

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

DANIELA CRISTINA GONÇALVES

**A questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*, de Éric
Rohmer**

Guarulhos-SP

2016

DANIELA CRISTINA GONÇALVES

A questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de mestra em Filosofia no Programa de Mestrado em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

Guarulhos-SP
2016

GONÇALVES, Daniela C.

A questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer \ Daniela Cristina Gonçalves. – Guarulhos, 2016.

125 f.

Dissertação de mestrado (departamento de Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientador: Sandro Kobol Fornazari

Título em francês: La question de la grace et du libre choix dans *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer.

1. Graça; 2. Acaso; 3. Cinema; 4. Deleuze; 5. Pascal.

DANIELA CRISTINA GONÇALVES

A questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de mestra em Filosofia no Programa de Mestrado em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

Aprovada em 03 de novembro de 2016.

Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari - Unifesp

Prof^ª. Dr^ª. Olgária Chain Feres Matos - Unifesp

Prof. Dr. Silvio Ferraz Neto - USP

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Sandro Kobol Fornazari pela orientação rigorosa, aos professores Silvio Ferraz Neto e Olgária Chain Feres Matos pelas valiosas contribuições no exame de qualificação e na defesa e ao PPGF-Unifesp por permitir o afastamento de minhas funções na universidade para que eu pudesse concluir a escrita desta dissertação.

Resumo

A proposta deste trabalho é analisar o filme *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer, partindo de uma aproximação das teorias de dois filósofos, Gilles Deleuze e Blaise Pascal, e se baseia na hipótese de que a construção da personagem principal da narrativa é marcada por uma ambivalência que vai das emoções sentidas às expressadas, de seus desejos à sua realização. Esta ambivalência é verificada tanto nos diálogos entre as personagens, como na própria disposição dos planos cinematográficos, como suporte a uma dualidade que se faz presente em vários níveis do filme. Esta dualidade confirma uma ambivalência na construção do caráter do protagonista, que se mostra como um indivíduo dividido, vivenciando o desejo por uma mulher, e que oscila entre sua contenção e sua realização e, mais que isso, põe em evidência a questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*.

Palavras-chave: Graça; Acaso; Cinema; Deleuze; Pascal.

Résumé

Le but de ce travail consiste à analyser le film *Ma nuit chez Maud*, de Éric Rohmer, à partir d'une approximation des théories de deux philosophes, Gilles Deleuze et Blaise Pascal, et repose sur l'hypothèse que la construction du personnage principal du récit est marquée par une ambivalence qui va des émotions ressenties aux émotions exprimées, de ses désirs à sa réalisation. Cette ambivalence est aussi bien vérifiée dans les dialogues entre les personnages, comme dans son propre arrangement des plans du film, comme une dualité qui est présente dans plusieurs niveaux du film. Cette dualité confirme une ambivalence dans la construction du caractère du protagoniste, qui montre comment un individu partagé, éprouvant le désir par une femme et qui oscille entre sa contention et sa mise en œuvre et, plus que cela, met en lumière la question de la grâce et du libre choix dans *Ma nuit chez Maud*.

Mots-clés: Grace; Hasard; Cinéma; Deleuze; Pascal.

Sumário

Introdução	8
Capítulo I - <i>Ma nuit chez Maud</i> e Deleuze	24
I.I. A imagem-movimento, seus três aspectos e o cinema clássico	27
I.II. O cinema moderno e a imagem-tempo	33
I.III. <i>Ma nuit chez Maud</i> e a <i>imagem-afecção</i>	37
Capítulo II – <i>Ma nuit chez Maud</i> e Pascal	51
II.I. A noção de graça	52
II.II. A conversão	63
II.III. A força do acaso	69
II. IV. O argumento da aposta	73
Capítulo III – <i>Ma nuit chez Maud</i> e Rohmer	80
III.I. <i>Ma nuit chez Maud</i> e <i>Le Signe du Lion</i>	81
III.II. <i>Ma nuit chez Maud</i> e os demais contos morais	84
Conclusão	97
Anexo I - <i>Maud e os fagócitos</i> – Tradução	102
Anexo II - <i>Minha noite com Maud</i> (Éric Rohmer) – Tradução	105
Anexo III - <i>Éric Rohmer ou o moralista ambíguo</i> – Tradução	106
Anexo IV - <i>O herói e o infinito. Filosofia matemática do acaso na obra de Éric Rohmer</i> – Tradução	110
Referências Bibliográficas	119
Filmografia de Éric Rohmer	124

Introdução

*Ma nuit chez Maud*¹, de Éric Rohmer, lançado nos cinemas franceses em 1969, é o quarto conto da série *Six contes moraux*, composta por seis curtas, médias e longas-metragens, produzida entre os anos de 1963 e 1972. Trata-se de uma adaptação para o cinema da série de contos² de mesmo nome, escrita por Rohmer, ainda jovem, mas publicada somente em 1974³. Uma temática comum a todos os contos percorre a série, qual seja, o conflito moral de um homem comprometido com uma mulher⁴, que se vê envolvido por uma segunda, mas, ao final, retorna para a primeira. Os contos narram o conflito moral vivido por esses homens e o modo como satisfazem o seu desejo sem desfazer-se do vínculo com a mulher com quem são comprometidos. Para além de uma reflexão sobre a moral, os encontros casuais das personagens desempenham um papel decisivo na instauração do conflito e também em sua resolução ou em seu clímax e, no geral, esta resolução culmina na despedida de um dos amantes⁵. Os pontos de intersecção entre as narrativas que compõem a série serão analisados no 3º capítulo deste trabalho.

¹ No Brasil, o título do filme foi traduzido por *Minha noite com ela*. Optou-se neste trabalho pela referência ao título em seu original, uma vez que a tradução para o português traz um sentido restrito para filme, o que não acontece com o título original. *Minha noite com ela* parece carregar um conteúdo sexual mais forte que no original, o que, de certa maneira, já direciona o olhar e o entendimento do espectador. Como meu objetivo aqui está longe daquele de propor um sentido único para o filme, optei por manter as referências ao nome do filme em seu original.

² No livro, *Ma nuit chez Maud* aparece em terceiro lugar, seguido por *La collectionneuse*.

³ ROHMER, Éric. *Seis contos morais*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. Título original: *Six contes moraux*. Editions de L'Herne, 1974.

⁴ O compromisso não se refere somente à fidelidade decorrente do matrimônio, enquanto sacramento. Em alguns contos, os casais são namorados, noivos, ou não estão ainda comprometidos, como é o caso de *Ma nuit chez Maud*. Neste, Jean-Louis está comprometido a uma ideia fixa de se casar com Françoise. É importante destacar ainda que Rohmer não se propõe a oferecer uma “moral” a ser seguida por suas personagens, mas, longe disso, o que ele oferece é uma possibilidade de se pensar a moral, em todas as suas nuances, e propõe isso inclusive ao espectador.

⁵ Em *Ma nuit chez Maud*, é Maud quem parte de Clermont-Ferrand; em *La collectionneuse*, é Adrien quem decide, após um golpe do acaso, viajar a Londres ao encontro de sua noiva; em *Le genou de Claire*, após ter seu desejo de tocar o joelho de Claire satisfeito, coincidindo com o término de suas férias, Jerome retorna a Suécia, onde está sua noiva; em *L'amour l'après-midi*, a partida de Frédéric é da ordem do simbólico. Como trabalha em Paris e reside no subúrbio, o protagonista faz uma viagem de trem todos os dias, de sua casa ao trabalho, e vice-versa. Quando decide, de forma abrupta, romper sua relação com Chloé, é no meio da tarde, período do dia reservado ao seu momento de infidelidade, que Frédéric “parte” para o subúrbio onde reside, ao encontro de sua esposa, conforme observa Jacques Fieschi em FIESCHI, Jacques. “*Morphologie des Contes*” In: FIESCHI, Jacques (Org.). *Éric Rohmer. Des Contes moraux à Perceval. Cinematographie*. Paris, nº 44, février, 1979, p. 24-28.

O filme objeto desta análise narra, em especial, a história de Jean-Louis⁶, um católico praticante, que se vê comprometido a uma ideia fixa⁷ de se casar com Françoise, uma jovem igualmente católica, praticante, que se revela ao protagonista como o tipo ideal de mulher com quem ele deseja se casar. O conflito moral ao qual Jean-Louis é exposto se personifica em Maud, uma mulher mais madura, divorciada e, não por acaso, atea. Uma quarta personagem – Vidal – é o elo entre Jean-Louis e Maud e exerce a função de materializar alguns dos acasos do filme. É importante salientar ainda que se costuma afirmar que *Ma nuit chez Maud* é um filme sobre o acaso, como já apontara Pascal Bonitzer⁸, ou, na avaliação de Gilles Deleuze, trata-se de um filme sobre a graça divina, que resvala a todo o momento para o acaso, conforme alusão que Deleuze faz a Michel Devillers em *Cinema II – Imagem-Tempo*: “Este atesta uma graça, mas que está sempre resvalando para o acaso, como ponto aleatório. (...) talvez seja também o acaso o assunto secreto de *Ma nuit chez Maud*...”⁹. Isso porque é possível reconhecer no filme a dualidade “destino *versus* acaso”¹⁰, ou ainda a dualidade graça divina *versus* livre escolha, objeto de reflexão e preocupação do Homem, que Deleuze, em seus breves comentários sobre o filme, ao concordar com Devillers¹¹, afirma que se trata do “assunto secreto” de *Ma nuit chez Maud*.

O filme é bastante conciso no que diz respeito à montagem e aos diálogos travados entre as personagens. Aparentemente, nada é exibido ou dito por acaso; tudo parece ter um significado a ser desvendado pelo espectador. Trata-se de um filme particularmente “indicial”, seguindo a classificação de Charles Sanders Peirce, acerca da teoria dos signos, cuja relação com o cinema será abordada no primeiro capítulo desta dissertação¹². A primeira cena do

⁶ Como o nome do protagonista não é mencionado no decorrer do filme, nas referências a ele optou-se pelo uso do nome do ator que o interpreta - Jean-Louis Trintignant. A falta de um nome próprio para a personagem poderia estar relacionada a uma falta de identidade e ao não pertencimento a um território, conforme observou a Profª. Olgária Matos, por ocasião de meu exame de qualificação, o que será abordado mais adiante.

⁷ A respeito dessa questão da ideia fixa, é impossível não fazer alusão a *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, conforme apontado pela Profª. Olgária Matos, por ocasião de meu exame de qualificação, cuja relação com *Ma nuit chez Maud* será abordada mais adiante.

⁸ BONITZER, Pascal. *Maud et les phagocytes*. In: *Cahiers du cinéma*. n. 214, julho/1969, p.59. A tradução do texto, em sua íntegra, segue no anexo I deste trabalho.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.214. Trata-se de uma nota de rodapé em que Deleuze cita os artigos publicados na edição nº 44, de fevereiro de 1979, da *Cinematographie*, dedicada a Rohmer: FIESCHI, Jacques (Org.). *Éric Rohmer. Des Contes moraux à Perceval*. *Cinematographie*. Paris, nº 44, février, 1979.

¹⁰ Afirma-se que se trata de uma dualidade, na medida em que se toma “destino” por uma entidade misteriosa que determina as vicissitudes da vida e “acaso” por um acontecimento que não tem o grau de determinação normal que o homem poderia prever.

¹¹ DEVILLERS, Michel. “*D’entre les lignes*” In: FIESCHI, Jacques (Org.). *Éric Rohmer. Des Contes moraux à Perceval*. *Cinematographie*. Paris, nº 44, février, 1979, p. 33-35.

¹² Esta observação foi feita pelo Prof. Silvio Ferraz, por ocasião de meu exame de qualificação, e foi fundamental para o aprimoramento deste trabalho, tanto no entendimento e interpretação do filme, como no uso de uma

filme, conforme fotograma nº 01 (abaixo), mostra uma paisagem acinzentada, nublada, retrato de um inverno rigoroso. Exibida esta primeira imagem, a cena é cortada para o protagonista, conforme fotogramas nº 02 e 03 (abaixo), que na sacada de seu quarto observa aquela mesma paisagem anteriormente mostrada ao espectador. Esta cena, somada à sequência do protagonista dirigindo seu carro a caminho da igreja, indica que a história será narrada a partir do ponto de vista de um narrador-personagem¹³, isto é, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador é também personagem da história. Esta forma de narrar não apenas apresenta o ponto de vista de uma única personagem, como deixa o espectador livre para perscrutar sobre as atitudes e motivações desse narrador. Como se observa em *Ma nuit chez Maud*, não há uma única sequência sem a presença de Jean-Louis; não se tem acesso às histórias das demais personagens, senão a partir daquilo que é revelado na presença do protagonista. Constitui-se, assim, em uma narrativa impregnada do ponto de vista do narrador, marcada por fortes características subjetivas e contada de maneira bastante parcial.



Fotograma 1 – Primeira imagem do filme: paisagem vista pelo protagonista a partir da sacada de seu quarto.

terminologia correta própria à Semiótica, da qual Deleuze se serve para elaboração de seus estudos sobre o cinema.

¹³ No que diz respeito ao foco narrativo, é possível reconhecer, basicamente, três tipos de narrador, a saber: 1) o narrador-personagem; 2) o narrador-observador; 3) o narrador-onisciente. O narrador-personagem narra a história em primeira pessoa e também participa dela como personagem. O narrador-observador narra a história em terceira pessoa e não participa da história como personagem. Ele conhece todos os fatos e, por esta razão, a narrativa se apresenta de maneira neutra. Por outro lado, esse narrador não conhece a intimidade das personagens, nem as ações por elas vivenciadas. O narrador-onisciente narra a história em terceira pessoa, e em algumas vezes, faz narrações em primeira pessoa. Por conhecer tudo a respeito das personagens e sobre o enredo, conhece o íntimo delas, suas emoções e seus pensamentos. Na tipologia de Norman Friedman, o narrador onisciente é chamado *editorial omnisciente* (autor onisciente intruso); o narrador-observador é chamado *neutral omnisciente* (narrador onisciente neutro) e o narrador-personagem, como *“I” as protagonist* (narrador-protagonista), cf. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2001, p.25-70.



Fotograma 2 – Segunda imagem do filme: protagonista observando a paisagem a partir da sacada de seu quarto.



Fotograma 3 – Terceira imagem do filme: a câmera que capta o protagonista observando a paisagem a partir da sacada de seu quarto (o outro lado da imagem anterior).

Vale ressaltar ainda que antes de se tornar cineasta, Rohmer era escritor¹⁴. Os *Six contes moraux* foram escritos por ele quando era ainda muito jovem; a própria publicação dos contos, em formato de livro, se dá depois da adaptação deles para o cinema. Considera-se importante fazer esta ressalva porque no momento em que Rohmer escrevia seus contos iniciava-se na França um novo movimento literário, conhecido por *Nouveau Roman*¹⁵. Este movimento recusava muitas das características estabelecidas no romance até então, principalmente a questão do foco, colocado no enredo, na ação, na narrativa, nas ideias e nas personagens. Esta nova teoria do romance punha o foco sobre os objetos, fazendo com que a

¹⁴ Ver BERT, CARDULLO. *Interviews with Eric Rohmer*. Canadá: Chaplin Books, 2014. Em uma das entrevistas, Rohmer reconhece o aparecimento do *Nouveau Roman*, mas afirma que preferiu se expressar através do cinema.

¹⁵ Para saber mais sobre este movimento, ver DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Paris: NATHAN Université, 2001.

visão individual das coisas se sobressaísse, subordinando deste modo a trama e a personagem aos detalhes do mundo, ao invés de arrolar o mundo a serviço deles. Nesta direção, escrever romances com personagens bem definidas, enredos com começo, meio e fim parecia não fazer mais sentido. Tampouco era admitida a descrição das personagens. Era o momento de se explorar os fluxos de consciência. *La jalousie (O Ciúme)*¹⁶, de Alain Robbe-Grillet, é tido como o romance mais representativo do *Nouveau Roman*. Certamente, Rohmer acompanhou o surgimento desse movimento, conhecia suas características, e algumas cenas de *Ma nuit chez Maud*, como as próprias cenas citadas anteriormente sobre a paisagem observada pelo protagonista na sacada de seu quarto, e outras que serão abordadas mais adiante, poderiam ser tomadas como características do *Nouveau Roman*. Na sequência em que o protagonista é filmado de costas, seria possível dizer que é a câmera que detém o foco naquele momento, razão pela qual, se poderia afirmar que o narrador ali é a câmera e não mais Jean-Louis. Esta oscilação de narrador de 1ª e 3ª pessoa, inclusive, poderia ser, provavelmente, a razão de o protagonista não ter um nome definido, oscilando assim quanto à sua identidade, o que é característico do *Nouveau Roman*. A abordagem deste trabalho, no entanto, não terá este movimento literário como foco ou princípio norteador. É certo que esta teoria teve também uma importante representação no cinema, como em *Hiroshima mon amour* (1958) ou em *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), Alain Resnais. Aqui, no entanto, para a economia deste trabalho, optou-se por não analisar *Ma nuit chez Maud* sob a perspectiva do *Nouveau Roman*, embora certas características sejam facilmente reconhecíveis.

Pode-se dizer também que o próprio título do filme remete a uma história particular de uma única personagem, guardando uma relação íntima entre a história narrada e seu narrador. Não se trata apenas da experiência particular vivida por Jean-Louis naquela noite com Maud, mas também de sua narrativa a respeito daquela experiência. A propósito do título *Ma nuit chez Maud* (e mais uma razão pela qual se optou aqui por mantê-lo no original), não se pode deixar de mencionar ainda que ele é todo constituído por marcadores dêiticos¹⁷: *ma* (minha),

¹⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

¹⁷ Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété lembram que “conscientemente ou não, tem-se a tendência quase natural a colocar no que precede o filme e no que lhe sucede instâncias às quais se atribui mais ou menos explicitamente uma natureza humana; essas instâncias remetem, de uma maneira mais ou menos confessa, ao autor e ao espectador. Isso poderia explicar que se tenha tentado transpor para o domínio fílmico o dispositivo enunciativo do intercâmbio verbal, fundado no aparelho dêitico. Chama-se dêitico qualquer marca, qualquer indicador que remete tanto ao locutor quanto à situação de enunciação. Os mais comuns são os pronomes pessoais, os pronomes e adjetivos possessivos e demonstrativos, os advérbios de tempo e de lugar e os tempos dos verbos. Numa frase do tipo: “Eu estou lhe devolvendo o dinheiro que tomei emprestado ontem”, o presente de “estou devolvendo” remete ao presente da enunciação, o passado de “tomei emprestado” e o advérbio de tempo “ontem” remetem a um passado relativo ao presente da enunciação, o pronome “eu” remete ao locutor e o pronome “lhe”, ao interlocutor. A partir desse modelo, tentou-se denominar “eu” a fonte da enunciação fílmica

pronome possessivo, que se refere a algo pertencente ao enunciador (Jean-Louis); *nuit* (noite), período de tempo que remete a um passado (a noite) relativo ao presente (momento em que o protagonista narra a história, e que parece perdurar ao longo dos cinco anos compreendidos no filme); *chez Maud* (casa de Maud), local em que se passaram os fatos narrados sobre aquela noite, e também na companhia de determinada pessoa (Maud).

A sequência do protagonista dirigindo seu carro a caminho da igreja é mais um dado importante para a interpretação dos componentes da narrativa. Nesta sequência, é possível avistar uma cruz na estrada, conforme fotograma nº 04 (abaixo) e, um pouco mais adiante, o topo da igreja para a qual a personagem está se dirigindo, conforme fotograma nº 05 (abaixo). Assim, o espectador poderia deduzir que está diante de uma história, narrada em primeira pessoa, na qual o tema da religião se fará presente. Ao chegar à cidade, o protagonista estaciona seu carro em frente à igreja, já ao som do badalar do sino, que indica o início da missa. Neste momento, com um sutil movimento de câmera, o espectador vai visualizando lentamente a igreja, até que a câmera interrompe seu movimento em um enquadramento do topo da igreja, o que ratifica essa atmosfera religiosa da narrativa, conforme fotograma nº 06 (abaixo).



Fotograma 4: Cruz em meio à estrada **Fotograma 5: Igreja vista da estrada**

(ou literária) e “você”, seu alvo, considerando desse modo o filme como lugar de uma conversa indireta (ou como uma metáfora de conversa) entre a fonte e o alvo da enunciação”. VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas - SP: Papyrus, 2012, 7ª ed., p 40.



Fotograma 6: Enquadramento do topo da igreja.

Dentro da igreja, em um plano que indica a posição perpendicular da câmera, verifica-se um enquadramento em que o protagonista está de costas para o espectador e o padre de frente para os fiéis, conforme fotograma nº 07 (abaixo), marcando, mais uma vez, o ponto de vista do narrador, ou, dito de outra forma, é como se a personagem emprestasse seus olhos para a câmera, para que, através dela, o espectador pudesse ver o que está sendo visto pela personagem.



Fotograma 7: O protagonista, de costas para a câmera, assistindo à missa.

A sequência da missa mostra um jogo de câmera, que ora capta a imagem de Jean-Louis, ora a de Françoise, sempre combinando momentos selecionados das orações com a imagem do rosto de cada um deles. É o exemplo de “Mas livrai-nos do mal”; “Livrai-nos, Senhor, do mal passado, presente e futuro” (câmera fixa em Jean-Louis); “Na prece de Maria, a Santa e Gloriosa mãe de Deus, sempre virgem”; “Cordeiro de Deus”. “Que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós”; “Senhor, eu não sou digno de recebê-Lo, mas diz uma só palavra e eu serei curado” (câmera fixa em Françoise). Durante a sequência da missa, a câmera mostra ainda um casal à frente de Françoise, passa por ela, quando se percebe que não está acompanhada, percepção do espectador e também de Jean-Louis. Com a câmera ainda fixa em Françoise, ela repete, três vezes, a frase “Senhor, eu não sou digno de recebê-Lo, mas

diz uma só palavra e eu serei curado”¹⁸. Ao final, ela olha em direção à câmera. Neste momento, o espectador poderia supor que o olhar de Françoise se volta para Jean-Louis, como se o olhar dele atraísse o dela, conforme fotogramas nº 08 e 09 (abaixo).



Fotograma 8: Françoise repetindo “Cordeiro de Deus, que tirai os pecados do mundo, dai-nos a paz”.



Fotograma 9: Françoise se vira em direção a Jean-Louis.

Se o tema da religião pôde ser percebido pela cruz na estrada, pela imagem da igreja a certa distância e pelo badalar do sino, os trechos da missa citados acima não apenas mostram o modo como Jean-Louis percebe a existência de Françoise, ratificando que a narrativa é apresentada sob o ponto de vista de um narrador-personagem, como exalta fragmentos percebidos por Jean-Louis, que podem conduzir o espectador à criação de uma determinada imagem de Françoise. Contudo, é importante observar que são criadas duas imagens de Françoise, antagônicas, e que estão sobrepostas, como se existisse uma primeira impressão “real” de Françoise e uma segunda que seria o modo como Jean-Louis a vê. Quando o padre fala em santa, em virgem, e a câmera está fixa em Françoise, a imagem que se tem da moça é de uma santa, casta, isto é, trata-se da primeira impressão que se tem dela. Porém, em outros fragmentos das orações, quando a câmera se fixa em Françoise justamente no momento em que ela pede para não se deixar cair em tentação, pede ao cordeiro de deus que tire seus pecados, e quando repete, por três vezes, que não é digna de recebê-lo, e pede que seja dita uma só palavra e ela será curada, tem-se uma segunda impressão de Françoise, aquela de uma moça que cometeu pecados, dos quais agora se arrepende. Se é verdade que nada no filme é apresentado por acaso, esses detalhes não podem ser ignorados. Rohmer apresenta Françoise como uma santa e casta, e, ao mesmo tempo, como uma pecadora arrependida, que clama por

¹⁸ As citações dos diálogos do filme, feitas aqui em português, foram extraídas das legendas presentes no DVD. Em alguns casos, contudo, foi necessário realizar uma revisão técnica, porque muitas vezes as diferenças entre o que era dito no original e a tradução para o português eram prejudiciais ao entendimento do filme.

perdão, por salvação e por uma cura. Se é verdade também que Jean-Louis é o narrador-personagem, aquele que narra a história a partir de seu próprio ponto de vista, pode-se notar que ele tem o conhecimento dessas duas facetas de Françoise, desde o início da narrativa, o que é bastante curioso em razão dos desdobramentos que terá a história.

O que se segue após o término da missa é uma perseguição de Jean-Louis por Françoise pelas ruas estreitas de Clermont-Ferrand¹⁹, ele em seu carro, ela em sua mobylette. A perseguição é interrompida quando um carro bloqueia momentaneamente a passagem de Jean-Louis fazendo com que ele a perca de vista, marcando assim a manifestação do primeiro acaso do filme. A princípio, a câmera está dentro do carro, mostrando ao espectador a visão que o protagonista tem das ruas, conforme fotograma nº 10 (abaixo). Alguns segundos depois, a visão que o espectador passa a ter é a das mãos de Jean-Louis no volante do carro e de seus olhos refletidos no retrovisor, conforme fotogramas nº 11 e 12 (abaixo). Isto é, mais uma vez, tem-se um plano que indica o ponto de vista da personagem, para, na sequência, apresentar o plano em que a personagem está inserida. Trata-se do mesmo recurso utilizado dentro da igreja, no início da missa, e também daquele do protagonista observando a paisagem desde a sacada de seu quarto. É como se houvesse um jogo de pontos de vista, que primeiro mostra a visão do protagonista, para depois mostrá-lo dentro desse mesmo plano, mas também para lembrar ao espectador que ele está diante de uma história contada por um narrador-personagem. Vanoye e Goliot-Lété²⁰ ressaltam que a construção da enunciação de um filme se dá pela identificação dos dêiticos, mas também por construções reflexivas, como por exemplo, personagens de um filme que, olhando por uma janela, lembram o espectador, que está no cinema, numa posição próxima, e a tela é a sua janela.

¹⁹ Em 1967, Marcel Ophüls, lança um documentário chamado *Le Chagrin et la Pitié (A Tristeza e a Piedade)*, que trata do colaboracionismo francês durante a II Guerra Mundial. Curiosamente, o documentário se passa em Clermont-Ferrand, cidade em que também se passa o filme de Rohmer. Com mais de quatro horas de duração, o documentário de Ophüls contesta o mito da resistência heroica a Hitler, com fatos irrefutáveis e constrangedores para a autoestima nacional francesa. Conforme lembra a Profª. Olgária Matos, *Ma nuit chez Maud*, se passa no pós-68, momento em que está sendo feita uma crítica da moral da sociedade burguesa francesa, o que, naturalmente se reflete no cinema, sobretudo com Godard, tido como o cineasta mais engajado daquela geração. Já em Rohmer não é habitual ver em suas obras uma mensagem política, até porque ele não só é ambíguo, mas é sobretudo irônico em suas narrativas. E, ao acreditar em uma causa, não se pode ser irônico em relação a ela. Assim, é a ironia de Rohmer que é subversiva, de modo que, é possível dizer que a abordagem política pode estar no fato de filmar em Clermont-Ferrand, cenário também do colaboracionismo francês durante a II Guerra, fazendo com que Rohmer se aproveite do filme para lembrar a História, através de sua ironia. *Lacombe Lucien* (1974), de Louis Malle, e *Le dernier métro (O Último Metrô)*, 1980), de François Truffaut, são outros exemplos de filmes que tratam da ocupação colaboracionista francesa durante a II Guerra.

²⁰ VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas – SP: Papyrus, 2012, 7ª ed., p 41.



Fotograma 10: Jean-Louis perseguindo Françoise.



Fotograma 11: As mãos de Jean-Louis no volante.



Fotograma 12: Os olhos de Jean-Louis refletidos no retrovisor do carro.

Esta sequência, além de mostrar a perseguição empreendida pelo protagonista, mostra também as ruas estreitas da cidade, o comércio fechado, poucas pessoas nas ruas, e alguns enfeites de natal, que demonstram a época do ano em que se desenrolará a narrativa. O dia da semana é domingo, conforme se pode inferir pela sequência da missa durante a manhã, pelo comércio fechado, pela cena seguinte à perseguição mal sucedida em que o protagonista está estudando matemática e, por fim, por Jean-Louis despertando, o que indica se tratar da manhã de uma segunda-feira; as cenas seguintes o mostram em um dia de trabalho. Este dado se confirma com a manifestação da *voz off* da personagem quando lhe vem a ideia repentina de que se casará com Françoise, conforme segue: “Naquele dia, segunda-feira, 21 de dezembro, me veio a ideia repentina, precisa, definitiva de que Françoise seria minha esposa”.

Cabe ressaltar ainda que a atmosfera religiosa da narrativa, em nenhum momento,

esconde o componente fortemente erótico presente no filme²¹, evidenciado nos gestos e também nos diálogos entre as personagens, as quais fazem um jogo de sedução entre elas e jogam, inclusive, com a imaginação do espectador, induzindo-o à sensação de que um algo a mais acontecerá na tela, a qualquer momento, bem diante de seus olhos – o que nunca acontece! Ao descrever a imagem-afecção, relacionando-a ao conceito de rosto e ao primeiro plano cinematográfico, Deleuze sustenta que:

Diante de um rosto isolado, não percebemos o espaço. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre para nós. É o que Epstein sugeria quando afirmava: este rosto de um covarde fugindo, assim que o vemos em primeiro plano, vemos a covardia em pessoa, vemos o "sentimento-coisa", a entidade. Se é verdade que a imagem de cinema é sempre desterritorializada, existe então uma desterritorialização muito especial própria à imagem-afecção²².

Assim, se filmar o rosto de um covarde é mostrar a própria covardia²³, as cenas de Jean-Louis e Maud, como pode ser observado, são a evidência de um erotismo latente. No fotograma nº 13 (abaixo), tem-se o plano que se segue à pergunta de Vidal a Jean-Louis sobre o que ele faria se uma mulher como Maud estivesse disposta a passar uma noite com ele, sem qualquer tipo de compromisso. Ao perceber o desconforto de Jean-Louis com a pergunta, Maud o provoca ainda mais, inclinando-se em direção a ele e pedindo-lhe que responda à pergunta de Vidal.



Fotograma 13: Provocação de Maud a Jean-Louis.

²¹ A propósito da participação de *Ma nuit chez Maud* no Festival de Cannes, em 1969, Luc Moullet escreve: Um filme que gira incessantemente em torno do quarto como *Ma nuit chez Maud* de Éric Rohmer tem muito mais poder erótico que todos os filmes proibidos juntos. Quero dizer que lá o desejo está ligado a gestos, a pensamentos, a uma evolução, e que a castidade, a severidade do tom, tem um potencial de choque infinitamente maior que muitos filmes pornográficos, o que facilita o erotismo. MOULLET, Luc. *Le Congrès de Cannes*. In: *Cahiers du cinéma*. n. 213, junho, 1969, p. 35.

²² DELEUZE, Gilles. *Cinema I - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.113.

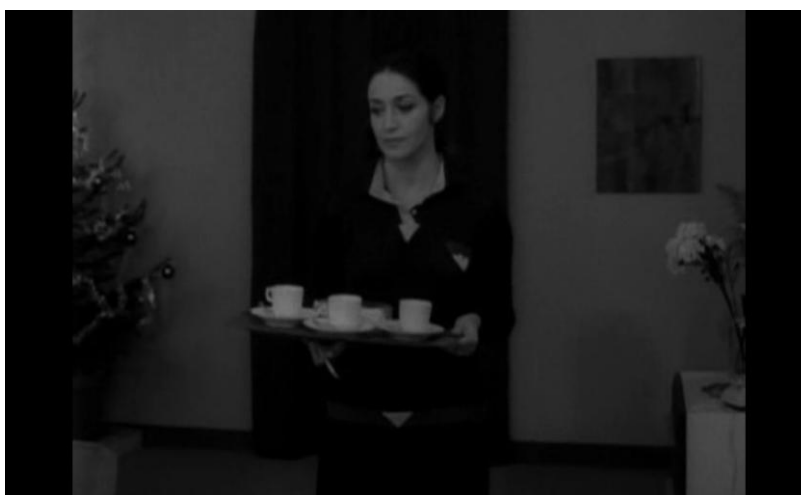
²³ Ainda acerca da imagem-afecção, Deleuze, seguindo a classificação dos fenômenos de Peirce, dirá que se trata de qualidade ou potência, de pura possibilidade, como o vermelho encontrado idêntico a si mesmo na proposição e dá o seguinte exemplo: “você vestiu o vestido vermelho” ou “você está de vermelho”. DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.43.

Vidal: Mas, se amanhã, se esta noite uma mulher tão bonita quanto Maud, temperamental, lhe propuser, lhe fizer sentir...
Maud: Pare, não acho graça.
Vidal: Deixe terminar... Se Maud, por exemplo...
Jean-Louis: Ele está bêbado. Deve ser esse Chanturgue.
Maud: Mesmo assim, responda.
Jean-Louis: No passado, eu toparia. Hoje, não.
Maud: Por quê?
Jean Louis: Já disse. Sou um convertido (37m)²⁴.

Outro exemplo desse jogo de sedução feito entre as personagens é a fala de Vidal a respeito de suas aventuras de uma única noite:

Vidal: Sei, mas uma suposição: você viaja com uma linda moça, que não vai ver nunca mais. Em certas circunstâncias, não se pode resistir.
Jean-Louis: O destino, não Deus, me poupou desse tipo de encontro. Nunca tive sorte com essas trivialidades. Incrível falta de sorte, a minha!
Vidal: Eu, embora azarado, tive muitos encontros desse tipo. Uma vez, na Itália, com uma sueca; outra vez, na Polônia, com uma inglesa. Essas duas noites são minhas mais belas recordações. Sou a favor dos amores de viagens, dos amores de congresso. Eles não têm esse aspecto burguês (36m).

Anteriormente, durante o jantar, Vidal diz a Maud que ela é uma “pequeno-burguesa” e ela concorda. A seguir, começa a discorrer sobre “amores de viagens e de congressos”. Vidal parece querer provocá-la, talvez fazendo referência a uma noite que passaram juntos. Maud percebe a provocação, conforme fotograma nº 14 (abaixo), e talvez por esta razão pede a Jean-Louis, também de maneira provocativa, que responda à pergunta de Vidal.



Fotograma 14: Maud percebendo a provocação de Vidal.

Após a despedida de Vidal, Maud e Jean-Louis ficam sozinhos e conversam sobre as aventuras do passado. O fotograma nº 15 (abaixo) registra um momento de proximidade entre

²⁴ Os diálogos mencionados no decorrer deste trabalho serão identificados através da referência ao momento cronológico em que ocorrem no filme.

os dois: com gestos quase imperceptíveis, como o deslizar de Maud na cama para debaixo das cobertas, a aproximação de Jean-Louis quando lhe pergunta se está com sono, as pausas aparentemente cronometradas, e um diálogo que não diz absolutamente nada, mas somente intensifica a atração entre os dois, conforme atesta a transcrição abaixo, conferem à cena um poder altamente erótico.



Fotograma 15: Provocação de Jean-Louis a Maud.

Maud: Onde estávamos?

Jean-Louis: Não está mesmo com sono?

Maud: Nem um pouco. Você está?

Jean-Louis: Não. Diga a verdade.

Maud: Já disse. Se estivesse, eu lhe diria (53m).

Pode-se dizer ainda, a exemplo dos demais contos da série *Six contes moraux*, que *Ma nuit chez Maud* é um filme desprovido de ações. Sua ação principal consiste na conversação, aos moldes dos manuais franceses surgidos entre os séculos XVII e XIX, que põe o espectador diante de uma “arte da conversação”. As personagens pouco agem, elas estão o tempo todo conversando, e não conversam sobre banalidades do cotidiano, mas sobre artes, filosofia, literatura e religião. Tudo conduzido por aquilo que constavam dos manuais franceses: o bom comportamento, as boas maneiras, a cortesia e a civilidade. Mas há também uma arte de entender as intenções ocultas dos outros, ao prestar atenção a sua forma de falar, seus gestos, suas omissões, razão pela qual se considera relevante aqui analisar também os diálogos travados entre as personagens e não apenas as imagens.

Esta breve introdução sobre o filme tem por objetivo destacar o ponto de vista da personagem que conduz a narrativa de *Ma nuit chez Maud*, ponto crucial da história narrada. O enredo do filme e o encadeamento das imagens, juntos, formam uma história fechada, precisa, econômica, articulada e, mais que isso, rica em símbolos a serem decifrados, ao mesmo tempo em que se revela aberta a mais de uma interpretação. A proposta desta dissertação é, portanto, analisar o filme *Ma nuit chez Maud*, partindo de uma aproximação das

teorias de dois filósofos, Gilles Deleuze e Blaise Pascal, as quais oferecem elementos que auxiliam no decifrar dos símbolos, na análise das imagens e no destrinchar do enredo, sem perder de vista o fato de que nenhuma teoria pode ser aplicada a uma obra de arte e nem é capaz de dar conta de todos os aspectos nela contidos. O estudo se baseia fundamentalmente na hipótese de que a construção da personagem principal da narrativa é fortemente marcada por uma ambivalência que vai das emoções sentidas às expressadas, de seus desejos à sua realização. Esta ambivalência é verificada tanto nos diálogos entre as personagens, como na própria disposição dos planos cinematográficos, como suporte a uma dualidade que se faz presente em vários níveis do filme²⁵. Esta dualidade confirma uma ambivalência na construção do caráter de Jean-Louis, que se revela como um indivíduo dividido, vivenciando o desejo por uma mulher, e que oscila entre sua contenção e sua realização e, mais que isso, põe em evidência a questão da graça e da livre escolha em *Ma nuit chez Maud*.

A escolha por abordar a leitura que Gilles Deleuze faz sobre o cinema, a criação dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo e a relação entre esses dois tipos de imagens e dois momentos do cinema (cinema clássico e cinema moderno, respectivamente), respalda-se nas possibilidades de análises e de interpretações dos sentimentos do protagonista, em relação ao que ele vê, que são oferecidas pelo conceito de imagem-afecção. Afirmou-se anteriormente que a câmera parece jogar com dois pontos de vista, um do narrador-personagem e outro do espectador. Deleuze defende a tese de que a imagem-movimento constitui-se no encadeamento de um esquema sensório motor (conforme será explicitado no primeiro capítulo), que se executa com o recebimento do movimento pela imagem-percepção em uma face, a execução do movimento pela imagem-ação em outra, e pela ocupação do intervalo pela imagem-afecção, porque neste intervalo estão contidos os sentimentos da personagem²⁶. Uma vez que, como se vem afirmando, *Ma nuit chez Maud* se mostra como uma narrativa particular e subjetiva, contada sob o ponto de vista do narrador-personagem a respeito de sua decisão sobre casar-se com Françoise, e de sua experiência sobre a noite

²⁵ As personagens são caracterizadas em duplas: dois homens, dois amigos (Jean-Louis e Vidal); duas mulheres, duas rivais em dois momentos distintos (Maud e Françoise). Vale ressaltar que Jean-Louis se considera um indivíduo de bastante sorte, enquanto Vidal se considera um azarado. Há duas infidelidades (a do marido de Maud com Françoise; a de Maud com outro homem que morreu em um acidente de carro). Há duas noites narradas por Jean-Louis (sua noite com Maud e sua noite com Françoise). Há o interesse simultâneo do protagonista por duas mulheres. Há duas cidades (Ceyrat e Clermont-Ferrand). Esta dualidade é verificada também nas características das personagens: Françoise é jovem, Maud é mais madura; Françoise é solteira, Maud é divorciada; Françoise é estudante, Maud é médica; Françoise vive em uma residência estudantil, Maud vive em um apartamento com sua filha; Françoise é católica, Maud é atea; Françoise é loira, Maud é morena. Há ainda o ponto de vista do protagonista, ora mostrado a partir daquilo que ele enxerga, ora mostrado com sua presença dentro do plano. Há a sugestão de uma verdadeira e uma falsa conversão. Há a importante oposição desejo *versus* amor, e há, por fim, a dualidade destino *versus* acaso.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.79.

passada na casa de Maud, a imagem-afecção oferece um caminho para a análise desses sentimentos.

Vale ressaltar também que, em seus estudos sobre o cinema, Deleuze frequentemente recorre aos escritos de Rohmer sobre outros autores de cinema, como Murnau²⁷ e Hitchcock²⁸, e também recorre às suas obras cinematográficas, como *La Marquise d'O* (*A marquesa d'O*, 1976), *Perceval le Gallois* (*Perceval, o gaulês*, 1978) e *Le Beau Mariage* (*O casamento perfeito*, 1982) e, com uma frequência um pouco maior, à série *Six contes moraux*, sobretudo a *Ma nuit chez Maud*. Por vezes, as citações surgem nos estudos sobre a imagem-movimento, em outras, sobre a imagem-tempo. Verifica-se, deste modo, que os procedimentos cinematográficos utilizados por Rohmer são observados por Deleuze tanto como referência ao cinema clássico, quanto ao cinema moderno. Pode-se dizer até que Rohmer é um cineasta moderno, mas à maneira clássica. Em *Cinema 1 – Imagem-Movimento*, a propósito da explicitação do conceito de imagem-afecção e da discussão sobre a abstração lírica, Deleuze ressalta:

Também em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência de escolha que preside a série dos Contos Morais (especialmente *Ma nuit chez Maud* e, mais recentemente, *Le beau mariage* apresenta uma jovem que escolhe se casar e grita isto justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, não se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindicação do eterno, do infinito)²⁹.

Já a escolha por analisar o filme recorrendo aos escritos de Blaise Pascal reside no fato de que muitos dos temas tratados por este pensador podem ser facilmente reconhecidos no filme de Rohmer. É o caso do pecado original (ponto nevrálgico da filosofia de Pascal, “este mistério incompreensível é a única explicação para todos os dilemas humanos, sejam filosóficos ou teológicos”³⁰), da graça divina, do livre-arbítrio, da predestinação, da natureza humana, do amor próprio, do argumento da aposta e das probabilidades, da conversão e da querela entre jansenistas e jesuítas, na qual Pascal esteve envolvido em sua época. Para os propósitos deste trabalho interessam particularmente as noções de graça, de conversão, de livre arbítrio e do argumento da aposta.

Deste modo, neste trabalho, defender-se-á a hipótese de que a graça divina está presente no filme e conduz as atitudes do protagonista, contudo, como afirmara Deleuze, a

²⁷ Trata-se da tese de doutorado de Rohmer. ROHMER, Éric. *L'Organisation de l'espace dans Le Faust de Murnau*. Paris: *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, 2000.

²⁸ ROHMER, Éric, CHABROL, Claude. *Hitchcock - The First Forty-four Films*. Paris: Paperback, 1992.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.138-139.

³⁰ Cf. OLIVA, Luís César G. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” *In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.*

graça está a todo momento resvalando para o acaso, o que pode sugerir que destino e acaso não são tidos aqui como elementos opostos, mas complementares. Mais do que desviar o protagonista do destino que a graça havia ordenado, os acasos do filme parecem confirmar a força da graça divina, mas não sem antes passar por um questionamento acerca da livre escolha do indivíduo. Ressalta-se ainda o interesse de Rohmer sobre o acaso, sobre o aleatório, e verifica-se que o imponderável é evocado repetidamente ao longo de sua obra, quando apresenta suas reflexões, de quase meio século, através das interrogações postas por suas diferentes personagens³¹. Sendo assim, este trabalho procura verificar o “sentido” e a “produção do sentido” que podem ser extraídos do filme e que podem corroborar a hipótese aqui defendida, através da busca de se estabelecer conexões entre “o que se exprime” e o “como se exprime”, conexões estas sempre conjecturais e hipóteses que exigem todo o tempo uma averiguação pela volta ao objeto fílmico³².

³¹ MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” *In: Le Portique*, 1-2005.

³² VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas –SP: Papyrus, 2012, 7ª ed., p 49.

Capítulo I

Ma nuit chez Maud e Deleuze

Para além da possibilidade de recorrer aos estudos de Deleuze sobre o cinema ao analisar o filme de Rohmer (e também às teorias de Pascal, conforme será visto no próximo capítulo), vislumbrou-se ainda a oportunidade de dissertar de maneira preliminar, e ainda que brevemente, sobre alguns conceitos criados por Deleuze a partir de seus estudos sobre a imagem cinematográfica. Ressalta-se que os estudos de Deleuze sobre o cinema inserem-se em um contexto mais amplo de seu pensamento filosófico, isto é, a sua filosofia da diferença. Para criar sua filosofia, Deleuze se vale de conceitos de outros filósofos, como aqueles que privilegiam a diferença em detrimento da identidade, tais como Nietzsche, Bergson, Espinosa, dentre outros. E se vale também de obras literárias, como de Proust e de Kafka, e de Francis Bacon, no campo da pintura. Neste contexto, é importante salientar que a criação dos conceitos de imagem-movimento e de imagem-tempo respalda-se nas teses elaboradas por Bergson sobre imagem, tempo e movimento e também na classificação dos signos que Peirce faz no campo da Semiótica, como serão brevemente explicitados mais adiante.

Na base do pensamento filosófico de Deleuze encontra-se a ideia de que a filosofia é criação de pensamento, de modo que filósofos, cientistas e artistas são igualmente pensadores, no entanto, enquanto a ciência cria funções e a arte cria agregados sensíveis, ou, na terminologia de Deleuze e Guattari, a arte produz *afectos* e *perceptos*³³, a filosofia cria conceitos. Neste sentido, vale lembrar que para compreender o pensamento de Deleuze, seus estudos sobre os domínios exteriores à filosofia não podem ser ignorados, sobretudo as artes, como a literatura, o cinema e a pintura, o que faz da exploração desta relação da filosofia com esses saberes um procedimento recorrente na obra de Deleuze, e por isso mesmo, muito

³³ Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari desenvolvem os conceitos de *afectos* e *perceptos*. Para eles, a única coisa que se conserva no mundo é a arte e, independente de seu criador, “o que se conserva é um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *afectos*. Os *perceptos* não são mais percepções, porque independem do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, porque transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Daí o cuidado em não se confundir sentimentos com sensações. Cf. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010, 3.ed, p.213.

interessante e bastante prazeroso para aquele que resolve se debruçar sobre seu pensamento. Em *Proust e o signos*, o filósofo afirma que mais importante do que o pensamento é o que se dá a pensar, o que ele é forçado a pensar, porque o essencial está fora do pensamento³⁴. Se, com efeito, o cinema é uma forma de pensamento, a pergunta que se faz aqui é: o que se pensa em *Ma nuit chez Maud*? Como afirma Deleuze, o que move a obra de Proust é o verbo forçar, no sentido de “observar as impressões que nos forçam a olhar, os encontros que nos forçam a interpretar, as expressões que nos forçam a pensar”³⁵, de modo que, é isto também o que move esta análise do filme de Rohmer.

Conforme dito anteriormente, em seus estudos sobre o cinema e em sua classificação das imagens cinematográficas, além de inspirar-se nas teorias de Henri Bergson, sobre imagem, tempo e movimento, a serem abordadas mais adiante, Deleuze se serve também da Semiótica³⁶, de Charles Sanders Peirce, o qual baseou sua pesquisa em uma concepção triádica dos fenômenos, denominada Faneroscopia, em que toda percepção dos fenômenos se daria em primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade refere-se a algo que só remete a si mesmo, qualidade ou potência pura, pura possibilidade. Já a segundidade refere-se a algo que remete a si apenas através de outra coisa, a existência, a ação-reação, o esforço-resistência. A terceiridade, por sua vez, refere-se a algo que só remete a si, relacionando uma coisa a outra, a relação, o necessário, conforme esclarece Deleuze, em *Cinema II - A imagem-tempo*³⁷. Assim, pode-se dizer que um mesmo objeto pode ser visto por esses três ângulos de modo crescente para a mente. Na primeiridade, o exterior predomina sobre a mente. Na segundidade, o interior e o exterior da mente estão em choque, para uma adaptação entre si. No terceiro instante, a mente já está produzindo algo novo. Segundo Deleuze, esta classificação dos fenômenos em primeiridade, segundidade e terceiridade corresponderiam, respectivamente, à imagem-afecção, à imagem-ação e à imagem-relação. Em seus estudos sobre a imagem cinematográfica, Deleuze dirá que a imagem-afecção ocupa o intervalo (primeiridade); a imagem-ação executa o movimento na outra face (segundidade) e a imagem-relação reconstitui o conjunto do movimento em todos os seus aspectos do intervalo (terceiridade, funcionando como fechamento da dedução)³⁸. Assim, uma imagem-afecção só pode se dar através de um signo, uma imagem experimentada como signo, a qual tem uma

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, 2.ed. p. 79.

³⁵ *Ibidem*, p.79.

³⁶ A Semiótica é designada como um campo da ciência que estuda os fenômenos naturais através de um sistema de signos, e essa própria experiência de signo em Peirce tem sua origem em uma imagem.

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p. 43.

³⁸ *Idem*, p. 45.

dimensão qualitativa, que indica um sentido³⁹. Em um estudo sobre o papel que o clichê ocupa no pensamento de Deleuze em relação à imagem cinematográfica, Rodrigo Guéron resume a ligação entre o signo de Peirce e os três aspectos da imagem-movimento de Deleuze da seguinte forma:

A imagem-afecção traz consigo a própria origem da percepção que se dá no intervalo: ela é a expressão desta concepção selecionada que acaba por ocupar este intervalo. A segundidade ocorre justamente quando se age, e executa um movimento no meio criado no interior deste intervalo: a imagem-ação. E por fim, a terceiridade é exatamente o que encadeia a ação que acontece dentro do intervalo com os outros aspectos deste, isto é, com o processo e os sentidos que já estavam ali: a imagem-relação⁴⁰.

Ressalta-se ainda que, para Deleuze, o cinema é uma forma de pensamento e o modo pelo qual os autores de cinema exprimem este pensamento é através de blocos de imagens, que, conforme afirmado, são de dois tipos: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem-movimento estaria relacionada ao cinema clássico, considerado por Deleuze como um cinema de ação, conforme será visto a seguir, e a imagem-tempo, ao cinema moderno, entendido por ele como um cinema de visão e de escuta.

³⁹ O signo em Peirce é tudo o que representa algo a uma mente qualquer; trata-se de um objeto com potência de gerar outro objeto, mais atualizado que o primeiro. Esses signos mentais são de natureza mista e o componente simbólico deles são os conceitos. A formação de um novo símbolo se dá através de pensamentos que envolvem conceitos. Para Peirce, um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirigir-se a alguém significa criar na mente desta pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. O signo assim criado pode ser denominado como interpretante do primeiro signo. Deste modo, o signo representa alguma coisa - seu objeto - mas não representa esse objeto em todos os aspectos, e sim como referência a um tipo de ideia, por vezes, denominada fundamento do signo. Em outras palavras, o signo em Peirce é uma imagem que vale por outra imagem. Peirce combina os três modos de imagem e os três aspectos do signo e tira nove elementos de signos e dez signos correspondentes. A relação entre primeiridade, segundidade e terceiridade deu origem a dez signos em Peirce. A título de exemplo, são citados aqui três deles, os quais são denominados por Peirce como Ícone, Índice e Símbolo. O **Ícone** é a representação do objeto em si, em uma presença quase imediata, em que predomina a semelhança entre o representante e o representado. Trata-se de uma relação sensorial e emotiva, ainda sem um juízo avaliador. Os ícones expressam ideias das coisas que eles representam simplesmente por imitá-las. O **Índice** é a ação mais intensa da mente, quando ela associa algo ou algum acontecimento com outro. Os índices mostram algo sobre as coisas, atualizam-se, sendo fisicamente conectados a elas, tal qual um pronome relativo, posto justamente depois do nome das coisas que se pretende sejam denotadas. Pode-se dizer então que uma batida na porta é uma indicação, porque ela força a atenção. Qualquer coisa que emita um alerta é uma indicação, na medida em que ela marca a junção de duas partes da experiência. Outro exemplo é o filme objeto desta análise, que se compõe quase que em sua totalidade a partir de indicadores, isto é, de índices. O **Símbolo** é o produto cultural, criado pelo uso, que estabelece normas e consensos gerais dentro de uma sociedade, com o intuito de representar os objetos. É o que se pode dizer das palavras, das frases, dos diálogos e dos livros. É a experiência de viver em um mundo e representar no mapa algo mais do que um mero ícone e conferir a ele características adicionais de um índice. Cf. PEIRCE, Charles Sanders. "O que é um Signo? (1894)". Tradução de Ana Maria Guimarães Jorge. In: *FACOM* - nº 18 - 2º semestre, 2007, p.46-5.

⁴⁰ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011, p. 122-123.

A imagem-movimento, seus três aspectos e o cinema clássico

Conforme dito anteriormente, em seus estudos sobre o cinema, Deleuze faz uma releitura das teorias de Bergson sobre imagem, tempo e movimento para dar origem ao conceito de imagem-movimento. Deste modo, cabe ainda o breve esclarecimento de que, para Bergson, o mundo é constituído por imagens, de matéria fluída e de feixes luminosos que cruzam o universo⁴¹. Neste universo, tudo é imagem, inclusive os corpos humanos e seus respectivos pensamentos. É daí que Deleuze extrai uma peça para seu maquinário filosófico: são imagens que agem e reagem umas sobre as outras e que imprimem movimentos umas nas outras; é um mundo-imagem, no qual não há imagens paradas. Toda e qualquer imagem é tocada por outra imagem que lhe imprime um movimento, que essa imagem repassa adiante, numa espécie de movimento incessante. Em certo sentido, pode-se dizer até que a imagem seria um condutor de movimento (e ela mesma é movimento). Assim, pensar o mundo constituído por imagens, as quais agem e reagem umas sobre as outras, seria como pensar o mundo como o mar, que em uma gota d'água transmite movimento a outra, em uma ondulação-universal. Nesse mundo-imagem nenhuma imagem goza de privilégios em relação às demais. Esse mundo-imagem não tem centro, não tem periferia, não tem hierarquia, não há uma imagem central e não há eixo. Por se tratar de um mundo acentrado, as imagens ganhariam um estatuto ontológico, seriam “imagens em si”. Nessa “fabulação filosófica” de Bergson, Deleuze descobre então o mundo como cinema e o rebatiza de imagem-movimento. Vale salientar ainda que o horizonte estético deleuziano aspira atingir o que o cinema libera: as intensidades não humanas, qualidades, potências e *affectos*. O cinema aspiraria então ter acesso a um campo pré-humano, pré-individual, pré-subjetivo, que Deleuze dá o nome de “campo transcendental”, e transcendental significando aqui tão somente as “condições de possibilidades para que aquelas liberações aconteçam”. Dito de outra forma, um campo transcendental seria um campo em que coisas diversas poderiam acontecer. Assim, esse mundo das imagens de Bergson poderia ser chamado de campo transcendental, isto é, um lugar em que o sujeito não existe previamente, mas que emerge desse campo transcendental, a partir das imagens que se afetam umas sobre as outras⁴².

⁴¹ Cf. BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: PUF, 1946.

⁴² Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pébart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

No segundo comentário sobre Bergson: “A imagem-movimento e suas três variedades”, em *Cinema I – A Imagem-movimento*, Deleuze afirma que, com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo⁴³. Isto é, as imagens-movimento são uma matéria fluente e também feixes luminosos. Essas imagens são luz, e esta luz se propaga em todas as direções. Bergson pensa o mundo como linhas de luz, que se propagam e se cruzam, e que passam de um meio a outro, sofrem uma refração ou mudam de movimento, e atravessam o universo, se não houver nada que as interrompa. A luz, para Bergson, está no mundo, ao contrário de uma tradição filosófica que considera o mundo escuro e a consciência luminosa, no qual se faz necessário que a consciência ilumine as coisas. Para Bergson, a consciência é como uma tela escura onde se projeta a luz das coisas. A consciência seria uma tela negra, que apenas interrompe a trajetória da luz e então a reflete. Essas imagens são movimento, tal como coisas são imagens, e movimento é luz. E tudo isso deve ser pensado ao mesmo tempo. Enquanto as coisas (ou imagens) se afetam umas nas outras, luminosamente, elas não transmitem apenas movimento, mas transmitem também luz, e marcam as outras com seus feixes luminosos, tal como a fotografia, uma técnica que deixa um vestígio de luz sobre uma matéria. É como se as imagens se afetassem luminosamente, fotografando-se entre si, deixando vestígios de luz umas sobre as outras, ainda que esses

⁴³ DELEUZE, Gilles. *Cinema I – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 77. Observa-se ainda, que essa ideia de mundo como imagem pode ser reconhecida também no romance *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, publicado em 1940. Nele, o narrador descobre Morel, um homem que, interessado em uma moça chamada Faustine, construiu uma prodigiosa máquina, capaz de extrair das coisas e das pessoas uma espécie de essência, primeiro armazenada, depois projetada. O narrador supõe então que Morel recorreu à máquina porque fracassara em sua tentativa de seduzir Faustine. Captando secretamente imagens durante uma semana de veraneio e, graças ao movimento da maré, que fazia funcionar seu invento, Morel deixou as imagens serem reproduzidas eternamente, como um filme dotado de todas as dimensões possíveis. Não só imagens e sons ficavam gravados: todos os sentidos eram aprisionados por sua máquina, capaz de tornar eternos os cheiros, o tato, o ambiente que rodeava as pessoas, o calor e as chuvas, o sol e a lua em seus ciclos. Tudo que estava ao alcance da máquina ficava armazenado para depois ser repetido. Porém, o preço deste processo era a 'morte de fora para dentro': a filmagem tirava a vida das pessoas para torná-las imagem. Esclarecido o enigma, o narrador coloca-se diante de um dilema: contemplar Faustine eternamente ou usar a invenção de Morel, inserir-se em suas imagens e passar a viver no mesmo mundo de Faustine. Opta pela segunda possibilidade, submete-se aos efeitos da máquina e nas últimas linhas de seus escritos já relata as primeiras manifestações da deterioração física. Faz, então, uma última súplica, desta vez ao futuro leitor do diário, para que tente construir outra máquina e o insira no céu da consciência de Faustine. Cf. BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Tal como no romance, na teoria de Bergson, imaginam-se essas imagens projetadas no espaço, eternamente. Não como representação, mas como uma presença. Não são imagens feitas por alguém, mas são autônomas, que existem independentemente daqueles que estiveram na ilha. São imagens que, em sua presença densa, são como “locus espaço tempo”. As imagens são como um conjunto de feixes luminosos. Não são coisas, nem representação de coisas. E dá-se o nome de imagem a esse algo que se instaura no meio. Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pébart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

vestígios não sejam revelados, pois, para que haja “revelação”, é necessário que haja interrupção⁴⁴.

Esse mundo pensado por Bergson é anterior ao aparecimento do sujeito e anterior, inclusive, ao olho, e à consciência. Trata-se assim de um universo sem centro. O corpo humano, ou o ser vivo, seria uma das várias outras tantas imagens presentes no mundo, e sem qualquer privilégio em relação às outras. Mas esse corpo, quando recebe um movimento, não o propaga imediatamente, há um intervalo antes de sua reação. O que caracteriza o ser vivo é justamente essa hesitação entre o momento em que ele recebe o movimento e o transmite, repassa (ou reage) novamente. Essa é a singularidade do ser vivo, diferente, por exemplo, de uma bola que, quando atirada a um ponto, se choca em outro objeto, e se choca novamente, e imediatamente, sem intervalo temporal. O ser vivo, quando recebe o movimento, pode ou não reagir, pode ou não repassar o movimento; há nesse ser vivo um leque de possibilidades embutidas, que poderia ser chamado, talvez, de margem de manobra, ou ainda “escolha”. O ser vivo é então um centro de indeterminação, porque nele há um retardo, um hiato, uma pequena interrupção do movimento. Ele não prolonga uma excitação em uma ação imediata. Há uma imprevisibilidade, um imponderável, uma reação imprevisível. Há aí a possibilidade de uma novidade. É possível imaginar então esses centros de indeterminação (os seres vivos) como telas negras, que interrompem a trajetória da luz, como se fossem uma película que revelassem aqueles vestígios que os marcam. O ser vivo é um revelador da luz que o atinge. A isso Bergson dá o nome de percepção, que tem a função de revelar aquilo que afeta. Mas o ser vivo não percebe tudo. De tudo que o afeta, ele seleciona o que quer revelar, e se atém apenas àquilo que lhe interessa para poder agir, numa espécie de “enquadramento” do mundo, privilegiando o que interessa e deixando de lado o que não interessa⁴⁵.

É importante destacar ainda o papel do “olho” neste contexto. Este nada mais é que um depositário das imagens e um veículo de representação do mundo. Através do olhar se representa, não se objetiva, porque uma representação já implica um recorte, uma hierarquia. O cinema transborda para todos os lados esse sujeito da representação e oscila entre uma subjetividade subtrativa e uma objetividade. Para Deleuze, o cinema ajuda a construir uma subjetividade, calcada em uma percepção que tem mais a ver com o átomo do que com o olho de deus (o olho de deus é o olho extrínseco, o que vê de fora). Para o filósofo, o cinema tem algo da ordem do que vem de dentro, desse conjunto de imagens-momento, que se afetam

⁴⁴ Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pélbart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

⁴⁵ Idem.

mutuamente, em todos os sentidos. Por exemplo: se sou um centro de indeterminação, um centro de ação, vou querer fazer o universo se curvar em torno de mim. E cada ser vivo vai querer fazer o mesmo. O cinema curva o universo ao meu olho, mas também almeja atingir aquele estado prévio ao surgimento desse centro de indeterminação⁴⁶.

Deleuze distingue então três aspectos na imagem-movimento: **a imagem-ação, a imagem-percepção e a imagem-afecção**. Como seus estudos estão calcados nas teorias de Bergson, vale a pena lembrar também que, para este, a percepção é uma seleção que visa a uma ação, isto é, trata-se do preâmbulo de uma ação. A *afecção* é como uma vibração, um enervamento, uma tendência que atravessa a todos como uma placa sensível. Trata-se de uma tendência que não se atualiza em uma ação ou em um gesto. No cinema, a *afecção* é o rosto, no qual se exprime uma tendência que não se atualiza no movimento. A *afecção* seria um tipo de “intensidade” que o cinema, melhor que qualquer outra arte, pode captar. É um movimento frustrado, que não se completa, que não se realiza inteiramente, mas produz uma modificação vibratória, qualitativa, expressiva. O rosto contém uma motricidade impedida, e porque é impedida, ela se torna expressão. Como o movimento extensivo acaba por ser impedido, ele se torna então um movimento intensivo. O rosto é o lugar da **imagem-afecção**, que, na linguagem cinematográfica, refere-se ao primeiro plano, a grande invenção do cinema, porque se constitui em um campo de afeto. E este campo é atravessado por intensidades, em que não se vê mais o indivíduo, mas o “dividual”. Assim, o tratamento do rosto no cinema permite que ele se descole do corpo, de seu contexto e das coordenadas espaço-temporais em que poderia estar envolvido. Às vezes, diante de um rosto, perdem-se inteiramente as noções de espaço-tempo, as coordenadas de origem, e o que abala é a *afecção* pura, o *afecto* puro. É importante lembrar que, para Deleuze, os objetos também podem ser tratados como rosto. Um rosto libera afetos, potências, intensidades, que muitas vezes estão desvinculadas do meio-ambiente que a narrativa o colocou. A imagem-afecção permite assim que se realize uma desterritorialização⁴⁷, isto é, sair do corpo, do meio-ambiente e, em outras palavras, dar origem a um acontecimento⁴⁸.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Termos como “desterritorialização” e “reterritorialização” aparecem com bastante frequência nas obras de Deleuze e Deleuze e Guattari. Em *Diálogos*, com Claire Parnet, Deleuze explica: “Nós nos servimos de termos desterritorializados, ou seja, arrancados de seu domínio, para reterritorializá-los em outra noção”. “Uma conversa, o que é, para que serve? In: DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 15.

⁴⁸ Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pélbart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

Cabe frisar ainda que *afecto* não é um sentimento, pois os sentimentos já estão catalogados dentro de uma cultura, como o amor, a paixão, o medo e etc. O rosto não é também a mera “ilustração” desses sentimentos já inventariados. O que o cinema faz é inventar um *afecto* novo, e não representar o que já existe. E este *afecto* novo não é passível de catalogação prévia. Assim, o cinema pode ser considerado um inventor de *afectos*, mas esses *afectos* não são sentimentos, na medida em que não expressam sentimentos de um indivíduo; o *afecto* vai além do indivíduo. Trata-se de um acontecimento impessoal (que não pertence a um indivíduo em especial), e que, por sua vez, não pode ser apropriado. Sendo então o rosto esta placa sensível, enervada, vibratoriamente, e que desfaz o indivíduo, o primeiro plano cinematográfico dá acesso, a partir da dissolução da individualidade, a um campo pré-individual. A imagem-afecção desfigura aquilo que antes tinha uma forma. É como se o cinema fosse atraído por esse plano pré-individual, anterior à construção das formas, como se ele tivesse a capacidade de ir além das formas reconhecíveis, dadas e inventariadas⁴⁹. A imagem-afecção será retomada mais adiante, junto à análise de *Ma nuit chez Maud*.

A **imagem-percepção**, por sua vez, equivale ao plano de conjunto, na linguagem cinematográfica. “É o universo curvado em função de um centro”, diz Peter Pal Pélbart. Por exemplo, uma personagem que olha uma paisagem percebe o meio para decidir como agirá na sequência. É a percepção como preâmbulo para a ação. A imagem vai ao seu limite e depois dá origem a outra coisa. Já a **imagem-ação** é imagem que mais contrasta com a imagem-afecção. Em geral, ela equivale ao plano médio na linguagem cinematográfica. Tem-se um meio e um comportamento e, respectivamente, uma situação e uma ação. Ao tratar da imagem-ação, que seria a mais representativa do cinema clássico, Deleuze, inspirado em Bergson, propõe uma fórmula para o desenvolvimento do **esquema sensório-motor**, que, conforme dito anteriormente, é o que constitui a imagem-movimento: SAS’ = Situação – Ação – Situação modificada, isto é:

Trata-se da passagem de uma situação global a uma situação transformada por intermédio de uma ação concebida como duelo. A situação impregna a personagem, e a personagem explode em ação ou detona uma ação. Essa é a grande forma da imagem-ação, que encadeia impregnação e explosão – situação impregnante e ação explosiva – que vai da situação à ação que modifica a situação⁵⁰.

A imagem-ação é precisamente o movimento extensivo, com essa conexão sensório-

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p 197.

motora, entre uma ação e uma reação. Elas estão encadeadas entre uma situação e uma personagem, entre uma situação e uma ação, o que dá uma organicidade ao esquema SAS'.

Em *Cinema II - Imagem-tempo*, Deleuze afirma que a **narrativa clássica** é resultado dessa composição orgânica das imagens-movimento, que, como visto, segue o esquema sensório-motor⁵¹. O cinema clássico é aquele em que as imagens estão encadeadas e que respondem umas as outras. Trata-se assim de um todo encadeado, no qual as imagens-ação, imagens-percepção e imagens-afecção estão encadeadas de maneira a produzir um começo, um meio e um fim, e dão lugar a uma sensação de tempo totalizado. O cinema constrói um mundo encadeado, através de certos tipos de imagens que **garantem** uma organicidade do mundo. Mas, para Deleuze, tudo isso entra em colapso, por volta do final da II Guerra Mundial, quando, percebe o filósofo, terá origem outro tipo de imagem, a imagem-tempo, conforme será visto mais adiante.

Para Deleuze, o movimento reproduzido pelo cinema clássico é artificial, porque se dá através de uma decomposição e de uma recomposição também artificiais, contudo, para o espectador, o modo como o movimento se mostra não é artificial, isto é, os meios de reprodução são artificiais, mas o resultado não. Isto quer dizer que o cinema inventa a percepção de um movimento puro. Do ponto de vista da percepção cinematográfica, o movimento não é acrescentado à imagem, ele se encontra em cada imagem. Trata-se de uma síntese imediata que apreende a imagem como movimento, uma imagem-movimento⁵². Segundo Luiz Roberto Takayama, é com o cinema enquanto arte industrial que se atinge, pela primeira vez, o automovimento ou o movimento automático da imagem, uma imagem-movimento que não representa algo que se move, mas que se move ela mesma, nela mesma automaticamente⁵³.

Assim, a imagem-movimento é o que o cinema oferece como resultado da operação de dois dados complementares. O primeiro são os cortes instantâneos, chamados imagens, e o segundo, um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe “no” aparelho e “com” o qual se fazem desfilar as imagens⁵⁴. Como lembram Vanoye e Goliot-Lété, no cinema, são as imagens que desfilam, não as palavras, a exemplo da literatura, assim, o efeito metafórico pode ser gerado a partir da sucessão de

⁵¹ Ibidem, p.9.

⁵² Ibidem, p.9.

⁵³ TAKAYAMA, Luiz Roberto. *Filmar as sensações: Cinema e pintura na obra de Robert Bresson*. Tese de doutorado. USP. São Paulo, 2012, p.125.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.9.

imagens que produzem um sentido que ultrapassa o sentido literal⁵⁵.

A imagem-tempo e o cinema moderno

Para Deleuze, o cinema, diferente da fotografia, se liberta da pose e, por isso, se constitui em uma arte capaz captar o “instante qualquer” e o “movimento qualquer”, operando uma “desterritorialização” do tempo, o qual se tornou autônomo e se desterritorializou também dos acontecimentos. Assim, pode-se dizer que o tempo foi arrancado de sua origem e tornou-se um tempo abstrato, ganhando uma independência vazia. Neste sentido, o tempo se liberaria das poses e das formas e, sem possuir conteúdo algum, poderia ser fonte de gestação do novo. Deleuze entende que, por ser o cinema a arte do instante qualquer, ele pode produzir movimentos que não estão atrelados a poses, inaugurando, dessa forma, uma nova relação com a cotidianidade, que nada mais é que o “instante qualquer”, ou, dito de outra forma, a partir do “instante qualquer” seria possível captar uma cotidianidade qualquer⁵⁶.

A passagem de um livro para outro, de *Imagem-Movimento* para *Imagem-Tempo*, é marcada por Deleuze pela ideia de que há no cinema uma vidência. Isto quer dizer que há agora a possibilidade de se liberar da “lógica da retina”, que só reconhece as formas dadas (ou os clichês conhecidos). O desafio seria precisamente atingir o “não visto”, ou o invisível, ou aquilo que se é incapaz de ver. Deleuze reconhece que, na história do cinema, há um momento em que as personagens estão diante de situações que as excedem demais, porque são belas, terríveis ou intoleráveis demais. Diante dessas situações, não é mais possível agir segundo o esquema S-A-S’, uma vez que esta fórmula só funciona quando a personagem pode interagir com a situação; se a situação que ela enfrenta é forte demais, insustentável demais, essa relação orgânica com a situação se rompe. Diante de algo excessivo, a personagem não consegue mais agir, nem reagir. Ela fica parada, sem intervir, sofrendo algo próximo a uma paralisia motora, inviabilizando assim aquele encadeamento sensório-motor com a situação, própria da constituição da imagem-movimento, não sendo possível a ela prolongar sua percepção em uma ação, como acontecia anteriormente. Deleuze detecta uma crise na história do mundo, como na história do cinema, e uma crise no regime das imagens, quando a conexão

⁵⁵ VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas – SP: Papyrus, 2012, 7ª ed., p 61.

⁵⁶ Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pébart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

entre uma percepção e uma ação deixa de ser automática e contínua. Trata-se de uma crise no encadeamento do mundo, entre pessoas e situações, entre pessoas e pessoas e entre situações e situações⁵⁷.

Para Deleuze, o cinema italiano do pós-guerra (o neorealismo italiano), o cinema francês, dez anos mais tarde, (a *nouvelle vague*) e o cinema alemão, dez anos depois, cada um a seu tempo, são frutos dessa crise, que Deleuze chama de crise da imagem-ação, momento em que a imagem-movimento se quebra e já não funciona mais. Mas não se trata apenas de uma crise sensório-motora. Há certa indiferença da personagem em relação a seu próprio ato e o encadeamento entre as situações torna-se fraco, dispersivo. Os clichês ainda tentam garantir uma organicidade mínima, mas o que Deleuze tenta mostrar é que algo na imagem-movimento, que garantia a narratividade e a sensação de totalidade do mundo, se desfez, isto é, entrou em colapso. Há assim uma transição para outro regime de imagens. Essa crise é também a crise numa crença no mundo, de que algo pode ser feito no mundo, que uma ação pode ter um efeito no mundo. Vale lembrar que não há determinismo histórico, porque as artes têm uma lógica e desenvolvimento próprios, que não podem ser remetidos a causas externas, mas tampouco são indissociáveis delas. Um exemplo são os filmes do neorealismo italiano, em que as personagens deixam de ser agentes, para serem espectadoras das situações que atravessam. Como se as situações as extrapolassem por todos os lados e suplantassem a capacidade motora de reagir. As situações são fortes, intensas, incompreensíveis ou tão insuportáveis, ainda que seja a mais banal cotidianidade, que as personagens são incapazes de responder⁵⁸. Mas elas possuem uma espécie de vidência; elas têm visões e estão entregues a visões em meio a situações em que os vínculos estão desfeitos⁵⁹. Passam a existir então as imagens-ópticas e sonoras puras. Os objetos são investidos por um olhar não utilitário. Trata-se agora de um “olhar tátil”, um olhar onírico, fazendo com que os órgãos dos sentidos das personagens sejam liberados do domínio da ação e do movimento. A própria ação flutua e não tem uma mais uma relação orgânica com a situação; não há privilégio da ação dramática; não há o momento mais forte. Qualquer instante pode ser um instante de vidência. Qualquer miragem pode ser de espanto, de beleza, de excesso, de horror. Assim, a vidência significa

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Um exemplo dessa incapacidade de agir, ainda que diante da mais banal cotidianidade, poderia ser a sequência da empregada grávida de *Umberto D* que, ao enxugar os pratos, simplesmente chora, talvez por constatar a banalidade do cotidiano, da vida.

⁵⁹ O exemplo mais citado, tanto por Deleuze como por alguns de seus comentadores, quando o assunto é a imagem-tempo, é a sequência de *Europe 51*, quando a protagonista, ao contar ter visto trabalhadores entrando na fábrica para mais um dia de trabalho, diz “pensei ter visto condenados”. Este é o exemplo de “vidência” sobre o qual fala Deleuze.

não saber mais como agir, em que o repertório das ações (ou os clichês) não funciona mais. Há um desmoronamento dos clichês e outra coisa pode então acontecer⁶⁰.

O cinema moderno surge no período de entre guerras, mas ganha força no pós-guerra, com o surgimento do neorrealismo italiano, conforme dito anteriormente, que propunha uma renovação da linguagem cinematográfica e se afirmava como cinema nacional. Ao contrário do cinema clássico americano, o neorrealismo tinha uma visão mais crítica daquilo que se propunha a mostrar, defendia as liberdades civis e denunciava as injustiças sociais. A proposta desse movimento era retratar a realidade do povo italiano após a II Guerra Mundial. Os filmes passam a ser filmados nas ruas, os atores passam a ser pessoas comuns e as montagens, em função do baixo orçamento, passam a ser bastante simples. Alguns exemplos desse cinema são Vittorio de Sica, com *Ladri di Biciclette* (*Ladrões de bicicleta*, 1948) e *Umberto D* (1952); Visconti com *Obsessione* (*Obsessão*, 1943); Rossellini com *Europe 51* (*Europa 51*, 1952), dentre outros.

Na França, dez anos mais tarde, o marco do surgimento do cinema moderno é a *Nouvelle Vague*. Este movimento retoma a ideia de que os filmes, assim como qualquer outra obra de arte, representam as ideias do autor e sua forma de ver e de pensar o mundo; as personagens tornam-se mais humanas e suas qualidades e seus defeitos são evidenciados em meio às crises e dramas que vivenciam. A quebra da narrativa pode ser considerada uma das principais formas de rompimento com o cinema clássico. Assim, o cinema moderno pode ser caracterizado principalmente pela saída dos estúdios de gravação, pelo aumento da liberdade de narrativa - deixando de ser linear - e pela manutenção de temas ligados ao cotidiano, fazendo com que os espectadores identifiquem-se com as situações retratadas na tela. Segundo Alfredo Manévy, a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia clara - e clara - de ruptura, de novidade a afirmar⁶¹. Manévy está se referindo aqui ao grupo de jovens críticos de cinema, dentre eles Godard, Truffaut, Chabrol e o próprio Rohmer, que frequentavam cineclubes e publicavam suas críticas, por exemplo, nos *Cahiers du cinéma*, e que passam a realizar filmes dando origem à *Nouvelle Vague*. Deleuze, muito inspirado em suas leituras dos *Cahiers*, observa ainda que a *Nouvelle Vague* refaz o caminho do neorrealismo italiano, mas segue para

⁶⁰ Conforme minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Peter Pal Pélbart, “Deleuze e o cinema”, no Centro Cultural O Barco, entre os dias 15 e 18 de fevereiro de 2016.

⁶¹ MANÉVY, Alfredo. “*Nouvelle Vague*” in MASCARELLO, Fernando (org.). *A História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p.224.

outras direções⁶², isto é, enquanto o neorealismo italiano mantém uma relação com a realidade, a *Nouvelle Vague* rompe com essa forma de verdade e a substitui por aquilo que Deleuze chama de “potências da vida”. Trata-se agora de expressar, através das imagens, a subjetividade das personagens. São exemplos desse cinema Godard com *À bout de souffle* (*O Acochado*, 1960), Truffaut com *Les quatre cents coups* (*Os Incompreendidos*, 1959), Chabrol com *Le Beau Serge* (*Nas garras do vício*, 1958), dentre outros.

Assim, enquanto a característica principal da imagem-movimento é a criação e o encadeamento de um esquema sensório-motor, a imagem-tempo caracteriza-se principalmente pela ruptura desse esquema e pela criação de situações ótico-sonoras puras. Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação e tampouco é induzida por uma ação, mas ela permite apreender algo que possui um quê de intolerável ou de insuportável. Não se trata de uma brutalidade ou de uma agressão, nem de cenas de terror. Trata-se de algo poderoso ou injusto demais ou algo belo demais, que excede as capacidades sensório-motoras. O que mudou no cinema moderno é que algo se tornou excessivamente forte na imagem. Acerca do cinema moderno, Deleuze dirá:

Ora, desde as primeiras aparências, outra coisa acontece no cinema dito moderno: não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, em que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. (...). Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo⁶³

Cabe ressaltar ainda que a imagem-movimento não desapareceu com o surgimento da imagem-tempo, ela continua ali, como a primeira dimensão de uma imagem, mas que não cessa de crescer em outras dimensões. Talvez a melhor forma para se compreender a composição da imagem-tempo seja mesmo a partir de uma comparação com a imagem-movimento. Enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores compunham-se a partir de uma relação indireta com o tempo, o que, neste caso, fazia com que ela dependesse estritamente da montagem, a imagem-tempo, com sua imagem ótica pura (o opsígnio) e sua imagem-sonora pura (o sonsígnio), liga-se diretamente a uma imagem que subordinou o

⁶² André Bazin, no entanto, afirma que o neorealismo não existe. Para ele, existem diretores neorealistas, sejam eles materialistas, cristãos, comunistas e etc. Isto porque “o filme neorrealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato a outro, de um fragmento de realidade ao seguinte”. BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.370.

⁶³ DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.55

movimento. É esta reversão que faz não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem⁶⁴. Dito de outra maneira, enquanto na imagem-movimento o tempo aparece indiretamente, através do movimento, a imagem-tempo apresenta o tempo diretamente.

Ma nuit chez Maud e a imagem-afecção

Conforme afirmado anteriormente, a imagem-afecção equivale ao primeiro plano na linguagem cinematográfica, que, por sua vez, equivale à noção de rosto, que pode ser relacionada também ao conceito de *afecto*. Vale ressaltar que Deleuze não distingue propriamente o primeiro plano (a partir do busto) do primeiríssimo plano (só o rosto), nem do plano americano (a partir do joelho)⁶⁵. Deleuze afirmará, no entanto, que “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o *afecto*, isto é, a imagem-afecção”⁶⁶. Verifica-se que se trata, pois, de uma imagem que possui dois polos: um polo intensivo e um polo reflexivo.

O polo intensivo caracteriza-se por estabelecer uma série intensiva, que marca uma ascensão, que tende para um instante crítico e que prepara o espectador para um paroxismo. Já o segundo polo da imagem-afecção, o polo reflexivo, caracteriza-se por sua imobilidade, por possuir uma superfície, ao mesmo tempo, refletora e refletida. Tanto o conceito de imagem-afecção como o conceito de *afecto* possuem as mesmas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível, isto é, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada⁶⁷. É um móvel que perde seu movimento de extensão e o movimento torna-se movimento de expressão. Pode-se dizer que se trata da função do rosto em uma pessoa: uma placa nervosa, porta-órgãos, que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo

⁶⁴ Ibidem, p.33

⁶⁵ Idem, p 258.

⁶⁶ Idem, p 107.

⁶⁷ Ibidem, p.106.

mantém comumente soterrados⁶⁸. Assim, a cada vez que são descobertos em algo esses dois polos – polo intensivo e polo reflexivo⁶⁹ – pode-se afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “rostificada” e, por sua vez, isto nos encara, nos olha, mesmo que não se pareça com um rosto⁷⁰.

O polo intensivo se dá quando os seus traços escapam de seu contorno pondo-se a operar por sua conta própria, e formam uma série autônoma, que tende para um limite ou transpõe um limiar. O polo intensivo desvenda aqui sua função, que é passar de uma qualidade a outra e desembocar em uma nova qualidade, isto é, produzir uma nova qualidade, operando um salto qualitativo. Já o polo reflexivo mantém todos os traços reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, imutável, sem devir e, de certo modo, eterno.

Ressalta-se ainda que o *afecto* é a entidade, reconhecida aqui também como Potência ou Qualidade, que são as duas faces de um mesmo objeto. O *afecto* está contido no rosto, ou em um equivalente de rosto (um objeto rostificado), ou até mesmo em uma proposição. Deleuze dirá que a função do primeiro plano cinematográfico é atualizar o *afecto* como entidade. Conforme já mencionado, o primeiro plano, por exemplo, de um covarde é a própria covardia, como entidade. Assim, Deleuze nomeia ícone o conjunto do expressado (o *afecto*) e de sua expressão (o rosto). Neste sentido, pode-se afirmar que existem ícones de traços e ícones de contorno, ou melhor, todo ícone tem estes dois polos (*afecto*/rosto): é o signo de composição bipolar da imagem-afecção. A imagem-afecção é a potência ou a qualidade considerada por si mesma enquanto expressada. Numa atualização do estado de coisas, verifica-se que a qualidade torna-se *quale* de um objeto, que a potência torna-se a ação ou a paixão, que o *afecto* torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão numa pessoa e que o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa. Deleuze ressaltará que é apenas deste ponto de vista que podem existir expressões mentirosas⁷¹.

Ainda sobre a definição de imagem-afecção, tomada aqui como o primeiro plano cinematográfico, é importante destacar que existe uma grande variedade de primeiros-planos-rostos, que se dão ora pelo contorno, ora pelo traço, ora através de um rosto único, ou vários, sucessiva ou simultaneamente. Tais planos podem comportar um fundo, especialmente no que diz respeito à profundidade de campo. Em todos esses casos, o primeiro plano conserva o

⁶⁸ Ibidem, p.106.

⁶⁹ Cabe ressaltar que, durante a explicitação do conceito de imagem-afecção, Deleuze utiliza termos distintos para “polo intensivo” e “polo reflexivo”. Para o primeiro, é comum o uso de “série intensiva” e “rosto intensivo”. Para o segundo, vê-se com frequência os termos “rosto reflexivo”, “rosto refletor”, “rosto qualitativo”. Para a manutenção da unidade do texto, optou-se aqui pela referência a polo intensivo e polo reflexivo.

⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.107.

⁷¹ Ibidem, p.117

mesmo poder, o de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir, nas palavras de Deleuze, o *afecto* puro enquanto expresso⁷², termo este que Deleuze empresta de Peirce. Cabe salientar ainda que a imagem-afecção, enquanto primeiro plano, não diz respeito a uma ampliação do rosto ou de um objeto qualquer. Trata-se de um tipo de imagem em meio às outras, mas que oferece uma leitura afetiva do filme como um todo⁷³.

A sequência final de *Ma nuit chez Maud* mostra os dois aspectos da imagem-afecção: rosto intensivo (o rosto de Françoise) e rosto reflexivo (o rosto de Jean-Louis), conforme os fotogramas nº 16 e 17 (abaixo). A caminho da praia, há o encontro do casal com Maud. A seguir, Jean-Louis procura explicar a Françoise por que não poderia ter deixado de cumprimentar Maud, mas, neste momento, o espectador testemunha o desespero e a angústia de Françoise, que percebe seu segredo descoberto. O encontro do casal com Maud e a forma como Françoise se mostra desconcertada com a situação fazem Jean-Louis se dar conta de que o amante que Françoise havia mencionado ter tido no passado era o ex-marido de Maud.



Fotograma 16 – O rosto intensivo de Françoise



Fotograma 17 – O rosto reflexivo de Jean-Louis

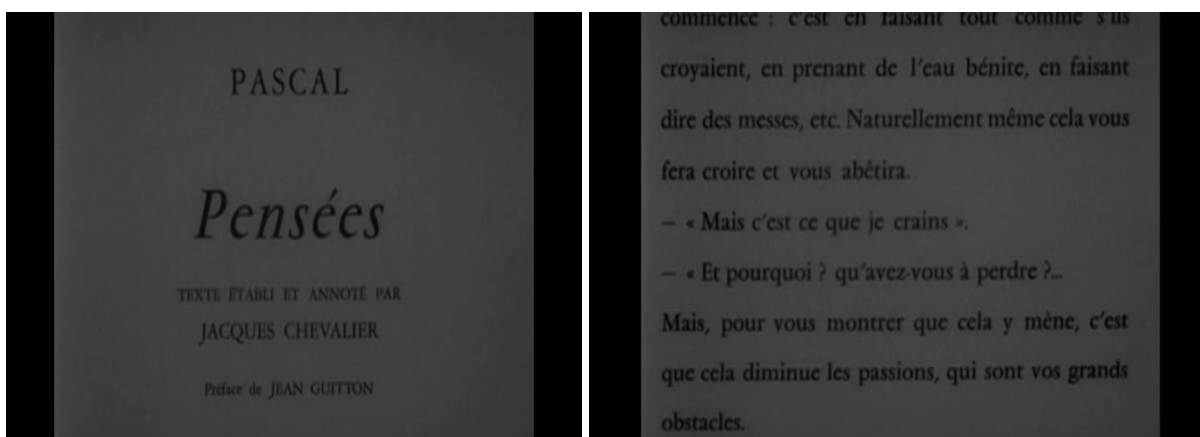
As duas imagens estão em primeiro plano. A primeira atualiza a angústia e desespero pelos quais Françoise é tomada após o encontro com Maud. Trata-se de um rosto intensivo e, sem que ela diga uma palavra, é possível ao espectador sentir a confusão emocional que ela experimenta naquele momento. A leitura afetiva que o espectador poderia fazer do filme através dessa imagem diz respeito a todos aqueles momentos em que ela se revelava como uma pecadora arrependida, que clamava por cura, perdão e salvação. A segunda evidencia o momento da descoberta de Jean-Louis. Trata-se de um rosto reflexivo, que com o aporte da

⁷² Ibidem, p.116.

⁷³ Ibidem, p.107.

voz *off*, o espectador pode ter acesso aos pensamentos do protagonista. Novamente, a leitura afetiva que se faz desta imagem remete à escolha feita por Jean-Louis, aquela escolha que Vidal já havia dito que ele teria de fazer, entre o conhecido e o infinito, como será analisado no capítulo seguinte. Mas, como ressalta Deleuze, a relação entre um rosto e o que ele pensa é frequentemente arbitrária⁷⁴, tal como mostra esta sequência. Assim que termina a voz *off*, ele diz a Françoise: "Sim, foi minha última escapadela. Não é estranho encontrar justamente com ela?". O protagonista opta por não dizer a Françoise que agora conhece seu segredo. O primeiro plano de Jean-Louis atualiza a surpresa de sua descoberta, mas que ele não revela à esposa. Porque Jean-Louis é uma personagem, cujo caráter é construído a partir de uma ambivalência.

As imagens a seguir são também exemplos de um primeiro plano, enquanto rosto reflexivo, através de um objeto rostificado:



Fotogramas 18 e 19 – Imagens do livro *Pensamentos de Pascal*

Os fotogramas nº 18 e 19 (acima) referem-se ao momento em que Jean-Louis, à procura de um livro sobre cálculo de probabilidades, encontra em uma livraria uma edição dos *Pensamentos de Pascal*, o folheia e detém-se diante da seguinte passagem:

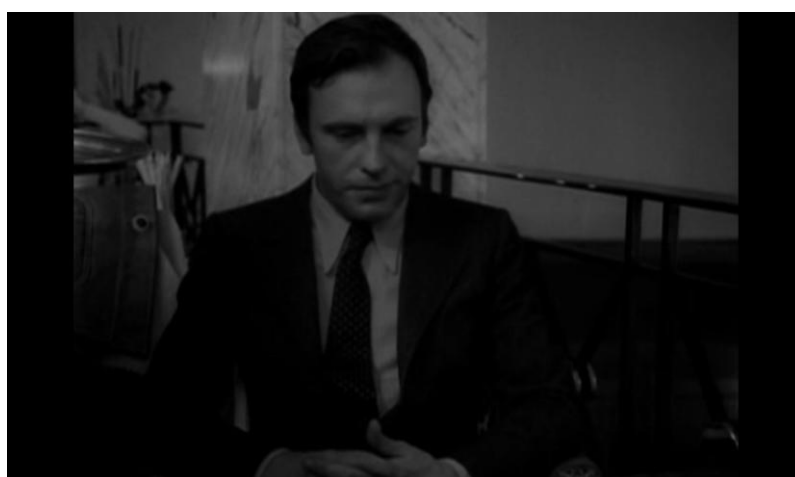
Pensamentos - Pascal
Prefácio de Jean Guilton
"Mas esse é o meu medo".
"Por quê? O que você tem a perder?"
"Mas, para provar que chegará a esse ponto, isso vai diminuir as paixões, que são seus maiores obstáculos". (12m33s)

O primeiro plano do livro de Pascal (imagem à esquerda) e a passagem do livro citada acima (imagem à direita) referem-se igualmente ao polo reflexivo de uma imagem-afecção. Estas imagens poderiam sugerir ao espectador que o protagonista enfrentará uma situação em

⁷⁴ Ibidem, p.117.

que algo lhe será posto à prova. A leitura afetiva que se faz dessas imagens remete à suposição de que as convicções do protagonista poderão ser postas à prova a partir de sua noite com Maud ou talvez a partir da perda da confiança que ele deposita em Françoise, que a cena final do filme revela. O fato é que tais imagens oferecem ao espectador a possibilidade de se pensar em dados que vão além delas mesmas, como as próprias suposições mencionadas, que remetem ao todo do filme.

Há outros momentos da narrativa em que esses mesmos procedimentos podem ser identificados. Mais um exemplo é a sequência do primeiro encontro de Jean-Louis e Vidal, quando este o convida para assistir ao concerto de Léonide Kogan⁷⁵. De antemão, tem-se conhecimento da ideia fixa de Jean-Louis em casar com Françoise. Ele não a conhece ainda, assim, todos os seus atos têm um único objetivo: aproximar-se dela. Em um primeiro momento, ele recusa o convite. É sua hesitação, marcada por um primeiro plano ao aceitar ao convite de Vidal, que poderia fazer o espectador supor que Jean-Louis aceita o convite no intuito de encontrar Françoise no concerto. É seu sorriso tímido, evidenciado mais uma vez pelo primeiro plano, conforme fotograma nº 20 (abaixo), que chega ao espectador como uma denúncia da intenção do protagonista. As qualidades-potências referidas anteriormente, dentre outras características que lhe são atribuídas, podem ser identificadas aqui como o sorriso e a hesitação da personagem que, ao receberem o tratamento da câmera, podem atualizar desejos e emoções a serem conhecidas pelo espectador, sem a necessidade de uma verbalização ou, por vezes, contrariando até mesmo uma verbalização.



Fotograma 20 – Jean-Louis aceita o convite de Vidal, com, ao que parece, o intuito de encontrar Françoise.

⁷⁵ Observa-se que Rohmer, em geral, não recorre à utilização de músicas extradiegéticas em seus filmes, com exceção de *Le Signe du Lion*. As músicas ouvidas neles relacionam-se a alguma situação específica vivida por suas personagens. Nesta sequência, os dois amigos vão assistir ao concerto de Léonide Kogan. Nas cenas iniciais do filme, ouve-se uma música no rádio, que funciona como despertador para Jean-Louis. Em outro momento, Vidal e Jean-Louis conversam em um bar, em que se ouve ao fundo uma música-ambiente.

Em outro momento do filme, Jean-Louis assiste à Missa do Galo na companhia de Vidal, mas procura por Françoise na igreja, atitudes que podem ser notadas pelo espectador através do movimento da câmera, atuando como o narrador-personagem naquele momento. A câmera funciona ali como os olhos de Jean-Louis à procura de Françoise.



Fotograma 21 – Jean-Louis distrai-se da missa e olha ao redor da igreja à procura de Françoise.

Para Deleuze, a característica do rosto reflexivo é a reflexão mental, porque se trata de um processo pelo qual se pensa em alguma coisa, mas ele ressalta que um rosto reflexivo não se contenta apenas em pensar em algo. No cinema, ela é acompanhada por uma reflexão mais radical, que retrata uma *qualidade pura*, comum a várias coisas muito diferentes, por exemplo, um objeto que a conduz, um corpo que a sofre, uma ideia que a representa e também o rosto que tem essa ideia. Tais qualidades estão presentes nos fotogramas destacados acima. Tem-se um objeto – o livro de Pascal – que poderia conduzir o pensamento do espectador a algo que talvez o protagonista terá de por à prova. Há a imagem do sorriso de Jean-Louis que poderiam fazer o espectador pensar em quais são suas intenções ao aceitar o convite de Vidal. Há também a imagem que atualiza a inquietação de Jean-Louis durante a Missa do Galo, que poderia fazer o espectador interpretar que ele estivesse também ali à procura de Françoise. Todas essas imagens são qualidades atualizadas por imagens-afecção, seja através do próprio rosto das personagens, seja através de um objeto rostificado.

Deleuze cita ainda o caso de rostos reflexivos que podem exprimir o Branco, como por exemplo, o branco do floco de neve, como branco espiritual de uma inocência interior ou o branco dissolvido de uma degradação moral. Isto se justifica porque, conforme dito anteriormente, o rosto reflexivo exprime uma *qualidade pura*, isto é, um algo comum a vários objetos de natureza distinta; é diferente de um rosto intensivo, que exprime uma *potência*

*pura e revela uma série que faz o espectador passar de uma qualidade a outra*⁷⁶.



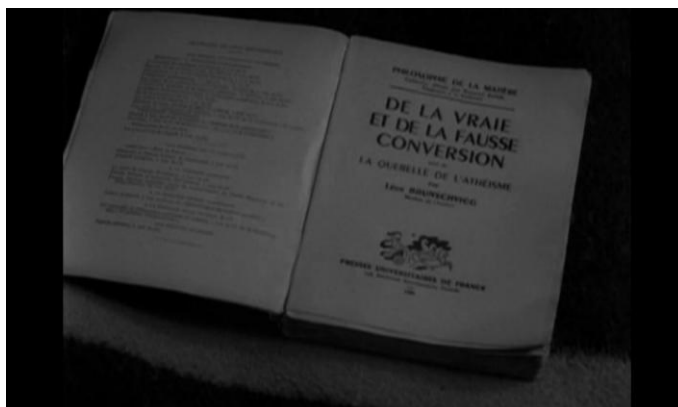
Fotograma 22 – Momento em que Maud revela a Jean-Louis que seu ex-amante morreu em um acidente de carro.

Jean-Louis: E o seu amante?

Maud: É outra coisa. Isso prova que sou muito azarada. Sempre que quero conseguir algo, fracasso. Eu pensava ter encontrado o homem da minha vida. Alguém que gostava de mim e de quem eu gostava. Um médico brilhante, também... que adorava a vida, um homem muito alegre. Nunca conheci alguém que... Alguém cuja presença tornava todos alegres, agradáveis... Ele morreu estupidamente, num desastre de carro. O carro dele derrapou no gelo. É o destino. (59m)

Este primeiro plano do rosto de Maud, por exemplo, no momento em que ela está contando a Jean-Louis que o homem por quem ela esteve apaixonada morrerá em um acidente de carro, pode transmitir ao espectador a sensação de impotência da heroína diante dos acasos e fatalidades da vida, que ela chama de destino. Seja por sua expressão ou pelo branco de sua vestimenta e da parede, que contrastam com seus cabelos negros, a cena mostra o poder do primeiro plano, o de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o *afecto* puro enquanto expresso, isto é, a atualização de uma sensação de impotência da heroína.

⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1- A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.109-110.



Fotograma 23: Imagem do livro que Jean-Louis escolhe aleatoriamente na casa de Françoise.

Já o fotograma nº 23 (acima) remete à noite que Jean-Louis passa na casa de Françoise. Trata-se do momento em que ele escolhe, aleatoriamente, um livro da prateleira, antes de se deitar para dormir. A imagem capta e ressalta justamente o título do livro, *Da verdadeira e da falsa conversão ou a querela do ateísmo*, imagem que traz ao conhecimento do espectador a existência de dois tipos de conversão: a verdadeira e a falsa conversão. No segundo capítulo, será abordado o tema da conversão, sob o ponto de vista de Pascal, e se defenderá a tese de que Jean-Louis havia passado por um processo de conversão, em virtude de um agraciamento divino. Existe também a possibilidade de Françoise ter igualmente passado por um processo de conversão. Esta imagem traz o elemento da dúvida, pois sugere que a conversão de um ou de outro (ou de ambos) pode ser falsa. O tema não é discutido no filme, mas a hipótese surge para o espectador através da rostificação do livro.

Mas não é só o par polo intensivo *versus* polo reflexivo que Deleuze reconhece na imagem-afecção. Há também o par expressionismo *versus* abstração lírica. O expressionismo é caracterizado pelo jogo intensivo de luz e trevas, que desenvolve um princípio de oposição, de conflito ou de luta, isto é, de uma luta do espírito com as trevas. Já a abstração lírica é a relação da luz com o transparente, com o translúcido ou com o branco, que circunscreve um espaço onde se instaura um primeiro plano que reflete a luz. Neste segundo par identificado na imagem-afecção, para os propósitos deste trabalho, interessa particularmente a noção de **abstração lírica**, procedimento que se define pela relação da luz com o branco, porém difere de seu papel no expressionismo⁷⁷. Na abstração lírica, o ato do espírito não é uma luta, mas uma alternativa; trata-se de um “ou isso... ou aquilo...” fundamental. Assim, o essencial da

⁷⁷ Em *Cinema I – A imagem-movimento*, Deleuze explicita que Worringer foi o primeiro teórico a citar o termo “expressionismo”, e o definiu pela oposição entre o impulso vital e a representação orgânica, invocando a linha decorativa “gótica ou setentrional”: linha quebrada que não forma contorno algum, onde a forma e o fundo distinguir-se-iam, mas que passa em zigue-zague entre as coisas, ora as arrastando para um sem-fundo em que ela própria se perde, ora as fazendo turbilhonar num sem-forma em que ela se debate em “convulsão desordenada”. DELEUZE, Gilles. *Cinema I- A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.70.

abstração lírica é que o espírito não está preso a um combate, mas exposto a uma alternativa. Tal alternativa, afirma Deleuze, pode apresentar-se sob uma forma estética ou passional (a exemplo de Sternberg), ética (a exemplo de Dreyer) ou religiosa (a exemplo de Bresson), ou até mesmo intervir entre estas diferentes formas⁷⁸.

Nos fotogramas nº 24 e 25 (abaixo), é possível notar um jogo de luz proporcionado pelo abajur ao lado do qual Jean-Louis está posicionado, que representa essa aventura entre o branco e a luz, mencionada por Deleuze.



Fotograma 24 – Sequência em que Jean-Louis relata suas aventuras do passado

Na cena seguinte, o protagonista desloca-se em direção a Maud, ficando em frente ao abajur. As sombras que se formam na parede através desse enquadramento podem produzir no espectador a visão do protagonista como uma espécie de “anjo caído”, o que, de certa forma, condiz com o diálogo travado por eles naquele momento:



Fotograma 25 – Continuação da sequência em que Jean-Louis relata suas aventuras do passado

⁷⁸ Ibidem, p.134.

Maud: Me parece muito humano, mas pouco cristão.
Jean-Louis: Sei. De qualquer maneira, como disse, cristão ou não, pouco importa. Coloquemos a religião entre parênteses. Não se trata disso. As mulheres me deram muito moralmente. Quando digo as mulheres, é...
Maud: É um pouco vulgar.
Jean-Louis: Sim. Sempre que conheci uma mulher. Foi um caso particular. Seria idiotice generalizar. Mas me revelou um problema moral, que eu não conhecia, com o qual ainda não tinha me defrontado concretamente. Tive que tomar uma atitude que me foi benéfica que me tirou da minha letargia moral.
Maud: Podia ter assumido o lado moral e esquecido a coisa física.
Jean-Louis: Sei, mas o moral não aparecia, nem existia. Sei, há sempre um meio de contornar tudo. Mas o físico e o moral são indissociáveis. Devemos sempre ver as coisas como elas são.
Maud: Não era apenas uma cilada do demônio?
Jean-Louis: Se foi, caí nela. Sim, de certo modo, eu caí. Se não tivesse caído, teria sido um santo.
Maud: E não quer ser um santo?
Jean-Louis: Nem um pouco.
Maud: As coisas que tenho que ouvir! Eu pensava que todo cristão aspirava à santidade.
Jean-Louis: Quando digo que não quero, é que não quero.
Maud: Que derrotista! E a graça?
Jean-Louis: Peço à graça que me faça entrever a possibilidade do ser humano. (48m10s).

Deste modo, as imagens, acrescentadas ao diálogo, dão um exemplo de mais este viés da imagem-afecção, o da abstração lírica. Como se pode notar, Jean-Louis não foi exposto a um combate, mas a uma alternativa, e este jogo de luz com o abajur parece reforçar essa alternância. Ainda que seu discurso apresente certa ambivalência, no que diz respeito ao comportamento esperado de um católico praticante, as situações a que Jean-Louis fora exposto no passado não se apresentaram a ele como grandes dilemas morais. A partir da situação vivida, o protagonista teve a oportunidade de fazer suas escolhas de acordo com suas próprias convicções. Como explica Deleuze:

Partíamos de um espaço determinado dos estados de coisas, feito de uma alternância branco-negro-cinza, branco-negro-cinza... E dizíamos: o branco marca o nosso dever, ou nosso poder; o negro, nossa impotência, ou então nossa sede de mal; o cinza nossa incerteza, nossa busca ou nossa indiferença. E depois nos elevávamos até a alternativa do espírito, tínhamos de escolher entre modos de existência: alguns – branco, negro ou cinza – implicavam que não tínhamos escolha (ou que já não tínhamos escolha); mas apenas um outro implicava que escolhêssemos escolher, ou tivéssemos consciência da escolha. (...) Atingimos um espaço espiritual onde o que escolhemos não se distingue mais da própria escolha. A abstração lírica se define pela aventura da luz e do branco⁷⁹.

Dois características reforçam ainda a diferença entre o expressionismo e a abstração lírica: 1ª) uma alternância dos termos em vez de uma oposição, como em *Fausto*, de F. W. Murnau: "Todas as coisas no céu e na Terra são maravilhosas! Mas a maior maravilha é a

⁷⁹ Ibidem, p.139.

liberdade do homem escolher entre o bem e o mal!"⁸⁰, exemplo do expressionismo alemão. 2ª) uma alternativa como uma opção do espírito, em vez de um combate. Deleuze reconhece que, por um lado, tem-se a alternância branco-preto: o branco que captura a luz, o negro, lá onde a luz estanca, mas há às vezes o meio-tom, o cinza, como indiscernibilidade, que forma um terceiro termo. As alternâncias se estabelecem de uma imagem a outra ou na mesma imagem. Por outro lado, a alternativa do espírito parece corresponder efetivamente a uma alternância dos termos – o bem, o mal e a incerteza ou a indiferença. A alternância do espírito nunca se apoia diretamente nos termos, apesar de esta lhe servir de base. Em *Ma nuit chez Maud*, o protagonista está posto diante de uma alternativa, isto é, Jean-Louis está colocado em uma posição que implica uma escolha; a escolha entre duas mulheres: Maud e Françoise. É o que poderia ser considerado como já anunciado com a exibição do livro de Pascal, lá no início da narrativa. Mas esta escolha passa por uma zona cinza da indiscernibilidade. Em um intervalo de 24 horas, Jean-Louis transita entre uma mulher e outra, até que ao final de um dia, sua decisão, que antes já havia sido tomada, é então confirmada.



Fotograma 26 – Noite que Jean-Louis passa na casa de Maud.

⁸⁰ F. W. MURNAU, *Faust*, 1926.



Fotograma 27 – Noite que Jean-Louis passa na casa de Françoise.

Ressalta-se ainda que as duas mulheres diferem completamente entre si (os fotogramas nº 26 e 27, acima, são exemplos dessa oposição). Enquanto Maud é uma mulher mais madura, divorciada, mãe, médica e atea, Françoise é uma mulher mais jovem, solteira, ainda estudante de biologia na faculdade, que reside em um alojamento estudantil, e é católica praticante. “Maud é desejável, Françoise é amável”, dispara Bonitzer⁸¹. Fisicamente, as duas mulheres não têm também nada em comum. “As duas mulheres se opõem muito precisamente como a noite e o dia”⁸². Para Jean-Louis, no entanto, a escolha já está feita. Seu próprio modo de existência o encaminha para os braços de Françoise, “com a única condição de passar a noite na casa de Maud, de suportar a – breve – tentação de dormir com esta, e de escapar disso”⁸³, porque é contra o desejo que Jean-Louis escolhe, por ideologia e amor. O amor é muito explicitamente oposto por Jean-Louis ao desejo: “eu apenas posso amar uma mulher que tenha as mesmas ideias que eu”. E o imediatismo do desejo, nessa ótica, é o próprio risco, a tentação, a má aposta, o mau infinito.

Resume-se então a abstração lírica da seguinte forma:

É um estranho modo de pensar esse moralismo extremo que se opõe à moral, essa fé que se opõe à religião. Ele não tem nada a ver com Nietzsche, mas muito com Pascal e Kierkegaard, com um jansenismo e um reformismo (até no caso de Sartre). Entre a filosofia e o cinema ele tece um conjunto de preciosas relações. Também em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência de escolha que preside a série dos Contos Morais (especialmente *Ma nuit chez Maud* e, mais recentemente, *Le beau mariage* apresenta uma jovem que escolhe se casar e grita isto justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, não se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindicação do eterno, do infinito). Por que tais temas têm

⁸¹ Idem, ibidem.

⁸² BONITZER, Pascal. *Maud et les phagocytes*. In: Cahiers du cinéma. n. 214, julho, 1969, p.59.

⁸³ Idem, ibidem.

tanta importância filosófica e cinematográfica? Porque é preciso insistir sobre todos esses pontos? É que, na filosofia como no cinema, em Pascal como em Bresson, em Kierkegaard como em Dreyer, espera-se que a verdadeira escolha, aquela que consiste em escolher a escolha, nos restitua tudo. Ela nos fará reencontrar tudo, no espírito de sacrifício, no momento do sacrifício ou mesmo antes que o sacrifício seja efetuado... É a história da abstração lírica⁸⁴.

Deleuze verifica que, tanto do ponto de vista da filosofia (Pascal, Kierkegaard), como do ponto de vista do cinema (Bresson, Dreyer), três tipos de homens (para a filosofia), ou três tipos de personagens (no cinema), podem ser identificados quando são colocados diante de uma escolha. Há os homens a quem ele dá o nome de “brancos”: homens de Deus, do bem, da virtude, os devotos de Pascal, talvez hipócritas, guardiões da ordem em nome de uma necessidade moral ou religiosa. Há os homens chamados “cinzentos”, aqueles da incerteza. E há ainda os homens chamados “do mal”. Mas Deleuze adverte que é somente neste sentido que os três tipos de personagens fazem parte da falsa escolha, essa escolha que só se faz quando se nega que há escolha, porque se baseia numa predestinação ou em uma escolha divina. Do ponto de vista da abstração lírica percebe-se de imediato que a escolha é a própria consciência da escolha como firme determinação espiritual. Não é a escolha do bem, nem do mal. É uma escolha que não se define por aquilo que escolhe, mas pela potência que possui de poder recomeçar a cada instante, de recomeçar a si mesma e de se confirmar assim por si mesma, como a afirmação, e não como a fragmentação, do acaso na aposta de Pascal e no lance de dados de Nietzsche, a serem abordados no próximo capítulo. E mesmo que essa escolha implique um sacrifício, é um sacrifício que só se faz se souber que seria possível fazê-lo a cada vez, e que o faz todas as vezes. Deleuze ressalta então que aos três tipos precedentes é preciso acrescentar um quarto: o personagem da escolha autêntica, ou da consciência da escolha. Trata-se efetivamente do *afecto*; pois se os outros mantinham o *afecto* como atualidade numa ordem ou desordem estabelecidas, a personagem da verdadeira escolha eleva o *afecto* à sua pura potência ou potencialidade⁸⁵.

Com esta reflexão sobre a questão da abstração lírica, conclui-se este primeiro capítulo, adiantando que, a partir dos conceitos de graça e de livre-arbítrio, a serem abordados na sequência, trabalhar-se-á com a ideia de graça, como predestinação, que determina o destino do homem. Observa-se, contudo, que até mesmo a predestinação oferece uma abertura para a livre escolha. A questão que Deleuze coloca é que há dois tipos de escolha: a verdadeira e a falsa. A verdadeira escolha seria aquela do acaso, a da não depreciação da vida e da afirmação do acaso. Já a falsa escolha, por sua vez, seria falsa justamente porque não

⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.138-139.

⁸⁵ Idem, p.137-138.

existe, porque estaria subordinada a uma vontade externa ao indivíduo. Neste sentido, talvez se pudesse afirmar que Jean-Louis é a personagem da falsa escolha, porque nega a existência da possibilidade de se fazer uma escolha (“Eu não escolho, apenas constato”, diz Jean-Louis a Françoise, conforme será visto mais adiante). Maud, por outro lado, seria o exemplo de uma personagem da verdadeira escolha, porque afirma o acaso e suas consequências, porque não aposta no desconhecido com o intuito de ganhar o infinito, porque suas escolhas não se definem por aquilo que ela escolhe, mas pela força que essas escolhas possuem de poder recomeçar a cada vez que ela joga seu lance de dados.

Capítulo II

Ma nuit chez Maud e Pascal

O ponto de partida deste capítulo é a hipótese de que o protagonista de *Ma nuit chez Maud* teria sido tocado pela graça divina, razão pela qual se vê tomado pela ideia fixa de casar-se com Françoise. “Naquele dia, segunda-feira, 21 de dezembro, me veio a ideia repentina, precisa, definitiva de que Françoise seria minha esposa”. O trecho citado refere-se à primeira manifestação da voz *off* do protagonista, aos 10 minutos do filme, após uma sequência inicial que apresenta Jean-Louis e Françoise ao espectador. A segunda - e última - vez que esta voz se manifestará será quando Jean-Louis terá a revelação do segredo de Françoise, na última sequência do filme, de modo que a voz *off* funciona como uma espécie de moldura da narrativa, indicando que é dali que emergem os fatos narrados. Nesse momento inicial, pouco se sabe a respeito de Françoise, a não ser aquilo que é dado a conhecer sobre ela durante a missa, conforme visto na “Introdução”; sobre o protagonista, sabe-se que se trata de um estudioso da matemática (no domingo, após a missa, tem-se a cena de Jean-Louis estudando matemática em sua casa); trabalha como engenheiro⁸⁶ em uma fábrica (ainda no início do filme, há uma cena em que o protagonista está em um refeitório almoçando com seus colegas de trabalho, e outra em que está saindo de seu trabalho – os dois ambientes ali retratados indicam se tratar de uma fábrica; posteriormente, o protagonista dirá a Vidal e a Françoise que trabalha na fábrica Michelin) e é um católico praticante. Não por acaso, é na missa de domingo, dentro da igreja, que Jean-Louis vê Françoise pela primeira vez. Vale lembrar que, para os católicos, a igreja é o Corpo Místico de Cristo, lugar sagrado no qual rezam pela manutenção da fé e da graça recebida. Como observa Luís César Guimarães Oliva, “a oração é o contínuo “converter-se” que nunca se conclui definitivamente porque jamais

⁸⁶ Laurent Mazliak, em seu artigo "O herói e o infinito - Filosofia matemática do acaso na obra de Éric Rohmer", lembra que Jean-Louis integra a geração dos engenheiros franceses dos *Trente Glorieuses*. Trata-se de uma expressão que designa os 30 anos (1945 a 1975) que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, período de forte crescimento econômico, pelo qual passou a maioria dos países dos países devastados pela guerra. Ver o livro de Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Cf. MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” *In: Le Portique*, 1-2005.

sabemos se Deus cortará seu fluxo no instante seguinte”⁸⁷, daí a necessidade da oração. Além desta primeira missa, haverá ainda mais duas sequências que se passam dentro da igreja: uma é a da missa do galo, na véspera de natal, na qual estão presentes Jean-Louis e Vidal, e a outra é a missa que Françoise e Jean-Louis assistem juntos, já como um casal.

A noção de graça

Para Pascal, a graça deve ser entendida como uma operação divina⁸⁸, a qual detém um poder transformador de retirar o homem de sua condição miserável, que o faz vencer a concupiscência e recuperar a semelhança com Deus, semelhança esta que havia sido perdida no pecado original. Para se compreender a noção de graça em Pascal é necessário conhecer a ideia de pecado original, a de cura pela graça, a de sobrenaturalização do coração e a ideia de que a manutenção da graça se dá pela oração:

No paraíso, Adão tinha uma situação ontológica que lhe dava proporção com o Criador. Com o pecado original, a substância do homem, desligada de seu verdadeiro ser, foi pulverizada em um aglomerado de qualidades desconexas. Contudo, ao receber a graça de Jesus Cristo, o homem recupera parte de sua condição adâmica. Não consegue, é claro, recuperar sua unidade ontológica, coisa que só ocorrerá com a adesão final a Deus, na glória, mas recupera alguma unidade. Infinitamente mais consistente que as outras qualidades humanas, a graça reordena eticamente o que o pecado pulverizara e dá ao homem uma nova semelhança com Deus⁸⁹.

Outro dado importante contido na noção de graça em Pascal diz respeito ao modo como ela opera no homem. A graça é transmitida ao homem através do coração, que é um órgão “sobrenaturalizável”, em outras palavras, o coração possui uma abertura para o sobrenatural, através da qual se dá o influxo da graça. Nesse sentido, ao ter o coração tocado pela graça divina, o homem naturalmente passa a adotar atitudes voltadas a princípios corretos. Oliva afirma:

O coração é o órgão dos princípios da Geometria. O coração sente os princípios e só

⁸⁷ Cf. OLIVA, Luís César G. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.

⁸⁸ OLIVA, Luís César G. “A noção de graça em Blaise Pascal” In: *Cadernos Espinosanos*. n. 26, São Paulo, 2012, p.25-45.

⁸⁹ OLIVA, Luís César G. *As marcas do sacrifício. Um estudo sobre a possibilidade da História em Pascal*. São Paulo: Ed. Associação Editorial Humanitas, 2004, p.64.

então, a partir deles, o raciocínio deduz as consequências necessárias. Mas este sentimento não é somente passivo. O que nem sempre é lembrado pelos comentadores é que o sentimento do coração se move em direção aos princípios corretos e, neste momento, proporciona a certeza. Estes princípios determinarão todo o movimento do raciocínio. O movimento é muito parecido com o de amor, que inclina a vontade do amante para o querer do amado. Analogamente, na ação da graça há uma deleitação maior da vontade no bem do que havia no mal, o que leva à santificação e às boas obras⁹⁰.

Além disso, o mal, do ponto de vista pascaliano, é antropológico, isto é, diz respeito a um modo de existência do homem. O homem não é nada sem Deus e, por isso, é insuficiente; para agir bem, ele precisa que suas atitudes sejam dirigidas por Deus, e isto se dá pelo influxo da graça divina. Sem a presença de Deus, a concupiscência toma conta da vida do homem e suas atitudes são naturalmente voltadas para o mal. O mal é, portanto, o modo concupiscente de viver a insuficiência e a escolha, a partir do orgulho, de vivê-la dessa forma⁹¹.

Em *Ma nuit chez Maud*, não há qualquer indício que justifique o porquê de Jean-Louis ter tido “a ideia repentina, precisa, definitiva” de que Françoise seria sua esposa. Eles não eram namorados e sequer se conheciam. É importante considerar, no entanto, que o fato de Françoise ser loira, jovem e possuir feições delicadas, quase angelicais, isto é, as características físicas de Françoise podem ser a razão para Jean-Louis decidir esposá-la, afinal, as mulheres morenas (que são o duplo das mulheres loiras), que são o fruto proibido, são figurações da tentação, e elas não sucumbem, como as loiras, ao olhar. Nos demais contos da série, essa oposição também está presente. A loira é a mulher angelical e, portanto, sinônimo da mulher ideal, que do ponto de vista simbólico poderia ser entendida como a própria “graça”, que se contrapõe à morena, a mulher que seduz e que pode levar o homem a perder a razão. É o caso de Haydée, em *La Collectionneuse*, de Chloé, em *L'amour l'après-midi* e da própria Maud em *Ma nuit chez Maud*. (as três morenas) e de Claire, em *Le genou de Claire*, de Silvie, em *La boulangerie de Monceau*, de Hélène, em *L'amour l'après-midi*, e de Françoise em *Ma nuit chez Maud*. Mas, prosseguindo com a descrição do encontro de Jean-Louis e Françoise, é na igreja, durante a missa, que o narrador a vê pela primeira vez. A próxima cena com Françoise revela-se como um novo encontro casual. É noite e a cidade está repleta de enfeites luminosos de natal. Ela está novamente em sua mobilete e ele em seu carro. Em meio à escuridão da noite, surge a manifestação da voz *off* do protagonista sobre a certeza de que Françoise seria sua esposa. Assim, se é possível estabelecer uma correlação

⁹⁰ OLIVA, Luís César G. “A noção de graça em Blaise Pascal” In: *Cadernos Espinosanos*. n. 26, São Paulo, 2012, p.37.

⁹¹ Cf. PONDÉ, Luiz Felipe. *O homem insuficiente. Comentários de Antropologia Pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.52.

entre a ideia de graça e sua presença no filme, caberia então a afirmação de que essa certeza íntima que Jean-Louis, de repente, passa a ter em relação a seu futuro com Françoise corresponde ao influxo da graça divina, e que Françoise, simbolicamente, seria a personificação dessa graça.

Vale lembrar, contudo, que a noção de graça é melhor entendida no interior das polêmicas das quais Pascal participava na época, isto é, a partir de um debate que separava os jansenistas dos jesuítas⁹². Pascal foi a mais rigorosa expressão da teologia jansenista e, assim, suas teorias carregam uma forte marca dos preceitos jansenistas⁹³. Para os jansenistas:

Deus, criando os homens, criou uns para daná-los e outros para serem salvos por uma vontade absoluta e sem previsão de mérito. Que para executar esta vontade absoluta, Deus fez Adão pecar, e não somente permitiu, mas causou sua queda⁹⁴.

Para os jesuítas, por outro lado:

Deus tem uma vontade condicional de salvar em geral todos os homens. Que para isso Jesus Cristo se encarnou de modo a salvá-los todos sem exceção, e que suas graças, sendo dadas a todos, depende apenas da vontade deles e não da de Deus usá-las bem ou mal (Pascal, 6, p.312)⁹⁵.

É possível assim reconhecer o fenômeno da graça de duas maneiras: para os jansenistas, a graça deve ser entendida como “eficaz”; para os jesuítas, como “suficiente”. Pascal recusa as duas distinções, porque entende a graça como uma só, enquanto “operação divina, a graça precisa ser eficaz por si mesma”⁹⁶, contudo, vale observar que, mesmo recusando as duas noções, seu entendimento sobre a graça está mais próximo à teologia jansenista, aquela que não prevê um mérito do homem, mas uma vontade divina na escolha daqueles que serão agraciados. Isto porque a força da concupiscência faz com que o homem siga as paixões mais rasteiras, de modo que a graça habitual não é mais suficiente para romper

⁹² Os jansenistas eram conhecidos como discípulos de Santo Agostinho e também por calvinistas; os jesuítas eram conhecidos também como molinistas. Os primeiros supervalorizavam o livre-arbítrio em detrimento da vontade divina, enquanto os segundos o recusavam.

⁹³ Rohmer não está sozinho quando o assunto é a graça divina. Robert Bresson (1901-1999) realizou inúmeros filmes de caráter religioso, alguns especificamente sobre o tema da graça, sobretudo do ponto de vista dos jansenistas, e chegou a ser conhecido como “o jansenista do cinema francês” (embora ele próprio tenha refutado essa designação “... tratar-me como um jansenista é uma loucura; sou o contrário de um jansenista, eu busco a impressão”. In: TAKAYAMA, Luiz Roberto. *Filmar as sensações: Cinema e pintura na obra de Robert Bresson*. Tese de doutorado. USP.São Paulo, 2012, p.161). Filmes como *Les anges du peche* (1943), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) e *Au hasard Balthazar* (1966) são alguns exemplos da presença do tema da graça divina em sua obra.

⁹⁴ OLIVA, Luís César G. “A noção de graça em Blaise Pascal” In: *Cadernos Espinosanos*. N. 26, São Paulo, 2012, p.28.

⁹⁵ *Ibidem*, p.29.

⁹⁶ *Ibidem*, p.37.

os obstáculos carnisais. Assim, apenas uma graça eficaz, muito mais poderosa, pode reconduzir o homem para Deus⁹⁷.

Não se pode deixar de mencionar ainda a acusação dos jansenistas de que os jesuítas teriam adotado um sistema de práticas morais que tendia a suavizar o rigor das leis e dos regulamentos da Igreja. Oliva ressalta que “a moral jesuítica não buscava elevar a natureza para que ela pudesse cumprir a Lei, mas sim adequar a Lei aos defeitos da natureza. A corrupção desta fazia com que os jesuítas fossem obrigados a inventar inúmeras estratégias para reduzir as exigências da Lei”⁹⁸.

À maneira dos jesuítas, Jean-Louis parece adaptar a religião a seu modo de vida. Em determinado momento da narrativa, Maud lhe pergunta se é católico, ao que ele responde “sim”. Ela então lhe pergunta se é praticante e ele, com um leve sorriso, responde “bem, sim”. Neste momento, surge a dúvida sobre a hesitação e sobre o sorriso do protagonista. Supõe-se, a partir desta passagem, que Jean-Louis se dispõe a agir como um católico praticante, desde que isto não signifique agir contra seus desejos.

Avançando um pouco mais na narrativa, tem-se a cena do jantar na casa de Maud, na qual se desenrola o seguinte diálogo:

Vidal: Compreendo perfeitamente o ateísmo. Eu sou ateu, mas algo me fascina no cristianismo. Suas contradições, por exemplo.
Maud: Você se atém à dialética.
Vidal: E isso fala em favor de Pascal. Já leu Pascal?
Maud: Sim, o homem é um caníço pensante. Os dois infinitos... Não sei.
Vidal: O nariz de Cleópatra.
Maud: Não é meu autor preferido.
Vidal: Então, estou sozinho contra dois.
Maud [dirigindo-se a Jean-Louis]: Por quê? Você não leu Pascal.
Jean-Louis: Sim, eu li.
Vidal: Ele odeia Pascal, por ele ser sua má consciência, e porque Pascal sempre foi contra falsos cristãos.
Maud: É verdade?
Vidal: É o jesuíta típico [referindo-se a Jean-Louis].
Maud: Deixe-o se defender.
Jean-Louis: Não gosto de Pascal por ele ter uma concepção do cristianismo muito particular, que, aliás, foi condenada pela Igreja.
Vidal: Pascal não foi condenado.
Jean-Louis: Mas o jansenismo foi (27m).

A crítica de Jean-Louis a Pascal vai em direção a um rigor adotado pelos jansenistas que ele considera excessivo, uma vez que o jansenismo foi condenado pela igreja; trata-se daquela concepção particular de Pascal sobre o cristianismo que Jean-Louis havia

⁹⁷ Cf. OLIVA, Luís César G. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” *In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.

⁹⁸ *Ibidem*, p.30.

mencionado anteriormente⁹⁹. Nesta sequência, é possível identificar Vidal como um ateu fascinado pela religião cristã, que acusa Jean-Louis de ser um jesuíta típico, o que pode ser entendida como uma observação correta, uma vez que Jean-Louis se opõe à teologia jansenista e adota atitudes que coincidem com os preceitos jesuíticos. Essas atitudes ressaltam um pouco mais a ambivalência em que está baseada a construção da personagem de Jean-Louis. O diálogo a seguir é mais um exemplo:

Maud: Você se casaria comigo?
Jean-Louis: Você se casou na igreja?
Maud: Não
Jean-Louis: Para a igreja, seu casamento é nulo. Eu poderia até me casar com você com toda a pompa. Pessoalmente, isso me perturbaria um pouco. Mas para que ser mais católico que o papa?
Maud: O seu jesuitismo me diverte.
Jean-Louis: Então, não sou jansenista?
Maud: Não dá essa impressão.
Jean-Louis: Melhor assim. Os jansenistas são tristes (77m).

Pascal entendia a graça como uma só e que deveria ser eficaz por si mesma, ainda que carregasse certa marca da teologia jansenista, como mostra o diálogo entre Françoise e Jean-Louis, a seguir:

Françoise: Comigo acontece o contrário. O sucesso me parece sempre um pouco suspeito.
Jean-Louis: Isso se chama pecar contra a esperança. É muito grave. Não acredita na graça?
Françoise: Sim. Mas, para mim, a graça é outra coisa. Nada tem a ver com o sucesso material.
Jean-Louis: Não falo de coisas necessariamente materiais.
Françoise: Se a graça nos fosse concedida para alimentar nossa consciência, se ela não fosse merecida, se ela fosse só um pretexto para justificar tudo...
Jean-Louis: Você é muito jansenista.
Françoise: Nem um pouco. Você acredita na predestinação, eu não. Penso que a cada instante de nossa vida podemos escolher. Deus pode nos ajudar, mas nós escolhemos.
Jean-Louis: Eu também escolho. Acontece que minha escolha é sempre simples. Apenas constato (86m).

A graça é entendida por cada um deles de maneiras distintas. Enquanto Françoise diz

⁹⁹ Não se pode deixar de notar a recorrência com a qual o nome de Pascal é citado no filme. O filósofo funciona quase como uma personagem, sobre a qual as demais estão a todo momento comentando, tanto a respeito de suas teorias como de sua vida. Além de comentários já citados, esses são mais alguns exemplos da presença de Pascal no filme: “E Pascal não é nenhum santo” (28m); “É um vinho excelente. Pascal devia conhecer. Ele nasceu em Clermont. Deve ter bebido desse vinho, abusado até. Mas ele bebia sem dar a menor importância. Ele era doente e seguia um regime; só comia coisas saudáveis. Ele nunca se lembrava do que havia comido. Quem contou isso foi sua irmã Gilberte. Ele nunca disse: isto foi muito gostoso” (29m); “A conversão existe. Pergunte a Pascal” (37m); “Pascal condenava não apenas a gula, mas também a Matemática que ele havia praticado. Talvez eu escreva um artigo sobre Pascal e as mulheres. Pascal se interessou muito pelas mulheres. Embora, na realidade não se saiba se seu discurso sobre as paixões é apócrifo ou se até mesmo Pascal chegou a conhecer as mulheres, não no sentido bíblico da palavra” (42m).

não acreditar em uma predestinação, isto é, em uma graça à maneira jansenista, que não prevê um mérito do homem, apenas uma vontade divina na escolha daqueles que a receberão, Jean-Louis a toma por jansenista, quando na verdade, neste momento, ele estaria sendo mais jansenista que ela, porque acredita em uma graça, independente do mérito, e dá pouca importância para as possibilidades de escolha do homem. Trata-se novamente dessa ambivalência do protagonista, que merece ser destacada na análise em curso. Além disso, o protagonista diz que suas escolhas são simples, que apenas as constata, o que parece ser verdade. Se é correto afirmar que Jean-Louis foi tocado pela graça divina com a ideia de que deveria se casar com Françoise, neste sentido, ele não teve mesmo escolha, apenas constatou aquilo que a graça havia determinado, como se seu destino já tivesse sido selado por uma instância superior. “A escolha nunca se impôs. Só fiz de antemão uma escolha global de um modo de viver”, diz Jean-Louis a Maud.

No que diz respeito à questão do matrimônio, cabe lembrar que ele integra os sete sacramentos celebrados pela Igreja Católica, a saber: batismo, crisma, eucaristia, penitência, ordem e unção dos enfermos, que são tidos como gestos de Deus na vida do cristão, expressados de maneira simbólica e espiritual, e revelam-se também como sinais da graça divina. Celebrado na Igreja, o matrimônio é o sacramento que santifica a união entre um homem e uma mulher, para que se funde uma nova família cristã. Vale ressaltar que ele é baseado na fidelidade e se dissolve apenas com a morte de um dos cônjuges. Durante o jantar na casa de Maud, o tema do matrimônio é abordado pelos amigos, como se observa no diálogo transcrito a seguir:

Jean-Louis: Outra coisa que me chocou profundamente em Pascal é quando diz que o casamento é a condição mais baixa da cristandade.

Maud: Eu acho que o casamento é uma condição baixa. Mas por motivos diferentes.

Vidal: Pascal tinha razão. Talvez você esteja, como eu, com vontade de se casar, mas, na ordem dos sacramentos, o casamento vem após o sacerdócio.

Jean-Louis: Pensei nisso quando estava na missa um dia destes. Na minha frente, havia uma moça.

Vidal: Pensei até que a igreja fosse um bom lugar para paquerar.

Maud: E, na certa, serão mais bonitas que nas células do partido.

Vidal: Seu vocabulário trai sua índole de pequeno-burguesa.

Maud: Pequeno-burguesa. Isso mesmo. E então? Aquela linda mulher?

Jean-Louis: Não disse que era linda. Era bonita, sim. Bastante. Não devia ter dito uma moça. Uma mulher, com seu marido.

Vidal: Ou seu amante.

Jean-Louis: Usavam aliança.

Maud: Você não perdeu um detalhe, hein?

Jean-Louis: Bem, é uma impressão difícil de comunicar. Vou parar. Estão rindo de mim.

Maud: Não estamos.

Vidal: Acho ótimo viver obcecado pela ideia do casamento. É compatível com um rapaz de nossa idade. Aquele casal era sublime. É isso que quero dizer: a religião

agrada às mulheres.

Jean-Louis: É verdade, e não vejo nenhum mal nisso. A religião embeleza o amor, e o amor embeleza a religião. (31m)

A questão do casamento já havia surgido anteriormente, no reencontro de Jean-Louis e Vidal no café, quando um pergunta ao outro se está casado. Posteriormente, Vidal faz uma descrição de Maud e Jean-Louis lhe pergunta se tem a intenção de se casar com ela. Já no diálogo transcrito acima, Vidal afirma: “Talvez você esteja, como eu, com vontade de se casar”, e depois “Acho ótimo viver obcecado pela ideia do casamento. É compatível com um rapaz de nossa idade”. A ideia do casamento está muito presente no imaginário dos dois rapazes. Para Jean-Louis, o casamento é encarado como um sacramento, aos moldes cristãos; para Vidal, por outro lado, não é possível saber. Através de suas falas, sabe-se apenas que deseja se casar. Maud, no entanto, encara o matrimônio com certa displicência e muito pouco sério: “eu acho que o casamento é uma condição baixa, mas por motivos diferentes”, diz ela. Considera-se importante destacar a questão do matrimônio, enquanto sacramento cristão, e o modo como Jean-Louis e Maud o encaram, porque essa diferença de ponto de vista pode ser um dos fatores que ratificam a decisão de Jean-Louis em casar-se com Françoise, como a decisão mais acertada a ser tomada por ele. “Acho mais fácil amar, havendo comunhão de ideias”, diz ele a Maud. O assunto retornará posteriormente, quando Maud e Jean-Louis ficam sozinhos, e desenrola-se o seguinte diálogo:

Maud: Então é verdade?

Jean-Louis: O quê?

Maud: Está apaixonado?

Jean-Louis: Apaixonado? Por quem?

Maud: Não sei. Por alguma loira, única. Você a descobriu?

Jean-Louis: Não. Já lhe disse que não.

Maud: Não está me escondendo nada? Quer se casar?

Jean-Louis: Quero, como todos.

Maud: Um pouco mais. Confesse.

Jean-Louis: Não entendo por que quer me ver casado.

Maud: Devo ter uma alma de casamenteira. Isso existe.

Jean-Louis: Eu fujo delas.

Maud: Como pretende se casar?

Jean-Louis: Não sei. Porei um anúncio.

Maud: Não.

Jean-Louis: Sim. "Engenheiro, 34 anos, católico, 1,72m..."

Maud: "Físico agradável, com carro, procura jovem loira católica praticante".

Jean-Louis: Sabe que me deu uma ideia? Muitas pessoas se casam assim (54m).

O diálogo revela novamente essa postura de Jean-Louis qualificada de ambivalente. Sua resposta em relação a já ter conhecido a mulher com quem deseja se casar é negativa, mesmo já tendo decidido que se casaria com Françoise. Neste momento, é possível especular sobre essa atitude de Jean-Louis, no sentido de tentar entender se a resposta negativa decorre

de uma vontade de manter sua privacidade diante de uma pessoa com quem tem ainda pouca intimidade ou se há algum interesse dele em Maud e, por isso, prefere ocultar dela sua decisão de se casar com Françoise, ou pode-se aventar ainda a possibilidade de Jean-Louis ser um tipo de sujeito que se delicia na ambiguidade. Não há como saber se é indecisão, dissimulação, desvio de caráter e, por isso também, reafirma-se esta ambivalência predominante na construção de seu caráter. Os diálogos abaixo evidenciam ainda como Jean-Louis procura enquadrar as duas mulheres às suas preferências.

Jean-Louis: E se eu me casasse com você? Aceita?

Maud. Eu não preencho os requisitos.

Jean-Louis: Que requisitos?

Maud: Não sou loira nem católica.

Jean-Louis: Quem disse que eu quero uma loira?

Maud: Acho que foi Vidal.

Jean-Louis: Ele não sabe de nada.

Maud: Mas católica

Jean-Louis: Isso, sim.

Maud: Viu?

Jean-Louis: Posso convertê-la. (72m)

Jean-Louis: Gosta de Biologia?

Françoise: Era boa em Matemática, mas não me vejo professora ou engenheira.

Jean-Louis: E médica?

Françoise: Também não. Não é uma profissão para mim (80m).

Enquanto está com Maud, o protagonista avança a possibilidade de ela se converter ao catolicismo; quando está com Françoise, especula sobre seu possível interesse em tornar-se médica. Certamente, se fosse possível, Jean-Louis fundiria as duas mulheres em uma só.

Mostra-se ainda natural que Jean-Louis, desejando se casar, dedique-se a uma busca pela mulher ideal para este fim, contudo, segundo a hipótese aqui defendida, esta busca não é necessária, uma vez que ele já sabe que se casará com Françoise, porque recebeu, pelo influxo da graça divina, a certeza de que ela seria sua esposa. Além disso, ela cumpre o requisito fundamental da mulher considerada por ele como ideal: uma católica praticante. Em sua noite com Maud, os dois conversam sobre casamento, fidelidade e divórcio. No diálogo reproduzido a seguir, identificam-se as diferenças de pontos de vista das duas personagens a respeito desses temas:

Maud: Se você encontrasse aquela que está procurando, você se casaria logo e juraria ser-lhe fiel?

Jean-Louis: Evidente.

Maud: Você nunca a trairia?

Jean-Louis: Obviamente.

Maud: E se ela trair você?

Jean-Louis: Se ela me ama, não vai me trair.

Maud: O amor não é eterno.

Jean-Louis: É assim que eu o concebo. Se há uma coisa que não admito é a infidelidade. Nem que seja por amor-próprio. Não se pode queimar o que se adorou. Se eu me casar, amarei minha mulher com um amor que resistirá ao tempo. Se não fosse assim, eu me desprezaria.

Maud: Eu vejo nisso muito amor próprio.

Jean-Louis: Pode ser.

Maud: Mas é muito amor próprio. Você não admite o divórcio?

Jean-Louis: Não.

Maud: Então, está me condenando.

Jean-Louis: Não estou. Você não é católica. Respeito todas as religiões, até aquelas que não o são. É apenas uma opinião. Perdoe-me se a magoei.

Maud: Você não me magoou (55m).

Este diálogo mostra as diferenças de ponto de vista de Jean-Louis e Maud, a respeito do casamento, da separação, da infidelidade, mas, ironicamente, parece também antecipar a descoberta de Jean-Louis sobre Françoise. Suas respostas são categóricas, não dão espaço aos acasos da vida. Como já afirmado anteriormente, a última sequência do filme é o encontro, por acaso, de Jean-Louis e Françoise com Maud, em que o protagonista se dará conta de que Françoise havia sido a amante do ex-marido de Maud. Uma quebra de encantamento parece operar naquele momento em Jean-Louis. E ele opta por não revelar a Françoise que agora conhece seu segredo e, mais que isso, ao contrário do que havia dito a Maud minutos antes, revela o quanto aquela noite ainda se faz presente em sua memória.

Mas, se por um lado, uma interpretação possível para a decisão de Jean-Louis escolher Françoise para ser sua esposa seja a hipótese de ele ter sido tocado pela graça divina, a possibilidade de o protagonista ter sido tomado por uma espécie de ideia fixa, como acontece em *Vertigo* (Hitchcock, 1958) não pode ser descartada. Em *Vertigo*, o protagonista tenta, de todas as maneiras, fazer com que uma mulher, parecida fisicamente com aquela por quem ele era apaixonado e que cometera o suicídio, torne-se idêntica à sua amada. O segredo descoberto ao final do filme é que essas duas mulheres, na verdade, eram a mesma pessoa, e que o protagonista havia sido envolvido em uma trama, cujo objetivo era ocultar o assassinato de uma mulher, fazendo parecer com um ato de suicídio. É essa obsessão do protagonista pela mulher “morta” que faz com que ele reconstrua a história e descubra a verdade. Henri Agel, em uma crítica que escreve a propósito do lançamento de *Le Genou de Claire*, propõe intersecções entre os demais contos morais de Rohmer, e afirma a respeito do protagonista de *Ma nuit chez Maud*:

O homem se forja a um ideal e se esforça para fazer coincidir todos seus atos com este ideal, assegurando assim a unidade de sua vida. Mas ele é tentado constantemente por outras vias que se oferecem a ele e se acontece de ele se comprometer, ele tenta então, por um esforço dialético de que é mais ou menos tolo,

integrar suas exceções ao espírito da regra, afim, se possível, de se justificar a seus olhos¹⁰⁰.

De fato, Jean-Louis parece ter como ideal casar-se com uma mulher católica praticante. Quando vê Françoise na igreja aquela ideia toma uma forma, a de uma mulher jovem, loira, com feições angelicais, exemplo de uma mulher pura, casta, aquela que seria a “perfeita para casar”. E Jean-Louis investe então seu tempo e sua energia em perseguir este ideal. Quando conhece Maud, e se percebe tentado por ela, (armadilha do destino, do acaso ou de Rohmer), ele parece mesmo se esforçar para integrar a exceção ao espírito da regra. Duas sequências de *Ma nuit chez Maud* suscitam essa hipótese. Uma, conforme fotograma nº 28, baixo, refere-se ao passeio de Jean-Louis, Maud, Vidal e outra mulher, pelas montanhas, no dia subsequente à noite que Jean-Louis havia passado com Maud. Ali, ele a beija algumas vezes e diz que tais beijos são puramente amigáveis e não implicam em nenhum compromisso. Se esquivava das provocações de Maud, quando ela menciona a tal loira por quem ele estaria apaixonado, e se diverte com a possibilidade de Maud converter-se ao catolicismo para casar-se com ele.



Fotograma nº 28 – Passeio de Jean-Louis e Maud pelas montanhas.

Em outra sequência, logo após o encontro, por acaso, de Françoise e Jean-Louis com Vidal, Françoise conta a Jean-Louis que esteve apaixonada por outro homem, que ele era casado, que se separaram recentemente e, mesmo ouvindo a “confissão” da moça, Jean-Louis não se importa, e diz que isso tudo pertence ao passado, que ele mesmo teve aventuras antes dela, mas que nada do que aconteceu importa agora. Parece que o protagonista está mesmo

¹⁰⁰ AGEL, Henri. "Éric Rohmer ou le moraliste ambigu". In: *Séquences: la revue de cinéma*, n. 66, 1971, p.21-24. A tradução na íntegra segue anexa a esta dissertação.

tomado por uma ideia fixa, a de se casar com a moça, e nada irá dissuadi-lo desta ideia. E, por esta razão, a sequência em que ele se dá conta de que o ex-amante de Françoise era o ex-marido de Maud, ao final do filme, tem um aspecto revelação para o protagonista. O espectador vai recolhendo as pistas que lhe são dadas no decorrer do filme e vai formando sua própria opinião sobre os fatos apresentados, mas Jean-Louis, o narrador desses fatos, parece ser o último a perceber. Mazliak chama a atenção para este choque entre o “imponderável e o calculável” dos encontros no filme:

O último aparecimento do aleatório de um filme que vai além do limite é o encontro com Maud cinco anos mais tarde em uma praia e a revelação sobre o passado de Françoise, num belo choque entre o imponderável e o calculável. De um lado, Jean-Louis e Maud não tinham razão para se cruzarem, mas retrospectivamente, Jean-Louis toma consciência de que as informações disponíveis cinco anos antes tornam-se plausíveis, numa cidade onde todo mundo conhece todo mundo, como a ligação de Françoise e do ex-marido de Maud¹⁰¹.



Fotograma nº 29 – Sequência em que Françoise conta a Jean-Louis sobre seu passado.



Fotograma nº 30 – Sequência de *Vertigo*; o protagonista Scottie com Madeleine.

¹⁰¹ Idem.

A conversão

A operação do influxo da graça divina implica no início de um processo de conversão daquele que é por ela tocado. Para Pascal, a primeira coisa que Deus inspira à alma que Ele se designa a tocar verdadeiramente é um conhecimento e uma visão absolutamente extraordinários por meios dos quais a alma considera as coisas e a si mesma de uma forma completamente nova¹⁰². Ao ser tocado pela graça divina, com a ideia de casar-se com Françoise, pode-se dizer que Jean-Louis sentiu-se naturalmente obrigado a renunciar a todas as outras mulheres, de onde se conclui tratar-se de um processo de conversão, o que não exclui a possibilidade de ser uma conversão bastante oportuna, como dispara Vidal. Jean-Louis entra em um processo de conversão, e a razão dessa conversão é Françoise. O primeiro traço observado na alma em processo de conversão é o estranhamento diante da forma como ela vê o mundo em que sempre habitou¹⁰³; um comportamento que lhe era natural antes do início da conversão passa a lhe ser estranho. Assim, seria possível relacionar a rejeição a Maud a esta recente conversão de Jean-Louis, não sem levar em consideração que, embora haja um primeiro movimento de rejeição a Maud, Jean-Louis, voltará atrás em sua decisão, no entanto, esta rejeição inicial é determinante, pois mesmo voltando atrás Jean-Louis já está comprometido pela perda da espontaneidade do desejo. O tema da conversão pode ser observado no filme através do seguinte diálogo:

Vidal: Mas, se amanhã, se esta noite, uma mulher tão bonita quanto Maud, temperamental, lhe propuser, lhe fizer sentir...

Maud: Pare, não acho graça.

Vidal: Deixe-me terminar. Se Maud, por exemplo...

Jean-Louis: Ele está bêbado [dirigindo-se a Maud]. Deve ser esse Chanturgue.

Maud: Mesmo assim, responda [inclinando-se em direção a Jean-Louis].

Jean-Louis: No passado, eu toparia. Hoje, não.

Vidal: Por quê?

Jean-Louis: Já disse. Sou um convertido. A conversão existe. Pergunte a Pascal.

Vidal: Talvez eu seja indiscreto, mas sei que sou um intuitivo. Essa conversão parece ser muito conveniente. Eu achava o comportamento dele meio esquisito. Ele tem momentos de ausência, parece sonhar. Como se pensasse em alguém. Não em alguma coisa. Em alguém. Não estranharia se ele estivesse apaixonado (36m).

Pouco depois deste diálogo, Vidal se retira com a justificativa de ter deixado aberta a janela de seu quarto e deve retornar por conta da neve; antes, já havia insistido para que Jean-Louis ficasse com Maud, sugerindo que algo poderia acontecer entre os dois. Jean-Louis diz

¹⁰² PONDÉ, Luiz Felipe. *O homem insuficiente. Comentários de Antropologia Pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.129.

¹⁰³ Idem, p.130.

que deve ir embora, porque Maud deseja dormir, mas Vidal incita: “Que nada! Faz parte da comédia. Vai ver. Aí, tem coisa. Fique”. Jean-Louis fica, apesar de certa resistência, mas seu desconforto é visível. Ele faz a menção de ir embora algumas vezes, mas acaba ficando. No decorrer da noite, embora haja momentos em que os dois estivessem bastante íntimos e à vontade um com o outro, revelando segredos do passado e aventuras vividas por ambos, prevalece o desconforto de Jean-Louis. É neste momento, inclusive, que Maud lhe revela ter tido um amante, enquanto estava casada, o qual morreria em um acidente de carro, por conta da neve¹⁰⁴. Ainda com relação ao processo de conversão, vale ressaltar que essa nova luz lhe dá angústia e lhe traz uma inquietação que atravessa o repouso que ela encontrava nas coisas que faziam suas delícias”¹⁰⁵. Fica então a impressão de que, em sua noite com Maud, o protagonista experimenta uma angústia e uma inquietação, que talvez, no passado, fossem-lhe sensações estranhas. Ao citar uma passagem do texto de Pascal, Pondé esclarece:

Ela não pode mais gozar com tranquilidade as coisas que a atraíam. Um escrúpulo contínuo combate-a nesse gozo, e essa visão interior não a deixa encontrar aquela doçura habitual entre as coisas às quais ela se abandona na plena efusão de seu coração. Os termos “escrúpulo contínuo” e “visão interior” representam aqui exatamente essa ideia de conversão como algo que atinge o homem em sua cadeia do desejo. As coisas nas quais a alma encontrava repouso, e assim entrava na cadeia (nos dois sentidos da palavra) das delícias, se desfazem em sua eficácia natural, e a alma se vê impedida, por um processo que ela sente ser interno a si mesmo. Todavia, a fenomenologia pascaliana vai mais longe, e aponta para o estado de desordem que se instala na alma devido a um par de opostos que combatem entre si a fim de seduzir os afetos humanos. Parece ser uma batalha de paixões, na qual traços e valores opostos apontam para o calibre espiritual do *déchirement*¹⁰⁶.

Esta ambivalência que se vem atribuindo ao caráter do protagonista poderia ter a conversão como origem. O que se segue ao diálogo mencionado acima é a sequência em que Jean-Louis opta por manter uma distância segura de Maud, envolvendo seu corpo em um cobertor e propondo-se a dormir em uma poltrona: “Está com medo? De você? Ou de mim? Juro que não vou tocar em você. Eu achava que você sabia se controlar”, provoca Maud. Não resistindo à provocação, Jean-Louis deita-se ao lado dela, ainda com o cobertor envolvido a seu corpo. Os dois dormem. Amanhece e Jean-Louis procura se aquecer com o cobertor de Maud, ela se volta para ele, os dois se beijam, mas Jean-Louis se esquiva e a rejeita. Maud se levanta, ele vai atrás dela pedindo-lhe que volte, ao que ela responde: “Gosto de gente que

¹⁰⁴ Conforme dito anteriormente, nada no filme parece ser disposto de maneira aleatória. Na conversa com os colegas de trabalho, um deles faz alusão a um acidente de carro ocorrido também por conta da greve. Parece que mesmo os diálogos mais casuais mantêm algum tipo de relação com algum fato vivido pelas personagens principais.

¹⁰⁵ PONDÉ, Luiz Felipe. *O homem insuficiente. Comentários de Antropologia Pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001, p.130.

¹⁰⁶ Idem, p.131. “*Déchirement*” pode ser traduzido por “dilaceração”.

sabe o que quer”. Ela já o havia prevenido na noite anterior: “Eu, quando digo sim, é sim. Quando digo não, é não”. Deste modo, atribui-se esse movimento de rejeição a Maud a uma confusão emocional que Jean-Louis está experimentando, decorrente do processo recente de conversão.

O fotograma nº 31 (abaixo) retrata o desconforto de Jean-Louis por ter de dormir na mesma cama que Maud e mostra também a barreira física (o cobertor!) que ele (im)põe entre os dois. Talvez este seja o único momento do filme em que uma cena desperta o riso involuntário do espectador, por conter um quê de improvável, afinal, se o desejo dele era mesmo manter-se afastado de Maud, poderia ter ido embora da casa dela, independente da neve, como fez Vidal. Fica evidente aqui a lucidez de Maud ao dizer que Jean-Louis se parece com um Don Juan envergonhado, porque, faz todo um jogo de sedução, contudo, recua no momento seguinte. Jean-Louis age com um cavalheiro, praticando o “amor-cortês¹⁰⁷” (mesmo nos momentos de maior intimidade, os dois ainda se tratam por “vous”, tratamento pessoal informal em francês), mas de uma maneira desajeitada, que se presta aqui mais ao riso do espectador do que a qualquer outra coisa. É claro que não se pode deixar de lado a possibilidade de o próprio Jean-Louis estar se pondo à prova. Afinal, se ele é mesmo esse sujeito de caráter ambivalente e não se pode exigir aqui uma coerência de suas ações.



Fotograma 31 – Jean-Louis envolto a um cobertor na cama ao lado de Maud.

No que diz respeito a uma mudança de comportamento decorrente do processo de conversão, talvez se pudesse afirmar que Françoise também tenha se convertido, e que a

¹⁰⁷ Amor cortês foi um conceito europeu medieval de atitudes, mitos e etiqueta para enaltecer o amor, e que gerou vários gêneros de literatura medieval, incluindo o romance. Surgiu nas cortes ducais e principescas das regiões onde hoje se situa a França meridional, em fins do século XI, e tinha por objetivo enaltecer o "Ideal cavaleiresco". Em sua essência, o amor cortês era uma experiência contraditória entre o desejo erótico e a realização espiritual, um amor ao mesmo tempo ilícito e moralmente elevado, passional e autodisciplinado, humilhante e exaltante, humano e transcendente.

construção de sua personagem seria baseada em duas fases: a primeira, que é a mostrada na narrativa em processo (já após sua conversão) e a segunda, que se revela através das falas muitas vezes dúbias da moça (que se referem às suas atitudes anteriores à conversão, ou anteriores a seu envolvimento com Jean-Louis). O fato de revelar-se na primeira missa como uma pecadora arrependida, implorando por perdão e por uma cura, sugere que Françoise esconde algo de seu passado, do qual agora se arrepende e se envergonha. Como observa Bonitzer, Françoise, em algum momento, deixou de seguir a lei do desejo¹⁰⁸: “eu estava louca”, diz ela ao contar a Jean-Louis que havia tido um amante. Os diálogos destacados abaixo são alguns exemplos dessa dubiedade de Françoise, que surge apenas em suas falas (e não em suas atitudes), mas que poderiam revelar ao espectador essa pecadora arrependida:

Jean-Louis: Se soubesse não a teria seguido. É contra meus princípios.

Françoise: É bom ter princípios.

Jean-Louis: Eu transgriro às vezes. Você não?

Françoise: Transgriro, mas me arrependo.

Jean-Louis: Seria ridículo deixar de conhecer alguém por simples princípios.

Françoise: Resta saber se valho a pena. (68m)

Françoise insinua que, embora possua certos princípios, ela às vezes os transgride e depois se arrepende, fazendo referência talvez ao caso que manteve com o ex-marido de Maud. Quando coloca a dúvida para Jean-Louis sobre ser uma pessoa que valha a pena conhecer, ela se coloca no papel da pecadora, que não mereceria a transgressão de princípios que ele estaria disposto a arriscar por ela.

Jean-Louis: As pessoas são legais?

Françoise: Sim. Meus amigos são. Senão não seriam meus amigos.

Jean-Louis: Você os vê muito?

Françoise: Vejo. Mais raramente estes dias. Devido às circunstâncias.

Jean-Louis: Por quê?

Françoise: Circunstâncias puramente exteriores. Uns amigos meus foram embora. Mas não interessa.

Jean-Louis: Não interessa a você ou a mim?

Françoise: A você. (84m)

Quando Françoise fala em circunstâncias exteriores, de amigos que partiram, está se referindo à partida de Clermont do ex-marido de Maud (tendo provavelmente se encontrado com ele, pela última vez, na tarde do dia em que conheceu Jean-Louis). Mais uma vez, a moça parece querer dar sinais a Jean-Louis de que esteve envolvida com alguém que partiu recentemente.

¹⁰⁸ BONITZER, Pascal. *Maud et les phagocytes*. *Cahiers du cinèma*. n. 214, julho, 1969, p.59.

Jean-Louis: Gosto de me aproveitar do acaso. Mas só tenho sorte para as boas causas. Se eu quisesse cometer um crime, fracassaria.

Françoise: Assim, não tem problemas de consciência. (86m)

Françoise fala sobre não ter problemas de consciência, o que se considera aqui como mais um sinal de que ela própria teria problemas de consciência. O fato de ter sido amante de um homem casado é um motivo de preocupação para ela. Ela parece jogar com Jean-Louis, parece testá-lo, para ver o quanto está disposto a ceder em suas convicções para ficar com ela. A moça vai, pouco a pouco, jogando pistas para que o protagonista se pergunte sobre o que ela está discretamente revelando, sobre o que está implícito em suas falas. Mas ele não percebe. Sua obsessão, ou sua ideia fixa, em fazer dela sua esposa parecem cegá-lo diante desses sinais.

Jean-Louis: As escolhas nem sempre causam tormentos.

Françoise: Mas elas podem causar.

Jean-Louis: Não, não está me entendendo bem. Não quero dizer que escolho só o que me agrada, mas escolho para meu bem, meu bem moral. Um exemplo: não tive sorte. Eu amava uma moça, ela não me amava e me deixou por outro. Finalmente, foi bom ela ter casado com ele, não comigo.

Françoise: Se ela o amava, foi.

Jean-Louis: Quero dizer que foi bom para mim. O fato é que eu não a amava realmente. O outro com quem se casou deixou mulher e filhos. Eu não tinha nem mulher nem filhos. Ela sabia que, mesmo que tivesse...

Françoise: Nunca os teria deixado por ela.

Jean-Louis: Então, essa falta de sorte é realmente sorte.

Françoise: Sim, porque você tem princípios e porque, para você, eles vêm antes do amor. Ela sabia muito bem que sua escolha já estava feita.

Jean-Louis: Eu não tive que escolher. Foi ela que me deixou.

Françoise: Porque conhecia seus princípios. Mas, se fosse ela quem tivesse um marido e filhos e quisesse deixá-los por você, aí, você teria tido que escolher.

Jean-Louis: Não, porque eu tive sorte.

Françoise: Não acha que já é tarde? Vou lhe mostrar seu quarto (89m).

Françoise tenta mostrar a Jean-Louis que determinadas escolhas decorrem do fato de se possuir princípios, mas quando percebe que ele não está entendendo o que ela quer dizer, opta por encerrar a conversa. Neste diálogo, ela aparentemente fala sobre os princípios de Jean-Louis, mas está falando também sobre sua relação com o ex-marido de Maud, que talvez estivesse disposto a deixar mulher e filha por ela, mas ela não aceitou, por conta de seus próprios princípios. Maud inclusive conta este fato a Jean-Louis e menciona que as circunstâncias não foram superáveis para a amante de seu ex-marido e até arrisca dizer que ela não o amava verdadeiramente.

Podem ser citados ainda mais dois exemplos desse lugar em que Françoise se coloca como não merecedora do amor de Jean-Louis:

Jean-Louis: Françoise, sabia que eu amo você?
Françoise: Não diga isso.
Jean-Louis: Por quê?
Françoise: Você não me conhece.
Jean-Louis: Nunca me engano.
Françoise: Posso decepcioná-lo.
Jean-Louis: Não diga isso (93m).

Jean-Louis: Tenho a impressão que sempre a conheci, que você sempre esteve presente na minha vida.
Françoise: Há impressões que enganam.
Jean-Louis: Azar meu se estou enganado. Além do mais, eu nunca me engano (97m).

Ela afirma que pode decepcioná-lo, que aparenta ser algo que não é, que não merece o seu amor. É porque na conversão, “o homem odiará em seu eu tudo que é carnal e orgulhoso, amando somente o infinito ausente. Deste modo, no movimento de repulsa a si mesmo, o homem reencontra o caminho para Deus”¹⁰⁹. O protagonista, por outro lado, talvez por um excesso de autoconfiança, afirma, mais de uma vez, que nunca se engana.

Ao passar a noite no alojamento estudantil onde Françoise reside, Jean-Louis é direcionado a dormir em um quarto separado do dela. Conforme mencionado anteriormente, lá, se depara com um livro de Léon Brunschvicg: *Sobre a verdadeira e a falsa conversão ou a querela do ateísmo*. Neste momento, caberia a pergunta se um dos dois não teria se convertido verdadeiramente (mais uma dualidade do filme!), pois, para Pascal, “a conversão verdadeira consiste em aniquilar-se diante desse ser universal que tantas vezes tem sido irritado e que pode perder-vos legitimamente a todo o momento; em reconhecer que não se pode nada sem ele, e que nada se mereceu dele, senão a perda de sua graça”¹¹⁰. A câmera fixa no título do livro indica a possibilidade de uma falsa conversão de um dos dois, ou dos dois!

Reafirma-se assim a hipótese de que Jean-Louis teria sido tocado pela graça divina, fenômeno que, do ponto de vista da teologia jansenista, marca mais forte na teoria de Pascal, se realiza a partir de uma vontade divina, com base em uma predestinação e sem qualquer previsão de mérito. Ao ser tocado pela graça, Jean-Louis imediatamente sente em seu coração que deve se casar com Françoise, escolhida, sobretudo, por ser uma mulher católica praticante, (esta é a condição *sine qua non*, percebe Maud), e talvez também, não se pode esquecer, por ser loira, de feições angelicais, razões pela quais a decisão de se casar com ela ganha uma dimensão divina, que foi determinada pelo destino. Ao conhecer Maud e perceber-se interessado por ela (e ela também interessada por ele), Jean-Louis, por conta da conversão

¹⁰⁹ Cf. OLIVA, Luís César G. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” *In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.

¹¹⁰ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Editora Abril, 1973, p.157.

a que teve de ser submetido em função do recebimento da graça divina, acaba por rejeitá-la, mas não sem experimentar um estado de desordem passional, oscilando entre conter e fruir seu desejo.

A força do acaso

O tema do acaso se faz presente também nos demais *Contos morais* e em outros filmes realizados por Rohmer, a exemplo de *L'arbre, le maire et la mediatheque ou les sept hasards* (*A árvore, o prefeito e a midiateca ou os sete acasos*, 1993). Neste¹¹¹, em especial, são apresentadas sete situações que, motivadas pelo acaso, tomam rumos inesperados no desenrolar da narrativa. Uma voz ao fundo, vinda do programa de uma emissora de rádio, *France-Culture*¹¹², define o acaso da seguinte maneira:

(...) quando surge algo que rompe com o esperado podemos chamar isso de "acaso". E esse "acaso" dá origem a uma nova qualidade de devir. Aquilo que chamamos de "acaso" na história é o encontro fortuito de necessidades de ordem externa, que pode ser econômica, política ou social. E é neste encontro totalmente inesperado, seja ele como for, que o acontecimento se produz. É com ele que vamos usar o conceito de "acaso". Claro que, dito desta forma o acontecimento não se explica. Só se explica um fato a partir de um certo número de condições que podem não constituir uma necessidade e que só permitem uma explicação tardia. Acho que, na História, é impossível aprofundar o "acaso". É uma noção quase inútil, rapidamente rejeitada uma vez que sempre se explica algo "a posteriori" (...) 39min.

O filme data de 1993 e, embora o tema do acaso tenha sido abordado por Rohmer em outras obras, este é o único em que é apresentada uma definição do “conceito de acaso¹¹³”. A partir dela, o espectador constrói sua interpretação da narrativa com base nesta definição. Neste sentido, seria possível dizer que a postura do espectador é mais passiva, porque sabe, de antemão, que os acasos motivarão os encontros e desencontros das personagens, a partir de uma definição prévia do que vem a ser o acaso, naquele contexto. O mesmo não se pode dizer sobre *Ma nuit chez Maud*. Neste, seria possível afirmar que a exigência que se faz do espectador seria um pouco maior, porque precisa estar atento às manifestações dos acasos e

¹¹¹ Vale o lembrete de que Rohmer não é tido como um cineasta engajado, no entanto, este filme contém uma reflexão sobre questões políticas, como a relação do prefeito com sua comunidade e seus interesses pessoais diante dos interesses dos demais moradores da cidade. Sem abrir mão de sua ironia, Rohmer se põe a discutir esses temas, ao mesmo tempo que vai pensando sobre o papel do acaso também na política.

¹¹² MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” in *Le Portique*, 1-2005.

¹¹³ Idem, ibidem.

atribuir significados a eles.

A exemplo de “A loteria em Babilônia”, de Borges, em que “nenhuma decisão é final, todas se ramificam em outras¹¹⁴”, em *Ma nuit chez Maud* é possível verificar sete encontros que poderiam ser tributados ao acaso, os quais, se não tivessem ocorridos, poderiam mudar todo o curso da história das personagens. O primeiro encontro é o de Jean-Louis com Françoise na igreja, a partir do qual ele passa a ter a ideia fixa de que deve se casar com ela, para a qual foi atribuída a hipótese do agraciamento divino. O segundo é o momento em que um carro interrompe a passagem de Jean-Louis, logo após o término da missa, que faz com que ele perca Françoise de vista. Este carro, que aparece ali naquele momento, pode ser entendido como a manifestação do acaso que altera o fluxo dos acontecimentos planejados por Jean-Louis. O terceiro é o reencontro de Jean-Louis com Vidal, no Café *Le Suffren*, após 14 anos de distanciamento. É por conta deste encontro que os dois amigos se reaproximam e, conseqüentemente, Maud é apresentada a Jean-Louis. O quarto encontro é o de Jean-Louis com Françoise, após ter passado a noite com Maud. Neste encontro, os dois se apresentam, acordam em assistir juntos à missa de domingo e partir daí se estabelece uma relação entre eles. O quinto é um novo encontro de Françoise com Jean-Louis, após seu passeio e jantar com Maud. Neste encontro, Jean-Louis se oferece para levar Françoise para casa e, por conta de um problema em seu carro, decorrente da neve, é obrigado a passar a noite com ela, embora esta noite se mostre muito diferente da que passou com Maud (novamente aqui, é possível ver Jean-Louis como um cavalheiro desajeitado, que na intenção de praticar o amor-cortês, tenta levar a moça para casa em segurança, mas acaba por ter seu carro bloqueado pela neve, e quem acaba dando uma solução para o problema é moça.). O sexto encontro é o de Jean-Louis e Françoise com Vidal, que dará o ensejo para que Françoise revele seu segredo a Jean-Louis. O sétimo encontro é o de Jean-Louis e Françoise com Maud, que fará o protagonista finalmente descobrir a identidade de seu ex-amante. Remonta-se aqui à ideia de “mundos possíveis”¹¹⁵, aludida também por Deleuze em alguns de seus textos: “Você chega a minha casa, mas em um dos passados possíveis, você é meu inimigo, em outro, meu amigo. O tempo bifurca perpetuamente em direção a inumeráveis futuros...”¹¹⁶. É o que se pode pensar a respeito dos encontros casuais das personagens. Se Jean-Louis não tivesse encontrado com Vidal no café, ele teria conhecido Maud? Se ele tivesse conhecido Maud, mas não tivesse visto Françoise na igreja naquele domingo, teria sido diferente a noite que passou com ela? E

¹¹⁴ BORGES, Jorge Luís. “A loteria em Babilônia”. In: *Ficcões*. São Paulo: Editora Globo, 1995, p.71-77.

¹¹⁵ A ideia de “mundos possíveis” está presente no conceito de *Outrem*. Para Deleuze, outrem é a expressão de um mundo possível. Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.319.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.185.

se Jean-Louis tivesse visto Françoise na igreja, tivesse passado a noite com Maud, mas não estivesse no café naquela manhã, quando viu Françoise chegar à cidade? Ou não tivesse encontrado, por acaso, com ela à noite, após o jantar com Maud? São várias as possibilidades oferecidas pelo acaso e que anulam, por conseguinte, as outras possibilidades. Isto é, os dois acontecimentos são impossíveis no mesmo mundo, como assegura Leibniz com a sua ideia de mundos impossíveis. Neste caso, o destino no eterno retorno é também a “boa-vinda” do acaso¹¹⁷, esclarece Deleuze, quando relaciona o lance de dados ao acaso e ao eterno retorno:

Quando os dados lançados afirmam uma vez o acaso, os dados que caem afirmam necessariamente o número ou o destino que traz de volta o lance de dados. É nesse sentido que o segundo tempo do jogo é também o conjunto dos dois tempos ou o jogador que vale para o conjunto. O eterno retorno é o segundo tempo, o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que reúne todos os membros do acaso, mas também o retorno do primeiro tempo, a repetição do lance de dados, a reprodução e a reafirmação do próprio acaso¹¹⁸.

O acaso também é tema de discussão entre Jean-Louis e Françoise. No segundo encontro casual entre eles, desenrola-se o seguinte diálogo:

Jean-Louis: Sei que preciso de um pretexto, mas pretextos são sempre idiotas. O problema é como abordar você.
Françoise: Você sabe mais do que eu.
Jean-Louis: Se soubesse, não a teria seguido. É contra meus princípios.
Françoise: É bom ter princípios.
Jean-Louis: Eu transgriro às vezes, você não?
Françoise: Transgriro, mas me arrependo.
Jean-Louis: Eu não. Se por acaso o faço, é porque vale a pena. Aliás, esqueço meus princípios.
Françoise: Quando se trata de conhecer uma mulher.
Jean-Louis: Seria ridículo deixar de conhecer alguém por uns simples princípios.
Françoise: Resta saber se valho a pena.
Jean-Louis: Isso nós veremos.
Françoise: Você não me parece contar muito com acasos.
Jean-Louis: Ao contrário, minha vida é feita de acasos.
Françoise: Não é a impressão que você passa. (68m).

E também no terceiro encontro casual dos dois:

Jean-Louis: Boa-noite.
Françoise: Boa-noite.
Jean-Louis: Viu? Esta manhã, falamos em acaso.
Françoise: Você me reconheceu de tão longe?
Jean-Louis: Mesmo não tendo certeza absoluta de que era você, eu teria parado.
Françoise: Você parou e sou eu (79m).

Cabe ressaltar ainda que talvez o maior acaso do filme não seja nenhum daqueles mencionados anteriormente, mas o de Jean-Louis envolver-se justamente com Maud, ex-

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p.21.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

mulher do ex-amante de Françoise, sua escolhida. O acaso parece colocar na vida de Jean-Louis duas mulheres completamente diferentes, mas que têm em comum o fato de terem mantido, em determinado momento de suas vidas, uma relação amorosa com o mesmo homem, não deixando de lado o fato de que Françoise foi o motivo da infidelidade do marido de Maud e pivô da separação do casal. Como acontece no “Jardim dos caminhos que se bifurcam”, de Borges: “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam”¹¹⁹. Em *Ma nuit chez Maud*, esses diversos acasos, que despontam em diversas alternativas, colaboram para as decisões de Jean-Louis, ou melhor, para as suas próprias constatações.

Conforme dito anteriormente, a graça decorre de uma vontade divina absoluta de salvar todos os homens. Esta salvação está relacionada a uma força divina que atua na vida dos homens, direcionando-os a um caminho que os levem a Deus. Desse ponto de vista, a graça divina não prevê a força do acaso na vida do homem. Pode-se dizer, contudo, que o acaso se apresenta de maneira onipotente tanto quanto um Deus, capaz de desordenar aquilo que a graça havia ordenado, colocando o homem frente a escolhas que precisam ser feitas. Mas, entende-se aqui que a graça e o acaso poderiam ser encarados como as duas faces de uma mesma moeda, constituindo-se em fenômenos complementares, e não excludentes. “O que Nietzsche chama de necessidade (destino) nunca é, portanto, a abolição do acaso, mas sim sua própria combinação. A necessidade é afirmada com o acaso conquanto o próprio acaso seja afirmado”¹²⁰, interpreta Deleuze. Para o cristão, o acaso poderia ser enxergado como sinal de uma vontade divina (seriam os encontros de Jean-Louis com Françoise; como “o acaso favorável” de “O jardim de caminhos que se bifurcam”); para o ateu, a graça divina poderia ser encarada simplesmente como acaso (seriam os encontros de Maud e Jean-Louis; o “favor da sorte”, do mesmo conto de Borges, porque mesmo os encontros com Maud fazem Jean-Louis reafirmar sua escolha por Françoise). Entende-se, assim, que o acaso parece reger os encontros das personagens, colaborando para a convicção de Jean-Louis em casar-se com Françoise, convicção esta decorrente do agraciamento divino. Trata-se de mais uma dualidade da narrativa: graça *versus* acaso, que se complementam para que Jean-Louis confirme sua escolha por Françoise.

¹¹⁹ BORGES, Jorge Luís. “O jardim de caminhos que se bifurcam”. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1995, p.93-104.

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p.20.

*O argumento da aposta*¹²¹

Considerada por Laurent Mazliak uma das mais fascinantes tentativas já feitas para ligar a matemática do acaso e a teologia¹²², o argumento da aposta está presente na obra póstuma de Pascal, que, desejava o filósofo, fosse uma apologia à religião cristã, e permeia toda a narrativa de *Ma nuit chez Maud*. Sua abordagem aqui é particularmente importante porque ela não apenas dialoga com a noção de acaso vista anteriormente, como lança luz a outra questão que deriva das noções de destino e de acaso, a saber, a questão da escolha. Uma vez que a escolha decorre de uma espontaneidade da vontade, é impossível não abordar o tema do livre-arbítrio em Pascal, afinal, qual das duas vontades é a dominante, a divina ou a humana?¹²³

O argumento da aposta é apresentado ao espectador pela primeira vez logo no início do filme, quando o protagonista, à procura de um livro sobre cálculo de probabilidades, encontra em uma livraria uma edição dos *Pensamentos* de Pascal, folheia-o e detém-se no capítulo dedicado à aposta:

Pensamentos - Pascal

Prefácio de Jean Guittou

“Mas esse é o meu medo”.

“Por quê? O que você tem a perder?”

“Mas, para provar que chegará a esse ponto, isso vai diminuir as paixões, que são seus maiores obstáculos” (12m).

Deus existe ou não existe. Para que lado nos inclinaremos? A razão não o pode determinar: há um caos infinito que nos separa. Na extremidade dessa distância infinita, joga-se cara ou coroa. Em que apostareis?¹²⁴.

Para Pascal, apostar na existência de Deus é uma escolha infinitamente mais vantajosa do que apostar em sua não existência, porque apostando na não existência de Deus, e ao final descobrir que ele existe, o indivíduo perderá a aposta e terá de arcar com o ônus desta má-escolha. Por outro lado, se o indivíduo apostar na existência de Deus, e se de fato ele existir, ganhará a aposta; se ele não existir, não perderá nada. “Pesemos o ganho e a perda escolhendo a cruz, que é Deus. Consideremos esses dois casos: se ganhades, ganhareis tudo; se

¹²¹ Anos mais tarde, dentro do ciclo *Contes des quatre saisons*, Rohmer filma *Conte d'hiver*, no qual aborda novamente o argumento da aposta de Pascal.

¹²² MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” In: *Le Portique*, 1-2005.

¹²³ Cf. OLIVA, Luís César G. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.

¹²⁴ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Editora Abril, 1973, p.99.

perderdes, não perdereis nada. Apostai, pois, que ele existe, sem hesitar¹²⁵». Com base neste argumento, Pascal conclui que se tem muito mais a ganhar apostando na existência de Deus do que não apostando em sua existência. Contudo, vale ressaltar que não se trata de um argumento leviano sobre a existência ou não de Deus. O horizonte da aposta é trágico: aposta-se na existência de Deus para se ganhar o infinito, mas, como não existe qualquer garantia, corre-se o risco de se perder uma vida.

Isso exclui qualquer escolha: sempre que temos o infinito, e que não há uma infinidade de probabilidades de perda contra a de ganho, não há que hesitar, é preciso dar tudo. E assim, quando se é forçado a jogar, é preciso renunciar à razão para guardar a vida, em vez de arriscá-la pelo ganho infinito tão prestes a sobrevir quanto a perda do nada¹²⁶.

Mas, apostar na existência de Deus requer a adesão a um modo de vida pautado em uma conduta moral e religiosa, isto é, acreditando na existência de Deus, deve-se adotar uma determinada postura diante das várias circunstâncias da vida, renunciando a prazeres que possam afastar o indivíduo de Deus:

Sereis fiel, honesto, humilde, reconhecido, bom, amigo sincero, verdadeiro. Em verdade, não ficarei com os prazeres empestados, com a glória, com as delícias; mas não tereis outras coisas? Digo que com isso ganhareis nesta vista, e que, em cada passo que derdes nesse caminho, vereis tanta certeza no ganho, e tanta nulidade naquilo que arriscaríeis, que reconheceréis, por fim, que apostastes numa coisa certa, infinita, pela qual nada destes¹²⁷.

A segunda referência ao argumento da aposta no filme acontece naquele encontro fortuito do protagonista com Vidal no café *Le Suffren*. Durante o encontro, Vidal discorre sobre a necessidade de um filósofo ter noções de matemática e afirma considerar Pascal “prodigiosamente moderno”, uma vez que seu triângulo aritmético está diretamente relacionado ao argumento da aposta. Vidal explica ao amigo o significado da aposta de Pascal, de seu ponto de vista, o de um comunista:

Vidal: Um filósofo precisa ter noções de Matemática. Em Linguística, por exemplo, e mesmo nas coisas mais simples. O triângulo aritmético de Pascal está ligado com a história da aposta. Por isso mesmo, Pascal é prodigiosamente moderno. O matemático e o metafísico se confundem.

Vidal: Para um comunista, esse texto da aposta é muito atual. No fundo, eu duvido muito que a História tenha um sentido. Entretanto, aposto no sentido da História e sou a favor de Pascal. Hipótese A: a vida social e qualquer ação política não têm sentido. Hipótese B: a História tem um sentido. Não poderia afirmar que a hipótese B seja mais plausível que A. Direi até que ela é menos aceitável. Admitamos que a hipótese B tenha 10% de chance de vencer e a hipótese A, 90%. Entretanto, não

¹²⁵ Idem, p.99.

¹²⁶ Idem, p.100.

¹²⁷ Idem, p.101.

posso não apostar na hipótese B, porque ela é a única hipótese. Quero dizer que a História tem um sentido, porque é a única que me permite viver. Admitamos que apostei na hipótese A e que a B vença, apesar de seus 10% de chance, então, perco minha vida irremediavelmente. Por isso, tenho que escolher a hipótese B, porque ela é a única que justifica minha vida e minha ação. Naturalmente, há 90% de chance que eu me dê mal, mas não importa.

Jean-Louis: É o que se chama "esperança matemática". Isto é, o produto do benefício pela probabilidade. No caso de sua hipótese B, esta pode ser fraca, mas o benefício é infinito, já que, para você, é o sentido da vida e, para Pascal, a salvação eterna.

Vidal: Foi Gorki, Lênin ou Maiakovski, não sei mais, que disse, falando da Revolução Russa, sobre a tomada do poder, que a situação era tal, que era preciso escolher a chance entre mil, porque a esperança ao escolher esta chance era mil vezes maior que se não fosse escolhida (15m).

Segundo Gérard Lebrun, duas interpretações foram dadas à aposta de Pascal. A primeira reduz o argumento a um discurso que visa orientar para a religião aquele cuja razão é incapaz de decidir entre a existência e a não existência de Deus (e da vida eterna)¹²⁸. A segunda visa sustentar que *apostar* e *crer* seriam sinônimos, o que, para Lebrun, seria um erro, uma vez que a aposta não contribuiria em nada para diminuir a ignorância do homem sobre o que o aguarda após a morte. Sua conclusão em torno da aposta é a de que a argumentação visa apenas convencer o incrédulo de que seu interesse é jogar “*Deus existente*” desde agora e buscar a fé com todas as suas forças¹²⁹.

Para Deleuze, o argumento da aposta de Pascal não tem também um sentido teológico, porque não se refere à existência ou a não existência de Deus, mas é antropológica, porque se refere tão somente a uma escolha sobre dois modos de existência: o modo de existência daquele que diz acreditar em Deus e o modo de existência daquele que diz não acreditar na existência de Deus¹³⁰. Em *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze assegura que a aposta de Pascal não tem nada em comum com o lance de dados, uma vez que ela não afirma o acaso, mas, ao contrário disso, ela o fragmenta em probabilidades, em troca de “acazos de ganho e de perda”. Neste sentido, Deleuze conclui:

A alternativa está inteiramente sob o signo do ideal ascético e da depreciação da vida. Nietzsche tem razão em opor seu próprio jogo à aposta de Pascal. “Sem a fé cristã, pensava Pascal, vocês serão para vocês mesmos como a natureza e a história, um monstro e um caos: nós realizamos esta profecia.” Nietzsche quer dizer:

¹²⁸ LEBRUN, Gérard. *Blaise Pascal. Voltas, desvios e reviravoltas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.114.

¹²⁹ Idem, p.115

¹³⁰ A interpretação de Deleuze sobre o argumento da aposta de Pascal está presente em *Nietzsche e a Filosofia*, conforme citado anteriormente, e também em outras de suas obras, como *Cinema I - Imagem-Movimento*, *Lógica do Sentido*, *Diferença e Repetição* e *O que é a filosofia?* (esta última com Félix Guattari). Em todas elas, a conclusão é a mesma: não se trata de acreditar ou não em Deus, mas sobre a escolha do modo de existência daquele que diz acreditar em Deus e daquele que diz não acreditar. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.61-63. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.268. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010, 3.ed., p.31. DELEUZE, Gilles. *Cinema I - A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p.136.

soubemos descobrir outro jogo, outra maneira de jogar; descobrimos o super-homem para além de dois modos de existência humanos — demasiado humanos; soubemos afirmar todo o acaso em lugar de fragmentá-lo e deixar um fragmento falar como senhor; soubemos fazer do caos um objeto de afirmação em lugar de colocá-lo como algo a ser negado...¹³¹.

Com efeito, em *Ma nuit chez Maud*, a despeito de sua atmosfera religiosa, não se reconhece no comportamento das personagens um questionamento sobre a existência ou não existência de Deus, não é disso absolutamente que trata o filme. 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 estar no mundo. Jean-Louis e Françoise escolheram viver suas vidas a partir do pressuposto de que Deus existe. Vidal e Maud, por outro lado, escolheram um modo de vida que descarta a existência de Deus.

A terceira referência ao argumento da aposta acontece durante o jantar na casa de Maud. Vidal procura os *Pensamentos* na estante e ironiza “um Pascal na casa de uma ateia”. Novamente, os dois amigos se detêm sobre o texto da aposta:

Vidal: Deve haver um Pascal por aqui. Na casa de uma ateia. Eu não disse? Haverá uma referência precisa sobre a matemática no texto sobre a aposta? "Lá onde houver o infinito e não houver competição entre benefício e lucro não se deve vacilar. Devemos dar tudo de nós. Obrigados a jogar, devemos renunciar à razão".

Jean-Louis: A esperança matemática é exatamente isso. No caso de Pascal, ela é infinita. A não ser que a probabilidade da vida dele seja nula. Já que o infinito multiplicado por zero é igual a zero. O argumento não vale nada para um ateu.

Vidal: Agora, se você está na dúvida, ela se torna infinita.

Jean-Louis: Sim. Aí, você tem que apostar. Se eu acreditar na probabilidade e que o ganho é infinito.

Vidal: E você acredita nisso?

Jean-Louis: Sim.

Vidal: Se você não apostar, não renuncia a nada.

Jean-Louis: Há coisas às quais eu renuncio.

Vidal: Não o Chanturgue.

Jean-Louis: O Chanturgue não está em jogo. Por que renunciaria? Em nome de quê? O que não gosto na aposta é essa ideia de dar em troca, de comprar seu bilhete como se fosse loteria.

Vidal: Mas é preciso escolher. Escolher entre o conhecido e o infinito.

Jean-Louis: Ao escolher o Chanturgue, não escolho contra Deus. A escolha não está aí.

Vidal: E as moças?

Jean-Louis: As moças, talvez. A mulher, não. Pelo menos no que me diz respeito (32m).

Percebe-se neste diálogo que Jean-Louis censura a ideia da aposta, comparando-a a compra de um bilhete de loteria. Para ele, trata-se de uma aposta feita às escuras, que implica em renúncias desnecessárias, porque não são elas que o aproximarão ou o afastarão de Deus.

¹³¹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p.27.

Vidal o alerta de que é necessário escolher entre o “conhecido e o infinito”. Jean-Louis, contudo, entre o conhecido (Maud) e o infinito (Françoise), aposta em Françoise, e não se furta em dizer: “Se eu me casar, amarei minha mulher com um amor que resistirá ao tempo”. Nesta mesma direção, Deleuze pondera que:

Existem escolhas que só podem ser feitas se estivermos convencidos de que não há escolha, seja em virtude de uma necessidade moral (o bem, o dever), seja em virtude de uma necessidade física (o estado de coisas, a situação), ou em virtude de uma necessidade psicológica (o desejo que se tem de alguma coisa). É como se houvesse uma escolha da escolha **ou** da não-escolha. Se tomo consciência da escolha, já há, portanto, escolhas que não posso mais fazer, e modos de existência que não posso mais levar, todos aqueles que levava caso me persuadissem de que ‘não havia escolha’.¹³²

Se, por um lado, a aposta se refere a dois modos de existência, um daquele que escolhe viver sua vida baseado no princípio de que Deus existe e outro daquele que escolhe viver sua vida baseado no princípio de que Deus não existe, pode-se dizer que há ainda o modo de viver daquele que se deixa viver pela força do acaso, ou, nas palavras de Deleuze, aquele da “verdadeira escolha”. *Ma nuit chez Maud* apresenta esses dois modos de existência na composição de suas personagens: Jean-Louis e Françoise escolhem levar suas vidas a partir do pressuposto de que Deus existe; Vidal afirma-se como ateu e Maud, afirmando-se como ateia, vive de certo modo ao sabor do acaso.

Se a personagem de Jean-Louis enseja a reflexão sobre a questão da graça e da conversão e seus encontros casuais com as demais personagens remetem a uma reflexão sobre a força do acaso, a personagem de Maud possibilita pensar o acaso como aquele da verdadeira escolha, como já apontara Deleuze. Se o caráter da personagem de Jean-Louis é construído a partir de uma ambivalência predominante, o de Vidal como o ateu azarado e fascinado pela religião cristã, o de Françoise como uma pecadora arrependida, que clama por perdão e por uma cura, sobre Maud, pode-se dizer que ela afirma o acaso e, por isso mesmo, faz uma verdadeira escolha. Além disso, dentre as quatro personagens do filme, Rohmer reserva a ela o papel da “preciosa”, aos moldes das preciosas francesas do século XVII. Quando brinca com os dois rapazes sobre ter recebido orientação médica para ficar em repouso, Maud afirma: “Não estou com sono e adoro ter gente ao redor da minha cama. Vai ser bom, como na época das preciosas” (39m). Referindo-se às “preciosas” francesas do século XVII, Elisabeth Badinter ressalta:

¹³² DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p.136

Consideradas as primeiras feministas, as “preciosas” – mulheres da aristocracia e alta burguesia, solteiras, independentes economicamente –, defendiam a igualdade entre os sexos, o direito ao amor e ao prazer sexual, o acesso à mesma educação intelectual dada aos homens. Questionando a instituição casamento e os papéis de esposa e mãe como destino da mulher, elas inverteram os valores sociais da época. Apesar de seus opositores, elas conseguiram algumas mudanças (Badinter, 1993: 12)¹³³

Maud é autêntica, não tem nada a esconder, não se envergonha e nem se arrepende. É ateia, médica, divorciada, e vive com a filha de oito anos. “É uma mulher notável, uma das raras que conheço. É muito bonita”, descreve Vidal. Enquanto estava casada, apaixonou-se por um homem que morreu em um acidente de carro. Dormiu com Vidal uma vez, por falta do que fazer. “Fui boba em dormir com ele uma noite. Falta do que fazer”, conta Maud a Jean-Louis. Apesar de se considerar boba por isso, sua fala não denota arrependimentos. Trata-se apenas de uma constatação. Talvez por isso mesmo, sua personagem transmita certa melancolia, própria àqueles que não se contentam em se enquadrar a estratos produzidos pela sociedade. Como observa Deleuze, Maud joga o jogo do acaso, aquele da verdadeira escolha, e exila-se numa altiva má sorte¹³⁴. Fala-se em má sorte porque seus relacionamentos amorosos não são duradouros. Certo deboche predomina em suas falas: diz que Vidal vai se tornar padre por ele ter assistido à missa do galo na véspera de natal e que ele e Jean-Louis cheiram a água benta; afirma que Jean-Louis parece mais um escoteiro que um católico; fala com descaso sobre Pascal. É ateia, mas deixa claro que se trata apenas de um modo diferente de enfrentar os problemas, com muitos princípios, às vezes muito estritos, e sem preconceitos. No entanto, choca-se com as atitudes de Jean-Louis e diz enxergar nele um misto de cristão e Don Juan envergonhados. Mesmo sem saber da decisão de Jean-Louis em se casar com Françoise, parece pressentir que os dois combinariam: “A amante dele se parecia muito com você. Moralista, muito católica. Não era hipócrita nem falsa. Era muito sincera”, descreve a amante de seu ex-marido a Jean-Louis, sem saber ainda que se tratava de Françoise. Quando reencontra Jean-Louis a caminho da praia, depois de cinco anos da noite que passaram juntos, conta que se casou novamente, mas pede a ele que não a parabeneze, porque o casamento está indo mal, e lamenta: “não entendo nada, não tenho sorte com os homens”. Porque afirmar o acaso e fazer as verdadeiras escolhas é também arcar com a boa e a má sorte que decorrem dessas escolhas. Como reconhece Bonitzer:

¹³³ ARAÚJO, Maria de Fátima. “Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate”. In: *PSIC.CLIN.* Rio de Janeiro, vol. 17, n.2, p.41-52, 2005. Ver também BADINTER, Elisabeth. *XY – Sobre a identidade masculina.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.214.

Falta de um lado, plenitude de outro. Naturalmente, essa oposição permite a dupla leitura do filme, a da esquerda e a da direita. No jogo das preferências, que não deixará de intervir, o espectador de esquerda escolherá Maud, em nome do desejo e da liberdade, e o espectador de direita, Françoise, em nome do amor e da conjugalidade. E a apologia terá funcionado perfeitamente (e os dados estarão lançados)¹³⁵.

Por fim, é importante ressaltar que *Ma nuit chez Maud* possui dois únicos momentos em que são manifestados, em voz *off*, os pensamentos de Jean-Louis, que, de acordo com a hipótese que se vem defendendo, constitui-se em uma moldura narrativa, de onde emergem os fatos narrados pelo protagonista. A primeira manifestação da voz *off* foi a que motivou a escrita deste capítulo; trata-se do momento em que o protagonista tem a revelação de que deve se casar com Françoise, para a qual defendeu-se a hipótese de ele ter sido tocado pela graça divina, conforme as teorias pascalianas sobre o tema. A última manifestação da voz *off* situa-se nos momentos finais do filme, quando Jean-Louis tem uma segunda revelação após o reencontro com Maud a caminho da praia. Em voz *off*, ouve-se: “Eu ia dizer que nada tinha acontecido quando entendi que a confusão de Françoise não era por aquilo que soubera de mim, mas por aquilo que ela adivinhava que eu aprendera a respeito dela e que eu descobria naquele momento e somente naquele momento. E hoje posso dizer...”. Neste momento, termina a voz *off* e Jean-Louis diz a Françoise: “Sim, foi minha última escapadela. Não é estranho encontrar justamente com ela?” Verificou-se, portanto, a partir de algumas passagens do filme, a abordagem de temas como a graça divina, a conversão, a força do acaso e o argumento da aposta. Estes temas permeiam toda a narrativa, como permearam a análise feita até o momento, e também se mostram presentes em outras obras de Rohmer, como nos demais contos morais, conforme será visto no próximo capítulo.

¹³⁵ BONITZER, Pascal. *Maud et les phagocytes*. In: *Cahiers du cinéma*. n. 214, julho, 1969, p.59. Cf. anexo I.

Capítulo III

Ma nuit chez Maud e Rohmer

O primeiro capítulo deste trabalho foi nomeado por “*Ma nuit chez Maud* e Deleuze” e o segundo, “*Ma nuit chez Maud* e Pascal”. A intenção em cada um desses dois capítulos foi destacar aspectos das teorias dos dois filósofos que também são abordadas por Rohmer no filme objeto desta análise. Isto é, deu-se a Rohmer aqui o estatuto de um filósofo¹³⁶, tal como Pascal e Deleuze, mas um filósofo que desenvolve seu pensamento através do manejo de imagens, o qual se expressa através da arte cinematográfica. Deste modo, o terceiro e último capítulo deste trabalho procura evidenciar que temas como a questão da graça e da livre escolha, dentre outros, presentes em *Ma nuit chez Maud*, estão também presentes em outras obras de Rohmer. Tal como certos temas acompanham a vida toda de um filósofo, ao longo da obra de Rohmer, é possível perceber que o cineasta também refletiu sobre determinados assuntos ao longo de sua obra. Rohmer levou 20 anos para então filmar *Ma nuit chez Maud*, lançado em 1969. Quase 30 anos depois, no entanto, Rohmer realiza *Conte d’été*, em que retoma, certos temas já presentes em *Ma nuit chez Maud*, e, mais uma vez, não resolve essas questões, mas apresenta novos caminhos para que elas possam ser pensadas.

A obra de Rohmer pode ser dividida basicamente em três blocos, ou ciclos, como são mais comumente chamados¹³⁷. O primeiro ciclo, conforme já mencionado, é o dos *Six Contes Moraux* (*Seis Contos Morais*), composto por seis curtas e longas metragens, realizados entre os anos de 1963 a 1972. São eles: *La boulangère de Monceau* (*A padeira do bairro*), *La*

¹³⁶ HÖSLE, Vittorio. Eric Rohmer: *Filmmaker and Philosopher*. London: Bloomsbury Publishing, 2016. Neste livro, Hösle diz que Rohmer é um dos mais populares diretores franceses da metade do século XX, um dos membros mais famosos da *Nouvelle Vague*, que reconstituiu o cinema francês, baseado em princípios teóricos articulados nos *Cahiers du Cinéma*. A exemplo de seus colegas, Rohmer é extremamente interessado na história e na filosofia do filme: Irmão de reconhecido filósofo francês René Scherer, começou sua carreira como crítico de cinema. Em seus filmes, conflitos morais profundos bem como a busca pela própria identidade emergem dos meandros das interações da vida cotidiana aparentemente superficial, particularmente entre um homem e uma mulher. O livro de Hösle coloca Rohmer no contexto na longa tradução francesa de refletir o erotismo, com Marivaux, Stendhal e Jean Renoir, como figuras cruciais, e mostra como Rohmer reconhece a lógica interna do erotismo e submete-a às exigências morais que ele herda de sua formação católica.. Para Rohmer, a tensão entre o erotismo e a moralidade pode em geral somente ser resolvida por um acontecimento inesperado, que pode ser interpretado como um equivalente da graça.

¹³⁷ Ao final deste trabalho está relacionada a filmografia de Rohmer. Para efeito desta análise, não foram abordados os trabalhos de Rohmer realizados para a televisão escolar francesa e nem documentários produzidos por ele no início de sua carreira.

carrière de Suzanne (A carreira de Suzane), *La Collectionneuse* (A Colecionadora), *Ma nuit chez Maud* (Minha noite com ela), *Le genou de Claire* (O joelho de Claire) e *L'amour l'après-midi* (Amor à tarde). O segundo ciclo é intitulado *Comédies et Proverbes* (Comédias e Provérbios), composto também por seis filmes, realizados entre os anos de 1981 a 1987. São eles: *La femme de l'aviateur* (A mulher do aviador), *Le beau mariage* (O casamento perfeito), *Pauline à la plage* (Pauline na praia), *Les nuits de la pleine lune* (As noites de lua cheia), *Le rayon vert* (O raio verde) e *L'ami de mon amie* (O amigo de meu amigo). Por fim, o terceiro ciclo é o dos *Contes des quatre saisons* (Contos das quatro estações), constituído por quatro filmes produzidos entre os anos de 1990 a 1998. São eles: *Conte de printemps* (Conto de primavera), *Conte d'hiver* (Conto de inverno), *Conte d'été* (Conto de verão) e *Conte d'automne* (Conto de outono). Entre um ciclo e outro, Rohmer realiza outros filmes e, às vezes, dentre do período em que realiza determinado ciclo também produz outros filmes.

As descrições aqui apresentadas procuram destacar os pontos comuns entre as narrativas, com o intuito de mostrar que *Ma nuit chez Maud* está inserida em uma série que possui uma unidade temática e que sua chave interpretativa pode estar relacionada aos demais contos e que temas cruciais para Rohmer apresentam-se também em outros filmes/ciclos, como o tema da graça e o da livre escolha. Dado o objetivo deste trabalho, foi necessário realizar alguns recortes sobre os temas abordados nos filmes, contudo, todos os contos apresentam estruturas e possibilidades interpretativas quase inesgotáveis, que fazem o seu destrinchar um ato infinitamente prazeroso.

Ma nuit chez Maud e Le Signe du Lion

Vale ressaltar, em primeiro lugar, que Rohmer estreou na *Nouvelle Vague*, em 1959, com ***Le Signe du Lion*** (*O Signo do Leão*), que praticamente não chamou a atenção da crítica. Mas o filme já mostrava os primeiros sinais das preocupações do diretor, como a quantificação do acaso, as manifestações da sorte e do azar, a possibilidade de o destino do homem estar nas mãos dos astros e a reflexão sobre o que o homem faz com as graças divinas que lhe são dadas. Neste filme, Pierre Wesselrin é um músico, não muito habilidoso, boêmio, que vive em um quarto alugado em Paris. A respeito do signo de leão, Wesselrin afirma: “De todos os signos é o mais nobre. O signo dos conquistadores. O Sol o governa! O Sol governa meu signo, mas Vênus é minha estrela. Os astrólogos a chamam de ‘segundo planeta regente’.

A Astrologia, de todas as ciências, é a mais antiga e a mais exata. Eu disse ‘de todas as ciências’. Eu a respeito profundamente”. E parece mesmo que os astros governam sua vida. Primeiro, Wesselrin é surpreendido com a notícia da morte de uma tia e que, junto com um primo, receberia uma herança milionária. Sua primeira reação é comemorar e, com dinheiro que toma emprestado de um amigo, promove uma festa em sua casa. Mas sua alegria dura muito pouco, pois logo o músico toma conhecimento de que a tia falecida o havia deserdado. A partir de então, Wesselrin passa a enfrentar situações limítrofes: vende seus livros para comprar comida, perde seu quarto por falta de pagamento do aluguel, troca os poucos francos que lhe restam por dois bilhetes de metrô, e perde um deles, tendo de se locomover a pé por incontáveis quarteirões; perde os sapatos, e também sua dignidade ao ser apanhado tentando roubar algo para comer. Os amigos, por uma infeliz coincidência (ou por um acaso desfavorável), estão todos fora da cidade, por conta das férias de verão. Mas o que lhe falta em dinheiro ou, como diz um amigo dele, falta de “vontade de trabalhar”, lhe sobra em altivez. Apesar de não ter onde dormir, nem o que comer, Wesselrin perambula pelas ruas de Paris, de cabeça erguida, em seu terno, a esta altura, bastante surrado, e com um de seus sapatos quase sem sola. Henri Agel diz que “pouco a pouco, na medida em que o protagonista é conduzido, sem que ele queira, a um despojamento físico e moral extremos, ele nos entrega sem saber ao desenvolvimento de uma ascese”¹³⁸. O filme quase não tem diálogos e somente descreve a perambulação do protagonista, mas sua força de comoção é surpreendente. Os fotogramas nº 32, 33, 34 e 35 (abaixo) descrevem esse despojamento físico e moral extremos de Wesselrin, ao dormir na rua, por não ter mais seu quarto, ao ser agredido depois de ter sido descoberto furtando, ao tentar improvisar o conserto da sola de seu sapato, e sua imagem desoladora, sentado à margem do rio, com as suas meias já furadas. Uma fatalidade (ou um acaso favorável para o músico), no entanto, transforma novamente a sorte de Wesselrin: seu primo, o único herdeiro da tia falecida, morre em um acidente de carro, e o protagonista é agora o único herdeiro, tendo direito a uma herança em dobro. Os astros lhe sorriem novamente. E se engana quem pensa que todas as provações pelas quais ele passou durante todo o filme farão dele agora uma pessoa talvez mais reticente com essa sorte repentina. Como diz Agel, sua pobreza e sua falta de vontade fazem dele um brinquedo ideal dos deuses¹³⁹. Ao tomar conhecimento de que é milionário outra vez, entra no carro dos amigos e convida a todos novamente para uma festa em sua casa!

¹³⁸ AGEL, Henri. "Éric Rohmer ou le moraliste ambigu". In: *Séquences: la revue de cinéma*, n. 66, 1971, p.21-24. A tradução deste texto, na íntegra, segue como anexo III, ao final deste trabalho.

¹³⁹ Cf. Idem.

As semelhanças entre *Le Signe du Lion* e *Ma nuit chez Maud* são muitas, embora em termos de profundidade dos temas abordados não tenha muito o que ser comparado, uma vez que enquanto Rohmer traz para *Ma nuit chez Maud* reflexões profundas do ponto de vista filosófico e até teológico, essas questões se apresentam de maneira mais superficial em *Le Signe Du Lion*, como é o caso mesmo da questão da graça e da livre escolha. Mas, tal como Pierre Wesselrin perambula pelas ruas, Jean-Louis também perambula pelas ruas de Clermont-Ferrand. Há, nos dois longas, a manifestação de uma instância superior ao homem. Em *Ma nuit chez Maud*, falou-se em graça divina e em força do acaso. Neste, o destino dos homens parece estar nas mãos dos astros. Os dois protagonistas parecem ainda passar por uma espécie de cegueira diante dos fatos: Wesselrin não se preocupa em primeiro receber a herança e depois festejar. Parece que somente a ideia de que receberá uma herança é suficiente para motivar suas ações. Se a herança não vier, como na primeira vez, não é problema para o presente; com isso, ele lidará depois. Jean-Louis também parece cego diante dos sinais dados por Françoise, a respeito da discrepância entre a imagem que ele faz dela e de seu real caráter.



Fotograma 32 – Wesselrin dormindo na rua.



Fotograma 33 – Após ter sido apanhando furtando.



Fotograma 34 – Tentativa de consertar a sola do sapato.



Fotograma 35 – Total despojamento físico e moral.

Ma nuit chez Maud e os demais contos morais

Conforme já mencionado, são verificados alguns pontos de intersecção entre *Ma nuit chez Maud* e os demais contos morais da série *Six Contes Moraux*. Um tema comum a todos os contos percorre a série, isto é, o conflito moral de um homem comprometido com uma mulher, que se envolve com uma segunda, e, ao final, retorna para a primeira. Os contos realçam o conflito moral vivido por esses homens e o modo como satisfazem o seu desejo sem desfazer-se do vínculo com a mulher com quem são comprometidos. Além disso, os acasos desempenham um papel decisivo na instauração do conflito e também na resolução ou em seu clímax, e que, de maneira geral, culmina na despedida de um dos amantes. Agel menciona que, Jean-Louis Veuillot escreve algumas linhas sobre *La collectionneuse*, as quais corresponderiam muito bem à orientação de *Ma nuit chez Maud*:

O homem se forja a um ideal e se esforça para fazer coincidir todos seus atos com este ideal, assegurando assim a unidade de sua vida. Mas ele é tentado constantemente por outras vias que se oferecem a ele e se acontece de ele se comprometer, ele tenta então, por um esforço dialético de que é mais ou menos tolo, integrar suas exceções ao espírito da regra, a fim, se possível, de se justificar a seus olhos¹⁴⁰.

De fato, é assim que Jean-Louis é percebido pelo espectador, em uma tentativa constante de fazer seus atos coincidirem com seu ideal, que é o de casar-se com Françoise, fazendo as exceções coincidirem com a regra que ele mesmo se impôs. A seguir, serão destacados esses pontos comuns entre as narrativas.

La boulangère de Monceau é o primeiro conto da série. No Brasil, o título foi traduzido por *A padeira do bairro*. Trata-se de um curta-metragem, com duração de 23 minutos. A narrativa é contada em primeira pessoa, por um narrador-personagem, embora, em alguns momentos, se faça presente o ponto de vista de um narrador-observador, em panorâmicas que mostram as ruas e os prédios do bairro de *Carrefour Villiers*, indicando a perspectiva de um narrador em terceira pessoa. O enredo trata de um estudante que, em suas horas livres, circula pelas ruas e cafés de *Carrefour Villiers* e acaba por se interessar por Sylvie que, por acaso, circula pelas mesmas ruas que ele. Henri Agel qualificará essas caminhadas de “itinerário indeciso e flutuante de um personagem masculino”, ao referir-se

¹⁴⁰ AGEL, Henri. "Éric Rohmer ou le moraliste ambigu". In: *Séquences: la revue de cinéma*, n. 66, 1971, p.21-24.

aos personagens masculinos do universo de Rohmer¹⁴¹. É o que se vê também em *Ma nuit chez Maud*: Jean-Louis perambula entre livrarias e cafés em seu tempo livre, quando se depara por acaso com Vidal. (E não seria este mais um exemplo da perambulação a que estariam sujeitas as personagens da *Nouvelle Vague*, que Deleuze destaca em seus estudos sobre o cinema moderno e a imagem tempo, conforme visto na descrição da imagem tempo no 1º capítulo deste trabalho?) O protagonista, também sem um nome próprio, como o protagonista de *Ma nuit chez Maud*, provoca então um encontro, que pretende ele dar a impressão de que foi casual, para que possa abordar Sylvie e convidá-la para jantar. O artifício usado por ele funciona e a moça aceita o convite, contudo, depois disso, Sylvie desaparece. O narrador passa então a percorrer as ruas do bairro, incessantemente, no intuito de encontrá-la (não é o que faz também Jean-Louis à procura de Françoise, quando aceita o convite de Vidal para assistir ao concerto de Léonide Kogan ou quando vai assistir à Missa do Galo?), quando se depara com uma confeitaria. Ali trabalha Jacqueline, uma moça de 18 anos, que deseja trabalhar nas Galerias *Lafayette*. As idas diárias à confeitaria fazem com que o protagonista perceba um interesse de Jacqueline por ele. A princípio, diverte-se com esse novo passatempo, depois passa a sentir-se ofendido pelo fato de que a moça pudesse pensar que ele se sentiria atraído por ela. Aparentemente, por vingança a Sylvie por conta de seu sumiço o narrador passa a corresponder à paquera de Jacqueline, convidando-a inclusive para um encontro (por ressentimento, ele abandonará Jacqueline quando sua primeira “conquista” reaparecer, lembra Agel¹⁴²). Mas a reticência da moça em aceitar o convite faz com que ele seja mais persuasivo, até que ela aceita através de um jogo de sinais combinado por eles. O que se segue é que, do mesmo modo que o narrador conhece Jacqueline por acaso, ele reencontra, também por acaso, próximo à confeitaria, Sylvie, que havia machucado o tornozelo e por isso havia desaparecido de repente. O protagonista não hesita em convidá-la para jantar no mesmo dia em que havia marcado o encontro com Jacqueline. Sylvie aceita o convite e o narrador, em seu monólogo interior, conforme segue, afirma se tratar de uma escolha moral¹⁴³ completa: “Tendo Sylvie, sair com a padeira seria o cúmulo da tara... da aberração. Uma era minha verdade, a outra era o erro”. O narrador escolhe Sylvie, mas o acaso coloca Jacqueline no caminho. Por acaso também se dá o encontro dele com Sylvie, próximo à confeitaria, eliminando seu desejo por Jacqueline e levando-o ao casamento com

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Cabe ressaltar que a moral a que o protagonista se refere diz respeito àquilo que ele julga como o mais correto a se fazer naquela situação, de acordo com um comportamento previamente orientado por um conjunto de regras convencionadas pela sociedade.

Sylvie. Tempos depois, já após o casamento, o casal retorna à confeitaria, mas Jacqueline já não trabalha mais lá.

La carrière de Suzanne é o segundo conto da série e a tradução do título no Brasil corresponde ao título em francês: *A carreira de Suzanne*. Trata-se de um média-metragem, com duração de 55 minutos. A narrativa é contada também em primeira pessoa, por um narrador-personagem, contudo, com mais frequência que no primeiro conto, tem-se uma movimentação da câmera, indicando o ponto de vista de um narrador-observador. A história se passa nos arredores do *Boulevard Saint-Michel*, em Paris, e é contada por Bertrand, estudante de Farmácia, amigo de Guillaume, a partir do momento em que os dois conhecem Suzanne. Guillaume e Suzanne namoram, porém brevemente, porque o relacionamento se revela bastante conturbado, em virtude do interesse frequente de Guillaume por outras mulheres, por um desrespeito deliberado a Suzanne e por uma submissão por parte da moça em relação a ele. Logo no início da narrativa, há um comentário sobre o interesse de Bertrand por Sophie. A moça tem aparições pontuais no decorrer da história e o interesse de Bertrand por ela parece ficar em segundo plano conforme cresce sua amizade com Suzanne e conforme avança a relação dela com Guillaume. Pode-se notar um espelhamento de Bertrand em Guillaume, como se o rapaz vivenciasse a relação do amigo e, por isso, experimentasse sentimentos ambíguos em relação a Suzanne. Há momentos em que ele se sente constrangido pela moça por conta dos maus-tratos do amigo, em outros se sente revoltado com a passividade dela. Após o término do namoro do casal, Bertrand e Suzanne permanecem amigos, mas inicia-se aí uma exploração de Suzanne por parte dos dois rapazes, fazendo com que a moça chegue a ficar sem dinheiro para se alimentar. Nesse momento, Bertrand oscila entre agir com retidão e continuar com aquilo que era uma brincadeira para Guillaume (ao deixarem a moça sozinha em uma casa noturna e ver Bertrand recuando na “brincadeira”, Guillaume diz: “Vamos cair fora!” Bertrand responde: “E Suzanne?” Guillaume dispara: “Não me venha com moralismo”). Bertrand tem uma consciência moral que Guillaume não possui. Agel considera Guillaume um indeciso que, hesitante entre duas presas, se vê finalmente mistificado por aquela que era antes o objeto de um jogo cínico. E dispara: “estas são as relações moventes, não previamente determinadas, tão naturais e verdadeiras quanto se possa desejar, que o cineasta descreve com um rigor paciente”¹⁴⁴. Como se observa nos demais contos, o acaso opera o clímax da narrativa: Bertrand está namorando Sophie, enquanto Suzanne, por acaso, começa a namorar um amigo de Sophie. Nas palavras de

¹⁴⁴ Idem.

Bertrand, Suzanne “encontra a felicidade”, e analisa: “Aquela moça pela qual eu nutria durante um ano uma espécie de piedade envergonhada ajustava suas contas conosco na linha de chegada e nos reduzia ao nível de meninos que éramos. Culpada ou não, ingênua ou esperta, não importava. Privando-me do direito de sentir pena dela Suzanne assegurava para si sua verdadeira vingança”. Talvez possa se dizer que Suzanne, tal como Maud, seria esta personagem da livre escolha, pois se dispõe a viver ao acaso, afirmando-o como ensina Nietzsche, mas, ao contrário de Maud, o desfecho de Suzanne é feliz; ela encontra a felicidade e, ainda que a narrativa não mostre a intenção dela de se vingar dos dois rapazes, sua felicidade chega a Bertrand como uma vingança. Além disso, é possível reconhecer neste filme outros aspectos semelhantes a *Ma nuit chez Maud*, como o modo de narrar, com um narrador que apresenta suas impressões através de uma voz *off*, e de encontros casuais que definem o jogo da narrativa.



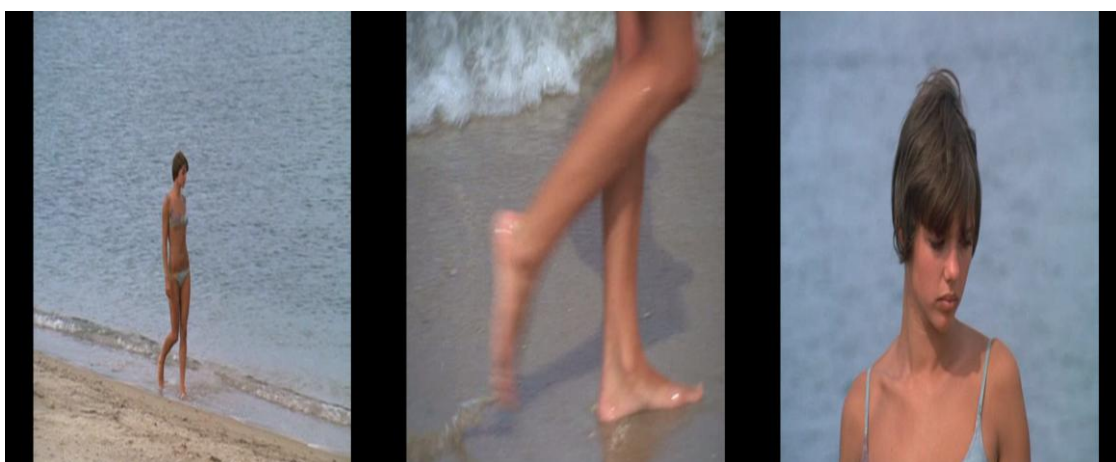
Fotogramas 36 e 37 – Imagens de Suzanne que fazem Bertrand reconhecer que a moça assegurava para si sua verdadeira vingança.

La collectionneuse (A colecionadora) é o quarto conto da série e data de 1967¹⁴⁵. Trata-se de um longa-metragem com 86 minutos de duração e narra a relação de Haydée, Daniel e Adrien. A narrativa é contada também por um narrador-personagem, em primeira pessoa – Adrien. No início do filme, há três prólogos que apresentam as três personagens ao

¹⁴⁵ No livro, o conto aparece em quarto lugar, no entanto, na adaptação para o cinema, ele vem em terceiro lugar.

espectador. O primeiro apresenta Haydée caminhando na praia. Não há qualquer descrição verbal a respeito da moça. A descrição é puramente visual, com a apresentação de imagens que exploram seu corpo. Primeiro um plano geral do corpo da moça, depois através de planos-detalhes de suas pernas, seu abdômen, seu pescoço e seu rosto, conforme mostram abaixo os fotogramas de nº 38 a 44, abaixo. Esses planos mostrando partes do corpo da moça e a ausência de uma descrição verbal a respeito dela intensificam uma valorização do corpo, em detrimento do intelecto, como se o que se pudesse saber sobre ela já está dito com a imagem de seu corpo. O segundo prólogo apresenta Daniel como um artista plástico em um diálogo com outra pessoa a respeito de sua obra; um diálogo sobre a arte que mostra Daniel como um artista excêntrico, deslumbrado com uma obra de arte feita por ele com lâminas de barbear. O terceiro prólogo apresenta Adrien que, desde um diálogo com duas moças, constata-se seu compromisso com uma delas, a qual está prestes a viajar por algumas semanas para Londres. Adrien vai passar o verão na casa de praia de um amigo, onde encontra Daniel, seu outro amigo, e conhece Haydée. O fato de a moça agir como uma “colecionadora de homens”, passando cada uma das noites com um homem diferente, parece incomodar Adrien. Depois de certo conflito inicial, os três passam a viver de maneira harmônica. Adrien sente-se atraído por Haydée, mas reprime seu desejo e convence Daniel, inclusive, a iniciar uma relação com a moça. É interessante notar que esta atitude também é verificada em alguns dos personagens masculinos dos outros contos, como Guillaume que diz a Bertrand que deveria namorar Suzanne, ou Vidal que empurra Jean-Louis para os braços de Maud, como se ao verem as mulheres que são o objeto de seu desejo com outro pudessem com isso se livrar do desejo que sentem por elas. Adrien tenta esconder sua ambivalência manipulando as outras personagens, através de atitudes que nomeia como racionais. Quando, finalmente, resolve ceder à tentação e satisfazer seu desejo, Adrien está em seu carro com Haydée levando-a para casa e, por acaso, dois amigos da moça surgem no caminho, convidando-a para viajar. Haydée desce do carro e vai até os amigos, enquanto Adrien aguarda. Um carro atrás de Adrien o pressiona para que libere o caminho. Quando Adrien avança para dar passagem ao outro carro, subitamente, decide deixar Haydée para trás e segue para casa. No dia seguinte, telefona para o aeroporto e pergunta por um voo para Londres, onde está sua namorada. Aqueles dois fatos casuais, o aparecimento dos amigos de Haydée e o carro pressionando Adrien para que liberasse o caminho, são os motivos para a decisão de Adrien de não mais consumir seu desejo. Mas, em seu monólogo interior, Adrien revela: “No momento em que parti, só queria liberar a rua, e talvez acabar com a hesitação de Haydée. Logo percebi que não iria parar. E que, pela primeira vez, estava tomando uma decisão sincera. Estas foram minhas reviravoltas.

Meus devaneios foram substituídos por imagens do início de tudo. Meus planos de férias e a oportunidade de me realizar. A calma, a solidão. Eu tinha conseguido enfim. E elas não me foram dadas. Dei as duas a mim mesmo ao tomar uma decisão e me libertar. Estava muito contente atribuindo o mérito a mim mesmo, e não ao acaso. Eu me deixava invadir pelo sentimento de uma independência deliciosa e de disposição total. Mas, quando voltei ao silêncio da casa vazia a angústia me abraçou. Não conseguia dormir”. Ele então resolve partir para Londres, onde está sua namorada: “Aeroporto de Nice? A que horas vocês têm voo para Londres? Sim, hoje”. Pergunta-se aqui se esta angústia que abraça Adrien não seria fruto de um receio que Haydée retornasse de repente e o pusesse de novo naquela oscilação emocional. Adrien, como Jean-Louis, é um sujeito de caráter ambivalente, que experimenta, por esta razão, uma oscilação de seus desejos, que faz escolhas prévias e depois se debate com elas para fazer o inesperado se encaixar em suas regras.



Fotogramas 38, 39 e 40 – Descrição de Haydée.



Fotogramas 41, 42 e 43 – Descrição de Haydée.



Fotograma 44 – Descrição de Haydée.

Le genou de Claire (*O joelho de Claire*) é o quinto conto da série e data de 1970. Trata-se também de um longa-metragem, com duração de 106 minutos, que narra a história de Jérôme, Aurora, Laura e Claire, e se passa na cidade de Talloires, localizada ao sul de Genebra, no Lago Annecy. A cidade está situada nos Alpes Franceses, ao longo de uma baía ao lado leste do lago. Jérôme se locomove através de um barco e, diferente das narrativas anteriores, o recurso do narrador-personagem não se faz explicitamente presente em *Le genou de Claire*. Aqui, a história é contada através de tomadas que remetem a recortes identificados pelos dias do mês, que indicam uma espécie de diário, onde os fatos, sensações e pensamentos são anotados. As aventuras têm início no dia 29 de junho, segunda-feira, e terminam no dia 29 de julho, quarta-feira. Esta forma de narrar também pode indicar que se trata da história que está sendo escrita por Aurora, amiga de longa data de Jérôme e escritora, sem que indique, necessariamente, se tratar do diário de uma das personagens. Vale observar que o fato de a cidade estar localizada em um lago, em que a locomoção do protagonista se dá através de um pequeno barco, e que a narrativa se dê em forma de diário, remetem à ideia de um diário de navegação, a exemplo das expedições portuguesas, onde são narradas suas experiências marítimas¹⁴⁶. A narrativa tem início com um encontro casual dos dois amigos, Jérôme e Aurora, a exemplo do que acontece com Jean-Louis e Vidal, em *Ma nuit chez Maud*. “A borra do café previa um encontro, e só podia ser com você”, diz Aurora a Jérôme. A partir do reencontro, os dois amigos começam a passar bastante tempo juntos. Nas conversas, sabe-se que Jérôme está noivo de Lucinde e que se casará com ela dentro de um mês. A escolha de Jérôme por Lucinde se baseia na existência de uma liberdade que um concede ao outro, decorrente de uma grande amizade, razão pela qual o rapaz afirma não sentir desejo por outras mulheres. Ao apresentar Jérôme a Laura, uma adolescente filha da dona da casa onde Aurora

¹⁴⁶ Conforme observação feita pela Prof^a. Lilian Santiago, em palestra ministrada no âmbito do Cineclubes *O amor e a moral em Éric Rohmer e a graça em Robert Bresson*, no dia 02 de dezembro de 2015, na EFLCH-Unifesp, a propósito do filme *Le genou de Claire*.

está hospedada, a escritora propõe a Jérôme que ele seja sua cobaia, para que ela conclua uma história que está escrevendo. Jérôme aceita e uma amizade se cria entre ele e Laura, mesmo com a garota mostrando-se bastante interessada pelo diplomata. Ele não se mostra nem um pouco perturbado com as investidas de Laura. Sua paz se revela ameaçada com o ingresso de Claire na narrativa, considerada por Laura como sua irmã. Claire aparece acompanhada por Gilles, seu namorado, e se mostra muito apaixonada por ele, a ponto de praticamente nem perceber a presença de Jérôme. Isso o deixa bastante desconfortável, e ele confessa seu mal-estar a Aurora. Há, neste ponto da narrativa, uma proposta de Jérôme de continuar a ser a cobaia de Aurora, porém, o alvo agora é Claire. Ao observar Claire apanhando frutas de uma árvore, em cima de uma escada, junto com o namorado, Jérôme nota o joelho da moça, que, ao roçar na escada, parece simular um ato sexual, conforme fotograma nº 45 (abaixo). No momento da confissão de seu desejo à amiga, Jérôme revela: “Ontem, por exemplo, no tênis, observava os namorados e pensava que toda mulher tem um ponto vulnerável. Para umas, é onde nasce o pescoço, a cintura, as mãos; para Claire, naquela posição, naquela luz, era o joelho. Foi o polo magnético do meu desejo. Nesse ponto preciso, se pudesse seguir esse desejo, ignorando o resto, teria posto a mão. E foi ali que o namorado pôs a dele. De forma inocente e bobinha. Essa mão era, sobretudo, burra e isso me chocava”. Aurora resolve então o problema para o amigo: “Fácil. Ponha a mão no joelho dela. Está feito o exorcismo”, conforme fotograma nº 46 (abaixo). Estando o desejo instaurado e a permissão para segui-lo através do pacto feito pelos dois amigos, o restante da narrativa se encaminha para a satisfação do desejo de Jérôme, que acontece em função da manipulação de um fato casual. Jérôme vê Gilles de mãos dadas com outra moça, interpreta como uma traição dele a Claire, conta à moça e, vendo-a fragilizada, aproveita-se do momento para satisfazer seu desejo de tocar seu joelho, o que para Claire se mostra apenas como um gesto de consolo, conforme fotograma nº 47 (abaixo). Jérôme conclui: “Sugeri, ao contrário, que os resultados são inteiramente morais. Dissipou-se o encantamento de que eu falava outro dia. E o corpo dessa moça não é mais uma obsessão. É como se já tivéssemos transado. E ainda fiz uma boa ação: libertei-a de vez daquele rapaz. Não poderia sentir prazer tão perfeito não fosse a ideia dessa boa ação”. Jérôme não chega a ter conhecimento de que o casal se reconcilia, quando Gilles explica a Claire todo o mal-entendido. O fato é a história se encerra para Jérôme quando tem seu desejo realizado, liberando-o para retornar à sua noiva. Rohmer parece, no geral, dar a seus protagonistas a possibilidade de satisfazer seus desejos, sem desfazer-se do vínculo com a mulher com a qual estão comprometidos. Em *Le genou de Claire*, o desejo de Jérôme por Claire se reduz a uma espécie de fetiche por tocar o joelho da moça, (ou ideia fixa, a exemplo

de Jean-Louis Louis em *Ma nuit chez Maud*. Em *La boulangère de Monceau*, o desejo do protagonista por Jacqueline parece estar relacionado aos doces que ele compra na confeitaria. São várias as sequências em que se vê o protagonista se empanturrando com doces, biscoitos, folhados e tortas. “Mas na rua deserta eu podia comer à vontade sem ser visto por Sylvie”, diz o protagonista em seu monólogo interior, sem sequer imaginar que Sylvie residia justamente naquela rua, em frente à confeitaria. Em *La carrière de Suzanne*, o desejo de Guillaume pela moça passa por uma necessidade de maltratá-la, de subjugá-la, e mesmo quando não estão mais juntos como namorados, ele se satisfaz explorando-a financeiramente. Em *Ma nuit chez Maud*, talvez o conto de estrutura mais complexa deste ciclo, vê-se Jean-Louis em uma relação paralela com Maud e Françoise, e apesar de os dois não terem propriamente uma relação sexual, eles se beijam, trocam carícias, dormem na mesma cama, e até fazem juntos um passeio às montanhas. E tudo isso depois de conhecer Françoise e decidir casar-se com ela. A arrogância de Jean-Louis está em afirmar que nunca se engana, que não volta atrás em suas decisões, mas coloca seu desejo por Maud entre parênteses e se autoriza a aventurar-se com ela. A resolução do problema também se dá com a partida de uma das personagens. Maud parte de Clermont-Ferrand e os dois se reencontram cinco anos mais tarde, quando Jean-Louis já está casado com Françoise e com quem tem um filho. *L'amour l'après-midi*, último conto da série e que será abordado na sequência, também apresenta seu protagonista realizando um desejo, sem desfazer-se do vínculo com sua esposa. O desejo de Frédéric é tocar, abraçar e beijar outras mulheres, e tudo isso ele faz com Chloé, mesmo recuando na cena final quando os dois estão prestes a ter a primeira relação sexual.



Fotograma 45 – O joelho de Claire na escada sendo observado por Jérôme.



Fotograma 46 – A mão do namorado de Claire em seu joelho, sendo observado por Jérôme.



Fotograma 47 – Jérôme tocando finalmente o joelho de Claire.

L'amour l'après-midi (*Amor à tarde*) é o sexto e último conto da série e data de 1972. Trata-se de um longa-metragem de 98 minutos e narra a história de Frédéric. A narrativa se divide em três partes: prólogo, primeira parte e segunda parte. No prólogo, é apresentada a personagem de Frédéric e sua rotina tanto familiar como sua ocupação profissional. Seu cotidiano no trabalho destaca-se mais pela presença de suas duas lindas secretárias, de suas tardes nos cafés após o horário do almoço, de sua perambulação pelas lojas fazendo compras, do que por sua ocupação profissional em si. Através das primeiras cenas que compõem o prólogo, sabe-se que Frédéric é casado com Hélène, com quem tem uma filha, e mora em um bairro afastado do centro da cidade. Vale observar que, dos seis contos, este é o único em que o protagonista é, de fato, casado, tem uma filha, e vivencia a experiência de um convívio familiar. Dentro do trem, a caminho do trabalho, através do fluxo de pensamento de Frédéric, o espectador toma conhecimento de seu estado de espírito em relação ao casamento, a outras mulheres e sobre residir afastado do centro da cidade. Mais uma vez, tem-se uma história contada em primeira pessoa, através do narrador-personagem, a partir de suas impressões pessoais sobre os fatos. Novamente, a subjetividade do protagonista está impregnada à

narrativa. Aparentemente, Frédéric e Hélène têm um casamento feliz, embora Frédéric admita que o casamento o sufoca e que uma “felicidade monótona” o assombre. Fica evidente o interesse de Frédéric de travar contato com outras mulheres, embora nunca o faça. “Desde que me casei, passei a achar todas as mulheres bonitas”, afirma Frédéric em seu monólogo interior. Em seus devaneios, em um café, observando as mulheres que passam pela rua, o protagonista se deleita com o sonho de possuir todas elas. Imagina possuir um pequeno aparelho, pendurado em seu pescoço, que emite um sinal magnético capaz de anular qualquer vontade externa. E sonha que transmite seu poder às mulheres em frente ao café, imaginando possibilidades diretas de se abordar uma mulher na rua e fazer com que ela se vá com ele, sem qualquer questionamento. Esta sequência traz as mulheres imaginárias que o narrador abordaria na rua, que, curiosamente, são as atrizes dos contos anteriores: Maud, Françoise, Haydée, Aurora, Claire e finalmente Laura, a única que não cede à sua investida. Assim termina o prólogo. Este recurso é interessante não só porque o espectador pode rever as mulheres dos outros contos, mas também porque reforça a ideia de que os temas que Rohmer está pensando podem ser vivenciados por qualquer uma daquelas mulheres, como também por qualquer um daqueles homens. É perfeitamente possível imaginar a personagem de Jean-Louis no lugar da personagem de Frédéric, ou de Adrien no lugar de Jean-Louis, de Jérôme no lugar de Adrien, e assim por diante, porque o que está posto em questão não é a postura desta ou daquela personagem, mas a de um homem ou de uma mulher, em uma concepção mais ampla. Rohmer está pensando os valores morais e parece dispor de suas personagens como se fossem “marionetes” para contar suas histórias.

Retornando a *L'amour l'après-midi*, a primeira parte se inicia sem qualquer rodeio. Ao chegar a seu escritório, Frédéric toma conhecimento de que Chloé o aguarda. Frédéric fica bastante surpreso e, pela conversa dos dois, o espectador fica sabendo que Chloé havia sido namorada de Bruno, um amigo de Frédéric que é apenas citado na história. Chloé menciona que conseguiu o endereço de Frédéric com um ex-amigo de Bruno, com quem encontrou, por acaso, no metrô. A partir daí, estreita-se a amizade entre Frédéric e Chloé, porque a moça passa a fazer companhia ao narrador em suas tardes após o almoço (*L'amour l'après-midi...*). Um dia, Chloé, por acaso, encontra Frédéric e Hélène fazendo compras, por conta da chegada do novo bebê. Os três conversam brevemente, Chloé se retira, e Frédéric diz a Hélène: “Quando encontramos uma pessoa por acaso, há 99 chances em 100 de voltarmos a encontrá-la por acaso de novo”. Como se pode notar, essa preocupação de Rohmer com a matematização do acaso, com um cálculo do aleatório, também se faz presente neste conto, como quando Jean-Louis diz a Vidal divertir-se ao computar as chances de os dois amigos

encontrarem-se por acaso, em um prazo de dois meses. Diz ele que esse cálculo é possível, bastando apenas uma questão de informação e do tratamento dessa informação. “Nossas trajetórias habituais não se cruzando, é no extraordinário que se situam nossos encontros”, diz Jean-Louis a Vidal. Deleuze relaciona esta matematização do imponderável ao jogo de lance de dados de Nietzsche, que não deixa também de estar inserida em um debate moderno, como lembra Mazliak: o fato de saber se é legítimo calcular as chances de um evento isolado ou se este cálculo somente faz sentido se um fenômeno se reproduz um grande número de vezes foi um dos grandes debates da ciência moderna¹⁴⁷. Por fim, a primeira parte de *L'amour l'après-midi* termina com o nascimento do bebê Hélène e Frédéric e com o sumiço de Chloé.

A segunda parte mostra uma aproximação ainda maior entre Frédéric e Chloé, estando os dois, evidentemente, bastante atraídos um pelo outro, mas nada acontece. Quando tudo indica que finalmente o desejo se realizará, Frédéric parece ter uma tomada de consciência, conforme fotograma nº 48 (abaixo), abandona Chloé nua na cama e volta para o escritório (talvez porque seu desejo já tivesse sido realizado e ele não necessitasse da concretização de uma relação sexual). Sua angústia é tanta que não consegue trabalhar, telefona para casa e avisa Hélène que chegará em breve. O que se segue é uma cena de aproximação do casal, Frédéric se desculpando por não conversar com Hélène, mas ela simplesmente chora. Vale lembrar que, anteriormente, Chloé conta a Frédéric que, por acaso, teria visto Hélène com outro homem, e insinua que ela poderia estar sendo infiel a Frédéric. Enquanto o protagonista experimenta o “amor à tarde” com Chloé, e ao ver no espelho da casa da moça, ao despir-se, a memória de um momento em que brinca com a filha, como um “pai de família”, conforme fotograma nº 49 (abaixo), resolve abandonar Chloé e voltar para sua esposa, que, aparentemente, vivenciava também seus próprios dramas paralelos. Esta é a forma de Rohmer brincar com seus protagonistas: Jean-Louis casa-se com Françoise, mas ao final se dá conta de que se casou com uma mulher idealizada e percebe Françoise como uma mulher como todas as outras, capaz de se apaixonar pela pessoa “errada” e não ser tão “forte” em seus princípios, como ele. Jérôme diz a Aurora ter livrado Claire do namorado traidor, ocasião inclusive em que se aproveita para tocar o joelho da moça, mas sequer desconfia de que tudo não passou de um mal-entendido e que o casal tenha reatado. Rohmer deixa esta revelação somente para os espectadores. Bertrand vê Suzanne dar a volta por cima e, em suas próprias palavras, “Suzanne ajustava suas contas conosco na linha de chegada e nos e nos reduzia ao nível de meninos que éramos”. Com Adrien não poderia ser diferente. Ele passa semanas se

¹⁴⁷ MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” In: *Le Portique*, 1-2005.

indispondo com Haydée, reprimindo seu desejo por ela, atirando a moça ora aos braços de Daniel, ora aos braços do colecionador americano, mas quando finalmente decide que chegou a sua vez de ficar com ela, perde a oportunidade com o aparecimento inesperado dos amigos de Haydée, que a convidam para fazer uma viagem: “Já que fui até a casa de Rodolphe me divertir, por que nos 8 últimos dias que faltavam não tornar minha relação com Haydée mais agradável?”, diz Adrien a si mesmo.



Fotograma 48 – Frédéric brincando com os filhos.

Fotograma 49 – Frédéric prestes a se despir na casa de Chloé.

Como se pôde notar, os seis contos da série *Six Contes Moraux* possuem uma unidade temática e também outras características similares. Todos apresentam esse aspecto literário do conto, dão lugar especial aos diálogos, nos quais se pode falar sobre tudo, em que se dá um lugar privilegiado à palavra, que seriam verdadeiros retrados falados. Os encontros são regidos pelo acaso e as personagens, certas vezes, mostram-se preocupadas em contabilizar esses encontros fortuitos, ou sinais do destino. Todos carregam também uma lascívia sutil, um jogo de palavras que oscila entre a verdade e a mentira, bem como uma série de desacontecimentos, isto é, situações que pareciam ser dadas como acontecimentos certos, mas que, ao final, não acontecem¹⁴⁸. Reafirma-se assim, que o cineasta é sim um pensador, um pensador moderno à maneira clássica, como já fora afirmado sobre ele, que durante meio século se interrogou sobre as questões da graça divina e da livre escolha, e pôs essas interrogações em suas personagens, muitas vezes sem resolver essas questões, mas sempre propondo uma reflexão sobre elas.

¹⁴⁸ Conforme observação feita pela Prof^a. Lilian Santiago, em palestra ministrada no âmbito do Cineclubes *O amor e a moral em Éric Rohmer e a graça em Robert Bresson*, no dia 02 de dezembro de 2015, na EFLCH-Unifesp, a propósito do filme *Le genou de Claire*.

Conclusão

Conforme mencionado no início deste trabalho, em *Proust e o signos*, Deleuze afirma que mais importante do que o pensamento é o que se dá a pensar, o que ele é forçado a pensar. Indagou-se então o que se pensa em *Ma nuit chez Maud*, a partir de impressões que forcem o olhar, de encontros que forcem a interpretar e de expressões que forcem a pensar. Feita a análise do filme de Rohmer, conclui-se que é possível pensar a obra a partir de inúmeros e diferentes aspectos, mas que haveria ainda muito a se dizer sobre o filme. Constata-se que Rohmer não se propõe a oferecer “uma moral” a ser seguida por seus espectadores, mas, oferece elementos, baseados na filosofia, na teologia, nas ciências e nas artes para pensar a moral em todas as suas nuances e propõe o mesmo a seu espectador.

Mas cabe ainda uma última observação, que diz respeito à estrutura em que a narrativa foi desenvolvida. Rohmer dá à série em que o filme está incluído o nome de “Contos Morais”. O conto moral, enquanto gênero literário, surgiu na França, em 1779, com a publicação da obra de Jean François Marmontel, intitulada *Contes Moraux*¹⁴⁹. Esse tipo de modelo narrativo era conhecido como “literatura leve”, que basicamente apresentava ideias de moralidade e virtude, com o intuito de moralizar a sociedade; tratava-se de uma combinação entre moralidade e costumes, de maneira bastante acessível, que revelava preocupações literárias, filosóficas, sociais, políticas, no ideário iluminista sobre a injustiça, sobre a condição da mulher na sociedade, sobre as divisões de classes, dentre outras questões. Também de maneira leve, Rohmer apresenta em seus contos morais muitas reflexões, mas sua intenção não é moralizar seus espectadores e apresentar modelos a serem seguidos. O cineasta se apropria do termo conto moral, mas trabalha com ele de outra forma. Suas preocupações são metafísicas e, como se pôde observar, há quase sempre, em suas obras, a dualidade destino *versus* acaso, e destino visto a partir da ideia de um Deus que governa tudo e a todos. Rohmer pensa também na matematização do acaso, e dá lugar a personagens que retratam uma afirmação do acaso, nos termos colocados por Deleuze, as quais não seguem modelos de moralidade presentes em uma sociedade. Assim, Rohmer não julga suas personagens, isso fica a critério de seu espectador, se assim o desejar. Não se pode esquecer ainda que, tal como está presente em sua obra essa literatura leve, também está presente uma literatura pesada, (isso se

¹⁴⁹ Através do link a seguir, é possível fazer o download da obra de Marmontel, na íntegra: <https://ia801407.us.archive.org/31/items/contesmoraux01marmgoog/contesmoraux01marmgoog.pdf>

constata de maneira mais evidente em *Ma nuit chez Maud* e *Conte d'hiver*), como Pascal, o jansenismo, o desenvolvimento de uma ascese, uma preocupação que se torna metafísica e teológica, para que seja possível refletir sobre os comportamentos do homem. Há deste modo, na obra de Rohmer, um jogo entre literatura leve e pesada¹⁵⁰.

Além disso, o conto, enquanto gênero literário, traz um narrador em primeira pessoa, uma apresentação do espaço-tempo e um conflito sobre o qual gravitam todos os demais elementos da narrativa¹⁵¹. Assim, a narrativa que se desenvolve tem um objetivo final. Mas, se Rohmer é um moralista, seus contos morais têm pouca relação com a moral (a moral da história, como se costuma chamar). Isso porque ele está mais interessado na descrição do que se passa no interior das personagens, seus pensamentos, estados de ânimo e seus sentimentos, razão pela qual se entende que ele joga com o termo “contos morais”, aquele instituído na França no século XVIII. As personagens tentam justificar seus comportamentos e parecem ter a necessidade, e até divertir-se com ela, de expor suas motivações, procuram analisá-las, sempre pensam antes de agir e o que pensam sobre seus comportamentos vale mais que o próprio comportamento. Por isso, pode-se dizer que nos filmes de Rohmer os sentimentos são analisados pelo tanto diretor como pelas próprias personagens, daí seu caráter mais introspectivo¹⁵².

Seguindo, assim, com a proposta de Deleuze, de observar em uma obra aquilo que força o pensar, procurou-se elencar neste trabalho temas discutidos no filme de Rohmer, que suscitassem uma reflexão sobre eles a partir de um ponto de vista filosófico. Deste modo, a escolha por propor uma análise do filme recorrendo aos escritos de Blaise Pascal pareceu fácil, quase natural, porque o próprio cineasta aborda no filme muitos dos temas que foram de preocupação do filósofo, como foi o caso, em especial, da graça divina, do livre-arbítrio, do argumento da aposta, das probabilidades e da conversão.

Já a escolha por abordar a leitura que Deleuze faz sobre o cinema está aqui mais relacionada a uma necessidade de se analisar o enredo do filme, mas também as próprias imagens que, tal como é próprio à arte cinematográfica, inspiram indagações que não precisam estar explicadas através de uma narração verbal dos fatos. Assim, realizando um breve passeio sobre os escritos de Deleuze, acerca da criação dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo e da relação entre esses dois tipos de imagens com dois momentos do cinema (cinema clássico e cinema moderno, respectivamente), chega-se ao

¹⁵⁰ Conforme observação feita pela Prof^a. Olgária Matos, por ocasião do exame de qualificação desta pesquisa.

¹⁵¹ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa I*. São Paulo: Editora Cultrix, 1967, 17^o ed, p. 40.

¹⁵² Conforme observação feita pela Prof^a. Olgária Matos, por ocasião do exame de qualificação desta pesquisa.

conceito de imagem-afecção, dado que tal tipo de imagem oferece possibilidades de análises e de interpretações dos sentimentos do protagonista. Neste contexto, considera-se importante mostrar que a criação dos conceitos de imagem-movimento e de imagem-tempo foi bastante inspirada nas teses elaboradas por Bergson sobre imagem, tempo e movimento e também na classificação dos signos de Peirce, no campo da Semiótica.

Assim, a análise das imagens, com base em um estudo que Deleuze faz sobre o cinema é, para os propósitos deste trabalho, complementar à análise do enredo com base nos escritos de Pascal. E, procedendo desta forma, defende-se a hipótese de que a graça divina está presente no filme e conduz as atitudes do protagonista, contudo, como afirmara Deleuze, a graça está a todo momento resvalando para o acaso, o que poderia sugerir que destino e acaso não são tidos como elementos opostos, mas complementares. E que, mais do que desviar o protagonista do destino que a graça havia ordenado, os acasos do filme confirmam a força da graça divina, mas não sem antes passar por um questionamento acerca da questão da livre escolha.

Ressalta-se ainda o interesse de Rohmer sobre o acaso, sobre o aleatório, e verifica-se que o imponderável é evocado repetidamente por ele ao longo de sua obra, quando apresenta suas reflexões, de quase meio século, através das interrogações postas por suas personagens. Neste sentido, recomenda-se vivamente a leitura dos anexos que compõem este trabalho e que servem de análise complementar do filme. Trata-se de traduções inéditas para o português, que muito embasaram as hipóteses aqui defendidas.

A conclusão a que se chega ao final da análise do filme de Rohmer recupera a noção de que a graça decorre de uma vontade divina absoluta de salvar todos os homens. Esta salvação está relacionada a uma força divina que atua na vida dos homens, direcionando-os a um caminho que os leva a Deus. Desse ponto de vista, a graça divina não prevê a força do acaso na vida do homem. Contudo, considera-se importante lembrar que o acaso se apresenta no filme de maneira tão onipotente quanto um Deus, capaz de desordenar aquilo que a graça havia ordenado, colocando o protagonista frente a escolhas que precisam ser feitas. Mas, entende-se aqui que a graça e o acaso podem ser encarados como fenômenos complementares. Assim, graça e acaso parecem se complementar para que Jean-Louis confirme sua escolha por Françoise.

A reflexão sobre a questão da livre escolha levou esta análise ao estudo do argumento da aposta de Pascal, e conclui-se que a aposta se refere a dois modos de existência, um daquele que escolhe viver sua vida baseado no princípio de que Deus existe e outro daquele que escolhe viver sua vida baseado no princípio de que Deus não existe. Não se pode esquecer

ainda que a predestinação oferece uma abertura para a livre escolha, e, havendo dois tipos de escolha, como coloca Deleuze: a verdadeira e a falsa, verificou-se que a verdadeira escolha seria aquela do acaso, a da não depreciação da vida e da afirmação do acaso. Já a falsa escolha, por sua vez, seria falsa justamente porque não é propriamente uma escolha, visto que está subordinada a uma vontade externa ao indivíduo, que escolhe quando julga não haver outra escolha. Neste sentido, afirma-se que Jean-Louis é uma personagem da falsa escolha, porque nega a existência da possibilidade de se fazer uma escolha. Maud, por outro lado, seria o exemplo de uma personagem da verdadeira escolha, porque afirma o acaso e suas consequências, e também porque não aposta no desconhecido com o intuito de ganhar o infinito, uma vez que suas escolhas não se definem por aquilo que ela escolhe, mas pela força que essas escolhas possuem de poder recomeçar a cada vez que ela joga seu lance de dados.

Com a análise dos demais contos da série *Six Contes Moraux*, chega-se à conclusão de que eles possuem uma unidade temática e apresentam características similares. Todos apresentam esse aspecto literário do conto, dando um lugar privilegiado à palavra. Os encontros são sempre regidos pelo acaso e as personagens, certas vezes, mostram-se preocupadas em contabilizar esses encontros fortuitos, ou sinais do destino. Todos carregam também uma lascívia sutil, um jogo de palavras que oscila entre a verdade e a mentira, bem como uma série de “desacontecimentos”. Assim, reafirma-se que Rohmer seria um pensador, que durante meio século se interrogou sobre as questões envolvendo a graça divina e a livre escolha.

Muito se falou sobre *Ma nuit chez Maud* neste trabalho e muito ainda teria para ser dito. O filme de Rohmer não apenas oferece mais que uma possibilidade de interpretação, porque não se trata de uma obra fechada em um sentido único, mas cada detalhe abre um novo leque de possibilidades interpretativas. Este trabalho, no entanto, em função de sua natureza, teve de restringir-se a dois aspectos, a questão da graça e da livre escolha, que, certamente abriu caminhos para muitas outras reflexões. Restringindo também a pesquisa a apenas dois filósofos, Gilles Deleuze e Blaise Pascal, é possível verificar alguns pontos da leitura que Deleuze faz sobre o cinema, suas inspirações em Bergson, Nietzsche e Peirce, para a formulação dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, o modo como ambas relacionam-se ao cinema clássico e cinema moderno, respectivamente, a discussão sobre os tipos de personagens no cinema e os tipos de homem na filosofia, que designa aquele da verdadeira escolha e aquele da falsa escolha. Através da passagem por Pascal é possível refletir sobre temas como a questão da graça, do livre-arbítrio, da força do acaso e do argumento da aposta. E isso tudo foi feito através das análises dos diálogos das personagens e

das imagens de *Ma nuit chez Maud*, que muito evidenciam a riqueza de detalhes com que o filme de Rohmer foi construído.

ANEXO I – Tradução

*Maud e os fagócitos*¹⁵³

Pascal BONITZER

Considera-se *Ma nuit chez Maud* um filme de uma poesia admirável, de uma riqueza erótica excepcional, de uma densidade pouco comum, de uma escrita deslumbrante. Mas é também, e talvez mesmo antes de tudo, um filme deliberadamente ideológico, que põe diretamente ao espectador o problema da moral do casal, e no nível mais elevado: amor, religião (religiões) e destino (como diz a nota de *L'Humanité* sobre o filme: "A resposta é **cada um** de nós". Sou eu quem sublinha. Vê-se logo de início sobre que terreno o debate, se debate havia, será travado). Com efeito, é o primeiro *conto moral* de Rohmer a deixar transparecer enquanto tal seus signos, seu mecanismo, seus conceitos. São então esses signos que se vai tentar destrinchar.

1. **O labirinto** – "Sob a influência benfazeja da Companhia, nossos costumes estão saturados de acaso". (Borges¹⁵⁴). Parece-nos que *Minha noite com ela* é concebido um pouco como uma armadilha, e sua trama, tecida como um labirinto. Labirinto que é a princípio aquele do lugar, lugar da ação, e lugar do discurso, inextricáveis. "Onde quer que se vá, diz Maud, se está condenado à província". Entendamos "província" como o nome genérico dos lugares destituídos de centro, mas também dos **discursos** destituídos de centro, derivados de outros discursos (o lado levemente "inestimável ridículo" dos tagarelas rohmerianos, desde o dandismo dos Tarahumaras até o marxismo de Pascal), e os filmes onde a noção anacrônica de Destino se traveste em figura mais moderna, Acaso/Probabilidades.

Labirinto e armadilha, tal como o percurso dos ratos alienados de *Pierre et Paul*. Uma sequência introdutória, habilmente descritiva, dispõe as peças da construção: o espaço hermeticamente fechado de Clermont-Ferrand e seus arredores; o tempo fechado do inverno; o outro tempo, aquele do narrador, periódico e sem saída, que o leva de Clermont a Ceyrat, e do trabalho à vacuidade; outros espaços fechados, a usina Michelin, a igreja, alusivamente a faculdade etc., e resumindo tudo o apartamento de Maud ("não há outro quarto": o tema rohmeriano é sempre um pouco claustrofóbico, cf. a sequência final de *A Colecionadora*, e a

¹⁵³ BONITZER, Pascal. *Maud et les phagocytes*. In: Cahiers du cinéma. N. 214, julho, 1969, p.59. Tradução de Daniela Gonçalves e revisão de Sandro Kobil Fornazari.

¹⁵⁴ J. L. Borges, "A loteria da Babilônia", em *Ficções*.

totalidade de *O signo do leão*. Para além do próprio filme, há também outro espaço fechado que é a sala escura onde o espectador vaga de Maud a Françoise, e de Vidal a Jean-Louis, ligado a esses encadeamentos discretamente magistrais, que constituem todo o sal da escrita rohmeriana.

Não surpreende, portanto, que o principal mecanismo da trama seja um sistema de encontros-aparentemente-fortuitos. Precisamente, cinco encontros em uma hora e meia de filme, todos decisivos em relação ao casamento de Jean-Louis e/ou quanto à revelação do segredo de Françoise. Encontros *aparentemente* fortuitos (excetuando-se aquele da noite na casa de Maud, uma vez que se trata de um convite) porque, em um espaço-tempo tão estreito, ordenado e denso, não se pode senão se encontrar (é ainda *O Signo do Leão* que nos fornece a chave do mecanismo, se *Minha noite com ela* revela o signo: à medida que Jess Hahn caminha em Paris, aumenta a probabilidade que suas solas se descolem, que suas vestimentas se rasguem etc. O tempo dilatado, desmedido, de *O Signo do Leão*, é da mesma essência que o tempo arquivado de *Minha noite com ela*, e que a ausência de tempo de *A Colecionadora*: um tempo teórico, puramente intelectual, metafísico). E também porque os acasos, em Rohmer, são de tal modo significados, que deixam de ser acasos, do mesmo modo a sorte ou o azar dos quais se gabam todos os personagens de *Minha noite com ela* (exceto Françoise, mas justamente) não é verdadeiramente sorte ou azar. Nada é por acaso. Nenhum signo escapa à ordem rohmeriana.

2. **O Relato.** Portanto, uma vez posto o quadro/labirinto físico/ideológico, o relato pode começar. O relato, ou o jogo, do amor e do acaso, isto é, dos dois amores, como há os dois infinitos, o ateu e o cristão, e do falso acaso. Se o discurso regra também este jogo, e não o discurso **do** desejo mas o discurso (metafísico-moral) **contra** o desejo, pode-se designar de uma só vez ao menos um perdedor: Vidal, intelectual comunista que lê Marx mediante Pascal, em um salão burguês. Assim, comunista neutralizado, recuperado pela ordem rohmeriana. Dessa ordem, o relato permanecerá sempre dependente: o que é um conto moral, senão um relato controlado de uma ponta a outra por uma transcendência, uma teleologia?

A obra por menos aberta que seja. É um rigoroso encadeamento de causalidades que conduz o filme a seu desnudamento: está implícito, mas certo, que Jean-Louis pode casar, e mesmo amar Françoise, com a única condição de passar a noite na casa de Maud (as duas mulheres se opõem muito precisamente como a noite e o dia), de suportar a – breve – tentação de dormir com esta, e de escapar disso. O nariz de Maud, se fosse menor...? Não, pois se deixa muito claro que é contra o desejo que Jean-Louis escolhe, por ideologia e amor. O amor é muito explicitamente oposto por Jean-Louis ao desejo: eu apenas posso amar uma mulher que tenha

as mesmas ideias que eu. E o imediatismo do desejo, nessa ótica, é o próprio risco, a tentação, a má aposta, o mau infinito.

Mas "é no lugar do pecado que sobeja a graça". É, portanto, saindo da casa de Maud – onde nada se passou, mas é "como" se tivesse passado alguma coisa, donde a sutileza e a ambiguidade da dupla falsa confissão de Jean-Louis a Françoise – que o narrador encontra aquela com quem deve se casar. (A graça... ou a ocasião do paquerador, pois, amor ou desejo, os personagens não escapam jamais de um caráter essencialmente erótico do jogo em que estão metidos. E esse é o outro polo de Rohmer, um pequeno lado irredutivelmente Roger Vaillan, que *A Colecionadora* escondia por excesso, e que *Minha noite com ela* revela pela falta).

De fato toda a "moral" do filme mantém essa oposição: Maud é desejável/Françoise é amável. Porque ela se apega à lei ateológica do desejo (seu ateísmo é uma religião, como o "marxismo" de Vidal: não se trata senão de confrontar três estilos de vida *sobre o terreno religioso*), a vida de Maud é submetida à má sorte, ao fracasso, à falta de amor. Porque Françoise parou de seguir a lei do desejo ("eu estava louca") em proveito daquela, teológica, do amor, ela alcança o que o pensamento de direita sempre definiu como a perfeição e a função da mulher: esposa e mãe¹⁵⁵.

Falta de um lado, plenitude de outro. Naturalmente, essa oposição permite a dupla leitura do filme, a da esquerda e a da direita. No jogo das preferências, que não deixará de intervir, o espectador de esquerda escolherá Maud, em nome do desejo e da liberdade, e o espectador de direita, Françoise, em nome do amor e da conjugalidade. E a apologia terá funcionado perfeitamente (e os dados estarão lançados).

¹⁵⁵ E não é o menor jesuíto-diabolismo do filme que, levando-nos ao jogo dessas elucubrações bizantinas (um verdadeiro trabalho de conta-gotas: qual dos três sente mais a pia de água benta), faça de nós os mais temíveis casuístas.

ANEXO II – Tradução

Minha noite com Maud (Éric Rohmer)¹⁵⁶

Pascal BONITZER

É difícil de falar de *Minha noite com Maud*, e sobretudo de falar brevemente, dada sua textura rigorosa, sua trama complexa e sutil. Digamos logo que é um filme sobre o acaso e sobre a dupla negação matemática e religiosa (probabilidade e evidência). O exemplo dado obedece ao princípio dos *Contos morais*: o narrador, apaixonado por uma jovem nº 1, é atraído por um momento por uma jovem nº 2, mas retorna no fim das contas à primeira. Aqui o relato é no entanto nitidamente mais complexo que o da *Colecionadora* - e o essencial se desenvolve fora do filme - o qual não abarca senão certos pontos de intersecção, certas linhas diretoras, os diversos acasos desenhando a estrutura da história (quádruplo: Vidal-Maud, Jean-Louis-Maud, Jean-Louis-Françoise, Françoise-marido de Maud). A discrição ou a profundidade do tom vem do fato de que o filme não mostra jamais as fases ou as etapas - que se desprendem da descrição -, mas os movimentos, as direções - que se desprendem da escrita. Escrita notavelmente dupla e sustentada por uma *mise en scène* (no sentido teatral) do discurso. Clermont-Ferrand, o inverno, a neve, tudo contribui para dar à fala dos protagonistas seu peso e sua ressonância: pois Rohmer continua, na via oitocentista, em que o amor está ligado ao discurso; conto moral cuja moral verdadeira não se deixa compreender muito evidentemente, mas sim se deixa ler através de um jogo de referências (ligado à reflexão sobre o fracasso amoroso, que parece servir de suporte aos Contos, cf. *A Colecionadora*, mas se inscreve talvez em uma problemática mais ampla da qual *O Signo do Leão* forneceria a chave). P.B.

¹⁵⁶ BONITZER, Pascal. *Ma nuit chez Maud – Éric Rohmer*. In: *Cahiers du cinéma*. n. 213, junho, 1969, p.13. Tradução de Daniela Gonçalves e revisão de Sandro Kobol Fornazari.

ANEXO III – Tradução

*Éric Rohmer ou o moralista ambíguo*¹⁵⁷

Henri AGEL

Pouco antes do Natal, saiu nas telas parisienses o último filme de Éric Rohmer, *Le Genou de Claire*. A respeito deste filme, Jacques de Baroncelli escreveu no *Le Monde* em 15 de dezembro de 1970: “esta história, tecida por desejos vagos, devaneios indecisos, estouros breves e confissões alternadas, Rohmer a conta neste estilo elegante e que já caracterizava *Ma nuit chez Maud*. Embora sua *mise en scène* seja muito elaborada, ele dá a impressão de não intervir nunca e de deixar os personagens agirem por eles mesmos, de acordo com seus impulsos ou surpresas que organizam o destino de suas férias”. Este é, na verdade, o quinto filme de um ciclo consagrado aos "contos morais", cujos precedentes formam dois médias-metragens: *La Boulangère de Monceau* (1962) e *La Carrière de Suzanne* (1963), seguidos de um longa-metragem que impôs, de um modo mais sério, o nome do cineasta: *La Collectionneuse* (1967). Dois anos mais tarde, o classicismo tão singularmente moderno de *Ma nuit chez Maud* deu o que pensar a todos os devotos de um cinema da interioridade e do espiritual, que a herança de Bresson havia assegurado - e de um modo bastante formidável para o diretor de *Dames du bois de Boulogne*. Com *Le Genou de Claire*, este classicismo fica flexível, adquire um ar fresco e qualifica ainda sua harmonia.

Nascido em 1920, sob o nome de Maurice Shérer, Éric Rohmer pertence à geração gloriosa dos *Cahiers du cinéma* (a de Rivette, Chabrol, Truffaut, Godard)¹⁵⁸. Tendo primeiro se dedicado à pedagogia, ele volta, na realidade, após 1962, realizando curtas-metragens notáveis para a televisão escolar (Edgard Poe, Pascal, Victor Hugo etc). Em 1960, ele se torna redator-chefe da *Gazette du cinéma* (onde escreveu *Jean-Paul Sartre*) e ao mesmo tempo chega à criação cinematográfica com um filme em 16 mm. Em 1959, ele realiza *Le Signe du Lion*, que parecia ilustrar o desejo de Zavattini: “Filmar 90 minutos da vida de um homem na qual nada acontece”. Mas o público não estava maduro. O filme foi um fracasso comercial. A crítica entendeu a importância da obra, como mostrada por este número inestimável de

¹⁵⁷ AGEL, Henri. “*Éric Rohmer ou le moraliste ambigu*”. In: *Séquences: la revue de cinéma*, n. 66, 1971, p.21-24. Tradução de Daniela Gonçalves e revisão de Maria Silvia Rubião de Freitas.

¹⁵⁸ O n° 69 de *L'Avant-Scène du cinéma* (que traz o roteiro de *La Collectionneuse*) contém uma bio-filmografia detalhada.

Télérama, que contém a análise de Jean Collet e a crítica de Jacques Siclier. A história, como se sabe, é a de um músico fracassado, Pierre Wesserling, vivendo no *V arrondissement*, que alternadamente se imagina dono de uma herança, então deserdado, e fica, durante algum tempo, totalmente desfavorecido. O filme mostra sua errância em Paris: isso é tudo. Mas justamente: é todo! O cinema! Foi bem isto o que sugeriu Jean Collet elevando a qualidade de Rohmer em repousar o olhar sobre a realidade: “Esta qualidade de olhar, que pode se chamar respeito, humildade, e que impede de cortar um plano ou de procurar por um *raccord* que deslumbre o espectador... Esta qualidade é também atenção ao mínimo gesto do personagem, uma atenção paciente, tudo ao contrário da impaciência doente que devora nossas vidas modernas”. Pouco a pouco, na medida em que o protagonista é conduzido, sem que ele queira, a um despojamento físico e moral extremos, ele nos entrega sem saber ao desenvolvimento de uma ascese. Talvez uma força invisível intencional agiu sobre ele? A última imagem restitui o caminho no cosmos nos mostrando o mapa do Céu. Tal é o ponto de vista de Collet: “Seria mais um conto sobre a onipotência do destino, fatalidade ou providência. É necessário que o personagem seja o mais despojado possível de forma que esta onipotência se destaque com mais brilho. Esta pobreza do personagem, sua falta de vontade própria fazem dele o brinquedo ideal dos deuses. Ele percorre o itinerário de um despojamento”. Esta não é a opinião de Jacques Siclier, tocado pelo seguinte fato: quando o herói (Jess Hahn) fica sabendo finalmente que se tornou herdeiro, sentimos que ele vai se tornar novamente o boêmio amoral que era. O filme é uma simples constatação: “O autor não o julga, ele o assiste a agir, com um distanciamento frio de um entomologista”. É possível que ambos os críticos tenham razão: é durante algum tempo que aquele Pierre Wesserling vive a experiência do despojamento: durante um certo ano, ele terá entrado em outra dimensão (há neste filme, através de Paris, uma aproximação com uma certa fantasia). Isso descreve esta laminação fecundadora (ainda que talvez sem amanhã) que nos é descrita em um estilo quase rosseliano.

A alcunha de entomologista voltará várias vezes sob a pena dos exegetas (em geral admiradores) de *La Collectionneuse*, mas Pierre Ajame (que, aliás, se ateu brevemente à crítica nas *Nouvelles littéraires*) especifica com delicadeza: “entomologista do coração”. De sua parte, Jean-Louis Bory se refere a Marivaux para descrever as relações entre os personagens (uma moça e dois rapazes na paisagem encantadora de Saint-Tropez). Ele escreve: “Esgrima verbal, armadilhas, ofensivas e contraofensivas, pequenas quadrilhas e

falsas confidências: há um pouco de *marivaudage*¹⁵⁹ em *La Collectionneuse*”. Mas estas linhas não se aplicariam perfeitamente a *Ma nuit chez Maud*? Pierre Marcbabu, de sua parte, percebe que o propósito do cineasta foi “o de pintar as relações, olhares, tensões, incertezas, desconfianças e os jogos de dois homens e uma mulher, encurralados em um campo fechado de inatividade, e o isolamento”. Até mesmo lá, nós encontramos o que vai se afirmar de modo magistral (e mais despojado) de *Ma nuit chez Maud*. Mas na realidade (façamos uma rápida digressão), desde seus dois primeiros curtas-metragens, produzidos por Barbet Schroeder, o futuro autor de *More*, Rohmer tinha definido seu propósito e imposto sua escrita. O esquema é o mesmo dos dois casos: um itinerário indeciso e flutuante de um personagem masculino, que será o mesmo caminho de *Ma nuit chez Maud*. Que se trate do estudante de *La Boulangère*, que frustrado por uma esperança amorosa, corteja por ressentimento uma jovem padeira que ela abandonará quando sua primeira “conquista” reaparecer; ou o do indeciso Guillaume, de *La Carrière de Suzanne*, que hesitante entre duas presas, se vê finalmente mistificado por aquela que era antes o objeto de um jogo cínico; estas são as relações moventes, não previamente determinadas, tão naturais e verdadeiras quanto se possa desejar, que o cineasta descreve com um rigor paciente. No nº 158 de *Téléciné*, Jean-Louis Veillot escreve, sobre seu segundo filme, estas linhas que corresponderiam muito bem à orientação de *Ma nuit chez Maud*. “O homem se forja a um ideal e se esforça para fazer coincidir todos seus atos com este ideal, assegurando assim a unidade de sua vida. Mas ele é tentado constantemente por outras vias que se oferecem a ele e se acontece de ele se comprometer, ele tenta então, por um esforço dialético de que é mais ou menos tolo, integrar suas exceções ao espírito da regra, a fim, se possível, de se justificar a seus olhos”.

Parece que dos curtas-metragens a *Ma nuit chez Maud*, incluindo *La Collectionneuse*, Éric Rohmer situa-se em uma corrente que, no campo da literatura francesa, passará pela preciosidade e pelos romances do século XVIII. Como estamos no século XX, no qual o impacto do cinema social é uma realidade objetiva que não podemos subestimar, seus filmes oferecem uma dupla dimensão, ou antes, uma significação ambígua, que muito adequadamente Michel Serceau define: “podemos nos perguntar se não se trata, pura e simplesmente, sobre o jogo em que os personagens se emprestam por falta do que fazer; um jogo perverso, um divertimento cruel e sofisticado, mas decadente. Por esse jogo, os

¹⁵⁹ O termo *Marivaudage* decorre de Marivaux e poderia ser traduzido por “galanteria alegre”, preferimos, contudo, mantê-lo em seu original, em respeito à escolha do autor.

personagens preencheriam o vazio de sua existência, mas destruiriam esta sensibilidade espontânea que poderiam ter”¹⁶⁰.

Em todo caso, testemunhas de uma classe burguesa ou representantes de uma certa sensibilidade contemporânea, os protagonistas de *Ma nuit chez Maud* são bem da mesma família que os dos Contos morais: “Os personagens procuram talvez camuflar sua vulnerabilidade, em definitivo. Maud, por exemplo, não é absolutamente a encarnação do mal que certas pessoas quiseram ver: sua desenvoltura, sua liberdade, sua ironia são, sem dúvida, uma forma de se preservar, mas também talvez de mascarar sua angústia.

Não se podem isolar essas análises de expressão que lhes são dadas por Rohmer, mais que bressoniano ou, se quisermos, melhor que bressoniano, de sua *mise en scène* que se completa essencialmente em função das relações dos personagens e, sobretudo, em função das mentiras e dos travestimentos atrás dos quais eles se abrigam. Como não ver aqui o equivalente do que há de mais sutil e mais inteligente em Mankiewicz de *Un Américain bien tranquille*¹⁶¹ ou de *Guêpier pour trois abeilles*¹⁶²? Se Rohmer supera recompondo a espontaneidade das conversas verbais com seus tempos mortos, suas hesitações, seus inacabamentos, ele faz maravilhas, sobretudo, a deixar entrever um jogo de fintas, de recusas e meias-confidências que são também as armadilhas possíveis, que ainda o aproxima a Marivaux.

Este jogo, ele conduz com a impassibilidade de um Fatum, não destituído de ironia, mas capaz de sobrepujar sua eventual crueldade tanto quanto a ternura mais provável. Deste modo, nosso diretor é mais contido, mais senhor de si e mais dotado de sangue frio que Bresson. E, de fato, os personagens de seus filmes – não dissemos nada ainda sobre *Genou de Claire*, realização harmoniosa, mas próxima demais para se falar maneira mais significativa – se revela admiravelmente ambígua, como os de Preminger ou de Mankiewicz, já mencionados¹⁶³. A jovem garota que se casará com o católico um pouco débil, interpretado (magistralmente) por Jean-Louis Trintignant, não é mais inocente que Maud (a muito sedutora Françoise Fabian) nem perversa. Nessas duas mulheres – tal como acontece com os heróis que procuram por um traço de cada um deles – tudo permanece duplo, para um observador rigoroso, suspeito. Este, que é o jansenismo de Rohmer, se faz sentir finalmente sob uma aparente objetividade aparente. Nesse sentido, podemos subscrever a afirmação de Michel

160 *Téléciné*, n° 158.

161 *Um Americano tranquilo*, 1958.

162 *Charada em Veneza*, 1967.

163 Para além disso, podemos ler a crítica de *Genou de Claire*, por Jean-René Ethier, página 34 do presente número.

Serceau: “Das análises feitas precedentemente tanto sobre a psicologia dos personagens quanto sobre o estilo utilizado pelo cineasta para exprimir seus estados de alma, ele assegura que o essencial do debate reside em um conflito entre a carne e o espírito, entre a ordem da matéria e aquela da espiritualidade”, o que diz bastante sobre o nível em que se situa Rohmer no novo cinema francês.

ANEXO IV – Tradução

O herói e o infinito.

*Filosofia matemática do acaso na obra de Éric Rohmer*¹⁶⁴ faltaram as informações sobre a tradução

Laurent MAZLIAK

1. O último século foi, como se sabe, testemunha de uma matematização da realidade sem precedente. Vimos aumentar a impregnação da matemática nas expressões artísticas, e em particular a ciência do acaso manifestar-se sob formas diversas. Podemos citar Vasarely ou Xenakis que quiseram explicitamente usar esses modelos em suas composições. Mas, a meu ver, é na obra cinematográfica de Éric Rohmer que a expressão moderna desta ciência ganha uma de suas faces mais convincentes. O cineasta teve uma formação muito elaborada em filosofia, e parece ao longo de toda sua obra pelo menos intrigado pela matemática que nelas aparece periodicamente. Frequentemente, esta presença se faz de maneira puramente alusiva (o herói de *Conte d'été* é estudante de matemática, sem que a disciplina seja evocada em outra ocasião), mas por vezes sob a forma de uma verdadeira reflexão como em *Conte de printemps* ou em *Ma nuit chez Maud*. Neste último filme, o filósofo de plantão, Vidal, declara que “hoje, cada vez mais, os filósofos têm a necessidade de conhecer a matemática”. É divertido constatar que, além disso, a relação dos personagens a respeito da disciplina é ambígua, mistura de atração e de repulsa, que é bem ilustrada pelos comentários de Jeanne em *Conte de printemps*, cujo noivo que somente está presente virtualmente é matemático. Em uma bela sacada ao final do filme, a jovem evoca com uma terna irritação o desapego da realidade que escolhe frequentemente seu companheiro (trapalhão como sabe ser um estudante de matemática) ao mesmo tempo em que ela se mostra subjugada pela poesia que se destaca de cada um de seus gestos. Sentimos neste discurso até que ponto sua relação amorosa se fundamenta nesta tensão permanente. No interior do campo matemático, seria natural se esta teoria do cálculo das probabilidades se cruzasse com a melhor vontade à esfera rohmeriana e, na sequência, neste artigo, vamos ilustrar esta relação através de algumas passagens

¹⁶⁴ MAZLIAK, Laurent. “*Le héros et l’infini*”, *Le Portique* [En ligne], 1-2005 | Varia, mis en ligne le 16 mai 2005, consulté le 07 mai 2015. URL : <http://leportique.revues.org/529> . Tradução de Daniela Gonçalves e revisão de Maria Silvia Rubião de Freitas.

emblemáticas. Mas, antes, seja talvez necessário dizer em algumas palavras o curioso destino que levou a ciência a quantificar o acaso.

2. A invasão do acaso foi um dos principais movimentos da ciência ao longo do século XX. Noção estranha, vista pelas névoas misteriosas que cobriram o desconhecido do mundo, o aleatório sempre assustara os homens temendo o futuro. Tentou-se durante séculos domesticá-lo. Menos desviando suas flechas cegas que se preparando para recebê-las. Pensava-se, talvez, que um homem prevenido valia por dois. O aventureiro dos gregos, *stochastès*, é também um adivinho. Assim como é misteriosamente o pécadilho que salvou os homens de bem das superstições absurdas. Sem dúvida, era necessário voltar-se para a mais fútil das ocupações, o jogo, e até mesmo mais precisamente o jogo do dinheiro, para que admitíssemos lançar um olhar racional sobre os golpes da sorte. O cálculo das probabilidades surgiu dos estudos de Pascal e de Fermat a partir de questões particularmente interessadas de Chevalier de Méré, jogador convicto em busca de modos infalíveis para saquear seus adversários de maneira acima de suspeita. No século XVII, o jogo tinha invadido as artes pictóricas. As múltiplas pinturas que o mostram ilustram este novo olhar posto sobre o acaso, sempre ameaçador certamente nas pinturas alegóricas que são a oportunidade de ler o vício ou a fraqueza dos jogadores, mas o acaso é cercado a despeito de estar domado: o aleatório, como seu nome indica, converte-se no lugar da análise e do estudo numérico do jogo de dados. Pascal pôde naturalmente afirmar: “Que a vaidade que a pintura atrai a admiração pela semelhança das coisas as quais não admiramos os pontos originais”. O cálculo assim lançado conheceu uma fortuna inesperada e o mundo tira pouco a pouco o véu supersticioso que ele jogou sobre estas zonas que pareciam sozinhas habitar a Providência divina procurando utilizá-lo para calcular riscos de mortes ou as chances de proferir no tribunal um julgamento justo. Levando ao extremo, Laplace no começo do século XIX se propôs campeão do determinismo e para ele somente nossa ignorância poderia reservar um lugar a um acaso ectoplásmico que adquiria em conta os contornos de nossas deficiências. Deus permanecia o nome mais conveniente que mentes mais ou menos simples deram àquilo que não compreendiam. Superando de uma vez a audácia de Abélard que, seis séculos mais cedo, reclamava “razões”, Laplace pôde insolentemente deixar de lado “esta hipótese”. Um século mais tarde, o pressuposto é radicalmente alterado. Ousou-se para as necessidades da mecânica recusar o determinismo e deixar Deus jogando dados. Era, portanto, necessário que o acaso fosse mais que o simples nome de nossa ignorância. A ligação misteriosa, que assegurava que uma moeda lançada ao ar mil vezes daria coroa mais ou menos 500 vezes, ganhava uma consistência nova, objetiva. Portanto, o aleatório na consciência de nosso tempo parece inseparável de uma luta constante

da qual o indivíduo é mais que uma presa, empurrado entre sua sorte personalizada e o destino que lhe escapa enquanto elemento grande entre muitos. A testemunha eloquente foi a explosão da pesquisa de opinião. Um dos teóricos modernos das probabilidades, Emile Borel, pouco favorável a uma concepção objetiva das probabilidades, já escrevia em 1908 em seu fascinante livro *O Acaso* estas palavras notáveis de verdade: A ignorância pode ser conveniente para esses que praticam (uma) política de avestruz; ela não é jamais desejável para esses que preferem ver claramente e não se deixam influenciar pelo conhecimento mais exato que eles adquirem de um perigo possível, quando sua probabilidade é notavelmente inferior àquela dos perigos desconhecidos aos quais os homens mais temerosos se expõem todos os dias. Não temos nada a temer em relação ao cálculo, quando se decide não regrear a própria conduta sobre as indicações do cálculo sem as ter anteriormente pesado dentro de seu justo valor: é uma ilusão singular para pensar que a independência individual é aumentada pela ignorância. O fato de saber se é legítimo calcular as chances de um evento isolado ou se este cálculo somente faz sentido se um fenômeno se reproduza um grande número de vezes foi um dos grandes debates da ciência moderna.

3. *Ma nuit chez Maud* é um desses filmes do cineasta no qual a presença científica do acaso é muito flagrante e não é talvez fortuitamente o filme em que Rohmer parece muito elaborado, e pode ser também o mais grave. O projeto do filme corria desde muitíssimo tempo (aproximadamente vinte anos), e quando em 1969 ele foi enfim realizado, uma evidente maturidade era perceptível, a qual impôs o prestígio do diretor. O começo abrupto da narrativa mostra o narrador, Jean-Louis, imerso em uma busca de sentido para sua vida, a qual o conduz a Françoise, que ele tomará por esposa. Uma das primeiras cenas o mostra entrando em livrarias e consultando (ou comprando, como se pode supor durante a narrativa) um manual de teoria das probabilidades e um exemplar dos *Pensées*, de Pascal, do qual o plano mostra um excerto do Pensamento 418 onde está situada a famosa aposta, uma das mais fascinantes tentativas já feitas para ligar a matemática do acaso e a teologia. O livro científico que Jean-Louis observa não é escolhido à toa. Editado por Albin Michel na coleção *Progrés des Sciences et des Techniques*, tem por autor Arnold Kaufmann, professor no instituto superior de eletrônica de Paris, que escreveu inúmeras obras para permitir aos engenheiros franceses dos “Trinta Gloriosos” (do qual faz parte Jean-Louis) atravessar as novidades científicas que transtornaram as técnicas do momento. O prefácio e a advertência que precedem a obra insistem nesta mutação não sem evocar filigranas (não sem detalhar) as implicações filosóficas. O título *Cours moderne de Calcul de Probabilités* insiste sobre o adjetivo moderno que remete inevitavelmente a uma ruptura. Mas é naturalmente na discussão

que se segue ao encontro imprevisto com seu antigo amigo Vidal que Jean-Louis vai exprimir melhor sua pesquisa pessoal. Bem entendido, as alusões à matemática e às probabilidades são explícitas na evocação a Pascal e à aposta, ou o ensaio de quantificação das chances de encontro dos dois amigos. Mas, mais sutilmente, remete também à observação de Jean-Louis que, após ter estado no estrangeiro interessado por um mergulho no meio da multidão, não deseja mais em Clermont encontrar pessoas e parece procurar um destino mais solitário. O aprofundamento do diálogo sobre Pascal na casa de Maud vai confirmar esta impressão, não sem colocar ironicamente Jean-Louis em uma posição falsa com suas convicções religiosas. Ser adepto a uma religião é simultaneamente concordar ser ligado a outros e estar assim perdido na multidão dos fiéis (como Jean-Louis nos planos da missa vistos no filme), mas também coloca em evidência sua consciência pessoal pelas escolhas a serem feitas. Não se pode evitar de colocar a relação deste dilema com uma afirmação (bem mais tardia na carreira do cineasta e, no fundo, bastante triste) da heroína de *Conte d'hiver* que declara à sua mãe: “o importante é que a questão da escolha não se coloca”. Mas em *Ma nuit chez Maud*, o acaso é fértil, permite a Jean-Louis, ao término de sua noite castamente louca com Maud, conhecer Françoise. O novo rosto de um determinismo dando lugar ao aleatório está muito presente na última parte do filme. Durante o adeus de Maud e Jean-Louis, a ideia de todo pressentimento que faria sentir esta separação como definitiva é secamente repelida, mas é vista como uma “dedução lógica”, que nós poderíamos facilmente compreender como um cálculo de probabilidades. Do mesmo modo, mais tarde, no quarto de Françoise, quando ele lhe dá uma carona em seu carro por conta da pane de sua mobilette (viagem em que ela lhe conta que “era boa em matemática”), Jean-Louis explicita por que a moça é aquela que ele procurava. Ele afasta um acaso “social” que o conduziria a conhecer ou colegas do escritório ou seu vizinho (o acaso do indivíduo na amostra estatística) e eleva ao contrário ao grau de eleição o acaso providencial que pôs seus passos nos de Françoise. Jean-Louis, que dias antes na casa de Maud declarou que não tinha tido a sorte para brincadeiras, está agora inesgotável sobre sua sorte (“Você não se importa que eu fale o tempo todo de minha sorte?”, pergunta ele a Françoise). Não é inocente que Jean-Louis extrai da prateleira do quarto dado a ele para dormir uma obra do filósofo idealista Léon Brunschvicg que se interessou muito pela matemática de seu tempo, a época justamente do nascimento do cálculo moderno das probabilidades. Retomando a herança de Kant, ele insistiu na tensão presente em permanecer no percurso matemático entre a capacidade infinita de progresso na construção do conjunto e a inquietude perpétua de verificação pessoal. Para Brunschvicg, “aquele que somente está seguro de nunca mentir aos homens que, no silêncio da meditação científica, sente a

impossibilidade de mentir a si mesmo”. O último aparecimento do aleatório de um filme que vai além do limite é o encontro com Maud cinco anos mais tarde em uma praia e a revelação sobre o passado de Françoise, num belo choque entre o imponderável e o calculável. De um lado, Jean-Louis e Maud não tinham razão para se cruzarem, mas retrospectivamente, Jean-Louis toma consciência de que as informações disponíveis cinco anos antes tornam-se plausíveis, numa cidade onde todo mundo conhece todo mundo, como a ligação de Françoise e do ex-marido de Maud. Este tema do acaso dominado que facilita os encontros, mas também tende a fazê-los insípidos, reaparecerá com frequência em Rohmer, por exemplo, em *L'ami de mona mie*, quando Fabien e Blanche se cruzam repetidamente no centro comercial de Cergy.

4. Dezessete anos mais tarde, Rohmer realiza *Le rayon vert* no ciclo *Comédies et Proverbes* que assumiu as funções dos *Six Contes Moraux*. De passagem, além disso, podemos duvidar que o vocábulo menos austero utilizado neste ciclo (a palavra “comédia” tem uma ressonância que se opõe um pouco a ideia de “moral”) vai se traduzir, entre outros, por certo desapego face à ciência na qual podemos perceber a visão rigorosa assumida pelo cineasta. Neste filme, evocado pela aparição de cartas de baralho que prediz a Delphine seu futuro, o jogo continua em relação de modo abrupto e provocante com a adivinhação. O tema da astrologia, além disso, volta em várias ocasiões no decorrer da obra. Após a descoberta da dama de espadas, Delphine discute com suas amigas e parece recusar toda racionalidade para enfrentar sua solidão. Ela acredita nas cartas que encontra e parece efetivamente no decorrer do filme estar pronta a se limitar a esta “informação” para se orientar, sob o risco de um isolamento crescente. Certamente, a moral da história poderia dar-lhe razão, pois ela parece encontrar ao final o encontro amoroso que esperava. Esta moral permanece mesmo assim incerta: além do fato de que no filme, quando o encontro entre Delphine e o rapaz encontrado na estação tem início, não está absolutamente provado que o valete de copas encontrado nos degraus que descem em direção ao oceano em Biarritz tenha sido uma previsão. Delphine mesma reconhece que teve uma vontade nessa ocasião de se projetar mais a frente e ela então se tornou uma agente de sua possível felicidade. No entanto, é claro que Rohmer opta aqui por uma visão resolutamente individual do acaso, os encontros construtivos que Delphine faz (Irène em Paris, ou o jovem na estação) se opõem a um cálculo de probabilidades que prediria um encontro na massa. As cenas da praia são particularmente demonstrativas desta ótica. Rohmer, um fino observador, nos deixa ver das amostras um pouco insípidas da população que frequenta uma estação balneária no verão como o faria um estatístico. Quando Irene propõe a Delphine o apartamento de Biarritz, sua fala sobre a praia é: ela é “tremendamente bem frequentada: nunca se sabe...”. Mas não será na praia que Delphine encontrará os sapatos

que lhe sirvam. Os encontros que ela faz ali são um fracasso, e ela declara a jovem sueca “Eu não sou como você”. O acaso dos estatísticos que permitia a Jean-Louis encontrar sua futura esposa na missa se tornou suspeito para Rohmer? O fenômeno físico do raio verde, que depende da meteorologia, paradigma do acaso natural para um cientista, parece ser comandado artificialmente por Delphine ao final do filme, uma Delphine que toma enfim seu destino na mão. Pessoalmente, eu sempre percebi esta conclusão como resolutamente otimista, mas ela é também uma crítica (leve, não é um manifesto!) contra uma cientificidade abusiva. Podemos, de passagem, observar que um único cientista do filme, o turista holandês, que explica o fenômeno do raio verde de que fala da obra de Jules Verne a três mulheres, é vagamente ridicularizado em sua vulgarização hesitante. A senhora que lê o livro, além disso, o compara ao sábio do romance o qual é totalmente grotesco e pedante. Que contraste com a sensatez austera, porém profunda de Jean-Louis.

5. Em 1990, Rohmer inicia seu novo ciclo dos *Contes des quatre saisons*. A impressão que se tem dessas quatro épocas destaca o acento colocado pelo cineasta sobre as escolhas pessoais dos heróis que recusam em grande parte a se entregar ao acaso. Estes muito alérgicos aos cálculos que poderiam fazer a Sabine de *Beau mariage* ou a amante do avião. Os personagens desses contos não parecem mais acreditar na bela fórmula de Bernanos que via o acaso como “a lógica de Deus”. Sua fé tende a não se importar em nada com o acaso, que isso acontece por passividade para Gaspar no *Conte de été* em que, em certo sentido, o evento desliza sem o afetar. (“Eu tinha razão em lhe dizer que nunca chegou a nada a mim”, diz ele enquanto deixa Margot) ou por adoração à memória como Félicie em *Conte d’hiver*. Verificamos também que esta desconfiança em relação ao aleatório não é mais necessariamente o signo de uma serenidade sem sombras. Félicie encontra Charles, mas estamos longe ao fim do filme de sentir prazer e alegria. Eu penso ser difícil evitar perguntar se o acaso não teria feito melhor as coisas melhores que estes encontros bem maçantes onde o futuro proposto à heroína é estar no comércio que Charles quer criar. É, no entanto, particularmente, na primeira parte do ciclo, *Conte de Printemps*, que as reflexões teóricas sobre essas questões são propostas, facilitadas no contexto pela presença de uma nova filósofa, Jeanne, que ao contrário de Vidal, é bem decidida a pôr em harmonia sua vida e sua filosofia. Ele já não está aqui, para mais ou menos entrelaçar o demi-devaneio. Jeanne não recua nem um pouco em suas discussões com Eve ou Igor, e se ela se deixa um pouco presa a seu próprio jogo com esta última, e em sua partida começa um pequeno flerte, a justificativa que ela dá para ser anexada ao simbolismo do número 3 é crível. Ela concedeu três desejos a Igor (e é muito, comenta ela), e é somente a parte do desconhecido que ela tolera. Jeanne é um

modelo de ordem, e ela mesma diz a Natacha que ela não pode mais “viver na desordem”. É ela que ocupa o lado familiar com seu namorado que é justamente matemático. Na vida de Jeanne, o aleatório é estritamente reduzido à imponderabilidade, o qual cria as surpresas como o reaparecimento do colar. Mas ela nega categoricamente qualquer matematização porque ela se recusa a jogar. A filosofia matemática de Kant, que é sobre uma parte da discussão sobre o juízo sintético *a priori*, deixa finalmente um pouco de dar lugar a disciplina ontologicamente movente que é o cálculo das probabilidades, como uma interface entre a experiência e o formalismo operacional. É provável que Rohmer, que se interessava pela filosofia da ciência, seja alguém que acredita nos elementos contidos em *Ma nuit chez Maud*, e nos ventos das interrogações que percorreram o século XX, com o status de probabilidades matemáticas. O sábio idealismo defendido por Jeane durante todo o *Conte de Printemps* parece mostrar que ele ocupa a posição feliz (na medida, no entanto, em que a mulher tem a voz do cineasta...) sob a bandeira de um estruturalismo para Bourbaki que aceita com reserva as aplicações da matemática e se dá por satisfeito com um reducionismo determinista.

6. Último filme que nós evocamos aqui, *L'arbre, le Maire et la médiathèque*, lançado em 1993, oferece uma ilustração efetiva da visão do acaso que propõe o cineasta, e permite mensurar o percurso de sua reflexão, que a conduz de Jean-Louis a Julien. Desde *Ma nuit chez Maud*, também o realizador não havia posto explicitamente a mesma noção no centro de seu discurso ao ponto mesmo de fazer aparecer no subtítulo do filme *ou les 7 harsards*. A cena central da obra, na qual a jornalista Blandine desliga inadvertidamente sua secretária eletrônica, serve como um programa. Em fundo sonoro, um programa da *France-Culture* tem por tema “o acaso na história” e as palavras pronunciadas são tão claras dentro daquele contexto. O aleatório é retirado do campo histórico porque é uma noção que não pode explicar nada. Vivemos no imponderável, mas não sabemos argumentar com o imponderável. Que contraste marcante com Jean-Louis que quis estimar as chances de Vidal e ele encontrarem-se! Os acasos evocando-se nas rubricas, todos introduzidos por “s”, se resumem assim a esta forma do imponderável que se recusa essencialmente a todo cálculo. Neste filme, as falsidades são muitas. A discussão introdutória no *Café de Flore*, apesar de seu insuportável parisianismo de esquerda, permite a Rohmer apresentar uma concepção do homem político que justamente recusa a parte do acaso. “O imponderável, são os serviços especiais”, diz, provocante, o interlocutor da jornalista política “esquerda-caviar”, Régis. Seu questionamento quanto a uma eventual pré-determinação da discussão que ambos estão tendo soa como sino de um sistema de reflexão sobre o mundo que integraria um acaso objetivamente quantificável. Os discursos dos protagonistas dão mais lugar à intuição, evitando sempre certo

simplismo. Desapontados pelos esquemas projetados que são parcialmente responsáveis por uma forma de desumanização (como quando Julien evoca a morte programada das fazendas agrícolas em seu município) os anti-heróis de “*L’arbre, le maire et la médiathèque*” aceitam, não sem precisão, um pouco de improvisação como o mostra a passagem da comédia musical um pouco a água de rosa que conclui o filme. O último dos Contes des Quatre Saisons de Rohmer, *Conte d’automne*, retomará com uma gravidade magnífica a ideia de que a sabedoria de se viver em nosso mundo não está fundamentalmente contida na obsessão do cálculo dos riscos, mas antes no acolhimento dos eventos com uma confiança, e mesmo uma inocência, encontrada. Após uma reflexão de meio século, o cineasta parece ter escolhido esta resposta para suas interrogações que se apresentaram em seus diferentes personagens concernentes à graça. Uma serenidade que surpreende e seduz no tumulto do mundo.

Referências Bibliográficas

- AGEL, Henri. "Éric Rohmer ou le moraliste ambigu". In: *Séquences: la revue de cinéma*, n. 66, 1971, p.21-24.
- ARAÚJO, Maria de Fátima. "Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate". In: *PSIC.CLIN*. Rio de Janeiro, vol. 17, n.2, p.41-52, 2005.
- ARMOGATHE, Jean-Robert. "Pascal e o amor-próprio". In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 114, dez/2006, p. 223-236.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARNIER, Martin, BEYLOT, Pierre. *Analyse d'une oeuvre: conte d'été. É. Rohmer, 1996*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.
- BIRCHAL, Telma de Souza. "Aquele que busca a Deus, o incrédulo e O Honnête-Homme: Natureza e sobrenatureza nestes três tipos de homem". In: *Kriterion. Belo Horizonte*, n. 114, Dez:2006, p. 335-346.
- BONITZER, Pascal. *Éric Rohmer*. Cahiers du cinéma. Collection "Auteurs". Paris: Editions de l'Etoile, 1991.
- _____. *Maud et les phagocytes*. In: Cahiers du cinema, n. 214, julho, 1969, p.59.
- _____. *Ma nuit chez Maud – Éric Rohmer*. In: Cahiers du cinema, n. 213, junho, 1969, p.13.
- BOUTANG, Pierre Andre. *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Mayenne: Editions Montparnesse. DVD.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. "O mau encontro" In: NOVAES, Adauto (Org). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.456-463.
- COHN, Sérgio (Org.). *Cinema. Ensaios Fundamentais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, 3.ed.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Cinema I – A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983.

_____. *Cinema II. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do sentido*, Trad. Luiz R. Salinas Fortes, São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, 2.ed.

_____. *Image Mouvement – Image Temps. Le Plan*. Cours Vincennes - St Denis - 02/11/1983: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=69&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>

DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Paris: NATHAN Université, 2001.

FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. *A natureza eloquente: um estudo sobre o cinema de Eugène Green*. Dissertação de mestrado. USP. São Paulo, 2013.

FAUVEL, Philippe. *Éric Rohmer. Le Laboratoire d'Éric Rohmer, un cinéaste à La Télévision scolaire*. Paris: CANOPÉ Éditions, 2012.

FERNANDES, Felipe. “Razão e apologética no argumento da aposta de Pascal”. In: *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 31, p. 144-155, jul-dez 2014.

FERRAZ, Silvio. “Deleuze, música, tempo e forças não sonoras”. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, n. 9, p. 67-76, out.2010.

FIESCHI, Jacques (Org.). *Éric Rohmer. Des Contes moraux à Perceval. Cinematographie*. Paris, n° 44, février, 1979.

FORNAZARI, Sandro Kobol et al. *Deleuze hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

_____. “A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto: IFAC: UFOP, n. 9, p-93-100, out.2010.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem. Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário – Volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HÖSLE, Vittorio. *Eric Rohmer: Filmmaker and Philosopher*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

LEBRUN, Gérard. *Blaise Pascal. Voltas, desvios e reviravoltas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. *O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski*. Dissertação de mestrado. UFOP, 2013.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Trad. Eloisa A. Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASCARELLO, Fernando (org.). *A História do Cinema Mundial*. Campinas - SP: Papyrus Editora, 2006.

MATOS, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.

_____. “Barthes, Godard e a Nouvelle Vague”. Resenha do livro *Barthes em Godard*. In: *Folha de São Paulo. Caderno Ilustríssima*, 29/09/2015.

MATTOS, Yanet Aguilera Viruez Franklin de. *A crônica Visual de Michelangelo Antonioni*. Tese de doutorado. USP. São Paulo, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAZLIAK, Laurent. “Le héros et l’infini” In: *Le Portique*, 1-2005 URL: <http://leportique.revues.org/529>

- MENDES, Adilson. (Org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significacion en el cine*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Barthes em Godard: Críticas suntuosas e imagens que machucam*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MOULLET, Luc. *Le Congrès de Cannes*. Cahiers du cinema, n. 213, junho, 1969.
- OLIVA, Luís César G. *As marcas do sacrifício. Um estudo sobre a possibilidade da História em Pascal*. São Paulo: Ed. Associação Editorial Humanitas, 2004.
- _____. *A questão da graça em Blaise Pascal*. Dissertação de mestrado. USP. São Paulo. 1996.
- _____. “A noção de graça em Blaise Pascal” *In: Cadernos Espinosanos*. n. 26, São Paulo, 2012, p.25-45.
- _____. “Graça e Livre-arbítrio em Blaise Pascal” *In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, Série 3, v. 12, n. 1-2, p.327-338, jan.-dez. 2002.
- PARRAZ, Ivonil. “O existencialismo em Pascal”. *In: Trans/Form/Ação*, São Paulo, 26(1): 115-128, 2003.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril, 1973.
- _____. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PELBART, Peter Pál; ROLNIK, Suely (Org.). Gilles Deleuze. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, ano 12, nº 17, 2015
- PEIRCE, Charles Sanders. "O que é um Signo? (1894)". Tradução de Ana Maria Guimarães Jorge. *In: FACOM - nº 18 - 2º semestre, 2007*, p.46-56.
- PIVA, Paulo Jonas de Lima. “A não-aposta do ateu: Diderot e a aposta pascaliana”. *In: Princípios Natal*, v. 16, n. 26, jul/dez. 2009, p. 71-85;
- PONDÉ, Luiz Felipe. *O homem insuficiente. Comentários de Antropologia Pascaliana*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- ROHMER, Éric. *Le cellulöid et Le marbre suivi d'un entretien inédit*. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010.
- _____. *L'Organisation de l'espace dans Le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers Du cinéma, 2000.

_____. *Seis contos morais*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ROVAI, Mauro Luiz. “Riefenstahl e Oliveira. Do inferno das imagens às imagens do degredo”. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n 51, 2006, pp.11-27.

_____. “Um ensaio sobre Olympia de Leni Riefenstahl”. In: *Plural; Sociologia*, USP, São Paulo, 10: 131-154, 2º sem. 2003.

SAUVAGNARGUES, Ane. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SILVA, Cíntia Vieira da. *Corpo e pensamento. Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

SUZUKI, Márcio. “A aposta na filosofia”. In: *Kriterion, Belo Horizonte*, n. 124, Dez/2011, p. 307-330.

TAKAYAMA, Luiz Roberto. *Filmar as sensações: Cinema e pintura na obra de Robert Bresson*. Tese de doutorado. USP. São Paulo, 2012.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Mariana Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 2012, 7.ed.

XAVIER, Ismail. “Bazin no Brasil” in BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice Ismail Xavier. Título original: *Qu'est-ce que le cinéma?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

Filmografia de Éric Rohmer

Curtas e Médias-metragens

- 1950 - *Journal d'un scélérat*
- 1954 - *Bérénice*
- 1956 - *La sonate à Kreutzer*
- 1958 - *Véronique et son cancre*
- 1960 - *Présentation ou Charlotte et son steak*
- 1963 - *La boulangère de Monceau*
- 1963 - *La carrière de Suzanne*
- 1964 - *L'ère industrielle: Métamorphoses du paysage*
- 1964 - *Les cabinets de physique au XVIIIème siècle*
- 1964 - *Nadja à Paris*
- 1965 - *Perceval ou Le conte du Graal*
- 1966 - *Une étudiante d'aujourd'hui*

Longas-metragens

- 1959 - *Le signe du lion*
- 1965 - *Paris vu par*
- 1967 - *La Collectionneuse*
- 1969 - *Ma nuit chez Maud*
- 1970 - *Le genou de Claire*
- 1972 - *L'amour l'après-midi*
- 1976 - *Die Marquise von O*
- 1979 - *Perceval le Gallois*
- 1981 - *La femme de l'aviateur*
- 1982 - *Le beau mariage*
- 1983 - *Pauline à la plage*
- 1984 - *Les nuits de la pleine lune*
- 1986 - *Le rayon vert*
- 1987 - *L'ami de mon amie*
- 1987 - *4 aventures de Reinette et Mirabelle*
- 1988 - *Les pyramides bleues*
- 1990 - *Conte de printemps*
- 1992 - *Conte d'hiver*
- 1993 - *L'arbre, le maire et la médiathèque*
- 1995 - *Les rendez-vous de Paris*
- 1996 - *Conte d'été*
- 1998 - *Conte d'automne*
- 2001 - *L'anglaise et le duc*
- 2004 - *Triple agent*
- 2005 - *Le canapé rouge*
- 2007 - *Les amours d'Astrée et de Céladon*