Marie Rivière, Delphine, se instala na casa de alguns conhecidos, mas que não possuem intimidade, e há uma discussão com certa tensão a respeito do modo de vida de



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

Delphine (alguns personagens insinuam que ela é solitária e carente por escolha própria), foi se revelando conforme a conversa entre a atriz e os outros personagens não-atores. Assim como a visita que Delphine faz à sua irmã dentro do filme – que, na realidade, também é a própria irmã da atriz Marie Rivière – e também os seus sobrinhos e cunhado. Os diálogos foram improvisados, a partir do breve conceito que Rohmer estabeleceu em comum com Marie Rivière. Então temos uma atriz interagindo com não-atores, que participavam deste jogo de “faz de conta”. O próprio Rohmer diz:

Quando você decide dar liberdade aos atores, você não pode dizer a eles: fique aqui ou naquele lugar. Como resultado, há muito mais cenas com as pessoas sentadas e cenas na que os enquadramentos mudam, principalmente pelo uso do zoom. Este é um estilo de filmagem diferente dos meus outros filmes. (LEIGH, p. 129)

É difícil falar exatamente de “interpretação” destes não-atores, pois a questão recai mais sobre este “jogo” de levar a narrativa adiante. Quem controla o rumo, obviamente, é Rohmer, personificado na personagem interpretada por Marie Rivière (tal qual Rouch e Marceline), que sabia bem o caminho a ser seguido, por isso precisava entregar determinadas falas essenciais ao “roteiro”. Em conversas com Marie Rivière, Rohmer decidiu adicionar alguns elementos fantásticos à trama, para fortalecer o aspecto romanesco da obra e intensificar a relação com *O Raio verde* de Júlio Verne. Sobre isso, essa “não-interpretação”, Rohmer falou:

Existem coisas na improvisação que me incomodam, pequenos gestos, tiques. Isto resulta em uma espécie de perda de tempo e conteúdo, em vez de dar mais fluidez para a narrativa, podendo se perder em digressões sem sentido... Então, eu decidi por tentar evitar essas



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

armadilhas (que eu não consegui evitar completamente, porque em alguns pontos isso pareceria forçado demais). Mas eu realmente tentei evitá-las, enquanto eu filmava, assim como eu normalmente faço. No fim, eu até que fui bem sucedido, porque nos meus outros filmes normalmente há uma empostação, que não há nesse. (LEIGH, p. 129)

Podemos perceber que Rohmer lida com os dois mundos: o real, concreto, e o ficcional, muitas vezes até fantástico. Sua opção pela improvisação e naturalismo é pela conferência de uma maior “autenticidade” ao filme (a questão ontológica), mas simultaneamente ele demonstra sua preocupação para não cair nos lugares comuns e falhas da livre improvisação, como repetição de falas, tiques e um caminhar da narrativa para lugar nenhum. Há um objetivo claro e delimitado para Rohmer como roteirista e realizador, e utilizar estes atores-personagens em ambientes naturais é somente um meio de se chegar até ele. Pensando em reduções, é algo próximo ao que poderíamos chamar de um filme caminhando tanto no campo do documentário quanto da ficção, assim como as citadas obras de Jean Rouch. A busca pelo “melhor”, o mais rico, expressivo e mais autêntico dos dois mundos.

A própria *mise en scène* do filme evidencia esse caminhar sobre a realidade e a ficção. Considerando que Rohmer lidava com não-atores improvisando em frente à câmera, ele deu total liberdade para a diretora de fotografia, que operava a câmera 16mm, para que ela acompanhasse principalmente os movimentos de Marie Rivière: o centro emocional e sentimental do filme. E como Rohmer bem sabia, no caso de inicialmente ter dado total autonomia à Rivière para que ela improvisasse, ele não podia ficar interrompendo as cenas e pedir para ela “respeitar marcações” de foco e posições



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

de câmera. Assim, temos no filme inúmeros reenquadramentos, sejam através de *zooms* ou de deslocamentos da câmera sobre seu próprio eixo; além de planos rusticamente desfocados e parcamente iluminados – justamente porque muito da decupagem se construía no calor do momento, da gravação, e não havia cabeças de luzes artificiais; além do fato do filme ser todo registrado em 16mm, que confere um aspecto e granulação diferente do cinema clássico, sendo muito mais ligado ao cinema documentário e à reportagem de algumas décadas atrás⁵. Mesmo que Rohmer costumeiramente tenha realizado seus filmes nas ruas e em cenários naturais, esse “relaxamento” do controle da decupagem e trabalho de câmera não foi comum em sua filmografia.

Sem esta veracidade e essência realista, o filme definitivamente não poderia existir. Ao mesmo tempo, curiosamente, é uma das obras de Rohmer que mais possuem elementos fantásticos (considerando a extrema materialidade de suas outras narrativas): a protagonista se fascina misticamente pela casualidade de encontrar diferentes cartas de baralho por seu caminho e também perceber uma recorrência da cor verde no seu cotidiano – ao ápice de ver uma pequena loja no litoral nomeada “O raio verde”. Ao mesmo tempo que o filme confere uma trilha sonora incidental e não-diegética (fato incomum na obra de Rohmer) nos momentos de pontuação destes elementos “místicos”; além do próprio raio verde exposto no plano final e criado através de trucagem – pois, obviamente, não foi possível para a equipe de filmagem captar e expor claramente na imagem o “epifânico” raio solar. A escolha de Rohmer foi de destacar e evidenciar o

⁵ Hoje, pelo uso do digital e à mobilidade dos equipamentos, esses paradigmas se modificaram sensivelmente.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

raio verde nos últimos quadros do filme, sob efeito de manipulação de pós-produção (a adição da cor verde no último raio solar presente no plano).

Talvez um tanto provocativo, Rohmer também declarou sobre a sua decisão de realizar *O Raio verde*:

Me disseram muitas vezes que meu diálogos são muito literários. Eu não concordo. E então eu fiz este filme para provar para mim mesmo que as conversas improvisadas seriam exatamente as mesmas se eu tivesse escrito elas. E eu estava certo, não há diferença. (LEIGH, p. 299)

Entretanto, Rohmer sempre se declarou “anti-acaso” – que, para muitos, é essência do documentário. Ele não se pretendia um realizador de documentários. Nada de “cinema verdade”. O legado do *cinéma vérité* para Rohmer é dos seus modos de produção e da possibilidade de interação com os ambientes reais, tanto com as pessoas, quanto com a arquitetura e o som – importante ressaltar o respeito de Rohmer com o som. Ele é um dos discípulos da “religião do direto”. Para ele não há hipótese de se utilizar sons que não sejam captados nas próprias locações. Os pássaros que cantam em seus filmes são os pássaros que voaram por lá. Simples e objetivo assim.

Tudo isso parte de uma questão ontológica. Com um grande sentido de “amadorismo”, em oposição ao profissionalismo, rigidez e impessoalidade das grandes produções de ficção – que alguns dos seus pares, como Chabrol e Truffaut, principalmente, levaram a cabo. Aí é a grande relação de Rohmer com Rouch. Lembrando também que Rouch foi talvez um grande realizador de documentários por perceber que a interferência na realidade poderia ser muito mais rico e expressivo do



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

que a sua simples observação passiva. Absorver a realidade, mas tratá-la à sua maneira, individualmente.

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

Temos Éric Rohmer e *O Raio verde*, um filme bastante livre, de 1984, quando a carreira dele já estava consolidada. Uma obra extraordinária em seu contexto, sob qualquer ponto de vista. Resultados dos conflitos artísticos e estéticos do cinema e da história das artes em geral. A livre influência que o cinema documental, ficcional e experimental operam entre si. A história comprova a riqueza justamente por nutrir-se dessa rede de influências que os diferentes modos de se realizar cinema proporcionam. Partindo de André Bazin e Jean Rouch, chegamos a *O Raio verde* e nos deparamos com uma obra essencialmente ficcional, mas que se beneficia das diferentes possibilidades de interação com o mundo real e ficcional, tirando proveito para si próprio.



ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008.

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

CNDP-CRDP. *Le laboratoire d'Eric Rohmer, un cinéaste à la Télévision scolaire*. CNDP-Chasseneuil-Du-Poitou, 2012. 4 DVDs, 1 livreto.

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

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

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

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

MARIE, Michel. *Nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papyrus, 2012.

ROHMER, Éric. *O antigo e o novo: entrevista*. [Novembro, 1965]. França: Cahiers du Cinema. Entrevista concedida a Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli. Tradução de Felipe Medeiros. <Disponível em <http://www.focorevistadecinema.com.br/rohmer.htm>>

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

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

07 out
a 13 nov
2013

2 Seminário Nacional
cinema em perspectiva
V SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

ANAIS DO II SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013.

ISSN 2317-8930