

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**Daniel Sampaio Augusto**

**Éric Rohmer: os *Contos morais* e seus equívocos**

**São Paulo  
2019**

**Daniel Sampaio Augusto**

**Éric Rohmer: os *Contos morais* e seus equívocos**

**Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção de título de Doutor em Filosofia, sob a orientação da Profa. Dra. Olgária Chain Feres Matos.**

**São Paulo  
2019**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

AÉ Augusto, Daniel Sampaio  
Éric Rohmer: os "Contos morais" e seus equívocos /  
Daniel Sampaio Augusto ; orientadora Olgária Matos. -  
São Paulo, 2019.  
141 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Filosofia. Área de concentração:  
Filosofia.

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Cinema. 4. Éric  
Rohmer. 5. "Seis contos morais". I. Matos, Olgária,  
orient. II. Título.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**AUGUSTO, Daniel Sampaio. *Éric Rohmer: os Contos morais e seus equívocos*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.**

## **DEDICATÓRIA**

Essa tese é de doutorado é dedicada Maria Pandeló Augusto. Nada que eu possa escrever ou filmar é maior do que o que ela me ensina.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Olgária Matos, orientadora no estudo e na vida. A José Miguel Wisnik, amigo de todas as horas. Aos professores que participaram da qualificação: Franklin Leopoldo e Silva e Leda Tenório da Motta, que contribuíram com observações valiosas. Aos meus pais, Miryam Christina Sampaio Augusto e Wilton Augusto, por tudo. A Cristina Andrade, que – no início deste trabalho – enviou de presente a tradução portuguesa dos *Seis contos morais*. A todos que, de um modo ou de outro, deram força e carinho nesse longo processo de elaboração da tese. À pessoa desconhecida que, durante minha adolescência, programou um filme de Éric Rohmer numa sala de cinema e abriu um mundo para mim.

## RESUMO

Análise e interpretação do ciclo moral de Éric Rohmer, com objetivo de relacionar filosofia e cinema.

Palavras-chave: Éric Rohmer, *Seis contos morais*, *A padeira do bairro*, *O joelho de Claire*, *Amor à tarde*, filosofia, estética, cinema, literatura, moralismo, cristianismo, má-fé, ilusão, renúncia, realismo, cinema moderno, melodrama, escolha, Blaise Pascal, Jean-Paul Sartre, André Bazin, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Alain Badiou.

## ABSTRACT

Analysis and interpretation of the moral cycle of Éric Rohmer, aiming to relate philosophy and cinema.

Keywords: Éric Rohmer, *Six Moral Tales*, *Six Contes Moraux*, *The Bakery Girl of Monceau*, *La Boulangère de Monceau*, *Claire's Knee*, *Le Genou de Claire*, *Love in the Afternoon*, *L'amour, l'après-midi*, philosophy, aesthetics, cinema, literature, moralism, christianism, bad faith, illusion, realism, modern cinema, melodrama, choice, Blaise Pascal, Jean-Paul Sartre, André Bazin, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Alain Badiou.



## SUMÁRIO

<b>Introdução: a estrutura do ciclo.....</b>	<b>10</b>
<b>I. <i>A padeira do bairro</i>: má-fé e ilusão romanesca.....</b>	<b>21</b>
<b>II. <i>O joelho de Claire</i>: renúncia e confissão.....</b>	<b>43</b>
<b>III. <i>Amor à tarde</i>: cristianismo sem Cristo.....</b>	<b>79</b>
<b>Conclusão: a importância da escolha.....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>115</b>
<b>Longas-metragens dirigidos por Éric Rohmer.....</b>	<b>141</b>

## INTRODUÇÃO: A ESTRUTURA DO CICLO

Éric Rohmer dirigiu os *Seis Contos Morais* (*Six Contes Moraux*) entre 1962 e 1972. São seis filmes: o curta-metragem *A padeira do bairro*<sup>1</sup>; o média-metragem *A carreira de Suzanne*<sup>2</sup>; os longas-metragens, *Minha noite com ela*<sup>3</sup>, *A colecionadora*<sup>4</sup>, *O Joelho de Claire*<sup>5</sup> e *Amor à tarde*<sup>6</sup>. Numa entrevista de 1965, realizada no período entre a finalização dos dois primeiros episódios e a preparação para o seguinte, ele definiu a série assim:

“[...] eu considero que eles [os *Contos Morais*] são compostos na máquina eletrônica. Sendo dada a ideia de ‘contos morais’, se eu coloco ‘conto’ de um lado da máquina e ‘moral’ de outro, se desenvolvermos tudo o que é implicado pelo conto e tudo o que é implícito por moral, quase chegamos a pôr a situação, porque um conto moral, não sendo um conto de aventura, será forçosamente uma história em meia-tinta, então uma história de amor. Em uma história de amor, haverá forçosamente um homem e uma mulher. Mas, se há um homem e uma mulher, isso não é muito dramático; ou, então, seria necessário colocar em jogo impedimentos: a sociedade etc. Portanto, é melhor que haja três personagens: digamos, um homem e duas mulheres, já que eu sou um homem e meus contos são relatos em primeira pessoa. Assim, os temas dos *Contos Morais* decorrem da própria ideia de conto moral. Uma vez encontrado o tema, você poderá deduzir o conteúdo de cada uma das seis histórias.”<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Six contes moreaux, I, La Boulangère de Monceau* (1962). Para a data, seguiu-se aqui: BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 543-554. No final do estudo, há uma filmografia completa dos longas-metragens de Rohmer. Os títulos em português são os do lançamento dos filmes no Brasil nas salas de cinema, em VHS ou em DVD.

<sup>2</sup> *Six contes moreaux, II, La Carrière de Suzanne* (1963).

<sup>3</sup> *Six contes moreaux, III, Ma nuit chez Maud* (1968).

<sup>4</sup> *Six contes moreaux, IV, La Collectionneuse* (1966).

<sup>5</sup> *Six contes moreaux, V, Le genou de Claire* (1970).

<sup>6</sup> *Six contes moreaux, VI, L'amour après-midi* (1972).

<sup>7</sup> No original: “[...] je considère qu’ils sont composés à la machine électronique. Etant donné l’idée de ‘contes moraux’, si je mets ‘conte’ d’un côté de la machine et ‘moral’ de l’autre, si l’on développe tout ce qui est impliqué par conte e tout ce que est impliqué par moral, on arrive presque à poser la situation, car, un conte moral n’étant pas un conte d’aventure, ce sera forcément une histoire en demi-teinte, donc une histoire d’amour. Dans une histoire d’amour, il y a forcément un homme et une femme. Mais s’il y a un homme et une femme, ce n’est pas très dramatique ; ou, alors, il faudrait faire entrer en jeu des empêchements : la société, etc. Donc, il vaut mieux qu’il y ait trois personnages : disons un homme e deux femmes, puisque je suis un homme et mes contes sont récits à la première personne. Ainsi, les thèmes des *Contes moraux* découlent de l’idée même de conte moral. Une fois trouvé le thème, vous pourrez déduire le contenu de chacun des six récits”. Trata-se de um trecho de entrevista de uma entrevista de Éric Rohmer para a revista *Cahiers du Cinéma*, recolhida em: BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (org.). Entretien avec Éric Rohmer. In : *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 243-4, tradução nossa. Ao longo do trabalho,

Aqui já temos algumas características da poética inicial dos contos: uma história de amor, três personagens (um homem e duas mulheres), um drama tecido a partir de impedimentos, enredo feito de meias-tintas, narrativas de um homem em primeira pessoa, a visada moral. Chama a atenção também a impessoalidade na criação (isto é, como se pudessem ser gerados por uma máquina) e a definição singular de uma história de amor (“forçosamente um homem e uma mulher”): são traços ligados à busca de objetividade (no primeiro caso) e à concepção do amor (no outro).

Numa outra entrevista, concedida em 1974, após ter fechado a série, o diretor desenvolve com outras nuances as ideias de *conto* e de *moral*:

“O próprio termo ‘conto moral’ é ambíguo [...] Cada uma das duas palavras pode se prestar à interpretação. Conto significa comumente ‘relato de fatos’, mas também ‘aventuras maravilhosas’. Meus filmes se tratam de pequenas crônicas da vida atual, desenvolvidas através de uma trama romanesca tênue, mas acentuando o caráter irreal da proposta. E há a palavra ‘moral’, aquilo se relaciona com os modos (*mœurs*) – isso se presta para mim a uma acepção mais psicológica do que sociológica [...] Seria um contrassenso acreditar que eu proponho uma moral qualquer, mas é livre cada um, ao ver meus filmes, de tirar a moral que lhe convém.”<sup>8</sup>

Nesta entrevista, a definição rohmeriana de *conto moral* é menos impessoal (não se fala mais que as histórias poderiam ser compostas numa máquina) e mais ambígua (“o próprio termo ‘conto moral’ é ambíguo”). Isto decorre provavelmente do

---

traduzimos as citações no corpo do texto e transcrevemos os trechos originais no rodapé, de modo que o leitor possa conhecer a prosa original de Rohmer e de seus comentadores, assim como cotejar opções de tradução. É importante ressaltar que, apesar de Rohmer ter publicado mais de um livro na França, praticamente não existem traduções dos seus escritos no Brasil, com a exceção de um trabalho sobre a música (*Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Tradução de Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1997). Além disso, apesar da fortuna crítica crescente em mais de um país, também não existe nenhum livro lançado em nosso país sobre o cineasta, somente ensaios, artigos e poucos trabalhos de pós-graduação (como as dissertações de mestrado de Daniela Cristina Gonçalves e de Gilberto Alexandre Sobrinho, citadas na bibliografia).

<sup>8</sup> No original consultado: “Le terme même de ‘conte moral’ est ambigu [...] Chacun des deux mots peut prêter à interprétation. Conte signifie banalement ‘récit de faits’ mais aussi ‘aventures merveilleuses’. Or il s’agit bien dans mes films de petites chroniques de la vie aujourd’hui développés à travers une trame romanesque tênue, mais accusant le caractère irréel du propos. Et il y a le mot ‘moral’ ce qui rapport aux mœurs – cela prend chez moi une acception plus psychologique que sociologique [...] Ce serait un contresens de croire que je propose une quelconque morale, mais libre à chacun en voyant mes films d’en tirer la morale qui lui convient”. Trata-se de um trecho de uma entrevista citada em BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 135-6. Segundo os autores que recolheram a citação, a entrevista foi originalmente publicada na revista *Écran*, no. 47, 1974. Tradução nossa.

olhar retrospectivo, de quem já encerrou o ciclo e pode ter uma visão de conjunto dos filmes realizados. Pensemos, porém, na sua caracterização das palavras *moral* e *conto*.

Moral, na entrevista de 1974, é o que tem relação com a psicologia dos personagens e com seus modos (*mœurs*)<sup>9</sup>. Tal definição tem um sentido geral: “deixe-me lembrá-lo que, na França, damos o nome de ‘moralista’ a qualquer um que estude os caminhos do coração – isto é, da personalidade, do comportamento social, dos sentimentos...”<sup>10</sup>. Ou seja, os contos morais rohmerianos são filmes que põem em relevo a psicologia dos personagens, os sentimentos, os costumes e o comportamento social.

Além dessa acepção geral, a palavra *moral* em Rohmer tem um sentido preciso: a influência dos moralistas do século XVII, como Pascal, La Rochefoucauld e La Bruyère<sup>11</sup>. Tal filiação já foi notada por Joël Magny :

“[...] esta última máxima de La Rochefoucauld poderia definir todos os personagens de Rohmer: ‘o homem acredita muitas vezes se conduzir, quando é conduzido, e enquanto que, pelo seu espírito, ele tende a um objetivo, seu coração insensivelmente o conduz para outro.’”<sup>12</sup>

De fato, Rohmer se inscreve nessa tradição. No entanto, sua obra produz nela um deslocamento, uma vez que seus filmes moralistas não almejam chegar numa

---

<sup>9</sup> Renato Janine Ribeiro prefere a tradução de *mœurs* e *mores* por “modos”. Diz o autor: “A tradução habitual desse termo [*mores*] é ‘costumes’, mas penso que tanto *mores* quanto o francês *mœurs* poderiam se traduzir melhor como ‘modos’. Só assim soam convenientemente em português expressões como ‘un peuple sans mœurs’ (um povo sem modos) ou ‘un garçon de mauvaises mœurs’ (um garçom de maus modos)” (*A última razão dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 161).

<sup>10</sup> Entrevista de Rohmer citada em inglês por C.G. Crisp, 1988, p.32. Segundo o autor do livro, é uma entrevista de janeiro de 1974 não publicada, sem mais detalhes. Não existe em francês, mas – pelo próprio conteúdo da explicação – parece se dirigir a um interlocutor que não é da França. No original consultado: “let me remind you that in France we give the name ‘moralist’ to anyone who studies the ways of the heart – that is, of the personality, of social behavior, of the feelings...” Tradução nossa.

<sup>11</sup> São autores que tinham em comum a vida na corte, mas da qual tomaram distância: Pascal porque jansenista, La Rochefoucauld por ter participado da Fronda e La Bruyère por ser burguês. Tal distanciamento os levou a encarar o mundo ao qual pertenciam com relativa exterioridade, enxergando – nas palavras de Renato Janine Ribeiro – a corte como “um excelente laboratório de psicologia”, que lhes possibilitava observações sobre diversos temas: a infelicidade dos que se iludiam com as falsidades da vida social, a vanidade, a vaidade, entre outros (Renato Janine Ribeiro, 2002, p. 83).

<sup>12</sup> No original: “[...] cette dernière maxime de La Rochefoucauld pourrait définir tous les personnages de Rohmer : ‘l’homme croit souvent se conduire lorsqu’il est conduit, et pendant que par son esprit il tend à un but, son cœur l’entraîne insensiblement à un autre’” (MAGNY, Joël. *Eric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 93). Rosa Freire D’Aguiar traduziu essa máxima da seguinte maneira: “com frequência o homem pensa conduzir, quando é conduzido; e enquanto seu espírito o dirige a um objetivo, seu coração o arrasta insensivelmente a outro” (LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Reflexões ou sentenças e máximas morais*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p.16-7).

verdade final<sup>13</sup>. Como Magny observa, “um filme de Rohmer não pode terminar senão sobre uma questão aberta, uma ambiguidade, uma leitura dupla”<sup>14</sup>. Ou seja, ao cabo de uma película do realizador, estamos num ponto final diferente dos moralistas que o antecederam, uma vez que o cineasta usa de dispositivos moralistas (para mostrar, por exemplo, que o homem acredita que se conduz na direção de um objetivo, mas é arrastado para outro por seu coração), mas não os utiliza para chegar a uma verdade final (“seria um contrassenso acreditar que eu proponho uma moral qualquer”), e sim inseri-la num jogo de reviravoltas que parecem não conhecer fim (“é livre cada um, ao ver meus filmes, de tirar a moral que lhe convém”). Eis o porquê não é cabal a identificação entre o realizador e os moralistas dos Seiscentos, apesar da sua evidente filiação.

Quanto à palavra *conto*, na entrevista de 1974, o cineasta define conto como: “relato de fatos”, “pequenas crônicas da vida atual”, “uma trama romanesca tênue”. Se a definição permite vislumbrar que o ciclo de filmes encerra crônicas de amor cotidianas, desenvolvidas por intermédio de cenas que são apresentadas como fatos, entrelaçadas com pudor e permeadas pela imaginação dos personagens, não é suficiente para esgotar todos os sentidos que Rohmer almeja com o uso da palavra: para pensá-los, é preciso lembrar que os *Seis Contos morais* têm origem na literatura.

Em sentido geral, o conto moral – como forma literária – foi introduzido na França por Jean-François Marmontel. O autor publicou histórias separadamente entre 1758 e 1760, depois recolhidas no volume *Contos morais*, de 1761, no qual combinava ficção com questões filosóficas, sociais e políticas. Seu objetivo era regenerar a sociedade do seu tempo dentro de um ideário iluminista: para tanto, ficcionalizou problemas relativos à condição feminina, às divisões de classe, entre outros, em textos breves e acessíveis, que aliavam reflexão e descrição dos costumes. Tal como Keith Tester observou, a referência está presente no ciclo moral de Rohmer, ainda que não diretamente:

---

<sup>13</sup> Ribeiro distingue o *moraliste* do século XVII de alguns autores posteriores que utilizaram seus procedimentos em função da verdade final: “[...] o *moraliste* do Seiscentos se distingue dos que usam mais modernamente seu procedimento porque ele crê numa verdade a que se chega – por exemplo, a do cristianismo –, enquanto nos autores mais recentes, como em Foucault e no próprio Freud, a análise é interminável e as reviravoltas (por definição) não podem conhecer fim, o que reduz, em muito, as pretensões de verdade” (R. J. Ribeiro, 2002, p.96).

<sup>14</sup> No original: “un film de Rohmer ne peut s’achever que sur une question ouverte, une ambiguïté, une lecture double” (MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 99).

[...] as raízes dos *Contos Morais*, e dos personagens que os dramatizam, encontram-se em considerável extensão na literatura pré-revolucionária. Showalter pontua que o gênero do conto moral foi introduzido na literatura francesa em meados do século XVIII por Jean-François Marmontel (entre 1758 e 1760, Marmontel publicou como histórias separadas as obras que foram recolhidas, em 1761, em seu volume *Contos Morais*) [...] Algumas referências literárias tradicionais de fato correm através dos *Contos Morais* de Rohmer, embora o próprio Marmontel nunca seja diretamente citado, e Rohmer tenha alegado que nunca leu o autor [...]”<sup>15</sup>

Ainda que, pela observação de Tester, só possamos falar de Marmontel indiretamente na obra de Rohmer, há de fato uma forte ligação entre o ciclo moral do cineasta e a literatura: no caso, com novelas de sua própria autoria. No início da década de 60, após o fracasso de seu primeiro longa-metragem finalizado, *O Signo de Leão*<sup>16</sup>, simultâneo ao sucesso de seus colegas da Nouvelle Vague, Rohmer estava diante de um impasse: “depois de *O Signo de Leão*, eu estava seco. Alguém me perguntou, um pouco antes do Natal de 1961: ‘Qual filme você quer filmar?’. Eu respondi: ‘eu não sei’. Eu estava verdadeiramente perdido”<sup>17</sup>. Mas, como observaram seus biógrafos, “a eureka surgiu de uma antiga coletânea de novelas, recusada pela Gallimard em junho de 1950, já intitulada *Contos morais*”<sup>18</sup>:

“Enquanto meus camaradas da Nouvelle Vague conheciam o sucesso e encadeavam um filme atrás do outro, eu fiquei seco. (...) E, de repente, tive a iluminação: por que não adaptar os *Contos morais*?”<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> No original: [...] the roots of the *Moral Tales*, and the characters that dramatize them, are to be found to a considerable extent in pre-Revolutionary literature. Showalter points out that the genre of the moral tale was introduced to French literature in the middle of the eighteenth century by Jean-François Marmontel (between 1758 and 1760 Marmontel published as separate stories the pieces that were collected in 1761 as his volume of *Moral Tales*) [...] Somewhat traditional literary references do indeed run through Rohmer’s *Moral Tales*, although Marmontel himself is never directly cited, and Rohmer has claimed that he never read him [...]” (TESTER, Keith. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 82, tradução nossa).

<sup>16</sup> *Le Signe du Lion* (1959).

<sup>17</sup> No original: “après *Le Signe du Lion*, je me suis retrouvé a sec. Quelqu’un m’a demandé, un peu avant Noël 1961: ‘Quel film voulez-vous tourner?’ J’avais répondu: ‘Je n’en sais rien...’ J’étais vraiment perdu”. Éric Rohmer apud BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 135, tradução nossa. Segundo os biógrafos, tal afirmação faz parte da transcrição completa do material filmado de *Preuves à l’appui* (1993), depositada nos arquivos de Éric Rohmer do IMEC, Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine, consultados por eles.

<sup>18</sup> No original, Baecque e Herpe dizem: “l’eurêka surgit d’un ancien recueil de nouvelles, refusé en juin 1950 para Gallimard, déjà intitulé *Contes moraux*” (Idem, ibidem).

<sup>19</sup> Rohmer apud Baecque e Herpe (idem, ibidem). No original: “tandis que mes camarades de la Nouvelle Vague connaissaient le succès et enchaînaient film sur film, je restais a sec. [...] Et, tout à coup, ce fut l’illumination: pourquoi ne pas adapter les *Contes Moraux*?”.

A relação entre o ciclo de filmes *Seis Contos Morais* e a literatura do próprio autor encerra consequências relevantes, que não se restringem à sua origem e aos seus efeitos sobre a confecção das películas. Mais importante é que Rohmer quis, de fato, pôr em diálogo cinema e literatura: tanto que, depois de ter filmado as seis películas, lançou seus contos morais em formato livro, não como roteiros, mas como narrativas literárias. A explicação que ele dá na introdução do livro é reveladora dos motivos da articulação entre os filmes e a literatura:

“Porquê [sic] filmar uma história, quando se pode escrevê-la? Porquê [sic] escrevê-la, quando se vai filmá-la? Esta dupla questão só é aparentemente inútil. Colocou-se-me com muita precisão. A ideia destes *Contos* surgiu-me numa idade em que ainda não sabia que viria a ser cineasta. Se os utilizei para fazer filmes, foi porque não fui capaz de os escrever. E se, de certa forma, é verdade que os escrevi – e com a forma que as pessoas os vão ler – foi apenas para poder filmá-los.”<sup>20</sup>

E mais adiante:

“Houve outra razão que me forçou a dar aos *Contos* um cunho literário. [...] A minha intenção não era filmar episódios [événements] brutos, mas o relato que alguém fazia deles. A história, a escolha dos factos, a sua organização, a forma de os apreender estavam ‘do lado’ do próprio tema. Um dos motivos por que se diz que estes *Contos* são ‘morais’ é que são quase totalmente desprovidos de acções físicas: tudo se passa na cabeça do narrador. Contada por outra pessoa qualquer, a história seria diferente, [ou] não existiria. Os meus heróis, um pouco como D. Quixote, tomam-se por personagens de romance, mas talvez não haja romance. A presença do comentário na primeira pessoa fica a dever-se menos à necessidade de revelar pensamentos íntimos, impossíveis de traduzir pela imagem ou pelo diálogo, do que à necessidade de situar sem qualquer equívoco o ponto de vista do protagonista [...]”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 9. No original francês, Rohmer diz: “pourquoi filmer une histoire, quand on peut l’écrire? Pourquoi l’écrire, quand on va la filmer? Cette double question n’est oiseuse qu’en apparence. Elle s’est posée très précisément à moi. L’idée de ces *Contes* m’est venue à un âge où je ne savais pas encore si je serais cinéaste. Si j’en ai fait des films, c’est parce que je n’ai pas réussi à les écrire. Et si, d’une certaine façon, il est vrai que je les ai écrits – sous la forme où on va les lire – c’est uniquement pour pouvoir les filmer” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 7).

<sup>21</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 10-1. No original francês, Rohmer diz: “Il est une autre raison qui me forçait à donner aux *Contes* une allure d’emblée littéraire. [...] Mon intention n’était pas de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu’un faisait d’eux. L’histoire, le choix des faits, leur organisation, la façon de les appréhender se trouvaient être ‘du côté’ du sujet même, non du traitement que je pouvais faire subir à celui-ci. Une des raisons pour lesquelles ces *Contes* se disent ‘moraux’ c’est qu’ils sont quasiment

Assim, mesmo se o autor diz que filmou porque não foi bem-sucedido ou capaz de escrevê-los sob a forma literária (“je n’ai pas réussi à les écrire”<sup>22</sup>), o mais importante é que ele escreveu tais histórias sob a forma de narrativa literária para poder filmá-los, como se a base de sua criação não fosse o roteiro habitual, mas a literatura. O motivo disso fica mais claro no segundo trecho, quando Rohmer explica a importância da narração em primeira pessoa – isto é, do ponto de vista subjetivo – na estruturação das histórias. Há sempre um herói-narrador que conta o que viveu da sua perspectiva, com tudo de parcialidade que isso implica, tal como um Dom Quixote que se imagina vivendo num romance, onde possivelmente não há romance (esta referência ao romance de Cervantes será uma das chaves explicativas do livro dedicado ao diretor por Pascal Bonitzer<sup>23</sup>). Nas palavras de Rohmer:

“Esses contos-filmes serão todos relatos em primeira pessoa. É verdade que [*Il est bien que*] o cinema, desde os seus primeiros passos, buscou mostrar o que se passava no interior das pessoas, ir do objetivo ao subjetivo. O que eu gostaria de exprimir constantemente em meus contos é, se posso dizer, uma pura relação de si a si [*un pur rapport de soi à soi*]. Trata-se de explorar a subjetividade mais absoluta sem entretanto dar queixa [*dénoncer*] a respeito da objetividade cinematográfica. Busco explorar, de uma forma mais amável do que austera, certos mundos ocultos da vida interior, da alma. Nós assistiremos portanto a uma pintura incessante dos pensamentos ocultos [*arrière-pensées*]. Finalmente, para desembraçar a história de todo resíduo dramático [*scorie dramatique*], vou tomar o cuidado de contar apenas o anódino, me restringindo [*me cantonnant*] ao domínio das relações sentimentais – o que não quer dizer que eu me desinteresse pelo cenário, pelo meio físico, social. Mas eu evoluirei com ainda mais agilidade

---

dénués d’actions physiques : tout se passe dans la tête du narrateur. Racontée par quelqu’un autre, l’histoire eût été différente, ou n’eût pas été du tout. Mes héros, un peu comme Don Quichotte, se prennent pour des personnages de roman, mais peut-être n’y a-t-il pas de roman. La présence du commentaire à la première personne est due moins à la nécessité de révéler des pensées intimes, impossibles à traduire par l’image ou le dialogue, qu’à situer sans équivoque le point de vue du protagoniste [...]” (*Six contes moraux*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998, p. 10). Quando colocamos entre colchetes palavras em francês nas citações da tradução portuguesa dos *Seis contos morais*, é porque julgamos necessário sublinhar que as escolhas da tradutora poderiam ter sido outras.

<sup>22</sup> A afirmação em francês, que aparece na tradução portuguesa acima como “não fui capaz de escrever”, tem uma sugestão ligada ao francês *réussir*, que também pode ser traduzido como “ter êxito, ser bem-sucedido”. Ao dizer “réussi”, Rohmer sugere não só uma suposta incapacidade de escrever, mas – possivelmente – que os contos morais originais foram recusados pela Gallimard em junho de 1950, a mesma editora que publicou antes seu romance *Élisabeth*, tal como informa seus biografos A. Baecque e N. Herpe (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 40).

<sup>23</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.



dentro do meu labirinto interior, que não discutirá jamais os ‘grandes temas’. Eu gostaria de fazer obra de moralista.”<sup>24</sup>

O objetivo era, portanto, fazer filmes em primeira pessoa, subjetivos, que mostrassem o mundo escondido da vida interior, suas segundas intenções. “Obra de moralista” no sentido de obra que vasculha as diferenças entre o mundo interior e exterior. “Contos morais” porque parte fundamental deles é feita de ideações do narrador (“estes *Contos* são ‘morais’ é que são quase totalmente desprovidos de acções físicas: tudo se passa na cabeça do narrador”).

No entanto, se tudo se passa na subjetividade de um narrador, como desmascarar o que seria da ordem da objetividade no interior de cada filme? Como deixar ao espectador a oportunidade de verificar a distância entre aquele que se crê num romance (“meus heróis, um pouco como D. Quixote, tomam-se por personagens de romance”) e o mundo exterior que desmentiria tal romance (afinal, “talvez não haja romance”)? Como estruturar em filme tal relação desigual entre mundo interior e mundo exterior?

O sentido próprio da afirmação de Rohmer sobre ter escrito literatura unicamente para poder filmá-la (“é verdade que os escrevi – e com a forma que as pessoas os vão ler – foi apenas para poder filmá-los”) é que ele almejava uma síntese entre a narração subjetiva literária do protagonista com sua defesa da objetividade do aparato cinematográfico. Em outras palavras, o cineasta ambicionava produzir obras que produzissem fricções entre as ideações do mundo interior de seus personagens e um cinema entendido como espelho objetivo do mundo exterior. Tal ponto de vista – de que o cinema possa ser uma arte realista, isto é, uma cópia do mundo exterior – nos

---

<sup>24</sup> ROHMER apud A. BAECQUE e N. HERPE (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 136). Trata-se de um trecho de uma entrevista depositada no IMEC. Segundo os autores, foi publicada na revista *Nord-communications*, 1962. No original: “Ces contes-films seront tous des récits à la première personne. Il est bien que le cinéma, dès ses premiers pas, a cherché à montrer ce qui se passait à l’intérieur des gens, à aller de l’objectif au subjectif. Ce que j’aimerais exprimer constamment dans mes contes, c’est, si je puis dire, un pur rapport de soi à soi. Il s’agit d’explorer la subjectivité la plus absolue sans pour autant dénoncer l’objectivité cinématographique. Je cherche à explorer, sous une forme plus aimable qu’austère, certains mondes cachés de la vie intérieure, de l’âme. Nous assisterons donc à une peinture incessante des arrière-pensées. Enfin, pour débarrasser l’histoire de toute scorie dramatique, je prendrai bien soin de ne conter que de l’anodin, me cantonnant dans le domaine des rapports sentimentaux, ce qui ne veut pas dire que je me désintéresse du décor, du milieu physique, social. Mais j’évoluerai avec d’autant d’agilité plus dans mon labyrinthe intérieur que ne seront jamais mis en question les ‘grands sujets’. Je voudrais faire œuvre de moraliste”.

põe diante de uma questão eminentemente filosófica, uma vez que se trata de uma questão ontológica<sup>25</sup>.

O fundamento da relação entre realidade e imagem defendida por Rohmer está no pensamento de André Bazin: nas suas palavras, “eu apenas sistematizo [...] alguma coisa de Bazin”<sup>26</sup>. Para este, o cinema, como a fotografia, caracteriza-se pela objetividade em relação ao mundo exterior. É o que se lê em seu ensaio (não por acaso denominado *Ontologia da imagem fotográfica*):

“A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’ [...] Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Todas as artes se fundam sobre a presença do homem: unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável da sua origem vegetal ou telúrica.”<sup>27</sup>

Segundo Rohmer, este ensaio de Bazin “realizou uma verdadeira revolução dentro da estética do cinema”<sup>28</sup>, servindo de base para uma visão igualmente “ontológica” do cinema por parte do diretor:

---

<sup>25</sup> Badiou diz que o cinema é uma “situação filosófica” (*situation philosophique*) por uma “razão ontológica” (*raison ontologique*): “le cinéma crée un nouveau rapport entre l’apparence et la réalité, entre une chose et son double, entre le virtuel et l’actuel” (*Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010, p. 353). Em tradução nossa: “o cinema cria uma nova relação entre a aparência e a realidade, entre uma coisa e o seu duplo, entre o virtual e o atual”.

<sup>26</sup> No original, a afirmação completa é: “oui, mais je ne fais là que systématiser quelque chose de Bazin” (ROHMER, Éric. *Le goût de la beauté*. Flammarion, 1989, p. 22). Trata-se de uma resposta de Rohmer numa entrevista sobre sua obra como crítico de cinema, cuja tradução literal completa é “sim, eu não faço lá [no conjunto dos meus artigos críticos sobre cinema] senão sistematizar alguma coisa de Bazin”. As traduções são nossas.

<sup>27</sup> BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 31. É de se notar que seria possível desenvolver um paralelo entre a “ontologia da imagem fotográfica” e aspectos de *A câmara clara*, de Roland Barthes (*Le chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1997). Joubert-Laurencin propõe sobre a relação entre esse livro e Bazin: “desde a primeira página de seu célebre ensaio sobre a fotografia [...] Bazin se encontra retomado sem que seu nome apareça” (JOUBERT-LAURENCIN, Hervé in BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: PUF, 2016, p. 81, tradução nossa). No original: “[...] dès la première page de son célèbre essai sur la photographie [...] Bazin se trouve repris sans que son nom n’apparaisse en marge”. De fato, pode-se colocar em diálogo o *Ça-a-été* barthesiano (op. cit., p. 120-1) e a “ontologia” baziniana do objeto representado numa fotografia. Leda Tenório da Motta comenta sobre o *Ça-a-été*: “cita-se a torto e a direito, hoje em dia, o *Ça-a-été* [...] que os ingleses traduziram por ‘The having been there’ e nós nos fomos instigados a traduzir por ‘Isso foi’, solução a que talvez devêssemos preferir ‘Isso aconteceu’, ‘Isso estava lá’ ou ‘Isso esteve’, mais plausíveis em português” (MOTTA, Leda Tenório da. *Godard e Barthes*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 150-1).

<sup>28</sup> No original: “[...] l’article sur l’ontologie de l’image cinématographique a opéré une véritable

“[...] eu fui bastante oposto à toda a tendência dos anos 1960, estruturalismo, linguística. Para mim, no cinema, o importante era a ontologia – para retomar os termos de Bazin – e não a linguagem. Ontologicamente, o cinema diz algo que outras artes não dizem. [...] O essencial não é da ordem da linguagem, mas da ordem da ontologia.”<sup>29</sup>

Vista sob certo ângulo, a concepção “ontológica” do realismo de Bazin parece não levar em conta o quanto há de construção no modo como se produz o efeito de realidade nas telas das salas de cinema. Nessa perspectiva, tal concepção aparenta carregar uma ideia de objetividade, de real sem mediação ou de transparência do aparato que desconsideram aspectos fundamentais de uma conceitualização rigorosa da experiência cinematográfica. No entanto, tal ponto de vista já ganhou leituras sob outros ângulos, como a proposta por Tom Gunning:

“Para os dois teóricos [Bazin e Rohmer], o cinema dá conta de um sentimento único de objetividade; mas, de preferência a ver aí uma confiança tradicionalista na solidez ideológica de uma realidade coerente, convém ler nisso uma *resistência* radical à ideia de que o sujeito humano está no coração mesmo da arte. [...] A qualidade realista do cinema reside neles na sua resistência às intenções humanas, na sua capacidade de tornar visível uma presença material palpável, inegável e intraduzível. [...] Devemos aprender a reconhecê-la não como uma declaração positivista de objetividade – mas dentro de uma perspectiva mallarmaica e radical de arte pós-humanista [...] O cinema põe seu olhar sobre um mundo instável e em mutação constante, e é graças à transcrição fiel dos seus ritmos e das suas flutuações que o realismo cinematográfico se torna uma forma de arte.”<sup>30</sup>

---

révolution dans l'esthétique du cinéma” (ROHMER, Éric. *Le celluloïd et le marbre*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 16).

<sup>29</sup> No original: “[...] j’étais assez opposé à toute la tendance des années 60, structuralisme, linguistique. Pour moi, dans le cinéma, l’important c’était l’ontologie – pour reprendre les termes de Bazin – et pas le langage. Ontologiquement, le cinéma dit quelque chose que les autres arts ne disent pas. [...] L’essentiel n’est pas d’ordre du langage mais d’ordre de l’ontologie” (ROHMER, Éric. *Le goût de la beauté*. Flammarion, 1989, pp. 21-2).

<sup>30</sup> Em francês: “Pour les deux théoriciens [Bazin e Rohmer], le cinéma rend compte d’un sentiment unique d’objectivité ; mais plutôt que d’y voir une confiance traditionnaliste en la solidité idéologique d’une réalité cohérente, il convient d’y lire une *résistance* radicale à l’idée que le sujet humain soit au cœur même de l’art. [...] La qualité réaliste du cinéma réside chez eux dans sa résistance aux intentions humaines, dans sa capacité de rendre visible une présence matérielle palpable, indéniable et intraduisible. [...] Il nous faut apprendre à l’entendre non comme une déclaration positiviste d’objectivité – mais dans une perspective mallarméenne et radicale d’art post-humaniste [...] Le cinéma pose son regard sur un monde instable et en mutation constante, et c’est grâce à la transcription fidèle de ses rythmes et de ses fluctuations que le réalisme cinématographique devient une forme d’art”. Trata-se do trecho de um ensaio de Tom Gunning, Éric Rohmer et l’héritage du réalisme cinématographique, publicado na coletânea de HERPE, Noël (org.). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 14-7.

Assim, ao final, teríamos nos contos morais duas instâncias: por um lado, um mundo interior articulado pelo herói-narrador literário em primeira pessoa, que submete tudo à sua visada subjetivista, dando-nos uma interpretação romanesca para sua vida, tal como um Dom Quixote tardio; por outro, um mundo exterior visto pela câmera “ontologicamente” em sua “objetividade essencial” (para retomar as expressões de Bazin). A operação simultânea dos dois dispositivos daria, assim, a oportunidade ao espectador de verificar a distância entre o mundo interior daquele que se crê num romance (“meus heróis, um pouco como D. Quixote, tomam-se por personagens de romance”) e o mundo exterior que desmente o romance (afinal, “talvez não haja romance”). Armados dessa maneira, os contos morais rohmerianos permitiriam fazer “obra de moralista”: filmes que interrogam as diferenças entre o mundo interior e exterior, permitindo observações afinadas pelo diapasão dos moralistas do século XVII (a infelicidade da ilusão criada pela imaginação, a vaidade etc.).

No entanto, tal princípio de organização bifronte é posto em relação pela ideia de um mundo instável e em mutação constante, onde o alcance humano é limitado e no qual a realidade parece ser feita de uma resistência material palpável, inegável e intraduzível. O resultado disso é que, mesmo para o espectador, não há uma verdade a que se chega, mas sim um processo de reviravoltas interpretativas sem fim. É o que permite a Rohmer se situar na perspectiva do moralista do século XX, para o qual as pretensões de uma verdade última são muito reduzidas (“é livre cada um, ao ver meus filmes, de tirar a moral que lhe convém”).

A ficcionalização fílmica que Rohmer faz do psiquismo individual e seus modos (costumes, *mœurs* ou *mores*), assim como sua maneira de compor uma história de amor (repleta de dissimulações, de segundas intenções) estão elaboradas na estrutura do *conto moral*, que envolve uma combinação singular de expedientes literários (a primeira pessoa do narrador) e cinematográficos (a “objetividade essencial” da câmera). Neste horizonte, Rohmer inventa ao seu modo um cinema como “situação filosófica”, ao criar “uma nova relação entre a aparência e a realidade, entre uma coisa e o seu duplo, entre o virtual e o atual”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Cf. vimos antes em BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010, p. 353.

## I

### ***A PADEIRA DO BAIRRO: MÁ-FÉ E ILUSÃO ROMANESCA***

O curta-metragem *A padeira do bairro*<sup>32</sup> é o primeiro dos *Seis contos morais* e um filme exemplar para a interpretação da série. Nele, é possível ver em escala microscópica muitos dos elementos que serão retomados nos filmes posteriores<sup>33</sup>: a estrutura geral, as características do herói, entre outros. O argumento, escrito em 1962, assim contava a história do filme:

“Ao encaminhar-se para o restaurante universitário Mabillon, um estudante cruza na Avenida Saint-Germain uma moça que lhe agrada e que, por isso mesmo, ele não pode seguir ou excessivamente cobiçar, ou *a fortiori* abordar de maneira não muito educada. Mas eis que, num belo dia, enquanto ele a procura na calçada oposta, ele se encontra cara a cara com ela. Ele a empurra, se desculpa, começa uma conversa que se prolonga até uma loja, onde ela entra. Ele não ousa segui-la nesse lugar. É deixado sem a promessa de um encontro. Mas, no dia seguinte, ele não a cruza mais; e, assim, nos dias subsequentes. Irritado, mas preocupado em não perder tempo (ele é um bom aluno), ele não janta e vai para uma rua próxima, no meio da multidão no cruzamento de Buci, onde abocanha alguns pães de uvas passas, vigiando-se para não ser surpreendido por sua heroína em pleno festim. Ora, a jovem padeira é naturalmente afável e sorridente. Uma familiaridade nasce entre ela e ele. Ele lhe faz um pouco de galanteio, sem acreditar em demasia nisso, para matar o tempo. Ele se glorifica do jogo, acaba por esquecer seu objetivo primeiro e, finalmente, consegue um encontro. Enquanto ele se encaminha para lá, ele encontra a garota da Avenida. A padeira, de repente, é esquecida. A número um se mostra afável, mesmo exuberante, e se dirige a ele como a um velho amigo. Ela estava muito doente e, durante sua recuperação, ela o observou em suas idas e vindas na frente de sua porta, porque ela mora exatamente em frente à padaria. Em suma, eles se casam e têm muitos filhos, e a jovem padeira, que se vestira com uma roupa bonita para a ocasião, supôs que seu gentil cliente zombou dela.”<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *Six contes moreaux, I, La Boulangère de Monceau* (1962).

<sup>33</sup> No presente estudo, vamos nos deter neste e em outros dois filmes do ciclo moral (*Le genou de Claire* e *L'amour, l'après-midi*), com menções aos três restantes (*La carrière de Suzanne*, *La collectionneuse* e *Ma nuit chez Maud*). Acreditamos que a análise e interpretação dos três primeiros aqui citados ofereçam constantes suficientes para que a série esteja interpretativamente contemplada como um todo.

<sup>34</sup> No original: “En se rendant au restaurant universitaire Mabillon, un étudiant croise sur le boulevard Saint-Germain une fille qui lui plaît fort et que, pour cela même, il ne peut suivre ou trop lorgner, ou *a fortiori* accoster. Mais voici qu'un beau jour, tandis qu'il la cherche sur le trottoir opposé, il se trouve nez à nez avec elle. Il l'a bousculée, il s'excuse, engage une conversation qui se prolonge jusqu'à un magasin où elle entre. Il n'ose l'y suivre. On se quitte sans promesse de rendez-vous. Mais le lendemain, il ne la croise plus ; et ainsi les jours suivants. Irrité, mais soucieux de ne pas perdre de temps (c'est un bon élève), il se passe de dîner et va dans une rue voisine, au milieu de la foule du carrefour de Buci, croquer quelques pains aux raisins, en veillant bien à n'être pas surpris par son idole

Ao final do argumento, como descreveram seus biógrafos, o cineasta anotou: “ao contá-la, esta história parece bem plana [*plate*]. Eu espero enriquecê-la com algumas nuances”<sup>35</sup>. De fato, desde o argumento inicial até o resultado final, o cineasta acrescentou camadas que não somente nuançaram, mas reestruturaram a perspectiva do filme. Uma das mais determinantes foi a escolha da narração *off screen* em primeira pessoa e no pretérito, que submete o conteúdo narrado à subjetividade do narrador. Outra foi o mundo exterior visto pela câmera em sua “objetividade essencial” (para retomar a expressão de Bazin). São os dois aspectos que vimos como basilares da interrogação moralista rohmeriana sobre as diferenças entre o mundo exterior e interior.

O curta começa, porém, com uma aparente adequação entre mundo externo e interno, na qual a narração *off screen* e as imagens filmadas descrevem coincidentes a geografia onde se desenvolverá a ação:

“Paris, cruzamento de Villiers. A leste, o Boulevard des Batignolles e, ao fundo, a mole imensa [*la masse*] do Sacré-Cœur de Montmartre. A norte, a Rue de Lévis e o mercado, o café ‘Le Dôme’, na esquina coma Avenue de Villiers, e depois, no passio oposto, a estação de metro Villiers, mesmo ao pé de um relógio, sob as árvores do terreiro, hoje sem árvores.

“A oeste, o Boulevard de Courcelle. Vai dar no parque Monceau, junto ao qual o antigo Cité-Club, um lar dos estudantes, ocupava um hotel Napoleão III, demolido em 1960.”<sup>36</sup>

---

en plein festin. Or, la petite boulangère est d’un naturel affable et rieur. Une familiarité naît entre elle et lui. Il lui fait un brin de cour, sans trop y croire, pour tuer le temps. Il se pique au jeu, finit par oublier son but premier et finalement obtient un rendez-vous. Comme il s’y rend, il tombe sur la fille du boulevard. La boulangère, du coup, est oubliée. La numéro un se montre affable, exubérante même, et s’adresse à lui comme à un vieil ami. Elle a été très malade et, pendant sa convalescence, elle le regardait faire les cent pas devant sa porte, car elle habite juste en face de la boulangerie. Bref, ils se marièrent et eurent beaucoup d’enfants, et la petite boulangère, qui s’était mise sur son trente et un, crut que son gentil client s’était moqué d’elle”. Trata-se de mais um documento escrito por Éric Rohmer, depositado no IMEC, recolhido por Baecque e Herpe (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 137, tradução nossa).

<sup>35</sup> No original: “À la raconter, cette histoire paraît bien plate. J’espère que je l’enrichirai de quelques nuances” (idem, *ibidem*, p. 137, tradução nossa).

<sup>36</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 17. No original: “Paris, le carrefour Villiers. A l’est, le boulevard des Batignolles avec, en fond, la masse du Sacré-Cœur de Montmartre. Au nord, la rue de Lévis et son marché, le café ‘Le Dôme’ faisant angle avec l’avenue de Villiers, puis, sur le trottoir opposé, la bouche de métro Villiers, s’ouvrant au pied d’une horloge, sous les arbres du terreplein, aujourd’hui rasé. [...] « A l’ouest, le boulevard de Courcelles. Il conduit au parc Monceau en bordure duquel l’ancien Cité-Club, un foyer d’étudiants, occupait un hôtel Napoléon III démoli en 1960” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 15). Para as citações da locução e dos diálogos, vamos utilizar a versão literária que Rohmer escreveu e publicou, sempre que não houver modificações que alterem o sentido dos filmes. Como exemplo da pouca diferença entre o texto publicado e o filme, veja-se a transcrição da locução

A coincidência entre a descrição na voz *off* e as imagens filmadas – por exemplo, ele *fala* da Rue de Lévis enquanto *vemos* a Rue de Lévis – dá ao narrador uma aparência de objetividade, cujo efeito será o de potencializar a persuasão da sua lembrança *a posteriori* subjetiva. Além disso, a dupla ênfase – verbal e imagética – na descrição topográfica mostra como a caracterização espaço é um dos fundamentos mais importantes para que o diretor estabeleça seu universo ficcional<sup>37</sup>. Magny explicou uma consequência importante dessa articulação entre o espaço e a dramaturgia no ciclo moralista rohmiano:

“[...] os heróis [*dos Seis contos morais*] se fecham dentro de uma ideia, uma moral, uma visão do mundo, que eles tentam manter de ponta a ponta. A relação de si a si implica um retorno ao ponto de partida (mesmo ilusório ou pervertido), uma circularidade, uma delimitação dentro do tempo e dentro do espaço.”<sup>38</sup>

Nessa perspectiva, logo na introdução do filme, é possível observar elementos das ideias, da moral e da visão de mundo do herói, que voltarão ao cabo da narrativa. Sua narrativa em primeira pessoa e no pretérito organiza os fatos, desde o início do relato, para justificar aquilo que será o fim da sua jornada: o casamento com a mulher eleita, Sylvie. Ou seja, mesmo na sua aparente descrição objetiva da topografia de uma região de Paris, existem traços de subjetividade. Crisp, por exemplo, ligou a “obsessão pela geografia” da voz *off* com o modo de pensar do narrador:

“[Em *A padeira do bairro*, a obsessão com a geografia] revela uma mente que necessita reassegurar a certeza [*needing reassurance*], almejando precisão e ordem. O narrador necessita igualmente orientar sua história e a si mesmo. Já nas primeiras frases do

---

*off screen* no filme correspondente ao trecho do primeiro parágrafo acima citado: « Paris, le carrefour Villiers. A l'est, le boulevard des Batignolles. Au nord, la rue de Lévis et son marché, le café 'Le Dôme' de Villiers. À sa gauche, l'avenue de Villiers, le métro Villiers ».

<sup>37</sup> Numa importante coletânea de ensaios, intitulada *Le celluloid et le marbre*, Rohmer caracteriza o cinema como arte espacial: “le cinéma est un art de l'espace” (ROHMER, Éric. *Le celluloid et le marbre*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 37). Tal ênfase no espaço já aparecia desde seu primeiro artigo crítico publicado, *Le cinéma, art de l'espace*, de 1948 (ROHMER, Éric. *Le goût de la beauté*. Flammarion, 1989, especialmente na p. 34) e estará no seu doutorado sobre a organização do espaço no *Fausto* de Murnau (ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.).

<sup>38</sup> No original: “les héros s'enferment dans une idée, une morale, une vision de monde, qu'ils tentent de maintenir de bout en bout. Le rapport de soi à soi implique un retour au point de départ (même illusoire ou pervers), une circularité, une délimitation dans le temps e dans l'espace” (MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 47, tradução nossa).

comentário, ele admite buscar alguma forma de estabilidade, alguma certeza.”<sup>39</sup>

A busca de orientação espacial seria também uma procura de segurança, certeza, estabilidade e ordem. Revela um personagem internamente instável, mas que tenta organizar o mundo exterior de modo a reorganizar a si mesmo. Assim, a descrição verbal do Boulevard des Batignolles a leste do cruzamento de Villiers, da Rue de Lévis ao norte, entre outros pontos, mostraria indiretamente uma procura por ordem interna.

Diferente dessa leitura de Crisp, que relaciona descrição topográfica com busca de estabilidade, Hösle ligou a obsessão espacial do protagonista com o pensamento militar: “sua obsessão com a geografia de Paris manifesta uma afinidade com o pensamento militar”<sup>40</sup>. Tal logística, para Hösle, deveria ser lida em conexão com a lógica da conquista amorosa, cujo modelo – segundo ele – está em passagens de Ovídio e Choderlos de Laclos<sup>41</sup>. De fato, como se trata da história pregressa de um casamento, narrada do ponto de vista do marido, é possível ler a descrição espacial como o traçado do “campo de batalha” onde se efetuou conquista amorosa. Ou seja, de novo, temos subjetividade mesmo naquilo que aparenta objetividade.

A primeira apresentação ao espectador daquela que será sua futura esposa se dá no segundo minuto do filme, quando o narrador caminha para o lugar onde jantava todas as noites:

“À mesma hora, Sylvie, que trabalhava numa galeria de pintura na Rue de Monceau, regressava a casa, atravessando o parque.”<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> No original: “[in *La Boulangère*, the obsession with geography] betrays a mind needing reassurance, craving precision and order. The narrator needs to orientate both his story and himself. Already in the first sentences of the commentary he admits to seeking some form of stability, some certainty.” (CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 37, tradução nossa).

<sup>40</sup> No original: “his obsession with the geography of Paris manifests an affinity with military thinking” (HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 15, tradução nossa).

<sup>41</sup> Para Hösle (idem, ibidem, p. 163), o modelo – em Ovídio – está no livro I, 9 e no livro II, 10 dos *Amores*. De fato, lemos no poeta, versos como: “É um combatente todo amante e possui Cupido seus campos de batalha” e “Feliz aquele a quem os combates de Vênus deixam exaustos!” (OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011, p. 122 e p. 154). Em Choderlos de Laclos, está na carta 125. Com efeito, ali podemos ler: “[...] trata-se de uma completa vitória, obtida através de penosa campanha, e decidida por sábias manobras” (LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Penguin, 2012, p. 350).

<sup>42</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 17. No original: “A la même heure, Sylvie, qui travaillait dans une galerie de peinture de la rue



O narrador já a conhecia somente de vista. Ambos trocavam olhares furtivos, mas não iam além disso. Para o herói, “Sylvie não era rapariga que se deixasse abordar sem mais aquelas, em plena rua. E abordar, ‘sem mais aquelas’ era ainda menos o meu gênero”<sup>43</sup>. Nesse momento da narrativa, ele encontra-se numa situação inicial que lembra, sob certos aspectos, alguns dos momentos de um dos mais conhecidos poemas de Baudelaire, quando o enamorado vê a “beleza fugidia” [*fugitive beauté*] de uma passante, sente “a doçura que fascina” [*la douceur qui fascine*] diante da passagem dela na rua ensurdecadora, e carrega a dor da iminente possibilidade de perdê-la: “não te verei jamais, apenas na eternidade?” [*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*]<sup>44</sup>.

Depois de algumas trocas de olhares ambíguas, discretas e sem resultados, o protagonista se diz enfim agraciado: “a sorte [*chance*], finalmente, me sorriu”<sup>45</sup>. Ele quase se choca com Sylvie na rua, numa mistura que permite ser lida, neste momento do filme, entre o acaso e a premeditação: por um lado, ele parecia não ver sua amada, pois foi confundido pelos sinais veementes de um amigo do outro lado da calçada e pela luz ofuscante do sol; por outro, a rápida disposição com que se aproveita da ocasião, sugere que ele possivelmente fingiu que não via a passante, aproveitando-se dos gestos do amigo e da luz do sol como desculpas. Seja por acaso ou deliberação dissimulada, o fato é que, logo após quase se chocar, o herói resolve entabular uma conversa, que – mais do que dizer algo substancial (ele comenta sua desatenção no dia, reclama do barulho dos carros, entre outros expedientes de uma parolagem evidentemente fática) – testa a receptividade da sua amada. O sorriso dela lhe dá uma abertura para prosseguir com a fala, mas culmina com um alentecimento diante do convite para um café, mesmo que mascarado de reparação pelo quase choque anterior. Nas palavras dele: “devo-lhe uma reparação. Quer tomar um café conosco, daqui a

---

de Monceau, rentrait chez elle en traversant le parc” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 15).

<sup>43</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 17. No original: “elle n’était pas fille à se laisser aborder comme ça dans la rue. Et accoster ‘comme ça’ c’était encore moins mon genre” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 15-6).

<sup>44</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Livre de Poche, 1999, p. 145, tradução nossa. Em português, existe a conhecida tradução de Mário Laranjeira (*As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011, p. 115).

<sup>45</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 19. No original: “la chance, enfin, me sourit” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 17).

uma hora?”<sup>46</sup>. Ao que ela responde: “Esta noite, não posso. Fica para outro dia: encontramos-nos tantas vezes! Até à próxima!”<sup>47</sup>. Como se vê exemplarmente, tudo se passa no fio da navalha entre o que poderia ser interpretado literalmente (um café como convite reparatório) ou com segundas intenções (um café como convite amoroso). Aqui se nota como a palavra em Rohmer é ambígua, na qual o valor de face dissimula um valor paralelo, que cabe ao espectador decifrar. Como explica Bonitzer:

“[...] a fala dos personagens dos seus filmes está sempre em movimento: o texto se caracteriza por uma instabilidade, uma labilidade que é todo o movimento do filme. O tormento do Eu é o movimento do mundo e a circulação indefinida das palavras: o objeto de Rohmer é este tormento. Nada em um filme de Rohmer, ou quase, jamais pára, nada produz uma viva impressão de olhar-câmera, esta parada acima da história; mesmo quando estamos em cima de um personagem sozinho ou em cima de dois protagonistas falando imóveis, isto não cessa de se mexer, de circular um fluido invisível e em ebulição que é este do sentido – um sentido que não se fixa jamais unívoco.”<sup>48</sup>

A instabilidade do texto, o fio da navalha entre o literal e subentendido, a circulação indefinida das palavras, o valor ambivalente da fala: tudo isso são maneiras de formalizar – como vimos no capítulo anterior – um mundo instável e em mutação constante, onde o alcance humano é limitado e no qual a realidade parece ser feita de uma resistência material palpável, inegável e intraduzível<sup>49</sup>. O resultado disso é que, até para o espectador, não existe uma verdade a que se chega, mas um processo interminável de reviravoltas interpretativas:

---

<sup>46</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 20. No original: “Je vous dois un dédommagement. Voulez-vous prendre un café avec nous, dans une heure?” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 18).

<sup>47</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 20. No original: “Je suis prise ce soir. Une autre fois: nous nous croisons souvent! Au revoir, Monsieur!” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 18).

<sup>48</sup> No original: “[...] la parole des personnages de ses films est toujours en mouvement : le texte se caractérise par une instabilité, une labilité qui est tout le mouvement du film. Le tourment du Je, c’est le mouvement du monde et la circulation indéfinie des mots : c’est ce tourment l’objet de Rohmer. Rien dans un film de Rohmer, ou presque, ne s’arrête jamais, rien ne fait effet de regard-caméra, cet arrêt-sur-histoire ; même quand nous sommes sur un personnage seul ou sur deux protagonistes en train de parler immobiles, ça ne cesse pas de bouger, de circuler d’un fluide invisible et en ébullition qui est celui du sens – un sens qui ne se fixe jamais en signification univoque” (BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 63, tradução nossa).

<sup>49</sup> Cf. vimos, no capítulo 1, Tom Gunning in HERPE, Noël (org.). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 14-7. N. Herpe (org.), 2007, p. 14-7

“No final de cada filme de Rohmer, nós experimentamos sempre uma impressão curiosa, como se não pudéssemos esgotar o prazer do filme, o riso que frequentemente ele desencadeia (porque os filmes de Rohmer são sempre cômicos): alguma coisa resta como um sedimento [*dépôt*] de sentido inutilizado. Nós não estamos muito seguros de ter compreendido, nem de ter verdadeiramente seguido o curso dos acontecimentos. Nós só vimos, no filme, a ponta do iceberg. Tudo se passa como se devêssemos re-atravesar a história em sentido inverso, remontar as bobinas ao avesso, para entender outra vez o que verdadeiramente se passou, e que difere do que os personagens acreditaram viver.”<sup>50</sup>

Dentro daquilo que o narrador de *La Boulangère de Monceau* crê que viveu, ou quer sugerir ao espectador que viveu, ele vê seu encontro com Sylvie como um trunfo, mesmo com o adiamento do café. Como diz na versão literária do conto moral, trata-se de uma vitória indiscutível, uma vez que Sylvie não ficou ofendida, gostou da oportunidade da conversa e certamente lhe autorizaria a palavra num próximo encontro:

“Durante o breve minuto que durou a nossa conversa, só pensava numa coisa: retê-la a todo o custo, dizer fosse o que fosse, sem pensar na impressão que podia causar-lhe e que podia não ser boa. Mas a minha vitória foi indiscutível. Tenho de confessar que forcei um tanto aquele encontrão. Ela parecera não ter ficado melindrada, e apressara-se, bem pelo contrário, a aproveitar a oportunidade. A sua recusa não me preocupava nada, porque me autorizava a dirigir-lhe a palavra num próximo encontro, que não poderia tardar: que mais é que eu queria?”<sup>51</sup>

O herói, porém, não esperava a peripécia a seguir: Sylvie não aparece mais pelas ruas nas quais eles trocavam olhares. Novamente, como no poema de

---

<sup>50</sup> No original: “A la fin de chaque film de Rohmer, nous éprouvons toujours une impression curieuse, comme si nous ne pouvions épuiser le plaisir du film, le rire que souvent il déclenche (car les films de Rohmer sont toujours comiques): quelque chose reste comme un dépôt de sens inutilisé. Nous ne sommes pas trop sûrs d’avoir compris, ni d’avoir vraiment suivi le cours des événements. Nous n’avons vu, du film, que la pointe de l’iceberg. Tout se passe comme si nous devions retraverser l’histoire en sens inverse, remonter les bobines à l’envers, pour ressaisir ce qui s’est vraiment passé, et qui diffère de ce que les personnages ont cru vivre” (idem, *ibidem*, pp. 35-6, tradução nossa).

<sup>51</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 20. No original: “Pendant la brève minute que dura notre conversation, je n’avais eu qu’une seule pensée: la retenir à tout prix, dire n’importe quoi, sans songer à l’impression que je pouvais lui faire et qui pouvait pas être bonne. Mais ma victoire était indiscutable. J’avais mis, il faut le dire, dans la bousculade un tout petit peu de mien. Elle n’avait pas eu l’air de s’en offusquer, et s’était empressée, bien au contraire, de saisir la balle au bond. Son refus ne me tracassait guère, puisqu’elle m’autorisait à lui adresser la parole lors d’une prochaine rencontre qui ne saurait tarder: quoi de mieux?” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 18-9).

Baudelaire, ele poderia se perguntar: “não te verei jamais, apenas na eternidade?” [*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*]. Eis como ele descreve seu infortúnio:

“Ora, o que aconteceu foi aquilo que eu menos esperava. À minha sorte [*chance*] inesperada seguiu-se um azar igualmente extraordinário. Passaram-se três dias, oito dias, nunca mais a vi.”<sup>52</sup>

Em seguida, o narrador vai combinando o detalhamento de sua espera sem resultado ao que chama de “argumento alimentar” (*argument alimentaire*). A combinação, de início aparentemente gratuita, tem um fundo nada aleatório, já que o levará até a padaria da Rue Leboutoux. Vale aqui a referência à versão literária, de modo a notar como a orientação vaporosa se desloca levemente de Sylvie, passando por uma fome causada pela falta de jantar e pelo frescor do mercado, até o ambiente onde está o novo objeto do desejo do protagonista:

“Por muito apaixonado que estivesse, a ideia de perder a menor das minhas horas de estudo à procura de Sylvie nem sequer me ocorria. Os únicos tempos livres eram as refeições. Deixei de jantar. [...] Mas o *boulevard* não me parecia ser o melhor posto de observação. De facto, ela podia muito bem passar por outro sítio e até – dado que eu não sabia de onde ela vinha – apanhar o metro, ou o autocarro. Em contrapartida, era impossível que tivesse deixado de fazer compras. Foi por isso que decidi alargar o campo das minhas investigações até à Rue de Lévis.

“Além disso, tenho de confessar que a espera no *boulevard*, naqueles fins de tarde tão quentes, era monótona e cansativa. O mercado oferecia variedade, frescura e o irresistível argumento alimentar. [...] No entanto, a minha procura continuava a ser em vão. Havia milhares de pessoas que viviam no bairro. [...] Seria preferível não sair do mesmo sítio, ou andar às voltas? [...] [Decidi] que era melhor andar pelas ruas, sem destino.

“Foi assim que descobri, na esquina da Rue Leboutoux, uma padaria onde passei a comprar os bolos que eram a parte mais substancial da minha refeição.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 20. No original: “Or il arriva la chose à quoi je m’attendais le moins. Ma chance inespérée fut suivie d’une malchance tout aussi extraordinaire. Trois jours, huit jours passèrent, je ne la croisai plus ” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 19).

<sup>53</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 20-1. No original: “Tout amoureux que j’étais déjà, l’idée de distraire la moindre parcelle de mes heures d’étude à la recherche de Sylvie ne me venait même pas à l’esprit. Mon seul moment libre était le repas. Je me passai donc de dîner. [...] Mais le boulevard ne m’apparaissait pas comme le meilleur poste d’observation. En effet, elle pouvait fort bien passer par ailleurs et même – je ne savais pas d’où elle venait – prendre le métro, ou le bus. En revanche, il était impossible qu’elle eût cessé d’aller faire son marché. C’est pourquoi je décidai d’étendre le champ de mes investigations à la rue de Lévis. [...] Et puis, il faut bien le dire, le guet sur le boulevard, en ces fins d’après-midi chaudes, était monotone et fatigant. Le marché offrait la variété, la fraîcheur et l’irrésistible argument alimentaire.

Nesta citação, vemos de início um homem que não se deixa abalar pela paixão: o estudo é mais importante que o amor. Está fora de questão gastar seu tempo de preparo para as provas em busca de Sylvie. Daí, ele escolhe que não vai mais jantar, de modo a ter tempo para estudar e procurá-la: ou seja, estudos em primeiro lugar, seguidos pelo amor e pela alimentação, respectivamente. Aos poucos, resolve ampliar o campo geográfico de sua investigação, mas a procura continua em vão, ao mesmo tempo que o “irresistível argumento alimentar” se impõe. Assim, temos: de um lado, a monotonia e o cansaço da busca; de outro, uma inversão da ordem das prioridades, que passam a ser o estudo, a alimentação e o amor, respectivamente. Tal inversão de prioridades entre a alimentação e o amor é importante na ordem da narração *off screen*, pois diminui a voltagem amorosa da sua chegada na *boulangerie*. A ela se acrescenta a afirmação de que ele se aproximou da venda na Rue Leboutoux após optar pela *flânerie*, o andar sem destino, valendo-se do acaso como mais um elemento apaziguador do que realmente vai se passar na *boulangerie*. Em outras palavras, o protagonista cria uma fala destinada a convencer que *somente* a fome, enquanto procurava *somente* por Sylvie, levou-o *por acaso* a comprar *regularmente* no mesmo lugar, deixando em segundo plano o verdadeiro motivo da volta ao mesmo lugar. No entanto, se lembramos ainda outra vez que a narração é em primeira pessoa, contada *a posteriori* (isto é, que permite supor uma reordenação dos fatos) e dada sob a forma de palavras (que possuem um sentido movediço na obra do cineasta), fica evidente a verdade por trás de tal ordenação do discurso *off screen*: a atração por uma nova mulher, que – por não ter se tornado sua esposa – fica recoberta de véus, sinuosidades e desvios argumentativos.

Quando o herói encontra Jacqueline, a vendedora da *boulangerie*, pela primeira vez, ela está dispensando com irritação um rapaz que possivelmente a cortejava. Tal indignação cessa ao atender o narrador, mas ambos mantêm-se no campo da relação comercial polida, sem sugestões de atração. A única relação conotativa que se dá é para o espectador, num enquadramento que encerra em sua moldura as mãos da padeira embrulhando um *sablé*, destacando logo atrás seu corpo

---

[...] Toutefois, ma recherche restait vaine. Des milliers de personnes habitaient le quartier. [...] Fallait-il rester en place? Fallait-il tourner en rond? [...] [J’optai] pour la marche et la flânerie. [...] C’est ainsi que j’avais découvert, au coin de la rue Leboutoux, une petite boulangerie où je pris l’habitude d’acheter les gâteaux qui constituaient la partie la plus substantielle de mon repas” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 19-20).

desde a cintura até um pouco acima dos seios, numa composição que ecoa a vaporosa união entre o “argumento alimentar” e o desejo sexual não-declarado na narração *off screen* que vimos acima. Tal conjunção entre desejo alimentar e desejo sexual foi apontada por Hösle: “a conexão entre gula e luxúria é um dos principais tópicos do filme”<sup>54</sup>. Ao final desse primeiro encontro, vemos o herói sair da *boulangerie* de um ponto de vista de câmera inabitual na narrativa, um *plongée* acima de sua cabeça, cuja justificação se dará somente no final do filme: trata-se de uma câmera subjetiva de Sylvie.

Na versão literária, o narrador descreve a vendedora à primeira vista como “uma morena bastante bonita, de olhos vivos, lábios carnudos, rosto afável”<sup>55</sup>. No filme, o herói certamente leva esses traços em conta, já que vai converter a compra na *boulangerie* numa “espécie de cerimonial oficiado por mim e pela empregada da padaria”<sup>56</sup>. Um “cerimonial” que, nos momentos iniciais, parece possuir regras rígidas:

“Evito cuidadosamente qualquer familiaridade com os vendedores. Gosto de entrar numa loja com o tom e o ar de quem lá entra pela primeira vez.”<sup>57</sup>

De fato, na segunda vez que vemos o herói ir à *boulangerie*, ele faz seu pedido com uma expressão marmórea, vai embora sem olhar para trás, sempre respeitando a etiqueta de quem procura evitar a familiaridade com os vendedores. Neste ponto, sua atitude pode ser interpretada como atenção aos protocolos de uma relação que não passa pela intimidade. No entanto, como disse La Rochefoucauld, uma virtude pode ser apenas o disfarce de um vício (mais precisamente, “nossas virtudes são apenas, o mais frequentemente, vícios disfarçados”<sup>58</sup>). É o que veremos logo em seguida,

---

<sup>54</sup> No original: “The connection between gluttony and lust is one of the major topics of the film” (HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 15, tradução nossa).

<sup>55</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 22. No original: “une brunette assez jolie, œil vif, lèvres charnues, visage avenant” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 20).

<sup>56</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 22. No original: “sorte de cérémonial mis au point par moi et la petite boulangère” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 20).

<sup>57</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 22. No original: “J’évite à entrer soigneusement toute familiarité avec les vendeurs. J’aime à entrer toujours dans un magasin avec le ton et l’allure de celui qui y pénètre pour la première fois” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 21).

<sup>58</sup> LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Maximes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1977, p. 45, tradução

quando o herói confessa que sua busca por Sylvie vinha se tornando uma formalidade e ele, cada vez mais, ansiava pelo momento de voltar à *boulangerie*.

Na terceira vez que vemos o protagonista na venda, as imagens captadas pela câmera revelam a demora incomum do protagonista para fazer seu pedido, o toque quase imperceptível das mãos na hora do pagamento, o leve sorriso da vendedora, o olhar para trás na hora de ir embora. Neste contexto, o “cerimonial” começa a ganhar uma familiaridade, uma intimidade, na qual o distanciamento protocolar ganha uma valência de teatro, de interpretação, de máscara, de jogo. Como se traduz na versão literária:

“Percebia que a máscara de afabilidade e de indiferença comercial que a minha empregada de balcão exibia só lhe servia para melhor relançar o jogo, e os seus desvios à regra não eram esquecimentos ou impaciências, eram provocações.”<sup>59</sup>

Assim, a “máscara” da indiferença comercial – atribuída à empregada da venda, mas que, como as imagens comprovam, é muito mais do protagonista – esconde um jogo que se desenvolve entre ambos, no qual o herói testa, com suas pequenas variações, os limites da adesão da vendedora. A repetição protocolar fica, desse modo, vazada por provocações que só reforçam a lógica teatral da etiqueta, seu baile de máscaras, a ligação entre a discrição aparente e a intimidade silenciosa. Da mesma maneira que o convite a Sylvie para um café portava uma máscara de reparação, que mal dissimulava as segundas intenções, a lógica da ambiguidade se apresenta aqui. No caso da vendedora, porém, há um desenho com outras nuances, uma vez que algumas características de suas ações em relação a ela ecoam sugestivamente traços do que Sartre denominava de má-fé (*mauvaise foi*). Vejamos um exemplo, que o filósofo fornece, de uma mulher com conduta de má-fé:

“Eis, por exemplo, o caso de uma mulher que vai a um primeiro encontro. Ela sabe perfeitamente as intenções que o homem que lhe fala tem a seu respeito. Também sabe que, cedo ou tarde, terá de tomar uma decisão. Mas não quer sentir a urgência disso [...] A mulher não se dá conta do que deseja: é profundamente sensível ao

---

nossa. No original: “nous vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés”.

<sup>59</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 23. No original: “Le masque d’obséquiosité et d’indifférence commerciale arboré par ma vendeuse ne lui servait, je le voyais bien, qu’à mieux relancer le jeu, et ses entorses à la règle n’étaient pas des oublis ou des impatiences, mais bien des provocations” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 21).

desejo que ela inspira, mas o desejo nu e cru a humilharia e lhe causaria horror. Contudo, não haveria encanto algum em um respeito que fosse apenas respeito. Para satisfazê-la, é necessário um sentimento que se dirija por inteiro à sua *pessoa*, ou seja, à sua liberdade plenária, e seja reconhecimento de sua liberdade.”<sup>60</sup>

Não é difícil verificar como a má-fé da mulher descrita por Sartre tem alguns pontos de contato com o que se sucede com o herói nesta etapa do trama. Ele, ao testar a padeira com seu jogo de discrição, percebe as intenções que a vendedora tem a seu respeito, uma vez que ela mal esconde sua atração (as imagens com os sorrisos, os lábios comprimidos, seu gestual, suas inépcias e seus olhares têm seus quinhões sugestivos, que o sedutor não vai deixar de notar). Diante da situação, o protagonista sabe que, cedo ou tarde, terá de tomar uma decisão, mas não quer sentir a urgência disso: mantém-se no teatro do respeito, limita-se a sondar até onde seu objeto de desejo vai, sem dar um passo mais decisivo. Além disso, como a mulher descrita por Sartre, ele só encontra satisfação no reconhecimento de sua liberdade (isto é, na possibilidade de dizer não). Por fim, parece sentir horror ao desejo que a vendedora lhe inspira, tal como diz explicitamente na frase: “o que me chocava não era o facto de poder agradar-lhe, mas o facto de ela poder pensar que me podia agradar, de uma forma ou de outra”<sup>61</sup>. O herói nega seu desejo pela vendedora, como se o flerte fosse de mão única, mesmo que momentos de sua narração *off screen* sinalizem que a atração é recíproca e as imagens a comprovem para o espectador. No entanto, essa negação do protagonista – que coloca-se numa posição superior, chocado com o fato de que ela possa simplesmente pensar que ele esteja atraído – pode ser nuançada por outro trecho da narração:

“Não tinha demorado muito a perceber que não desagradava à bonita padeirinha, mas, e talvez seja presunção da minha parte [*fatuité si l'on veut*], o facto de agradar a uma rapariga parecia-me ser uma coisa normal. Por outro lado, como ela não pertencia à classe de raparigas que me agradavam [*d'autre part, elle n'entraît*

---

<sup>60</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdígão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 101. Em relação à tradução acima, o impessoal “não haveria encanto algum” poderia ser mais corretamente traduzido por: “ela não encontraria charme algum” (isto é, com ênfase na pessoa, na pessoa). Sublinhamos isto pois, no original, Sartre diz: “*elle ne trouverait aucun charme à un respect qui serait uniquement respect*” (*L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1961, p. 94, itálico nosso).

<sup>61</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 24. No original: “ce qui me choquait, ce n'était pas que je puisse lui plaire, moi, mais qu'elle ait pu penser qu'elle pouvait me plaire, elle, de quelque façon” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 22-3).



*pas dans mes catégories]* – era o menos que se podia dizer – eu só pensava em Sylvie...<sup>62</sup>

A vendedora, “era o menos que se podia dizer”, não faz parte das “suas categorias”. A definição dessas “categorias” amorosas do herói foram lidas por mais de um autor como de origem social:

“[Há] uma implicação social da sedução. Sylvie, a jovem elegante, e Jacqueline, a padeira aprendiz, não são do mesmo mundo. Existe a mulher de ‘alta categoria’ [Sylvie] [...] E, depois, a moça ‘que não entra na minha categoria’ [Jacqueline] [...]”<sup>63</sup>

Hösle também interpreta da mesma maneira:

“O filme é, em grande parte, sobre a classe – descreve como, desde tempos imemoriais, os homens lidaram com garotas das classes mais baixas, que são percebidas como nada mais do que doces sexuais.”<sup>64</sup>

Jacob Leigh segue o mesmo caminho:

“[...] ele, um estudante de direito, não confessa a disputa entre o seu desejo pela bela padeira da classe trabalhadora e a sua idealização da jovem mulher de classe média que trabalha em uma galeria de arte. No entanto, se o herói não admite a relevância da classe social para sua escolha das mulheres, o filme faz o contraste visível.”<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 23-4. No original: “Je n’avais pas mis longtemps à m’apercevoir que je ne déplaçais pas à la jolie boulangère, mais, fatuité si l’on veut, le fait que je plaise à une fille me paraissait aller de soi. Et comme, d’autre part, elle n’entraît pas dans mes catégories – c’était le moins qu’on puisse dire – et que Sylvie seule occupait ma pensée...” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 22).

<sup>63</sup> BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 137, tradução nossa. No original: “[Il existe] une implication sociale de la séduction. Sylvie, la jeune femme bien mise, et Jacqueline, l’apprentie boulangère, ne sont pas du même monde. Il y a la femme ‘de haute catégorie’ [Sylvie] [...] Et puis la fille ‘qui n’entre pas dans ma catégorie’ [Jacqueline] [...]”.

<sup>64</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 16, tradução nossa. No original: “The film is to a large degree about class – it depicts how from time immemorial males have dealt with girls from lower classes, who are perceived as nothing more than sexual pastries”.

<sup>65</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2012, p. 12, tradução nossa. No original: “[...] he, a law student, does not confess the competition between his desire for the pretty working-class bakery girl and his idealization of the young middle-class woman who works in an art gallery. However, if the hero does not admit the relevance of social class to his choice of women, the film makes the contrast visible”.

Heredero e Santamarina também se mantêm no mesmo campo interpretativo:

“O olhar de Rohmer é implacável no retrato do narrador. A distância entre a sua subjetividade afetada, que se reflete no comentário, e a realidade oferecida ao espectador, deixa expostos a arrogância classista que ostenta e os ares de superioridade superficial com que se comporta diante da padeira.”<sup>66</sup>

Como se vê na bibliografia especializada, o desprezo do herói pela padeira é de ordem social<sup>67</sup>. No entanto, tal desprezo tem que coabitar com o seu desejo por ela. Tal valência dupla, entre a negação e a atração, acaba por gerar um mecanismo compensatório no qual o herói quer punir a padeira por tê-lo provocado:

“E para me justificar perante mim mesmo, não parava de repetir intimamente que a culpa era dela e que tinha de a castigar por ter provocado o lobo.”<sup>68</sup>

A necessidade de punir a vendedora é um dos traços que inscreve o protagonista nas características que Bonitzer viu de modo geral nos personagens dos contos morais rohmerianos: “agressivos, arrogantes, insolentes ou desdenhosos”<sup>69</sup>. No curta, tal caracterização pode ser interpretada como efeito do desejo negado, que engendra a agressividade, a insolência, assim por diante. Como disse La Rochefoucauld, as paixões podem gerar frequentemente outras que lhes são contrárias (“les passions en engendrent souvent qui leur sont contraires”<sup>70</sup>). Em *La Boulangère*,

---

<sup>66</sup> HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio. *Éric Rohmer*. Cátedra, 2011, pp. 126-7, tradução nossa. No original: “La mirada de Rohmer es implacable en el retrato del narrador. La distancia entre su alambicada subjetividad, que se refleja en el comentario, y la realidad ofrecida al espectador deja al descubierto la alternería clasista de la que hace gala y los aires de vacua superioridad con que se comporta frente a la panadera.”

<sup>67</sup> “Mépris d’ordre social” é uma expressão de Joël Magny. (*Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 41).

<sup>68</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 24. No original: “Et pour me justifier à mes propres yeux, je ne cessais de me répéter que c’était sa faute à elle et qu’il fallait la punir de s’être frottée au loup” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 20).

<sup>69</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 42, tradução nossa. No original, o autor fala: “agressifs, arrogants, insolents ou méprisants”.

<sup>70</sup> LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Maximes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1977, p. 46. A máxima completa é: “Les passions en engendrent souvent qui leur contraires. L’avarice produit quelquefois la prodigalité, et la prodigalité l’avarice; on est souvent ferme par faiblesse, et audacieux par timidité”. Rosa Freire D’Aguiar traduziu como: “As paixões costumam gerar outras que lhes são contrárias. A avareza produz às vezes a prodigalidade, e a prodigalidade a avareza; em geral somos firmes por fraqueza e audaciosos por timidez” (*Reflexões ou sentenças e máximas morais*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p 12).

esses contrários parecem conviver juntos, tal como na má-fé sartriana, essa “arte de formar conceitos contraditórios, quer dizer, que unam em si determinada ideia e a negação dessa ideia”<sup>71</sup> (assim como a mulher descrita por Sartre, o herói do curta realiza a união paradoxal entre o desejo e o horror).

Na continuação da narrativa, apesar de – pelo comentário *off screen* – o protagonista negar a sua atração, ele arrisca uma nova jogada no processo de conquista. A versão literária, que resume o que se passa no curta, assim expõe seu início:

“Chegou, pois, o momento em que passei ao ataque. A padaria estava deserta. Iam fechar daí uns minutos, a dona [da padaria, que por vezes está no local] só tinha olhos para as tostas. Eu estava lá dentro, a comer os meus bolos: lembrei-me de oferecer um à empregada. Ela fez-se um tanto rogada e escolheu uma fatia de torta, que engoliu vorazmente.”<sup>72</sup>

A cumplicidade que se estabelece entre os dois, unidos pelos doces saboreados e pela desobediência às normas da patroa, logo é aproveitada pelo herói, que ousa convidar a vendedora para sair à noite. Na versão literária, lemos:

“- Está aqui o dia todo?  
- Estou.  
- E à noite, o que é que faz?  
Ela não responde. Está encostada no balcão e baixa os olhos.  
Insisto:  
- Quer sair comigo, uma noite destas?  
À luz já débil daquele fim de tarde, ela dá dois passos em frente, até à porta. O decote quadrado realça-lhe a linha da nuca e dos ombros.  
Após um silêncio, volta ligeiramente a cabeça:  
- Olhe que eu só tenho dezoito anos!  
Avanço para ela e toco-lhe com um dedo nas costas nuas.  
- E depois, os seus pais não a deixam sair à noite?  
A chegada da dona da padaria permite-lhe esquivar a resposta.  
Bruscamente, volta para o balcão.”<sup>73</sup>

<sup>71</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdiggão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 102.

<sup>72</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 24. No original: “Vint donc le moment où je passai à l’attaque. La boutique était déserte. On allait fermer dans quelques minutes, la patronne surveillait le rôti. Je mangeais mes gâteaux sur place : l’idée me prit d’en offrir un à la boulangère. Elle se fit un peu prier et choisit une part de tarte qu’elle engloutit très voracement” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 20). Entre colchetes, colocamos uma explicação somente para auxiliar a compreensão da história do curta.

<sup>73</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 25. No original:

“- Vous êtes ici toute la journée ?  
- Oui.

O que a versão literária não conta é que, ao oferecer um bolo a Jacqueline, o protagonista coloca seu corpo próximo ao dela, numa distância pouco adequada para quem dizia não gostar de familiaridade com vendedores. Também não relata como as imagens apreendidas pela câmera sugerem uma conotação sexual da garota na satisfação pela alimentação e como isso desemboca – deixando a funcionária sem graça – em carinhos do herói. Mesmo sem sublinhar tais aspectos, a descrição do decote que realça a linha da nuca e dos ombros, as costas nuas, dá palavras ao que efetivamente as imagens filmadas revelam: o desejo que, num lampejo, se concentra numa única parte do corpo (que é algo que aparece também em outro conto moral, *O Joelho de Claire*). No caso, o plano da nuca descoberta, caracterizado por uma demora inabitual num enquadramento desse tipo (é raro o cinema mostrar vagarosamente as costas das pessoas), tem como objetivo dar forma imagética à atração carnal, numa potência tal que parece desvalorizar cada vez mais as tentativas de recusa contidas nas palavras do narrador.

O convite para sair é retomado na cena seguinte, quando o herói interpela a vendedora na rua, enquanto ela leva um cesto de pão. Chama-a para o portão aberto de um prédio, longe da vista dos passantes (e, possivelmente, de uma eventual aparição de Sylvie). No entanto, apesar do protagonista ter se mostrado antes tão convicto de que a empregada da *boulangerie* estava seduzida, desta vez, ela oferece algumas resistências: pede inicialmente para deixá-la, diz em seguida que tem compromissos com amigos e se mostra reticente sobre a liberdade que sua mãe lhe dá para sair com rapazes. É notável que, nesse momento, as imagens filmadas colocam o herói numa posição de ataque, restringindo a ação física da garota, com os dois braços praticamente a imobilizando na parede, evocando a imagem do lobo com a qual ele havia se caracterizado antes (“tinha de a castigar por ter provocado o lobo”). Neste diálogo, Jacqueline pode estar com uma conduta similar à da mulher sartriana com má-fé ou simplesmente assustada diante do “lobo”. Seja qual for o caso, ela aos

---

-Et le soir, qu'est-ce que vous faites ?

Elle ne répond pas. Elle est appuyée en arrière contre le comptoir et baisse les yeux. J'insiste :

- Vous voulez sortir, un soir, avec moi ?

Elle fait deux pas avant jusqu'à la porte, dans la lumière frissante. Son décolleté carré met en valeur la ligne de sa nuque et de ses épaules. Après un silence, elle tourne un peu la tête :

- Vous savez, j'ai juste dix-huit ans !

Je m'avance vers elle et touche du doigt son dos nu :

- Et alors, vos parentes ne vous laissent pas sortir ?

L'arrivée de la patronne lui permet d'esquiver la réponse. Vivement, elle retourne à son comptoir”

(*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 23).

poucos vai cedendo (por exemplo, ao perguntar se deve se arrumar), mas recusa o sim definitivo até o final. Vejamos a versão literária, que é mais fiel aos diálogos que às ações dos personagens no curta:

- “- Vamos sair, uma destas noites. Amanhã ?  
- Deixe-me, é melhor.  
- Porquê?  
- Não sei. Não o conheço.  
- Havemos de nos conhecer. Pareço-lhe assim tão mau?  
Ela sorri:  
-Não!  
Pego-lhe a mão e brinco-lhe com os dedos.  
- Não a compromete em nada. Vamos ao cinema. Aos Campos Elísios. Costuma ir ao cinema?  
- Costumo, aos sábados.  
- Então, saímos no próximo sábado...  
- Vou sair com uns amigos.  
- Rapazes?  
- Rapazes e raparigas. São uns parvos!  
- Mais uma razão. Então, no sábado?  
- Não, no sábado não.  
- Outro dia? Os seus pais fecham-na em casa?  
- Oh, não! Espero bem que não.  
- Está bem! Então, amanhã! Vamos jantar a um bom restaurante, depois vamos para os Campos Elísios. Espero por si às oito horas, no café do cruzamento, no ‘Le Dôme’, sabe qual é?  
- Tenho de fazer *toilette*? [*Il faudra que je m’habille?*]  
Deslizo a mão pr baixo da alça do seu vestido e, com a ponta dos dedos, acaricio-he o ombro. Ela não resiste, mas sinto-a tremer.  
- Não, não... vai muito bem assim. Combinados?  
- Não sei se a minha mãe...  
- Mas disse que...  
- Sim, em princípio, mas...  
- Diga que vai sair com uma amiga.  
- Eu bem sei... Enfim, talvez.”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 26-7. No original:

- “-Sortons ensemble un soir. Demain ?  
- Laissez-moi, il vaut mieux.  
- Pourquoi?  
- J’sais pas. J’vous connais pas !  
- Nous ferons connaissance. J’ai l’air de méchant ?  
Elle sourit :  
- Non !  
Je lui prends la main e joue avec des doigts :  
- Ça ne vous engage à rien. Nous irons au cinéma. Sur le Champs-Élysées. Vous allez bien au ciné ?  
- Oui, le samedi.  
- Sortons samedi...  
- J’y vais avec des copains.  
- Des garçons ?  
- Des garçons, des filles. Ils sont bêtes !  
- Raison de plus. Samedi alors ?

Logo em seguida, ainda na mesma cena, temos um trecho de diálogo importante para avançar mais na investigação dos protagonistas dos *Seis contos morais*, no qual o herói começa perguntando se a vendedora é ou não “romanesca”:

“- Escute: você é romântica [*romanesque*]?

- Como?

Destavo as sílabas:

- Ro-mân-ti-ca [*Ro-ma-nesque*]. Amanhã, às sete e meia da tarde, passo pela padaria. Se não pudermos falar, fazemos o seguinte: eu peço um bolo. Se me der dois, é porque a resposta é ‘sim’. Nesse caso, encontramos-nos às oito, no café. Percebeu [*Compris*]?”<sup>75</sup>

Lembre-se, aqui, a articulação entre a narração em primeira pessoa e a interpretação romanesca que os personagens fazem de sua vida (tal como um Dom Quixote tardio). Agora, temos um exemplo concreto, que flagra a importância dessa interpretação romanesca para a subjetividade dos protagonistas, e que permitiu a Pascal Bonitzer postular uma noção imprescindível para nos acercarmos com precisão dos contos morais rohmérianos:

“*Você é romanesca?*”, pergunta o narrador de *A padeira do bairro* a Jacqueline, a pequena padeira que deseja e despreza ao mesmo tempo. [...] O que o herói propõe aqui de ‘romanesco’ é para lhe

---

- Non, pas samedi.

- Un autre jour ? Vos parents vous bouclent ?

- Oh non ! J’espère que non.

- Eh bien ! Demain, alors ! Nous dînerons dans un bon petit restaurant, puis nous irons aux Champs-Élysées. Je vous attends à huit heures au café du carrefour, Le Dôme, vous voyez ?

- Il faudra que je m’habille ?

Je glisse ma main sous la bretelle de sa robe et, du bout des doigts, caresse son épaule. Elle se laisse faire, mais je sens qu’elle tremble.

- Mais non... Vous êtes bien comme ça. D’accord ?

- Je ne sais pas si ma mère...

- Mais je vous avez dit que...

- Oui, en principe, mais...

- Dites que vous sortez avec une amie.

-J’sais bien... Enfin, peut-être.”

(*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 24-5).

<sup>75</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 22. No original:

“- Ecoutez : vous êtes romanesque ?

- Comment ?

Je détache les syllabes :

- Ro-ma-nesque. Je passe demain vers sept heures et demie. Au cas où on ne pourrait pas se parler dans la boulangerie, voilà ce qu’on faire. Je demande un gâteau. Si vous m’en donnez deux, c’est d’accord. Dans ce cas, rendez-vous à huit heures au café. Compris ?”

(*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 25).

dizer de forma codificada que ela aceita sair com ele (com o objetivo de que a patroa fique fora da jogada): na próxima vez que ele pedir um doce, a padeira oferece-lhe dois. Conspiração irrisória, mas conspiração ainda assim, que precipita os personagens no mistério e nos desconhecidos da cumplicidade. ‘Onde me tinha eu metido?’, se perguntará, com o compromisso marcado, o herói da história, tomado de terror de ser ridicularizado, pela deserção ou por uma brincadeira, numa história de amor na qual ele não tem o que fazer. Herói engraçado. Mas precisamente: o objeto desses filmes é o romance ele-mesmo [...] Por aí, o autor continua, portanto, aquela tradição inaugurada por Cervantes, onde o romance se desdobra simultaneamente como crítica da ilusão romanesca, através da epopeia de um herói intoxicado pelos clichês, as fantasias [*fantasmes*] provenientes de suas leituras.”<sup>76</sup>

Mesmo que o alcance completo da interpretação de Bonitzer não se restrinja ao curta, mas a todos os contos morais rohmerianos, convém assinalar – em *A padeira do bairro* – que essa “ilusão romanesca” também se faz presente: como nos outros filmes do ciclo, há traços de uma “intoxicação” literária dos protagonistas, autores de conspirações “irrisórias”, fundadas em fantasias. Há uma distância entre o que se é e o que se imagina – e se diz – que se é.

No dia seguinte, o herói vai até a *boulangerie*. Não sem anunciar antes sua hesitação:

“Ja não me apetecia ir ao encontro que marcara [...] Quando cheguei à Rue Lebouteux, eram oito menos um quarto. Fiel à nossa conversa, pedi um *sablé* e vi a padeira dar-me primeiro um, e depois, outro, com uma ponta de hesitação irônica que, palavra de honra, só a favoreceu.”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 36, tradução nossa. No original: “‘*Vous êtes romanesque?*’ demande le narrateur de *La Boulangère de Monceau* à Jacqueline, la petite boulangère qu’il désire e méprise à la fois. [...] Ce que le héros lui propose ici de ‘romanesque’, c’est, pour lui dire de façon codée qu’elle accepte de sortir avec lui (afin que sa patronne reste en dehors du coup), la prochaine fois qu’il lui demande un gâteau, de lui en donner deux. Conspiration dérisoire, mais conspiration tout de même, qui précipite les personnages dans le mystère et les inconnues de la complicité. ‘Où m’étais-je fourré?’ se demandera rendez-vous pris les héros de l’histoire, saisi de terreur de s’être mis sur le dos, par déshérence et par jeu, une histoire d’amour dont il n’a que faire. Drôle de héros. Mais justement: l’objet de ces films, c’est le roman lui-même [...] Par là, l’auteur prolonge donc cette tradition inaugurée par Cervantes, où le roman se déploie simultanément comme critique de l’illusion romanesque, à travers l’épopée d’un héros intoxiqué par les clichés, les fantasmes issus de ses lectures.”

<sup>77</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 27-8. No original: “Je n’avais plus envie d’aller à mon rendez-vous [...] Quand j’arrivai rue Lebouteux, il était déjà huit heures moins le quart. Fidèle à notre convention, je demandai un *sablé* et je vis la boulangère m’en tendre un premier, puis un seconde, avec une pointe d’hésitation ironique qui, ma foi, plaïda en sa faveur.” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 20).

Com o encontro finalmente marcado, anunciado graças ao jogo “romanesco” que ele estabeleceu, a trajetória do herói sofre uma nova reviravolta:

“Saí [da padaria] e dirigi-me ao cruzamento, começando a comer os bolos. Mas, ainda não tinha percorrido uma dezena de metros, tive um sobressalto. Sim, quem viha pelo passeio oposto e atravessava a rua, direita a mim, era Sylvie. Trazia um tornozelo ligado e vinha de bengala.”<sup>78</sup>

O reaparecimento de Sylvie, vítima de uma entorse que a impedia de sair à rua, precipita a decisão do protagonista: “tomei logo uma decisão. Sylvie estava ali. Todo o resto desaparecia. Tinha de sair o mais depressa possível daquele lugar maldito”<sup>79</sup>. O herói convida Sylvie para jantar e abandona a perspectiva de ir ao encontro marcado com a vendedora. Na sua visão, trata-se de uma escolha “moral”:

“Claro que poderia ter convidado Sylvie para outro dia e ficar nessa noite com a empregada da padaria. Mas a minha escolha foi, acima de tudo, *moral*. Depois de ter reencontrado Sylvie, perseguir a empregada da padaria era pior do que um vício: era um puro absurdo.”<sup>80</sup>

A ligação, que vimos, entre as “categorias” amorosas do herói e sua classe social – como mostraram acima Hösle, Leigh, Heredero, Santamarina, entre outros – permite uma leitura que circunscreve a ideia de “moral” do narrador como aquilo que são os valores da sua classe. Nessa chave interpretativa, a ilusão romanesca (para retomar Bonitzer) do herói é que sua escolha foi “moral”, quando – de fato – sua foi social. A diferença entre a ficção que o herói cria na narração *off screen* (a escolha “moral”) e o que as imagens mostraram até a conclusão do filme é o que permite ver como sua “moral” pode ser desmentida:

---

<sup>78</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 28. No original: “Je sortis [da *boulangerie*] e repris le chemin du carrefour, tout en commençant d’entamer mes gâteaux. Mais à peine avais-je fait une dizaine de mètres que je sursautai. Oui, c’était Sylvie qui s’avançait sur le trottoir opposé et traversait la rue à ma rencontre. Elle portait un bandage à la cheville et s’appuyait sur une canne” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 26).

<sup>79</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 28. No original: “En un instant ma décision fut prise. Sylvie était là. Tout le reste disparaissait. Il fallait au plus vite quitter ce lieu maudit” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 26).

<sup>80</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 29. No original: “Sans doute aurais-je pu convier Sylvie un autre jour et garder pour ce soir la boulangère. Mais mon choix fut, avant tout, *moral*. Sylvie retrouvée, poursuivre la boulangère était pis que du vice: un pur non-sens.” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 27).



“[Se vê] muito nitidamente como os atos desmentem as palavras e os pensamentos e, sobretudo, como o nosso homem [o protagonista] é conduzido a um percurso muito diferente daquele que ele descreve. Se ele não pára de afirmar sua fidelidade à princípios, ele não pára de a isso invalidar: ele é sensível a um charme que ele nega, e age com a padeira (não se encaminhando, afinal de contas, para o encontro que ele marcou com ela) como um homem grosseiro, arrogante e desprezível, e não como risada desprezível e desprezível, e não como o cavalheiro cortês que ele pretende ser. Pior, ele justifica sua vilania por uma decisão de ordem moral [...]”<sup>81</sup>

Já vimos como Bonitzer qualificou os heróis dos contos morais: “agressivos, arrogantes, insolentes ou desdenhosos”. Agora, vimos como Magny definiu o herói de *La Boulangère de Monceau*: “grosseiro, arrogante e desprezível”. Hösle caracterizou o narrador como “fariseu” e “covarde”:

“O poder do filme reside no contraste entre a arrogante farisaísmo do narrador – que chama ignorar sua promessa à padeira de ‘moral’, enquanto ao mesmo tempo teme covardemente um escândalo – e a agitação emocional que a câmera nos mostra a ocorrer na garota. Para ele, a garota é somente uma substituta de ocasião para a mulher que ele está aguardando [...]”<sup>82</sup>

Tal diferença, entre a ilusão romanesca do personagem e seus atos, faz desse curta o protótipo dos demais contos morais rohmerianos (e também de outros trabalhos do cineasta):

“*A padeira do bairro* é um protótipo para o trabalho posterior de Rohmer, explorando a fratura entre a ficção que o herói cria e a visão que o filme oferece.”<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, pp. 41-2, tradução nossa. No original: “[On voit] très nettement comment les actes démentent les paroles et les pensées et surtout comment notre homme [o protagonista] est amené à un parcours fort différent de celui qu’il décrit. S’il n’a de cesse d’affirmer sa fidélité à des principes, il n’a cesse d’y déroger: il est sensible à un charme qu’il dément et agit avec la boulangère (en ne se rendant pas, en fin de compte, au rendez-vous qu’il lui a fixé) comme un goujat méprisant et méprisable et non comme le chevalier courtois qu’il prétend être. Pire, il justifie sa vilénie par une décision d’ordre moral [...]”.

<sup>82</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, tradução nossa. No original: “The power of the film resides in the contrast between the arrogant self-righteousness of the narrator, who calls ignoring his promise to the bakery girl ‘moral’, while at the same time cowardly fearing a scandal, and the emotional unrest that the camera shows us to occur in the girl. She is for him only a summer substitute for the woman he is waiting for”.

<sup>83</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2012, p. 13. No original: “*La Boulangère de Monceau* is a prototype for Rohmer’s later work, exploring the faultline between the fiction that the hero creates and the view that the film offers.”

No caso do final do curta, enquanto o personagem define sua escolha como “moral”, a fortuna crítica viu: agressividade, arrogância, insolência, desprezo, grosseria, covardia e farisaísmo. Ou seja, nesse conto moral, não há um exemplo de virtude. O que nos leva à questão: qual a *moral* desses contos intitulados *morais*?

Visto sob o ângulo do curta, o título de *Contos morais* é mais uma expressão do quão voláteis podem ser as palavras no universo rohmeriano. Não seria desarrazoado supor pelo nome do ciclo, antes de ver os filmes, que se trata de uma parábola: isto é, que seria uma narrativa exemplar, pedagógica, edificante, na qual se veria encenado um preceito moral. Talvez até possa ser uma parábola em alguma medida, porém – ao menos no caso de *La Boulangère de Monceau* – não pelo exemplo do herói positivo, da ação edificante, e sim pela pedagogia de um mundo – instável e em mutação constante – onde é preciso se questionar sempre se há coincidência ou diferença entre o dizer e o fazer. Não que o espectador tenha isso explicitamente diante de si: é bem possível, a propósito, que alguns se levem pelas palavras do narrador e, apesar das evidências nas imagens filmadas, considerem suas atitudes como “morais”. Para ultrapassar, porém, essa leitura superficial e ver a diferença entre o dizer e o fazer, é preciso atinar que Rohmer só mostra a “ponta do iceberg” (para retomar Bonitzer) e completar, pela reflexão, o que não se mostra.

Nesse sentido, é importante notar que, ao terminar de ver o filme, o espectador sabe o nome de Sylvie e o de Jacqueline, mas não o do narrador. Ainda que o curta não sublinhe tal anonimato, podemos lê-lo como um modo do herói não querer ser responsabilizado pelos seus atos. “Ninguém é meu nome”, disse Ulisses para o ciclope e este, ao atribuir sua ferida a um ninguém, não consegue ajuda<sup>84</sup>. Como na *Odisseia*, o anonimato do herói-narrador do curta é um expediente narrativo que o torna mais escapadizo: de certo modo, ele é um ninguém e o espectador – tal qual o cego Polifemo – encontrará dificuldades para responsabilizá-lo pelos seus atos. Cabe, a quem vê, fazer uso aquilatado do olhar e – no turbilhão da circulação das palavras no mundo rohmeriano – tentar nomear as virtudes que Rohmer não nomeia.

---

<sup>84</sup> HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 293-4.

## II

### ***O JOELHO DE CLAIRE: RENUNCIÇÃO E CONFISSÃO***

Crisp observou que o quinto conto moral, *O joelho de Claire*<sup>85</sup>, é um “filme chave”<sup>86</sup> no ciclo moral rohmeriano. Com efeito, estão presentes neste longa-metragem aspectos que já vimos e outros que ainda não elucidamos, que vão desde as escolhas formais até uma metafísica. Começemos, porém, a desdobrar os pontos ainda não abordados a partir de um traço da série moral já mencionado: a relação complexa entre o dizer e o fazer dos personagens.

O *Joelho de Claire* começa com Jérôme, o personagem principal masculino, na condução de seu barco pelo lago de Annecy, cidade conhecida por sua relação com *As confissões* de Rousseau, tal como já notou a crítica rohmeriana:

“A cidade de Annecy é conhecida por todos os leitores de Rousseau, a partir do segundo livro de *As confissões*, como o lugar onde ele conheceu Françoise-Louise de Warens, que desempenhou um papel importante em sua educação sentimental [...]”<sup>87</sup>

As relações entre as confissões de Rousseau e as confissões que veremos no longa-metragem não são, todavia, desenvolvidas nesse início de filme. O que temos, nesse momento, é Jérôme no barco, logo após uma cartela com a data de 29 de junho, escrita à mão, como se fizesse parte de um diário ou de um caderno de anotações.

Ao passar num canal sob a Pont des Amours, Jérôme é chamado por sua amiga Aurora, que estava encostada ao parapeito da ponte e o viu passar. Em seguida, os dois amigos, que há muito não se viam, começam a conversar. Ela reside em Paris, mas está de férias na região; Jérôme mora na Suécia e veio para vender a casa onde passava férias na infância. Durante a conversa, Jérôme sublinha o nome da ponte do encontro, ao mesmo tempo que sinaliza estar amorosamente comprometido:

---

<sup>85</sup> *Six contes moreaux, V, Le genou de Claire* (1970).

<sup>86</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 66, tradução nossa.

<sup>87</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 31-2. No original: “The city of Annecy is known to every Rousseau reader from the second book of *Les Confessions* as the place where he met Françoise-Louise de Warens, who played such an important role in his sentimental education [...]”. Outros críticos também já apontaram a relação entre Annecy, Rousseau e Rohmer: por exemplo, CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 63-4, tradução nossa.

“ - Mas o que fazes tu na ponte? Sabes que se chama Ponte dos Amores?  
 - A minha borra de café previu-me um encontro. Afinal, eras tu! Se não te tivesse chamado, não me terias reconhecido. Mudei assim tanto?  
 - Não, não mudaste nada. Estás mais bonita e mais nova do que nunca. Mas, por um lado, vinha a conduzir o barco, e, por outro, já não olho para as mulheres: vou-me casar. Depois conto-te tudo: vamos almoçar juntos.”<sup>88</sup>

As falas do protagonista já sugerem nas entrelinhas um movimento, que é motriz nos contos morais, entre um possível desejo (o destaque que o herói dá ao nome da ponte, o seu elogio da beleza e da jovialidade de Aurora podem ser interpretados como sinais discretos de um desejo amoroso por ela) e a renúncia desse desejo (o seu anúncio do casamento). Patrice Guillaud viu, no movimento entre o desejo e a renúncia, a estrutura do ciclo moralista rohmeriano:

“Sabemos que a estrutura dos *Contos Moraux* consiste em testar o herói-narrador que, tendo decidido se casar ou já sendo casado [...], é atraído por uma mulher tentadora, a quem ele ao final renunciará, de modo a realizar o seu primeiro desejo. [...] É essa estrutura renunciadora que, ao preço de diversas variações de forma e de conteúdo, possui uma persistência surda e essencial ao longo da obra.”<sup>89</sup>

A hipótese de Guillaud é uma chave de leitura para os *Contes Moraux*. Logo no começo de *La Boulangère de Monceau*, o protagonista se apaixona por Sylvie, com quem – no final do curta – ele se casará. Entre os contatos iniciais com sua futura esposa e seu casamento com ela, fica atraído por Jacqueline, “uma mulher tentadora”, a qual renuncia para realizar seu primeiro desejo. Em *Ma nuit chez Maud*, o herói se apaixona por uma desconhecida numa missa, que se tornará sua esposa,

<sup>88</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 165. No original:

“- Mais qu’est-ce que tu fais là sur la pont ce pont ? Tu sais qu’il s’appelle le pont des Amours ?  
 - Mon marc de café m’avait prédit une rencontre. Et ce n’était que toi ! Si ne t’avais appelé, tu ne m’aurais pas reconnue. J’ai tant changé ?  
 - Non, pas de tout. Tu es plus belle et plus jeune que jamais. Mais d’une part je conduisais, et d’autre part je ne regarde plus les dames : je vais me marier. Je te raconterai tout ça : déjeunons ensemble.”  
 (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 168).

<sup>89</sup> GUILLAMAUD, Patrice. *Le charme et la sublimation: essai sur le désir et la renonciation dans l’œuvre d’Éric Rohmer*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2017, p. 21, tradução nossa. No original: “On sait que la structure des *Contes Moraux* consiste dans la mise à l’épreuve du héros-narrateur qui, ayant décidé de se marier ou étant déjà marié [...], est attiré par une femme tentatrice, à laquelle il finit par renoncer pour accomplir son premier désir. [...] C’est cette structure renonciatrice qui, au prix de plusieurs variations à la fois de forme et de contenu, connaît une persistance sourde et essentielle tout au long de l’œuvre”.

mas ficará atraído por Maud, a quem renunciará antes do casamento. Em *La Collectionneuse*, Adrien viaja nas férias para um lugar distinto de sua noiva, fica atraído por Haydée, mas abandona seu novo objeto do desejo e volta para o encontro de sua futura esposa no final. Em *Le Genou de Claire*, o protagonista Jérôme vai se casar com Lucinde, mas – antes do matrimônio – se enreda em relações, de diferentes nuances de desejo, com Aurora, Laura e Claire. No final, renunciará tais relações e voltará para Lucinde, com quem se casará. Em *L’amour, l’après-midi*, Frédéric é casado, mas se apaixonará por Chloé, a quem renunciará antes de voltar para a esposa. A única exceção é *La Carrière de Suzanne*, filme no qual o protagonista Bertrand não é alguém que decidiu se casar ou já é casado, mas é um herói cujo primeiro desejo – por Sophie – não se realiza e cujo encanto da “mulher tentadora”, Suzanne, só é descoberto no final. No entanto, mesmo neste filme, temos a persistência da tematização da relação entre desejo e renúncia. O que se vê, em todos os casos, é um processo de renúnciação (*renonciation*), que Guillamaud identifica com a própria vida:

“Viver é ao mesmo tempo desejar e renunciar ao desejo [...] Mais precisamente, não existe aí conflito inconciliável entre uma realidade que seria a dos desejos e uma idealidade que seria a da renúncia [...] Viver é estar na mais concreta tensão íntima entre dois princípios contraditórios que são o desejo e a renúncia [...] Esta conciliação paradoxal dos dois elementos de uma tensão, esta junção de princípio vital e pura concretude entre a realização e a renúncia é que poderíamos chamar com a designação muito precisa de renúnciação.”<sup>90</sup>

Para Guillamaud, a descrição da renúnciação a partir da obra de Rohmer tem como objetivo final mostrar “a essência renunciadora da vida”<sup>91</sup>. No caso do nosso estudo, importa reter a hipótese do fundamento renunciador como chave de leitura dos

---

<sup>90</sup> Idem, *ibidem*, p. 18, tradução nossa. No original: “Vivre, c’est à la fois désirer et renoncer au désir [...] Plus précisément, il n’y a pas là de conflit inconciliable entre une réalité qui serait celle des désirs et une idéalité qui serait celle du renoncement [...] Vivre, c’est être dans la tension intime la plus concrète entre deux principes contradictoires que sont le désir et le renoncement [...] Cette conciliation paradoxale des deux éléments d’une tension, cette jonction de principe vital et de pure concrétude entre l’accomplissement et le renoncement, c’est que nous pourrions appeler du titre très précis de *renonciation*”.

<sup>91</sup> A expressão do autor está no trecho: “tratar-se-á, ao fim, de mostrar, a partir da análise muito precisa e concreta dos filmes de Rohmer, em que o cinema, que é a essência da arte, encarna ao máximo a essência renunciadora da vida” (Idem, *ibidem*, p. 23, tradução nossa). No original: “Il s’agira ultimement de montrer, à partir de l’analyse très précise et concrète des films de Rohmer, en quoi le cinéma, qui est l’essence de l’art, incarne au plus haut point l’essence *renonciatrice* de la vie”.

contos morais rohmerianos, cuja elucidação descortina não só o seu conteúdo, mas também sua elaboração formal. A esse propósito, Guillaumaud observa:

“O estilo de Rohmer é renunciador, antes de tudo, por sua fatura primeira fundamental, aquela que pertence à produção. Falou-se muitas vezes a seu respeito de ética da produção. Com efeito, trata-se [...] de obter o máximo de efeito, de potência e de sentido, não pela utilização perdulária de procedimentos fastuosos, mas – ao contrário – por uma economia máxima de meios materiais, técnicos e financeiros. Assim, a criação, com Barbet Schroeder, de uma produtora independente, *Le Losange*, e a redução ao máximo de equipes e do material de filmagem, aliados com uma limitação máxima do número de tomadas de cena, permitiram uma fluidez e uma leveza extremas, isto é, uma abertura para a exploração oportuna dos menores imprevistos próprios às circunstâncias, às pessoas e aos lugares. O graça kairósica do momento propício ou da ocasião genialmente explorada, aliada à austeridade de produção, tudo realçando, justamente e à maravilha, a conjugação entre a realização e a renúncia [...] [é assim] uma das fontes de frescor e charme rohmerianos.”<sup>92</sup>

Ou seja, existe renúncia na forma rohmeriana e esta é construída desde a sua “ética de produção”. Françoise Etchegaray, produtora de Rohmer, fala sobre como se operava essa renúncia do ponto de vista da produção:

“Há sempre uma adequação entre aquilo que ele conta e os meios utilizados. Isto está longe de ser o caso geral atualmente, onde o menor aluno do FEMIS [*Fondation européenne des métiers de l'image et du son*], para filmar um campo e contracampo num conjunto habitacional HLM [*Habitation à loyer modéré*], com dois personagens, usa três guas e cinco caminhões... Rohmer recusa este sistema. Ele sofreu muito em seu primeiro filme, que ninguém viu, que foi um pesadelo. Para ele, a técnica é alguma coisa que ele quer francamente erradicar.”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Idem, ibidem, p. 155, tradução nossa. No original: “Le style de Rohmer est renonciateur d’abord par sa facture première fondamentale, celle qui relève de la production. On a même souvent parlé à son propos d’éthique de la production. Il s’agit en effet [...] d’obtenir le maximum d’effet, de puissance et de sens non pas par l’utilisation prodigue de procédés fastueux, mais bien au contraire par une économie maximale de moyens matériels, techniques et financiers. C’est ainsi que la création, avec Barbet Schroeder, d’une société indépendante de production, *Le Losange*, et la réduction au maximum des équipes et du matériel de tournage, alliées à une limitation maximale du nombre de prises, permit une fluidité et une légèreté extrêmes, à savoir une ouverture à l’exploitation opportune des moindres aléas propres aux circonstances, aux personnes et aux lieux. La grâce kairósique du moment propice ou de l’occasion génialement exploitée, allié à l’austérité productrice, est ainsi, tout en relevant justement et à merveille de la conjonction entre l’accomplissement et le renoncement, [...] l’une des sources fondamentales de la fraîcheur et du charme rohmeriens”. A respeito do “charme” da obra de Rohmer, note-se que Guillaumaud o identifica com a renúncia: “Or le charme [...] s’annonce bien comme étant d’essence renonciatrice” (Idem, ibidem, p. 22). Tal identificação já estava presente em Pascal Bonitzer (*Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 116-7).

<sup>93</sup> ETCHEGARAY, Françoise in CLÉDER, Jean (org.). *Éric Rohmer: Évidence et ambigüité du*

Sem usar o termo *renúnciação*, outros comentadores – como Jean Cléder – também notaram a relação entre a “ética de produção” rohmeriana e a forma dos seus filmes:

“[Rohmer] utiliza em geral técnicas relativamente simples para fazer filmes. Um pouco como se, para apreender o ser [*saisir l'être*], fosse necessário privilegiar a opção que consiste em simplificar a gramática, contra uma elaboração progressiva da linguagem cinematográfica. [...] Quando se vê os filmes de Rohmer, se tem facilmente o sentimento de que se constrói uma relação de imediatez; o que perturba boa parte dos espectadores, porque a representação não é codificada como ela é, por exemplo, no cinema dominante; poderíamos dizer que a panóplia da ficção não está ajustada corretamente. A este respeito, é necessário lembrar que a prática de Rohmer é inspirada diretamente em André Bazin, que define a especificidade do cinema (em relação às outras artes) em função de suas capacidades de revelação do real (independente da pré-fabricação de signos).”<sup>94</sup>

Magny vai na mesma direção de Cléder:

“[...] a mise en scène de Rohmer trabalha a partir de uma apreensão imediata e sem afetação do real: longe de qualquer vontade de estilo, cada plano parece ter por único objetivo nos mostrar, da maneira mais clara e mais simples possível, o que o cineasta escolheu para oferecer ao nosso olhar e ao nosso julgamento.”<sup>95</sup>

---

*cinéma*. Rennes: Le bord de l'eau, 2007, p. 26, tradução nossa. No original: “Il y a toujours une adéquation entre ce qu'il raconte et les moyens mis en œuvre. Ce qui est loin d'être le cas général à l'heure actuelle, où le moindre étudiant de la FEMIS, pour filmer un champ contrechamp dans une cité HLM avec deux personnages, utilise trois grues e 5 camions... Rohmer refuse ce système. Il en a beaucoup souffert sur son premier film, que personne n'a vu, qui a été un cauchemar. Lui, la technique, c'est quelque chose qu'il veut carrément éradiquer”. O longa a que Etchegaray se refere é o inacabado *Les Petites Filles modèles*, feito nos anos 50 com estrutura de produção maior e cujo negativo se perdeu, tal como descrevem Baecque e Herpe (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, pp. 71-9).

<sup>94</sup> Jean Cléder no livro *Éric Rohmer: Évidence et ambigüité du cinéma* (Rennes: Le bord de l'eau, 2007, pp. 15 e 29, tradução nossa). No original: “[Rohmer] utilise en général des techniques relativement simples pour faire des films, un peu comme si, afin de saisir l'être, il fallait privilégier l'option consistant à simplifier la grammaire contre une élaboration progressive du langage cinématographique. [...] Quand on regard les films de Rohmer, on a facilement le sentiment que se construit une relation d'immédiateté qui dérange une bonne partie des spectateurs, parce que la représentation n'est pas codifiée comme elle l'est par exemple dans le cinéma dominant ; on pourrait dire que la panoplie de la fiction n'est pas ajustée correctement. À ce propos, il faudrait rappeler que la pratique de Rohmer est inspirée directement d'André Bazin, qui définit la spécificité du cinéma (par rapport aux autres arts) en fonction de ses capacités de révélation du réel (indépendantes de la préfabrication des signes)”.

<sup>95</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p.19, tradução nossa. No original: “[...] la mise en scène de Rohmer travaille à partir d'une saisie immédiate et sans afféterie du réel : loin de toute volonté de style, chaque plan semble avoir pour seul but de nous montrer le plus clairement et le plus simplement possible ce que le cinéaste a choisi d'offrir à notre regard et à notre jugement”.

Assim, a economia dos meios materiais, técnicos e financeiros – tal como conduzida por Rohmer – produz como resultado uma impressão de imediação, “longe de qualquer vontade de estilo”. Nestor Almendros, diretor de fotografia de *O Joelho de Claire* e de outros filmes do cineasta, descreve os procedimentos de filmagem para se alcançar tal resultado “de uma apreensão imediata e sem afetação do real”:

“Nos filmes de Rohmer, a imagem é muito funcional. [...] A sensibilidade de Rohmer se concentra antes de tudo sobre os personagens e o elenco. Então, eu mantive uma imagem muito simples, sem trucagens. Os atores não eram maquiados, as mulheres quase não se maquiavam, como na vida.”<sup>96</sup>

Equipamentos reduzidos, equipes mínimas, elenco sem maquiagem e busca da simplicidade: todas essas características convergem para a renúncia como denominador da produção e da formalização rohmerianas, cujo objetivo é provocar uma impressão de imediação no que se vê na tela. A descrição técnica de elementos comuns na maior parte dos planos de Rohmer, feita por Magny, acrescenta detalhes à caracterização das escolhas que resultam nesse estilo renunciador:

“Tecnicamente, Rohmer filma quase sempre com lentes entre 25 mm e 75 mm, sobretudo a 50 mm, ‘a mais conforme à visão humana’, confirma Almendros, que afirma ainda: Rohmer ‘sabe que o close exagera as coisas, aumenta seu poder expressivo. Multiplicado no mesmo filme, ele deixa de ser eficaz no momento preciso em que queremos acentuar algo’, ou: ‘Com Rohmer, os ângulos e os movimentos da câmera devem ser justificados, e as objetivas que se distanciam da visão humana impiedosamente eliminadas’. [...] Aquilo que é válido para os ângulos e os valores das tomadas de cena vale para a iluminação: uma preocupação maníaca com a utilização da luz natural em preferência a todos artificios, estes desempenhando apenas um papel complementar para corrigir os defeitos técnicos e tornar mais legível a totalidade da imagem, da cena e da ação. [...] É no mesmo espírito que Rohmer filma quase sistematicamente em cenários naturais, tanto em [cenas] internas quanto externas. [...] Além disso, Rohmer filma o mais frequentemente com som direto [...] Esta preocupação de exatidão, de precisão e de autenticidade se reencontra em todos os níveis de realização: escolha de intérpretes, de figurinos, de objetos,

---

<sup>96</sup> ALMENDROS, Nestor apud MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 19, tradução nossa. No original: “Dans les films de Rohmer, l’image est très fonctionnelle. [...] La sensibilité de Rohmer se concentre avant tout sur les personnages et les comédiens. Aussi m’en suis-je tenu à une image très simple, sans trucages. Les acteurs n’étaient pas maquillés, les femmes se fardaient à peine, comme dans la vie”.



na escrita de diálogos que serão às vezes modificados em colaboração com os atores. Não para se dobrar a eles, mas porque o intérprete escolhido poderá trazer um vocabulário ou uma tonalidade mais conforme a um personagem cujo cineasta está muito distante para conceber por si próprio todos os detalhes. [...] Se insistimos sobre esta obsessão de autenticidade, é porque ela é o fundamento mesmo do cinema de Rohmer. Ao realismo que preside a escolha de tudo aquilo que se apresenta diante da lente, responde o realismo da tomada de cena: ângulos focais, luzes, tudo é posto para que a câmera desapareça, que a tela seja uma janela aberta sobre o mundo, que nada se interponha entre o espectador e o universo do filme. Aquilo que Rohmer visa primeiramente é a transparência das imagens, e a força do seu filme decorre da radicalidade dessa abordagem.”<sup>97</sup>

Magny descreve com acuidade os procedimentos rohmerianos: a preferência pela lente 50 mm (que não deforma as linhas do objeto filmado como as grandes angulares, nem achata e reduz a profundidade de campo como as teleobjetivas)<sup>98</sup>; os ângulos e movimentos de câmera justificados pela visão humana, com aproximações

---

<sup>97</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 19-22, tradução nossa. No original: “Techniquement, Rohmer tourne presque toujours avec des objectifs entre le 25 mm et le 75 mm, surtout le 50, ‘le plus conforme à la vision humaine’, confirme Almendros, qui précise encore : Rohmer ‘sait que le gros plan exagère les choses, accroît leur pouvoir expressif. Multiplié dans un même film, il cesse d’être efficace au moment précis où l’on veut mettre l’accent sur quelque chose’, ou : ‘Chez Rohmer, les angles et les mouvements de caméra doivent être justifiés, et les objectifs qui s’éloignent de la vision humaine impitoyablement éliminés’. [...] Ce qui vaut pour les angles et les valeurs de prise de vue vaut pour les éclairages: un soin maniaque à utiliser la lumière naturelle de préférence à tous artifices, ceux-ci ne jouant qu’un rôle d’appoint pour corriger les défauts techniques et rendre plus lisible la totalité de l’image, de la scène et de l’action. [...] C’est dans le même esprit que Rohmer tourne quasi systématiquement en décors naturels, tant en intérieur qu’en extérieur. [...] Par ailleurs, Rohmer tourne le plus souvent en son direct [...] Ce souci d’exactitude, de précision et d’authenticité se retrouve à tous les niveaux de la réalisation: choix des interprètes, des costumes, des objets, écriture des dialogues qui seront parfois modifiés en collaboration avec les acteurs. Non pour les plier à ceux-ci, mais parce que l’interprète choisi pourra apporter un vocabulaire ou une tonalité plus conforme à un personnage dont le cinéaste est trop éloigné pour en concevoir lui-même tous les détails. [...] Si nous insistons sur cette obsession de l’authenticité, c’est qu’elle est le fondement même du cinéma de Rohmer. Au réalisme qui préside au choix de tout ce qui se présente devant l’objectif, répond le réalisme de la prise de vue: angles focales, lumières, tout est mis en œuvre pour que la caméra s’efface, que l’écran soit une fenêtre ouverte sur le monde, que rien ne s’interpose entre le spectateur et l’univers du film. Ce qui vise d’abord Rohmer, c’est la transparence des images, et la force de son cinéma tient à la radicalité de cette approche.”

<sup>98</sup> Segundo Ansel Adams, uma das características mais importantes de uma lente é a distância focal (*focal length*), isto é, o intervalo entre o local em que os raios de luz convergem numa lente até o ponto onde se forma a imagem no filme. É a partir da relação entre a distância focal e o tamanho do filme (que, em geral, mede 35 mm), que se estabelece a diferença entre lentes grandes angulares, “normais” e teleobjetivas, com seu correspondente grau. Desse modo, Adams define as lentes “normais”: “Uma lente ‘normal’ é definida como aquela cuja distância focal é aproximadamente igual à diagonal do formato do filme. Essa lente terá um ângulo de visão de cinquenta a cinquenta e cinco graus, comparável ao que consideramos a visão humana normal. Uma lente de 50 mm (2 polegadas) é considerada normal para câmeras de 35 mm [...]” (*The camera*. Boston: Little, Brown and Company, 1995, p. 55, tradução e grifos nossos). No original: “A ‘normal’ lens is defined as one whose focal length is about equal to the diagonal of the film format. Such a lens will have an angle of view about 50o to 55o, comparable to what we consider normal human vision. A 50 mm (2-inch) lens is considered normal for 35 mm cameras [...]”.

calculadas pelas necessidades da narrativa (por exemplo, as vistas do alto do início de *La boulangère* explicadas pelo final); a iluminação natural (com uso reduzido de refletores, restritos somente para casos onde a luz natural, em função da especificidade química dos filmes, resulta numa perda da expressão dos atores); a filmagem em locações (e não em estúdio, onde se construiria um cenário), o uso do som direto (isto é, gravado junto da filmagem, sem a posterior dublagem), a escolha dos atores, figurinos e objetos de cena adequados ao mundo retratado; a procura pela verossimilhança da fala<sup>99</sup>. O que, somado com as observações de Almendros (sobre a primazia de atores, não-maquiadados, a “funcionalidade” da imagem, a ausência de trucagens e a simplicidade) e Cléder (as técnicas básicas, a simplificação da gramática cinematográfica) esclarece o repertório de escolhas do cineasta (em especial, nos *Seis contos morais*) e seu modo de ver a relação entre o cinema e o mundo. Nas palavras do cineasta, há dois tipos de cinema:

“Eu distingo dois cinemas, o cinema que se toma por objeto e como fim, e aquele que toma o mundo por objeto e que é um meio.”<sup>100</sup>

Entre esses dois tipos de cinema, Rohmer busca o cinema que é um “meio” e que toma o “mundo exterior” como objeto. Como ele explica, “cada vez que eu vejo um cinema muito aberto ao mundo exterior, isso me seduz, talvez porque eu ache que, atualmente, o cinema não é bastante aberto para este mundo, que é um pouco fechado

---

<sup>99</sup> Tal como, por exemplo, Magny observa, há – de fato – em Rohmer uma preocupação com a verossimilhança da fala, mesmo que seu resultado já tenha sido questionado. Amanda Langlet, atriz de mais de um filme do diretor, observou sobre a preocupação rohmeriana com a verossimilhança da fala e o questionamento de alguns críticos sobre seu efeito final: “muitas vezes ouvimos dizer que os atores de Rohmer falam falso – o que é um pouco irritante, dado que eu tenho a impressão de sempre falar dessa maneira! Bastante claro e relativamente articulado, com as minhas palavras, é claro! Eu acho que é natural que ele, na qualidade de autor, queira que seu texto seja ouvido! E eu penso que ele também me escolheu por isto”. Trata-se de um trecho de uma conversa com a atriz registrada em CLÉDER, Jean (org.). *Éric Rohmer: Évidence et ambigüité du cinéma*. Rennes: Le bord de l’eau, 2007, p. 59, tradução nossa. O que se mostra, pela passagem, é que – ao lado da verossimilhança – existe também uma preocupação com a compreensibilidade das palavras (e que isso, por vezes, pode resultar numa prosódia recebida como inverossímil). No entanto, ainda que exista tal recepção crítica, isso não anula a busca do verossímil na fala rohmeriana e as consequências de tal busca na fatura geral de seus filmes. No original, Langlet diz: “on entend souvent dire que les comédiens de Rohmer parlent faux – ce qui est tout de même un peu vexant, étant donné que j’ai l’impression de toujours parler de cette façon! Assez claire et relativement articulée, avec mes mots à moi bien sûr! Je pense qu’il est naturel que, en tant qu’auteur, il ait envie que son texte soit entendu! Et, je pense qu’il m’a aussi choisie pour ça”.

<sup>100</sup> ROHMER, Éric in BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (orgs.). Entretien avec Éric Rohmer. *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 240, tradução nossa. No original: “Je distingue deux cinémas, le cinéma qui se prend pour objet et comme fin, et celui qui prend le monde pour objet et qui est un moyen”.

demais sobre si mesmo”<sup>101</sup>. Nessa escolha do cinema como “meio” para ver o “mundo exterior”, Rohmer almeja que “a tela seja uma janela aberta sobre o mundo, que nada se interponha entre o espectador e o universo do filme”, tal como explicitou Magny<sup>102</sup>. O que é confirmado pelo cineasta: “o que eu gostaria de fazer é um cinema de câmera *absolutamente* invisível”<sup>103</sup>. Existe uma ambição do cineasta em chegar a um dispositivo transparente – a câmera “invisível” – para criar uma experiência de recepção de sua obra que apague, tanto quanto possível, a distância entre o universo filmado e a sala de cinema.

A relação entre o uso de procedimentos renunciadores e seu efeito realista remonta a uma longa tradição, cuja origem possivelmente pode ser localizada em São Francisco de Assis. Como mostrou Auerbach, ao ler uma carta de São Francisco, havia neste uma valorização do *sermo humilis*, “uma imediatez da expressão, totalmente aliterária, próxima da linguagem falada”<sup>104</sup>, “uma representação ainda mais imediata e calorosa dos acontecimentos humanos”<sup>105</sup>. Na leitura de Auerbach, o distanciamento de São Francisco em relação ao estilo elevado é ligado a uma escolha ético-teológica, na qual a imitação da vida de Cristo passava por uma “incessante auto-humilhação”<sup>106</sup>, resultando numa escrita “mais imediata”<sup>107</sup>. Assim, na conexão entre o estético-estilístico e o ético-teológico, São Francisco produziu um modo de formalização do mundo pela escrita que passa pela renúncia, cujo efeito é a “uma imediatez”<sup>108</sup> na leitura. Nessa perspectiva, não parece casual que a vida de São Francisco foi filmada por Roberto Rossellini, uma das principais influências sobre Rohmer. A coincidência entre renúncia e realismo do diretor de *Francisco, arauto de Deus*<sup>109</sup> é algo que o próprio italiano resumiu numa afirmação para os Cahiers: “as

---

<sup>101</sup> Idem, *ibidem*, p. 238-9, tradução nossa. No original: “chaque fois que je vois un cinéma très ouvert au monde extérieur, cela me séduit, peut-être parce que je trouve qu’actuellement le cinéma n’est pas assez ouvert à ce monde, est un peu trop refermé sur lui-même”. Noutro trecho dessa entrevista de 1965, Rohmer cita alguns nomes do “cinéma où l’on sent la caméra” (“cinema onde se sente a câmera”): Godard, Antonioni, Resnais e Varda, segundo sua seleção (*idem, ibidem*, p. 233, tradução nossa).

<sup>102</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 22.

<sup>103</sup> ROHMER, Éric in A. BAECQUE; TESSON, Charles (orgs.). Entretien avec Éric Rohmer. *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 235, tradução nossa. No original: “ce que je voudrais faire, c’est un cinéma de caméra *absolument* invisible”.

<sup>104</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 145.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*, p. 145.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>108</sup> Idem, *ibidem*, p. 145.

<sup>109</sup> *Francesco, giullare di Dio* (1950). Direção: Roberto Rossellini.

coisas estão lá [...] Por que manipulá-las?”<sup>110</sup>. Ou seja, Rossellini está muito próximo da posição rohmérica de que o cinema que é um “meio” que toma o “mundo exterior” como objeto. Além disso, ambos – Rohmer e Rossellini – entroncam-se na tradição estético-estilística de São Francisco de Assis<sup>111</sup>.

A ambição realista, com origem na escrita de autores cristãos, também está presente no horizonte de Bazin, cuja importância para Rohmer já sublinhamos. Uma das afirmações do ensaísta – o cinema como “véu de Verônica”<sup>112</sup> – pode ser mais uma chave de leitura para o modo como o diretor de *O Joelho de Claire* vê o cinema que “toma o mundo por objeto e que é um meio”<sup>113</sup>. A expressão “voile de Véronique” foi usada pelo ensaísta para falar dos momentos únicos registrados num filme documentário<sup>114</sup>, de modo a caracterizar a “imagem objetiva” (*image objective*) deste em oposição à “lembrança” (*souvenir*) subjetiva<sup>115</sup>. Por exemplo, “o momento único por excelência”<sup>116</sup>, a morte: existe uma diferença entre ver a projeção da filmagem documental do momento em que alguém morreu e a lembrança pessoal de quem esteve presente no instante dessa morte. No primeiro caso, teríamos uma “imagem objetiva”, tal como um “véu de Verônica”; no segundo, uma “lembrança”. Em Rohmer, a referência ao véu cristão importa na medida em que poderia ser uma descrição de um cinema que é um “meio” para o “mundo exterior”: de maneira parecida ao sudário, que guardaria uma imagem de Cristo não realizada por mãos humanas, o cinema poderia conservar imagens do mundo, com pouca interferência humana, isto é, com uma câmera que aspira pelo “absolutamente invisível” (*absolument invisible*)<sup>117</sup>. No entanto, tal impressão de imediação, como vimos, é conscientemente produzida pelo cineasta e, nessa perspectiva, um dos modos mais

---

<sup>110</sup> A afirmação de Roberto Rossellini está numa entrevista para a revista Cahiers du Cinéma, número 94, abril de 1959, p. 6, tradução nossa. No original: “les choses sont là [...] Pourquoi les manipuler?”.

<sup>111</sup> Rohmer dedicou mais de um texto a Rossellini na Cahiers du Cinéma. Por exemplo, uma resenha cujo próprio título já sugere associações entre os dois diretores e o cristianismo: *Génie du christianisme* (Cahiers du Cinéma, número 25, julho de 1953, p. 44-6). O artigo é assinado com o nome de batismo de Rohmer, Maurice Schérer.

<sup>112</sup> BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1990, p. 34.

<sup>113</sup> ROHMER, Éric in BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (orgs.). Entretien avec Éric Rohmer. *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 240.

<sup>114</sup> *Victoire sur l'Annapurna*, de Marcel Ichac, 1953.

<sup>115</sup> BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1990, p. 34.

<sup>116</sup> BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 371.

<sup>117</sup> ROHMER, Éric in BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (orgs.). Entretien avec Éric Rohmer. *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 235.

eficazes de realizá-la é pela incorporação de elementos do documentário, uma vez que – neste tipo de filme – existem imagens que podem ter um “rastros de real”<sup>118</sup>, cuja utilização dentro de uma obra ficcional modula a recepção. Um exemplo seria a filmagem documental de uma morte, mas também as cenas em que se abre para uma improvisação dentro do universo filmado, na qual o diretor tenta renunciar ao controle característico de sua função. Em *O Joelho de Claire*, por exemplo, existem sequências improvisadas, como aquela em que o namorado de Claire briga com os campistas:

“[Esta sequência] será improvisada. Como se Rohmer, com cada um de seus jovens intérpretes, tentasse embaçar tanto quanto possível as fronteiras entre realidade e ficção.”<sup>119</sup>

Essa tentativa de deixar os contornos incertos, tanto quanto possível, “entre a realidade e a ficção”, através do uso da improvisação, estará presente também noutros filmes do ciclo moral. Por exemplo, na improvisação de Antoine Vitez para falas de seu personagem Vidal em *Ma nuit chez Maud*<sup>120</sup>. Ou na improvisação do elenco de *La Collectionneuse*, aliada ao roteiro aberto, à “ética de produção” feita de “pobreza dos meios” e à renúncia ao procedimento habitual de se fazer tomadas repetidas para uma mesma cena:

“Para dizer a verdade, Rohmer jamais escreveu *A colecionadora*. Antes, ele confeccionou uma emboscada [...] O primeiro tratamento do roteiro em suspenso um certo número de réplicas [...] Nesta estratégia pegar na armadilha, a tomada de cena única desempenha um papel central. Aqui, novamente, isso responde a um imperativo econômico: não desperdiçar o pouco de película de que se dispõe [...] [Ao ponto que cada plano] é preparado por minuciosas repetições. Rohmer pede aos seus intérpretes que iniciem seu movimento antes que se fale ‘câmera’, para estarem imediatamente em situação. Tudo é feito para dar àquele momento ali o máximo de intensidade, para criar uma espécie de epifania dramática – onde aquele que atua não se distingue mais daquilo que atua. Onde isso se torna *verdade*, sob o olhar ao mesmo tempo perverso e feliz do diretor. Portanto, pouco importa a pobreza dos meios, o número reduzido de técnicos [...] Este despojamento serve ao propósito de

<sup>118</sup> A expressão “rastros de real na imagem cinematográfica” foi utilizada por Ismail Xavier numa apresentação da coletânea brasileira de textos de André Bazin (*O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 16). Nessa introdução, o autor trata da problemática da morte na obra de Bazin, entre outros temas, e utiliza como exemplo *Nick’s Movie: Lighting over Water* (Wim Wenders, 1980), no qual acompanhamos os últimos dias de vida de Nicholas Ray.

<sup>119</sup> BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 220, tradução nossa. No original: “[Cette séquence] sera improvisée. Comme si Rohmer, avec chacun des ses jeunes interprètes, essayait d’estomper autant que possible les frontières entre la réalité et la fiction”.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, p. 200.

Rohmer: ele fez desaparecer todos os falsos prestígios do ‘cinema’ para deixar florescer a natureza dos seres (e a natureza simplesmente) em estado puro.”<sup>121</sup>

Para nosso estudo, importa reter que o roteiro aberto, a improvisação, a “pobreza dos meios” e a tomada única são expedientes para obter o que Guillaumaud chamou de “graça kairósica do momento propício”<sup>122</sup>. *Kairós* no sentido de que Rohmer busca filmar “a ocasião mais tênue”<sup>123</sup>, “um ponto exato no tempo (*Zeitpunkt*) que pede para ser utilizado caso se deseje que algo aconteça”<sup>124</sup>, “uma intensidade que é nova e inesperada”<sup>125</sup>. Trata-se do registro fílmico daquele momento situado entre o “ainda não” e o “nunca mais”<sup>126</sup>, cuja utilização na montagem reforça o efeito de “véu de Verônica” e resulta na impressão de que o filme é “um meio” que “toma o mundo por objeto”. Roteiro aberto, improvisação e economia de recursos técnicos são expedientes de uma “ética de produção” renunciadora, que resulta numa forma renunciadora, cujo objetivo é configurar um

---

<sup>121</sup> Idem, ibidem, p. 199 e 201, tradução nossa. No original: “À vrai dire, Rohmer n’a jamais écrit *La Collectionneuse*. Il a plutôt confectionné un guet-apens [...] Le premier état du scénario laisse en suspens un certain nombre de répliques [...] Dans cette stratégie de prise au piège, la prise de vues unique joue un rôle central. Là encore, cela répond à un impératif économique : ne pas gaspiller le peu de pellicule dont on dispose [...] [Au pont que chaque plan] est préparé par de minutieuses répétitions. Rohmer demande à ses interprètes d’amorcer leur mouvement avant qu’on ne dise ‘Moteur’, pour être aussitôt en situation. Tout est fait pour donner à ce moment-là le maximum d’intensité, pour créer une sorte d’épiphanie dramatique – où celui qui joue ne se distingue plus de ce qu’il joue. Où cela devient *vrai*, sous l’œil à la fois pervers et ravi du metteur en scène. Peu important donc la pauvreté des moyens, le nombre réduit des techniciens [...] Ce dépouillement sert le propos de Rohmer : il fait s’évanouir tout les faux prestígios du ‘cinéma’ pour laisser s’épanouir la nature des êtres (et la nature tout court) à l’état pur”.

<sup>122</sup> P. Guillaumaud. *Le charme et la sublimation: essai sur le désir et la renonciation dans l’œuvre d’Éric Rohmer*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2017, p. 155, tradução nossa.

<sup>123</sup> A definição de *kairós* como “a ocasião mais tênue” (“l’occasion la plus ténue”) é de Georges Didi-Huberman (*Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 31, tradução nossa).

<sup>124</sup> O. Matos. A Rosa de Paracelso. In: A. Novais (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>125</sup> Idem, ibidem. No mesmo trecho, Olgária Matos também esclarece que a etimologia de *kairós* tem relação com a “apreensão de um presente que se constrói com os fios e os motivos de um bordado”. Palavras como *fios* e *bordados* ecoam em *enredo*, *enredar*, *tecer uma trama*, entre outras palavras e expressões utilizadas para se falar de narrativas.

<sup>126</sup> O. Matos. Passagens: cidades-viagem. In: P. Missac. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 9. Jorge Coli observa: “assim como as matérias – quaisquer que sejam: tinta, tela, papel, mármore, bronze –, o tempo faz parte das obras de arte. Ele se infiltra quando o criador fabrica seu objeto” (COLI, Jorge. *A força do tempo*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 13 de janeiro de 2019. Ilustríssima, p. 3). A observação sublinha a importância do tempo na criação artística em geral (ou seja, num âmbito mais amplo que o cinema). Além disso, sugere como o tempo próprio da matéria artística faz parte da obra: o que também é verificável no caso do cinema. Apesar da reprodutibilidade técnica, a preservação dos filmes envolve questões de conservação parecidas com as de outras artes, como a pintura. Tome-se a questão da fidelidade à concepção original do diretor: ouvir um filme com o som remasterizado para as salas de projeção contemporâneas pode resultar numa experiência sonora que seu criador não teve, por exemplo.

conteúdo renunciador. Ou seja, o cinema dos *Seis contos morais* é fundamentalmente renunciador.

Nessa perspectiva, o caso de *O joelho de Claire* deve receber um destaque especial, dada às consequências da renúncia da voz *off* – que está em todos os outros filmes da série – e sua incorporação para dentro da narrativa. Tal renúncia a esse recurso sonoro é possível por intermédio da personagem Aurora, uma escritora, que – tal como ocorre com o espectador nos outros filmes do ciclo moral – desempenhará o papel de ouvinte das confissões amorosas do herói. No entanto, ela não é somente a confidente que escuta o confessante, mas também aquela que faz a intriga amorosa se mover e que permite uma reflexão metalinguística sobre a narrativa. São muitos elementos, portanto, contidos nesse longa, que permitem vislumbrar novos matizes no fundamento renunciador rohmeriano, assim como na relação complexa entre o dizer e o fazer.

No dia seguinte ao encontro na Ponte dos Amores, a escritora vai visitar Jérôme. Estamos no dia 30 de junho, tal como mostra uma cartela escrita à mão, como se pudesse ser uma anotação de Aurora. Na sala da casa, eles admiram um afresco que retrata Dom Quixote, no qual o personagem de Cervantes imagina que cavalga no ar, tocado pelo sopro do vento e o calor do sol<sup>127</sup>. No entanto, tudo não passa de uma ilusão: com os olhos vendados, Dom Quixote é atingido pelo sopro de um fole (que simula o vento) e o calor de uma tocha (que simula o sol), erguidos por pessoas próximas dele. O diálogo entre Aurora e Jérôme lança uma reflexão metalinguística a partir do afresco:

- “- É uma alegoria – comenta a romancista. – Os heróis de uma história têm sempre os olhos vendados. Se não tivessem, deixavam de fazer fosse o que fosse, a acção parava. No fundo, toda a gente tem uma venda nos olhos, ou pelo menos, antolhos.
- Excepto tu, já que escreves.
- Sim, quando escrevo, sou obrigado a ter os olhos abertos.
- E serves-te do fole?
- Não. Não sou eu que sopro: são os impulsos do herói. Ou, se preferires, a sua lógica.
- Mas tu também vais soprando.

---

<sup>127</sup> Antes de filmar *O joelho de Claire*, Rohmer dirigiu em 1964 um documentário de curta-metragem para a televisão, “*Don Quichotte*” de Cervantès, produzido pelo Institut pédagogique national, exibido pela primeira vez em 15 de janeiro de 1965, cf. BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 176 e p. 560.

- Eu, não. Limito-me a observar. Nunca invento, descubro...<sup>128</sup>

Ao classificar o afresco como uma alegoria, a escritora quer dizer que o painel fala de outra coisa que não de si próprio, isto é, que a pintura particular de Dom Quixote na sala da casa de Jérôme remete a um sentido que lhe é exterior e mais amplo: no caso, a base de qualquer narrativa<sup>129</sup>. Tal fundamento seria: para que ocorra ação numa narrativa, os heróis devem ser levados por seus impulsos, por sua lógica. No entanto, nada fariam se estivessem de olhos abertos: ao contrário do seu criador, eles devem se manter cegos, como ocorre – por exemplo – em *A padeira do bairro*, filme no qual o herói, tal qual um Dom Quixote, é visto com uma amplidão maior pelo espectador do que o sua auto-exposição no monólogo em *off*. Assim, o comentário metalinguístico enunciado por Aurora dá uma nova modulação à relação entre o dizer e o fazer dos personagens que vimos até agora no ciclo moral rohmérico: eles dizem, mas estão “cegos”; eles agem, mas por impulso. No caso de *O Joelho de Claire*, é o que também se dará com Jérôme ao longo de toda a narrativa: embora ele tenha dito, logo no início do filme, que não olha mais para as mulheres pois irá se casar, passará o resto do filme a fazer isso, como observou Leigh<sup>130</sup>.

O diálogo metalinguístico também sugere para Aurora uma função que ela desempenhará ao longo do filme:

“Aurora, a escritora que afirma ser uma vidente (‘a minha borra de café previu-me um encontro, mas era só você’), é um substituto

---

<sup>128</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 167-8. No original:

“- C’est une allégorie, commente la romancière. Les héros d’une histoire ont toujours les yeux bandés. Sinon ils ne feraient plus rien, l’action s’arrêterait. Au fond, tout le monde a bandeau sur les yeux, ou de moins des œillères.

- Sauf toi, puisque tu écris.

- Oui, quand j’écris, je suis obligée de garder les yeux ouverts.

- Et tu manies le soufflet ?

- Ah non. C’est n’est pas moi qui souffle : ce sont les impulsions du héros. Ou, si tu préfères, sa logique.

- Mais toi aussi, un peu.

- Moi non. Je me contente d’observer. Je n’invente jamais, je découvre...”

(*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 170). Existem diferenças pequenas entre esse trecho do diálogo no livro e no filme, mas irrelevantes para nosso estudo. Por exemplo, no lugar de “au fond”, Aurora diz: “c’est n’est pas grave”.

<sup>129</sup> Seguimos aqui a elucidação do conceito de alegoria feito por Rubens Rodrigues Torres Filho em *O simbólico em Schelling*. In: ALMANAQUE, n.7. São Paulo: Brasiliense, 1978.

<sup>130</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 41.



[*stand-in*] para o diretor, que construiu o filme com as anotações do diário dela, usando intertítulos que imitam datas manuscritas.”<sup>131</sup>

No caso do diálogo, tal função – de *stand-in* de diretor de cinema – é sugerida na sua fala de que não “inventa jamais”, uma afirmação que ecoa a ambição rohmeriana de um cinema que seja um “meio” para o “mundo exterior”, isto é, que não “inventa”, apenas “revela” (note-se que o próprio Rohmer não inventou o nome da personagem Aurora, mas manteve o da atriz que a interpreta, Aurora Cornu)<sup>132</sup>. Assim, como confidente e escritora – ou como espectadora e diretora – Aurora será o ponto de cristalização de uma reflexão sobre o fazer artístico, sumarizada na alegoria que leu no afresco, e força motriz da intriga.

O movimento que Aurora, a “diretora”, aplicará a Jérôme, seu “personagem”, começa a se esboçar logo após esse rápido diálogo metalinguístico, quando os dois se sentam num sofá situado noutro cômodo e começam a falar de Lucinde, a futura esposa dele. Aurora se diz admirada com a fidelidade de Jérôme e provoca-o com a sugestão de que ele era contrário ao casamento. Ele conta que, apesar do relacionamento inicial tempestuoso e de algumas infidelidades, agora só tem olhos para Lucinde:

“- Até então, eu era bastante contra o casamento, no que me diz respeito, mas se, apesar de todos os nossos esforços para nos deixarmos, não o conseguimos, é porque devemos ficar juntos. Se caso com ela, é porque sei por experiência própria que posso viver com ela. Constato um facto, e não dito a mim próprio qualquer obrigação. Se uma coisa me dá prazer, gosto de a fazer por prazer. Não vejo por que motivo me ligaria a uma mulher, se as outras continuassem a interessar-me. Desde que conheço a Lucinde, cometi – e ela cometeu – muitas infidelidades, e tive tempo para me aperceber de que todas as outras mulheres me são indiferentes. Já nem sequer consigo distingui-las umas das outras. São equivalentes, excepto aquelas de quem sou amigo, como é o teu caso... E tu? Como vai de amores?”<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*, p. 43, tradução nossa. No original: “Aurora, the writer who claims to be a fortune-teller (‘My coffee grounds predicted an encounter, but it was only you’), is a stand-in for the director, who has built the film with her diary entries, using intertitles that mimic handwritten dates”.

<sup>132</sup> A coincidência entre o prenome do ator ou da atriz e seus personagens ocorre em outros filmes do ciclo. Por exemplo, em *La Collectionneuse*, a atriz Haydée Politoff interpreta a personagem Haydée. Trata-se de mais um exemplo das estratégias do diretor para borrar os limites entre o mundo filmado e o mundo ficcional.

<sup>133</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 168. No original: “- Jusque-là, j’étais assez contre le mariage, en ce qui me concerne, mais puisque, malgré tous nos efforts pour nous quitter, nous n’y sommes pas parvenus, c’est qu’il faut rester ensemble. Si je l’épouse, c’est que je sais par expérience que je peux vivre avec elle. Je constate un fait, et je ne me dicte aucune obligation. Une chose qui est un plaisir, j’aime la faire par plaisir. Je

Aurora responde que não tem amores, vive sozinha há mais de um ano e isto lhe dá prazer. Diante da descoberta, Jérôme senta-se bem mais próximo da amiga, num novo sinal discreto de desejo: se, antes, os dois eram filmados em tomadas alternadas, um em cada ponta do sofá, agora os dois estão juntos num único plano, do mesmo lado. O movimento dele no sofá, diante da imobilidade dela, pode ser lido como mais um indício de que Aurora é quem move (coerente com sua função de “diretora”) e Jérôme é o movido (coerente com sua função de “personagem”). Possivelmente, esse é o momento em que Aurora põe a “venda” em Jérôme: no final do filme, que se passa um mês após seu início, Aurora dirá que está noiva, mas não fala disso aqui, deixando-o “cego” para o compromisso matrimonial dela. Pode-se supor que ela não conta do noivado pois tem interesse amoroso em Jérôme ou porque, nesse início do mês de férias em Annecy, o acordo pré-nupcial ainda não se exista. No entanto, o mais possível é que Aurora tenha atizado o desejo de Jérôme, preparando assim o terreno para se tornar “autora” de sua trajetória, tal como reforça o diálogo ao sair do cômodo<sup>134</sup>. Ela sabe o quanto o desejo impulsiona Jérôme e que quanto mais “véus” colocar sobre seus olhos, mais consequências narrativas ele oferecerá para ela “descobrir”.

Após o diálogo no cômodo, Aurora e Jérôme caminham pelo jardim da casa. Ao chegar próximo de um conjunto de quadras de tênis, situado numa propriedade ao lado, a escritora diz que gostaria de ver se Laura, uma adolescente que Jérôme conheceu no dia anterior, veio jogar ali, tal como habitualmente o faz. A jovem não aparece ali, mas Aurora diz que a situação lembra-lhe uma história que gostaria de escrever, mas que não sabe como terminar. Trata-se de uma narrativa sobre um homem entre 35 e 40 anos, diplomata, austero e severo, que fica olhando adolescentes jogarem tênis. Logo no início dessa caracterização, Jérôme mexe no braço da

---

ne vois pas pourquoi je me lierais à une femme, si les autres continuent à m'intéresser. Depuis que je connais Lucinde, je lui ai fait – elle m'a fait – pas mal de infidélités, et j'ai eu le temps de m'apercevoir que toutes les autres femmes me sont indifférentes. Je n'arrive même plus à les distinguer les unes des autres. Elles sont équivalentes, égales, à part celles que, comme toi, j'aime d'amitié... Et toi? Où en sont tes amours?” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 170-1).

<sup>134</sup> Em português, o nome Aurora ressoa a palavra *autora*: são praticamente a mesma palavra com apenas uma letra diferente (o *r* no lugar do primeiro *t*). Em francês, o nome Aurora é quase igual *aurore*, amanhecer. Observe-se também que *Aurora* é o título em português de um dos filmes mais célebres de F. W. Murnau, *Sonnenaufgang*, de 1927, lançado na França como *L'aurore*. Murnau é um dos cineastas mais admirados por Rohmer, cujo *Fausto*, de 1926, foi objeto de sua tese: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2000). Além disso, *Aurora* é um filme sobre um homem dividido amorosamente entre duas mulheres, como ocorre em geral nos *Seis contos morais*.

escritora, como quem avisa saber que tal narrativa é uma invenção do momento, uma vez que a idade e a profissão parecem inspiradas nele, um diplomata dessa faixa etária. Aurora, porém, continua sua história como se, de fato, a narrativa não fosse uma criação feita naquele instante. Um dia, prossegue a escritora com seu esboço de história, a bola de tênis das adolescentes cai no jardim do diplomata e ele começa a abandonar sua austeridade:

“Sem pensar, mete a bola no bolso e, quando as raparigas vão bater-lhe à porta, finge que anda também à procura; depois, mal elas voltam a sair sem a bola, vai para outra propriedade [...] e volta a lançá-la para o campo de tênis. Ora o local que ele escolheu é o jardim de uma velha inválida, totalmente incapaz dessas travessuras, o que muito intriga as raparigas. Tal artimanha repete-se por três ou quatro vezes, e arrasta o homem, até então muito austero, para a loucura mais absoluta... Mas eu não sabia como havia de terminar.”<sup>135</sup>

Aurora pergunta a Jérôme como poderia terminar a história, mas ele diz não saber, apesar de considerá-la uma bela história. Uma sugestão se dará em seguida, quando continuam sua caminhada. Nesse momento, a autora está cada vez mais próxima de enredar o diplomata em sua trama: sabe do desejo que impulsiona Jérôme e ele se interessou por seu esboço de história. Chega então o ponto de dar mais um nó na “venda” que “cega” o herói: a afirmação de que a adolescente Laura está apaixonada por ele. Aurora começa o diálogo:

“- Não devia dizer-te, mas como estás tão bem protegido... Não sabes? A Laura está apaixonada por ti.  
- Ah, o teu romance é isso?  
- Não, foi ela que me disse.  
- Se ela te disse, não é muito a sério. Em todo caso, se isso te inspira...  
- Tenho a certeza de que já deste conta, só pela maneira como ela olha para ti.  
- Ela olhava para mim muito ingenuamente.  
- Já não há ingênuas!

---

<sup>135</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 169. No original: “Il ne sait quelle idée le prend de mettre la balle dans sa poche et, quand les jeunes filles viennent sonner à sa porte, de faire semblant de la chercher avec elles, puis, une fois qu’elles sont reparties penaudes, de se glisser dans une autre propriété [...] pour aller la relancer sur le court. Or c’est le jardin d’une vieille dame impotente, bien incapable de ces espiègleries, et ça intrigue beaucoup les filles. Ce petit manège se répète trois ou quatre fois, et entraîne cet homme, jusque-là très austère, sur la pente de la folie la plus totale... Mais je ne savais comment finir” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 170-1).

- Há, pois! É uma miúda franca e simples: é o que a torna simpática. Se tivesse de reparar nas emoções amorosas de todas as miúdas, nunca mais parava! Seja como for, observar é a tua profissão.
  - Com isso nem sequer se faz uma boa história: está fora de moda.
  - Confessa que eu não te inspiro.
  - É verdade, nunca tive vontade de me servir da tua personagem.
  - Por ser sensaborona?
  - Sim, mas pode-se escrever boas histórias com personagens insignificantes. Dito isto, é raro inspirar-me nas coisas presentes.
  - Em geral, estou ausente.
- Ela ri:
- Pois bem, mesmo assim, não me inspiraste! Mesmo que fosses para a cama com uma miúda da escola, na véspera do casamento, não seria uma boa história.
  - E se não fosse para a cama?
  - A história seria melhor. Nem sequer é preciso que aconteça qualquer coisa. No fundo, já há um tema. [...]”<sup>136</sup>

Aurora toma o cuidado de cercar de negativas a armadilha que preparou para Jérôme: diz que não é seu romance, que Jérôme não lhe serve como personagem e que não se inspira pelas coisas presentes. São outros tantos “véus” colocados sobre Jérôme, que ganham sentidos mais produtivos se lidos ao revés: é o romance dela, Jérôme é o personagem, as coisas presentes nesse período em Annecy inspiram. Nessa perspectiva, o esboço de história que Aurora contou – do diplomata com as adolescentes tenistas – é como se fosse o molde inicial, que caberá a Jérôme

---

<sup>136</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 169-70. No original:

“- Je ne devrais pas te le dire, mais puisque tu es bien cuirassé... Tu ne sais pas? Laura est amoureuse de toi.

- Ah, c'est ça ton roman?

- Non, elle me a dit.

- Si elle te l'a dit, ce n'est pas très sérieux. Après tout, si ça t'inspire!

- Je suis sûre que tu t'en es déjà aperçu, rien qu'à sa façon de te regarder.

- Elle me regardait très ingénument.

- Il n'y plus d'ingénues!

- Mais si! C'est une gamine qui a l'air directe et simple : c'est ce qui la rend sympathique. Si je devais remarquer les émois amoureux de toutes les petites filles, je n'en finirais pas! Après tout, c'est ton métier d'observer.

- Ça ne fait même pas une bonne histoire : c'est éculé.

- Dis-le : je ne t'inspire pas.

- C'est vrai, j'n'ai jamais eu envie de me servir de ton personnage.

- Parce qu'il est fade?

- Oui, mais on peut écrire de bonnes histoires avec des personnages insignifiants. Cela dit, il est rare que je m'inspire des choses présentes.

- En général, je suis absent.

Elle rit:

- En bien, tu ne m'as inspirée quand même! Tu coucherais avec une écolière, la veille de ton mariage, que ce ne serait pas pour autant une bonne histoire.

- Et si je ne couche pas?

- L'histoire meilleure. Il n'est même pas nécessaire qu'il se passe quelque chose. Au fond, il y a déjà un sujet” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 172-3).

desenvolver ao longo da narrativa, levado por seus impulsos, seu desejo, sua “cegueira” quixotesca. Desde o início, porém, o fundamento renunciador é colocado: para Aurora, se o adulto vai para a cama com uma adolescente, é uma história ruim; no entanto, se o adulto não vai para a cama com uma adolescente, é uma história boa. Para a escritora, a renúncia é o melhor: com esta, é possível “escrever boas histórias com personagens insignificantes”, nas quais “nem sequer é preciso que aconteça qualquer coisa”. É como se, nesse momento, Rohmer descrevesse – como fez antes na alegoria quixotesca – o mecanismo de funcionamento de seu ciclo moral:

“Vai-se para cama, e depois? Esta é a questão colocada por todos os personagens de Rohmer. E depois? Isto é suficiente para fazer uma história? Certamente não. [...] Aurora enuncia o princípio estético, o princípio ético, o princípio de roteirização dos *Contos morais* como um todo. [...] Toda a história, no fundo, mostra onde o desejo leva, e é nesse sentido que adiar, evitar, contornar o ato ou descrever o seu fracasso é mais interessante do que precipitá-lo.”<sup>137</sup>

Bonitzer coloca o movimento do desejo e a renúncia ao sexo como princípios de organização da obra rohmeriana (ou seja, nesse aspecto, opera no mesmo campo de hipóteses que, num escrito posterior ao seu, Guillaumaud falará em renúnciação). Crisp conecta tais princípios de organização com uma ordem mais geral, que – segundo ele – estaria em toda narrativa:

“Toda narrativa estabelece um desequilíbrio e provoca o leitor com promessas de resolução, de revelação por vir. Nesse sentido, a história da detetive é exemplar. Narrativa é o despertar do desejo, é a estimulação no leitor/espectador de um anseio, de um impulso para frente, de uma necessidade de saber. Como em um *strip-tease*, a narrativa está constantemente revelando, mas também retendo; prometendo que tudo será revelado, mas ainda não completamente. [...] Toda narrativa, então, é uma reencenação do desejo, e o desejo é o material de qualquer narrativa. Com isto em mente, pode-se construir uma oposição entre o desejo e o amor, de modo que o primeiro pertenceria ao reino da narrativa, do diacrônico, do instável, enquanto o último pertenceria ao reino do sincrônico, do atemporal. É nesse sentido que era inevitável que os *Contos morais* de Rohmer lidassem com o instável, o relativo – como deve qualquer narrativa – e que o ‘amado predestinado’ deveria estar

---

<sup>137</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 97, tradução nossa. No original : “On couche, et puis après ? C’est la question que posent tous les personnages de Rohmer. Et après ? Est-ce que ça suffit à faire une histoire ? Certainement pas. [...] Aurora énonce là le principe esthétique, le principe éthique, le principe scénaristique des *Contes moraux* dans leur ensemble. [...] Tout histoire, au fond, montre où mène le désir, et c’est en ce sens que différer, éviter, contourner l’acte ou en décrire le ratage, est plus intéressant que s’y précipiter”.

mais ou menos ausente dos filmes. O amor, nesta leitura, é ‘outra coisa’ – ou melhor, ‘um outro lugar’ – está fora do tempo e fora da narrativa. Somente a digressão desse estado, apenas o desejo sensual, com sua implicação de movimento e processo, pode se deixar ser contado. [...] É o relato de nudez, preferencialmente à nudez em si mesma, que é erótico. [...] *O Joelho de Claire* pode ser pensado como o filme-chave da série – aquele em que os impulsos geradores dos filmes de Rohmer, e até certo ponto de toda a narrativa, estão mais perto da superfície.”<sup>138</sup>

A descrição de Crisp desse “filme-chave” ilumina vários elementos dos *Contos morais*: a homologia entre o desejo que move os personagens e o desejo de saber do espectador, a promessa de desnudamento simultânea ao seu ocultamento, a renúncia ao sexo e a preferência pelo erotismo contado, o ponto de partida instável, a estabilidade que não resulta em narrativa. Tudo isso já estará na primeira metade do filme, quando Jérôme leva adiante o programa narrativo proposto por Aurora e, pouco a pouco, se envolve com Laura. Apesar da escritora ter anunciado que são somente os impulsos ou a lógica própria do herói que movimentam uma história, as diversas sugestões contidas nas suas falas manipulam Jérôme, fazendo-o agir como se fosse um personagem seu. Assim, Aurora age como o diretor do filme, dando a aparência ser somente um “meio” que registra o que se encontra diante de si, mas – de fato – impulsionando o herói. Quando Jérôme, por exemplo, mostra-se contrário a se envolver com Laura, a escritora busca desmontar suas defesas:

“- Não corres nenhum risco: no último momento, ela recua [*elle reculera*]. É uma provocadora simpática [*gentille allumeuse*]. Eu sei o que isso é: também já fui assim.”<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, pp. 65-6, tradução nossa. No original: “Every narrative establishes a disequilibrium and provokes de reader with promises of resolution, of revelation to come. In this sense, the detective story is exemplary. Narrative is the awakening of desire, it is the stimulation in the reader/spectator of a yearning, a forward momentum, a need to know. As in a strip-tease, narrative is constantly revealing, yet holding-back; promising that all will be unveiled, but not quite yet. [...] Every narrative, then, is a re-enactment of desire, and desire is the stuff of any narrative. With this in mind, one might construct an opposition between desire and love, such the former belonged to the realm of narrative, of the diachronic, the unstable, whereas the latter belonged to the realm of the synchronic, the timeless. It is in this sense that was inevitable that Rohmer’s Moral Tales should deal with the unstable, the relative – as must any narrative – and that the ‘pre-destined beloved’ should be more or less absent from the films. Love, in this reading, is ‘something else’ – or rather ‘somewhere else’ – it is outside time and outside narrative. Only the digression from that state, only the sensual desire with its implication of movement and process, can let itself be told. [...] It is the recounting of nakedness, rather than nakedness itself that it is erotic. [...] *Le Genou de Claire* can be thought of as the key film of the series – that in which the generative impulses of Rohmer’s films, and to an extent of all narrative, are most near the surface”.

<sup>139</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 22. No original: “- Tu ne risques rien: elle reculera au dernier moment. C’est une gentille

Aurora diz que Laura irá recuar no final: desse modo, garante que Jérôme não se sinta ameaçado ao entrar na armação romanesca que ela propôs. Além disso, na sua fala, mostra uma identidade com Laura (ao dizer que já foi como ela), o que pode funcionar como mais um estímulo ao desejo de Jérôme, uma vez que este já sinalizou interesse na escritora. Por fim, fala em *gentille allumeuse*, traduzido na edição portuguesa por “provocadora simpática”, mas cujo sentido original evoca uma interpretação etimológica da palavra *adolescente*: “aquele que arde, que queima”<sup>140</sup>. Como o suposto sol que aquece o Quixote do afresco, pouco a pouco, o calor adolescente de Laura vai seduzir Jérôme. Assim, os dois encontram-se nos dias 3, 4 e 5 de julho, conversam e parecem cada vez mais próximos:

“As conversações de Jérôme com Laura giram em torno da juventude e da diferença de idade, com a jovem insistindo sobre seu gosto pelos homens maduros, remetendo assim Jérôme à sua situação de adulto, até mesmo de pai potencial.”<sup>141</sup>

Nessas conversas, o desejo de Laura alimenta o desejo de Jérôme, tal como o “axioma implícito” proposto por Bonitzer para interpretar todos os filmes de Rohmer:

“O axioma implícito de todos os filmes de Rohmer é que nunca se deseja sozinho e que todo desejo que tende a querer se realizar engendra um outro que é o seu reflexo.”<sup>142</sup>

Com efeito, o desejo *da* adolescente nutre progressivamente um desejo *pela* adolescente. No entanto, num passeio no dia 6 de julho, quando o diplomata parte para beijá-la, ela recua. O motivo do recuo é a expectativa diferente de cada um na relação que se desenvolve entre os dois em Annecy:

---

allumeuse. Je sais ce que c'est : je l'ai été moi-même” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 173).

<sup>140</sup> WISNIK, José Miguel. O olor fugaz do sexo das meninas. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 383.

<sup>141</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 68, tradução nossa. No original: “Les conversations de Jérôme avec Laura tournent autour de la jeunesse et de la différence d'âge, la jeune fille insistant sur son goût pour les hommes mûrs, renvoyant ainsi Jérôme à sa situation d'adulte, voire de père potentiel”.

<sup>142</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, pp. 73-4, tradução nossa. No original: “L'axiome implicite de tous les films de Rohmer, c'est qu'on ne désire jamais seul et que tout désir qui tend à vouloir se réaliser en engendre un autre qui en est le reflet”.

“Seu galanteio com Laura é para ele apenas um flerte condescendente com uma menina adolescente, a quem ele pretende ensinar sua perspectiva sábia do amor, enquanto usa amplamente a ocasião para ‘amicavelmente’ senti-la [*to feel her ‘amicably’ up*]; ele até tenta beijá-la apaixonadamente, mas é empurrado para trás por Laura, que gostaria de ser sinceramente amada por um homem maduro, mas sente que ele está apenas fingindo paixão.”<sup>143</sup>

Desde o início, Aurora tinha dito a Jérôme que Laura iria recuar. No entanto, ao longo da relação com a adolescente, tal possibilidade de recuo parece ter saído da vista do diplomata. Nas suas primeiras conversas com a escritora, antes de se envolver com Laura, ele fez uma recusa explícita da instabilidade dessa relação com a jovem (“se tivesse que reparar nas emoções amorosas de todas as miúdas, nunca mais parava!”<sup>144</sup>). No entanto, foi “cegado” pela habilidade de Aurora, que soube como transformá-lo numa cobaia de sua armação narrativa. Desse modo, movido pela escritora, Jérôme encontrou-se com indícios do desejo de Laura por ele e, como “todo desejo que tende a querer se realizar engendra um outro que é o seu reflexo”<sup>145</sup>, acabou se seduzindo. Nesse processo, porém, deixou de se dar conta da linha tênue entre desnudamento e encobrimento no movimento do desejo e da narrativa (“constantemente revelando, mas também retendo”<sup>146</sup>) e terminou face a face com a renúncia da jovem<sup>147</sup>. Em parte, pode-se creditar a “cegueira” de Jérôme à manipulação de Aurora, mas não somente, uma vez que – como observa Hösle – ele é “narcisista, vaidoso e tagarela”<sup>148</sup>, “nunca honesto consigo mesmo”<sup>149</sup> e um

---

<sup>143</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 33, tradução nossa. No original: “His dalliance with Laura is for him only a condescending flirtation with a bobby-soxer, whom he pretends to teach his wise outlook on love, while amply using the occasion to feel her ‘amicably’ up; he even tries to kiss her passionately but is pushed back by Laura, who would like to be sincerely loved by a mature man but feels that he is only faking passion”.

<sup>144</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 170. No original: “si je devais remarquer les émois amoureux de toutes les petites filles, je n’en finirais pas!” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 172).

<sup>145</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 74, tradução nossa.

<sup>146</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 66, tradução nossa.

<sup>147</sup> Para V. Hösle, o nome de Laura “evokes Petrarch” (*Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 33). Laura foi a “fonte para a composição das obras mais conhecidas” de Petrarca, de acordo com uma introdução de P. Hense para os *Triunfos* de Petrarca (São Paulo: Hedra, 2006). Entre tais obras, temos *Triunfo da castidade*, na qual lemos versos – na tradução de Camões – como “Pensamento maduro em verde idade, / Concórdia, que no mundo é tão rara, / em Castidade junta com grã Beldade” (Idem, *ibidem*, p. 117). A Laura do filme tem “pensamento maduro em verde idade”, mas não faz necessariamente apologia da castidade, apesar da recusa a Jérôme. No entanto, é de se notar que tenha o nome daquela que Petrarca sublinhou a renúncia.

<sup>148</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 30, tradução nossa. No original: “narcissistic, vain, and loquacious”.

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*, p. 31, tradução nossa. No original: “never honest with himself”.



personagem que “nunca assume responsabilidade”<sup>150</sup>. Ou seja, é um herói que possui toda uma série de características que nublam sua visão a respeito de si e a respeito dos outros: narcisismo, vaidade<sup>151</sup>, tagarelice, desonestidade consigo e ausência de responsabilidade pelos próprios atos. Além disso, e também modulando todas essas características, “ele exemplifica no mais alto grau o que Sartre chama de *má-fé*”<sup>152</sup>.

A observação de Hösle, que sublinha a má-fé sartriana em *Le Genou de Claire*, é importante para a interpretação do ciclo moral rohmeriano, uma vez que já apareceu no desenvolvimento dramático de *La Boulangère de Monceau*. No caso de Jérôme, é produtiva para se observar vários dos seus traços: por exemplo, quando se pensa nas dificuldades do diplomata para ser honesto consigo mesmo, é possível lembrar uma afirmação de Sartre, segundo a qual “na má-fé, é a mim mesmo que eu escondo a verdade”<sup>153</sup>. Ou, noutro exemplo, quando o herói parece retirar do horizonte da consciência certos efeitos que sua ação pode causar, tal como se sua “venda” quixotesca o tivesse retirado da vigília: “nos colocamos de má-fé como quem

---

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*, tradução nossa. No original: “never takes responsibility”.

<sup>151</sup> Citando Teofrasto, Keith Tester diz que: “[...] os personagens masculinos de Rohmer são frequentemente versões do tipo de caractere que é definido pelo seu orgulho mesquinho [*petty pride*]. Adrien e Jérôme, de maneiras diferentes, são possuidores de um ‘apetite vulgar por distinção’. O homem de orgulho mesquinho é ‘do tipo que, quando é convidado a jantar, precisa encontrar lugar para jantar ao lado do anfitrião’ [...] e é, de fato, notável que Jérôme no *Joelho de Claire* é sempre um pouco cuidadoso *demais* sobre onde ele se senta e sempre um pouco satisfeito *demais* de estar sentado ao lado de sua companhia no jantar. Enquanto isso, Adrien, o antiquário que tenta usar Haydée para selar um acordo com o odioso americano Sam em *A colecionadora* é uma ilustração perfeita da máxima de Teofrasto de que o homem com orgulho mesquinho ‘não compra para si mesmo, mas ajuda estrangeiros a exportar bens para o exterior... e quando ele faz isso, faz com que o mundo o saiba’ (*Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 84). No original: “[...] Rohmer’s male characters are often versions of the character type that is defined by its petty pride. Adrien and Jérôme in different ways are possessed of a ‘vulgar appetite for distinction’. The man of petty pride is ‘of kind that when he is invited out to dine must needs find place to dine next to the host’ [...] and it is indeed noticeable that Jérôme in *Claire’s Knee* is always a little bit *too* careful about where he sits and always a little *too* pleased to be sitting next to his companion at dinner. Meanwhile, Adrien, the antique dealer who tries to use Haydée to seal a deal with the odious American Sam in *La Collectionneuse* is a perfect illustration of Theophrastus’s maxim that the pettily proud man ‘does not buy for himself, but aids foreigners in exporting goods abroad... and when he does so, lets the world know it’. Note-se que Tester caracteriza os heróis masculinos de Rohmer a partir de trechos do caráter XXI de Teofrasto, que já foi traduzido como “vaidoso” (em português, por Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian, São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1978, pp. 111-21), “el vanidoso” (em espanhol, por Alberto Nodar. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 108-13) e “le poseur” (em francês, por Nicolas Waquet. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2010, pp. 63-4). A observação de Tester é importante porque relaciona Rohmer com a tradição dos caracteres, que vem de Teofrasto e passa por La Bruyère, além de mostrar como a vaidade é um atributo notável para caracterizar os heróis masculinos de Rohmer.

<sup>152</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 31, tradução nossa. No original: “he exemplifies to the highest degree what Sartre calls ‘bad faith’”.

<sup>153</sup> SARTRE, Jean-Paul. *L’être et le néant*. Paris: Galimard, 1961, p. 87, tradução nossa. No original: “dans la mauvaise foi, c’est à moi-même que je masque la vérité”.

adormece e sonha”<sup>154</sup>. É o caso da sua investida em Laura, na qual parece estar “adormecido” para o desenlace imaginado por Aurora. Além disso, a má-fé também é notável quando Jérôme se deixa guiar pela manipulação da escritora, tal como uma espécie de determinismo externo, deixando de lado a responsabilidade pelos próprios atos e, em consequência, sua liberdade: “se nós definimos a situação do homem como uma escolha livre [...] todo homem que inventa um determinismo é um homem de má-fé”<sup>155</sup>. Portanto, mais uma vez, a má-fé sartriana se mostra como uma chave importante de leitura para o ciclo moral rohmmeriano.

No dia 10 de julho, Jérôme se encontra com Aurora para contar o que se sucedeu da sua relação com Laura. A escritora ficou fora por alguns dias em Genebra e, ao reencontrar o diplomata, ouve a versão dele sobre o recuo de Laura:

“Outro dia, beijei-a, só ‘para ver’, e de facto tive de fazer um esforço. Sabes, mesmo quando lhe peguei na mão, não como pegaria na mão de uma criança, ou na de uma velha amiga, durante uma conversa (pega a mão de Aurora), mas pensando no contacto, senti-me pouco à vontade. Íamos de mãos dadas, e eu sentia um peso, digamos assim, da inutilidade. Interessando-me por uma mulher que não é a Lucinde, não tenho a impressão de a trair, mas de estar a fazer uma coisa inútil. A Lucinde é tudo. Não se pode acrescentar nada a tudo.”<sup>156</sup>

Estamos de novo no terreno da relação complexa entre o dizer e o fazer: no dia 6 de julho, quando passeava com Laura, Jérôme não demonstrou incômodo, mal-estar ou embaraço. Pelo contrário, como diz a versão literária do longa-metragem, num certo momento, “ele quer atraí-la um pouco mais para si”<sup>157</sup>. Do mesmo modo, não teve que se forçar a beijá-la. Além disso, contrariamente ao que afirma para a escritora, os atos de Jérôme não parecem confirmar que “Lucinde é tudo”. O

---

<sup>154</sup> Idem, *ibidem*, p. 109, tradução nossa. No original: “on se met de mauvaise foi comme on s’endort et on est rêve”.

<sup>155</sup> J.-P. Sartre. *L’existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel, 1946. p. 80-1, tradução nossa. No original: “si nous avons défini la situation de l’homme comme un choix libre, [...] tout homme qui invente un déterminisme est un homme de mauvaise foi”.

<sup>156</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 187. No original: “Je l’ai embrassée l’autre jour, ‘pour voir’, et vraiment j’ai dû me forcer. Tu vois, même quand je lui ai pris la main, non pas comme je prendrais celle d’un enfant, ou celle d’une vieille amie, dans le jeu de la conversation (il prend la main de Aurora), mais en pensant au contact et au plaisir que donne ce contact, ça me gênait. Nous marchions, le main dans la main, et ça me pesait, non du poids de je ne sais quel péché, mais du poids, disons, de son inutilité. En m’intéressant à une autre femme qu’à Lucinde, je n’ai pas l’impression de la trahir, mais de faire quelque chose d’inutile. Lucinde est tout. On ne peut rien ajouter à tout.” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 189).

<sup>157</sup> Idem, *ibidem*, p.185, tradução nossa. No original: “il veut l’attirer un peu plus à lui”.

descompasso entre os atos e a descrição das palavras mostram que seu relato caminha numa zona na qual é difícil distinguir se estamos diante um novo momento de má-fé do personagem (no sentido de que mascara a verdade a si mesmo) ou de mentira (no sentido sartriano de que “a essência da mentira implica, com efeito, que o mentiroso esteja completamente ciente da verdade que ele disfarça”<sup>158</sup>). A área indistinta, que não permite a conclusão entre a má-fé ou a mentira, diz respeito à impossibilidade de se saber, nesse momento, se Jérôme tem consciência de que sua fala para Aurora não corresponde aos seus atos (o que pode ser lido como mais um momento de configuração artística rohmeriana de um tema baziniano, no caso, a “ambiguidade ontológica do real”<sup>159</sup>).

O desejo irrealizado mantém Jérôme em terreno instável, em busca de efetivação (e, na homologia entre o desejo que move os personagens e o desejo de saber do espectador, fica-se na expectativa para descobrir o que acontecerá em seguida). A partir daí, teremos uma sequência de três cenas – 12, 14 e 16 de julho – nas quais, como observou Leigh, temos uma transferência do interesse de Laura para Claire. Tratam-se das cenas da colheita das cerejas (em que temos também a presença de Gilles, o namorado de Claire, e de Vincent, um rapaz que oscila entre o flerte e a amizade com Laura), do baile noturno e da saída da partida de tênis. Nas palavras de Leigh:

“A sequência central de três cenas curtas conforma a transferência de um interesse de Jérôme de Laura para Claire: a colheita de cereja, a dança no Dia da Bastilha e a cena do tênis. A primeira vez que Jérôme olha para o joelho de Claire, ele está ajudando ela e Gilles a coletarem cerejas. Inconsciente em suas bermudas, Gilles subiu de um lado da escada e Claire do outro lado. Ele dá cerejas para ela, enquanto Jérôme olha fixamente para o joelho dobrado abraçando a escada. Enquanto ele faz isso, Laura caminha em direção a ele. Ela nota Jérôme olhando para a perna de Claire e interrompe seu devaneio empurrando comicamente a cesta para ele. [...] [A cena de colheita de cerejas termina com Vincent e Laura] rindo, quando o primeiro diz ‘eu não gosto de barbas’, logo antes de

---

<sup>158</sup> J.-P. Sartre. *L'être et le néant*. Paris: Galimard, 1961, p. 86, tradução nossa. No original: “l'essence du mensonge implique, en effet, que le menteur soit complètement au fait de la vérité qu'il déguise”.

<sup>159</sup> A “ambiguidade ontológica do real” aparece num ensaio de Bazin sobre *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948), um filme no qual « [il n'est pas une image] qui trahisse pour ce faire l'ambiguïté ontologique de la réalité » (*Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1990, p.318). Ou seja, o filme italiano não possui nenhuma imagem que seja incoerente com a “ambiguidade ontológica” que, para o autor, seria inerente à realidade. No caso de *O joelho de Claire*, colocar o espectador na zona indistinta entre a má-fé e a mentira pode ser lido como um modo de produzir uma experiência de ambiguidade.

Rohmer cortar para o barbudo Jérôme, parecendo abatido, excluído e sentindo sua idade. Daí, o filme corta para a dança no Dia da Bastilha. Depois que Claire declina de dançar com ele, Jérôme fica de lado, amuado. O filme segue para a cena em que Jérôme vê Gilles e Claire depois do tênis. [...] ‘Você não está jogando?’, pergunta Gilles. ‘Não, hoje, permanecerei como um espectador’, responde Jérôme com uma ironia da qual ele não está ciente, pois momentos depois ele olha voyeuristicamente para a mão de Gilles no joelho de Claire.”<sup>160</sup>

A primeira das três cenas, a da colheita das cerejas, já foi lida pela crítica em paralelo com um episódio do quarto livro de *As confissões* de Rousseau, no qual o filósofo conta o prazer de beijar a mão da jovem M<sup>lle</sup> Galley num pomar, logo após subir numa cerejeira e atirar um cacho dentro da roupa dela:

“Uma vez, M<sup>lle</sup> Galley, estendendo seu avental e recuando a cabeça, apresentou-se tão bem e eu fiz uma pontaria tão certa, que joguei um cacho de cereja dentro do corpete do vestido; e como rimos. A mim mesmo dizia: ‘Por que meus lábios não são cerejas! Como, de coração, os jogaria em cima delas!’

Desse modo o dia se passou a gracejar com a maior liberdade e sempre com a maior decência. Nem uma só palavra equívoca, nem uma só brincadeira atrevida: e tal decência não a impomos a nós mesmos, vinha por si mesma, agíamos como nos mandava o coração. Enfim, minha modéstia (outros dirão minha estupidez) foi tal que a maior familiaridade que me escapou foi a de beijar uma única vez a mão de M<sup>lle</sup> Galley. [...] A inocência dos costumes tem sua volúpia, que equivale bem à outra, porque não sofre intervalos e age continuamente. [...] Os que lerem isso não deixarão de rir de minhas aventuras galantes, reparando que, depois de muitas preliminares, as mais adiantadas acabam por um beijar de mão. Ó meus leitores, não se enganem! Talvez eu tenha sentido maior prazer com meus amores terminando por aquele beijo na mão do que os senhores com os seus começando, pelo menos, por onde acabei o meu.”<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2012, p. 46-7, tradução nossa. No original: “The central sequence of three short scenes conforms Jérôme’s transfer of a interest from Laura to Claire: the cherry picking, the Bastille Day dance and the tennis scene. The first time Jérôme looks at Claire’s knee he is helping her and Gilles collect cherries. Unselfconscious in his shorts, Gilles has climbed one side of the stepladder and Claire the other side. He feeds cherries to her, while Jérôme gazes up at the bent knee hugging the stepladder. As he does so, Laura walks towards him. She notices Jérôme staring at Claire’s leg and interrupts his reverie by comically pushing the basket towards him. [...] [The cherry-picking scene ends with Vincent and Laura] giggling, as the former says ‘I don’t like beards’, just before Rohmer cuts to the bearded Jérôme, looking crestfallen, excluded and feeling his age. From there, the film cuts to the Bastille Day dance. After Claire declines to dance with him, Jérôme stands at the side, sulking. The film segues into the scene in which Jérôme watches Gilles and Claire after tennis. [...] ‘Are you not playing?’, asks Gilles. ‘No, today, I remain a spectator’, replies Jérôme with an irony of which he is unaware, for moments later he stares voyeuristically at Gilles’s hand on Claire’s knee.”

<sup>161</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Tradução de Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret,

A aproximação entre elementos textuais desse episódio de Rousseau e elementos do longa de Rohmer foi utilizada por Crisp como para caracterizar Jérôme:

“Rousseau conta um incidente que ocorreu igualmente em Annecy no ano de 1730. É geralmente relatado como ‘o idílio do pomar de cerejas’, uma vez que ocorreu em meio a cerejeiras, enquanto Rousseau estava em uma expedição ao campo com duas jovens. Ele registra ter experimentado uma sensação do prazer mais intenso, no curso de uma aventura amorosa que culminou em um simples beijo na mão. O incidente no pomar de cerejas em *O Joelho de Claire* vem à mente, pois é lá que Jérôme fica obcecado pelo joelho de Claire.”<sup>162</sup>

Para Crisp, a aproximação dos elementos textuais e filmicos serve para mostrar a distância entre as ambições de Jérôme e suas realizações. Segundo o crítico, Rousseau é um autor associado com “uma busca por liberdade, autoconhecimento, auto-definição, como Jérôme; embora no mundo de Rohmer, tais esforços nunca podem resultar em outra coisa senão fracasso [*failure*] ambíguo”<sup>163</sup>. No entanto, não é somente como falta, fracasso ou declínio ambíguo da liberdade, do autoconhecimento e da auto-definição do diplomata que a aproximação com Rousseau interessa. O “idílio do pomar de cerejas” – naquilo que ele tem de associação entre inocência e voluptuosidade, de prazer pelo que poderia ser considerado um ponto inicial ou secundário num processo de sedução – pode ser um modo de explicar o desejo que Jérôme desenvolve, desde o dia da colheita das cerejas, por acariciar o joelho de Claire.

Num primeiro momento, a obsessão de Jérôme pelo joelho pode parecer fetichismo, isto é, quando uma parte do corpo do outro aparece a alguém como recoberta por uma espécie de *feitiço* (palavra da língua portuguesa que está na origem

---

2011, pp. 142-3. Observe-se que um exemplar de um volume das obras completas de Rousseau aparece também noutro conto moral, *A colecionadora*.

<sup>162</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 63, tradução nossa. No original: “Rousseau recounts an incident that took place likewise in Annecy, in the year of 1730. It is usually referred to as ‘the idyll of the cherry-orchard’, since it took place amidst cherry trees while Rousseau was on an expedition into the countryside with two young girls. He records having experienced a sensation of the most intense pleasure, in the course of an amorous adventure which culminated in a simple kiss in the hand. The incident at the cherry orchard in *Le Genou de Claire* springs to mind, for it is there that Jérôme becomes obsessed by Claire’s knee.”

<sup>163</sup> Idem, *ibidem*, pp. 63-4, tradução nossa. No original: “a quest for liberty, self-knowledge, self-definition, as is Jérôme; though in Rohmer’s world, such attempts can never result in any other than ambiguous failure”.

do termo *fetichismo*)<sup>164</sup>. Trata-se de um horizonte conceitual que se apóia, por exemplo, num ensaio de Freud de 1927, *O fetichismo*<sup>165</sup>, dedicado ao tema. No entanto, tal caracterização já foi apontada como inadequada por parte da crítica rohmeriana. É o que observa, por exemplo, Bonitzer:

“É completamente inadequado, por exemplo, a propósito de Jérôme, de evocar um ‘fetichismo do joelho’. [...] Certamente, Jérôme não é alguém que teria uma fixação especial sobre os joelhos das jovens: ele não é um herói de Buñuel ou de Nabokov. No máximo, pode-se falar, no seu caso, de um ‘traço de perversão’ [...]”<sup>166</sup>

Na busca de um termo mais adequado para fazer uma diferenciação entre a fixação do diplomata no joelho e o fetichismo, Hösle propõe o que chama de *parcialismo*:

“Como vários heróis masculinos de Rohmer, ele sofre de parcialismo, sendo o órgão preferido o joelho. É apropriado ler o parcialismo como uma consequência da incapacidade de perceber uma pessoa como um todo; se alguém olha apenas para o corpo, diminui a uma parte.”<sup>167</sup>

O parcialismo é um termo produtivo para especificar a relação de Jérôme com Claire, mas também com os outros (ele não notou, por exemplo, que Laura “gostaria de ser sinceramente amada por um homem maduro”<sup>168</sup>). Do mesmo modo, funciona para caracterizar a relação do herói com a padeira em *La Boulangère de Monceau*. Portanto, como propõe Hösle, é uma possibilidade descritiva que funciona para mais de um personagem de Rohmer. No caso de *Le Genou de Claire*, porém, o termo não é suficiente para definir o “feitiço” do joelho da adolescente, tal como ele o apresenta na sua conversa com Aurora em 17 de julho. Nesse dia, ele descreve para a escritora a

---

<sup>164</sup> SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 22.

<sup>165</sup> FREUD, Sigmund. O fetichismo. In: *Obras completas, volume 17 (1926-1929)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2014, pp. 302-10.

<sup>166</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 113, tradução nossa. No original: “Il est tout à fait inadéquat, par exemple, à propos de Jérôme, d’évoquer un ‘fétichisme du genou’. [...] A l’évidence, Jérôme n’est pas quelqu’un qui ferait une fixation spéciale sur les genoux des petites filles : ce n’est pas un héros de Buñuel ou de Nabokov. Tout au plus peut-on parler, dans son cas, d’un ‘trait de perversion’ [...]”.

<sup>167</sup> HÖSLE, Vittorio. *Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 36, tradução nossa. No original: “Like several of Rohmer’s male heroes, he suffers from partialism, the favored organ being the knee. It is appropriate to read partialism as a consequence of the incapacity of perceiving a person as a whole; if one only looks at the body, it shrinks itself to a part”.

<sup>168</sup> Idem, *ibidem*, p. 33, tradução nossa.

fascinação pelo joelho da adolescente que lhe ocorreu num encontro com Claire e o namorado dela na véspera, logo após a saída de um jogo de tênis:

“[...] embora não a queira [a Claire], sinto que tenho uma espécie de direito sobre ela: um direito que nasce da própria força do meu desejo. Estou convencido que a mereço mais do que ninguém. Por exemplo, ontem, no campo de tênis, estava a olhar para os dois apaixonados, e dizia comigo que, em todas as mulheres, há um ponto vulnerável. Numas, é a raiz do pescoço, o busto, as mãos. Para Claire, naquela posição, com aquela luz, era o joelho. Estás a ver, era como o pólo magnético do meu desejo, o ponto preciso em que, se me fosse permitido obedecer a esse desejo e de só obedecer a ele, teria colocado primeiro a mão. Ora foi aí que o namorado pousou a dele, com toda a inocência, com roda a estupidez. Aquela mão era, acima de tudo, estúpida, e isso chocava-me.”<sup>169</sup>

Nessa conversa, Jérôme descreve o joelho como “pólo magnético do seu desejo”. Assim como Rousseau encontrou prazer ao beijar a mão de M<sup>lle</sup> Galley, Jérôme quer o prazer de acariciar o joelho de Claire, uma jovem que ele declara merecer mais do que todos (uma declaração que indica, mais uma vez, as características “arrogantes” e “insolentes” dos heróis dos contos morais rohmerianos<sup>170</sup>) e com quem, paradoxalmente, afirma não querer nada. A contradição entre desejo e não-desejo pode ser mais um sinal da zona ambígua entre a mentira e a má-fé na qual se movimenta o personagem, mas também de que – malograda sua relação amorosa com a primeira adolescente, Laura – resta-lhe a busca de um desejo no qual a aceitação de uma renúncia ao sexo faça parte do horizonte. Nessa perspectiva, um dos modos que a renúncia ao sexo se apresentará é a agressividade, tal como se vê nas tentativas de destruir a relação de Claire e o namorado, uma vez que Jérôme – após a experiência com Laura – vê a diferença de idade como impossibilidade amorosa:

---

<sup>169</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 192-3. No original: “même si je ne veux pas d’elle, j’ai l’impression d’avoir comme un droit sur elle : un droit que naît de la force même de mon désir. Je suis convaincu de la mériter mieux que quiconque. Hier, par exemple, au tennis, je regarderais les amoureux, et je me disais que, dans tout femme, il y a un point vulnérable. Pour les unes, c’est la naissance du cou, la taille, les mains. Pour Claire, dans cette position, dans cet éclairage, c’était le genou. Tu vois, il était comme le pôle magnétique de mon désir, le point précis où, s’il m’était permis de suivre ce désir et de ne suivre que lui, j’aurais placé ma main. Or c’est là que son petit ami avait posé la sienne, en toute innocence, en tout bêtise. Cette main, avant tout, était bête, et ça me choquait.” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 195).

<sup>170</sup> Como vimos em capítulo anterior, os heróis dos contos morais já foram caracterizados como “agressifs, arrogants, insolents ou méprisants” por Pascal Bonitzer (*Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 42, tradução nossa).

“Se o seu desejo se cristaliza no joelho de Claire, é porque ele viu a mão de Gilles negligentemente pousada sobre este, em um gesto que de uma certa maneira sela simbolicamente uma ordem na qual sua idade o exclui [...] ] Daí sua obstinação a destroçar este relação. Ele destrói aquilo que ele não pode mais ter.”<sup>171</sup>

O lado agressivo de Jérôme aparecerá sobretudo no dia 28 de julho. Ao ir até a cidade, o diplomata viu – com um binóculo e à distância – Gilles caminhar enlaçado com outra jovem. Mais tarde, quando dá carona para Claire no seu barco e ambos são obrigados a se refugiar de uma chuva iminente, Jérôme conta o que viu. É como se, diante de uma situação que poderia potencialmente infundir desejo sexual<sup>172</sup>, mas que – nesse caso – não se efetivará, dado que Claire não tem interesse, só restasse ao diplomata destruir o que não pode ter. É o lado “sádico” do diplomata: “ele, sedutor fracassado e decadente, dá prova de uma obstinação sádica das mais suspeitas”<sup>173</sup>. Assim, ao contar que viu Gilles com outra jovem, Jérôme faz – não sem agressividade e sadismo – com que Claire chore. Após isso, aproveita-se da fragilidade dela e acaricia seu joelho:

“Tudo se passa ao fundo como se Jérôme tivesse escolhido o joelho da jovem [...] apenas porque, do corpo desejável de Claire, era a parte menos comprometedora. No meio caminho do pé (ridículo de fetichismo) e do sexo (vulgaridade do desejo), o joelho é a parte ‘baixa’ do corpo de Claire menos sexual. E quanto à parte ‘alta’, Jérôme mostra muito claramente em que ela era para ele um tabu: ‘Ela não teria suportado que lhe pegasse na mão, que lhe tocasse no ombro, que a abraçasse... Se eu tivesse tentado acariciar sua testa, seu cabelo, ela certamente teria esboçado um movimento de recuo’ [...] Onde se vê que o joelho da jovem não foi selecionado como um ponto de atração erótica pelo nosso herói (e como elemento lógico pelo autor) que em virtude desta qualidade essencial: reduzir para ele ao mínimo as probabilidades de fracasso.”<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 68, tradução nossa. No original: “Si son désir se cristallise sur le genou de Claire, c’est qu’il a vu la main de Gilles négligemment posée sur celui-ci, dans un geste qui scelle en quelque sorte symboliquement un ordre dont son âge l’exclut [...] D’où son acharnement à briser cette relation. Il détruit ce qu’il ne peut plus avoir”.

<sup>172</sup> A sugestão sexual do abrigo é sugerida por Hösle a partir de Virgílio: “That two persons of different sex seeking shelter from the weather in a covered place may develop erotic feelings for each other is a well-known topic, treated already in the fourth book of Virgil’s *Aeneid* [...]” (*Éric Rohmer: filmmaker and philosopher*. London: Bloomsbury, 2016, p. 36).

<sup>173</sup> MAGNY, Joël. *Éric Rohmer*. Paris: Rivages, 1986, p. 66, tradução nossa. No original: “lui, séducteur manqué et vieillissant, fait preuve d’un acharnement sadique des plus suspects”.

<sup>174</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991 pp. 113-4, tradução nossa. No original: “Tout se passe en fait comme si Jérôme n’avait jeté son dévolu sur le genou de la jeune fille [...] que parce que, du corps désirable de Claire, c’était la partie moins compromettante. A mi-chemin du pied (ridicule du fétichisme) et du sexe (vulgarité du désir), le genou est la partie ‘basse’ du corps de



Uma vez que Jérôme não é desejado por Claire, resta-lhe somente a possibilidade de um gesto cuja aparência é destituída de intenção sexual, isto é, que garanta-lhe que não será repellido. Tal como o “idílio do pomar de cerejas”, trata-se de uma aventura amorosa que culmina num ponto do corpo habitualmente não destacado num processo de sedução e cujo acariciar – justamente isso – pode ser lido, no caso do filme, de maneira antagônica: gesto inocente para Claire, gesto erótico para Jérôme. Assim, com a carícia, o “feitiço” do joelho se desfaz e Jérôme pode partir para um estado ainda mais sutil de transformação do desejo. Na versão literária, a confissão de Jérôme para a escritora do seu encontro com Claire é assim apresentada:

“Sentada numa cadeira de braços, diante de uma chávena de chá de tília, Aurora ouve a confissão de Jérôme. Ele confessa (seria a tempestade, a iminência da partida?) que não tinha uma consciência plena do que estava a fazer, e se sentiu dominado por uma necessidade súbita de catástrofe. Algo mais forte do que a sua vontade ditou palavras que não queria dizer, gestos que pensava nunca ousar fazer:

- Ela continuava a chorar, andava à procura de um lenço, não tinha nenhum. Eu dei-lhe o meu, ela enxugou vagamente os olhos, fez menção de mo restituir, fiz-lhe sinal para ficar com ele. Tenho certeza de que, naquele momento, me odiava [...] [Ela] estava sentada à minha frente, com aquele joelho aguçado, pequeno, frágil, ao meu alcance, ao alcance da minha mão. O meu braço estava colocado de tal forma que só tinha de o estender para lhe tocar no joelho. Tocar-lhe no joelho era a coisa mais extravagante, a única que não devia ser feita, e ao mesmo tempo a mais fácil. Sentia a simplicidade do gesto e, simultaneamente, a sua impossibilidade. [...] Precisei de coragem, sabes, de muita coragem. Na minha vida, nunca fiz nada tão heroico, pelo menos tão voluntário. [...] Nunca tive tão intensamente a sensação de estar a fazer uma coisa por ter de a fazer. Porque tinha de a fazer, não tinha? Tinha-te prometido! [...] Portanto, pus-lhe a mão no joelho com um movimento tão rápido e decidido que não deu tempo para reagir. A precisão do meu gesto antecipou-se à resposta. Ela limitou-se a lançar-me um olhar, um olhar indiferente [...] Que pensas tu disso?

- Penso que está muito bem contado – diz Aurora. – É pena não saber estenografia: teria anotado tudo. [...]

- Sabes – continua ele – que detesto fazer chorar as raparigas: se o fiz, foi porque ela precisava de uma lição, tinha de lhe abrir os olhos. Se sentisse que a chocava, mesmo ligeiramente, teria retirado

---

Claire la moins sexuelle. Et quant à la partie ‘haute’, Jérôme montre très clairement en quoi elle était pour lui tabou : ‘Elle n’aurait pas supporté que je lui prenne la main, l’épaule, que je serre contre moi... Si j’avais essayé de lui caresses le front, les cheveux, elle aurait sûrement esquissé un mouvement de recul’ [...] Où l’on voit que le genou de la jeune fille n’a été sélectionné comme point d’attraction érotique par notre héros (et comme élément logique par l’auteur) qu’en vertu de cette qualité essentielle : de réduire pour lui au minimum les probabilités de l’échec”.

a mão, envergonhado. Ora, não só não a chocava, mas até lhe fazia bem. Aquele gesto, que eu julgava ser um gesto de desejo, ela tomou-o por um gesto de consolo. [...]

- A tua história é encantadora – diz ela –, mas perfeitamente anódina. Não há outra perversidade senão aquela que tu pretendes lá meter.

- Pelo contrário, afirmo que os resultados são o que há de mais moral. Por um lado, esconjurei o encanto de que te falava: o corpo daquela rapariga deixará de me obcecar. É como se a tivesse possuído, estou satisfeito. Por outro lado, ao mesmo tempo, fiz uma ‘boa acção’, e a consciência dessa boa acção fez-me sentir prazer: afastei-a daquele rapaz para sempre. [...]

- O que me diverte, é que não podes suportar a ideia de haver uma mulher que te escapa.

- Admito perfeitamente que haja mulheres que me escapam; tu, por exemplo.

- Mas eu não entro no jogo.

- É a censura que te faço. Para ti, não passo de uma cobaia, ao passo que tu, para mim, és uma grande amiga. Aliás, tudo que fiz, fi-lo por amizade para contigo, e tu sabe-lo muito bem.”<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 199-201. No original: ““Assisse dans une bergère, devant une tasse de tilleul, Aurora écoute la confession de Jérôme. Il avoue (était-ce l’orage, l’imminence du départ?) s’être trouvé dans une sorte d’état second, sous le coup d’un besoin subit de catastrophe. Quelque chose plus fort que sa volonté a dicté des mots qu’il ne voulait pas dire, des gestes qu’il n’aurait pas cru oser faire:

- Elle continuait à pleurer, elle cherchait un mouchoir, elle n’en avait pas. Je lui tendu le mien, elle s’est tamponné vaguement les yeux, elle a fait le geste de me rendre, je lui ai fait le signe de le garder. Je suis sûr qu’à ce moment-là elle devait me haïr. [...] [Elle] était assise en face de moi, le genou aigu, étroit, lisse, fragile à ma portée, à la portée de ma main. Mon bras était placé de telle façon que je n’avais qu’à l’étendre pour toucher son genou. Toucher son genou était la chose la plus extravagante, le seule à ne pas faire, et en même temps la plus facile. Je sentais à la fois la simplicité du geste et son impossibilité. [...] Il m’a fallu du courage, tu sais, beaucoup de courage. Dans ma vie, je n’ai fait quelque chose d’aussi héroïque, du moins d’aussi volontaire. [...] Je n’ai éprouvé à ce point le sentiment de faire quelque chose parce qu’il fallait. Car, il fallait le faire, n’est-ce pas, je te l’avais promis? [...] Donc, j’ai mis ma main sur son genou d’un mouvement rapide et décidé qui ne lui a pas laissé le temps de réagir. La précision de mon geste a prévenu la riposte. Elle m’a simplement jeté un regard indifférent [...] Qu’en penses tu?

- Je pense que c’est très bien raconté, dit Aurora. C’est dommage que je ne sache pas le sténo : j’aurais tout noté. [...]

- Tu sais, poursuit-il, que j’ai horreur de faire pleurer les filles : si je l’ai fait, c’est qu’elle avait besoin d’une leçon, il fallait que je lui ouvre les yeux. Si j’avais eu le sentiment de la choquer tant soit peu, j’aurais retiré ma main, le rouge au front. Or, non seulement, je ne la choquais pas, mais je lui faisais bien. Ce geste que je croyais un geste de désir, elle l’avait pris pour un geste de consolation. [...]

- Ton histoire est charmante, dit-elle, mais parfaitement anodine. Il n’y a pas d’autre perversité que celle que tu prétends y mettre.

- Je prétends au contraire que les résultats sont tout ce qu’il y a de plus moraux. D’une part, j’ai dissipé l’enchantement dont je parlais : le corps de cette jeune fille ne m’obsédera plus. C’est comme si je l’avais possédée. D’autre part, en même temps, j’ai fait une ‘bonne action’, et la conscience de cette bonne action a été partie constitutive de mon plaisir : je l’ai détachée de ce garçon pour toujours. [...]

- Ce qui m’amuse, c’est que tu ne peux pas supporter l’idée qu’il y ait une femme qui t’échappe.

- J’admets très bien qu’il y ait des femmes qui m’échappent, toi, par exemple.

- Moi, je suis hors-jeu.

- C’est bien ce que je te reproche. Pour toi, je ne suis qu’un cobaye, tandis que toi, tu es une très grande amie. D’ailleurs, tout ce que j’ai fait, je l’ai fait par amitié pour toi, et tu le sais très bien” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 202-4).

Jérôme confessa (*avoue*) seu gesto “heroico”, que exigiu “muita coragem”, mas que, finalmente, “dissipou o encantamento” do joelho. Por um lado, na sua confissão (*confession*), diz que realizou um ato “voluntário”, mas – por outro – revela que seu ato foi muito mais determinado por Aurora, ao falar que tinha prometido a ela fazê-lo (“tinha-te prometido”), ao se preocupar com o que ela acha do seu relato (“Que pensas tu disto?”) e ao dizer que só fez pela amizade com ela (“fi-lo por amizade para contigo”). Além disso, na sua má-fé ou no seu parcialismo, Jérôme tenta defender sua atitude como “moral”, apesar dos meios agressivos e da finalidade pessoal erótica dissimulada, isto é, de meios (agressividade) e fins (particulares) que não são virtuosos (o contrário deles, isto é, meios pacíficos e fins universais, poderiam ser interpretados como concernentes a um ato moral). Não seria, contudo, possível que Jérôme visse as defasagens entre seu dizer e o fazer: como o Quixote no afresco do início do filme, ele fez toda sua trajetória narrativa “cego”. O que, do ponto de vista da escritora, resulta numa história eficiente do ponto de vista da forma (“está muito bem contado”) e do conteúdo (desde o início, Aurora disse que a história só seria boa se não houvesse relações sexuais diretas entre o herói e as adolescentes).

A confissão de Jérôme evidencia dois estados sutis de transformação – ou sublimação – do desejo. Num primeiro nível, temos a troca de uma meta sexual (o desejo por Claire) por outra aparentada psiquicamente (o desejo pelo joelho de Claire). Trata-se de uma ficcionalização fílmica que exemplifica o sentido que Freud dá ao termo sublimação (*Sublimierung*): “capacidade de trocar a meta originalmente sexual por outra, não mais sexual, mas àquela aparentada psiquicamente”<sup>176</sup>. É o que confirma a fala de Jérôme sobre ter acariciado o joelho de Claire: “é como se a tivesse possuído”. Há um deslocamento da energia característica de uma relação sexual para um gesto que, para Jérôme, possui parentesco com sexo (ainda que possa ser lido sem tal significação por Claire). Além dessa sublimação, temos pelo menos mais uma outra, fundamental na estruturação da narrativa, na relação entre Jérôme e Aurora, cuja energia sexual potencial é deslocada para o campo das palavras. Ao longo do filme, os dois apresentam sinais de que possuem um interesse amoroso mútuo, mas

---

<sup>176</sup> FREUD, Sigmund. A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno. In: *Obras completas, volume 8 (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 369. Sobre a relação entre o joelho e a sublimação, A. Baecque e N. Herpe dizem: « en se focalisant sur le contact furtif avec le genou de Claire, plutôt que sur la conquête de son corps entier, Jérôme met en marche le mécanisme freudien de la sublimation, et son développement artistique » (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 225).

que é sublimado<sup>177</sup>. É como se a comunicação verbal assumisse o lugar da relação sexual e permitisse que os dois, afinal noivos de outras pessoas, possam desenvolver noutra chave o que acreditam ser necessário renunciar. Nessa perspectiva, se voltarmos às coincidências entre o papel da escritora e o papel do diretor de cinema, é possível retirar dessa segunda forma de sublimação uma interpretação de como Rohmer compreende o fazer artístico: desejo articulado com renúncia, energia sexual transformada em arte. Assim como Aurora converte desejo e renúncia em palavras, Rohmer converte desejo e renúncia em cinema: num caso como noutro, sublimação.

As palavras trocadas entre Aurora e Jérôme, porém, não se resumem à sublimação de uma potencial, mas nunca efetivada, relação sexual. Um elemento importante no modo como se articulam está na relação entre confissão e sexualidade. Como elucida Foucault, tal relação é fundamental na produção do discurso sobre sexo:

“A confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo. Entretanto, ela se transformou consideravelmente. Durante muito tempo permaneceu solidamente engastada na prática da penitência. Mas, pouco a pouco, a partir do protestantismo, da Contrarreforma, da pedagogia do século XVIII e da medicina do século XIX, perdeu sua função ritual e exclusiva: difundiu-se [...] Não se trata somente de dizer o que foi feito – o ato sexual – e como, mas de reconstituir nele e a seu redor, os pensamentos e as obsessões que o acompanham, as imagens, os desejos, as modulações e a qualidade do prazer que o contém. Pela primeira vez, sem dúvida, uma sociedade se inclinou a solicitar e a ouvir a própria confidência dos prazeres individuais.”<sup>178</sup>

Vista desse ângulo, a confissão (*aveu*, *confession*) – como forma discursiva escolhida por Jérôme para expressar pensamentos, obsessões, imagens, desejos e prazeres que estão ao redor dos seus interesses sexuais em Annecy – pode aprofundar elementos de *Le Genou de Claire*, dos contos morais rohmerianos e do modo como estes configuram a sexualidade. Primeiro, dado que a confissão é “um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que

---

<sup>177</sup> Sublinhamos o interesse de Jérôme pela escritora, mas ela também o demonstra. Por exemplo, no dia 1 de julho, ela diz: « comment veux-tu que je me risque à habiter avec toi, toute seule, dans ta maison: tu sais bien que je t'adore » (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 174).

<sup>178</sup> M. Foucault, *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 70-1.

requer a confissão, impõe-na, avalia-a”<sup>179</sup>, mais uma vez é possível se caracterizar o vínculo entre o herói e a escritora. Aurora é “a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a”: o que, dentro do universo ficcional de *Le Genou de Claire*, é mais um indício da relação de poder assimétrica entre ela (que mantém os “olhos abertos”) e o Jérôme (que está “cego”). Segundo, a descrição de Foucault da confissão permite sublinhar mais um elemento de origem cristã na concepção dos contos morais rohmerianos: assim como a forma renunciadora dos filmes remete à escrita cristã (por exemplo, São Francisco de Assis), a forma discursiva utilizada por Jérôme – a confissão – também remete ao cristianismo<sup>180</sup>. Terceiro, a observação de uma possível associação entre confissão e cristianismo permite ver com um novo olhar o momento em que tal forma discursiva foi decisivamente mobilizada para a narrativa, isto é, quando temos um noivo como herói, mas que possui a tentação de viver algo proibido pelo cristianismo no casamento: o adultério. É a partir desse horizonte, o do casamento cristão, visto na sua relação com os pensamentos pecaminosos e seu exame na confissão, que se explicam os motivos da renúncia a que todos os personagens dos contos morais rohmerianos tem de se submeter. Todos os episódios do ciclo são, praticamente, estruturados sobre um teste colocado ao protagonista masculino, que – noivo ou casado – é atraído por uma “mulher tentadora”, a qual deverá renunciar para manter o casamento<sup>181</sup>. Nesse percurso, confessa – seja a um personagem, seja ao espectador – seus pensamentos, obsessões, desejos e prazeres, de modo a criar uma imagem que será, ao final, coerente com a visão cristã sobre o casamento (por mais que tal imagem seja desfeita pelas imagens do filme). Por fim, o cotejo entre a confissão (tal como foi vista por Foucault) e uma configuração ficcional sua (tal como foi realizada por Rohmer) permite observar traços da problemática envolvida num “ritual de discurso onde o sujeito da fala coincide com o sujeito do enunciado”<sup>182</sup>. No desenrolar narrativo de *Le Genou de Claire*, vimos o quanto existe de ocultamento (má-fé ou mentira) e deslocamento (sublimação) na confissão de Jérôme: assim, a ficcionalização filmica da confissão, tal como é efetuada no ciclo rohmeriano, é um convite para se refletir sobre as discrepâncias sutis que podem surgir nas tentativas de

---

<sup>179</sup> Idem, *ibidem*, p. 69.

<sup>180</sup> Foucault fala que “o cristianismo é, bem no fundo, essencialmente, a religião da confissão” (*Do governo dos vivos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 78).

<sup>181</sup> Em parte, a exceção é *A carreira de Suzanne*, sobre a qual já falamos acima.

<sup>182</sup> M. Foucault, *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 69.

coincidir o sujeito da fala e o do enunciado, em especial quando se coloca o horizonte do casamento cristão. É o que veremos, a seguir, em *L'amour, l'après midi*.

### III

#### **AMOR À TARDE: CRISTIANISMO SEM CRISTO**

*Amor à tarde*<sup>183</sup> é o longa-metragem de conclusão dos *Seis contos morais*: nele, é possível identificar a retomada de constantes que já vimos, assim como sublinhar com maior evidência outras, cuja utilização fica mais clara no conto final do ciclo, lançando luz sobre seu uso nos precedentes.

O filme começa com a ida de Frédéric até uma estante de sua casa para retirar um livro. É o exemplar escolhido para sua leitura habitual no trem entre o seu apartamento nos subúrbios e o seu escritório em Paris:

“No comboio, gosto muito mais de ler um livro do que o jornal, e não só devido à comodidade do formato. O jornal não mobiliza grandemente a minha atenção, e sobretudo não me faz sair o bastante da vida presente. Actualmente, sou fanático por relatos de exploração. O livro que tenho comigo é a *Viagem à volta do mundo* [*Voyage autour du monde*], de Bougainville. O meu trajecto, de manhã e à noite, corresponde mais ou menos à dose de leitura que gosto de absorver sem interrupções.”<sup>184</sup>

A vida presente a que Frédéric se refere é retratada no prólogo do filme: o herói é casado com Hélène, com quem tem uma filha, e sócio de um escritório de advocacia, que divide com Gérard e duas secretárias. Trata-se de um mundo diferente daquele descrito pelo livro que escolheu na estante, no qual Bougainville relata uma viagem para fora da França e aborda temas como a poligamia taitiana, entre outros<sup>185</sup>. Tal relação entre o mundo de Frédéric e o descrito por Bougainville foi abordada por Leigh:

“O mundo social explorado neste filme é a Paris burguesa no período seguinte aos levantes políticos e às mudanças sociais na década de 1960. [...] É um filme sobre a dificuldade do casamento em uma sociedade onde o casamento perdeu seu status como um

---

<sup>183</sup> *Six contes moreaux, VI, L'amour après-midi* (1972).

<sup>184</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 208. No original: “Dans le train, je préfère de beaucoup de livre au journal, et pas seulement à cause de la commodité du format. Le journal ne mobilise pas assez mon attention, et surtout ne me fait pas suffisamment sortir de la vie présente. Actuellement, je me passionne pour des récits d'exploration. Le livre que j'ai avec moi est le *Voyage autour du monde* de Bougainville. Mon trajet, matin et soir, correspond à peu près la dose de lecture que j'aime absorber sans interruption” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 210).

<sup>185</sup> L.-A. de Bougainville. *Voyage de la frégate La Boudeuse et de la flûte d'Étoile autour du monde*. Paris : Découverte, 1989.

pré-requisito social, legal ou religioso para um relacionamento sexual. [...] O interesse de Frédéric pelos contatos de Bougainville com a poligamia resume seus sentimentos sobre o novo clima social que contém a armação do *Amor à tarde*. Na era do amor livre, Frédéric descobre que ele já está ocupando uma posição em uma burguesia, cujas restrições ele agora se ressentir. Amor livre, contracultura, hippies, feminismo, liberação das mulheres, contracepção e enfraquecimento das estruturas religiosas sobre a sexualidade e o casamento: estas formam o pano de fundo dos olhos e mente devaneantes de Frédéric.”<sup>186</sup>

O livro de Bougainville permite que Frédéric abandone, durante o tempo do trajeto do seu trem, a vida entre os subúrbios e Paris, entre a sua esposa e o escritório, e possa explorar – pela leitura – o mundo fora da França e do seu casamento. O que, na perspectiva de Leigh, sinaliza questionamentos a que o mundo social parisiense da época do filme se submetia: o contexto da ascensão do feminismo, da difusão de métodos contraceptivos, entre outros, ressoa ao fundo da relação amorosa de Frédéric, que passa a questionar aspectos dela, tal como a monogamia. Por exemplo, nas suas viagens de trem entre a sua casa e Paris, ao observar algumas mulheres, o herói comenta:

“Desde que casei, acho todas as mulheres bonitas. Nas suas ocupações menos inesperadas, restituo-lhes o mistério de que, antigamente, as despojava quase todas. Gostava de saber como é a sua vida [*je suis curieux de leur vie*], mesmo que ela não me traga nada que eu já não sabia. Que terá passado, se eu tivesse encontrado aquela jovem, há três anos atrás? Teria atraído a minha atenção? Poderia ter-me apaixonado por ela, desejar um filho dela?”<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2012, pp. 51-3, tradução nossa. No original: “The social world explored in this film is bourgeois Paris in the period following the political upheavals and social changes in 1960s. [...] It is a film about the difficulty of marriage in a society where marriage has lost its status as a social, legal or religious pre-requisite for a sexual relationship. [...] Frédéric’s interest in Bougainville’s encounters with polygamy sums up his feelings about the new social climate which comprises *L’Amour, l’après-midi*’s setting. In the era of free love, Frédéric discovers he is already occupying a position in a bourgeoisie whose restrictions he now resents. Free love, the counter culture, hippies, feminism, women’s liberation, contraception and weakening of religious structures about sexuality and marriage: these form the background for Frédéric’s wandering eyes and mind”.

<sup>187</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 209. No original: “Depuis que je suis marié, je trouve toutes les femmes jolies. Dans leurs occupations les moins inattendues, je leur restitue ce mystère dont je les dépouillais presque toutes jadis. Je suis curieux de leur vie, même si elle ne m’apporte rien que je ne sache déjà. Que se serait-il passé, si j’avais, il y a trois ans, rencontré cette jeune femme? Aurait-elle frappé mon attention? Aurais-je pu m’éprendre d’elle, désirer un enfant d’elle?” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 210).



A dúvida a respeito da exclusividade amorosa ganha ainda outro matiz se atentarmos para a edição do livro que Frédéric leva no trem, destacada num primeiro plano por Rohmer, na qual vemos que o relato de viagem é complementado por um escrito de Diderot. Trata-se do *Suplemento à viagem de Bougainville*<sup>188</sup>, no qual o filósofo reflete sobre as diferenças entre os taitianos e os europeus, de modo a trabalhar “o tema maior das Luzes, o da oposição entre o homem natural e homem civilizado”<sup>189</sup>, como elucida Franklin de Matos. O trecho principal do suplemento é o diálogo, no Taiti, entre um capelão visitante europeu e o taitiano Oru, motivado pelo fato de que faz parte do dever local de um hóspede dormir com a mulher ou uma das filhas do anfitrião. O costume taitiano abre a possibilidade para um diálogo no qual se evidencia a oposição entre dois modos de compreensão do homem:

“O Taiti é uma comunidade feliz por uma razão bastante simples: sua legislação funda-se na natureza [...] Ora, visto que o direito de propriedade não é natural, o taitiano desconhece as noções de teu e de meu, prezando como riqueza o número máximo de filhos [...] Por isso, não é surpreendente que o nascimento de uma criança seja objeto do maior regozijo público e privado, que a sexualidade seja a grande preocupação da educação taitiana e que as leis civis procurem encorajar ao máximo ‘a mais augusta inclinação da natureza’. A união do macho e da fêmea, assim, não se faz necessariamente pelo vínculo do casamento [...] [Na hipótese de casamento,] nenhum dos dois empenha por isso sua liberdade sexual [...] Como se pode supor, o taitiano ignora, assim, uma série de paixões, valores e práticas que provocam tanta desordem e infelicidade entre os europeus: o ciúme, a constância, a fidelidade conjugal, o incesto, o pudor, a galanteria, o coquetismo. [...] No fundo, que lições tirar da utopia taitiana? A primeira delas é explícita: as paixões humanas, decorrentes de necessidades físicas, não são boas nem más, [...] são estranhas ao domínio da moral. A segunda, implícita, é que este ponto de vista diz respeito ao homem natural, fora de qualquer vínculo com os outros, e ainda ao homem social, em todos os casos em que suas ações são indiferentes à sociedade. Mas o homem vive em sociedade e é então que intervém o domínio da moral, que deve regular suas relações com os outros. Uma sociedade bem constituída pode, pois, dirigir as paixões humanas no sentido do bem público e é precisamente o que fazem os taitianos: eles devem sua boa constituição à sabedoria na observação de um código único, o natural, que funda uma moral sadia e revela, por contraste, a insanidade das legislações europeias.”<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> DIDEROT, Denis. Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B. In: *Os pensadores XXIII*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 429-455.

<sup>189</sup> MATOS, Luiz Fernando Franklin de. Diderot: juras indiscretas. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 221-233.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*, p. 231.

Assim, as questões presentes no suplemento de Diderot – a falta de naturalidade da noção de propriedade aplicada à relação amorosa, a conexão problemática entre as paixões humanas e o domínio da moral, a poligamia, “a insanidade das legislações europeias”<sup>191</sup> – dão palavras às interrogações que rondam Frédéric. No entanto, como ele vive em sociedade, e esta é regulada pelo domínio da moral, ocorre uma espécie de interiorização da transgressão, de modo a evitar ações no mundo exterior. É o que vemos, por exemplo, na sequência do sonho, que se inicia num café parisiense e encerra o prólogo do filme:

“[...] sinto que a minha vida passa e que as outras vidas passam paralelamente à minha, e fico como que frustrado por ter me mantido alheio a essas vidas, por não ter retido cada uma daquelas mulheres, mesmo só por um instante, na sua caminhada precipitada para um emprego qualquer, um prazer qualquer...”

“E sonho: sonho que as possuo a todas, de verdade. Há já uns meses que, nas minhas horas livres, gosto de me deleitar num devaneio que, de dia para dia, se vai tornando mais preciso e mais rico. Devaneio infantil e provavelmente inspirado por um livro que li quando tinha os meus dez anos: imagino que possuo um pequeno aparelho que se pendura ao pescoço e emite um fluido magnético capaz de aniquilar qualquer vontade alheia.

“Sonho que exerço o seu poder sobre as mulheres que passam pela esplanada do café [...]”<sup>192</sup>

Assim como a leitura do Taiti descrito por Bougainville e Diderot, a sequência do sonho é mais um modo de Frédéric escapar da sua vida presente. Por um lado, trata-se de uma sequência que retoma elementos já vistos nos protagonistas dos *Seis contos morais*: a distância entre o que o personagem é (no caso desse herói, monogâmico) e o que imagina ser (polígamo); a conspiração irrisória fundada em fantasia (o fluido magnético que anula a vontade das mulheres e transforma Frédéric

---

<sup>191</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>192</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 218. No original: “[...] je sens que ma vie passe et que d’autres vies se déroulent parallèlement à la mienne, et je suis comme frustré d’être resté étranger à ces vies, de n’avoir pas retenu chacune de ces femmes, ne serait-ce qu’un instant, dans leur marche précipitée vers je ne sais quel travail, vers je ne sais quel plaisir...”

“Et je rêve : je rêve que je les possède toutes, effectivement. Depuis quelques mois, j’aime à me complaire, à mes moments perdus, dans une rêverie qui se précise et s’étoffe de jour en jour. Rêverie enfantine, et probablement inspirée par une lecture de mes dix ans : j’imagine que je suis possesseur d’un petit appareil qu’on suspend à son cou et qui émet un fluide magnétique capable d’annihiler toute volonté étrangère.

“Je rêve que j’exerce son pouvoir sur les femmes qui passent devant la terrasse du café [...]” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, p. 220).

num sedutor quase sempre irrecusável); a intoxicação literária (quando o herói afirma que o aparelho é provavelmente inspirado num livro). Por outro lado, é uma sequência incomum no universo rohmeriano em vários aspectos. Primeiro, o uso do registro onírico é atípico na obra de ambição realista do cineasta. Além disso, a escolha do aparelho emissor no pescoço é um elemento de ficção científica, gênero cinematográfico nunca utilizado pelo autor. Em terceiro lugar, o conjunto formado pela edição de som e mixagem é feito de um modo sem paralelo nos demais filmes do ciclo: aqui, para favorecer a atmosfera de sonho, temos o uso da dublagem como modo de excluir o som ambiente da cidade (silenciando Paris e sublinhando a intimidade do encontro amoroso) e a utilização de uma frequência musical adicionada ao mundo ficcional (algo raro num cineasta que diz não gostar de incluir música nos seus filmes<sup>193</sup>). Ademais, a subordinação das imagens à imaginação do herói, verbalizada em *off*, é um procedimento que não se verifica noutros contos morais rohmerianos, nos quais o jogo sinuoso entre imagem e narração sonora é o destaque. Por fim, a aparição – pela primeira vez numa única sequência – de atrizes dos filmes anteriores cria o efeito de que tudo converge para esse momento e, desse modo, sublinha o fato de *Amor à tarde* ser o último episódio, tal como os créditos iniciais já anunciam. Ou seja, por mais de um motivo, listados acima sem ordem de prioridade, trata-se de uma sequência que se distingue na série e cuja elucidação dos efeitos particulares pode trazer consequências para caracterizar o modo como Rohmer planeja a recepção geral da sua obra moralista. Dudley Andrew resumiu e interpretou tal sequência:

“[Frédéric] imagina possuir um instrumento mágico, um pingente, que emite um fluido magnético capaz de neutralizar a resistência das mulheres para as quais seu possuidor o dirige. Temos então direito a seis vinhetas mostrando-nos como Frédéric tem êxito em desarmar, uma após a outra, as diversas atrizes de três dos cinco contos morais precedentes. Todas se submetem aos seus desejos – exceto Béatrice Romand [...] [A] reaparição, no último conto moral, de atores e de personagens dos contos precedentes abre um alçapão [*trappe*] dentro do texto, um vertiginoso abismo narrativo [*gouffre narratif*] em relação aos nossos pés. [...] Isto não ilustra a noção de

---

<sup>193</sup> “Oui, je l’avoue crûment, je n’aime pas la musique. Je m’applique à l’éliminer de ma vie et de mes films” (É. Rohmer. *De Mozart à Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique*. Paris: Actes Sud, 1996, p. 14). Em português: “Confesso, aliás, cruamente que não gosto de música. Faço o que posso para eliminá-la da minha vida e dos meus filmes” (*Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*. Tradução de Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 19).

Leibniz, desenvolvida posteriormente por Deleuze, de mundos impossíveis? Pode-se igualmente pensar em uma variante de hipertexto, dentro da qual os personagens de um conto tomam parte em, ou nos conduzem a, um outro conto, que ocorre em outro lugar.”<sup>194</sup>

A interpretação de que a reaparição de parte do elenco nos joga numa espécie de precipício é produtiva pois – dadas as características incomuns dessa sequência – existe um desvio abrupto no percurso habitual dos contos morais. No entanto, convém descrever os dois termos usados por Andrew – *mundos impossíveis* e *hipertexto* – para verificar se são os mais adequados para definir essa mudança no caminho. Como Deleuze esclarece sobre Leibniz:

“[Leibniz] faz do nosso mundo relativo o único mundo existente, mundo que repele os outros mundos possíveis, porque é relativamente ‘o melhor’. Deus escolhe entre uma infinidade de mundos possíveis, impossíveis uns com os outros, e escolhe o melhor ou o que tem mais realidade possível.”<sup>195</sup>

Nos créditos iniciais do filme, apresenta-se o elenco da “sequência do sonho” [*séquence du rêve*] – assim nomeada e numa cartela avulsa, de modo a já anunciar sua singularidade – como composto por: Françoise Fabian e Marie-Christine Barrault (respectivamente, as personagens Maud e Françoise de *Ma Nuit chez Maud*); Haydée Politoff (que interpreta uma personagem de prenome homônimo em *La Collectionneuse*); Aurora Cornu, Laurence Monaghan Béatrice Romand (nessa ordem, Aurora, Claire e Laura em *Le Genou de Claire*). No sonho de Frédéric, todavia, as atrizes não interpretam as mesmas personagens dos contos anteriores: por exemplo, Aurora Cornu interpreta uma personagem cuja primeira fala pede por dinheiro, tal como uma prostituta. Dessa maneira, a atriz existiria no mundo ficcional

---

<sup>194</sup> ANDREW, Dudley. Le fluide magnétique d’Éric Rohmer. In: N. Herpe (org.). *Rohmer et les Autres*. Tradução de Mireille Dobrzynski e Michelle Herpe-Voslinsky. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 123-5, tradução nossa. No original: “[Frédéric] s’imagine posséder un instrument magique, un pendentif, qui émet un fluide magnétique capable de neutraliser la résistance des femmes vers lesquelles son possesseur le dirige. Nous avons alors droit à six vignettes nous montrant comment Frédéric réussit à désarmer, l’une après l’autre, les diverses actrices issues de trois des cinq contes moraux précédents. Chacune se soumet à ses désirs – sauf Béatrice Romand [...] [La] réapparition dans le dernier conte moral d’acteurs et de personnages des contes précédents ouvre un trappe dans le texte, avec à nos pieds un gouffre narratif vertigineux. [...] Ceci n’illustre t-il pas la notion de Leibniz, développée plus tard par Deleuze, de mondes impossibles? On peut également songer à une version de l’hypertexte dans laquelle les personnages d’un conte participent ou nous conduisent à un autre conte se déroulant ailleurs”.

<sup>195</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, p. 95.

total dos contos morais como uma escritora (em *O Joelho de Claire*) e uma prostituta (em *Amor à tarde*): o que, do ponto de vista da explicação deleuziana, não seria possível. Portanto, não é como ilustração dos mundos impossíveis que se explica o efeito de precipício que a sequência do sonho causa.

Em relação ao hipertexto, tomemos a explicação de Alberto Manguel: “o leitor de um hipertexto pode entrar no texto praticamente em qualquer ponto”<sup>196</sup>. Segundo o autor, o conceito se aplica a obras como o *Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortázar, “romance construído com capítulos intercambiáveis cuja sequência o leitor determina à vontade”<sup>197</sup>. Mais uma vez, não se trata de um conceito produtivo para se explicar a sequência do sonho. No romance de Cortázar, temos duas direções de leitura dadas pelo romancista: na primeira, o leitor tem “o fundamental da ação desenrolada”<sup>198</sup>; na segunda, o leitor “refaz o percurso desses mesmos capítulos básicos”<sup>199</sup>, mas com desdobramentos. O resultado é um “texto deliberadamente lacunoso”<sup>200</sup>, mas que pode “conduzir à visão da totalidade”<sup>201</sup>: ou seja, é um romance por onde se pode entrar por mais de um caminho, mas que estão enraizados num universo ficcional coeso. Visto sob esse ângulo, nada indica que a escritora e a prostituta sejam partes de uma mesma totalidade ficcional: portanto, o conceito de hipertexto também não se aplica à sequência do sonho.

Uma outra interpretação para a articulação entre o que Andrew chamou de “precipício” e o modo como Rohmer planeja a recepção da obra é dada por Leigh:

“ [...] a reintrodução das mulheres dos *Seis contos morais* nos alerta para a consciência de Rohmer (como Hitchcock) de que devaneios [*daydreaming*] e fantasias são como fazer e assistir filmes. O desejo Frédéric é cinematográfico porque é voyeurístico, mas também porque ele se imagina como um personagem dentro de um filme.”<sup>202</sup>

---

<sup>196</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 355.

<sup>197</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>198</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 270.

<sup>199</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>200</sup> Idem, *ibidem*, p. 268.

<sup>201</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>202</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 54, tradução nossa. No original: “[...] the re-introduction of the women of the *Six contes moraux* alerts us to Rohmer’s awareness (like Hitchcock) that daydreaming and fantasising [sic] are like making and watching films. Frédéric desire is cinematic because it is voyeuristic, but also because he imagines himself to be a character in a film”.

A interpretação da relação entre a sequência do sonho – que, como mais propriamente Leigh designa, é um *daydreaming* – e o cinema explica o precipício que somos jogados porque desvia o espectador do seu pacto regular com o universo rohmeriano. Ao estabelecer paralelos entre os devaneios do seu personagem e seu ofício do cineasta<sup>203</sup>, Rohmer abre uma espécie de intervalo metalinguístico, no qual somos jogados numa condição muito diferente da que busca estabelecer sua ambição habitual de um cinema “toma o mundo por objeto e que é um meio”<sup>204</sup>. Nessa perspectiva, se Frédéric atua ao modo de um diretor e de um ator no seu *daydreaming*, se o seu desejo é cinematográfico, um caminho interpretativo para caracterizar o abismo narrativo pode ser a comparação entre o dispositivo no pescoço do personagem e a teoria do cinema como um dispositivo, tal como formulada por Jean-Louis Baudry<sup>205</sup>. Como elucida Ismail Xavier:

“[...] a visão do cinema como um Dispositivo (Jean-Louis Baudry) trouxe uma síntese do percurso da teoria nos anos 1970, propondo uma análise crítica do efeito-janela que levava em conta não só as características próprias da imagem, mas também as condições psíquicas de sua recepção. Resumindo, há um cinema (o clássico e suas atualizações) que explora a potência de simulação do dispositivo, dando ensejo para que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano a quem o mundo se oferece para a percepção e o conhecimento em condições ideais, de modo a compor a relação a relação sujeito-objeto nos moldes cartesianos, ou seja, segundo uma noção do sujeito consolidada dentro da tradição burguesa. Lembro aqui este aspecto da teoria porque era central este movimento de vincular o aparato técnico com uma formação ideológica que se questionava a partir de uma inspiração vinda dos pensadores associados à desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas (Marx, Nietzsche e Freud). E havia também o pressuposto da dominação social – à qual o cinema clássico prestaria seu serviço – e a hipótese de que a eficácia do cinema neste papel estava apoiada na estrutura da psique (segundo a tópica freudiana) que encontrava no dispositivo cinematográfico seu espelho.”<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> A possível relação entre o protagonista e o cineasta é explorada por seus biógrafos, para os quais *Amor à tarde* é « une autobiographie fantasmée de Rohmer » (A. Baecque e N. Herpe. *Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, p. 227).

<sup>204</sup> ROHMER, Éric in BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (orgs.). Entretien avec Éric Rohmer. *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 240, tradução nossa.

<sup>205</sup> BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Tradução de Vinicius Dantas. In: I. Xavier (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 383-99.

<sup>206</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 175. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 175. O uso das palavras *clássico* e *moderno* no cinema possui singularidades em relação à sua utilização no âmbito das outras artes. Por exemplo, nas artes visuais,

De fato, o efeito de abismo se dá porque é possível interpretar a sequência do sonho como uma discreta exposição sobre as relações entre sujeito, desejo, cinema clássico e invisibilidade do aparato. Na medida em que vemos o herói como espectador, apresentado como sujeito soberano a quem o mundo se oferece sem resistência, existe uma sugestão do processo pelo qual o cinema clássico opera (o fato de que isso seja visto com humor não anula tal caracterização). Além disso, na medida em que mostra o herói como uma espécie de diretor, o filme aponta para o papel daquele que organiza o discurso fílmico: desse modo, insinua o que, dentro do campo do visível da tela, está fora de campo, criando um estranhamento em relação à usual invisibilidade do aparato no cinema clássico. Por fim, ao identificar aparato e desejo, o filme indica como o cinema é capaz de mobilizar e dominar o desejo daqueles cuja atenção é capturada, anulando sua capacidade de dizer *não* (tal como ocorre com quase todas as personagens femininas diante do dispositivo nessa sequência). Com tudo isso em vista, pode-se concluir que a impressão de abismo que

---

Fabbrini localiza o imaginário da modernidade artística entre o fim do século XIX (com o impressionismo francês) e os anos 1970 (com o minimalismo, o conceitualismo e o hiper-realismo). Segundo o autor, na primeira parte de tal período, que vai até o final da Segunda Guerra Mundial, podemos identificar dois traços fundamentais no imaginário: 1) a ambição de revolucionar os códigos artísticos; 2) a confiança no poder da arte de transformar a realidade. De um modo ou de outro, é possível ver variações disso nas vanguardas históricas (construtivismo, cubismo, surrealismo, entre outras): há uma crença de que o novo na arte, que rompe com a tradição, será capaz de mudar o homem e a mulher. Após a Segunda Guerra Mundial, podemos observar uma mudança nesse imaginário: mantém-se a invenção, mas há um esvaziamento da confiança no poder de transformação da realidade. É o que se pode ver no expressionismo abstrato, na *pop art*, no conceitualismo, entre outras vanguardas tardias (FABBRINI, Ricardo Nascimento. “O fim das vanguardas”. In: *Cadernos de pós-graduação da Unicamp*, ano 8, v. 8, pp. 111-129, 2006). No caso do cinema, do ponto de vista da periodização, a elaboração do seu código predominante se deu ao mesmo tempo que muitos filmes foram feitos valendo-se do repertório das vanguardas modernas, tal como observam, por exemplo, Ismail Xavier (op. cit.) e Mark Cousins (*História do cinema*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013). Ou seja, no cinema, a criação de sua gramática prevalecente coexistiu com a ambição de revolucionar os códigos artísticos, diferente das artes visuais, por exemplo. No entanto, tal como no seu uso nas outras artes, *clássico* e *moderno* são palavras cujo campo conceitual é modulado de acordo com o autor. Do ponto de vista do nosso estudo, a caracterização acima de Baudry, os trabalhos de Ismail Xavier e os livros de cinema de Deleuze (*A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*) são pontos de referência importantes. Sublinhe-se também o trecho seguinte do verbete *moderno*, feito por Thoret, para o *Dicionário do pensamento do cinema*, em que o autor propõe que a ruptura moderna: “[...] designa menos um período histórico do que uma relação entre o mundo, os personagens e o espectador. A modernidade abre o caminho de um cinema no qual os acontecimentos perderam a sua significação, onde as ações dos personagens perdem em motivação aquilo que elas ganham em opacidade. As pequenas histórias e a captação do ‘real’ substituem as grandes histórias, a banalidade ao exemplar e a arbitrariedade ao razoável” (THORET, Jean-Baptiste in BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. *Moderne*. In : *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris : PUF, 2016, p. 465, tradução nossa). No original: “[...] désigne moins une période historique, qu’un rapport entre le monde, les personnages et le spectateur. La modernité ouvre la voie d’un cinéma dans lequel les événements ont perdu leur signification, où les actions des personnages perdent en motivation ce qu’elles gagnent en opacité. Les petites histoires et la captation du ‘réel’ se substituent aux grands récits, la banalité à l’exemplaire, et l’arbitraire au raisonnable”.

aí se abre é decorrente de que o próprio efeito-janela, habitualmente almejado por Rohmer, é colocado em chave crítica: por um breve momento, não se trata de ambicionar a película como véu de Verônica, mas de sinalizar o universo em frente e atrás da câmera como construção. Assim, ainda que não se trate, como em Baudry, de um questionamento das ligações entre aparato, ideologia e dominação social, é possível ver na sequência – a partir de elementos da teoria do dispositivo – uma análise crítica de Rohmer sobre o próprio ofício, que gera um efeito de precipício no desenvolvimento dramaturgico.

Por outro lado, o desdobramento metalinguístico da sequência do sonho não gera apenas o estranhamento em relação ao cinema como dispositivo ou o anteriormente citado efeito de conclusão. Assim como Hitchcock – cineasta citado por Leigh para falar do *daydreaming* – tem filmes que permitem refletir sobre “o cinema como o lugar do crime”<sup>207</sup>, a sequência do sonho de Rohmer possibilita pensar o cinema como lugar da poligamia. Os protagonistas dos *Six Contes Moraux* nunca aquiescem de fato a uma relação sexual fora do noivado ou do casamento: exceto Frédéric, nessa sequência singular. Num deslocamento da sua viagem ao Taiti pelas palavras de Bougainville e Diderot, o protagonista realiza nesse sonho de imagens e sons o que não se permite fora dele. Ou, dito de outra forma, realiza no cinema o que não se autoriza fora dele. Nessa perspectiva, quando Mauerhofer fala que o cinema “torna suportável a vida de milhões de pessoas”<sup>208</sup> ao substituir “aspirações e fantasias sempre proteladas”<sup>209</sup>, é possível rebater tal caracterização sobre Frédéric nessa sequência e, talvez, para a maneira como parte dos espectadores veem *Amor à tarde*, na medida em que se identificam com o herói.

O devaneio de Frédéric é encerrado por Béatrice Romand, intérprete da adolescente Laura em *O Joelho de Claire*. Tal como neste longa-metragem, ela recusa a sedução do protagonista, deixando o dispositivo de ficção científica inoperante. É como se, após o entreato onírico e metalinguístico, a recusa da personagem fizesse com que o universo ficcional fosse restituído à maneira dos outros contos morais

---

<sup>207</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosa Naify, 2003, p. 83.

<sup>208</sup> MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. Tradução de Teresa Machado. In: I. Xavier (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 380.

<sup>209</sup> Idem, *ibidem*.



rohmerianos, desfazendo o momentâneo “abismo narrativo”<sup>210</sup> e restabelecendo ao espectador um outro *daydreaming*.

Na leitura de Crisp, o sonho libidinoso do herói foi impedido por sua consciência cristã: “os flertes católicos de Frédéric tornam-se difíceis em contraste com sua consciência católica”<sup>211</sup>. Com efeito, para o cristianismo, tal como escreve Santo Agostinho, “a fornicação e o adultério sempre são pecado mortal”<sup>212</sup>: ou seja, para um personagem cristão, ter relações sexuais extraconjugais é uma falta grave. Ainda que se possa contrapor que, dentro do seu ciclo moral, Rohmer somente caracterize explicitamente o protagonista de *Ma nuit chez Maud* como cristão, é inegável que a questão da possibilidade do adultério é medular em todos os *Six Contes Moraux*. Isso decorre, possivelmente, do peso que o diretor dá – mesmo sem especificar a origem – aos elementos oriundos do cristianismo na elaboração da subjetividade de seus personagens, tal como a importância para eles da confissão, por exemplo. Desse modo, Rohmer sugere cinematograficamente traços que podem indicar a relação entre o cristianismo e a formação da subjetividade do homem ocidental, tal como essa será proposta por Foucault:

“O aparecimento desses dois procedimentos: primeiro, a verbalização detalhada da falta pelo próprio sujeito que a cometeu; segundo, os procedimentos de conhecimento, de descoberta, de exploração de si, e o acoplamento desses dois procedimentos, o da verbalização detalhada da falta e o da exploração de si mesmo, isso, a meu ver, é um fenômeno importante [cujo] aparecimento no cristianismo e, de um modo geral, no mundo ocidental assinala o início de um processo na realidade bem longo, em que se elabora a subjetividade do homem ocidental – por subjetividade entendo o modo de relação de si consigo.”<sup>213</sup>

O acoplamento da confissão e da exploração de si na formação da subjetividade, porém, é mostrada no ciclo moral rohmeriano em chave problemática:

---

<sup>210</sup> ANDREW, Dudley. Le fluide magnétique d’Éric Rohmer. In: N. Herpe (org.). *Rohmer et les Autres*. Tradução de Mireille Dobrzynski e Michelle Herpe-Voslinsky. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 124.

<sup>211</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 69, tradução nossa. No original: “Frederick’s catholic philanderings come hard up against his Catholic conscience”.

<sup>212</sup> SANTO AGOSTINHO. *Dos bens do matrimônio*. Tradução de Vicente Rabanal e Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2015, p. 36.

<sup>213</sup> FOUCAULT, Michel. *Do governo dos vivos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 204. Para uma interpretação do cristianismo em Foucault: P. Chevalier. O cristianismo como confissão em Michel Foucault. In: C. Candiottto; P. de Souza (orgs.). *Foucault e o cristianismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 45-55.

a má-fé de seus protagonistas recobre o que pode ser considerado do ponto de vista do cristianismo como falta, dando-lhe – pela fala – a aparência de virtude. Com efeito, em *L'amour, l'après-midi*, tal como visto em *La Boulangère de Monceau* e *Le Genou de Claire*, temos mais um protagonista marcado pela má-fé: como sublinha Crisp, “observações similares àquelas que fiz sobre a ‘má-fé’ e o egoísmo dos protagonistas anteriores poderiam igualmente ser feitas a respeito de Frédéric”<sup>214</sup>. O que não resulta, todavia, num cancelamento dos traços cristãos na formação da sua subjetividade: o adultério é visto problema, há junção entre confissão e busca da compreensão de si, a renúncia se colocará como horizonte. Tester, por exemplo, diz que “a série dos *Contos Morais* é uma investigação sustentada e rigorosa das preocupações e dos valores católicos”<sup>215</sup>: o que *Amor à tarde*, ao seu modo, põe como questão a ser interpretada.

Logo após a introdução, que dura quase um quinto do filme e culmina com o *daydreaming* de herói, teremos o início da primeira parte do filme, na qual seremos apresentados a Chloé, antiga amiga de Frédéric e ex-namorada de um colega seu. Se, antes dela, o desejo extraconjugal estava restrito ao mundo interior do herói – como leitor de Bougainville e Diderot, como sonhador de uma ficção científica singular ou ainda como *flâneur* pela ruas de Paris, atraído pelas inúmeras mulheres que vê (num eco da passante baudelairiana, tal como em *La Boulangère de Monceau*, só que noutra modulação) –, agora ele passa a existir noutro tom:

“Quando a primeira parte começa, na segunda-feira, 3 de janeiro, Chloé está à espera de Frédéric em seu escritório, como se sua imaginação invocasse a sua aparição. O efeito lembra fortemente a invocação feita pela jovem Charlie (Teresa Wright) do tio Charlie (Joseph Cotten) em *A sombra de uma dúvida* (Alfred Hitchcock, 1943): ela reza por um milagre, deseja que algo excitante aconteça e, em seguida, seu tio bonito, mas mortal, chega.”<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> CRISP, C. G. *Éric Rohmer: Realist and moralist*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 71, tradução nossa. No original: “remarks similar to those I have made about the ‘bad faith’ and egotism of previous protagonists could equally well be made about Frederick”

<sup>215</sup> TESTER, Keith. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 87, tradução nossa. No original: “the series of *Moral Tales* is a sustained and rigorous investigation of Catholic concerns and values”

<sup>216</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 51-53, tradução nossa. No original: “When Part One begins, on Monday 3 January, Chloé is waiting for Frédéric in his office, as if his imagination conjures up her appearance. The effect is strongly reminiscent of young Charlie’s (Teresa Wright) summoning of Uncle Charlie (Joseph Cotten) in *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943): she prays for a miracle, wishes something exciting would happen and then, right on cue, her handsome but deadly uncle arrives”.

De novo, temos a sugestão de mais um elemento importante no cristianismo: o milagre. Frédéric imaginou constantemente uma relação extraconjugal no prólogo do filme e, no início da primeira parte, surge Chloé, tal como se seus desejos tivessem sido atendidos, numa espécie de milagre. No caso, numa cena que mais uma vez ecoa Hitchcock, cineasta a quem Rohmer e Chabrol dedicaram um livro de crítica, no qual se lê:

“As relações entre os seres, a noção de casal, de família, de adultério, tudo concorda a designar Hitchcock como um autor católico. Mas ele se recusa e se recusará sempre ao sermão, ao proselitismo. A tal ponto que os espectadores esquecerão rápido este aspecto essencial de sua obra.”<sup>217</sup>

Leigh observa como Hitchcock ressoa mais de uma vez em *Amor à tarde*: a sugestão de *A sombra de uma dúvida* no início da primeira parte; “os planos da escada em espiral”<sup>218</sup>, entre outros momentos. São trechos específicos, mas que – lidos junto da caracterização que Chabrol e Rohmer fazem do cineasta inglês – ganham outro relevo. Com efeito, é importante investigar se é possível rebater as palavras de Chabrol e Rohmer sobre este último: um “autor católico”, visível “na ligação entre os seres, na noção de casal, de família, de adultério”, entre outros aspectos, mas que se recusa “ao sermão, ao proselitismo”, num tal ponto que se pode esquecer desse “aspecto essencial da sua obra”. O rebatimento dessas palavras – dos cineastas franceses a respeito de Hitchcock – sobre a obra do próprio Rohmer foi desenvolvido por Tester, para quem o ciclo moral não somente é uma investigação dos valores e inquietações católicas, como também uma “variação sobre temas da teologia de Pascal”<sup>219</sup>. Para desenvolver sua interpretação, ele reflete sobre a dupla leitura possível para os encontros dos protagonistas com Sylvie e Jacqueline (*La Boulangère*

<sup>217</sup> CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. *Hitchcock*. Gémenos: Éditions Ramsay, 2011, p. 39, tradução nossa. No original: “Les rapports entre les êtres, la notion de couple, de famille, d’adultère, tout concorde à designer Hitchcock comme un auteur catholique. Mais il se refuse et se refusera toujours au sermon, au prosélytisme. A tel point que les spectateurs oublieront vite cet aspect essentiel de son œuvre”.

<sup>218</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 54, tradução nossa. No original: “the spiral staircase shots”.

<sup>219</sup> TESTER, Keith. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 87, tradução nossa. No original: “variation on themes from Pascal’s theology”. No original: “It is not at all inappropriate to say that these are all films about characters that *just happen* to bump into one another as they go about their business. To be sure, it could be suggested that these circumstantial meetings are not at all accidental and are, instead, guided by divine providence and predestination.”

de Monceau), Suzanne (*La Carrière de Suzanne*), Vidal e Françoise (*Ma nuit chez Maud*), Haydée (*La Collectionneuse*), Aurora, Laura, Claire (*Le Genou de Claire*) e Chloé (*L'amour, l'après-midi*):

“Não é de qualquer modo inapropriado dizer que todos estes filmes são sobre personagens que *por acaso* [*just happen*] se esbarram uns nos outros enquanto andam para cá e para lá nos seus interesses. Na verdade, pode-se sugerir que essas confluências circunstanciais não são sob qualquer condição acidentais e, no lugar disso, são guiadas pela providência divina e predestinação.”<sup>220</sup>

Tal indeterminação entre acaso e providência já tinha sido observada na fortuna crítica anterior a Tester. Bonitzer, por exemplo, diz:

“Acaso ou providência? Vicissitudes terrenas ou destino escrito no céu? Pura questão de interpretação, que deixa ao herói a ilusão de se acreditar tal, eleito por alguma potência invisível, e para os espectadores do filme, a turvação [*trouble*] de um sentido incerto.”<sup>221</sup>

O que, porém, faz Tester sublinhar a possibilidade de que se trata de providência é a hipótese de que os contos morais são variações sobre temas de Pascal, filósofo explicitamente citado e debatido pelos personagens do longa *Ma nuit chez Maud*<sup>222</sup>. Em especial, Tester põe em relevo o tema do *Deus absconditus*, que “não aparece nunca”<sup>223</sup>, mas cuja existência seria provada por aquela que seria sua única aparição, Jesus Cristo:

“Se o mundo subsistisse para instruir o homem de Deus, sua divindade reluziria a todos de uma maneira incontestável. Mas, como ele subsiste apenas por Jesus Cristo, e para Jesus Cristo, e para instruir os homens e de sua corrupção, e da redenção, tudo aí resplandece [*éclate*] as provas dessas duas verdades. O que não parece marcar nem uma exclusão total, nem uma presença manifesta da Divindade; mas a presença de um Deus que se esconde; tudo traz esse caráter. [...] Se nunca tivesse aparecido

---

<sup>220</sup> Idem, *ibidem*, p. 99.

<sup>221</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 78, tradução nossa. No original: “Hasard ou providence? Vicissitudes terrestres, ou destin écrit dans le ciel? Pure question d’interprétation, qui laisse au héros l’illusion de se croire tel, élu par quelque puissance invisible, et aux spectateurs du film le trouble d’un sens incertain”.

<sup>222</sup> Antes do conto moral *Ma nuit chez Maud*, Rohmer fez um filme para a televisão sobre Pascal, *Entretien sur Pascal* (1963), com entrevistas com Brice Parain e Dominique Dubarle. O filósofo também é citado no longa-metragem ficcional *Conte d’hiver* (1991).

<sup>223</sup> LEBRUN, Gérard. *Blaise Pascal*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 91.

Deus, essa privação eterna seria ambígua [*équivoque*], e poderia tanto se relacionar à ausência de toda a Divindade, quanto à indignidade na qual estariam os homens de o conhecer. Mas daquilo que aparece às vezes e nem sempre, se elimina a ambiguidade [*équivoque*]. Se ele aparece uma vez, ele está sempre. E, assim, não se pode concluir outra coisa, senão que existe um Deus e que os homens são indignos.”<sup>224</sup>

Com base numa citação parcial desse trecho de Pascal, Tester diz:

“[...] o Deus ausente levanta questões a serem tratadas. [...] [A] preocupação é não emudecer diante da habitual ausência de Deus. Em vez disso, é prestar atenção para não perder o milagre de Sua aparição. É nessa luz que se torna possível compreender a contenção [*contention*] de Pascal de que ‘a Graça estará sempre no mundo e a natureza também’. Pascal está dizendo que a graça irrompe no mundo empírico e só pode ser encontrada nesse lugar, e ele também está argumentando que, apesar da evidência empírica que poderia indicar Sua ausência, Deus todavia está sempre atualmente ou potencialmente presente em todos os momentos. [...] Pascal viu que a divindade que apareceu uma vez existe eternamente, e mesmo se Ele está ausente, Deus é imanente ou [...] [está] *à espreita* [*lurking*]. Este também é o status de Deus e do espiritual na obra de Rohmer; que se infiltra [*pervasive*] na ausência, ausente mas imanente; espreitando. [...] Se a graça está sempre no mundo, onde no mundo é apropriado começar a procurar? É obviamente apropriado olhar para a natureza como Criação [...] mas esse não é o único lugar para buscar o milagre da graça. Com seu interesse expresso pelos seres humanos entre aquilo que os envolve, Rohmer sugere que é primeiramente necessário olhar para os homens e as mulheres e suas interações dentro do mundo que eles fizeram ou receberam (o mundo o qual eles se apropriam ou o qual expropriam). Esta é uma antropologia católica ortodoxa. [...] Pascal repetiu o argumento de Santo Agostinho de que Deus age *sobre e por meio* dos homens e mulheres. Deus não dá somente graça para um indivíduo como um presente direto. Ele também a torna disponível para o indivíduo através dos relacionamentos com os outros, mesmo que o presente possa seja ser perdido se o outro for tratado de forma inapropriada e com uma falta de observação em direção à ‘imagem divina’ que eles possuem. Consequentemente, é necessário prestar atenção excepcionalmente próxima a esses relacionamentos, para ver o que

---

<sup>224</sup> PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Ernest Flammarion, 1913, p. 162, tradução nossa. Fac-símile da edição, disponível no site Archive.org, consultado em 28 de maio de 2019, <https://is.gd/EhBZv9>. No original: “Si le monde subsistait pour instruire l’homme de l’existence de Dieu, sa divinité y reluirait de toutes d’une manière incontestable. Mais comme il ne subsiste que par JÉSUS-CHRIST, et pour JÉSUS-CHRIST, et pour instruire les hommes et de leur corruption, et de la rédemption, tout y éclate des preuves de ces deux vérités. Ce qui y paraît ne marque ni une exclusion totale, ni une présence manifeste de Divinité; mais la présence d’un Dieu qui se cache; tout porte ce caractère. S’il n’avait jamais paru de Dieu, cette privation éternelle serait équivoque, et pourrait aussi bien se rapporter à l’absence de toute Divinité, qu’à l’indignité où seraient les hommes de le connaître. Mais de ce qu’il paraît quelquefois et non pas toujours, cela ôte l’équivoque. S’il paraît une fois, il est toujours. Et ainsi on n’en peut conclure autre chose, sinon qu’il y a un Dieu, et que les hommes en sont indignes”.

eles podem revelar. Ainda que não se possa haver garantia de que o olhar, por mais atento que seja, de fato revele uma aparência do espiritual, real ou eterna. O ponto é, precisamente, que Deus espreita [*lurks*], e revela a Si próprio se e quando quiser.”<sup>225</sup>

A possibilidade de que exista um *Deus absconditus*, levantada por Tester a partir de Pascal, é uma leitura possível para os *Six Contes Moraux*: em especial, se atentarmos à recorrência de elementos cristãos ao longo do ciclo. No entanto, não é a única leitura: no cinema rohmeriano, como enfatizou Bonitzer, acaso ou providência são “pura questão de interpretação”<sup>226</sup>, que deixa ao espectador o *trouble* de um “sentido incerto”<sup>227</sup>. Assim, é possível que a hipótese do ciclo moral de Rohmer como “ortodoxa antropologia católica”<sup>228</sup> seja tão prolífera quanto, por exemplo, aquela que sublinha que os conflitos de Frédéric, em *Amor à tarde*, possuem relação com o “enfraquecimento das estruturas religiosas”<sup>229</sup>, sem que caiba a nenhuma delas o ponto final a respeito da ordenação última da trajetória dos personagens. Num ato que ecoa o pensamento 233 de Pascal<sup>230</sup>, cumpre a quem vê os filmes apostar – *Deus absconditus* ou acaso – dentro da perspectiva incerta que o cineasta programou para sua obra ser recebida.

---

<sup>225</sup> TESTER, Keith. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 88-9, tradução nossa. No original: “[...] the absent God raises questions to be addressed. [...] [The] concern is not to fall silent in the face of the usual absence of God. Instead it is to pay attention so as not to miss the miracle of His appearance. It is in this light that becomes possible to understand Pascal contention that ‘Grace will always be in the world, and nature also’. Pascal is saying that grace irrupts into the empirical world and can only be found there, and he is also arguing that despite empirical evidence that might indicate His absence, God nevertheless is always actually or potentially present in every moment. [...] Pascal saw that the deity who appeared once exists eternally, and so even as He is absent God is immanent or [...] *lurking*. This also the status of God and of the spiritual in Rohmer’s work; pervasive in absence, absent but immanent; *lurking*. [...] If the grace is always in the world, where in the world is it appropriate to start looking? It is obviously appropriate to look to nature as Creation [...] but that is not the only place to seek the miracle of grace. With his expressed interest in humans in their surroundings, Rohmer intimates that it is primarily necessary to look at men and women and their interactions in the world that they have made or been given (the world which they appropriate or which expropriates). This is an orthodox Catholic anthropology. [...] Pascal repeated the argument of St Augustine that God acts both *on* and *through* men and women. God does not just give grace to an individual as a direct gift. He also makes it available to the individual through relationships with others, even though the gift therefore might be missed if the other is treated inappropriately and with a lack of regard to the ‘divine image’ that they possess. Consequently, it is necessary to pay exceptionally close attention to these relationships, to see what they might disclose. Yet there can be no guarantee that the looking, however attentive it might be, will indeed disclose an appearance of the spiritual, real or eternal. The point is precisely that God *lurks*, and reveals Himself as and when He wills”.

<sup>226</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 78, tradução nossa.

<sup>227</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>228</sup> TESTER, KEITH. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 88-9, tradução nossa.

<sup>229</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 53, tradução nossa.

<sup>230</sup> PASCAL, Blaise. Pensamentos. In: *Os pensadores XVI*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1973, p. 98-101.

A questão da aposta, porém, torna-se inoperante quando se adentra numa camada de leitura que não se detém somente na busca da causa final da trajetória dos personagens. Além da indicada relação entre cristianismo e subjetividade ocidental, desenvolvida por Foucault e trabalhada por Rohmer, podemos encontrar outros traços de inequívoca origem cristã no modo como o diretor estrutura seus contos morais, isto é, no seu diálogo com a tradição do melodrama. Este, como observa Xavier, se fez “prevalente até meados do século XX na mídia, com seu enredo e sua retórica orientados para tornar visível a moral cristã, às vezes ativando paradigmas de renúncia e sacrifício redentor, às vezes distribuindo recompensas segundo um direito à felicidade que depende de soluções dramáticas balizadas pela ideia de Providência”<sup>231</sup>. Com efeito, moral cristã, renúncia, sacrifício e possibilidade de governo divino são questões que o ciclo rohmeriano atravessa, assim como a “regra de ouro”<sup>232</sup> do melodrama: a “inocência desprotegida”<sup>233</sup> (no caso, do protagonista cujo casamento seria ameaçado pelo adultério). São características que parecem confirmar o rebatimento sobre Rohmer das palavras dele e Chabrol a respeito de Hitchcock: “autor católico”, visível “na ligação entre os seres, na noção de casal, de família, de adultério”<sup>234</sup>, sem que seja necessária uma aposta interpretativa para se verificar isso.

Por outro lado, existem também características que afastam os filmes de Rohmer da tradição do melodrama: a ausência de música (ou seja, do *melos* do drama), a ambiguidade, a tonalidade reflexiva, a contestabilidade do *happy end*, o baralhamento entre autenticidade e a má-fé, a anatomia complexa da vida amorosa, que são traços opostos aos característicos do gênero<sup>235</sup>. Nesse sentido, o cinema de Rohmer poderia ser inscrito como precursor de um “terreno alheio ao melodrama mais canônico”<sup>236</sup>, que – a partir dos anos 1970 – foi o ponto de chegada de “um movimento simultâneo, não coordenado”<sup>237</sup> de muitos cineastas que se afastaram de

---

<sup>231</sup> XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 93.

<sup>232</sup> Idem, *ibidem*, p. 103.

<sup>233</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>234</sup> CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. *Hitchcock*. Gémenos: Éditions Ramsay, 2011, p. 39, tradução nossa.

<sup>235</sup> As características opostas ao melodrama estão em XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 87, 94-5, 112.

<sup>236</sup> Idem, *ibidem*, p. 87. Segundo o autor, esse terreno alheio inclui cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Manoel de Oliveira, Carlos Saura, Bigas Luna, Alain Resnais, entre outros.

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*, p. 86.

um “modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero”<sup>238</sup> e revalorizaram “o diálogo com os produtos da indústria”<sup>239</sup>.

Assim, a relação de Rohmer com o melodrama, feita com elementos que definem o gênero e de outros alheios a este, permite descortinar pelo menos duas consequências. Em primeiro lugar, dado que o cinema clássico é em parte uma codificação do melodrama<sup>240</sup>, é possível situar o lugar do cineasta ao mesmo tempo *dentro* e *fora* dessa gramática: *dentro*, na medida em que se vale de expedientes fundamentais desta, como o ilusionismo (salvo em casos raros e sutis, como o *daydreaming* de Frédéric) e a continuidade<sup>241</sup>; *fora*, tendo em vista seu lugar no “terreno alheio ao melodrama mais canônico”<sup>242</sup>. Ou seja, Rohmer opera com os elementos do cinema clássico, mas não somente com esse vocabulário<sup>243</sup>. Em segundo lugar, se tirarmos consequências de seus deslocamentos nas características paradigmáticas do melodrama, podemos ver seu cinema pela ótica da moral cristã, da renúncia, do sacrifício e da providência, mas filtradas pelo crivo da ambiguidade, da tonalidade reflexiva, entre outros pontos. Portanto, num caso como noutro, não se trata mais de aposta: ainda que esta possa servir como chave interpretativa da causa final da trajetória dos personagens, não vale para outras camadas de leitura. Em Rohmer, se observarmos o modo como ele estrutura seus contos morais, não há contradição inconciliável entre “ortodoxa antropologia católica”<sup>244</sup> e “enfraquecimento das estruturas religiosas”<sup>245</sup> (ou seja, uma incompatibilidade que exigiria uma aposta): pelo contrário, existe permeabilidade entre o catolicismo e as questões postas por seu “enfraquecimento”.

Uma hipótese para observar os modos pelos quais Rohmer se situa dentro e fora do cristianismo está no exame do lugar atribuído às mulheres nos *Six Contes Moraux*. Embora os filmes possuam protagonistas masculinos, é importante sublinhar

---

<sup>238</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*, p. 87.

<sup>240</sup> Sobre o cinema clássico como codificação do melodrama: idem, *ibidem*, pp. 106-7.

<sup>241</sup> Sobre a continuidade e o ilusionismo: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. Em especial, p. 34.

<sup>242</sup> *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 87.

<sup>243</sup> A relação entre Rohmer e o cinema clássico importa não só para caracterizar o discurso cinematográfico do ciclo moral, mas também porque a palavra *clássico* é fundamental no seu trabalho como crítico. Por exemplo, nos textos de 1955 e 1963 reunidos em ROHMER, Éric. *Le celluloïd et le marbre*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, pp. 9-80.

<sup>244</sup> TESTER, Keith. *Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008, p. 88-9, tradução nossa.

<sup>245</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 53, tradução nossa.



que – nos títulos das películas – existem três nomes próprios de mulheres (Suzanne em *La Carrière de Suzanne*, Maud em *Ma nuit chez Maud*, Claire em *Le Genou de Claire*) e dois substantivos femininos (*padeira* em *La Boulangère de Monceau*, *coleccionadora* em *La Collectionneuse*): portanto, entre os seis títulos, cinco destacam personagens femininas. Além disso, se passarmos ao enredo, poderemos ver como a caracterização das mulheres desloca a moldura então prevalecte das relações amorosas heterossexuais, inserindo-a num fundo de profundas transformações:

“[Os *Seis Contos Morais* de Rohmer] não têm mulheres como protagonistas, mas olham para as relações heterossexuais durante um período de profunda mudança social na França. Além disso, todos retratam suas personagens femininas como mais maduras, moral e emocionalmente, do que os heróis tímidos, orgulhosos ou convencidos no seu centro, e eles descrevem as mulheres numa variedade de papéis: a garota da padaria, as estudantes universitárias, a mãe solteira divorciada que também é médica, a devota estudante católica que teve um caso com um homem casado, Hélène, uma professora do ensino médio, que também é esposa, mãe e estudante de doutorado, e Chloé, uma mulher solteira e obstinada que quer ter um bebê. Os métodos que Rohmer usou para preparar seus filmes permitiram que ele usasse temas contemporâneos, sobre igualdade de gênero por exemplo, como fontes ricas de material.”<sup>246</sup>

A variedade de papéis femininos, assim como a caracterização mais “madura” das mulheres em relação aos homens, dão força à hipótese de que Rohmer desloca traços do cristianismo, se consideramos – por exemplo – certas características que Auerbach identificou numa peça cristã do século XII, o *Mystère d’Adam*, na qual a mulher aparecia como “pouco hábil”<sup>247</sup>, “fraca, dirigível pelo marido”<sup>248</sup>, “medrosa,

---

<sup>246</sup> Idem, *ibidem*, p. 52, tradução nossa. No original: “[Rohmer’s *Six contes moraux*] do not have female protagonists, but they look at heterosexual relationships during a period of profound social change in France. Furthermore, they all portray their female characters as more mature, morally and emotionally, than the timid, proud or vain heroes at their centre, and they depict women in a variety of roles: the bakery girl, the university students, the divorced single mother who is also a doctor, the devout Catholic student who had an affair with a married man, Hélène, a secondary school teacher, who is also wife, mother and PhD student, and Chloé, a headstrong single woman who wants to have a baby. The methods Rohmer used preparing his films enabled him to use contemporary subject-matter, about gender equality for example, as rich sources of material”. Observe-se que, no caso de *Amor à tarde*, os “métodos” a que Leigh se refere são a escolha de Zouzou para interpretar Chloé e a redação final do roteiro após a gravação de conversas com ela. Segundo Baecque e Herpe, Zouzou era uma “célèbre figure de la nuit parisienne”, encarnação dos “tumultueuses *sixties* parisiennes” e “tout le contraire du profil austère de Rohmer” (*Éric Rohmer*. Paris: Stick, 2014, pp. 171-2).

<sup>247</sup> E. Auerbach. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 130.

<sup>248</sup> Idem, *ibidem*.

submissa, acanhada”<sup>249</sup>, sem “sentido moral próprio”<sup>250</sup>, só dotada de “vontade própria”<sup>251</sup> quando o diabo assim lhe ensina<sup>252</sup>. Também não é “moça inexperiente” que Xavier observou nas “parábolas cristãs” de D. W. Griffith, como – por exemplo – o filme *The White Rose*, realizado em 1923, que ecoam no melodrama hollywoodiano até hoje<sup>253</sup>. Pelo contrário, as características das mulheres nos contos morais rohmérianos deslocam ou negam esses traços da subjetividade feminina que atravessam há séculos parte das configurações artísticas cristãs: estamos noutra momento, de “igualdade de gêneros”<sup>254</sup>, como sublinhou Leigh.

Em *Amor à tarde*, o penúltimo encontro de Frédéric com Chloé também reforça a hipótese de que a caracterização das mulheres pode ser um caminho produtivo para verificar os modos pelos quais Rohmer se situa dentro e fora do cristianismo, ao menos em relação à peça analisada e interpretada por Auerbach, e às “parábolas cristãs” que Xavier viu no melodrama hollywoodiano. Após termos visto noutras cenas um longo processo de sedução, que se desenvolveu desde a primeira parte do filme, os dois personagens estão sós no novo apartamento de Chloé. Até então, não houve relação sexual: no entanto, ambos sabem que o dia da decisão sobre o tema se aproxima. Ela acabou de fazer um café:

“[Ela] traz as chávenas. Sentei-me na beira da cama. Ela senta-se no chão e encosta-se aos meus joelhos.

- Não estamos bem aqui?

Quando acabei de tomar o café, ela pega na chávena, poussa-a na alcatifa, e, soerguendo-se, ajoelha entre as minhas pernas, de frente para mim, rodeando-me a cintura com os braços. Encosta a cabeça no meu peito. Enlaço-a, puxo-lhe a fralda da camisa, que sai das calças, e passeio lentamente a mão pelas costas nuas. A hora é calma e um tanto angustiante. [...]

- Chloé – digo eu, sem afrouxar o abraço – tu sabes que actualmente (insisto nessa palavra) estou muito apaixonado pela minha mulher.

- Sim, eu sei. Olha, se estás apaixonado pela tua mulher, não venhas cá – diz ela, soltando-se e levantando-se.

- Deixa-me acabar – digo eu, erguendo a voz. – O que eu quero dizer é que ‘actualmente’ amo a minha mulher e desejo-a fisicamente mais do que nunca, mas também me sinto atraído por ti,

---

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>250</sup> Idem, *ibidem*, p. 131.

<sup>251</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>252</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>253</sup> I. Xavier. Parábolas cristãs no século da imagem. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 101-125. A expressão “moça inexperiente” está na p. 103.

<sup>254</sup> J. Leigh. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 52.

e tanto que já não sei se poderei resistir. Até a minha vontade está abalada. Por vezes, pergunto a mim próprio se não faríamos melhor em ir para a cama. Seria mais saudável. Achas que se pode amar duas mulheres ao mesmo tempo? Será normal?

- Depende daquilo a que chamas 'amar'. Amar com paixão, não, mas a paixão é coisa que não dura. Se queres ir para a cama com duas ou mais mulheres e sentir a mesma ternura por cada uma delas, não há nada mais banal, toda gente o faz, mais ou menos abertamente. O que é natural é a poligamia.

- É a barbárie, a escravidão da mulher!

- Não forçosamente, se a mulher também a praticar. Se fosses normal, ias para a cama com todas as mulheres que desejas, e deixavas a tua mulher fazer o mesmo com os homens. Sei que tenho razão e que conseguirei convencer-te. Tenho a certeza que, um dia ou outro, vais enganar a tua mulher, mas não quero dizer que seja forçosamente comigo: outra se aproveitará do meu trabalho de sapa.

- Numa sociedade poligâmica – digo eu – , seria polígamo, e talvez me sentisse bem. Numa sociedade como a nossa, não quero basear a minha vida numa mentira. Já escondo demasiadas coisas à minha mulher.

Chloé ri:

- E quem te prova que ela não te esconde nada? Sabes que a vi, um dia destes, com um fulano?

- Onde?

- Na estação Saint-Lazare. Foi há mais de um mês, ainda não estava a trabalhar.

- E depois?

- Estás a tremer? Depois, nada. Iam lado a lado, a conversar. Ela não me viu, mas eu reconhecia-a muito bem.

[...] [Eu] confesso-lhe que desconfio que um colega de Hélène, M..., precisamente, está apaixonado por ela.<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999, pp. 241-3. No original: "Elle apporte les tasses. Je me suis assis sur le bord du lit. Elle se met par terre et se cale contre mes genoux.

- N'est-ce pas que nous sommes bien ?

Quand j'ai fini mon café, elle prend la tasse, la pose sur la moquette, et, se redressant à demi, s'agenouille entre mes jambes, face à moi, les bras noués autour de ma taille. Elle blottit sa tête contre ma poitrine. Je l'enlace à mon tour, relève dans son dos le pan de sa chemise, qui sort du pantalon, et promène lentement ma main sur sa peau nue. L'heure est calme et un peu angoissante. [...]

- Tu sais, Chloé, dis-je sans relâcher mon étreinte, que je suis actuellement (j'appuie sur ce dernier mot) très amoureux de ma femme.

- Oui, je sais. Si tu es amoureux de ta femme, eh bien, ne viens pas ici, dit-elle en se dégageant et bondissant sur ses pieds.

- Laisse-moi finir, dis-je, en élevant la voix. Je veux dire qu' 'actuellement', alors que j'aime ma femme et la désire physiquement plus que jamais, je suis attiré par toi, au point de ne plus savoir se je pourrais résister. Ma volonté même est ébranlée. Parfois je me demande si nous ne ferions pas mieux de coucher ensemble. Ce serait plus sain. Tu crois qu'on peut aimer deux femmes en même temps ? Est-ce que c'est normal ?

- Ça dépend ce que tu appelles 'aimer'. Aimer de passion, non, mais la passion ça ne dure pas. Si tu veux coucher avec deux ou plusieurs filles et avoir même de la tendresse par chacune, rien de plus banal, tout le monde le fait plus ou moins ouvertement. Ce qui est naturel, c'est la polygamie.

- C'est la barbarie, l'esclavage de la femme !

- Pas forcément, si la femme la pratique aussi. Si tu étais normal, tu coucherais avec toutes les filles dont tu as envie, et tu laisserais ta femme en faire autant avec les hommes. Je sais que j'ai raison et que j'arriverai à te convaincre. Tu tromperas ta femme, j'en suis sûre, un jour ou l'autre, mais je ne veux pas dire forcément avec moi : ce sera une autre qui profitera de mon travail de sapa.

Uma a uma, todas as características descritas por Auerbach e Xavier podem ser tomadas, no diálogo acima, pelo seu oposto para descrever Chloé: hábil, forte, corajosa, emancipada, desinibida, com sentido moral próprio, dotada de vontade própria, experiente. Nesse diálogo, ela personifica traços de uma subjetividade alheia às particularidades atribuídas à mulher em parte da criação artística cristã, reforçando a hipótese do deslocamento efetuado por Rohmer. Mas não só da mulher: a defesa que Chloé faz da poligamia, que ressoa ao seu modo Bougainville e Diderot, e seu desdém pela leitura do adultério como pecado, trazem consequências que extrapolam questões de gênero, na medida em que sugerem um “enfraquecimento das estruturas religiosas”<sup>256</sup> e, talvez, até alguma “insanidade das legislações europeias”<sup>257</sup>. Por outro lado, Frédéric parece encarnar quase todas as características que Auerbach e Xavier viram parte da tradição cristã imputar à mulher: pouco hábil, fraco, dirigível pela esposa, medroso, submisso, acanhado, ambíguo quanto a um sentido moral próprio, dotado de uma vontade que pouco excede seu mundo interior. Nessa camada de leitura, ganha outro sentido o rebatimento sobre Rohmer das suas palavras a respeito de Hitchcock: “autor católico”, visível “na ligação entre os seres, na noção de casal, de família, de adultério”. O mais exato seria dizer que, ao menos nessa cena de *Amor à tarde*, as inquietações católicas só dizem respeito ao homem: Chloé já se situa num lugar diverso delas.

---

- Dans une société polygame, dis-je, je serais polygame, et sans doute m'en porterais-je bien. Dans une société comme la nôtre, je ne veux pas fonder ma vie sur le mensonge. Je cache déjà trop de choses à ma femme.

Chloé, alors, de pouffer :

- Et qui te prouve qu'elle ne te cache rien ? Tu sais que je l'ai vue l'autre jour avec un type ?

- Où ça ?

- A la gare Saint-Lazare. C'était il y a plus d'un mois, je ne travaillais pas encore.

- Et alors ?

- Tu trembles ? Alors, rien. Ils marchaient l'un à côté de l'autre, ils parlaient. Elle ne m'a pas vue, mais je l'ai bien reconnue.

[...] [Je] lui confie que je soupçonne un des collègues d'Hélène, M..., précisément, d'être passablement épris d'elle” (*Six contes moraux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998, pp. 244-6).

<sup>256</sup> J. Leigh. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 53.

<sup>257</sup> “A insanidade das legislações europeias”, como vimos, é uma observação de L. F. F. Matos. Diderot: juras indiscretas. In: A. Novaes (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 221-233. Em relação à legislação francesa sobre o casamento, Jacob Leigh observa que esta se manteve sobre a mesma base desde código civil napoleônico até menos de dez anos antes da realização do filme: “before the 1965, the basis of French marriage law was the Napoleonic Civil Code” (*The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 51).

A hipótese de que há um deslocamento do papel atribuído à mulher pelo cristianismo, verificável na comparação da cena acima com a peça cristã analisada por Auerbach e com as “parábolas cristãs” investigadas por Xavier, deve ser no entanto matizada à luz do universalismo que Alain Badiou identificou em São Paulo<sup>258</sup>, por exemplo, na passagem: “não há mais judeu nem negro, não há mais escravo nem livre, não mais homem nem mulher”<sup>259</sup>. Nessa perspectiva universalista, na qual todos os seres humanos seriam iguais diante de Deus, não faria sentido dizer que o cristianismo caracteriza o homem e a mulher de maneira diferente. O que não anula o fato de que, nos contos morais de Rohmer, como vimos, homens e mulheres são vistos com traços muito diversos, cabendo aos primeiros serem “agressivos, arrogantes, insolentes ou desdenhosos”<sup>260</sup>, ao passo que as personagens femininas são “mais maduras, moral e emocionalmente”<sup>261</sup>. Portanto, ainda que não seja possível dizer que a caracterização rohmeriana do homem e da mulher seja extensível à caracterização que o cristianismo como um todo fez do homem e da mulher, é possível dizer que Rohmer inscreve traços herdados de certas ficções de inspiração cristã num outro contexto, mais ligado à “perda de sentido” na história do Ocidente<sup>262</sup>, retrabalhando, assim, aspectos da subjetividade ocidental, a partir de alguns dos seus traços formadores (que, como vimos antes em Foucault, possuem relação com o cristianismo).

Além da hipótese do deslocamento no papel da mulher, outro ponto no qual se pode sublinhar os contos morais rohmerianos como situados dentro e fora do cristianismo está na problematização da relação entre o casamento e a limitação individual<sup>263</sup>. É o que se vê numa cena de *Amor à tarde*, ocorrida oito dias após o

---

<sup>258</sup> BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009.

<sup>259</sup> SÃO PAULO em *Gálatas*, 3, 28, citado por BADIOU, Alain (idem, ibidem, p. 16).

<sup>260</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 42, tradução nossa.

<sup>261</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, p. 52, tradução nossa.

<sup>262</sup> Quando falamos em “perda de sentido” na história do Ocidente, a referência é o “desencantamento do mundo” de Max Weber. Como Antônio Flávio Pierucci mostra, nas dezessete vezes que Weber se refere ao “desencantamento do mundo” em toda sua obra (seja como substantivo, seja como verbo), o significante pode ser compreendido como “desmagificação” e/ou “perda de sentido” (*O desencantamento do mundo: todos os passos dos conceitos em Max Weber*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2003, p. 47-57).

<sup>263</sup> Quando falamos da relação entre o casamento e a limitação individual, temos como horizonte Foucault, ao comentar São João Crisóstomo, por exemplo, na passagem: “em sua essência, o casamento é limitação. [...] Essa definição do papel do casamento é importante. Em vez de situar o bem matrimonial dentro de uma economia geral, natural ou social, da procriação, ela situa [...] dentro de uma economia individual da *epithumia*, do desejo ou da concupiscência. Nesse sentido, ela faz comunicar a ética do matrimônio com a preocupação do ascetismo e o pesar [*souci*] da continência

encontro acima descrito com Chloé, na qual Frédéric faz uma nova visita ao apartamento dela. Nessa ocasião, Chloé recebe o herói nua, como quem sinaliza que – dessa vez – o amor à tarde será inevitável. Diante disso, o protagonista finge que vai ao banheiro e foge de volta para sua esposa, abandonando Chloé de uma vez por todas. A resolução de Frédéric já foi lida por Andrew como uma variação em torno do gênero das “comédia de recasamento”, tal como este foi estabelecido por Stanley Cavell<sup>264</sup>:

“Chloé, errante e intratável, é indispensável à visão moral elaborada pelo filme – mas ela é perfeita e necessariamente supérflua em um mundo corrigido e enriquecido por essa visão. [...] Vem, então, ao espírito toda uma série de comédias românticas, que vai de *Aurora* aos filmes estudados por Stanley Cavell no livro *Em busca da felicidade: a comédia hollywoodiana do recasamento*. Os problemas filosóficos associados a um ceticismo radical e a outras correntes de pensamento, através das quais Cavell dissecou tão agradavelmente estes filmes, se aplicam talvez bastante literalmente aos *Contos morais* e, em particular, ao *Amor à tarde...*”<sup>265</sup>

De fato, com a volta do protagonista para a esposa, temos um “recasamento” em *Amor à tarde* (o único dos *Contos Morais* que retrata a vida de um casal desde o início ao final do filme). No entanto, a ligação entre recasamento, felicidade e valores liberais, que são pontos importantes para o filósofo norte-americano<sup>266</sup>, não aparece

---

mesma, a mais rigorosa” (*Histoire de la sexualité IV : les aveux de la chair*. Paris: Galimard, 2018, pp. 272-3, tradução nossa). No original: “en son essence, le mariage est limitation. [...] Cette définition du rôle du mariage est importante. Au lieu de situer le bien matrimonial dans une économie générale, naturelle ou sociale, de la procréation, elle situe [...] dans une économie individuelle de l'*epithumia*, du désir ou de la concupiscence. En ce sens elle fait communiquer l'éthique du mariage avec la préoccupation de l'ascétisme et le souci de la continence même la plus rigoureuse”.

<sup>264</sup> CAVELL, Stanley. *Pursuits of happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

<sup>265</sup> ANDREW, Dudley. Le fluide magnétique d'Éric Rohmer. In: N. Herpe (org.). *Rohmer et les Autres*. Tradução de Mireille Dobrzynski e Michelle Herpe-Voslinsky. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 136, tradução nossa. Em francês: “Chloé, errante et intraitable, est indispensable à la vision morale élaborée par le film – mais elle est parfaitement et nécessairement superflue dans un monde corrigé et enrichi par cette vision. [...] Il vient alors à l'esprit toute une série de comédies romantiques, qui va de *L'Aurore* aux films étudiés par Stanley Cavell dans *À la recherche du bonheur : Hollywood et la Comédie du remariage*. Les problèmes philosophiques liés à un scepticisme radical et d'autres courants de pensée, à travers lesquels Cavell dissèque si agréablement ces films, s'appliquent peut-être trop littéralement aux *Contes moraux* et à *L'Amour l'après midi* en particulier...”.

<sup>266</sup> Tal como elucida Ismail Xavier, “Cavell propõe uma nova teoria da comédia e do melodrama a partir de uma referência aos pensadores norte-americanos associados às utopias de formação da sociedade, e à legitimidade da ‘busca da felicidade’ (inscrita na própria constituição do país). Faz, portanto, um movimento de reafirmação de valores liberais e de conciliação com a natureza [...]” (*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 184).

na cena ambígua do “recasamento” entre Frédéric e Hélène, na qual ela até chega a chorar sem motivação aparente ao sentar lado a lado com o marido:

“Negando-nos o firme julgamento, Rohmer se recusa a simplificar sua história com uma afirmação de que Frédéric retorna a Hélène porque ele a ama. Nós não vemos o suficiente de Hélène para conhecê-la ou para saber se a reconciliação é apropriada. [...] Ele pode voltar para sua esposa porque teme a solidão, ou a perda da segurança de classe média, decorrente de sua posição de um bem-estabelecido homem de negócios e pai de família. [...] O enigma perturbador da conclusão de *Amor à tarde* é pessimista e sombrio [...] Embora os guardiões morais da sociedade possam aplaudir a proba decisão do marido de retornar para sua esposa, o filme de Rohmer nada celebra.”<sup>267</sup>

Assim, na perspectiva de Leigh, a volta para a esposa sugere muito mais uma ligação entre recasamento e pessimismo: portanto, uma conclusão diversa da proposta por Cavell ao definir seu gênero em relação à “busca da felicidade”. Num tom complementar a Leigh, Bonitzer estabelece o adultério não-consumado nos *Seis Contos Morais* como correlato necessário do casamento burguês: portanto, dentro de um horizonte também distinto do proposto pelo filósofo norte-americano. Nas suas palavras:

“Tudo se passa nos *Contos*, no fundo, como se o narrador, de uma vez, no momento intencionado [*au moment voulu*], efetuasse uma verdadeira *transferência* de todo o investimento de desejo, que acumulou na ‘segunda mulher’, para a primeira. Tudo se passa como se a aparição da segunda mulher, o espectro do adultério, não servisse a outro propósito senão que recarregar de desejo um vínculo que, por ser legítimo, era até então privado. É ao não se comprometer com a outra que o narrador encontra o sentido de seu comprometimento com a primeira. Traduzindo: o adultério é necessário para o casamento burguês, desde que não seja consumado.”<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> LEIGH, Jacob. *The cinema of Éric Rohmer: irony, imagination and the social world*. Nova York: Continuum International Publishing Group: 2012, pp. 60-1, tradução nossa. No original: “Denying us the firm judgement, Rohmer refuses to simplify his story with an affirmation that Frédéric returns to Hélène because he loves her. We do not see enough of Hélène to know her or to know whether the reconciliation is appropriate. [...] He may return to his wife because he fears either loneliness or the loss of the middle-class security that comes with his position as a well-established businessman and family man. [...] The disturbing conundrum of *L’amour, l’après-midi*’s conclusion is pessimistic and gloomy [...] Although society’s moral guardians may applaud the husband’s principled decision to return to his wife, Rohmer’s film celebrates nothing”.

<sup>268</sup> BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, p. 120, tradução nossa. No original: “Toute se passe dans les *Contes*, au fond, comme si le narrateur, d’un seul coup, au moment voulu, effectuait un véritable *virement* de tout l’investissement de désir qu’il avait accumulé sur la ‘deuxième femme’, à la première. Tout se passe comme si l’apparition de la deuxième femme, le

Assim, se seguimos a interpretação de Leigh ou a de Bonitzer, não há “comédia de recasamento”. O que há na volta de Frédéric para Hélène é mais uma vez a permeabilidade entre traços cristãos (a exigência da não-realização do adultério após o casamento) e outros que não pertencem aos preceitos cristãos (a necessidade do adultério após o casamento), imiscuída em certo pessimismo. Uma caracterização, portanto, que – assim como no caso da má-fé – mais uma vez impede que se tome os heróis rohmerianos como exemplares: seja das limitações à concupiscência que autores cristãos identificam como virtudes<sup>269</sup>, seja das buscas por novas formas de relacionamento amoroso (uma vez que essas, ao final, não se dão). Assim, ao observar e deslizar alguns traços cristãos formadores da subjetividade ocidental, os *Seis Contos Morais* abrem um horizonte de questões e, propositadamente, deixa-o sem respostas. Com isso, permite ao espectador tanto indagar o cristianismo a partir do que não aparece nos seus preceitos (por exemplo, se o adultério é necessário à manutenção do casamento, como sugere Bonitzer), quanto indagar o que escapa aos preceitos cristãos a partir do traços do cristianismo (por exemplo, o quanto a renúncia pode ser um modo de criticar o período histórico de *Amor à tarde* e os tempos que o sucederam<sup>270</sup>). Longe de decidir o que é certo ou errado, Rohmer observa e – a partir do seu tempo – não cessa de colocar questões aos tempos que se seguiram a ele.

---

spectre de l’adultère, ne servait à rien d’autre qu’à recharger de désir un lien qui pour être légitime en était jusque-là privé. C’est à ne pas s’engager avec l’autre que le narrateur trouve le sens de son engagement avec l’une. Traduisons : l’adultère est nécessaire au mariage bourgeois, à condition de ne pas le consommer”.

<sup>269</sup> Já vimos, no comentário de Foucault a respeito de São João Crisóstomo, o casamento como limitação. No caso dos contos morais de Rohmer, apesar da renúncia que os caracteriza, vê-se como a limitação dos seus heróis é mostrada como problemática.

<sup>270</sup> Umberto Galimberti identifica a “sexomania” como “vício” contemporâneo. Segundo o autor, “[...] no momento em que a atração sexual se torna atração para as mercadorias, a sexualidade deixa de ser tabu. A atual falta de pressupostos sobre as coisas do sexo, o desmoroamento dos *pruridos*, longe de ser uma emancipação progressista, são os filhos da liberdade da publicidade, portanto um fato exclusivamente comercial” (*Os vícios capitais e os novos vícios*. Tradução de Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004, pp. 101-2). Nessa chave, existem aspectos da renúncia rohmeriana que sublinham, por contraste, o “mundo completamente erotizado”, mundo da mercadoria, descrito por Galimberti como contemporâneo.



## CONCLUSÃO: A IMPORTÂNCIA DA ESCOLHA

Numa análise e interpretação dos agenciamentos formais e motivos dominantes do cinema no final do século passado, Alain Badiou identifica Éric Rohmer como fundador de um tipo de comédia, oriunda da tradição intimista francesa de Pierre de Marivaux e Alfred de Musset, que ele chama de “comédia pequenoburguesa” [*comédie petite-bourgeoise*]. Trata-se do gênero praticado por cineastas como Arnaud Desplechin, mas que – para Badiou – permanecem inferiores ao seu fundador na história do cinema, uma vez que os filmes dos herdeiros artísticos de Rohmer não possuiriam um ponto fixo capaz de entrelaçar a ambiguidade da intriga, que é uma característica fundamental desta forma de comédia:

“Há uma variante moderna, muito apreciada, da tradição intimista francesa. Ela gira em torno da jovem mulher histericizada [*hystérisée*], de uma certa vacuidade estendida [*vacuité tendue*] de sua perambulação [*vagabondage*] amorosa, social, até mesmo intelectual. O que liga este gênero a Marivaux e a Musset, à Marianne dos *Caprichos*, como é muito nítido na obra do seu pai fundador, que é Rohmer. Quase todos os ‘autores’ franceses recentes se banham [*trempent*] neste assunto. É ainda um gênero menor, em relação à comédia americana dos anos 1930-40, bastante próxima, por muitos lados, da comédia que Stanley Cavell chama de ‘recasamento’. Por que esta inferioridade? Nós devemos saber responder a essa questão. Pode-se dizer, por exemplo, que a fragilidade desses filmes é que aquilo que está centralmente em jogo na trama permanece indeterminado. Nos filmes americanos, como em Marivaux, existe ao final da trajetória uma decisão, ou uma declaração. É esse ponto fixo que articula a comédia da incerteza e do jogo duplo. É o que sustenta que a prosa de Marivaux possa ser simultaneamente retorcida e extremamente firme. Se Rohmer permanece superior aos seus descendentes, é porque ele às vezes encontra em alusões cristãs à graça o equivalente daquilo que está em jogo. No *Conto de outono*, é evidente que o motivo maior é: ‘Felizes os simples de espírito, a graça amorosa é para eles’. Nada disso em Desplechin, Barbosa ou Jacquot. No fundo, este gênero encontra uma força artística apenas quando é dotado, a partir de uma confiança inabalável no que o amor é capaz, de um ponto fixo, do qual toda comédia precisa para amarrar sua errância interna. [...] Nós não podemos mais simbolizar o ponto fixo no casamento, ou no recasamento. Sem dúvida, como Rohmer o sugere, e às vezes Téchiné, ele se encontra lá onde o amor cruza um outro procedimento de verdade. É necessário portanto formalizar um descentramento [*excentrement*] subjetivo, uma conversão, uma distância perceptível. E, finalmente, um deslocamento [*délocalisation*] quanto à concepção predominante, mesmo se ela

não sirva de material inicial, concepção que é uma mistura de narcisismo e de inércia histericizada [*hystérisée*].”<sup>271</sup>

A caracterização de Badiou é importante não só por assinalar predecessores (Marivaux e Musset)<sup>272</sup> e descendentes (Desplechin, Laurence Ferreira Barbosa e Benoît Jacquot)<sup>273</sup> na obra de Rohmer, mas também porque sublinha elementos relevantes de sua composição: em especial, a necessidade de uma escolha amorosa quando se cruza com um outro procedimento de verdade relativo ao amor (nos *Contos morais*, isto se identifica na necessidade que o protagonista decida entre o seu amor inicial e o outro que lhe apareceu na narrativa)<sup>274</sup>, o deslocamento em relação à concepção dominante (no caso do ciclo moral rohmeriano, tal característica possivelmente está na renúncia do herói, ao final, em favor do primeiro amor, quando

---

<sup>271</sup> BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010, pp. 232-4, tradução nossa. No original: “Il y a une variante moderne, très prisée, de la tradition intimiste française. Elle tourne autour de la jeune femme hystérisée, d’une certaine vacuité tendue de son vagabondage amoureux, social, voire intellectuel. Ce qui rattache ce genre à Marivaux et à Musset, à la Marianne des *Caprices*, comme c’est très net chez le père fondateur qu’est Rohmer. Presque tous les ‘auteurs’ français récents trempent dans cette affaire. C’est encore un genre mineur, au regard de la comédie américaine des années 1930-40, assez voisine par beaucoup de côtés de la comédie que Stanley Cavell appelle ‘du remariage’. Pourquoi cette infériorité mineure ? Nous devons savoir répondre à cette question. On dira par exemple que la faiblesse de ces films est que l’enjeu central de l’intrigue reste indéterminé. Dans les films américains comme dans Marivaux, il y a en bout de course une décision, ou une déclaration. C’est ce point fixe qui articule la comédie de l’incertitude et du double jeu. C’est ce qui soutient que la prose de Marivaux puisse être simultanément retorse et extrêmement ferme. Si Rohmer reste supérieur à ses descendants, c’est qu’il trouve parfois dans des allusions chrétiennes à la grâce l’équivalent d’un enjeu. Dans *Conte d’automne*, il est évident que le motif majeur est : ‘Heureux les simples d’esprit, la grâce amoureuse est pour eux’. Rien de tel chez Desplechin, Barbosa ou Jacquot. Au fond, ce genre ne trouve une force artistique que quand il se dote, à partir d’une confiance inébranlable dans ce dont l’amour est capable, d’un point fixe, dont toute comédie a besoin pour nouer son errance interne. [...] Nous ne pouvons plus guère symboliser le point fixe dans le mariage, ou le remariage. Sans doute, comme Rohmer le suggère, et parfois Téchiné, se trouve-t-il là où l’amour croise une autre procédure de vérité. Il faut alors formaliser un excentrement subjectif, une conversion, un écart perceptible. Et finalement une délocalisation au regard de la conception prévalente, même si elle ne sert de matériau initial, conception qui est un mélange de narcissisme et d’inertie hystérisée.”

<sup>272</sup> Já vimos que Keith Tester propôs outra data de nascimento para os contos morais, ao ligá-los a Marmontel (*Éric Rohmer: Film as theology*. Palgrave Macmillan, 2008). No entanto, o fato do termo *conto moral* vir de Marmontel não contradiz a hipótese de que suas raízes são anteriores.

<sup>273</sup> Jean Cléder relaciona a obra de Rohmer com vários cineastas que o sucederam: Pascal Bonitzer, Arnaud Desplechin, Danièle Dubroux, Laetitia Masson, Laurence Ferreira Barbosa, Marion Vernoux, Christian Vincent (*Éric Rohmer: Évidence et ambiguïté du cinéma*. Rennes: Le bord de l’eau, 2007, p. 8). Podemos acrescentar: Mia Hansen-Love, Noah Baumbach, Hong Sang-Soo, Richard Linklater, entre outros.

<sup>274</sup> Sobre a relação entre amor e verdade, Badiou observa que o amor “[...] é uma construção de verdade. Você vai me perguntar: verdade sobre o quê? Pois bem, verdade sobre um aspecto bem específico, a saber: o que é um mundo quando o experimentamos a partir do dois, e não do um? O que é o mundo, examinado, praticado e vivenciado a partir da diferença, e não da identidade?” (*Elogio do amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 20). É nesse sentido que, em Badiou, diante do encontro com uma nova possibilidade de amor, coloca-se a verdade do encontro amoroso anterior em questão: daí, a expressão “procedimento de verdade” ligada ao amor.

a maior parte do desenvolvimento dramático parece indicar o contrário) e o ponto fixo (para Badiou, situado nas “alusões cristãs à graça”).

Antes de Badiou, Deleuze identificou um conjunto parecido de elementos relevantes em Rohmer (ligados também à escolha, ao deslocamento em relação à concepção dominante e ao ponto fixo que resolve a narrativa), mas dando-lhe uma interpretação que ultrapassa a tradição intimista francesa e o âmbito do cinema. Por exemplo, em relação à escolha, Deleuze diz:

“[...] em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência da escolha que preside à série dos *Contos morais*. [...] Porque é que estes temas têm tanta importância, filosófica e cinematográfica? [...] É que, na filosofia como no cinema, em Pascal como em Bresson, em Kierkegaard como em Dreyer, a verdadeira escolha, aquela consiste em escolher a escolha, é suposta restituir-me tudo. Ela far-nos-á reencontrar tudo, no espírito do sacrifício, no momento do sacrifício ou até antes de o sacrifício se efetuar. Kierkegaard dizia: a verdadeira escolha faz que ao abandonar a noiva ela nos seja com isso mesmo restituída; e que ao sacrificar o filho Abraão com isso mesmo o recupere. Agamémnon sacrifica a sua filha Ifigênia, mas por dever, apenas por dever, e ao escolher não tem escolha. Abraão, pelo contrário, vai sacrificar o filho, que ama mais do que a si mesmo, unicamente por escolha, e por consciência da escolha que o une a Deus para lá do bem e do mal: então o filho é-lhe restituído. [...] Atingimos um espaço espiritual onde aquilo que escolhemos já não se distingue da própria escolha. [...] Passámos, sem sair do mesmo sítio, de um espaço a outro, do espaço físico ao espaço espiritual que nos restitui uma física (ou uma metafísica).”<sup>275</sup>

Assim, na perspectiva deleuziana, a escolha do protagonista nos *Contos morais* não se resumiria numa volta à primeira mulher, mas teria um sentido maior, espiritual, que – retomando suas palavras – nos faria “reencontrar tudo”. Portanto, não se trataria de uma opção entre o casamento e o adultério, mas de um modo de existência ligado à consciência da escolha, que ultrapassaria o mundo físico em direção ao metafísico. Para detalhar essa perspectiva, Deleuze elucida como a escolha em Rohmer – assim como em Dreyer e Bresson – é capaz de “revelar a mais alta determinação do pensamento” numa forma-cinema, ao colocar o problema dos modos de existência, numa linhagem que passa por Pascal e Kierkegaard:

---

<sup>275</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, pp. 178-80.

“O que caracteriza o problema é que ele é inseparável de uma escolha. Em matemática, cortar uma linha reta em duas partes é um problema, pois é possível cortá-la em partes desiguais [...] Ora, quando o problema tem por objeto determinações existenciais e não coisas matemáticas, bem se vê que a escolha se identifica cada vez mais com o pensamento vivo, com uma decisão insondável. A escolha não recai mais sobre este ou aquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe. Já era esse o sentido da aposta de Pascal: o problema não estava em escolher entre a existência ou não existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que já não crê nele. E então estava em jogo um número ainda maior de modos de existência: havia o que considerava a existência de Deus como um teorema (o devoto); o que não sabia ou não podia escolher (o incerto, o céptico)... Em suma, a escolha cobria um domínio tão grande quanto o pensamento, já que ia da não escolha à escolha, e ela própria se fazia entre escolher e não escolher. Kierkegaard tirará daí todas as consequências: a escolha, repousando entre a escolha e a não escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de nos restituir tanto o mundo quanto o eu. Vimos, antes, como um cinema de inspiração cristã não se contentava em aplicar essas concepções, mas as descobria como o principal tema do filme, em Dreyer, Bresson ou Rohmer: a identidade do pensamento com a escolha da determinação do indeterminável. [...] O temível homem de bem ou o devoto (aquele para quem não há escolher), o incerto ou o indiferente (aquele que não sabe ou não pode escolher), o terrível homem do mal (aquele que escolhe pela primeira vez, mas depois não pode mais escolher, nem mesmo repetir a escolha), enfim o homem da escolha ou da crença (aquele que escolhe a escolha ou a reitera): é um cinema de modos de existência, de afrontamento desses modos, e de sua relação com um fora do qual dependem a um só tempo o mundo e o eu. Seria esse o ponto da graça ou do acaso? Rohmer retoma ao seu modo os estágios kierkegaardianos ‘no caminho da vida’: o estágio estético de *A colecionadora*, o estado ético de *Le beau mariage*, por exemplo, e o estado religioso de *Ma nuit chez Maud* ou, sobretudo, de *Perceval le Gallois*. Dreyer já havia percorrido os diferentes estágios, da certeza excessiva do devoto, da certeza louca do místico, da incerteza do esteta, até a simples crença daquele que escolhe escolher (e restitui o mundo e a vida). Bresson recupera os tons de Pascal para expor o homem de bem, o homem do mal, o incerto, mas também o homem da graça ou da consciência da escolha [...] E nos três casos não se trata de simplesmente de conteúdo do filme: é a forma-cinema, segundo esses autores, que é capaz de nos revelar a mais alta determinação do pensamento, a escolha, esse ponto mais profundo do que qualquer vínculo com o mundo. [...] Em Dreyer, Bresson e Rohmer, de três maneiras diferentes, é um cinema do espírito, que não deixa de ser mais concreto, mais fascinante, mais divertido que qualquer outro (cf. o cômico em Dreyer).”<sup>276</sup>

<sup>276</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013, pp. 213-5. Ao analisar e interpretar *Ma nuit chez*

Ao caracterizar o cinema de Rohmer como “um cinema do espírito”, “capaz de restituir tanto o mundo quanto o eu”, Deleuze inscreve o cineasta dos *Contos morais* num horizonte mais amplo do que a tradição intimista francesa e do que a “comédia pequeno-burguesa”, dando-lhe uma fatura diversa daquilo que Badiou considera como uma tradição “menor”: pelo contrário, inscreve-o num campo conceitual que aponta para uma “forma estética superior”<sup>277</sup>. Além disso, Deleuze põe em suspenso as “alusões cristãs à graça”, indicadas por Badiou como ponto fixo da enredo, uma vez que este – para Deleuze – é tecido por linhas indefinidas entre “o ponto da graça ou do acaso”. No entanto, Deleuze não deixa de notar que, de fato, existe um ponto fixo de resolução da narrativa, isto é, o casamento:

“Em toda a obra de Rohmer, como na de Kierkegaard, a escolha se coloca em função do ‘casamento’, que define o estágio ético (*Contos morais*). Mas, aquém, há o estágio estético e, além, o estágio religioso. Este atesta uma graça, mas que está sempre resvalando para o acaso, como ponto aleatório.”<sup>278</sup>

Portanto, visto da perspectiva deleuziana de um “cinema do espírito”, a escolha de alguns dos heróis rohmerianos pelo casamento pode ser interpretada não somente como má-fé sartriana, tal como elucidamos ao longo da trabalho, mas também como uma configuração ficcional do “estágio ético” kierkegaardiano: no caso, ligado à consciência da escolha que restitui, pela sacrifício ou renúncia, o eu e o mundo<sup>279</sup>. Trata-se de um cinema que, assim, abre a possibilidade de pensar modos de

---

*Maud*, Gonçalves sublinha como a questão da existência ou não de Deus diz respeito sobretudo à escolha do modo de existência: “as motivações das atitudes das personagens centram-se no modo como escolheram viver suas vidas, a partir ou não de uma religião ou de uma conduta moral, repercutindo numa escolha sobre um modo de ser e de estar no mundo” [GONÇALVES, Daniela Cristina. *A questão da graça e da livre-escolha em Ma nuit chez Maud, de Éric Rohmer*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016, p. 76].

<sup>277</sup> A expressão “forma estética superior” está ligada à “subjéctiva indireta livre”, conceito que vamos desenvolver nesse capítulo (DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 122).

<sup>278</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 214.

<sup>279</sup> Como explica Badiou, “para Kierkegaard, são três os estágios da existência. No estágio estético, a experiência do amor é a da sedução e da repetição. O egoísmo do prazer e o egoísmo desse egoísmo animam os sujeitos, cujo arquétipo é o Don Juan de Mozart. No estágio ético, o amor é verdadeiro e experimenta sua própria seriedade, do qual Kierkegaard teve a experiência durante sua longa corte à jovem Regina. O estágio ético pode ser uma transição para o estágio supremo, o estágio religioso, caso o valor absoluto do compromisso seja sancionado pelo casamento. O casamento é concebido não como a consolidação do laço social contra os perigos da errância amorosa, e sim como aquilo que orienta o

existência pela renúncia que desemboca no casamento: se, para Badiou, nas “comédias pequeno-burguesas”, não era possível mais simbolizar o ponto fixo no casamento ou no recasamento, para Deleuze, é possível ter o ponto fixo no casamento, ao menos em Rohmer, revisto a partir de Kierkegaard.

No entanto, não é só no plano do conteúdo que a renúncia se dá, mas – como vimos ao longo do trabalho – também no plano formal. No caso de Deleuze, a caracterização formal do ciclo moralista rohmeriano se dá por intermédio do que chama de – ao ler Pasolini – “subjéctiva indireta livre”, assim definida:

“[...] a câmara não dá simplesmente a visão da personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflecte. Este desdobramento é aquilo que Pasolini chama uma ‘subjéctiva indireta livre’.”<sup>280</sup>

O desdobramento inscrito na “subjéctiva indireta livre” pode ser mais um elemento importante para que possamos inserir a obra de Rohmer num campo de conceitos diverso daquele que vem desde Marivaux e desagua em Desplechin, entre outros, tal como propôs Badiou. Trata-se de pensar – pelo “estilo indireto livre” – Rohmer dentro do que campo conceitual que Deleuze chama de “cinema moderno”:

“A diferença entre um cinema dito clássico e um dito moderno não coincide com o cinema mudo e falado. O moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical. É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia, no entanto, não-teatrais. O cinema mudo punha o ato de fala em estilo indireto, pois devia ser lido como intertítulo; a essência do cinema falado, em compensação, era o ato de fala aceder ao estilo direto, e fazê-lo interagir com a imagem visual, ao mesmo tempo que o conservava pertencendo a esta imagem, inclusive a voz *off*. Porém, com o cinema moderno, surge uma atualização muito especial da voz, que poderíamos chamar de estilo indireto livre, e que ultrapassa a oposição entre direto e indireto. Não é uma mistura de indireto e direto, mas uma dimensão original, irreduzível, sob formas diversas. Nós a encontramos várias vezes nos capítulos anteriores, seja num cinema que erradamente é chamado ‘direto’, seja num cinema de composição que erradamente seria chamado ‘indireto’. Limitando-nos ao segundo caso, o discurso indireto livre pode ser apresentado como passagem do indireto ao direto, ou o inverso, embora não seja uma mistura. Assim Rohmer costuma dizer, quando explica sua prática, que os

---

amor verdadeiro para sua destinação essencial” (*Elogio do amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 16).

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*, p. 119.

*Contos morais* eram encenações de textos inicialmente escritos em estilo indireto, e que depois passaram a diálogos: a voz *off* apaga-se, até mesmo o narrador entra em relação direta com um outro (como a escritora de *O Joelho de Claire*), mas em condições tais que o estilo direto conserva as marcas de uma origem indireta e não se deixa fixar na primeira pessoa. Fora da série dos *Contos* e dos *Provérbios*, dois grandes filmes, de Rohmer, *A marquesa d'O* e *Perceval le Gallois*, conseguem dar ao cinema a força do indireto livre, tal como aparece na literatura de Kleist, ou no romance medieval, onde os personagens podem falar de si mesmos na terceira pessoa ('Ela chora' canta *Blanchefleur*).<sup>281</sup>

Já vimos, por intermédio da conceituação de Ismail Xavier, o uso que Rohmer faz de características do cinema clássico e do moderno: no caso dos *Contos morais*, através do uso de elementos do melodrama clássico, mas deslocados ou revistos. A descrição deleuziana, porém, ao conceituar o cinema moderno pelo "estilo indireto livre", e o que este possui de relação com a organização do material sonoro de um filme (que, como também vimos, é fundamental para a interpretação do ciclo moralista rohmeriano), abre outras possibilidades filosóficas e cinematográficas, ao sublinhar o papel relevante da fabulação numa "sociedade em crise":

"Se é verdade que o cinema moderno implica a ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. E é isso o que faz a unidade de todas as novas formas de ato de fala, quando este entra no regime do indireto livre: esse ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo. Portanto não se trata mais de ação e reação, nem de interação, nem mesmo de reflexão. O ato de fala mudou de estatuto. Se nos reportarmos ao cinema 'direto', encontramos plenamente este novo estatuto que dá à fala o valor da indireta livre: é a fabulação. O ato de fala torna-se ato de *fabulação*, em [Jean] Rouch ou em [Pierre] Perrault, o que Perrault chama de 'flagrante delito de criar lendas', e que adquire o alcance político de constituição de um povo (é somente por aí que podemos definir um cinema apresentado como direto ou vivido). E, no cinema de composição, como o de Bresson ou de Rohmer, resultado análogo será alcançado em outros níveis, com outros meios. Segundo Rohmer, é a análise dos costumes de uma sociedade em crise que permite revelar a fala como 'afabulação realizadora', criadora do acontecimento. [...] Indireto livre, o ato da fala torna-se ato político da fabulação [Rouch], ato moral do conto [Rohmer], ato supra-histórico da lenda

---

<sup>281</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013, pp. 286-7.

[Bresson]. Acontece que Rohmer, como Robbe-Grillet, partia simplesmente de um ato de mentira, do qual o cinema seria capaz, em oposição ao teatro; mas é óbvio que, nos dois autores, a mentira, aqui, ultrapassa singularmente seu conceito usual.”<sup>282</sup>

Assim, a “sociedade em crise”, cujos costumes aparecem retratados nos filmes de Rohmer, é ligada por Deleuze a uma afabulação, que cria acontecimento, mas que não se desliga do “flagrante delito de criar lendas”<sup>283</sup>. Portanto, se por um lado podemos falar em “cinema do espírito” no ciclo moralista rohmeriano, por outro podemos falar também numa enunciação que busca a verdade, mas não exclui a mentira (tal como vimos, nos termos expostos ao longo do trabalho, na interligação rohmeriana entre a confissão cristã, tomada por Foucault como matriz do discurso verdadeiro ligado ao sexo, e a má-fé sartriana, que tinge as confissões dos heróis com outras tintas). A dupla interpretação, entre o “cinema de espírito” e o “delito de criar lendas”, aparentemente contraditória entre si, é possível na medida em que a polissemia de uma obra artística pode ser uma evidência produtiva da complexidade de que ela é feita, mas também porque Rohmer transformou o problema da relação da imagem com a palavra, na qual a câmera funciona como “consciência formal ética” (ligada, assim, a uma busca por um “cinema de espírito”) e a fala dos heróis funciona como indicativo da sua neurose constitutiva (relacionada, portanto, às fantasias dos protagonistas):

“Quanto a Rohmer talvez seja o exemplo mais evidente da construção de imagens subjectivas indirectas livres, desta vez por intermédio de uma consciência propriamente ética. [...] Em Rohmer trata-se de fazer da câmera uma consciência formal ética capaz de oferecer a imagem indirecta livre do neurótico moderno (a série dos *Contos morais*); e por outro lado de atingir um ponto comum ao cinema e à literatura, ponto que Rohmer, tal como Pasolini, só pode tocar inventando um novo tipo de imagem óptica e sonora que seja exatamente o equivalente de um discurso indirecto (o que conduz Rohmer a duas obras essenciais, *A marquesa do O* e *Perceval*).

---

<sup>282</sup> Idem, *ibidem*, p. 288.

<sup>283</sup> Para Deleuze, no cinema moderno, o acontecimento criado pelo ato de fala em regime de fabulação se dá num espaço vazio de acontecimento, formando um vaivém entre um e outro. Nas suas palavras: “no cinema moderno a imagem visual adquire uma nova estética: torna-se legível, ganhando uma potência que usualmente não existia no cinema mudo, enquanto o ato de fala passou para outro lugar, ganhando uma potência que não existia no primeiro estágio do cinema falado. O ato de fala aéreo cria o acontecimento, mas sempre posto atravessado sobre camadas visuais tectônicas: são duas trajetórias que se atravessam. Ele cria o acontecimento, mas *num espaço vazio de acontecimento*. O que define o cinema moderno é um ‘vaivém entre a palavra e a imagem’, que deverá inventar a nova relação delas (não apenas Ozu, Straub, mas também *Rohmer*, Resnais, Robbe-Grillet...)” (Idem, *ibidem*, pp. 292-3, grifo nosso).



Ambos [Rohmer e Pasolini] transformaram o problema da relação da imagem com a palavra, a frase ou o texto; daí o papel especial do comentário e do *insert* nos seus filmes.”<sup>284</sup>

Ao longo do estudo, enfatizamos mais de uma vez a distância entre a história contada pelas imagens e pelos sons diegéticos e a história contada pelo comentário em *off*, na qual a primeira se caracterizaria como pela renúncia, e a segunda, pela confissão e pela má-fé (mas que também, de um modo particular, desembocaria na renúncia). Por intermédio da conceituação deleuziana, podemos ligar a renúncia formal rohmeriana à uma consciência ética na estruturação da obra (no caso, dotada de traços que podem remeter a São Francisco de Assis, como vimos no capítulo 3), assim como – no plano do conteúdo – à observação de uma “sociedade em crise”, na qual se vê o “neurótico moderno”. No entanto, ainda é possível ir além dessa caracterização: a “subjetiva indireta livre”, tal como é proposta por Deleuze, não elucida somente a relação entre ética e estética formalizada por Rohmer, as particularidades psicológicas dos indivíduos de um tempo ou as condições históricas de uma sociedade, mas também permite ligar os *Contos morais* à problematização da relação entre sujeito empírico e transcendental:

“[...] Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso directo nem a um discurso indirecto, mas a um *discurso indirecto livre*. Esta forma, particularmente importante em italiano e em russo, levanta muitos problemas aos gramáticos e aos linguistas: ela consiste numa enunciação tomada num enunciado que por sua vez depende de outra enunciação. Por exemplo, em português [em francês]: ‘Ela faz apelo a todas as suas forças: *prefere ser torturada a perder a virgindade*’. O linguista Bakhtine, a quem fomos buscar esse exemplo, apresenta claramente o problema: não há simples mistura de dois sujeitos de enunciação já constituídos, um dos quais seria relator e outro relatado. Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um dos quais assistindo ao seu nascimento e pondo-o em cena. Não há mistura ou média entre dois sujeitos cada um dos quais pertencente a um sistema diferente, mas diferenciação de dois sujeitos correlativos num sistema em si mesmo heterogêneo.

“[...] Esse desdobramento ou esta diferenciação do sujeito na linguagem não o encontramos também no pensamento e até na arte? É o *Cogito*: um sujeito empírico não pode nascer no mundo sem se reflectir ao mesmo tempo num sujeito transcendental que o pensa e no qual ele se pensa. E o cogito da arte: não há sujeito agente sem

---

<sup>284</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, pp. 121-12.

um outro que o veja agir e que o capte como agido, reservando para si a liberdade que o desapossa.”<sup>285</sup>

Com tudo isso em vista, os *Contos morais* rohmerianos, ao retrabalharem na chave de um “cinema de espírito” questões oriundas do moralismo filosófico e da tradição literária francesa, consolidam-se numa forma de “cinema moderno” capaz de analisar os “costumes de uma sociedade em crise”, mostrada em seu “flagrante delito de criar lendas”, ao mesmo tempo que sugerem uma busca metafísica, que parte da escolha amorosa em direção à consciência da escolha, na qual se entrevê o sujeito empírico como correlativo ao sujeito transcendental, vislumbrados num sistema em si heterogêneo. O efeito complexo da mistura singular desses elementos, que gerou filmes capazes de ser interpretados ora como comédias de afabulações e liberdades condicionadas, ora como narrativas de uma procura metafísica por um modo de existência capaz de restituir o eu e o mundo, é obra de um pensamento feito arte que, sem nunca se esgotar, não cessa de pôr questões. Trata-se de um atualização em matéria fílmica da condição moderna do *homo viator*, aquele que – no curso da vida e no discurso da vida – nunca exaure sua inquietude<sup>286</sup>. Não é pouco o que fez Éric Rohmer nos seus contos morais, e não é sem motivo que Deleuze viu os *Contos Morais* como “uma coleção arqueológica do nosso tempo”<sup>287</sup>.

---

<sup>285</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 118.

<sup>286</sup> Olgária Matos observa a respeito da inquietude do espírito moderno, a partir de Descartes: “se ao final da Terceira Meditação Descartes se ‘detém por algum tempo’ a contemplar as perfeições divinas, é porque alguns tipos de evidência suspendem a inquietude, mas tais pausas conservam um caráter temporário. A inquietude coincide com o que Bérulle chamava ‘nossa condição viajante’. O *homo quarens* é um *homo viator*. *Inquietum est cor ostrum, donec requiescat in te*: fórmula agostiniana válida para o espírito moderno” (*O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 14). Se os *Contos morais* Rohmer não cessam de pôr questões, é porque são o resultado artisticamente calculado da produção da inquietude no discurso.

<sup>287</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 289. O termo *arqueologia* remete a Foucault, por exemplo, no prefácio de *As palavras e as coisas*: “a arqueologia, dirigindo-se ao espaço geral do saber, a suas configurações e ao modo de ser das coisas que aí aparecem, define sistemas de simultaneidades, assim como a série de mutações necessárias e suficientes para circunscrever o limiar de uma positividade nova” (*As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002, p. XX). No caso específico de Deleuze em *Imagem-tempo*, a arqueologia efetuada pelo cinema moderno permitiria ver as “camadas desertas do nosso tempo que dissimulam nossos próprios fantasmas”, as “camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e conexões variáveis” (Op. cit. 289). Nesse sentido, os *Contos morais* de Rohmer indicariam alguns dos modos de ser que compõem espaço geral do saber da nossa era, assim como apontariam para as mutações que estão no seu horizonte. Em outras palavras, assinalariam certas condições contemporâneas da possibilidade do saber, as fantasias que se entrelaçam a elas e, em algum grau, as lacunas que circunscrevem seus limites e sugerem transformações. Em suma, “coleção arqueológica”, como propõe Deleuze.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. OBRAS DE ÉRIC ROHMER

ROHMER, Éric. **Comédies et Proverbes: volumes 1 et 2.** Cahiers du Cinéma, 1999.

ROHMER, Éric. **Contes des 4 saisons.** Cahiers du Cinéma, 1999.

ROHMER, Éric. **Le celluloïd et le marbre.** Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010.

ROHMER, Éric. **De Mozart à Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique.** Paris: Actes Sud, 1996.

ROHMER, Éric. **Élisabeth.** Paris: Galimard, 1946.

ROHMER, Éric. **Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven.** Tradução de Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ROHMER, Éric. **Le goût de la beauté.** Flammarion, 1989.

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

ROHMER, Éric. **Seis contos morais.** Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia, 1999.

ROHMER, Éric. **Seis cuentos morales.** Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974.

ROHMER, Éric. **Six contes moraux.** Paris : Cahiers du Cinéma, 1998.

ROHMER, Éric. **Le trio en mi bémol.** Actes Sud: 1988.

## II. OBRAS DE ÉRIC ROHMER COM OUTROS AUTORES

BAZIN, André; ROHMER, Éric. **Charlie Chaplin**. Bar-le-Duc: Les Editions du Cerf, 1973.

CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. **Hitchcock**. Gémenos: Éditions Ramsay, 2011.

CHABROL, Claude ; ROHMER, Éric. **Hitchcock**. Tradução de Irene Miriam Agoff. Buenos Aires: Manantial, 2010.

## III. OBRAS SOBRE ÉRIC ROHMER

BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. **Éric Rohmer**. Paris: Stick, 2014.

BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (org.). Entretien avec Éric Rohmer. In : **La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 231-263.

BONITZER, Pascal. **Éric Rohmer**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.

CAILLOT, Haydée. **Éric Rohmer, le conteur du cinéma**. Éditions À dos d'âne, 2013.

CLÉDER, Jean (org.). **Éric Rohmer: Évidence et ambigüité du cinéma**. Rennes: Le bord de l'eau, 2007.

CRISP, C. G. **Éric Rohmer: Realist and moralist**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

CARVALHO, Bernardo. Sangue Ruim/ O Raio Verde. In: LABAKI, Amir. **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 279-289.

CAVELL, Stanley. On *Éric Rohmer's A Tale of winter*. In: **Cavell on film**. Albany: State University of New York Press, 2005, p. 287-294.

DÉNIEL, Jacques (org.). **Éric Rohmer: tout est fortuit sauf le hasard**. Studio 43, 1987.

GONÇALVES, Daniela Cristina. **A questão da graça e da livre-escolha em *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2016.

GUILLAMAUD, Patrice. **Le charme et la sublimation: essai sur le désir et la renonciation dans l'œuvre d'Éric Rohmer**. Paris : Les Éditions du Cerf, 2017.

HANDYSIDE, Fiona. **Éric Rohmer: interviews**. Oxford: The University Press of Mississippi, 2013.

HEREDERO, Carlos; SANTAMARINA, Antonio. **Éric Rohmer**. Cátedra, 2011.

HERPE, Noël. *Éric Rohmer, ou le pari sur le cinéma*. In: LE LIVRET. Paris: Potemkine Films, 2014, p.9-15.

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

HÖSLE, Vittorio. **Éric Rohmer: filmmaker and philosopher**. London: Bloomsbury, 2016.

JORDÁ, Joaquín. **Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

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

- LOUGUET, Patrick (org.). **Rohmer ou le jeu des variations**. Paris: PUV, 2012.
- MAGNY, Joël. **Éric Rohmer**. Paris: Rivages, 1986.
- MOLINIER, Philippe. **Ma nuit chez Maud d'Éric Rohmer**. Atlande, 2001.
- ROBIC, Sylvie ; SCHIFANO, Laurence (org.). **Rohmer en perspectives**. Nanterre : Presses Universitaires de Nanterre, 2013.
- SCHILLING, Derek. **Éric Rohmer**. Manchester University Press: Manchester, 2007.
- SCHUYTTER, Violaine Caminade de. **Éric Rohmer, corps et âme, l'intégrité retrouvée**. L'Harmattan, 2011.
- SERCEAU, Michel. **Éric Rohmer: les jeux de l'amour, du hasard et du discours**. Paris: Cerf, 2000.
- SOBRINHO, Alexandre Rafael. **Contos morais e o cinema de Éric Rohmer**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2014.
- TESTER, Keith. **Éric Rohmer: Film as theology**. Palgrave Macmillan, 2008.
- TORTAJADA, Maria. **Le spectateur séduit: le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer**. Paris: Éditions Kimé, 1999.
- VIDAL, Marion. **Les Contes Moraux d'Éric Rohmer**. Paris: L'Herminier, 1977.

#### **IV. BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ADAMS, Ansel. **The camera**. Boston: Little, Brown and Company, 1995.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução

de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada**. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **Nudez**. Tradução de Miguel Santos Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p.19-29.

ALAIN. Ensaio de uma sociologia da família. In: **Ideias**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 359-399.

ALAIN. **Propos sur le bonheur**. Paris : Gallimard, 2014.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDREW, Dudley. **André Bazin**. New York: Oxford University Press, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARISTOTE. **L'homme de génie et la Mélancolie – Problème XXX, 1**. Tradução de J. Pigeaud. Paris : Payot ; Rivages, 2011.

ARISTOTE. **Poétique**. Tradução de J. Hardy. Paris : Gallimard, 1996.

ARISTÓTELES. **Ethica Nicomachea I 13 – II 8**. Tradução de Marcos Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

ARISTÓTELES. **Física I-II**. Tradução de Lucas Angioni. Campinas: Unicamp, 2013.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia - o problema XXX, 1**. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASTRUC, Alexandre. **Du stylo à la câmera... et de la câmera au stylo**. Paris : L'Archipel, 1992.

AUBENQUE, Pierre. **A prudência em Aristóteles**. Tradução de Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. **Moderno: por que o cinema se tornou a mais singular das artes?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.



AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. **Les théories des cinéastes**. Paris : Nathan, 2002.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BADIOU, Alain. **A aventura da filosofia francesa no século XX**. Tradução de Antônio Teixeira, Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BADIOU, Alain. **Cinéma**. Paris: Nova Éditions, 2010.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Éloge de l'amour**. Paris: Flammarion, 2009.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio do amor**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BADIOU, Alain ; ROUDINESCO, Élisabeth. **Jacques Lacan, passado presente**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BADIOU, Alain. **L'éthique: essai sur la conscience du mal**. Caen: Nous, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. **São Paulo: a fundação do universalismo**. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009.

BADIOU, Alain. **O século**. Tradução de Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

BAECQUE, Antoine de. **La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse**. Paris: Flammarion, 1998.

BAECQUE, Antoine de. **Les Cahiers du Cinéma: histoire d'une revue. Tome I: À l'assaut du cinéma 1951-1959.** Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia.** Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. **Dictionnaire de la pensée du cinéma.** Paris : PUF, 2016.

BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut.** Paris, Gallimard, 2011.

BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAECQUE, Antoine de. **Godard biographie.** Paris: Grasset, 2010.

BARTHES, Roland. **Le chambre claire.** Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1997.

BARTHES, Roland. **Como viver junto.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

BARTHES, Roland. **Essais critiques.** Paris: Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. **O neutro.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, GEORGES. **O erotismo.** Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Livre de Poche, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. Le Peintre de la vie moderne. In : **Œuvres**. Paris : Gallimard, 1954, p. 881-920.

BAZIN, André. **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGALA, Alain; CHEVRIE, Marc; TOUBIANA, Serge (orgs.). **Le roman de François Truffaut**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São

Paulo: Editora UNESP, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOLLE, Willi. **grandesertão.com: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BOUGANVILLE, Louis-Antoine de. **Voyage de la frégate La Boudeuse et de la flûte d'Étoile autour du monde**. Paris : Découverte, 1989.

BRUYÈRE, Jean de La. **Les Caractères**. Paris: Gallimard, 1965.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional**. Tradução de Osvando J. de Moraes, Paulo B. C. Schettino, Célio Garcia, Ana Resende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Motion Pictures**. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

CAVELL, Stanley. **Pursuits of happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

CERF, Juliette. **Cinéma et philosophie**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2009.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 19-66.

CHAUI, Marilena. O mau encontro. In: NOVAES, Adauto (org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 453-473.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da**

**paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 35-75.

CHEVALIER, Philippe. O cristianismo como confissão em Michel Foucault. In: CANDIOTTO, Cesar; SOUZA, Pedro de (orgs.). **Foucault e o cristianismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

COLI, Jorge. *A força do tempo*. Folha de S. Paulo. São Paulo, 13 de janeiro de 2019. Ilustríssima, p. 3.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **Uma temporada com Montaigne**. Tradução Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DANTO, Arthur C. **Remarks on art and philosophy**. Mount Desert Island: Acadia Summer Arts Program, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création ? In : **Deux régimes de fous**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291-302.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão

filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. **História da mentira: prolegômenos**. In: ESTUDOS AVANÇADOS, v.10, n. 27. Tradução de Jean Briant. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, 1996.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: **Os pensadores XXIII**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 457-490.

DIDEROT, Denis. Suplemento à viagem de Bougainville ou diálogo entre A e B. In: **Os pensadores XXIII**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 429-455.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aperçues**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer voir**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição, 2**. Tradução de António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DUARTE, Rodrigo A. De Paiva. **Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.

ÉPICURE. **Lettre à Ménécée**. Tradução de Pierre-Marie Morel. Paris: Flammarion, 2009.

EPICURO. Antologia de textos de Epicuro. In: **Os pensadores V**. Tradução de Agostinho da Silva. São Paulo: Abril, 1973.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: **CADERNOS DE PÓS – GRADUAÇÃO DA UNICAMP**, ano 8, v. 8, pp. 111-129, 2006

FERRY, Luc. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FERRY, Luc. **Homo aestheticus: l'invention du gout à l'âge démocratique**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.

FICINO, Marsilio. **Three books on life**. Tradução de Carol V. Kaske e John R. Clark. Arizona: Arizona State University, 2002.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a revelação profana da fotografia. São Paulo: EDUC, 2015.

FOSTER, Hal. **Bad new days: art, criticism, emergency**. New York: Verso, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: **Dits e écrits IV**. Paris: Galimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros vivos**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité IV : les aveux de la chair**. Paris: Galimard, 2018.



FOUCAULT, Michel. **Mal fazer, dizer verdadeiro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros vivos**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. The 'uncanny'. In: **Art and literature**. Tradução de James Strachey. New York: Penguin Books, 1985, p.335-376.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução de Margarida Salomão. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walfredo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p.276-491.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. A moral sexual “cultural” e o nervosismo moderno. In: **Obras completas, volume 8 (1906-1909)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 359-389.

FREUD, Sigmund. O fetichismo. In: **Obras completas, volume 17 (1926-1929)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2014, p. 302-310.

FREUD, Sigmund. **A negação**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRÜCHTL, Josef. **The impertinent self: a heroic history of modernity**. Tradução de Sarah L. Kirkby. Stanford: Stanford University Press, 2009.

GALIMBERTI, Umberto. **Os vícios capitais e os novos vícios**. Tradução de Sérgio

José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004.

GAULTIER, Jules de. **Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert.** Paris : Sandre, 2007.

HAN, Byung-Chul. **A agonia de Eros.** Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

HEGEL. **Cursos de Estética.** São Paulo: Edusp, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche.** Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento.** Tradução de Luiz Repa. São Paulo : Editora 34, 2011.

HUME, David. Da tragédia. In: **A arte de escrever ensaio.** Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KIERKEGAARD, Soren. **Os pensadores.** Tradução de Carlos Grifo, Maria Jose Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril, 1979.

KULENKAMPPF, Jens. A chave da crítica do gosto. In: **STUDIA KANTIANA,** vol.3, n.1, São Paulo: Sociedade Kant Brasileira, 2001, p.7-28.

LACAN, Jacques. **Écrits I.** Paris: Seuil, 1999.

LACAN, Jacques. **Écrits II.** Paris: Seuil, 1999.

LACLOS, Choderlos de. **As relações perigosas**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Penguin, 2012.

LA ROCHEFOUCAULD, François de. **Maximes**. Paris: Garnier-Flammarion, 1977.

LA ROCHEFOUCAULD, François de. **Reflexões ou sentenças e máximas morais**. Tradução de Rosa Freira D'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

LEBRUN, Gérard. **Blaise Pascal**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEBRUN, Gérard. A terceira crítica ou a teologia reencontrada. **Sobre Kant**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques, Maria Regina Avelar Coelho da Rocha e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p.69-92.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOPARIC, Zeljko. Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. In: *STUDIA KANTIANA*, vol.3, n.1, São Paulo: Sociedade Kant Brasileira, 2001, p.49-90.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, Rubens. Cinema alemão e sinfonias urbanas do entre-guerras. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). **Pensamento alemão no século XX, vol. III**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 23-48.

MALEBRANCHE, Nicolas. **Œuvres complètes de Malebranche, tome second**.

Paris: Imprimerie et Librairie de Sapia, 1837 (versão digital).

MAMMI, Lorenzo. **O que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARIE, Michel. **La Nouvelle Vague: une école artistique**. Paris: Armand Colin, 2014.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. In: **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1985, p.70-8.

MATOS, Luiz Fernando Franklin de. Diderot: juras indiscretas. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 221-233.

MATOS, Olgária. Passagens: cidades-viagem. In: MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 7-12.

MATOS, Olgária. **Discretas esperanças**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MATOS, Olgária. **História viajante: notações filosóficas**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

- MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATOS, Olgária. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATOS, Olgária. **Vestígios: escritos de filosofia e crítica social**. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. Ensaios. In: **Os pensadores XI**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1972.
- MONTAIGNE, Michel de. **Essais**. Paris: Pocket, 2014.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Catedral em obras**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Godard e Barthes**. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Lições de literatura francesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. **The life and art of Albrecht Dürer**. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PASCAL, Blaise. Pensamentos. In: **Os pensadores XVI**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1973.

PASCAL, Blaise. **Pensées**. Paris: Ernest Flammarion, 1913. Fac-símile da edição, disponível no site Archive.org, consultado pela última vez em 28 de maio de 2019. Link: <https://is.gd/fqq07C>.

PAZ, Octavio. **A dupla chama do amor e erotismo**. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PETRARCA, Francesco. **Triunfos**. Tradução de Luís de Camões. São Paulo: Hedra, 2006.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos dos conceitos em Max Weber**. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Viana Batista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1997.

PLATÃO. Banquete. In: **Os pensadores III**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril, 1972.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de Marília Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin

Classics; Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. **Hípias Maior**. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2000.

PLATÃO. Íon: sobre a inspiração poética. In: **Diálogos VI**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2010.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2001.

PLATÃO. **Timeu e Crítias ou a Atlântida**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PLATÃO. Crátilo. In: **Teeteto - Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: Le Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **Les écarts du cinéma**. Paris: Le Fabrique, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Le fil perdu : essais sur la fiction moderne**. Paris: Le Fabrique, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible: esthétique e politique**. Paris: Le Fabrique, 2000.

RIBEIRO, Renato Janine. **A última razão dos reis**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2002.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-36.

ROUANET, Sergio Paulo. **A razão cativa**. São Paulo: Brasilense, 1990.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões**. Tradução de Wilson Lousada. São Paulo: Martin Claret, 2011.

SADOUL, Georges. França. In: **História do cinema mundial III**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: colonizar o outro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTO AGOSTINHO. **Dos bens do matrimônio**. Tradução de Vicente Rabanal e Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2015.

SANTO AGOSTINHO. **O livre arbítrio**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant**. Paris: Galimard, 1961.

SARTRE, Jean-Paul. **L'existencialisme est un humanisme**. Paris : Nagel, 1946.

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. In: **Os pensadores XLV**. São Paulo: Abril, 1973, p. 39-111.



SARTRE, Jean-Paul. **L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination**. Paris: Gallimard, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature ?** Paris: Gallimard, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: crítica literária**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios**. São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Fé e razão na apologia da religião cristã: anotações sobre a relação entre existência e transcendência em Pascal. In: **SÍNTESE: REVISTA DE FILOSOFIA**, v. 34, n. 110. Belo Horizonte, 2007, p. 373-386.

SILVA, Franklin Leopoldo e. A grande dificuldade para compreender Pascal. In: OLIVA, Luís César Guimarães. **As marcas do sacrifício: um estudo sobre a possibilidade da história em Pascal**. São Paulo: Humanitas, 2004, p. 11-16.

SILVA, Franklin Leopoldo e. História: salvação e interioridade. In: **KRITERION**, n. 98. Belo Horizonte: 1998, p. 187-202.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Introdução. In: PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 7-16.

SILVA, Franklin Leopoldo e. O mediador e a solidão. In: CULT: REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA, v. 6, n. 64. São Paulo: 2002, p. 44-56.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Notas sobre causalidade e contingência em Leibniz e Pascal. In: OLIVA, Luís César Guimarães (org.). **Necessidade e contingência na modernidade**. São Paulo: Barcarolla, 2009, p. 105-121.

STAM, Robert. **Film theory: an introduction**. Oxford: Blackwell, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2014.

TEOFRASTO. **Caracteres**. Tradução de Alberto Nodar. Madrid: Cátedra, 2010.

THÉOPHRASTE. **Caractères**. Tradução de Nicolas Waquet. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2010.

TEOFRASTO. **Os caracteres**. Tradução de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1978.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O simbólico em Schelling*. In: ALMANAQUE, n.7. São Paulo: Brasiliense, 1978.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. **Os filmes da minha vida**. Tradução de Vera Adami. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

WERLE, Marco Aurélio. **A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 283-300.

WISNIK, José Miguel. O olor fugaz do sexo das meninas. In: **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 381-4.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca de Tristão e Isolda. In: NOVAES, Adauto (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 195-227.

XAVIER, Ismail. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosa Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. Tradução de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZINGANO, Marco (org.). **Sobre a ética nicomaqueia de Aristóteles**. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Event**. New York: Melville House Publishing, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. Tradução Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política**. Tradução de Luigi Barichello. São Paulo: Boitempo, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's *Lost Highway***. Washington: University of Washington, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. From the sublime to the ridiculous. In: **The Plague of Fantasies**. London: Verso, 2008, p. 217- 243.

## V. COLEÇÕES DIGITAIS

LES CAHIERS DU CINÉMA. Coleção digital a partir do site da revista.

## LONGAS-METRAGENS DIRIGIDOS POR ÉRIC ROHMER<sup>288</sup>

- 1 - O signo do leão (*Le signe du lion*, 1959)
- 2 - A colecionadora (*Six contes moreaux, IV, La collectionneuse*, 1966)
- 3 - Minha noite com ela (*Six contes moreaux, III, Ma nuit chez Maud*, 1968)
- 4 - O joelho de Claire (*Six contes moreaux, V, Le genou de Claire*, 1970)
- 5 - Amor à tarde (*Six contes moreaux, VI, L'amour, l'après-midi*, 1972)
- 6 - A Marquesa d'O (*Die marquise von O...*, 1975)
- 7 - *Perceval le gallois* (1978)
- 8 - A Mulher do Aviador (*Comédies et proverbes, I, La femme d'aviateur*, 1980)
- 9 - Um Casamento Perfeito (*Comédies et proverbes, II, Le beau mariage*, 1981)
- 10 - Pauline na Praia (*Comédies et proverbes, III, Pauline à la plage*, 1982)
- 11 - Noites de Lua Cheia (*Comédies et proverbes, IV, Les nuits de la pleine lune*, 1983)
- 12 - O Raio Verde (*Comédies et proverbes, V, Le rayon vert*, 1984)
- 13 - As 4 Aventuras de Reinette e Mirabelle (*4 aventures de Reinette et Mirabelle*, 1986)
- 14 - O Amigo da Minha Amiga (*Comédies et proverbes, VI, L'ami de mon amie*, 1986)
- 15 - Conto da Primavera (*Contes de quatre saisons, I, Conte de printemps*, 1989)
- 16 - Conto de Inverno (*Contes de quatre saisons, II, Conte d'hiver*, 1991)
- 17 - A Árvore, o Prefeito e a Mídia-teca (*L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1992)
- 18 - *Les rendez-vous de Paris*, 1994
- 19 - Conto de Verão (*Contes de quatre saisons, III, Conte d'été*, 1995)
- 20 - Conto de Outono (*Contes de quatre saisons, IV, Conte d'automne*, 1997)
- 21 - A Inglesa e o Duque (*L'anglaise et le duc*, 2000)
- 22 - *Triple agent*, 2003
- 23 - *Les amours d'Astrée et de Céladon* (2006)

---

<sup>288</sup> Seguiu-se aqui: BAECQUE, Antoine; HERPE, Noel. Op.cit., p. 543-554. Os títulos em português referem-se aos nomes utilizados nos cinemas ou em DVD no Brasil. Não encontramos indícios de lançamento comercial nacional dos que mantivemos em francês.