

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

CAUÊ OLIVEIRA DIAS BATISTA

Um outro cinema possível: *Duelle e Noroît* (1976), de Jacques
Rivette

São Paulo
2021

CAUÊ OLIVEIRA DIAS BATISTA

Um outro cinema possível: *Duelle e Noroît* (1976), de Jacques Rivette

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araujo Silva.

São Paulo

2021

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

Dias Batista, Cauê Oliveira
Um outro cinema possível: *Duelle e Noroît* (1976), de Jacques Rivette /
Cauê Oliveira Dias Batista – São Paulo: C. Dias Batista, 2021.
113p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva.

Bibliografia

1. Realização Cinematográfica 2. Cinema Francês 3. Crítica
Cinematográfica

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cauê Oliveira Dias Batista

Um outro cinema possível: *Duelle e Noroît* (1976), de Jacques Rivette

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, para obtenção do Título de Mestre.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mateus Araújo Silva pela compreensão, carinho, paciência e espírito generoso, ao apresentar-me possibilidades e ouvir as minhas indagações.

Ao Prof. Dr. João Luiz Vieira e ao Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr., que participaram da minha qualificação e me acompanham desde o começo da minha formação em Cinema.

Agradeço à Universidade Pública, instituição necessária e central para a pesquisa, desenvolvimento de conhecimento e soberania nacional.

Aos meus pais pelo apoio frequente, sem o qual não teria conseguido completar esse processo.

Agradeço também ao Claudio Szynkier, que participou indiretamente do meu processo ao propor uma conversa franca e necessária a respeito do cinema, além de todos os outros amigos que me ofereceram interlocução: Felipe Soares Lopes, Raffaella Rosset, Aloísio Corrêa, Paulo Martins Filho, João Real Piovan, Pedro Vargas, Matheus Zenom, Alexandre Mendes, Miguel Nassif, Matheus Nery.

E agradeço a Luiz Rosemberg Filho, a quem dedico essa tese in memoriam.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é o de investigar os motivos, declarados ou implícitos, presentes na concepção do projeto *Les Filles du Feu* de Jacques Rivette e analisar os dois únicos que dele resultaram nos anos 70: *Duelle* e *Noroît* (1976), sua continuidade e sua posteridade no trabalho de outros cineastas.

Palavras-chave: *Duelle*; *Noroît*; Les Filles du Feu; Jacques Rivette; Realização Cinematográfica; Cinema Francês; Crítica Cinematográfica;

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the reasons, public or just implicit, presents in the project of four films named *Les Filles du Feu*, by Jacques Rivette. And to analyze the only two films made, *Duelle* and *Noroît*, and they continuity and posterity in the work of other filmmakers.

Keywords: *Duelle*; *Noroît*; Les Filles du Feu; Jacques Rivette; Filmmaking; French Cinema; Film Criticism;

SUMÁRIO

Introdução	17
1. Duelle: fugir da França contemporânea e inventar uma Paris deserta	27
1.2 Espaços	35
1.3 Atores	55
1.4 Música	62
2. Noroît: uma gangue de piratas fazendo cinema	66
2.2 Espaços	75
2.3 Atores	88
2.4 Música	94
3. Interrupção e Posteridade de uma empreitada impossível porém bem-sucedida	
3.1 Interrupção	97
3.2 Posteridade	106
Considerações Finais	111
Bibliografia	115

Introdução

No ano de 1990, o cineasta francês Jacques Rivette é objeto de um episódio da série de televisão *Cinéma, de notre temps*, uma espécie de “segunda temporada” da clássica *Cinéastes de notre temps* (que começou em 1964 e foi interrompida em 1972¹, voltando em 1988). Criada por Janine Bazin, esposa de André Bazin (figura central para a formação de Rivette e cofundador dos *Cahiers du Cinéma*) e André Sylvain Labarthe, a série já tinha contado, na sua versão original, com Rivette na direção de um episódio. Em 1967, o jovem cineasta de apenas dois longas-metragens (*Paris nos Pertence* e *A Religiosa*) é convidado para filmar o veterano Jean Renoir, resultando em um programa que se ramifica em três outros episódios menores, com total de 270 minutos (operação tipicamente “rivetteana”), onde se investiga o artesanato por detrás dos filmes desse cineasta que fora um de seus heróis pessoais².

Se compararmos esse episódio dirigido pelo próprio Rivette com o episódio que o tem enquanto objeto, é possível chegar a uma curiosa constatação. Em 1990, Rivette já é um realizador com extensa filmografia, ainda que dez anos mais novo do que Renoir na época que o filmou. E algo central separa os dois cineastas, agora de idades próximas: enquanto Renoir consegue se debruçar sobre o seu processo de maneira expositiva e até didática, Rivette tem certa dificuldade de fazer uma exposição direta do seu método de trabalho. Não falta ao cineasta a defesa precisa de princípios, vontades, de maneiras e também constatações a respeito do próprio trabalho (processos que deram mais ou menos certo), mas há algo de misterioso na feitura dos filmes que ele não consegue, ou se recusa, a transmitir.

¹ Todos os episódios (tanto da *Cinéma* quanto da *Cinéastes*) estão disponíveis no site da ARTE, <http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_liste_collection/54318> <http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_liste_collection/52094> acesso em 8 de setembro de 2020

² “(...) e os verdadeiros segredos estão tão bem escondidos sob o jogo das caixas sucessivas que, para descobri-los, seriam provavelmente necessários tantos anos quanto os que a carreira de Renoir tem hoje; há trinta anos eles se confundem com os avatares e os progressos de uma inteligência criadora excepcionalmente curiosa e exigente. A obra de juventude, ou da primeira maturidade, guarda em seu entusiasmo, em seus saltos, a imagem dos movimentos da vida cotidiana; atravessada por um outro impulso, ela está ligada a seu tempo e dele se afasta com dificuldade” RIVETTE, Jacques. “Carta sobre Rossellini”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 44. Traduzido do francês por Maria Chiaretti e Mateus Araújo

Foram dois antigos conhecidos, Claire Denis e Serge Daney, que tomaram o depoimento de Rivette para a série³. No episódio em questão, há um momento onde o realizador, sentado em um café, é instigado a reconstituir episódios de sua juventude: a chegada a Paris e sua entrada nos *Cahiers du Cinéma*. Temos então um dos momentos de fala mais enfática por parte de Rivette: quando afirma categoricamente que não se considera um crítico e que a crítica que praticou era apenas uma maneira de se aproximar da realização cinematográfica.

A trajetória de Rivette enquanto cineasta sempre caminhou junto da sua atividade enquanto crítico. Mas foi nos textos dos *Cahiers* que conquistou, em um primeiro momento, respeito e certo reconhecimento ao redor de si. Alguns desses textos continuam centrais e notórios até hoje, e não há questionamento da importância e competência do crítico Jacques Rivette dentro do contexto da cinefilia e da crítica do pós-guerra francês. Mas, como define muito bem Jacques Aumont⁴:

Jacques Rivette deixou de ser crítico definitivamente há mais de 20 anos: precisamente na mesma época em que, depois de *L'Amour Fou* (1968), e não obstante todas as dificuldades, ele tinha a certeza de ser um cineasta. Hoje, ele adota, de bom grado em relação à sua atividade de crítico, um ponto de vista indulgente, mas distanciado. Sua vocação, ele o diz sem embaraço, não era ser crítico, mas cineasta; se ele deve reconhecer que, de todo modo, foi um crítico de cinema, é para negar em seguida qualquer interesse pelo que escreveu: mero exercício de aprendiz. Ele é o único dos quatro pilares dos *Cahiers du Cinéma* amarelos que se recusa sistematicamente a reeditar seus escritos⁵. A visão teleológica que Rivette tem de si mesmo (a vocação do cineasta) diz a verdade em pelo menos um ponto: foi sempre como cineasta que ele quis ver os filmes.

A recusa de se colocar enquanto crítico de cinema pode, em um primeiro momento, passar a ideia de que Rivette queria se afastar dessa modalidade de reflexão sobre o próprio ofício. O que não é necessariamente ruim, basta lembrar de outro herói de Rivette (e que foi tema de um de seus textos mais famosos), Howard Hawks, um enfático defensor de não auto-analisar a natureza do próprio ofício da

³ *Jacques Rivette: O Vigilante*, parte da série *Cinéma, de notre temps* (1990, direção de Claire Denis e Serge Daney)

⁴ AUMONT, Jacques. "O Transmissor. Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 113. Traduzido do francês por Ivna Fuchigami.

⁵ O que veio a acontecer depois do seu falecimento, em coletânea integral lançada em 2018.

realização⁶. É difícil, se não simplesmente improdutivo, estabelecer uma hierarquia entre o cineasta e o crítico no caso de Rivette. Não existe uma primazia determinante entre uma das atuações em relação a outra. Ou seja, não parece o mesmo caso de Hawks: talvez a melhor ótica para encarar essa mudança de ofício seja a da transição. A crítica enquanto ocupação temporária de um pretendo cineasta que, ao alcançar a feitura dos próprios filmes, levou a sua reflexão para outro meio.

A figura de um realizador que também produz reflexão a respeito do ofício, ainda mais de forma textual, era uma modalidade ainda escassa no cinema nos anos cinquenta, quando Rivette começa a escrever: talvez um dos exemplos possíveis seja o de Eisenstein e suas reflexões sobre a montagem. Os *Cahiers*, com sua geração de críticos que depois passam a realização, acabam colaborando, no mínimo, com a popularização desse tipo. A figura do realizador que antes de filmar passa por uma fase enquanto crítico, escrevendo sobre os filmes dos outros, se torna (ao menos na França, mas com reflexo em outros cenários) algo presente⁷. Mas essa vontade de reflexão em relação ao cinema, de maneira geral, não necessariamente se transpõe com a mudança da prática da escrita para a direção cinematográfica. E como atestar que, no cinema de Rivette, essa preocupação persiste? Acredito que o processo de *Duelle* e *Noroît* em especial, processo o qual esse trabalho lida com, nós serve como prova justa de que essa preocupação sim, persiste.

Mas Rivette não é um cineasta de uma reflexão simples e cartesiana. Seja em seus textos, ou nas falas a respeito dos filmes, há sempre um elemento do desconhecido e certa margem para a descoberta. Se observarmos a filmografia de Rivette como conjunto, ficaremos com a impressão de que existem linhas de força que permanecem mesmo com a passagem dos filmes (por exemplo, os tais "temas de Rivette" como o "complô", a "representação" e o "teatro", por exemplo), mas algumas abordagens que mudam radicalmente (basta comparar *A Religiosa* com *Céline e Julie* e depois *Não Toque no Machado*). Eis o desafio de se abordar o

⁶ Em entrevista a Constance Penley, Hawks é enfático "Eu não acredito em analisar meu próprio trabalho. Eu apenas não faço isso. Eu conheço pessoas que saíram completamente de sua base ao tentar analisar o próprio trabalho. Disponível em <<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC05folder/HawksInt.html>> acesso em 8 de setembro de 2020

⁷ Basta lembrar da relação de Leos Carax ou de Oliver Assayas com os *Cahiers du Cinéma* ou da geração que pertence Serge Bozon e Axelle Ropert com a revista *Lettres du Cinéma*.

trabalho deste cineasta como um todo (textos e filmes): não basta apenas um trabalho de comparação e justaposição desses diferentes filmes com as palavras de juventude do próprio Rivette, no sentido de elaborar uma teoria que sirva para seu cinema de forma geral. É necessário principalmente um trabalho no campo da interpretação, tentando condicionar a vontade do cineasta e colaboradores com as circunstâncias que encontraram, essas, muitas vezes, com escassos registros. Se há uma ideia circundando o cinema de Rivette, é uma ideia em movimento e as vezes enfrentando desdobramentos as vezes aparentemente contraditórios, dignos de um cineasta não conformista (e adepto a experimentação). E é brilhante perceber, ao analisarmos esse conjunto heterogêneo, é que não há perda de coesão.

Os filmes de Rivette, quando os procuramos para análise, nos obrigam a ocupar um lugar ativo. Não seria absurdo coloca-lo como um “cineasta dos cineastas”, no sentido que o próprio aplicava a si quando enfatizava a centralidade que a condição de realização ocupava em sua experiência com o cinema. Rivette era um espectador que assistia aos filmes na perspectiva de um realizador, e um realizador que as vezes acompanhava o próprio processo de realização buscando a ótica do espectador.⁸ Um pouco como o trabalho do espectador-cineasta proposto por Langlois, como escreve Jacques Aumont:

A convivência se define como um acordo implícito, mas aqui se trata de muito mais: do sentimento de pertencer a uma confraria, talvez a uma seita, a dos cineastas e, mais amplamente, dos artistas. Desde que os artistas passaram a existir socialmente separados como tais, a visão do cineasta sobre o cinema, do pintor sobre a pintura ou do artista sobre a arte foram constantemente reivindicadas como a marca, profissional e essencial ao mesmo tempo, que os distingue. Ver os filmes como cineasta é próprio dos cineastas, é o que os define, o que lhes garante pertencer ao grupo. Isso tem consequências; veremos algumas no estilo do crítico Jacques Rivette, que não temeu o esoterismo. “Esoterismo”, aliás, é talvez excessivo. A ideia da especificidade do olhar artista sobre a arte é acompanhada, efetivamente, cada vez mais, em Rivette, desta concessão: se o artista é o único a estar todo o tempo na arte, cada um pode, em compensação, ser artista de quando em quando. Esta ideia encontra sua forma acabada no momento do caso Langlois (em 1968, contexto propício): “Quem são os espectadores da Cinemateca? Cineastas em potencial. Espero, aliás, que a maioria entre eles se torne cineasta na realidade. Porém, mesmo aqueles que não farão um filme sequer, (...) se tiverem vontade de ver os filmes de Griffith, (...) os filmes

⁸ Ver o subcapítulo *Atores* no capítulo sobre *Noroît*

contemporâneos, (...) os filmes que se farão amanhã, é porque já são cineastas em potencial. Entre o cineasta atual e o cineasta virtual, seja ele crítico ou espectador, a diferença é somente de grau, não de natureza; ver e fazer filmes pertencem à mesma atividade globalmente artística.

Duelle e *Noroît*, os dois filmes de Rivette nos quais esse trabalho se concentra, foram realizados em um intervalo de três meses, de março a maio de 1975. Rivette vinha de um período ativo: havia conseguido filmar o seu *Out 1*, em 1971, com mais de doze horas de duração, representando uma radicalização do seu processo de improvisação e invenção em cena. Depois, havia realizado *Céline* e *Julie Vão de Barco*, em 1974, provavelmente um de seus filmes mais importantes e marco de uma certa maturação de método de trabalho com os atores e com a construção dramática⁹. O cinema, de modo geral, passava no começo dos anos 70 pelo momento seguinte à explosão dos cinemas novos (dos quais Rivette fora entusiasta) e traduzia a seu modo a situação pós maio de 1968. A emergência de um cinema político e a sua capacidade de persistência e relevância parecia se impor como questão: alguns cineastas se aprofundavam ainda mais nessa problemática (Godard com o *Grupo Dziga Vertov*, por exemplo) enquanto uma nova geração de cineastas franceses (Philippe Garrel, Jean Eustache, Maurice Pialat) buscava modos de lidar com a tensão e o mal-estar que não fossem explicitamente expositivos ou didáticos - a questão da política não surgia enquanto um programa.

Esse “estado das coisas” não deixou de impactar Rivette. Como o próprio conta para Serge Daney e Claire Denis, a ideia originalmente organizada em uma série de quatro filmes, a ser chamada de *Les Filles du Feu*, veio de uma vontade de distanciamento da política institucional e sobretudo, da política francesa daquele tempo. Em momento anterior à realização dos filmes, Rivette já havia feito uma espécie de manifesto onde elaborou como imaginava que se configuraria essa série de filmes¹⁰:

Por que quatro filmes ao mesmo tempo? Em primeiro lugar pelo motivo (partindo de que o cineasta não aproveita a mesma condição em relação aos seus personagens da mesma maneira que o novelista balzaquiano) de ser a única

⁹ Ver capítulo sobre *Duelle* e o depoimento de Eduardo de Gregório

¹⁰ RIVETTE, Jacques. “For the Shooting of *Les Filles du Feu*”. *Rivette: Texts and Interviews*. BFI, Londres, 1977. p. 89

maneira de estabelecer uma circulação 'específica' entre esses filmes com certos personagens e certos elementos de decoração reaparecendo de um filme para outro sob diferentes luzes, contraditórias ou complementares.

Principalmente para ver 'o que acontece' se quatro histórias, das quais os respectivos gêneros as farão teoricamente diferentes umas das outras, são filmadas de uma vez só: como a relação entre elas através de influências recíprocas as quatro produções vai funcionar, a interação entre o elenco, as suas atitudes, as suas relações - e o que pode ser modificado (acentuado, influenciado, transformado) por essa interação.

Mas é claro, ao fazer esses quatro filmes um depois do outro em um tempo limitado, outros métodos terão de ser previstos, o que deve a seu modo transformar a natureza desses quatro filmes.

Talvez a experiência mais parecida com *Les Filles du Feu* até então tenha sido a de *Out 1*, no sentido de um grande processo de filmagem (maior inclusive do que a duração do que foi filmado de *Les Filles du Feu*). A novidade da proposta se encontrava nesse longo processo de realização resultando em filmes individuais, com diferenças marcantes de tema e ambientação, no sentido de buscar uma demarcação. Esse tipo de abordagem, até então inédito, tinha uma preocupação de evidenciar certos pressentimentos que Rivette tinha sobre a realização cinematográfica, em especial a respeito de como poderia ser explorada a relação entre o roteiro, os atores e a música. Cada filme nessa série acabaria por contrastar com o seu predecessor ao radicalizar essas propostas de realização, em movimento de acúmulo.

Mary M. Wiles, uma das poucas pesquisadoras a escrever sobre *Duelle* e *Noroît*, faz uma comparação entre *Les Filles du Feu* de Rivette e *Les Filles du Feu* de Gérard de Nerval, de onde a inspiração teria surgido¹¹:

Rivette reconceituou a noção de filme em série em meados da década de 1970, quando concebeu *Les filles du feu*, um ciclo de quatro filmes. Ele pegou emprestado o título da publicação de Gérard de Nerval, *Les filles du feu*, em que o célebre poema *El Desdichado* apareceu em 1854. O fato de Rivette tomar emprestado seu título deste poeta do século XIX é altamente significativo, como verso nervaliano ressoa com a musicalidade das fórmulas mágicas, seu poder de sugestão superando seu conteúdo inteligível. O mundo cotidiano e a memória são transfigurados por meio do sonho em Nerval; a memória do poeta é, portanto, capaz de se mover além das fronteiras temporais, e seu passado individual se funde com o de toda a humanidade para

¹¹ WILES, Mary M. *Jacques Rivette (Contemporary Film Directors)*. University of Illinois Press, Chicago, 2012

proclamar um futuro místico. Tais preocupações fornecem claramente o ímpeto para o ciclo de filmes cujo título oficial foi submetido ao C.N.C. (Centre national de la cinématographie), *Scènes de la vie parallèle*, reflete a intenção de Rivette de olhar além "daquelas coisas ligadas, de perto ou de longe, ao que estava acontecendo na França na época". Ao reformular a quimérica paisagem de sonho de Nerval em *Les filles du feu*, Rivette desviou seu olhar da reação conservadora dos anos 1970, que havia ocorrido com a eleição de Giscard d'Estaing, cuja política forneceu aos cidadãos franceses um estilo moderno e moderado alternativa ao gaullismo. Em vez de focar na história contemporânea, Rivette constrói um universo mitológico em *Les filles du feu*, uma paisagem musical habitada por fantasmas e deusas.

A "mágica" ou a "fantasia" é colocada como via de resposta a essa imposição do cotidiano (da política do cotidiano, os acontecimentos pontuais da eleição francesa e da resposta da sociedade francesa por exemplo). Não se trata de fazer um único filme, e sim consumir um universo habitável: por isso a comparação com Balzac (que sempre fora uma referência, principalmente em *Out 1*), onde a circulação de personagens e dos dramas dessas personagens por diferentes livros configura um universo¹². A troca do nome da série para *Scènes de la vie parallèle* torna esse propósito ainda mais didático: é a vida paralela, um universo de uma ficção outra que não a do cotidiano.

Mas o universo dessas Cenas Paralelas tem uma elaboração mais sutil: é demarcado por algumas coincidências mitológicas que estruturam a natureza das personagens principais e do conflito do filme, é mais um universo de regras constante do que do didatismo de repetir personagens e lugares para afirmar que se trata de uma coisa só. Imaginar, por exemplo, os piratas de *Noroît* co-existindo com a intriga policesca de *Duelle* se torna um exercício mais exigente. Mas a construção do todo que se mantém, mesmo em uma série de filmes tão diferentes em termos de contexto, é só mais uma prova do artesanato que Rivette empregou. Ouçamos Rivette, em seu manifesto:

Primeiro, começar com um princípio básico para cada uma das ficções, a construção de um cenário não tão tradicional como uma tela de pintura: a construção, a estrutura de algo como quinze blocos-sequência. Evoluindo paralelamente no tempo, as quatro histórias serão divididas entre três sessões principais, três atos, correspondendo as três fases lunares (partindo da lua nova até a cheia, retornando a lua nova e finalmente a lua cheia novamente - portanto com o mesmo

¹² Curioso que hoje esse conceito de universo habitado por personagens, tramas e motivos que circulam por mais de um filme é algo bastante comum, além de ter se tornado uma espécie de *modus operandi* do mundo do audiovisual comercial: basta pensar no mundo dos super-heróis da *Marvel* ou da *D.C.* e como esse universo se fragmenta por diferentes filmes, livros, séries, de modo que se tornou um conceito até predominante na indústria (no sentido de que mesmo os filmes e séries mais "realistas" são pensados de modo que consigam se fragmentar por outros "produtos", garantindo uma posteridade desse universo).

número de transições da escuridão para a luz) que circunscreverão os quarenta dias do Carnaval. Então, durante as filmagens, cada 'unidade' (cada bloco-sequência) vai ser submetido a um método desenhado para quebrar não só as convenções da técnica dramática como também as mais recentes convenções de improvisação com toda a prolixidades e os clichês envolvidos (hesitações, provocações, etc...), e estabelecer uma *escritura* baseada nas ações, movimentos, atitudes, o 'gestual' do ator, em outras palavras. A ambição desses filmes é de descobrir uma nova abordagem a atuação no cinema, onde a fala, reduzida a frases essenciais, a fórmulas precisas, vai ter um papel de 'pontuação' poética. Não um retorno ao cinema silencioso, nem a pantomina ou a coreografia: algo a mais, onde o movimento dos corpos, seu contraponto, sua inscrição no espaço de tela, vai ser a base da *mise en scène*.

Nos capítulos subsequentes, pretendo fazer uma análise aprofundada a partir dessas coordenadas que Rivette apresenta - e antecipo que ele é bastante preciso nas suas vontades, principalmente no que toca ao trabalho do ator. De modo que, diferente do que afirmei no começo da introdução (um Rivette um tanto misterioso e ambíguo nas suas proposições acerca próprio cinema), aqui temos um momento particular onde o cineasta expõe um modo de agir (de abordagem da realização dos filmes) bastante pontual e localizado. Essa é a contradição (aparente): a premissa das fases da lua, do carnaval (uma mitologia presente) não é colocada de forma objetiva, Rivette não perde tempo explicando os seus motivos, nem deve. O elemento místico, fantástico, coexiste com a precisão no trabalho com os elementos concretos (espaço, atores, câmera).

Seguindo a lógica dessa introdução e investigando a proposta de um crítico-cineasta (ou espectador-cineasta), é interessante voltarmos a um dos primeiros textos de Rivette, *Já Não Somos Tão Inocentes*, para perceber que lá existe uma preocupação semelhante àquela que encontramos na premissa de *Les Filles du Feu*¹³:

Assistir hoje a um filme de Mauritz Stiller, F. W. Murnau ou D. W. Griffith é tocante, e também revelador da excepcional importância que todo e qualquer gesto humano (na verdade, que o funcionamento de todo o universo sensível) assume em seus filmes: um ato tão corriqueiro quanto beber, caminhar ou morrer adquire densidade – a plenitude de significado e a evidência confusa do símbolo que sempre transcendem interpretações e limitações (...)

¹³ RIVETTE, Jacques. "Já não somos tão inocentes". *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 23. Traduzido do inglês por Gabriela Wondracek Linck.

Já não somos tão inocentes é um texto onde Jacques Rivette basicamente discorre a respeito de um cinema “revelador da excepcional importância que todo e qualquer gesto humano” em contraposição a um cinema que considera como “excessivamente retórico”. E vinte e cinco anos depois, ainda é no gesto que reside a preocupação de Rivette na hora de elaborar uma proposição para os seus filmes, ou como ele próprio escreve: a de “estabelecer uma escritura baseada nas ações, movimentos, atitudes, o ‘gestual’ do ator”. Esse pensamento, do crítico ao cineasta, mantém uma coerência e a matriz do que Rivette tenta propor talvez resida, menos na invenção de uma nova forma, do que em um certo resgate (por outras maneiras, Rivette nunca foi um cineasta reacionário ou classicista) de coisas que o comoveram enquanto espectador-cineasta. Essa relação, de um texto sobre filmes terceiros e de um texto para um filme do próprio Rivette, separados por 25 anos, é essencial para percebermos que há uma coerência entre o espectador/crítico e o realizador (talvez porque as duas coisas nunca foram separadas para Rivette, portanto não há uma ruptura ou abandono).

Rivette termina o seu manifesto da seguinte maneira (transcrevo-o integralmente nessa introdução por considerá-lo uma espécie de norte para esse trabalho, um documento necessário para que o leitor consulte e sempre o coloque em perspectiva com o que escrevo):

No sentido de nos permitir fazer a travessia definitiva pela fronteira que separa a atuação tradicional daquela que nós estamos olhando para: a constante presença durante cada filmagem de músicos (diferentes instrumentos e estilos de música conforme cada filme) que irão improvisar durante as sequências, a improvisação dependente do que os atores estiverem fazendo, e o último também sendo modificado pelas invenções dos próprios músicos (gravadas em som direto junto ao diálogo e os ‘ruídos do palco’ propriamente falando).

A interação dos quatro filmes irá ser redobrada pela progressiva acentuação, de um filme para o próximo, desses princípios da *mise en scène*: do primeiro filme (*A História de Marie e Julien*), onde eles irão funcionar como um elemento de deslocamento e estranheza com uma construção dramática ainda seguindo as regras da ficção romântica - seguindo pela via do filme de terror/fantasia e do musical - até o quarto filme (*The Revenger*), onde vários aspectos vão ser dirigidos ao paroxismo (todos os personagens ao redor dessas três heroínas vão ser carregados pelos dançarinos da Companhia Carolyn Carlson)

Para criar um espaço próprio através do movimento de um corpo, para ocupar e atravessar o espaço imposto pela

decoração e o campo de movimentação da câmera, para mover e agir com (e em relação a) o espaço musical simultâneo: esses são os três parâmetros com o qual os nossos atores vão tentar basear seus trabalhos.

Embora *A História de Marie e Julien* seja colocado como primeiro filme da série, Rivette preferiu começar por *Duelle* e logo seguir para *Noroît*, originalmente apresentado com outro nome e como o último filme da série. Decide então fazer um novo "último filme", uma comédia com Anna Karina que nunca é realizada. Começa a filmar *A História de Marie e Julien* (o primeiro filme) e é obrigado a interromper as filmagens após um episódio de colapso nervoso, abandonando a série por um intervalo de quase trinta anos¹⁴.

Por se tratar de um intervalo considerável, optei por circunscrever esse trabalho apenas aos dois filmes realizados nesse período de 1975, portanto seguindo a ideia original dos filmes em sequência, durante um mesmo processo de filmagem. Os dois primeiros capítulos são dedicados aos dois únicos filmes que foram realizados: *Duelle* e *Noroît*. O terceiro capítulo e último capítulo é dedicado à ideia de interrupção e posteridade - e de como algumas propostas de Rivette ecoaram no trabalho de outros cineastas; como esse projeto, embora "incompleto" em certo sentido, conseguiu deixar um legado.

Cada um dos capítulos referentes aos filmes é dedicado aos elementos que Rivette destaca: o **espaço**, os **atores** e a **música**, tratados separado em seções distintas. Separando em elementos, acredito ter conseguido estabelecer uma análise mais aprofundada, sempre preocupado em relacionar as operações realizadas com o que Rivette registrou anteriormente enquanto atuava como crítico. Se não tenho a ambição de encerrar a discussão acerca de *Duelle* e *Noroît* e esse período da obra, de certa forma ignorado em relação a outros trabalhos, ao menos proponho a leitura de Rivette dentro da chave do espectador-cineasta, de um artista ocupado com a reflexão sobre o próprio ofício, e que deixou um registro a respeito da própria investigação.

Todas as traduções que não estão referenciadas são de minha autoria.

¹⁴ *História de Marie e Julien* é posteriormente retomado, com outro filme e apenas alguns membros remanescentes da equipe do projeto original, e finalmente é lançado em 2003.

1. Duelle (1976):

Fugir da França contemporânea e inventar uma Paris deserta

Embora concebido como o segundo filme da série¹⁵, *Duelle* foi o primeiro filme a ser realizado e a estrear, em 1976, na Quinzena dos Realizadores da 29ª edição do festival de Cannes¹⁶. O filme é protagonizado por duas atrizes, Juliet Berto e Bulle Ogier, com quem Jacques Rivette já havia trabalhado em *Out 1* e em *Céline e Julie Vão de Barco*. A dupla de roteiristas Eduardo de Gregório e Marilù Parolini (que já haviam trabalhado juntos em *A Estratégia da Aranha*, de Bernardo Bertolucci), também vinha de experiências anteriores com Rivette: Marilù é creditada como roteirista em *L'amour fou* (filmado sete anos antes de *Duelle*) e Eduardo de Gregório havia colaborado em *Céline e Julie Vão de Barco* (dois anos antes). Completam a equipe de colaboradores a editora Nicole Lubtchansk, também presente em *Out 1* e *L'amour fou*, e Stéphane Tchaladjieff, que fora um dos produtores de *Out 1*¹⁷.

Duelle trata de um embate entre duas personagens fantásticas, Viva (interpretada por Bulle Ogier) que é a "Filha do Dia" e Leni (interpretada por Juliet Berto) que é "Filha a Noite", em uma Paris contemporânea. Elas lutam entre si por uma pedra mágica que permitirá apenas a uma delas permanecer na Terra por um ano. Essa disputa envolve alguns humanos: logo na primeira cena do filme, Lucie (interpretada por Hermine Karagheuz), que trabalha na portaria de um hotel, é procurada por uma mulher misteriosa (Leni) que alega ser uma antiga amante de um sujeito chamado Lord Max Christie, que as vezes se hospedava no local. Enquanto isso o irmão de Lucie, Pierrot (interpretado por Jean Balibée), é seduzido por uma misteriosa mulher de nome Viva, que conta estar a procura de uma pedra preciosa (a tal pedra mágica do filme, o motivo da disputa) que fora abandonada por esse mesmo Max Christine e encontrada pela namorada de Pierrot, a "ticket girl" Jeanne/Elsa (interpretada por Nicole Garcia). É esse pequeno conjunto de personagens que acompanhamos durante o filme. Não existe uma grande preocupação em *Duelle* de

¹⁵ Na cópia do filme, podemos observar uma cartela que indica a série ("Scènes de la vie parallèle") e o número do filme (2)

¹⁶ Informações a respeito da estreia retiradas do imdb, disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0074443/releaseinfo?ref=tt_ov_inf>, acesso em 15 de outubro de 2020

¹⁷ Informações a respeito da equipe de *Duelle* retiradas do imdb, disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0074443/>>, acesso em 15 de outubro de 2020

ambientar didaticamente o espectador na trama - de forma que é necessário ir organizando o quebra-cabeças a medida que o filme transcorre (e a medida que nos interessamos pelo exercício). O filme se concentra em utilizar esse conflito para colocar essas personagens em um jogo de sedução e risco.

A recorrência dos mesmos nomes nas equipes de diferentes filmes é uma marca geral de Rivette: o diretor de fotografia William Lubtchansky, por exemplo, tem a sua primeira colaboração em *Duelle* e a última em *Não Toque no Machado*, mais de trinta anos depois. Mas parece que em *Duelle* essa recorrência opera, para além da predileção por trabalhar com os mesmos profissionais, também no sentido de trazer colaboradores que já tinham certa intimidade com o método de trabalho em desenvolvimento. Principalmente no caso da equipe oriunda de *Out 1*, filme que tinha o imprevisto dos atores (de forma radicalizada até para o próprio Rivette, que já trabalhava com o imprevisto) como motor para a construção de cena - além de uma abordagem não tão convencional do papel do roteiro dentro da economia do filme e da organização da filmagem.

Sobre a continuação de processos e abordagens presentes em filmes anteriores, o próprio produtor de *Out 1* e *Duelle*, Stéphane Tchaladjieff, expõe essa relação¹⁸:

Meu encontro com Rivette aconteceu por volta de 1969. Eu amava tanto *L'amour Fou* que queria saber quais eram seus planos. Eu o conheci e ele me explicou que, depois de começar a improvisar com os atores de *L'Amour Fou*, ele queria ir muito mais longe. Ele queria fazer um filme sem limite de tempo. Fizemos isso e conseguimos um adiantamento de receita. A TV não quis participar (era a ORTF na época). Então embarcamos em uma louca e linda aventura, sem saber se o filme duraria seis horas, doze horas, dezoito horas ou vinte e quatro horas! Os atores tinham uma espécie de contorno, mas também tinham a liberdade de levar a história em qualquer direção que pudessem imaginar. (...) É uma leitura que se pode fazer do filme: são os atores que assumiram o poder em relação à sua importância na história, à forma como intervêm... (...) Depois, trabalhei novamente com Rivette em outro projeto, mais uma vez fora do comum: ele queria fazer quatro longas-metragens *back-to-back*, seguidos, com filmagens em cerca de três ou quatro semanas, muito concentradas. (...) Os quatro filmes fariam parte de um ciclo, "*Les filles du feu*". São filmes um pouco distantes na obra de Rivette, filmes totalmente estruturados, fantásticos, irrealis, contos lúdicos. Talvez ele estivesse pensando em fazer o que imaginava serem filmes convencionais à sua maneira, filmes divertidos

¹⁸ FRAPPAT, Hélène. "Stéphane Tchaladjieff: En-dehors". *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 146-149

e alegres. Para "*Les filles du feu*", acredito que ele também tenha se inspirado em *Out 1*, que exista uma relação direta entre *Out 1* e "*Les filles du feu*". *Out 1* era uma espécie de baú do tesouro para Rivette. Acredito que alguns dos filmes que ele fez depois retomam e desenvolvem elementos que ele queria trabalhar desde *Out 1*.

Embora seja uma espécie de lugar-comum encontrar recorrências que atravessem toda uma obra (e isso inclui o cinema de Rivette¹⁹), podemos partir desse depoimento de Tchalgadjieff e traçar uma trajetória onde o cineasta se desdobra em preocupações que extrapolam as funções convencionalmente atribuídas ao diretor, chegando a própria maneira de conceber a produção do filme em sentido amplo (determinar duração das filmagens e a sequência dos diferentes filmes, como se montasse a sua própria linha de produção²⁰). *Duelle* parece dar continuidade a *Out 1* no trabalho com o improviso dentro da cena e o desenvolvimento do roteiro durante a filmagem, mas trabalhando de maneira diferente. Por exemplo: Eduardo de Gregório, roteirista, faz um relato a respeito do que considera um princípio de trabalho do roteiro em *Duelle*²¹:

Não havia roteiro, mas uma grande folha na qual escrevíamos: primeiro dia, segundo dia, terceiro dia, quarto dia ... O que ia acontecer não foi estabelecido de início, foram caixas que nós enchemos (...) Com Jacques corremos sempre um risco, é uma aventura... Este princípio de trabalho pode confundir os seus colaboradores que se perguntam para onde ele vai.

Esse tipo de abordagem do roteiro presente em *Duelle* não é inédito e parece existir enquanto um processo de investigação de princípios de trabalho (para utilizar o termo empregado por Gregório) do próprio Rivette durante a passagem de seus filmes. Eduardo de Gregório continua com seu relato, estabelecendo uma comparação com o próprio trabalho em *Céline e Julie Vão de Barco* e expondo as diferenças do papel do roteiro para a construção do filme, além de apontar como

¹⁹ Em *Secrets and Lies, or How (not) to write about Jacques Rivette*, Douglas Morrey faz uma provocação a respeito desse lugar-comum nas análises sobre o cinema de Jacques Rivette: "Outra manobra favorita é identificar traços estilísticos que se repetem na obra de Rivette, sem necessariamente analisar como eles operam no contexto de filmes individuais (...) sem refletir sobre como isso pode significar diferentes coisas nesses filmes tão diversos." MORREY, Douglas. *Secret and Lies or How (not) to write about Jacques Rivette*. The University of Warwick, 2010.

²⁰ Essa relação ficara mais visível com a evocação do produtor Val Lewton como uma referência.

²¹ FRAPPAT, Hélène. "Eduardo de Gregorio: Alice voit passer un lapin". *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 151-156

isso é fruto de uma reflexão que surge ao final da realização de *A Religiosa* (ou seja, dez anos antes de *Duelle*):

Depois de *A Religiosa*, ele disse a si mesmo: não há razão para que o cenário deva prevalecer, deve ser um elemento entre outros. Outros elementos - os atores, os espaços, a música - influenciam a história. Portanto, em vez de desenvolver o roteiro primeiro, por que não desenvolvê-lo ao mesmo tempo? No set de *Céline e Julie* eu intervi de forma bastante lateral nas cenas ligadas a Marie-France, Bulle ou Barbet Schroeder, e as outras cenas eu assisti. (...) O motivo essencial de *Duelle*, além de Bulle Ogier e Juliet Berto, foi a música de Jean Wiener. Jacques queria que sua música não fosse adicionada, pós-sincronizada, mas tocada ao vivo durante as cenas. Wiener somente sabia do momento em que deveria intervir. Mas eu escrevia os diálogos todos os dias. Na minha memória, *Céline e Julie* estava mais organizado ao redor de uma estrutura literária mais óbvia, enquanto em *Duelle*, um filme bastante livre, um filme de pura encenação, a música e os lugares têm mais importância.

Há um aparente e interessante contraste entre os depoimentos de Eduardo de Gregório e Stéphane Tchalgadjeff. Enquanto Tchalgadjeff aponta que Rivette, no caso do projeto *Les Filles du Feu / Scènes de la vie parallèle* (com *Duelle* incluso), estaria almejando "filmes totalmente estruturados" e "pensando em fazer o que imaginava serem filmes convencionais à sua maneira", na visão de Gregório *Duelle* é ainda mais livre do que *Céline e Julie* em termos de organização (menos preso em uma estrutura literária). Apesar desta aparente contradição, o termo "cinema convencional" também surge de forma análoga no depoimento de Gregório (aqui como "tradição do cinema"), demarcando que havia sim uma vontade (ou auto-consciência) de estabelecer uma relação com um certo cinema do passado:

A certa altura Jacques sentiu desejo de se dedicar a outra tradição do cinema: para *Duelle*, os filmes produzidos por Val Lewton e onde este desempenhou um grande papel, e não somente os filmes de (Jacques) Tourneur — *Sangue de Pantera*, *A Morta-Viva*, *A Sétima Vítima*. Eu era a pessoa para fazer esse tipo de cinema que Jacques queria naquela época.

Val Lewton foi um produtor de Hollywood nascido na Rússia e conhecido por suas produções baratas (consideradas como filmes B) para a RKO Studios, que compreendem um período de 1942 a 1951, e tendo trabalhado na maioria das vezes com diretores como Mark Robson, Jacques Tourneur e Robert Wise - que definiu

Lewton²² como “um daqueles pertencentes a uma rara espécie, um produtor realmente criativo”. Wise descreve a contribuição de Lewton como a de “alguém que trouxe algo novo para os tão-chamados filmes de horror. Seus filmes eram de um tipo raro: o filme de horror “psicológico” onde a tensão e o medo são gerados não por monstros ou efeitos especiais, mas pela sugestão.” O mais importante na relação possível entre Lewton e Rivette talvez resida na maneira em que o primeiro trabalhava em seus filmes:

Val era ele mesmo um escritor e era o responsável por criar a maioria das histórias que produziu. Ele trabalhava próximo aos roteiristas em seus roteiros. Tinha um interesse vital pela parte visual dos seus filmes e trabalhava bastante perto do diretor e dos diretores de arte, fotógrafos e figurinistas. Ele nunca se impôs de maneira firme em relação ao diretor e assumia uma posição de máximo suporte na feitura dos filmes.

No obituário escrito em decorrência da morte de Val Lewton, Manny Farber elabora como enxerga o trabalho de Lewton em relação ao papel que o produtor tinha dentro da maneira com que os filmes eram realizados (atribuindo a Lewton características de autoria nos filmes que produziu). Embora Lewton fosse um produtor que anteriormente tivesse trabalhado como escritor (e continuado a colaborar nos roteiros dos filmes que produziu), para Farber a marca de Lewton reside nos aspectos artesanais com que ele criava dramas de forma quase abstrata²³:

A manobra mais bem sucedida de Lewton foi fazer o público pensar mais sobre o material do que este justificava. Alguns de seus procedimentos eram os usuais: esconder informações importantes, mandar assassinar seus personagens fora do palco ou interromper um momento de assassinato em um celeiro sombrio com o plano de um cavalo relinchando. Ele, no entanto, escondeu muito mais de suas histórias do que qualquer outro cineasta e forçou sua equipe a criar dramas de forma quase abstrata, com sons simbólicos, texturas e coisas do gênero que deixaram o público hiper-consciente desse artesanato sensível. Colocou seus personagens em situações que não demandavam um melodrama exagerado e permitiu o uso de uma câmera jornalística - por exemplo, um marinheiro tentando se fazer ouvir em meio ao estrondo de uma pesada correnteza, que o

²² WISE, Robert. “Foreword by Robert Wise”. *The Val Lewton Career: Fearing the Dark*. BANSACK, Edmund G. Jefferson (aut.), McFarland & Co, 1995. p.1

²³ FARBER, Manny. “On Val Lewton” *The National*, 14 de abril de 1951. Disponível em: <<https://notesoncinematograph.blogspot.com/2009/09/manny-farber-on-val-lewton.html>>, acesso em 16 de outubro de 2020

enterra dentro do armário de um navio. Ele usava uma técnica de “spray-shot”, que geralmente consistia em ecoar sombras sugestivas através de uma parede ou observar o terror da heroína em uma caminhada solitária e, em seguida, adicionar um momento de conforto caseiro, com a mulher-gato tentando limpar sua consciência em uma banheira decorada com patas de gato. Esse método taquigráfico permitiu a Lewton abandonar os aspectos risíveis de eventos improváveis e dar aos pedaços restantes de material a estranha autenticidade de um daguerreótipo.

Citando esse mesmo obituário, Martin Scorsese define Farber²⁴ como o primeiro a descrever a maneira como “Tourneur equaliza pessoas e objetos” (ou seja, a relação Tourneur/Lewton a despeito de quem seria o responsável pelos procedimentos dentro dos filmes se confunde). Para Scorsese, essa “equalização” existe no momento em que “lugares, objetos e atmosfera são presenças vivas em seu trabalho, enquanto emoções e drama falam muito suavemente, para melhor mostrar o quão profundamente são afetados pelo mundo físico ao seu redor”.

Durante a fase em que atuou como crítico, era usual que Rivette realizasse em texto uma investigação cuidadosa sobre os procedimentos estilísticos que estariam presentes em determinados filmes, apontando indícios do porque seriam ou não filmes interessantes. Essas críticas acabavam muitas vezes se aproximando da elaboração de um “programa de cinema” em si, partindo de um filme específico para chegar em um problema do cinema de maneira mais ampla. Nesse sentido, a defesa dos filmes era indissociável à defesa de uma maneira de realização geral. E conforme abordado anteriormente, o “Rivette realizador” e o “Rivette crítico” coexistiram durante esse período: não é equivocado pensar que a elaboração teórica presente nos textos já tinha como objetivo abrir caminhos para uma prática²⁵. Quando escreve sobre Howard Hawks²⁶, por exemplo, Rivette localiza e defende procedimentos semelhantes ao que aponta Scorsese a respeito de Lewton/Tourneur:

Os heróis lhe interessam menos por seus sentimentos do que por seus gestos, que ele (*Hawks*) persegue com uma

²⁴ SCORSESE, Martin. “Foreword”, *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. FUJIRAWA, Chris (aut.). McFarland & Co, 1998.

²⁵ “A visão teleológica que Rivette tem de si mesmo (a vocação de cineasta) diz a verdade em pelo menos um ponto: foi sempre como cineasta que ele quis ver os filmes.” AUMONT, Jacques. “O Transmissor”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 113

²⁶ RIVETTE, Jacques. “Gênio de Howard Hawks”, *Howard Hawks Integral*. Fundação Clóvis Salgado, 2013, Belo Horizonte. Tradução de Maria Chiaretti Mateus Araújo

atenção apaixonada; ele filma ações, especulando somente sobre o poder de suas aparências: o que nos importam os pensamentos de John Wayne andando em direção a Montgomery Clift, ou os de Bogart durante uma surra?

Explorando ainda mais esse gesto de “filmar ações, especulando somente sobre o poder de suas aparências”, Rivette continua: “O espaço sempre exprime o drama; as variações do cenário modelam a continuidade do tempo. Os passos do herói traçam as figuras do seu destino”. Esse tipo de defesa não é exclusiva quando se trata de Howard Hawks: se voltarmos ao primeiro texto de Rivette enquanto crítico²⁷, logo no primeiro parágrafo encontramos a defesa do cinema de Mauritz Stiller, F. W. Murnau e D. W. Griffith a partir da “excepcional importância que todo e qualquer gesto humano assume em seus filmes”. Em *A era dos metteurs en scène*²⁸, Rivette mais uma vez toca na relação entre cinema e aparência quando defende:

Não é mais do fantasma das coisas que o cineasta deve tirar sua matéria, e sim das mais vivas e chocantes aparências. O cineasta deve compor com o que há de mais concreto nas aparências, de maior gravidade. Se ele quiser conduzi-las na direção ao abstrato, mantendo-as sempre únicas, isso não se fará em detrimento do que é individual ou singular, mas de toda veleidade da álgebra sintática ou romanesca.

Ou seja, as preocupações presentes na concepção de *Duelle* (nos diálogos com seu roteirista Eduardo de Gregório), a procura consciente pela aproximação com cinema de Lewton e a clara enunciação de alguns elementos²⁹ aos quais Rivette concentra a sua atenção, parecem existir de maneira coerente com as ideias trabalhadas e localizadas nos textos críticos. Retornando ao ponto de diferenciação entre *Out 1* e *Duelle / Noroît*, essa referência consciente a um processo cinematográfico terceiro parece instaurar uma distância entre a feitura dos dois filmes, mesmo compartilhando propriedades semelhantes. Rivette não foi, durante sua trajetória, um cineasta “reacionário”, no sentido de atribuir ao cinema do passado um lugar privilegiado e inalcançável. Quando propõe esse contágio com o

²⁷ RIVETTE, Jacques. “Já Não Somos Inocentes”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 23. Tradução do inglês por Gabriela Wondracek Linck.

²⁸ RIVETTE, Jacques. “A era dos metteurs en scène”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 36. Tradução de Lúcia Monteiro.

²⁹ Como visto na introdução em “Les Filles du Feu”, depoimento de Rivette a respeito do conjunto.

cinema de Lewton, parece ser buscando um ponto de inspiração para radicalizar alguns princípios que identifica no método de trabalho desse produtor.

Investigar o diálogo que se constrói a partir desses elementos enunciados (espaço, atores e música) em relação a uma perspectiva de um cinema circunscrito no passado enquanto referência, e em relação a atenção que Jacques Rivette emprega no processo de produção de *Duelle* (desde os colaboradores, a organização da rodagem, a maneira de trabalhar com esses diferentes colaboradores) parece ser o caminho mais interessante de análise aqui.

1.2 Espaços

"A Filha da Lua e a Filha do Sol lutam por um diamante mágico que permitirá a vencedora permanecer na Terra, especificamente na Paris dos dias modernos". Essa sinopse³⁰ de *Duelle* nos apresenta uma trama genérica com uma informação importante: a presença de elementos mitológicos atemporais³¹ co-existindo em um tempo contemporâneo ao da realização ("Paris dos dias modernos"). E embora (a primeira vista) a caracterização dessa trama, de seus personagens e das situações, acabe remetendo (como objetivou Rivette) ao "filme fantástico", há um contexto urbano que consiste na presença de alguns interiores e figurinos que também remete (no sentido visual) ao universo filme noir³². Ou seja, há um diálogo atemporal que se estabelece a priori (para além do "mitológico") com um deslocamento proposital de elementos, forjando um espaço/tempo que, embora "ambientado na Paris dos dias modernos", também evoca outras épocas.

Essa tensão entre elementos e o seu resultado enquanto filme poderia ser também uma sinopse precisa para *Duelle*. Na conversa com Serge Daney filmada por Claire Denis,³³ Rivette aponta que:

"Depois de *Out 1*, pareceu impossível, nos meus filmes, falar sobre o mundo contemporâneo, o que chamamos de 'mundo real', e nesse momento eu queria, mais do que tudo, trabalhar com a ficção, filmes de ficção fantástica. Eu não filmei todos... o primeiro projeto era, depois de *Celine et Julie*, um filme que eu queria fazer com Jeanne Moreau (...) que era uma história baseada no mito de Sarah Bernhardt, misturado com o Fantasma da Ópera de Gaston Leroux. E o que veio a seguir eram histórias diferentes entre si mas com uma coisa em comum: a completa recusa da França da década de setenta. Era algo que de repente eu não queria mais ver."³⁴

³⁰ Retirada da página do filme no imdb, disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0074443/?ref_=ttrel_rel_tt>, acesso em 12 de outubro de 2020

³¹ Endosso a reflexão de Hélène Frappat de que "Com *Les Filles du Feu*, Rivette atravessa o cinza giscardiano (este período sinistro em que o lado empresarial é desmascarado numa sequência da Pont du Nord), desviando o olhar da história contemporânea graças à construção de uma mitologia atemporal." FRAPPAT, Hélène. "Les Filles du Feu". *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 150

³² Desenvolvo essa associação de maneira mais detalhada no decorrer do capítulo.

³³ *Jacques Rivette: O Vigilante* (1993). Dirigido por Claire Denis/Serge Daney.

³⁴ Por volta do minuto 36 da segunda parte do filme, denominada *II - La Nuit*. Tradução própria da legenda em inglês.

Há uma intenção por criar este lugar da ficção, de certa forma “escapista”, forjado conscientemente e propositadamente como recusa de um contexto em um país. Embora o filme não elucide de forma didática, em nenhum momento, essa operação, o depoimento de Rivette nos ilumina e (novamente) nos coloca a prestar atenção no entorno do filme (aqui essencial). Cabe examinar as escolhas de Rivette em *Duelle* também sob a ótica dessa busca pela ficção (referente ao cinema) como recusa ao contemporâneo. Mesmo que, mais a frente no depoimento, Rivette associe o momento político francês posterior aos anos 80, que consiste em uma política de intrigas e complôs na visão do realizador, com situações análogas que aparecem em seu filme *Ponte do Norte* (em um exemplo de como o momento político acabou incorporado ao filme). De certa forma essas situações também estão presentes em *Duelle* (como também estão presentes em filmes anteriores, como *Paris Nos Pertence*, e são apontadas enquanto temas gerais de Rivette) mesmo que de forma mais esparsa e nebulosa.

Os conflitos e as personagens em *Duelle* nos são apresentados muito apressadamente e de forma, e quando alguma introdução ocorre, muitas vezes ela é dúbia e até enganosa (não sabemos exatamente quais intenções conduzem algumas das personagens, ou qual índole elas carregam). Parece uma indicação para não nos atermos a esta trama de conflitos enquanto organizadora ou central: no meio desta confusão (ou falta de um ponto de acesso), acabamos por prestar atenção nas personagens, em sua caracterização e nas locações por onde passam. Cada espaço do filme possui uma presença singular, demarcada: o hotel, o cassino, o salão de dança, o aquário. Espaços que parecem também possuir ordenações próprias: o aquário, por exemplo, é o lugar do assassinato e do risco. Enquanto o salão de dança aparece como lugar de sedução e dissimulação³⁵.

Em um artigo para a *Artforum*, Jonathan Rosebaum estabelece um jogo de correspondência entre filmes que teriam servido enquanto modelos críticos para Rivette, e os filmes que ele teria realizado em relação a esses modelos. Rosebaum aponta como correspondente a *Duelle*³⁶ o filme *A Sétima Vítima* (1943) - produção de Val Lewton passada quase inteiramente em uma Greenwich Village,

³⁵ Tratarei com mais profundidade dessa demarcação entre os espaços e situações que acontecem especificamente nesses espaços (qualidades dramáticas dos espaços, para usar um termo do próprio Rivette) mais a frente.

³⁶ ROSEMBAUM, Jonathan. “Passages: Jacques Rivette”. *Artforum*. maio de 2016. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201605/jacques-rivette-59510>>, acesso em 8 de setembro de 2020

bairro icônico de Nova York, filmada em estúdio. A trama acompanha a trajetória da órfã Mary: informada do sumiço da irmã mais velha, sua única parente e mantenedora, ela precisa se decidir entre trabalhar para pagar a escola onde mora e estuda ou sair para Nova York em busca dessa irmã desaparecida. Esse sumiço, como descobrimos com o passar do filme, está relacionado com uma seita conhecida como “Paladistas”, uma espécie de “seita satânica secreta” a qual a irmã estava ligada.

A despeito da curta duração, o filme apresenta um número considerável de situações, histórias paralelas de personagens e reviravoltas depois da chegada de Mary em Nova York. Ou, como coloca o crítico Michael Koresky³⁷, “os roteiristas DeWitt Bodeen e Charles O’Neal continuam empacotando tanto enredo, personagem, história de fundo e excentricidade geral nos 65 minutos restantes do filme, e ele se move tão rapidamente de uma peça definida para outra, que talvez não seja surpreendente que muitos espectadores naquela época ficaram perplexos e descontentes com o filme”. O valor da obra não está necessariamente na trama e sim (mesmo sendo lacunar e apressada) no que ela opera para propor uma atmosfera (que era a preocupação de Lewton) através das cenas. Nas palavras de Koresky:

Este filme de 1943, dirigido pelo estreante Mark Robson, não tem nenhum elemento sobrenatural literal (ao contrário dos outros filmes de Lewton), habitando um bizarro espaço intermediário. Ele apenas olha para o mal, quase como se tivesse aparecido com o canto do olho, e é ainda mais assustador por isso. Composto por uma série de cenas curtas que se combinam em um lento borbulhar de terror existencial, o filme chega a um clímax extenso, embora narrativamente abstrato (uma cena de perseguição apenas no sentido mais literal), que é então sumariamente seguido por um desfecho que consegue concluir a história da maneira mais intencionalmente insatisfatória, embora quase subliminar. (...) O horror de Val Lewton era frequentemente dado à abstração, às vezes por necessidade econômica, mas *A Sétima Vítima* é um filme oblíquo até mesmo para seus padrões. Seu horror não vem do medo da morte, mas sim de uma profunda comunhão com a morte. Os paladistas sentem menos como uma ameaça literal do que uma presença fantasma que existe para dar forma às nossas ansiedades existenciais mais profundas: eles não matam, mas insistem na morte. “Que prova você tem de que é superior ao mal?” o líder do grupo a certa altura pergunta a

³⁷ KORESKY, Michael. “The Seventh Victim”. parte do simpósio *Take Six: Reverse Shoot in Time*. Reverse Shoot, 27 de outubro de 2017. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/symposiums/entry/2380/seventh_victim>, acesso em 12 de setembro de 2020

um dos personagens mais virtuosos do filme, seu rosto iluminado por baixo, criando um contraste avassalador.

A presença de alguns personagens (mesmo curta) e a força de alguns espaços e situações se sobrepõe a narrativa: uma linha de diálogo, um gesto de uma personagem ou uma locação acabam se mostrando mais determinantes do que a “história” em si. Em *A Era dos Metteurs en Scène*, Rivette apresenta uma definição que poderia servir tanto a *Sétima Vítima* quanto para *Duelle*³⁸: “Não é mais do fantasma das coisas que o cineasta deve tirar sua matéria, e sim das mais vivas e chocantes aparências. O cineasta deve compor com o que há de mais concreto nas aparências, de maior gravidade. Se ele quiser conduzi-las em direção ao abstrato, mantendo-as sempre únicas, isso não se fará em detrimento do que é individual ou singular, mas de toda veleidade da álgebra sintática ou romanesca”.

Pensando a luz dessa relação entre os apontamentos feitos por Rivette nos textos e os procedimentos que ele emprega em *Duelle* (e a relação com o filme noir), o crítico Bernardo Moraes Chacur aponta³⁹:

Duelle narra o conflito entre dois entes sobrenaturais: as filhas da Lua e do Sol, manipulando um grupo de mortais para conquistar permanência no plano físico. Esse pano de fundo místico, no entanto, só se revela gradualmente. A história é contada a partir de clichês da ficção detetivesca: motivações ocultas, pessoas e objetos perdidos. O filme *noir*, gênero pretensamente realista, se torna sobrenatural a partir da simples exacerbação de seus elementos tradicionais. Se Rivette ainda perseguia como diretor o realismo que defendera como crítico, qual era o real que buscava capturar?

Primeiramente, a evidenciação do absurdo e do irreal inerentes a qualquer narrativa, escamoteados sob a ilusão da verossimilhança. Ainda mais, uma celebração do potencial significativo da realidade e do cinema. O que Rivette condenava na retórica era o empobrecimento do sentido, a limitação do mundo em preconceções. Aquilo que celebrava nos melodramas de Griffith ou nos faroestes de Hawks era a sua capacidade de gerar novas camadas por meio da *mise-en-scène*. *Duelle* explora uma riqueza de sentido – na edição, nos cenários, na presença física dos atores, nos enquadramentos e nos movimentos de câmera – que não se esgota pela ausência de uma trama coerente e de resolução inequívoca.

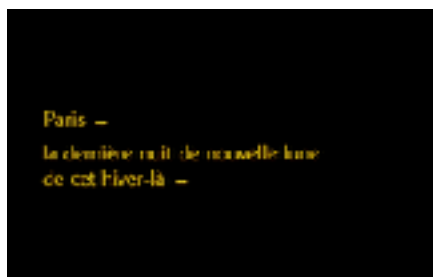
³⁸ RIVETTE, Jacques. “A Era dos Metteurs en Scène”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 36. Tradução de Lúcia Monteiro.

³⁹ MORAES CHACUR, Bernardo. “*Duelle, Noroît - O Místico contra o Convencional*”. Revista Multiplot! 11 de abril de 2018. Disponível em: <<http://multiplotcinema.com.br/2018/04/duelle-noroit-o-mistico-contra-o-convencional/>>, acesso em 8 de julho de 2020

Esse paroxismo causado pelo acúmulo do que Chacur aponta enquanto “clichês da ficção detetivesca” acaba por servir a “evidenciação do absurdo e do irreal inerentes a qualquer narrativa” - embora esse absurdo e irreal estejam apontados enquanto inerentes, eles necessitam do paroxismo para chegarem a evidência (em uma relação de dependência mútua). Essa formulação aparentemente funciona para os filmes de Val Lewton (com facilidade transitando entre elementos que poderiam ser apontados enquanto do filme noir ou do filme fantástico) e no próprio *Duelle*, embora necessite de um acréscimo central: esse paroxismo pode até ser causado pelo acúmulo (“se torna sobrenatural a partir da simples exacerbação de seus elementos tradicionais”), mas precisa de um elemento sobrenatural agindo como uma espécie de “disparador” dessa exacerbação, um elemento explicitamente sobrenatural.

Em *Sangue de Pantera* por exemplo, a presença da transformação em pantera enquanto elemento de risco é determinante, embora a relação entre a personagem e sua crença (se tornar uma pantera) permaneça nebulosa até certo ponto do filme. Em *A Sétima Vítima*, a existência do grupo satanista (os Paladistas) praticando a sua crença é uma coisa concreta, a ponto de levar a morte de pessoas. E em *Duelle* não existe uma “dubiedade” em relação ao caráter sobrenatural da Filha do Sol e da Filha do Fogo: nesse sentido o elemento é ainda mais explícito do que no cinema de Lewton. Por isso o “se torna sobrenatural” não parece ocorrer a partir da simples exacerbação e sim com a exacerbação aliada essencialmente a uma presença sobrenatural. Talvez seja justamente por isso que Rivette prefere definir *Duelle* enquanto filme fantástico em detrimento ao *filme noir*: embora possua elementos dos dois, o elemento fantástico é o que caracteriza o filme.

Pensando em todo esse conjunto de referências e correspondências, a primeira pergunta a se fazer é onde Rivette escolhe situar as ações de seu filme, ou melhor: “qual Paris” procura Rivette apresentar. Logo na primeira cartela pós-créditos o filme anuncia essa ambientação (o nome da cidade é a primeira informação que temos, a primeira palavra do filme):



(cartela inicial: "Paris - a última noite de uma nova lua, esse inverno")

Não é novidade na obra de Jacques Rivette esse protagonismo da cidade de Paris. Mas dada a condição de recusa, parece um pouco contraditório o esforço de “não ver a França da década de 70” e ao mesmo tempo localizar o filme em uma cidade existente e central dentro do país - mesmo quando a trama do filme não obriga essa ambientação (a história poderia ocorrer em qualquer lugar, mas ocorre em um lugar específico). A Paris de *Duelle* passa-se, majoritariamente, em interiores: um saguão de hotel, um salão de festas, um cassino clandestino no andar superior de um bar, um quarto de hotel, um aquário, um estacionamento. Esses lugares, com exceção do cassino e do salão de dança, estão sempre vazios. Mesmo quando vai a lugares públicos, como o aquário e a estação de metrô, ou a um parque (um dos poucos exteriores), esses lugares são apresentados como inabitados.

Essa Paris deserta contrasta apenas com uma sequência, na primeira parte de *Duelle*: nessa sequência, logo de início, os personagens passam por um saguão lotado de pessoas⁴⁰ e há um evidente choque visual entre a caracterização das personagens e os passantes que acabam incorporados ao filme. Esse choque não é disfarçado, pelo contrário: Rivette assume a surpresa das pessoas com a filmagem (olham para a câmera, para os atores e acabam interagindo com a cena), talvez no sentido de evidenciar o quanto aquela encenação (o desfile daqueles personagens de ficção) é um corpo estranho nesse cenário, criando uma sequência (talvez a única) que ilustra de maneira direta esse estranhamento. A própria movimentação das atrizes, passando por meio das pessoas, parece ter como intenção provocar essa interação.

⁴⁰ Embora não tenha conseguido confirmar a informação, acredito se tratar do lobby do Hippodrome de Vincennes antes da reforma.



Esse saguão aparece apenas uma vez no filme, diferente das outras locações que, em um número bastante limitado, servem como palco para diversas ações e ressurgem em diferentes momentos da trama. Esse uso repetido de um número limitado de locações remete diretamente a uma questão de economia dos filmes B (como o próprio *Sétima Vítima*): por uma questão orçamentaria a ação necessitava ser reduzida a poucas e repetidas locações. Uma definição precisa dessa correspondência entre os filmes B e limitação de locações foi feita pelo cineasta francês Serge Bozon, ao falar de como essa questão econômica influenciou a concepção de seu filme *Tip Top*:

(...) O elemento do filme B não reside apenas no roteiro. Você pode aplicar o mesmo princípio aos sets, ao figurino, ao quadro e a edição. O filme teve uma limitação de locações, as quais precisávamos retornar repetidamente, como o montão de terra onde o informante morre, que é o mesmo local onde o supervisor se mata e onde o personagem de Damien's espreita ao amanhecer. (...) Nós não fizemos isso para seguir os princípios de OuLiPo ou para fazer homenagem aos filmes B: filmes B foram filmados rápidos por questões financeiras, então os ângulos eram repetidos, o que davam a esses filmes uma qualidade inquietante, de modo que esses filmes ficavam presos na sua cabeça.⁴¹

A questão financeira certamente está presente em *Duelle*, principalmente pela vontade de realizar uma série de filmes seguidos (e com orçamento reduzido): trabalhar com um número menor de locações, reutilizando-as, e não necessitar de

⁴¹ BOZON, Serge. *Interview: Serge Bozon (por Nicholas Elliott)*. Film Comment (blog), 9 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-serge-bozon-tip-top-huppert/>, acesso em 18 de junho de 2020

muita figuração são imperativos para baratear o custo de um filme. Ou seja, essas escolhas tem também um propósito de viabilidade econômica (como nos filmes B). Porém a escolha de ambientação de *Duelle* é bastante diferente de *Noroît* (que se passa quase inteiramente em uma locação só, um castelo), provando que havia sim um objetivo de correspondência com o gênero.

Para além da repetição das mesmas locações em diferentes cenas, cabe analisar quais locações escolhe Rivette para ambientar a trama do filme, e sondar os motivos e efeitos. Há uma dimensão do trabalho que permeia alguns dos espaços onde o filme transcorre: as duas personagens femininas humanas, que acabam vítimas de manipulação por parte da Filha do Sol e da Lua, são procuradas em seus locais de trabalho, por exemplo. No caso de Lucie, o espaço de trabalho é o hotel onde atua como uma espécie de vigia/recepcionista, e no caso de Elsa, o clube onde trabalha como *ticket girl*. Dois ambientes de trabalho noturno. A respeito do hotel, é interessante perceber que logo na primeira sequência onde a locação aparece (quando Leni procura Lucie como uma recém chegada, o primeiro encontro entre as duas) há um deslocamento do lobby (local de maior circulação) para uma área aos fundos, que parece ser do restaurante do hotel e que não está em funcionamento (supomos pela presença de cadeiras empilhadas em cima da mesa). Ou seja: uma área de não circulação, e portanto local onde as personagens podem desenvolver um diálogo mais íntimo, se não secreto:



Encontramos lógica parecida na primeira sequência, onde Leni procura Jeanne/Elsa no salão de danças onde ela trabalha: Leni aparece como uma cliente que compra um ticket para dançar com Elsa. Introduzido o verdadeiro motivo do encontro, as duas se retiram do centro do salão até uma mesa de canto onde podem

conversar com mais intimidade. Ou seja, o motor da trama (que neste momento é a busca de uma mulher por um homem) é introduzido em um tom sigiloso. Outro ponto que vale a nossa atenção é a escolha destas duas locações como ambientação para os primeiros contatos entre as personagens: dois locais onde essas personagens estão a disposição para atender quem as requisitar (tanto a portaria quanto o trabalho de *ticket girl*) e portanto em certa posição de vulnerabilidade (e de risco de vida, conforme o filme prossegue). Há uma razão de Leni as procurar durante o trabalho: é o momento onde elas terão que lhe ouvir (e assim acabam arrastadas para o conflito).

O salão de jogos (uma espécie de cassino clandestino) é outro lugar frequente no filme (aparece em duas longas sequências): um local opulento, onde homens e mulheres (não sabemos exatamente quem são), vestidos a rigor, se concentram em suas apostas. Na primeira sequência onde aparece, é o lugar onde Viva seduz Pierrot, lhe dando o dinheiro para cobrir uma aposta. Descobrimos se tratar de um lugar secreto em uma segunda sequência posterior, quando Lucie é incumbida de seguir Viva até um bar no térreo de prédio e vê a personagem conseguindo acesso a um segundo andar após entregar uma senha (ela pede por um “Lacryma Christi bem mexido” para o barman, que faz o gesto de apertar um botão em baixo do balcão). É nesse segundo andar que se encontra o salão de jogos secreto, e logo que chega Lucie é interpelada por Viva, que a reconhece enquanto uma presença estranha.

A dinâmica que se estabelece entre as duas nessa sequência é a de um jogo, com blefes (Lucie tenta alegar que está apenas fazendo uma reportagem sobre cassinos) e apostas, e onde Viva tenta intimidar Lucie. A maneira com que Viva domina o espaço nas duas cenas (vagando pelos jogadores, como se tivesse algum tipo de propriedade sobre o lugar) acaba por caracteriza-la como alguém com certa agência sobre a sorte/azar daqueles homens (alguém “acima” dessa dinâmica dos jogos): isso fica evidente quando ela entrega o dinheiro a Pierrot. A sua propriedade em relação ao lugar é demarcada, logo no início da conversa com Lucie, quando um segurança aparece logo após ela interpelar a recém chegada, em um gesto de garantir certa proteção a Viva.



Outro espaço marcante em *Duelle* é um aquário, locação escolhida para ambientar alguns assassinatos: é o espaço onde a dimensão trágica do conflito entre as duas Filhas se revela, e também o lugar onde Lucie toma consciência do risco de vida que ela e Pierrot correm. É um lugar de confissões e cumplicidade, onde Elsa conta a Leni a “respeito do desaparecimento” de Lord Christine, por exemplo. Nas sequências no aquário, a câmera de Rivette passeia entre a situação dramática e os peixes por detrás dos vidros, fazendo um movimento em direção a um elemento de espaço que não é “central” ao conflito, mas que adquire um protagonismo (acaba ocupando todo o plano, inclusive Rivette “corrige” o foco ao deslocar a câmera em direção aos peixes).



O salão de dança onde Elsa trabalha como *ticket girl* é mais um local recorrente junto ao salão de jogos, o hotel e o aquário. As sequências nesse espaço são as que mais usam da figuração e da movimentação da câmera, e geralmente tratam de tentativas de sedução entre as personagens. A presença de outros que

não participam da ação principal, mas que aparecem no plano dançando enquanto figuração, é algo marcante nas sequências do salão de dança - em um movimento análogo ao que acontece nas sequências no aquário. Rivette alterna a atenção entre a situação dramática e esse "entorno" fornecido, demarcando esse espaço. Na penúltima sequência no salão de danças, a situação de sedução escala para um princípio de confronto e essa mudança de propósito dramático no espaço é demarcada com uma quebra. Um vidro se quebra, interrompendo o movimento do clube, silenciando a música e parando a dança. Quando o salão de danças retorna enquanto locação ao filme, em uma última sequência posterior, ele já está caracterizado de maneira completamente diferente: esvaziado de pessoas, sem músicas (a banda desaparece) e com menos luz. Como se aquela transformação fosse definitiva.



Embora não se trate exatamente do mesmo local, muitas sequências do filme se passam em cômodos de hotéis (as vezes especificadamente do mesmo hotel onde Lucie trabalha, as vezes no que parecem ser hotéis diferentes). Nos quartos desses hotéis acontecem os encontros mais íntimos entre as personagens, onde planos são traçados, sempre entre Pierrot e uma das personagens femininas com

quem ele está envolvido. O ambiente de transitoriedade que esse espaço trás, por definição, reverbera dentro das situações: nada do que acontece nesses quartos se concretiza no sentido “romântico”, pelo menos sem algum grau de ambiguidade. A transitoriedade é elemento presente no filme enquanto temática de forma geral (a luta das duas Filhas é justamente pela possibilidade de permanência), mas encontra sua ambientação mais trágica dentro do espaço desses quartos.



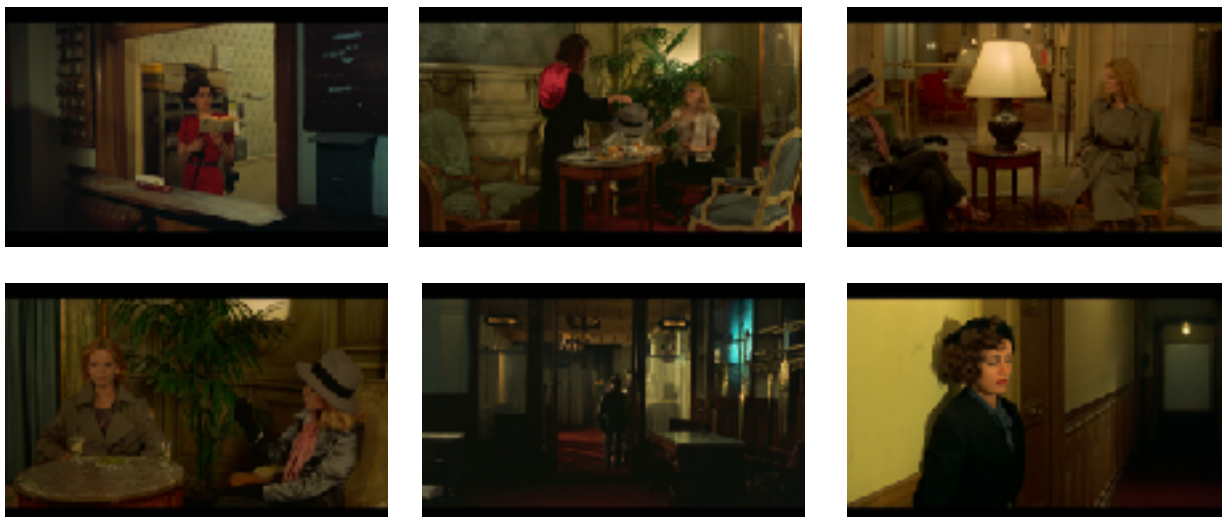
Uma das primeiras sequências do filme em um quarto de hotel consiste em uma conversa longa, entre Viva e Pierrot. O objetivo de Viva é consumir a sedução de Pierrot; toda a conversa caminha nesse sentido: os dois se beijam e ela propõe um jogo de cumplicidade, quer ter certeza da disponibilidade de Pierrot (e do sucesso de seu objetivo, ter também a certeza de que ele foi convencido por ela). A tensão crescente termina em um gesto de ambiguidade: a última fala de Pierrot é justamente um “talvez”, que não encerra a questão. A sequência aponta para uma recorrência de *Duelle*: toda dinâmica de sedução é perigosa, destrutiva (uma questão de vida e morte, escalando para o sentido literal) e o único gesto de auto-preservação é o receio, se não a recusa. As personagens, quando se entregam a essa dinâmica, acabam punidas: não há um sentido positivo dentro desse jogo, que

consiste em uma dose de dissimulação, de guardar grandes segredos e objetivos não declarados (que vão além da sedução em si, atingindo até o macabro). Essa relação de sedução entre várias mulheres e Pierrot é colocada no filme como um processo devastador.

No filme não aparece nenhuma residência, nenhum personagem parece ter um enraizamento sólido em Paris. O mais próximo de uma moradia é um canto de estacionamento onde Pierrot dorme, e que confere um ar de clandestinidade a personagem. É contraditório, no melhor sentido, que a personagem de Pierrot apareça vestida a rigor em diversas cenas, e então se revele a precariedade de sua situação. Essa contradição superficial não aparece enquanto dado sociológico (Pierrot como uma espécie de homem em trânsito por diferentes realidades), e sim como elemento que colabora com toda atmosfera fantástica e inverossímil do filme (a “caracterização” desse quarto parece ter uma preocupação maior de composição plástica do que nos convencer de que alguém realmente mora lá).



Outras partes desses diferentes hotéis aparecem em *Duelle*, mesmo sem o mesmo peso dramático que os quartos: a “recepção” onde Lucie trabalha (e onde recebe instruções sobre a sua participação), um restaurante, um segundo lobby de hotel (diferente de onde Lucie trabalha) e corredores que dão para quartos.



Na segunda metade de *Duelle* há uma sequência longa em uma espécie de sala de ensaios (e também de dança, há um apoio lateral em ambas as paredes), locação que é uma das poucas a não se repetir durante o filme. Em um plano longo, com uma entrada bastante teatral (Jeanne/Elsa surge pelo lado esquerdo do quadro, abrindo uma porta para acessar a sala de ensaios, e conseqüentemente entrando em cena), Leni tenta seduzir Jeanne/Elsa ao mesmo tempo que tenta convence-la a respeito de Pierrot. A ação das duas personagens toma todo o espaço da sala, onde ambas se encontram (em um momento de beijo) e depois se afastam na direção de paredes opostas - até que Jeanne/Elsa vai novamente ao encontro de Leni. A maior parte dos cortes dessa cena se concentram em um momento de plano/contraplano que demarca uma confrontação entre as personagens. Com exceção desse momento, Rivette acompanha o movimento das atrizes com o mínimo de interrupção⁴². A saída de Leni remete novamente a uma “saída teatral”, ela se retira da cena pela mesma porta que entrou. O ar teatral e a sala de ensaios fazem dessa uma cena que se assemelha com momentos recorrentes nos filmes de Rivette, quando os personagens estão a ensaiar alguma peça⁴³.

⁴² Falarei da relação entre câmera e espaço mais a frente.

⁴³ Nesse sentido, *Noroît* tem momentos mais explícitos que remetem ao ensaio de uma peça.



O último espaço interno a ser analisado é a estação de metrô, que aparece em uma sequência logo após o encontro entre Pierrot e Leni no quarto de hotel (quando ela revela toda a trama, e pede para que ele a ajude a obter a pedra que precisa). O que chama atenção é a estação completamente vazia, com exceção das personagens. Há um princípio de perseguição entre Pierrot e Lucie, até que Viva aparece e interrompe a situação. Na plataforma de embarque, Pierrot encontra com Leni, que está preocupada com o seu estado. A improbabilidade de Pierrot encontrar todas aquelas personagens (mesmo que não simultaneamente), em conjunto com a remota possibilidade de encontrar a estação de metrô completamente vazia, colabora no sentido de dar um ar de inverosimilhança a sequência, que se sustenta no artifício (a ideia de que aquelas personagens existam em uma Paris absolutamente esvaziada). Essa sequência antecede o embate final e delimita as quatro personagens cruciais, concentrando o conflito.



Duelle também conta com algumas locações externas. Há uma sequência no início do filme onde Lucie persegue Viva por algumas ruas esvaziadas e anônimas de Paris, ao anoitecer. Sobre essa sequência, escreve Jonathan Rosembaum:

Depois do almoço, a equipe dirige para a periferia de Paris, um bairro cinzento perto da Avenue d'Ivry - "Rivette gosta porque é deprimente", alguém responde, embora o diretor assistente, Bertrand Van Effenterre, quem tenha escolhido o local. Um pôster exibindo uma cantora pop é coberto com uma lona, ao fundo na primeira tomada da cena em que Lucie segue Viva. A composição, observa Lubtchansky, é um Delvaux; Viva, a alguma distância, desce um lance de escadas íngreme e se aproxima da câmera enquanto Lucie furtivamente contorna os cantos e se move atrás dela em súbitas rajadas angulares, fazendo movimentos staccato em zigue-zague enquanto ela se lança de um esconderijo para o outro.⁴⁴



Sequência de *Duelle* em questão (três imagens acima) e duas pinturas de Paul Delvaux - *Trains du Soir* (1957, a esquerda) e *Solitude* (1955, a direita)

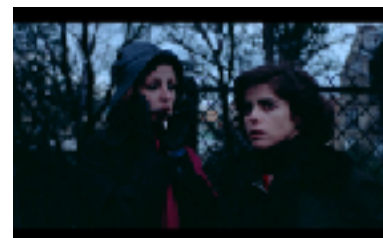
Ou seja, além de filmar uma Paris esvaziada (uma constante que observamos em outros espaços), Rivette/Lubtchansky buscam em Delvaux, pintor surrealista belga, uma referência (de composição): a figura feminina em uma paisagem urbana, e o jogo com as linhas diagonais. Outro ponto importante a se ater é a distorção na cor da luz dos postes (no caso dessa sequência específica): essas luzes chamam atenção pelo esverdeado, não usual nas luzes de ruas (a iluminação esverdeada é

⁴⁴ ROSEMBAUM, Jonathan. "Les Filles du Feu: Rivette x4". *Sight & Sound* XLIV no. 4. outono de 1974. p. 195-198.

uma recorrência do filme e está presente em alguns interiores também). Em um breve plano que intercala duas sequências posteriores, quase ao final do filme, o jogo de luzes na cidade é ainda mais radical: há um esverdeado que ocupa todo o plano, com um jogo de luzes puxados agora ao azul. Essas cenas nas ruas da cidade, que a princípio deveriam ser as mais correspondentes a realidade mundana da cidade (característica que Rivette procurava evitar) conseguem, através dessas escolhas, adquirir uma atmosfera fantástica.



Os último espaços externos a tratar são as áreas verde que aparecem em alguns momentos do filme, sempre de forma esvaziada. No início do filme, um parque serve como local de encontro entre Lucie e Leni, onde a segunda surge para se informar a respeito das descobertas da primeira. Parece um parque urbano, mesmo que sem nenhum outro frequentador, e a câmera se desloca entre as duas personagens e uma casa do outro lado da cerca.⁴⁵



⁴⁵ Infelizmente não consegui identificar qual edifício se trata, mas pela insistência em filmar o local (a câmera deixa os personagens para encontrar essa fachada, mais de uma vez na sequência) acredito que tenha alguma importância.

Em uma outra área verde, Viva e Jeanne/Elsa conversam a respeito de Pierrot. Dessa vez a área tem uma vegetação mais densa, e a caminhada das duas personagens termina em uma caverna. A sequência é toda intercalada por "insertes" (em preto e branco) de Viva e Pierrot em situação conflituosa. As falas de Viva e Jeanne/Elsa são um tanto misteriosas, e o jogo de transição entre a sequência do parque e os momentos em preto e branco não ficam exatamente explicados. Quando as personagens alcançam a entrada caverna (não as vemos caminhando em direção a mesma), a estranheza da cena aumenta ainda mais (principalmente pela presença no mínimo curiosa de uma caverna em um filme ambientado em Paris).



Duelle termina com o derradeiro embate entre Lucie e Leni, em uma área que parece um jardim urbano (vemos a fachada dos edifícios que cercam o lugar). O confronto ocorre em um gramado com pouca vegetação, e como em todas as outras cenas em áreas verdes, a iluminação é inteiramente natural: ao contrário dos espaços externos urbanos que Rivette faz questão de manipular (alterando a cor da iluminação), esses espaços externos arborizados são filmados “como são” (não há o acréscimo de estruturas, iluminação, objetos, etc). A cena que deveria ser dramaticamente a mais importante tem talvez a ambientação mais simples (a própria resolução dentro da cena é bastante rápida e direta, o que soa um contra-senso), atestando que essa construção narrativa não era o objetivo principal do filme.





Os espaços que ambientam *Duelle*, conforme tratamos aqui, conferem as cenas uma atmosfera específica para cada locação - ou como o próprio Rivette escreve a respeito de Howard Hawks⁴⁶: "O espaço sempre exprime o drama; as variações do cenário modelam a continuidade do tempo". Em número limitado, usados de forma reiterativa e algumas vezes sendo palco de um tipo específico de situação dramática, é notável que esses espaços possuam uma força central no filme (como era almejado).

Por fim vale voltar e ressaltar, enquanto movimento de síntese, que as evidências coletadas através das investigações a respeito desse cenário urbano que Rivette acaba elegendo para *Duelle* - de interiores como o salão de jogos e o salão de danças; ou exteriores como essas ruas vazias onde ocorrem perseguições - acaba inevitavelmente a apontar à uma iconografia do *filme noir*. O quarto de hotel que serve como palco para encontros sedutores, perigosos e clandestinos entre casais, para ficar em um só exemplo, é uma recorrência das mais presentes no gênero. Um exemplo amplamente conhecido é a sequência inicial de *Psicose* (1960, dir. Alfred Hitchcock), que consiste em um jogo entre dois amantes justamente em um quarto de hotel. Outro exemplo mais específico (assombrado por um prenúncio de tragédia mortal) é a cena de hotel em *Gun Crazy* (1950, Joseph H. Lewis): o marido, cúmplice da esposa em uma série de assaltos, fica sabendo que a mesma também é uma assassina (e reincidente), e então reage a essa revelação de forma completamente descontente, e a esposa tenta convencê-lo a permanecer com ela.

⁴⁶ RIVETTE, Jacques. "Gênio de Howard Hawks", *Howard Hawks Integral*. Fundação Clóvis Salgado, 2013, Belo Horizonte. Tradução de Maria Chiaretti Mateus Araújo



(*Gun Crazy* e *Duelle*: recorrência do quarto de hotel)

Não seria difícil encontrar outros filmes dentro do gênero noir que tivessem cenas ambientadas em salões de jogos ou de dança, tão quanto perseguições em ruas vazias da cidades. Essa correspondência me parece apontar por uma vontade de diálogo direto com o gênero, como se Rivette estivesse a dar sua contribuição também ao *noir* (como já é evidenciado na vontade do cineasta de demarcar um gênero a cada filme). Não existe um movimento de disfarçar ou tentar evitar o que poderia se supor enquanto *clichê*, justamente por ser recorrente - muito pelo contrário. Rivette parece procurar sinais que permitam uma identificação do que poderia ser chamado de “situação cinematográfica”; esse processo de investigação através dos espaços parece apontar que existe uma vontade de correspondência consciente.

1.3 Atores

Duelle conta com um número resumido de personagens principais, seguindo um princípio de economia em consonância com o número restrito de locações. Juliet Berto e Bulle Ogier, as duas atrizes que já haviam trabalhado com Jacques Rivette em *Out 1*, concentram o maior tempo de tela. E ao contrário da experiência anterior, agora ambas interpretam personagens com contornos dramáticos mais demarcados: em termos de objetivo (a conquista da pedra) e conflito (o triunfo de uma delas significa a derrota da outra, há uma clara situação de antagonismo).

As duas personagens surgem sempre com figurinos marcantes, que destoam das outras personagens com quem contracenam (principalmente com os de Hermine Karagheuz, que interpreta Lucie, a personagem mais mundana do filme). Esses figurinos auxiliam para que as Filhas do Sol e da Noite tenham uma presença destacada nas sequências, e muito da atuação de Berto/Ogier é direcionado no sentido de construir e fortalecer essa impressão. A respeito desse efeito, tomo o depoimento de Matias Piñero (que considero pertinente enquanto descrição dessa presença)⁴⁷:

Na primeira cena de Berto, ela entra em um hotel solitário como uma femme fatale em um estado de fraqueza afetada. Mas Berto desconstrói o tipo. Ela fala com uma voz forte, quebra suas falas com pausas estranhas, destruindo qualquer identificação perfeita, e morde o dedo, como a garota inocente que ela claramente não é. Logo ela vai seduzir a jovem concierge para ajudá-la a encontrar um amante desaparecido. Esses gestos desviantes estabelecem o território misterioso em que ela define as maquinações sobrenaturais de seu personagem. A força da atuação de Berto vem da interseção dessa linha não naturalista de atuação com uma qualidade da era muda que ela carrega naturalmente: sua fotogenia. E, no caso dela, a energia fotogênica é ainda mais original porque é libertada do olhar masculino de outrora. Berto ataca esse domínio com um personagem que é distante, estranho e imprevisivelmente poderoso.

A força dessa presença se encontra também em um jogo de quebra de expectativas a respeito de como a personagem feminina “convencionalmente” deveria se comportar. Assertivamente, Piñero atribui a Berto a operação dessa quebra (“mas Berto desconstrói o tipo”): a relação que Rivette estabelece

⁴⁷ PIÑERO, Matias. "In the Moment: Juliet Berto in *Duelle* (1976)". *Film Comment*. Maio/Junho de 2016.

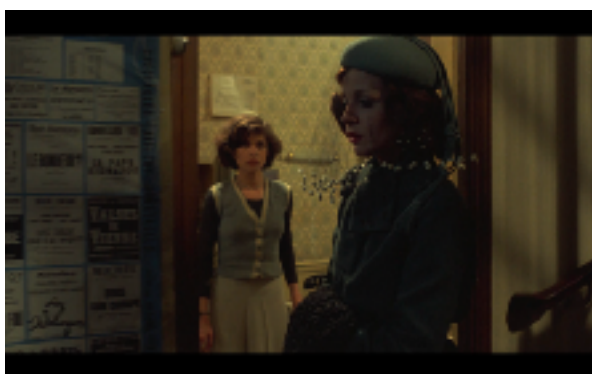
especialmente com seus atores (anteriormente a *Duelle*, e que prossegue durante sua filmografia) inclui uma autonomia de invenção por parte destes atores dentro da cena. Em depoimento central, Ogier descreve como o improviso fora proposto por Rivette em outros filmes, e como acredita que o método se desenvolve em resposta a um trabalho anterior específico do cineasta⁴⁸:

Na trupe de Marc'O, fizemos muito improviso, para desenvolver o que tocávamos no palco e o que estava escrito. Portanto, as coisas andavam muito rápido, sem timidez. Esta experiência foi muito utilizada no *L'Amour Fou* (...) Houve muita improvisação neste filme, mas uma "improvisação planejada": assim, o contorno da cena foi previamente combinado, mas não o momento em que se quebra a parede com um machado. Lá a gente fazia o que queria, era bem gratuito. Enquanto Rivette não diz "corta!" nós continuamos. Era uma curiosidade para ele, quase voyeurístico: queria ver o que os atores iam fazer, o que iam contar em relação a essa história e, talvez, em relação a eles próprios. Rivette quase nunca dizia "corta!" (...) Não trabalhamos da mesma forma de filme para filme. Nos filmes de Rivette os atores são sempre participantes ativos, mas no *Out 1* ele realmente levou esse método ao extremo. Jacques tinha pedido que nos situássemos socialmente (...) Os atores não sabiam nada uns sobre os outros, além do esboço da *História dos Treze*: eu, por exemplo, era para ser o Duquesa de Langeais. (...) Em princípio, cada ator desconhecia o que os outros haviam representado no dia anterior: era um pouco como essas novelas filmadas todos os dias, de uma forma que fazíamos uma sitcom muito antes de todo mundo! Para os atores, foi a angústia; quando jogávamos, tudo parecia completamente abstrato para nós: não sabíamos o que dizer, nem por quê. Nos filmes de Jacques, uma experiência leva a outra. Assim, *L'amour fou* trouxe o *Out 1*: já tínhamos feito coisas muito livres no *L'Amour fou*, e a experiência resultou nessa liberdade tão forte, no *Out 1*, que é quase nada. . Depois, em *Céline e Julie*, tentamos reconstruir, casar de uma forma diferente, porque não podíamos ir mais longe do que durante as filmagens de *Out 1*.

Pensando dentro da proposta de desenvolvimento de método em relação aos filmes, a radicalização da liberdade do ator de propor dentro da cena já havia atingido um certo limite ("não podíamos ir mais longe") em *Out 1*, de modo que precisou ser retrabalhada em *Celine e Julie*, e novamente em *Duelle*. Importante lembrar que Stéphane Tchalgadjeff coloca este filme como uma tentativa de Rivette "fazer o que imaginava serem filmes convencionais à sua maneira": há uma construção que opera ainda sob o improviso destas atrizes, mas que fornece

⁴⁸ OGIER, Bulle. "On ne pouvait pas aller plus loin". *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 140. Importante notar como esse ponto corrobora, mais uma vez, como a resposta que Rivette apresenta de filme a filme não necessariamente aponta no sentido da radicalização da proposta e sim de uma outra maneira de abordar um procedimento comum.

delimitações mais precisas que nos filmes anteriores. Também é importante perceber que o imprevisto não necessariamente tende ao naturalismo: como a trama de *Duelle* é essencialmente fantástica (com presença concreta de elementos mágicos no filme) a atuação, embora livre, raramente pende ao mundano (não raro nos diálogos surgem também palavras mágicas, frases dispersas que deslocam a cena de lugar, as personagens contam histórias terceiras, há intencionalmente algo de indecifrável em alguns momentos⁴⁹). Por isso a linha de atuação ser não-naturalista (como aponta Matias Piñero) não significa necessariamente um controle rigoroso (no sentido de provocar um engessamento) dos atores por parte da direção.



Na primeira imagem da sequencia acima, vemos o momento de apresentação da personagem de Juliet Berto no filme (como descrito por Piñero): o figurino de época e a postura da atriz nos induz a convenção (“uma femme fatale em um estado de fraqueza afetada”), que vai sendo quebrada aos poucos. A atuação de Berto flutua por posições convencionalmente atribuídas a personagens masculinos (dentro do universo cinematográfico que o filme evoca, e por isso a importância de identificá-lo como feito anteriormente no sub-capítulo dos espaços): ela surge algumas vezes

⁴⁹ Trato disso com maior desenvolvimento no sub-capítulo dedicado a Música.

como uma sedutora que tem como objeto de sedução outras mulheres, embora que essa sedução aconteça de forma ambígua; seduzir essas mulheres é um procedimento que a permite chegar no seu objetivo principal - conseguir a pedra (e a própria permanência na Terra). Em alguns momentos o próprio figurino de Berto incorpora elementos de vestuário “convencionalmente masculinos” (a gravata, o blazer em composição com o cabelo preso, etc). A mesma coisa acontece com a personagem de Bulle Ogier (o que faz sentido, já que a personagem de Ogier de certa forma espelha a de Berto).



A trama de *Duelle* propõe essa série de situações envolvendo a sedução e a cumplicidade das personagens, e a maior parte das sequências opera dentro de uma lógica de blefe, pistas falsas e tentativas de persuasão. É dentro dessa dinâmica que Berto/Ogier improvisam nas sequências mais longas: encontrando uma câmera disposta a seguir essas atrizes e suas ações. A própria duração de algumas sequências aponta para uma certa flexibilidade em relação ao tempo de duração desse jogo entre os atores. Aliás, esse é o único elemento que foge a regra da economia dos filmes B (ou da referência que são os filmes produzidos Val Lewton): enquanto há a correspondência com o número de personagens e o número

de locações reduzidos (como visto anteriormente), a duração do filme (duas horas) é atípica para um modo de produção que tinha como trunfo a condensação das histórias em um intervalo de tempo consideravelmente curto (vale pensar na velocidade com que os conflitos se desenrolam e se enceram em *A Sétima Vítima*, por exemplo).

Duelle incorpora o tempo da dinâmica entre os atores dentro da cena em detrimento da duração condensada (que demandaria uma atuação mais precisa e talvez menos livre para improvisar). O número de sequências em *Duelle* é consideravelmente pequeno, a maior parte dessas sequências consiste em uma dinâmica entre duas personagens em um espaço delimitado e que começa e termina nesse espaço (únicas exceções são: a sequência de perseguição entre Lucie e Viva e a sequência final de luta). Esses diálogos raramente acontecem com as personagens estáticas: geralmente as personagens se movem no espaço com liberdade (de forma mais ou menos coreografada) enquanto prosseguem com a conversa. Na primeira imagem abaixo (da esquerda para direita) temos uma conversa entre Leni e Jeanne/Elsa onde ambas as personagens se encontram sentadas (um exemplo de imobilidade, o que poucas vezes ocorre no filme). E na imagem a seguir, uma sequência entre Viva e Pierrot e que envolve uma locomoção das personagens por dois cômodos de um quarto de hotel. Nessa sequência as personagens interagem com a mobília, com objetos, se unem e se afastam umas das outras - a liberdade de transitar e também interagir com o espaço é o que mais encontramos nas sequências de *Duelle*.



O papel de Nicole Garcia como a Elsa/Jeanne acaba operando como contraponto a dupla Leni e Viva: ela é a única parte totalmente humana do trágico triângulo amoroso envolvendo Pierrot. É também a única que tem uma dupla identidade explicitada dentro da narrativa, sendo ao mesmo tempo Elsa (seu nome enquanto *ticket girl*) e Jeanne (seu nome verdadeiro). Enquanto o papel de Berto/Ogier consiste na caracterização de "personagens fantásticas" (afinal são seres mitológicos) com uma dubiedade que existe como forma de sobrevivência (escondem quem são de verdade, fingem para se preservar). As situações em que Jeanne se envolve no filme operam para desnuda-la, mostrá-la para além do personagem que assume (enquanto Elsa): isso é visível, por exemplo, comparando a cena do quarto de hotel entre ela e Pierrot com as cenas entre Pierrot e Leni/Viva, também em quartos de hotel.



O conflito em questão na sequência correspondente à imagem acima é essencialmente humano: Jeanne ama Pierrot e espera por um gesto derradeiro de compromisso por parte dele. A atuação de Nicole Garcia é a mais próxima de uma atuação "naturalista" em *Duelle*, no sentido que há uma tentativa de transparência (e de verossimilhança). Na sequência citada não há nenhuma imponência nesse quarto de hotel onde os dois se encontram. As roupas de Jeanne e de Pierrot são completamente casuais (quando encontra Leni ou Viva, por exemplo, Pierrot está quase sempre vestido formalmente), e um dos gestos mais significativos de Jeanne na cena é colocar um sapato de salto (um gesto simples e comum). Em contraponto, Rivette reserva para o final dessa sequência (talvez a mais próxima de uma cena cotidiana de um casal qualquer daquela "Paris dos dias modernos") a presença de um elemento completamente sobrenatural: um colar com a pedra, que Jeanne experimenta e que provoca um efeito de iluminação (e que serve para enunciar sua

natureza fantástica). Ou seja, o momento onde o filme encontra seu registro (também em termos de caracterização e iluminação) mais mundano se encerra com um plano (o close-up em Nicole Garcia com o colar) pertencente ao universo do fantástico e do sobrenatural.



As outras duas outras personagens presentes durante o filme, interpretadas por Hermine Karagheuz e Jean Babilée (respectivamente Lucie e Pierrot), são mais fechadas, oferecem menos camadas de interpretação. A personagem de Lucie funciona para *Duelle* de maneira análoga a Mary Gibson de *A Sétima Vítima*: é a sua curiosidade que serve como “motor da trama” (embora não de maneira exata, pois o espectador testemunha eventos que Lucie desconhece, e não depende exclusivamente do avanço de sua personagem em relação a intriga). Pierrot, embora apresentado como um sujeito sedutor, acaba sendo passivo dentro das dinâmicas de sedução em que se envolve: sua principal função acaba sendo a de reter o objeto de desejo e conflito das duas Filhas. Uma espécie de “femme fatale” inversa: todas as personagens, de certa forma, acabam se envolvendo com Pierrot. As atuações de Hermine Karagheuz e Jean Babilée são mais contidas (coerentes com os papéis para os quais foram designados), e até acessórias quando contracenam com alguma das três atrizes citadas. Nessa relação entre diferentes maneiras de atuação e de personagens com diferentes graus de complexidade, Jacques Rivette experimenta com combinações e resultados.

1.4 Música

Uma das vontades manifestas por Jacques Rivette, a respeito na concepção da série de filmes que inclui *Duelle*, é o de como deveria se estabelecer a relação entre as trilhas sonoras e os filmes. As trilhas deveriam funcionar, segundo Rivette, “de modo a permitir que façamos a travessia definitiva da fronteira que separa a atuação tradicional para aquela que estamos a procura: a presença constante, durante a filmagem, de músicos (diferentes instrumentos e estilos de música de acordo com cada filme) que improvisarão durante a rodagem das sequências, improvisações dependentes do fazer dos atores, esse último sendo também modificado pelas invenções próprias dos músicos (gravadas em som direto junto aos diálogos e aos ‘barulhos de palco’ propriamente falando)”.⁵⁰ O pensamento da música aqui surge indissociável da atuação, no sentido que as duas coisas se complementam.

Isso é perceptível pois, ao abordar a atuação, Rivette se concentra ao nível da verbalização, do falar dos atores. “A ambição destes filmes é descobrir uma nova abordagem para a atuação no cinema, onde a fala, reduzida a frases essenciais, a formulas precisas, vai executar um papel de pontuação poética”. Talvez por isso *Duelle* provoque certa confusão no espectador que procura se ambientar no filme através de “informações” que os personagens supostamente deveriam disponibilizar em cena, como parte de um esforço didático de inserir esse espectador em um contexto (que não ocorre). Frustrando essa expectativa, em *Duelle* o conteúdo do diálogo existe em função muito mais da pontuação poética do que da informação, o que é facilmente perceptível quando passamos a análise de cena (principalmente em conjunto com a trilha).

Um exemplo: durante a primeira sequência onde a música surge executada por um músico dentro da cena (quando Leni e Jeanne/Elsa conversam no salão de dança), começamos primeiro escutando uma conversa entre Jeanne/Elsa e uma colega de trabalho, a respeito de uma dívida da segunda com a primeira - uma história completamente irrelevante ao filme. A música acompanha essa conversa. As duas personagens discordam do valor da dívida (Jeanne/Elsa argumenta que a colega não a deve apenas cento e cinquenta francos e sim cento e setenta e cinco

⁵⁰ RIVETTE, Jacques. “For the Shooting of *Les Filles du Feu*”. *Rivette, Texts and Interviews*. (org. ROSEMBAUM, Jonathan). Londres, BFI, 1997. pp. 89

francos) o tom da conversa fica mais sério, com as duas se interrompendo mutuamente. A música para. Uma terceira personagem se aproxima da mesa e anuncia a chegada de Leni. As três personagens então olham para fora do quadro (na direção da recém chegada, se supõe), o que cria uma tensão junto a essa interrupção da música. Leni e Jeanne/Elsa se encontram então, ao centro do salão, com o músico por detrás (e também em uma parte central do plano).



Quando a música retorna, ela muda completamente - o que era o acompanhamento de uma cena de disputa se torna uma valsa, e as duas personagens dançam juntas. Leni se coloca como irmã de Lord Christine e pergunta se Jeanne/Elsa o conhece. Ela responde com uma afirmação vaga ('Quando conheci Lord Christine tudo mudou') e a conversa segue com Jeanne/Elsa tentando explicar, de forma um tanto abstrata, o que ela quer dizer com essa afirmação. As frases que definem a personagem de Lord Christine são todas genéricas, apenas o apontam como um sujeito excêntrico e dispendioso com o dinheiro. A música então para novamente, e seguimos para um terceiro momento na cena (partindo do pressuposto que o primeiro momento é a disputa da dívida e o segundo momento é a sondagem por parte de Leni a respeito de Lord Christine, momentos separados pelas pausas na música). Nesse terceiro momento o tema executado no piano é outro (mais rápido), e Jeanne/Elsa começa o diálogo desconfiando se Leni é realmente a irmã que diz ser (por uma questão de sotaque, de como ela fala). As personagens agora sondam, para além do problema material, um problema "espiritual" de Lord Christine, e a dinâmica do diálogo faz parecer que elas constroem esse personagem (ou os problemas desse personagem) durante a interação, de maneira improvisada. Então Jeanne/Elsa aponta situações que corroborariam para a definição desse problema.

O momento mais importante da cena é quando Jeanne/Elsa aponta um gesto que Lord Christine teria feito e ocasionado a quebra de um dos espelhos do lugar - essa pontuação é essencial em um momento posterior do filme, quando revela a correlação entre Pierrot e Lord Christine. Mas passa quase despercebida no meio de um diálogo cheio de informações não essenciais. Leni pergunta onde pode encontrar Lord Christine, no que Jeanne/Elsa sugere que procure uma moça que está sempre com ele, Sylvia Stern, e que promove alguns “encontros privados”. Não ouvimos o local onde Jeanne/Elsa sugere que Leni procure por Sylvia ao fim da sequência - as personagens movimentam a boca mas não há som.

Outro momento marcado pela música é quando Pierrot e Viva estão no quarto de hotel. Em um primeiro momento o piano do quarto está vazio, e Pierrot conta uma história completamente fantasiosa e deslocada do contexto do filme e da cena (uma fábula de animais). Viva entra e diz que não prestou atenção na história. A música começa e Viva e Pierrot dançam no centro do quarto, até que a música se encerra e ambas as personagens se deslocam para a região do sofá. A música retorna em um outro tema (como na primeira sequência, os diferentes temas marcando diferentes situações dentro da cena), e Pierrot e Viva mudam a ação e passam a conversar. Conforme Viva se levanta, vemos um músico dentro do quarto, sentado em frente ao piano (antes vazio).



Viva vaga sozinha pelo quarto, segurando uma taça e fazendo como se estivesse a perder o equilíbrio. A música cessa em um momento onde a câmera está muito perto do rosto da atriz, testemunhamos uma mudança súbita de expressão nessa interrupção. Viva então tenta convencer Pierrot a trabalhar para ela (quer

contrata-lo). Em seguida passa instruções a alguém ao telefone, instruções cujo contexto não conseguimos identificar. A música retorna quando Viva e Pierrot se beijam, um tema mais romântico, enquanto segue um diálogo essencial ao filme, que circunda a pedra: motivo de disputa mortal entre a Filha do Sol e da Noite, diálogo que transcrevo a seguir:

Lucie: Você conhece a Fada Madrinha, uma pedra que se encontra perdida a duzentos anos?
 Pierrot: Dizem que ela é amaldiçoada
 Lucie: Vejo que você é bem informado. Amaldiçoada ou abençoada, seu valor é incalculável. Tenho um pressentimento de que está aqui por perto. Se for encontrada, eu saberei como vendê-la ao preço mais alto.
 Pierrot: Eu não gosto de organizações.
 Lucie: Mas eu sou a organização. Somente eu.
 (a música para)
 Lucie: Ela pode ser nós.
 Pierrot: Talvez.
 (Lucie se afasta, fim da cena)

Nesse diálogo fica visível um certo nível de ambiguidade e de forma vaga com a qual as personagens tratam o assunto, não há a preocupação de informar. O diálogo tem um contorno misterioso (enquanto pouco acessível), e podemos encontrar em *Duelle* momentos análogos a esse (que tomo enquanto representativo de um conjunto).

A música aqui existe como uma sugestão dos momentos dentro da cena: não uma indicação precisa mas uma demarcação de mudanças. Ao ser executada de forma simultânea a atuação, no mesmo espaço em que os atores se encontram, cria uma relação de interferência muito diferente do processo convencional de trilha sonora - geralmente a música de acompanhamento é uma criação posterior que procura ressaltar uma carga dramática em alguns momentos do filme. Já a música em simultâneo que existe em *Duelle* permite com que os atores atuem sob a trilha (inclusive em contraponto a ela), transformando essa faixa musical em um elemento verdadeiramente da cena (e não exterior).

2. *Noroît* (1976)

Uma gangue de piratas fazendo cinema

Após o término das filmagens de *Duelle*, e conforme planejado por Jacques Rivette (que buscou um processo de filmagem ininterrupta), tiveram início as filmagens de *Noroît*. Originalmente pensado enquanto o terceiro filme da série (e sucessor direto de *Duelle*), *Noroît* foi realizado na mesma locação utilizada para a filmagem de *Vikings, os Conquistadores* (longa-metragem dirigido por Richard Fleischer em 1958¹): o castelo de Fort-la-Latte, no nordeste da Bretanha⁵¹. Talvez a mudança mais facilmente perceptível em relação a *Duelle* resida nessa troca radical de cenário: sai a Paris urbana, com seus pouco interiores esvaziados e aproveitados em exaustão (no sentido da repetição das mesmas locações, conforme tratado anteriormente), e entra um castelo datado do século quatorze, monumento histórico da França, cercado pela natureza e pelo mar.

Noroît, ao contrário de *Duelle*, não parte de um roteiro original. Logo no começo do filme, somos informados por uma cartela de que se trata “a princípio” de uma adaptação da peça de teatro originalmente atribuída a Cyril Tourneur, *A Tragédia do Vingador* (e posteriormente creditada como obra de Thomas Middleton⁵²). Cabe ressaltar que *A Tragédia* fora uma peça importante para Antonin Artaud, que pensava em montá-la e a definia como “muito próxima de nossa angústia, nossa rebeldia, nossas aspirações”⁵³ (ao tratar do Teatro da Crueldade). Ou seja, a ideia de uma abordagem “moderna” dessa peça (em termos de adaptação) não é um esforço inédito de *Noroît*, e esse encontro com Artaud também não parece ser mera coincidência⁵⁴. A respeito desse encontro, escreve Mary M. Wiles⁵⁵:

⁵¹ Conforme informação presente na página da wikipedia referente a Fort-la-Latte, disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fort_la_Latte>, acesso em 05 de setembro de 2020.

⁵² Na cartela Rivette atribui a autoria da peça a Cyril, o que é coerente já que a “revisão” dessa autoria na republicação de “A Tragédia do Vingador”, passando para Thomas Middleton o reconhecimento pelo texto, só acontece na década de 90.

⁵³ Citação atribuída a Artaud e retirada de DI PONIO, Amanda. “Artaud and the ‘Elizabethans’: Revenge Tragedy as Inspiration for a Theatre of Cruelty.” *The Early Modern Theatre of Cruelty and Its Doubles*. p. 165-166.

⁵⁴ No sentido que propõe Wiles, de que Rivette lançaria mão de diferentes matrizes para compor seu *Noroît*

⁵⁵ WILES, Mary M. *Contemporary Film Directors: Jacques Rivette*. University of Illinois Press, 2012 p. 65

A escolha de Tourneur por Rivette é altamente significativa, pois é por meio dessa tragédia de vingança que Rivette presta homenagem a Artaud. *A Tragédia do Vingador* estava entre as peças que Artaud mais admirava, e ele havia planejado especificamente uma produção dela no Théâtre Alfred Jarry na temporada 1927-1928. Rivette reencontra Artaud por meio de Tourneur, cujos temas de vingança e traição são especialmente adequados para seu envolvimento com narrativas de conspiração e com ficções teatrais ou fílmicas como formas de conspiração.

A adaptação apresentada por *Noroît* não é literal: trata-se muito mais de uma evocação da peça, às vezes com algumas linhas de diálogo retiradas do texto original e colocadas na boca de personagens em situações diferentes (duas personagens também falam em inglês no filme, Erika e Morag). Talvez a filiação mais marcante com *A Tragédia* se dê em termos de contexto: as duas obras se ambientam em uma corte, mas em *Noroît* ao invés da Itália⁵⁶, temos um grupo de piratas morando num castelo de uma ilha remota, sob a liderança de Giulia (Bernadette Lafont), uma espécie de semi-deusa conhecida como “A Filha do Sol” (novamente a presença do elemento mitológico). Ela é desafiada pela “Filha da Noite”, Morag (Geraldine Chaplin), que junto a sua cúmplice Erika (Kika Markham) busca se infiltrar nessa corte e vingar seu irmão.

Embora exista uma ideia de progressão, principalmente dentro da trajetória da personagem de Morag (que tem um objetivo desde o início e avança no sentido de cumpri-lo), os momentos do filme não são exclusivamente orientados no sentido dessa progressão narrativa. A mesma coisa que já acontecia em *Duelle*: o filme apresenta um motivo e esse motivo se desenrola chegando a uma conclusão, porém a maneira de apresentar esse desenrolar de eventos se distancia da narrativa convencional. O que por si só já é uma diferença crucial em relação à maneira com que *A Tragédia* se estrutura enquanto peça. Mary M. Wiles propõe uma definição precisa desse desencontro proposital:

Embora a história de *Noroît* seja prismática, visto que é informada pelas múltiplas fontes intertextuais, ela se conforma à forma aristotélica clássica quando vista de uma perspectiva singular de estilo teatral. Para além da contribuição de motivação para as personagens, ambientação e roteiro, *A Tragédia do Vingador* fornece a *Noroît* uma forma dramática aristotélica, determinando assim um início, um clímax e uma conclusão. Embora o filme adira à forma tripartida aristotélica, não é impulsionado pela

⁵⁶ *A Tragédia do Vingador* é ambientada em uma quadra italiana sem nome.

dinâmica da dramaturgia aristotélica encontrada na peça de Tourneur. Em vez da seta da teleologia do drama aristotélico, em *Noroît* temos um campo de forças intertextuais onde a intersecção dos estilos de teatro e ópera perturba a significação estável, deixando momentos de incoerência na construção do sentido.

Para além de *A Tragédia do Vingador*, Wiles também aponta uma relação entre *Noroît* e *Pelléas et Mélisande*, ópera de Claude Debussy, mas a partir da influência de Jean Cocteau, que planejava fazer uma adaptação fílmica da obra em 1963. Wiles aponta recorrências entre a apresentação de algumas personagens, alguns momentos da trama que se encontram com os da trama de *Pelléas* e a decoração. Por exemplo:

Tanto a mise-en-scène da sequência de abertura de *Noroît* quanto a composição da personagem Morag apresentam semelhanças impressionantes com a cena correspondente de *Pelléas et Mélisande*. No início da ópera, encontramos Golaud, príncipe de Allemonde, que ouve soluços e se vira para descobrir a misteriosa Mélisande chorando à beira da água. As origens de Mélisande permanecem desconhecidas tanto para ela quanto para o espectador; como a aparência inexplicável de Morag na costa, os dois personagens são enigmas por design. O motivo musical de Mélisande é suave, calmo e um pouco triste, assim como o refrão melancólico da flauta que define Morag nesta cena. Superficialmente, a capacidade dos personagens de Rivette de buscar vingança e persistir em esquemas diabólicos os coloca mais próximos dos de Tourneur e Lang; no entanto, seu poder subjacente reside em sua capacidade de transmitir a atmosfera de incerteza onírica que permeia a ópera de Debussy.

Não é o interesse desse trabalho se debruçar sobre a possibilidade de correspondência entre *Pelléas et Mélisande* e *Noroît* (que Wiles já explorou muito bem), ou mesmo apontar os exatos encontros e desencontros em relação a peça *A Tragédia do Vingador*, mas avançar nessa chave de leitura, de que se trataria de um trabalho realizado principalmente a partir desse recortar e entrelaçar diferentes textos e diferentes possibilidades de adaptação (o encontro entre Thomas Middleton/Antonin Artaud/Claude Debussy/Jean Cocteau). Outro ponto colocado por Wiles (como um "perturbar a significação estável") seria o da "intersecção dos estilos de teatro e ópera". Ou seja, como se *Noroît* se estruturasse enquanto um jogo preciso de correspondências e referências propositadamente deslocadas e misturadas à procura de um efeito por parte desse encontro.

Outro exemplo: no mesmo texto em que atribui um diálogo entre *A Sétima*

Vítima e Duelle, Jonathan Rosenbaum⁵⁷ atribui a *Noroît* a correspondência com *O Tesouro do Barba Rubra*, filme de Fritz Lang. A mesma correspondência é apontada em uma série de textos que lidam com o filme (Rosembaum conta que Rivette exibiu *O Tesouro* para a equipe de *Noroît* três meses depois de exibir a *Sétima Vítima* antes da filmagem de *Duelle*). Parece uma correlação simples, pelo menos do ponto de vista superficial, visto que os dois filmes lidam com uma corte em um local remoto, uma organização pirata, uma aristocracia decadente e um acerto de contas com o passado. E como em *A Tragédia*, as intrigas de poder no seio daquela sociedade acaba revelando um processo de degradação profundo. Isso sem falar da conhecida admiração de Rivette por Fritz Lang.

A respeito de *O Tesouro*, Jean Douchet aponta⁵⁸ que "o jogo superior de uma inteligência discursiva não justificaria as supostas inverossimilhanças que marcam tão frequentemente a obra de Fritz Lang. Elas surgem, antes de mais nada, como a própria culminação de sua imaginação. É possível que, em seguida, Lang as conduza a uma reflexão, para introduzi-las como 'os termos evidentes de um discurso', segundo o processo da causalidade às avessas".

A própria corte, tanto em *O Tesouro* como em *Noroît*, tem um caráter farsesco: no caso do filme de Rivette há até uma encenação dentro da encenação (quando filma o ensaio de uma peça dentro da corte). Mas *O Tesouro* é marcado principalmente, por uma recusa da verossimilhança através de certo artificialismo no trato com o entorno do filme: os personagens secundários, por exemplo, são completamente simplórios e caricatos. O cinismo oportuno e a falta de moral do protagonista Jeremy Fox (Stewart Granger) reverberam também nas pessoas que compõe aquela sociedade de maneira generalizada, sendo que a única personagem capaz de um gesto de integridade é a personagem da criança (e uma personagem estrangeira). É possível até supor que o desinteresse de Lang por aquele contexto (o desenvolvimento daquelas personagens e seus dramas) revelava um desinteresse maior do próprio Lang em relação ao seu filme⁵⁹.

⁵⁷ Conforme citado no capítulo de *Duelle*, se trata do texto "Passages: Jacques Rivette". *Artforum*, maio de 2016. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201605/jacques-rivette-59510>>, acesso em 8 de setembro de 2020

⁵⁸ DOUCHET, Jean. "O Tesouro do Barba Rubra". *Cahiers du Cinéma* nº 107, maio 1960, pp. 44-47. Traduzido por Gustavo Dornellas, Cauby Monteiro e Matheus Kerniski

⁵⁹ Como conta João Bernard da Costa, Fritz Lang só se reconciliou com *O Tesouro do Barba Rubra* ao final da vida. O produtor do filme, John Houseman dizia que "só os franceses é que achavam que o filme era uma obra-prima.". DA COSTA, João Bénard. "De John Mohune a Jon Whiteley ou de Fritz Lang a Jean-Auguste Dominique Ingres". *Público*, 19 de Junho de 2005

Após *O Tesouro*, Lang realizaria dois filmes (seus últimos filmes norte-americanos) também centrados em um artificialismo e em uma dissimulação que circunda todos os personagens, mas agora parece haver um outro tipo de encontro (ou de engenharia) operando dentro dessa chave da inverosimilhança. Um desses últimos filmes, *Suplício de uma Alma*, seria o tema de um importante texto de Jacques Rivette em sua fase enquanto crítico dos *Cahiers*, de título *As Mãos*. Escreve Rivette sobre esse filme⁶⁰:

O primeiro ponto que impressiona o espectador desprevenido, após alguns minutos de projeção, é o aspecto de diagrama, ou quase de exposição, instantaneamente assumido pelo desenrolar das imagens: como se o que assistíssemos fosse menos a *mise en scène* de um roteiro e mais a simples leitura deste roteiro, apresentada a nós como tal, sem ornamento. Sem, tampouco, qualquer comentário pessoal por parte do narrador. Assim, ficaríamos tentados a falar de uma *mise en scène* puramente objetiva, se tal *mise en scène* fosse possível: mais prudente, entretanto, é acreditar que se trata de algum estratagema, e aguardar o que se segue.

O segundo ponto, em princípio, parece confirmar a primeira impressão: é a proliferação de recusas que sustentam a própria concepção do filme, e que possivelmente a constituem. A recusa, flagrante, da verossimilhança, tanto na trama quanto nesta outra verossimilhança, mais artificial, da construção das situações, da preparação, da atmosfera, que usualmente permite aos roteiristas do mundo inteiro incluir, sem dificuldade alguma, peripécias dez vezes mais gratuitas do que as daqui. Nenhuma concessão é feita aqui ao cotidiano, nem ao detalhe: nenhum comentário sobre o clima, sobre o corte de um vestido, sobre a graciosidade de um gesto; se tomamos consciência de uma marca de maquiagem, é pelo propósito da trama. Estamos mergulhados num universo da necessidade, ainda mais sensível porque ela coexiste harmoniosamente com a arbitrariedade da premissa. Lang, como se sabe, sempre busca a verdade além do verossímil, e aqui ele a busca desde o início no inverossímil. Outra recusa, a par com a primeira: a do pitoresco; os amadores não encontrarão aqui nenhuma destas silhuetas prazerosamente desenhadas, destes diálogos penetrantes ou destes traços nos quais a surpresa toma o lugar da invenção, que atualmente fazem a reputação de diretores como Lumet ou Kubrick. Todas essas recusas, aliás, são acompanhadas por um certo desdém que alguns sentem tentados a ver como o desprezo do diretor por sua tarefa; mas por que não um desprezo por este tipo de espectador?

Acredito que podemos enxergar em *O Tesouro*, premissas semelhantes às que Rivette enxerga em *Suplício de Uma Alma* - no sentido de que os apontamentos

⁶⁰ RIVETTE, Jacques. Publicado originalmente sob o título "La main" em *Cahiers du Cinéma*, no. 76, novembro de 1957. Traduzido por Bernardo Versiani. Revisado por Calac Nogueira.

feitos por Rivette acabam sendo análogos ao que diz Douchet sobre *O Tesouro* quando escreve do “processo da causalidade às avessas”. Nessas reflexões feitas por Jacques Rivette (embora não necessariamente a respeito de *O Tesouro*, mas que cabem ao filme) se encontra o elo de ligação mais forte entre o filme de piratas de Fritz Lang e *Noroît*, para além da coincidência de elementos, que já fora apontada. Jonathan Rosembaum também chega a ideia semelhante, quando evoca o texto *A Mão* para falar de *Noroît*⁶¹:

Muitas das preocupações remontam à crítica seminal de Rivette sobre *Suplício de uma Alma* de Lang no Cahiers du Cinéma n° 17, dezenove anos atrás. Lá se encontra a noção de um “universo totalmente fechado” (algo ainda mais paradoxal em *Noroît*, que abunda em vistas espetaculares e amplos interiores), onde um diretor que ‘sempre busca a verdade além do provável ... e busca por isto aqui ao entrar no campo do improvável.’ Iguamente presente está uma estética de autodestruição, em que cada cena se restringe a uma procissão de ‘momentos puros’ em que tudo o que possa fixá-los à realidade é ‘reduzido à condição de referência espaço-temporal pura, sem corporificação’ e ‘os personagens perderam todo valor individual, não são mais do que conceitos humanos’, definidos apenas pelo que dizem ou fazem - o espaço estritamente material e a duração existencial em que um ator se move.

É importante lembrar que todos os filmes da série *Les Filles du Feu / Scènes de la vie parallèle* nascem da recusa da política da França contemporânea, como declarado pelo próprio Jacques Rivette. Se em *Duelle* a trama em si acabava se distanciando do que poderia ser lido enquanto “político” de forma direta (pelo seu caráter fantasioso, atemporal e principalmente, pela relação esvaziada que aqueles personagens tinham com a cidade, com o trabalho e também com o contexto), *Noroît* faz o movimento contrário: é um filme eminentemente político, pois tem ao centro uma sociedade com relações de poder, papéis sociais, noção de trabalho e de hierarquia e conflitos decorrentes dessa estrutura. É curioso que *Duelle* seja o filme localizado em um local (Paris) e em um momento (“os dias atuais”), enquanto *Noroît* apresenta apenas uma cartela indicando a localização da ilha onde o filme se passa (cartela abaixo, “Uma pequena ilha do Atlântico, longe de uma outra, maior”), sem informação que permita uma localização temporal:

⁶¹ ROSEMBAUM, Jonathan. “Noroît”. *Sight and Sound*, 1976/77



Voltemos a Lang e a *O Tesouro*: se o ambiente do filme era inverossímil não apenas ao nível de onde e como a história se situava (toda a trama fantástica dos piratas, da chegada da criança, a própria existência daquele lugar), mas também na própria artificialidade daquelas pessoas - sobretudo dos personagens secundários - em *Noroît* temos um outro caso. O inverossímil está presente na ambientação e no contexto, no entanto, o grupo que Rivette escolhe filmar é essencialmente vivo. Mesmo os atores de menor participação entregam momentos bastante passionais, parecem existir mesmo nos detalhes. Essa característica faz com que Douglas Morrey associe *Noroît* com *Vento do Leste*, por exemplo⁶²:

Noroît, o outro lado deste raro dobrão, é uma sombria aventura pirata, mais do que vagamente baseada na *Tragédia do Vingador* do início do século XVII. Filmado em uma pequena ilha e em um forte do século XIV na costa da Bretanha, *Noroît* transmite uma sensação um tanto exaltada de atores em férias, algo como em outros experimentos cinematográficos radicais dos anos 1970, como o western maoísta de Godard, *Vento do Leste* (atribuído ao Grupo Dziga Vertov, 1970). Aqui, os artistas caminham no topo de penhascos, andam a cavalo e se divertem lutando com armas, facas, espadas e punhos. As armas, em particular, revelam até que ponto *Noroît* é obra de um grupo de amigos brincando de fazer cinema, já que se deliciam em misturar anacronicamente armas de fogo icônicas familiares da história do cinema: os rifles Winchester do western, as metralhadoras associadas com filmes de gângster dos anos 1930, e algo parecido com uma metralhadora da Segunda Guerra Mundial, que não ficaria fora de lugar em um filme de Samuel Fuller.

O ponto proposto por Morrey (“sensação um tanto exaltada de atores em férias”) e sua correspondência com *Vento do Leste*, filme eminentemente político, fornece uma outra perspectiva a respeito de *Noroît* e da articulação de referências textuais e busca por essas adaptações. Esse existir dos atores nos faz retornar a uma citação de Jacques Rivette, apresentada aqui no capítulo de *Duelle*, “Não é

⁶² MORREY, Douglas. “Moon Signs: Jacques Rivette in the 1970s” *Another Gaze*, março de 2016. Disponível em: <<https://www.anothergaze.com/moon-signs-jacques-rivette-and-female-characters-in-the-1970s/>>, acesso em 12 de setembro de 2020

mais do fantasma das coisas que o cineasta deve tirar sua matéria, e sim das mais vivas e chocantes aparências”⁶³. Mesmo que exista uma premissa referencial (o que sempre vai fazer o mais completo sentido em Rivette, visto ser um cineasta de vasto repertório dramático, literário e cinematográfico), não necessariamente se traduz em uma obrigação de correspondência e sim, no acaso do encontro entre a matéria viva (o ator) e a dinâmica proposta (a encenação), uma relação que aparenta ser mais complexa do que um simples jogo de equivalências. Ou como escreve Rivette, citando Cocteau⁶⁴:

Jean Cocteau estava certo quando introduziu a noção de indiscrição: isso não pode ter sido dito de melhor maneira. É preciso tornar-se voyeur. Quando paramos de procurar por elas (“você não teria me achado se tivesse procurado por mim”), as descobertas visuais se dão uma após a outra sem interrupção, na ligação que fenômenos observados sucessivamente têm entre si, na relação deles com um olhar do qual sequer suspeitam: eles não estão operando por meio desse olhar. Eles estão em seu natural

Em *Noroît*, Rivette também inverte os papéis de gênero (dentro da lógica da peça “adaptada”, *A Tragédia do Vingador*): a personagem do “vingador”, originalmente um homem, em *Noroît* é uma mulher (Vindice em *A Tragédia* e Morag em *Noroît*), e a personagem do Duque (o personagem poderoso de *A Tragédia* a quem se busca a vingança) tem seu gênero trocado com seu equivalente na personagem de Giulia, a líder dos piratas. Ou seja: toda cadeia hierárquica, masculina em *A Tragédia*, é formada por mulheres em *Noroît*. Não como um jogo de retórica, mas como modo de ocupar o filme com presenças femininas. Essa inversão dos papéis de gênero era presente em *Duelle* e segue em *Noroît*: o protagonismo feminino não apenas define o foco da narrativa, como também inverte posições de poder convencionalmente masculinas.

Todas essas articulações só encontram a sua forma na presença dos atores e principalmente, do espaço onde as ações transcorrem: *Noroît* é um filme excepcionalmente ambicioso e vivo, cercado de natureza (portanto, vida) e com um grupo de atores ativos e presentes. O que contrasta com o que Rivette diria

⁶³ RIVETTE, Jacques. “A era dos metteurs en scène”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 36. Tradução de Lúcia Monteiro.

⁶⁴ RIVETTE, Jacques. “Já Não Somos Inocentes”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 23. Tradução por Gabriela Wondraceck Linck.

futuramente a respeito do filme, “E depois... de uma série de eventos, filmes mais ou menos bem sucedidos - alguns estiveram longe de ter sucesso - filmes desastrosos, como pelo menos *Noroît* e *Merry Go Round*, filmes que quase não foram vistos em lugar nenhum... Foram filmes precários, é verdade...”⁶⁵.

Como no capítulo de *Duelle*, proponho a mesma investigação a partir dos elementos do Espaço, dos Atores e da Música, buscando um itinerário de aproximação ao que é *Noroît*.

⁶⁵ Fala de Jacques Rivette retirada da segunda parte (*II - La Nuit*) do filme *Jacques Rivette: O Vigilante*, parte da série *Cinéma, de notre temps* (1990, direção de Claire Denis e Serge Daney)

2.2 Espaços

Noroît se passa integralmente em Fort-la-Latte e seus arredores - mesmo assim, a exploração empregada por Rivette nos espaços dessa única locação entrega um filme de cenários mais diversos do que *Duelle*. Se a lógica do primeiro filme (ou segundo filme, seguindo a ideia original da série) era a da organização do filme noir tipo B, com a sua repetição de locações e número diminuto de personagens, *Noroît* parece se aproximar mais da lógica do western. Mas qual seria essa lógica do western? Segundo André Bazin, ela poderia ser definida, idealmente, da seguinte forma⁶⁶:

É fácil dizer que o western 'é o cinema por excelência', pois o cinema é movimento. É verdade que a cavalgada e a briga são seus atributos comuns, mas, então, o western seria apenas uma variedade entre outras do filme de aventura. Aliás, a animação dos personagens levada a um modo de paroxismo é inseparável de seu quadro geográfico, e poderíamos também definir o western pelo seu cenário (a cidade de madeira) e sua paisagem: outros gêneros, porém, ou outras escolas cinematográficas tiraram partido da poesia dramática da paisagem (por exemplo, a produção sueca da época muda), sem que a poesia que contribuíra para sua grandeza assegurasse sua sobrevivência. (...) Na verdade seria vão o esforço de reduzir a essência do western a qualquer um de seus componentes manifestos. (...) Esses atributos formais, pelos quais o western é normalmente reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. (...) Este texto salientará um aspecto desconhecido do western: sua verdade histórica. Desconhecido, sem dúvida, em primeiro lugar por causa de nossa ignorância, mas ainda, porém, por causa de nosso preconceito solidamente enraizado segundo o qual o western só poderia contar histórias de uma grande puerilidade, fruto de uma invenção ingênua e sem a menor preocupação com a verossimilhança psicológica, histórica ou até mesmo material. É verdade, com efeito, que, de um ponto de vista puramente quantitativo, os westerns explicitamente preocupados com a fidelidade histórica são minoria. (...) Pois as relações da realidade histórica com o western não são imediatas e diretas, mas dialéticas. Tom Mix é o oposto de Abraham Lincoln, mas, à sua maneira, ele perpetua o culto e a lembrança dele. Em suas formas mais romanescas ou mais ingênuas, o western é o contrário perfeito de uma reconstituição histórica.

A relação dialética proposta por Bazin seria a da verdade histórica sem a reconstituição histórica, através de sua realidade profunda que seria o mito. Um

⁶⁶ BAZIN, André. "O western ou o cinema americano por excelência". *O que é o cinema?* São Paulo, Cosac Naify, 2014.

exemplo dado por Bazin na análise do western enquanto "cinema americano por excelência" é o que ele chama de "Saga do Oeste": antes de existir um cinema que tratasse dela, existia um folclore e uma literatura. Nesse sentido há um encontro entre a vontade de Rivette com a série de filmes (uma essência mitológica) e o que fala Bazin. E a digressão feita por Mary M. Wiles aponta que *Noroît* trata, tanto de forma visual quanto na evocação intertextual, de uma série de materiais anteriores (a peça, a ópera, as possibilidades de adaptação). A chave da "adaptação" de Rivette seria não ficar no campo da "reconstituição histórica" (pegando o termo emprestado de Bazin) mas da "verdade histórica" presente naqueles materiais de base.

A relação possível de *Noroît* com o western, através do argumento de Bazin, seria dessa filiação com o elemento mitológico - mas me parece uma associação que, embora importante, fica um tanto mais esparsa do que na relação entre *Duelle* e o gênero noir tipo B. No caso de *Duelle* havia a relação de Rivette com o cinema de Val Lewton e em principal, o filme *A Sétima Vítima*, além de uma similaridade em termos de economia e de como o filme se estruturava em termos de produção. Mas voltemos a Bazin: continuando sua investigação sobre o western no pós-guerra, ele aponta o surgimento de um "desdobramento" do gênero, a que chama de "metawestern". Nas palavras de Bazin⁶⁷:

Chamarei por convenção "metawestern" o conjunto das formas adotadas pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é o termo. Digamos que o "metawestern" é um western que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria.

Esse apontamento de Bazin propõe quase uma separação entre um "estado de simplicidade" e uma autoconsciência ou vontade de sofisticação. Embora não seja o foco desse trabalho, é importante registrar que Bazin faz um esforço de pontuar exemplos e enriquecer essa definição, que à primeira vista pode parecer um

⁶⁷ BAZIN, André. "Evolução do western". *O que é o cinema?* São Paulo, Cosac Naify, 2014.

tanto vaga, no restante do texto. Creio que esse parágrafo é suficiente, principalmente se pensarmos nos desdobramentos do gênero para além do que Bazin já aponta como “metawestern” no pós-guerra: o modo que o western acabou “migrando” para “outros cinemas” como o cinema italiano e também, sendo evocado como um cinema político de forma discursiva (o próprio *Vento do Leste*, já citado, ou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de Glauber Rocha, diversas vezes associado com o gênero).

Em *Radical Frontiers In The Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, Austin Fisher procura demonstrar como e porquê “cineastas italianos radicalizados identificaram no gênero western um veículo adequado para comunicar visões políticas revolucionárias nos contextos nacional e internacional do final dos anos 1960.” Comentando a influência dos Estados Unidos sobre a sociedade italiana do pós-guerra, Fisher procura expandir a definição de Bazin⁶⁸:

O Velho Oeste foi, e é, ao mesmo tempo, a manifestação mais reconhecível e escapista desse imaginário americano. Famosamente descrito por André Bazin como “o filme americano por excelência”, é um faroeste que inspira a fantasia de Nando Moriconi nas ruas estreitas de Roma. Simultaneamente, um gênero que explora a emoção e o espetáculo da tela do cinema e que atua (aparentemente pelo menos) como uma sinédoque para o próprio “sonho americano”, o western funcionou acima de todas as outras mitologias americanas como um símbolo de emancipação. Os vastos desertos e as planícies varridas pelo vento do Ocidente mítico representavam oportunidades individuais e mobilidade inconcebíveis para muitos na Europa do pós-guerra. O filme *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti registra a atração comandada pelo gênero na Itália por meio de uma mãe pobre (Anna Magnani) que está apaixonada pelas recompensas oferecidas pela indústria cinematográfica. Seu grito de “guarda guarda” enquanto assistia ao western *Rio Vermelho* de Howard Hawks (1948) expressa mais do que apenas admiração de olhos arregalados por Montgomery Clift. O romance da tela grande se funde com o desejo pela liberdade da mítica América em exibição. Conforme a trilha do *Rio Vermelho* segue em uma tomada da fachada imponente dos estúdios Cinecittà, vemos hordas de italianos desesperados para desempenhar um papel nesta modernidade, literalmente na fila para entrar.

Fisher coloca a ideia de oportunidade e mobilidade como uma característica do deserto, e atribui uma paisagem a essa ideia: “vastos desertos” e “planícies varridas pelo vento”. Depois do itinerário sobre as influências do western na

⁶⁸ FISHER, Austin. *Radical Frontiers In The Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. Nova York, I. B. Tauris, 2011

formação dessa sociedade italiana, Fisher apresenta uma espécie de cisão da releitura do gênero por cineastas de fora dos Estados Unidos, e que é produtiva para pensarmos o lugar de *Noroît*:

Argumentei que o radicalismo de filmes como *Gringo*, *O Dia da Desforra* e *Quando os Brutos se Defrontam* é definido por uma negociação proposital com os códigos do faroeste de Hollywood. Longe de rejeitar esse modelo, Damiani e Sollima trabalham dentro de suas oposições centrais e com seus significantes estabelecidos, refletindo as mudanças culturais da Itália do pós-guerra e abraçando o "estômago que arrota" do sistema de estúdio romano. De maneira nenhuma, entretanto, essa abordagem do cinema de gênero foi a única disponível para fins militantes. Na verdade, o próprio ato de utilizar tal modelo estabelecido como um canal para polêmicas revolucionárias foi altamente contencioso no contexto do radicalismo do final dos anos 1960. Embora procurem minar as inflexões ideológicas do gênero western, esses filmes paradoxalmente afirmam o domínio de Hollywood no mercado semiótico: uma contradição muito aparente para muitos na extrema esquerda. Para concluir, devo, portanto, situar os filmes-chave deste livro nesse meio turbulento e questionar algumas das suposições inerentes a essas disputas. Em *Vento do Leste*, encontramos um 'western' europeu que busca adotar uma filosofia de disseminação militante em oposição polar àquela praticada simultaneamente dentro dos estúdios Cinecittà e Elios. Na verdade, western é um apelido um tanto inapropriado para o projeto de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, uma vez que arquétipos comuns para esse gênero - um cavaleiro, um índio e uma abastada senhora oriental - são apresentados puramente como conceitos cognitivos em uma dialética sobre a arte militante e a representação da repressão. Intertítulos invasivos e vozes didáticas insistem em que o cinema revolucionário deve rejeitar os modos burgueses de representação. (...) De todos os vários Aparelhos Ideológicos de Estado (na terminologia de Althusser) que, segundo Godard, perpetuam a burguesia hegemonia, é o faroeste que sofre o escrutínio mais incisivo neste filme. Conseqüentemente, o conceito desses aparelhos sob o controle da classe dominante é habilmente simbolizado pela câmera cinematográfica nas mãos de um arquétipo burguês criado a partir desse mesmo gênero. Ao proceder à transferência do controle dos meios de representação para o subalterno, *Vento do Leste* busca construir um cinema revolucionário em oposição aos códigos dominantes que Damiani e Sollima, pelo contrário, optam por utilizar.

Definitivamente, *Noroît* não é um western no sentido dos filmes de Damiani e Solima, mas ao mesmo tempo (como vimos no capítulo de *Duelle*), Rivette estava em um movimento de aproximação em relação a um cinema feito em um sistema de estúdio bastante circunscrito dentro do que era Val Lewton e um certo regime de exceção (na produção e cuidado com os filmes). Ou seja, *Noroît* também não é uma releitura "explicitamente crítica" como Fisher coloca o exemplo de *Vento do Leste*.

Acredito que a melhor maneira de situar essa aproximação seja colocar que Rivette explora algumas condicionantes do western (a paisagem da oportunidade e da mobilidade, a carga mitológica nas personagens), embora não tenha a preocupação de se situar dentro do gênero. Aliás, mesmo em *Duelle* temos no máximo similaridades com o filme noir, sempre no sentido de correspondência e não no sentido de afirmação de que *Duelle* “é” um filme noir. Talvez até propor que, nessa “outra via” de *Noroît*, ao não se assumir enquanto western (no sentido de ter uma obrigação com). Apresentada esta discussão sobre a natureza da relação de *Noroît* com alguns outros filmes e gêneros, trata-se agora de examiná-lo mais de perto.

Logo no primeiro plano de *Noroît*, temos a vista de uma praia: a câmera avança em uma panorâmica até que encontra dois corpos caídos no meio da areia (Morag e seu irmão Shane, falecido). Morag lamenta sob o corpo do irmão e depois lança um olhar na direção do castelo onde posteriormente, saberemos que vive o grupo de piratas e a responsável pelo assassinato, a líder do bando e antagonista de Morag, Giulia. Logo em seguida, Morag “declama” uma parte do texto da peça original, em inglês (o que ocorre outras vezes no filme).

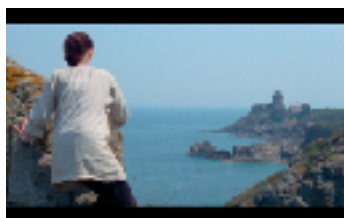
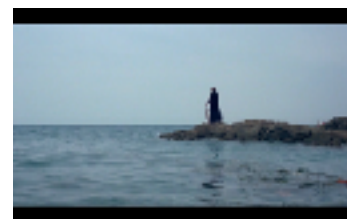


Ou seja, a primeira personagem que nos é apresentada é uma forasteira no meio de um cenário esvaziado, com o que parece ser o nascer do sol, e em busca de uma vingança que se realizará no único povoado próximo (que se estabelece no castelo). A segunda sequência do filme consiste em um plano único e breve de alguns personagens que vivem no castelo fazendo uma trilha a cavalo - um plano

que de início, já traz uma memória do western.



A seguir, temos alguns momentos que ainda nos são misteriosos: há um assassinato que acontece em um rochedo, uma personagem espera postada em uma pedra enquanto um barco se aproxima e do penhasco, Morag observa o castelo, como quem prepara um plano de ação. Por último, Morag se encontra com Erika, que ficamos sabendo se tratar de sua cúmplice.



É notável como rapidamente Rivette estabelece um motivo (a vingança) e um conflito inicial, que é a maneira com que Morag vai se aproximar desse povoamento (a imagem do castelo) para poder efetuar a sua vingança. Ao passar para as restantes duas horas, é no mínimo curioso o movimento que Rivette faz a seguir, de esquecer essa vingança e se permitir acompanhar momentos que não são centrais a essa trama, como se o filme passasse da história do conflito para o documentário a respeito de um grupo e seus costumes. Por exemplo:



Logo após a sequência inicial com Morag, o filme passa a acompanhar um grupo de piratas que move algumas coisas de uma embarcação recém-chegada, notadamente, um casal que se junta e começa a conversar, mas não ouvimos nada do que falam. A seguir, vemos uma dinâmica envolvendo mulheres do grupo que estavam na embarcação, que içam algumas armas retiradas do barco. E no meio dessa sequência, um "insert" do mesmo homem que vimos conversando com a mulher momentos antes, agora jogado ao mar e aparentando buscar um modo de se salvar escalando a rocha. O que se estabelece, aparentemente, é um interesse do cineasta pelo modo de vida dessa sociedade, em cujo seio alguns acontecimentos permanecerão indecifráveis, ou irão se esclarecer ao espectador ao longo do filme. Desse modo, também somos de certa forma estrangeiros a uma dinâmica que parece se estabelecer extra filme. Nesse sentido, a expressão de "uma sensação um tanto exaltada de atores em férias" empregada por Douglas Morrey parece ser precisa. Há uma dinâmica que existe para além do drama, e esse simples existir (simples apenas na aparência) acaba tomando um tempo semelhante (e às vezes maior) dos eventos dramáticos, que contribuem para a progressão narrativa.

Para além da sempre presente relação entre *Noroît* e *O Tesouro de Barba Rubra*, por que não pensar este filme em relação aos filmes tardios de Howard

Hawks como *Hatari!* ou *Faixa Vermelha 7000*? Podemos citar as palavras de Inácio Araújo, quando escreve sobre o primeiro exemplo⁶⁹:

Hatari! não podia ser senão um filme improvisado, pois, como dizia Howard Hawks, seu diretor e produtor, não se pode jamais saber o que fará um rinoceronte durante uma caçada. Portanto, a vida desses caçadores é feita de imprevistos e improvisos, como a dos cineastas, no caso. Sabe-se que para Hawks o maior imprevisto na vida de um homem é uma mulher. Ela surge aqui na pele de Elza, a fotógrafa enviada pelo zoológico para o qual trabalham os caçadores. John Wayne, o líder deles, gostaria de vê-la à distância, mas não pode. Vai, é claro, apaixonar-se pela garota. O filme tem uma estrutura moderníssima: uma série de cenas de caça, no meio das quais se desenvolve a história. Ou antes, um núcleo de eventos que pode até, por vezes, desembocar numa história. Mas a estrutura é deliberadamente frouxa, abre-se a todas as mudanças de roteiro possíveis. Melhor, porque assim um filme que em vários aspectos foi pensado para se parecer com outros filmes de Hawks não se parece com nenhum, nem com *Rio Vermelho*, nem com *Uma Garota em Cada Porto*. Essa liberdade foi permitindo captar as coisas à medida que aconteciam.

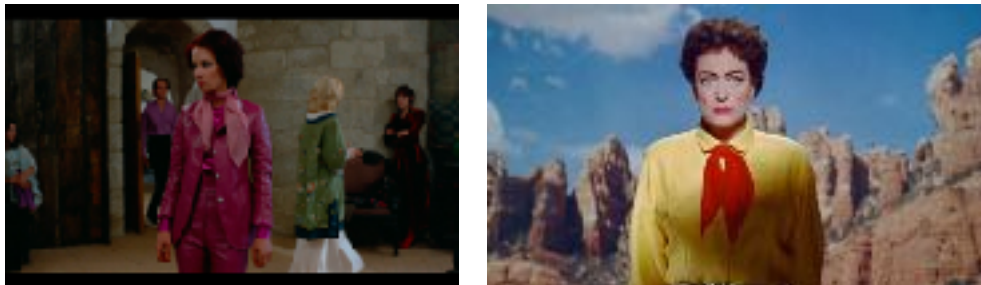
O trabalho de Rivette com esses momentos “extra narrativos” distanciam bastante *Noroît* de *O Tesouro*, por exemplo: não vemos esse mesmo interesse por parte de Fritz Lang e isso parece um ponto central na construção do filme aqui. *Hatari* talvez seja o experimento mais radical de Hawks no sentido da duração, de se permitir seguir aquele grupo sem necessariamente perseguir uma trama. Ou, como escreve o próprio Rivette sobre os filmes de Hawks, “Os tempos desses filmes é o tempo da inteligência, mas de uma inteligência artesanal, diretamente aplicada ao mundo sensível, e que procura a eficácia segundo a ótica precisa de um ofício ou de alguma forma de atividade humana às voltas com o universo, ciosa de conquistas”⁷⁰.

O interessante do espaço do castelo é ele ser apresentado em *Noroît* em seus espaços de convivência: a maior parte das sequências aqui mostra pelo menos três personagens. Por exemplo, após a sequência da subida das armas, vamos à apresentação da líder dos piratas (cuja caracterização acaba lembrando Joan

⁶⁹ ARAÚJO, Inácio. *Liberdade de "Hatari!" supre suas falhas*. Folha de São Paulo, 08 de junho de 2008

⁷⁰ RIVETTE, Jacques. “Gênio de Howard Hawks”, *Howard Hawks Integral*. Fundação Clóvis Salgado, 2013, Belo Horizonte. Tradução de Maria Chiaretti Mateus Araújo

Crawford como Vienna em *Johnny Guitar*, outro filme a trabalhar o western sob a perspectiva da inversão dos papéis de gênero convencionais).



(à esquerda *Noroît* e à direita *Johnny Guitar*)

A posição de poder de Giulia enquanto líder do bando é perceptível através da maneira com que ela lida com os outros integrantes. E o sucesso do plano de Morag também depende de como ela consegue “performar” o seu disfarce para aquele grupo. Se os figurantes eram dispensáveis em *Duelle* (a ponto de serem quase um objeto da decoração), eles são centrais em *Noroît* pois constituem esse grupo. E Rivette desenvolve para esses “participantes” momentos próprios, às vezes constituindo “simples” ações ou pequenas narrativas paralelas. Essa riqueza de contexto faz com que, nos momentos onde o drama principal (o antagonismo entre Giulia e Morag) tome frente, a corte onde esse conflito se situa exista com densidade.

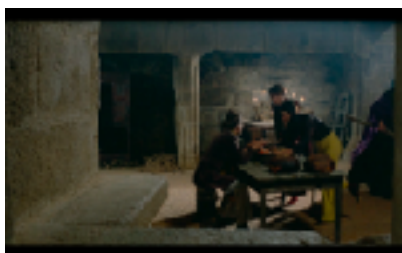
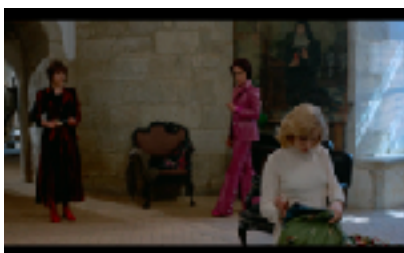


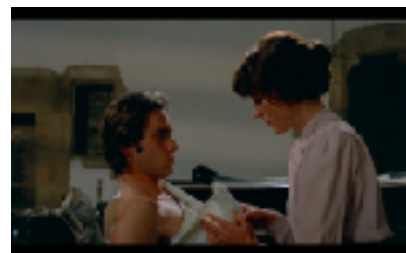
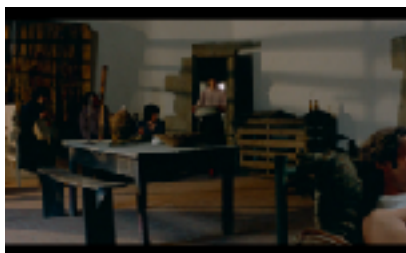
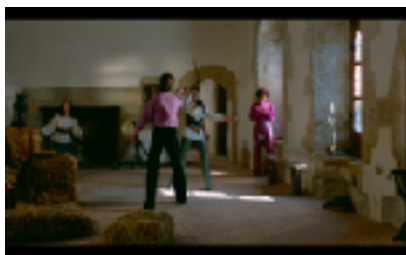
Para facilitar em termos de organização do trabalho, vou dividir essa grande locação do castelo em três partes: **os interiores**, **os exteriores no castelo** e os **exteriores**. Dada as condições que *Noroît* articula, acredito que o uso dos espaços dentro dessa grande dinâmica de grupo acaba (mesmo que de modo diferente de *Duelle*) servindo de importante chave de acesso ao que está em jogo no trabalho de Rivette e modo pelo qual ele busca construir esse universo fechado.

Interiores

Os interiores do castelo filmados em *Noroît* são constituídos por espaços coletivos, que indicam uma vida comunal: principalmente as salas com mesas para refeições e as cozinhas. Mesmo os dormitórios são coletivos, não há um momento de um personagem sozinho no quarto. A impressão é a de que não há portas trancadas, todo local ali é acessível. A insistência de Rivette de filmar esses momentos de vida conjunta desse grande grupo de jovens, em um contexto dos anos 1970, acaba remetendo às experiências de vida coletiva inspiradas pelo movimento hippie, no imaginário do *rock'n'roll* e da política pós maio de 68 - o que cria um ruído temporal interessante, já que o grupo de piratas vivendo em um castelo do século 14 se confunde com uma comuna contemporânea dos anos setenta.

Não seria exagero aliás propor uma leitura de *Noroît* como um documentário a respeito de atores convivendo enquanto interpretam um grupo de piratas em uma adaptação bastante livre de *A Tragédia do Vingador*. *Noroît* como o documentário da filmagem de *Noroît*... enfim: toda essa divagação só se torna possível pela escolha de Rivette de trabalhar o seu filme em interiores que denotam uma vida comunitária, escolha completamente diferente do que vimos em *Duelle*.





Exteriores no castelo

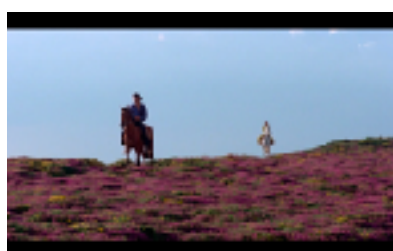
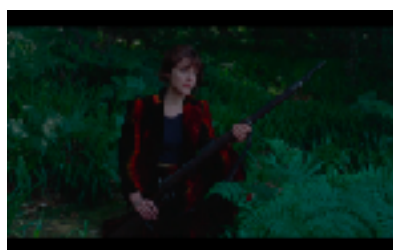
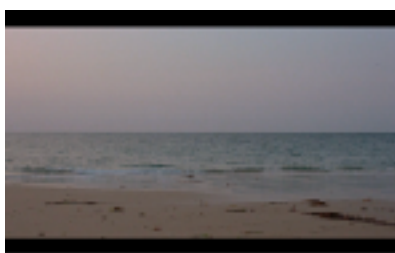
Há um único grande espaço exterior no castelo: a fortaleza, uma espécie de terraço e de fortificação. O primeiro plano dessa fortaleza apresenta uma metralhadora estrategicamente posicionada, em seguida, vemos outros personagens armados fazendo uma espécie de “defesa” do local, como se esperassem por inimigos. A fortaleza dá para aquela comunidade a sensação de uma ameaça externa, e desse isolamento que exige uma proteção. Na segunda sequência, a fortaleza é palco de uma espécie de festejo, que inclui uma luta de espadas ao ritmo da música. E na última sequência a fortaleza é o palco do duelo definitivo entre a Filha do Sol e a filha da Lua.





Exteriores

Não há um grande trânsito das personagens em *Noroît*, todo deslocamento acontece nos arredores do castelo e no mar que cerca o espaço. Nesses arredores temos um misto de praia e vegetação, sendo que as personagens transitam a cavalo (talvez o elemento que remeta de maneira mais direta ao western). Rivette aproveita essas paisagens, enquadrando as personagens em grandes planos, explorando a verticalidade do enquadramento em 1.85. Embora, como diz Bazin, o western não possa ser definido simplesmente pela presença desses elementos como a paisagem, ou uma iconografia como as armas e os cavalos, essas composições não deixam de remeter em muito ao gênero. E nas águas em frente ao castelo, temos uma sequência de conflito, onde vemos o bando de piratas interceptando um barco.



Uma “novidade” que *Noroît* apresenta em relação a *Duelle* é a atenção a esses exteriores: temos a presença de planos sem atores, apenas filmando essas vistas dos arredores de Fort-la-Latte. Mesmo nos planos de natureza presentes em *Duelle*, a escala humana sempre era privilegiada (atores aparecendo em destaque no quadro), enquanto em *Noroît*, Rivette abusa desses planos gerais extremamente distantes, que colocam a figura humana bastante reduzida em questão de escala, na relação com essa natureza.

2.2 Atores

Dos atores de *Noroît*, nenhum vem de *Duelle*. Geraldine Chaplin, filha de Charlie Chaplin, vinha desde o início de trabalhos com diretores mais conhecidos como David Lean, Richard Lester e Robert Altman⁷¹, além de algumas colaborações com Carlos Saura. Já Bernadette Lafont tinha começado a atuar no cinema em trabalhos de dois colegas de redação de Rivette, François Truffaut e Claude Chabrol (e continuou a trabalhar em filmes dos dois diretores) e era uma atriz do cinema francês. Também havia passado por *Out 1* e feito trabalhos mais experimentais com Philippe Garrel e Jean Eustache (é uma das protagonistas de *A Mãe e a Puta*)⁷². As duas protagonistas de *Noroît* são mais desconhecidas da obra de Jacques Rivette do que o duo Juliet Berto e Bulle Ogier de *Duelle*. Completa esse “elenco principal” a atriz Kika Markham, conhecida de *As Duas Inglesas e o Amor* também de François Truffaut. Kika, naquela altura, era basicamente uma atriz de televisão com pequenos papéis no cinema, como a enfermeira de *Bunny Lake Desapareceu*, direção de Otto Preminger⁷³. Junto com Geraldine Chaplin, Kika conseguia transitar entre o francês e o inglês, declamando em *Noroît* algumas partes originais de *A Tragédia do Vingador*.

O restante do elenco era praticamente desconhecido: temos Élisabeth Lafont, filha de Bernadette, que até então havia feito um papel pequeno em apenas um filme. Danièle Gégauff fora produtora de *Out 1* e trabalhava apenas esporadicamente como atriz. Situação semelhante do produtor Humbert Balsan, que antes de trabalhar como ator em *Noroît*, só havia feito outros dois trabalhos semelhantes, sendo um deles o filme *Lancelot do Lago* de Robert Bresson (também em um papel menor). *Noroît* foi o primeiro filme de Larrio Ekson, o único filme de Anne-Marie Reynaud, de Carole Laurenty, de Marie-Christine Moureau-Meynard, de Georges Gatecloud e de Anne Bedou e o último filme de Babette Lamy (que havia trabalhado em dois filmes de começo de carreira de Philippe Garrel, *Marie pela Memória* e *O Leito da Virgem*). Ou seja, com exceção das três atrizes “principais”,

⁷¹ Informações confirmadas na página da atriz no IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0073440/?ref_=nm_fimg_act_133/>, acesso em 12 de setembro de 2020

⁷² Informações confirmadas na página da atriz no IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0480942/>>, acesso em 12 de setembro de 2020

⁷³ Informações confirmadas na página da atriz no IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0548440/>>, acesso em 12 de setembro de 2020

temos um elenco bastante desconhecido e até inexperiente, formado também por não-atores⁷⁴.

Jonathan Rosenbaum, presente em parte das filmagens de *Noroît*, traz um dos poucos depoimentos de bastidores do filme através de um “diário das filmagens”, nos fornecendo uma ideia de como o trabalho com os atores foi construído⁷⁵:

Como qualquer filme de Rivette, *O Vingador*⁷⁶ tomou forma gradualmente, esboçando um grande número de ideias deliberadamente escolhidas e as mais fortuitas circunstâncias. Tão importante quanto o interesse de Rivette em *A Tragédia de um Vingador* (quem chamou a sua atenção para a peça foi Eduardo de Gregorio), e a curiosidade pelas tradições que atravessavam o período do Carnaval, era o de reunir Geraldine Chaplin e Bernadette Lafont junto com um grupo de dançarinos da companhia Carolyn Carlson. Devemos ter em mente que Rivette concebe um filme ao redor de pessoas em particular; *Celine* e *Julie* começa como ‘um filme para Juliet Berto’. (...) Logo que as diferentes ideias e considerações de natureza prática começam a surgir e interagir, a narrativa em si começa a adquirir definição. Mesmo depois que as filmagens começavam, Rivette era enormemente influenciado pelas descobertas do que os atores eram capazes de fazer. Descobrir que um ator é capaz de fazer algo que ele não havia suspeitado, Rivette a partir disso pode adicionar uma cena no último minuto (se, é claro, houver tempo, de todas as coisas a mais rara e preciosa).

A companhia Carolyn Carlson era um grupo dirigido pela dançarina, coreógrafa e *performer* norte-americana de mesmo nome e existente até hoje, voltado à dança contemporânea. Mary Wiles conta como veio a inspiração para convidar a companhia de dança⁷⁷:

Rivette encontrou inspiração para a música e a mise-en-scène na coreografia da dançarina americana Carolyn Carlson, cujos ensaios ele havia assistido na Opéra de Paris. Rivette descreve sua experiência na Opéra: ‘Carolyn Carlson e seus dançarinos faziam seus exercícios, enquanto ao mesmo tempo dois

⁷⁴ Informações confirmadas na página do filme no IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0548440/>>, acesso em 12 de setembro de 2020

⁷⁵ ROSEMBAUM, Jonathan. “Les Filles du Feu: Rivette 4x”. *Sight and Sound*, 1975.

⁷⁶ Aparentemente se trata de um título anterior de *Noroît*

⁷⁷ WILES, Mary. “Contemporary Film Directors: Jacques Rivette”. University of Illinois Press, 2012. p. 71

músicos, um pianista e um flautista, estavam de lado: havia o trabalho corporal, a ginástica de os dançarinos, enquanto esses dois músicos continuaram a tocar, sem a menor preocupação com a sincronização, de qualquer um dos grupos. Esta relação agradou-me e quis consegui-la, de certa forma, nos meus quatro filmes'. A relação assíncrona entre a ação dramática e a música que Rivette admirava em Carlson inspira a encenação da música e dos músicos no filme⁷⁸.

O trabalho com os bailarinos é outra diferença em relação a *Duelle*, onde a busca por atores que pudessem trabalhar em conjunto com a música sendo executada, era uma questão central. Rivette parte de um grupo que já estava acostumado com esse tipo de trabalho, e a combinação da companhia de Carolyn Carlson com todos os elementos aparentemente distantes (a trama de piratas inspirada em *O Tesouro*, a vontade de adaptação de *Tragédia do Vingador* e o desejo de promover um encontro entre Geraldine Chaplin e Bernadette Lafont, conforme narrado por Rosenbaum) promove um encontro bastante peculiar - retomando a ideia de "encontro" de estilos proposta por Wiles. Porém, esse contraste se dá de maneira sutil: a presença dos membros da companhia não significa que o filme é marcado por performances musicais e por uma atuação mais "convencional" (mesmo partindo de atrizes que também tinham trabalhado com cineastas mais experimentais). Ao contrário, os atores oriundos da companhia de Carolyn Carlson existem dentro de uma chave de cotidiano daquele grupo, não há nenhum momento dissonante que se exhiba enquanto "agora vamos assistir a uma performance de dança". Ou seja, esse encontro é bem-sucedido no momento em que as partes se integram e nenhuma se sobressai, formando um conjunto.

Existe uma fidelidade entre a participação desse elenco secundário e a tal vida nessa corte pirata - por mais que o filme aparente certa liberdade de improviso e criação, como conta Rosenbaum. Continuando no depoimento, ele revela mais informações que nos dão uma ideia de como se deu o processo entre Rivette e esses atores:

Não há espaço aqui para pedaços improvisados de diálogo e para hesitações e tempos mortos que a improvisação produz, efeitos que foram utilizados de maneira recorrente por Rivette no passado. Ao

⁷⁸ Mais sobre a relação entre Carolyn Carlson e a música do filme no sub-capítulo seguinte, Música

mesmo tempo que a espontaneidade não é sacrificada, os movimentos de câmera são de tal complexidade que uma grande disciplina é imposta aos atores.

Como visto anteriormente, Rivette deu certa liberdade a sua dupla de roteiristas para que criassem o filme a partir de alguns pontos iniciais, confiando nos dois para elaboração do roteiro. Mas essa mesma autonomia não é passada aos atores (embora com uma margem de colaboração), e Rosenbaum coloca a responsabilidade em uma dificuldade enfrentada com os movimentos de câmera complexos - *Noroît* realmente explora longos momentos de ação em um mesmo espaço, onde atores vão e vem (com diferentes ações, nem sempre participando do motivo central da cena) e a câmera segue por um "travelling", mudando os enquadramentos e evitando o corte. Continua Rosenbaum, agora abordando essa mistura de elementos dissonantes dentro do processo do filme:

Em comparação com o que eu assisti três meses atrás, *O Vingador* (novamente, uma tentativa de título) parece ainda mais selvagem e mais perturbador; no seu embate de elementos estrangeiros, algo de mais arriscado e ousado. A equipe é a mesma de *Viva*⁷⁹, o elenco é muito mais variado em termos de origem e experiência.

Ou seja, essa combinação era uma preocupação dentro do set, a ponto de ser uma das coisas que impactaram Rosenbaum enquanto acompanhava as filmagens. O registro de Rosenbaum segue para a descrição do processo de duas cenas que ele acompanhou - como se tratam de duas cenas ilustrativas do processo de atuação em combinação com o improviso musical ao vivo, vou deixar a análise para o subcapítulo a respeito da "Música" e ficar com as conclusões gerais que chega Rosenbaum, sobre o método de Rivette de organizar a atuação e a construção da cena:

Como Michael Graham sugere acima, o caminho de Rivette dentro da cena é muitas vezes pela tentativa e pelo erro, e parece que o seu método costumeiro de compor uma trama com seus escritores é pedir por uma linha de sugestões, sistematicamente rejeitando cada uma delas até chegar ao que ele quer. Quando eu perguntei a Geraldine Chaplin sobre esse método de dirigir as performances, ela

⁷⁹ Nome provisório de *Duelle*.

descreveu um processo que novamente parece muito similar: 'Rivette é muito positivo em não saber o que quer. Mas ele sabe o que não quer—e nisso ele é muito particular também. Ele é muito firme. Você tem que inventar trinta e cinco ideias diferentes e mostrar elas a ele como se você estivesse a vender carpetes, e então ele diz, 'Tudo bem, façamos isso'. Mas é exaustivo.' Esse tipo de agressividade passiva levou a diferentes formas de colaboração em grupo para cada um dos seus projetos, mas em cada um desses casos parece que a base está nos hábitos de um espectador-crítico, uma pessoa mais acostumada a assistir e avaliar o que vê do que alguém criando algo *ex nihilo* para um outro assistir—um desejo de experimento que parece nascer de uma curiosidade pura, a questão 'O que aconteceria se....?' Talvez nisso resida o motivo de Rivette colocar tanta importância na edição, onde as questões podem ser colocadas e colocadas novamente. Será interessante ver o quanto ele pode fazer com a edição nesses filmes, onde muito da filmagem é composta de longos takes, as tramas são extremamente densas, e fica evidente que não há material suficiente para fazer longos filmes. O que quer que surja, suspeito que somente vai estender as questões a cerca da autoria de cada filme desde que *L'Amour Fou* foi feito.

Acredito que nesse comentário de Rosenbaum resida uma chave essencial para entender o trabalho de Rivette. O processo de Rivette começava (no caso de *Duelle* e *Noroît*) em uma conversa com os roteiristas, que tinham liberdade para trabalhar na estrutura dos filmes e nos diálogos. Depois, com os atores, Rivette dava liberdade para que apresentassem opções para a encenação, ficando na posição de aceitar ou recusar aqueles caminhos. Mesmo com um roteiro pré-concebido, não havia uma definição fechada de como uma cena em específico, deveria ser trabalhada. Ao mesmo tempo em que Rivette tinha uma ideia de como a câmera deveria se movimentar e trabalhar - talvez isso que escape de Rosenbaum, quando coloca Rivette como um espectador/crítico passivo - havia uma orientação espacial e visual, podemos colocar assim. Em termos de como explorar a duração e o espaço, uma margem para o trabalho dos atores.

Rivette, segundo o que relata Rosenbaum, também confiava bastante no trabalho da montagem. Mas Rosenbaum aponta uma aparente contradição: essa orientação (colocada como "longos takes") parecia prejudicar que o filme fosse "re-elaborado" na fase de montagem. Por mais que o filme tivesse uma liberdade, a sua estrutura se impunha (seja visual, seja no modo com que as tramas se organizam, embora eu acredite que aqui, "trama" não é o melhor termo). A relação de Rivette

com o processo de montagem é diferente de certas maneiras (principalmente contemporâneas⁸⁰), onde o realizador filma o máximo de material da maneira que for possível (às vezes, a decupagem é fornecida pela ação inesperada, dimensão do espaço, etc), em movimento análogo ao que se convencionou chamar de “cinema direto”. Há uma estrutura de roteiro, mesmo que não seja necessariamente focada na narrativa, e depois há uma estrutura espacial (ou de *mise en scène*): movimentos de câmera precisos e complexos, atores visivelmente posicionados pela questão do enquadramento (que é sempre uma preocupação), desenho de luz e ações coreografadas.

O próprio relato de Rosenbaum termina em um lugar parecido em termos de como ele descreve o trabalho de Rivette em linhas gerais:

A ênfase fechada e a atenção em *Les Filles du feu* para com o enquadramento, a composição, os movimentos de câmera, o movimento dos atores e todas as outras coordenações físicas da *mise en scène* vão sem sombra de dúvidas produzir algumas mudanças no que nós supomos que um ‘filme de Rivette’ deve ser, e esse processo vai levantar mais questões sobre tantas coisas do que começar a resolvê-las. O entusiasmo e a aventura de um projeto de Rivette é quase literalmente o de um salto ao desconhecido—uma forma de suspense e de suspensão que começa quando o filme é concebido em sua primeira forma, e cresce e se aprofunda enquanto o filme começa a ser filmado e montado, e persiste de forma obstinada para além do ponto de término do filme, continuando na mente de cada espectador que assiste e se interroga a sua própria maneira.

⁸⁰ Analiso mais a fundo as relações entre o legado de *Duelle* e *Noroît* no capítulo Interrupção e Posteridade

2.4 Música

Seguindo com o mesmo preceito já presente em *Duelle*, *Noroît* tem momentos de música improvisada sendo executada em simultâneo com a encenação dos atores. É necessário lembrar que em seu texto sobre a série *Les Filles du Feu*, Rivette originalmente tinha o momento final de *Noroît* como o momento "onde vários aspectos vão ser dirigidos ao paroxismo". Mas o que é esse paroxismo almejado? E onde o uso da música em *Noroît* difere do uso em *Duelle*?

Para início, a música em *Duelle* consistia em um improviso no piano e agora temos um trio musical, que como diz Rosenbaum, "combina elementos 'modernos' e 'primitivos' com uma variedade de instrumentos". *Noroît* propõe, talvez mais radicalmente que *Duelle*, uma confusão de épocas (o que pode ser simplificado entre o primitivo e o moderno), de acordo, então, que a música continue a elaborar essa paisagem atemporal. O próprio Rosenbaum indaga se "Rivette pode estar explorando o preciso efeito do contraste em uma tentativa de manter o espectador em um contínuo estado de desconforto enquanto as engrenagens rangem violentamente". Continua Rosenbaum, no único relato de alguém que esteve presente durante as filmagens:

A música tem um papel ainda mais importante em *O Vingador* do que em *Viva*. Aqui há três músicos tocando talvez uma dúzia de instrumentos entre eles, de flautas tradicionais e violinos até instrumentos mais exóticos vindos da África e da África do Sul. A sensibilidade deles é marcante; novamente e mais uma vez a escolha musical deles é exatamente a correta. Eles articulam toda a performance admiravelmente e, por sua vez, são muito influenciados pelo ritmo e tons dos atores. (...) Não há nenhuma tentativa de escondê-los da câmera. Aliás, eles tem as próprias 'fantasias', diversas vezes eles aparecem no quadro do filme.⁸¹

A própria ideia de um grupo colabora para essa caracterização coletiva: *Noroît* é sobre uma comunidade fechada (inclusive murada, de forma literal, contra uma presença estrangeira) que tem seus modos próprios de convivência e até de crença. O fato dos músicos aparecerem não causa o efeito de dissonância

⁸¹ *Ibid.* p. 213

percebido em *Duelle* (quando nos perguntamos “o que esse músico faz nessa cena / nesse lugar”), o que o filme sugere é que dentro daquele grupo existem alguns músicos, eles estão completamente integrados àquele elenco.



No primeiro plano da sequência ilustrada na primeira imagem acima, o trio de músicos faz um acompanhamento para uma encenação que acontece dentro do castelo (uma peça dentro da peça). No plano referente a imagem do meio, uma luta de espadas entre dois personagens é acompanhada pela música, e no plano referente a última imagem (também a última sequência do filme) o trio acompanha um derradeiro ritual que vai implicar no confronto entre Morag e Giulia. Todos esses momentos tem um que de ritualísticos, e a música do trio ajuda a construir a tensão de jeitos não óbvios - mas para além disso, ela parece integrar, conduzir o ritual de dentro.

Sobre essa condução musical, Mary Wiles escreve⁸²:

Ao longo da década de 1970, Rivette preocupa-se em conferir à música uma certa importância na produção de sentido e, dessa forma, desloca sua arte para o âmbito da dramaturgia operística. Dos filmes que compõem o ciclo, *Noroît* é talvez o mais letrado da ópera, o que mais deve à ópera em sua concepção. *Noroît* representa a tentativa de Rivette de reunir as três artes — música, dança e poesia - e, a este respeito, o filme tem semelhança com a obra de arte composta, a *Gesamtkunstwerk*, que nos termos de Richard Wagner se torna "o compacto mútuo do egoísmo das três artes relacionadas". Rivette consegue uma interação efetiva entre as três artes em seu filme; no entanto, a música não sublinha as palavras à maneira da ópera wagneriana, mas segue um caminho paralelo, criando uma atmosfera adjacente independente que faz seu próprio comentário sobre as ações. A música do cinema tem mais frequentemente seguido o conceito wagneriano, enfatizando o roteiro para criar atmosfera e construir clímax emocionais. Em vez de usar a música para estabelecer um tempo dramático linear e orientado, Rivette usa a música em *Noroît* para instituir a predominância do tempo lírico - o de uma

⁸² *Ibid.* p. 64

ópera impressionista. Rivette usa a música para frustrar o significado, criando um filme que foge do princípio da realidade associado à progressão temporal de eventos narrativos no princípio do prazer ativado por meio da música.

A música em *Noroît* não é homogênea e tem uma inflexão diferente do que em *Duelle*. No capítulo anterior, vimos como a música (interrompendo, recomeçando) acompanhava a pontuação da fala dos atores. Já em *Noroît*, a música se faz presente em momentos não verbais (como a luta de espadas), ou em momentos como o da peça de teatro - momentos ritualísticos, em certo sentido. Talvez por estar ligada à questão do grupo de dança, a música em *Noroît* tem uma função como acompanhamento a essa performance corporal, e não contraponto ao teor dos diálogos.

O que Wiles defende como uma noção de relação entre as artes, se encontra com o que Rivette propõe de antemão sobre *Noroît*. Esse encontro seria o motor para a chegada do filme no paroxismo almejado. A dança, a atuação e a música juntas formariam uma espécie de unidade, elemento que é ausente em *Duelle*.

3. Interrupção e Posteridade de uma empreitada impossível porém bem-sucedida

Interrupção

Após a conclusão das filmagens de *Noroît*, Rivette se organiza para filmar *Marie et Julien*, planejado para ser o primeiro filme da série e com uma história de amor interpretada por Albert Finney (conhecido ator inglês) e Leslie Caron. As filmagens duram apenas três dias e o processo é subitamente interrompido após Rivette ter um colapso nervoso⁸³. *Duelle* e *Noroît* são montados e lançados no ano de 1976, mas a ideia da tetralogia, como concebida originalmente, é abandonada. Mary Wiles escreve sobre o episódio:

Quando Rivette subitamente desapareceu do set depois de apenas três dias de filmagem, a escritora Marguerite Duras se ofereceu para entrar e terminar o filme, mas o time de atores de Rivette se recusou a continuar sem ele. Os poucos planos que Rivette filmou no set de *Marie et Julien* nunca foram encontrados; tudo que permaneceu foi um script em forma de esqueleto, que foi escrito pela cineasta Claire Denis junto aos roteiristas (Eduardo de) Gregório e (Marilù) Parolini.

Em 2003, quase trinta anos depois da interrupção das filmagens, Rivette finalmente lança o seu *História de Marie e Julien*, agora com Emmanuelle Béart e Jerzy Radziwilowicz nos papéis principais. Eduardo de Gregório e Marilù Parolini não participam desse novo filme, e Rivette acaba acompanhado pelos roteiristas Pascal Bonitzer (com quem já havia trabalhado) e Christine Laurent. William e Nicole Lubtchansky participam como diretor de fotografia e montadora, respectivamente. O filme de 2003 apresenta uma nova versão e não uma reutilização dos materiais do filme original ou tentativa de reconstituição fiel: isso fica explícito principalmente com a troca dos roteiristas. A ideia de voltar ao filme abandonado sempre havia acompanhado Rivette durante esses quase trinta anos, inclusive tendo sondado uma série de atores até chegar na dupla Emmanuelle/Jerzy.

⁸³ FRAPPAT, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Cahiers du cinéma, Paris, 2001. p. 152.

É importante ressaltar que esse colapso nervoso ocorrido durante as filmagens de *Marie et Julien* resultou em uma interrupção meramente temporária, visto que Rivette retorna à atividade de diretor de cinema em 1978. Entre a primeira tentativa de realização e a versão concluída de *História de Marie e Julien*, Rivette dirige outros onze longas-metragens. Mesmo tomando o filme de 2003 como uma “retomada” da tentativa interrompida, ela é apenas parcial: o projeto de *Les Filles du Feu / Scènes de la vie parallèle* como um todo, conforme concebido originalmente enquanto série, acaba se encerrando com a crise nervosa e o abandono das filmagens.

Uma proposta de realização que se impôs, ao fim, como impossível para o próprio Rivette, incapaz fisicamente de terminá-la como previsto. Essa retomada parcial é feita em contexto completamente diferente das filmagens originais: mesmo que exista o esforço aproximativo, como a recorrência de alguns nomes da equipe original, como é o caso dos Lubtchansky, além da manutenção de pontos em comum no roteiro, o *História de Marie e Julien* de 2003 não trata, em definitivo, de uma conclusão do projeto da série que começa com *Duelle* e *Noroît*, estabelecendo um diálogo muito esparsa com os dois filmes lançados em 1976.

Os dois filmes efetivamente realizados e finalizados dentro da ideia original do projeto felizmente não sofreram enquanto objetos perdidos, ou foram prejudicados pela falta de “conclusão” da série. A posteridade terminou por colocá-los como uma espécie de díptico, cumprindo em parte o propósito de Rivette a respeito da continuidade entre os filmes. *Duelle* e *Noroît* foram editados juntos em DVD, em um primeiro momento, e depois lançados em um Blu-ray que contava também com os filmes *Out 1* e *Merry Go Round*, este último realizado logo após o colapso, entre 1978 e 1981. Esse arco de quatro filmes acaba por formar um conjunto interessante, principalmente se tomarmos *Out 1* como o “embrião” do processo de *Les Filles du Feu / Scènes de la vie parallèle* e *Merry Go Round* como uma espécie de “dia seguinte” pós interrupção, com Rivette sendo obrigado a fazer concessões na sua volta para a direção cinematográfica.

Embora a obra de Rivette permita um olhar de conjunto em relação à filmografia, visto haver essas linhas de força que seguem através dos diferentes títulos, *Duelle* e *Noroît* continuam mantendo uma particularidade e unidade frente ao todo. Após essa interrupção, Rivette não tentou empregar mais nenhum projeto com

a escala de *Les Filles du Feu*: essa série ambiciosa de quatro filmes, ao mesmo tempo singulares e circulares não por uma questão de trama, mas por uma questão da conversa de elementos e procedimentos que os obrigava a serem filmados em sequência e com a mesma equipe.

Em 1981, na altura da realização de *A Ponte do Norte*, Rivette concede uma importante entrevista para Serge Daney e Jean Narboni. A entrevista começa com Rivette colocando uma questão central a respeito da produção dos filmes naquele momento na França⁸⁴:

Há apenas poucos diretores na França que realmente controlam suas agendas de produção; François (Truffaut) de lado, sobram apenas Rohmer e Lelouch: aqueles, é isso, que criaram um estúdio que os pertence em parte ou em totalidade, e que os permite trabalhar em projetos de curta, média ou longa duração. Acho que todos os outros diretores perdem três quartos do tempo entre os filmes, e é aí que a gente não fica feliz... A questão do cronograma de produção é sempre complicada.

Se *Duelle* e *Noroît* marcam o esforço do cineasta em deter o controle do próprio processo de produção e impor uma série de realizações a longo prazo, a interrupção brusca talvez tenha trazido à Rivette uma consciência de não pertencer ao privilegiado grupo dos que “controlam suas agendas de produção”. Talvez essa reflexão venha junto aos problemas que teve com *Merry-Go-Round*, principalmente na desistência de Maria Schneider antes do final das filmagens, contrariando expectativas depositadas no filme e principalmente na presença da atriz. Rivette não chegou a ser, mesmo depois da crise, um cineasta movido meramente por interesses comerciais ou disposto a qualquer tipo de projeto. Mas essa lamentação, presente na entrevista, talvez aponte que Rivette acabou cedendo em relação à vontade de possuir um controle ainda maior sobre o próprio processo de produção dos filmes.

Mais a frente nessa entrevista, Rivette é enfático ao afirmar que o cinema se mantém “com mal-entendidos e caos”. Isso pode ser lido como uma forma do próprio realizador de aceitar que a sua retomada, como no caso de *Mery-Go-Round*, tivesse de passar por certa dose de negociação e frustração. Se a questão do

⁸⁴ Entrevista com Serge Daney e Jean Narboni para os *Cahiers du Cinema* número 323-324 (Maio-Junho de 1981). p. 42-9.

controle existe como horizonte a ser almejado, também não é necessariamente uma condição obrigatória: a falta do controle pode até ser algo a se lamentar, mas não um motivo de paralisia que condiciona fatalmente o filme a ser ruim. Rivette aparentemente acabou por se tornar um cineasta mais flexível pós interrupção, visto que os projetos mais ambiciosos em termos de escala, como *Out 1* ou a série *Les Filles du Feu*, deram lugar a filmes individuais, particulares ao cineasta, mas já não tão radicais ou extremos nas suas condições de produção.

E por mais que o cinema francês tivesse os seus problemas de financiamento, os anos 80 foram marcados por diversas experiências de realização autoral em baixo orçamento, como as da produtora *Diagonale* e seus cineastas Marie-Claude Treilhou, Jean-Claude Biette e Paul Vechiali. O próprio *A Ponte do Norte*, de certa forma, se aproxima também dessas experiências de realização independente, experimental e bastante particulares. Por isso é importante se ater ao que Rivette traz a respeito da duração: não se trata de negar a existência desses filmes particulares, independentes e com processos artesanais. Mas se perguntar quais cineastas ainda controlavam quando e quais filmes queriam fazer, e principalmente a duração dos próprios projetos. Rivette colocava a questão de quais condições eram impostas, naquele momento, para que esses filmes conseguissem existir.

Na altura de *Noroît*, como o próprio Rivette assume, havia a ideia de que os filmes da série poderiam vingar comercialmente. O orçamento dos quatro filmes não era pequeno, principalmente pela condição de ter grandes atores e uma equipe significativa à disposição. Essa posição, um tanto pessimista, revelada por Rivette em 1981 faz sentido quando pensamos na liberdade que encontrou na concepção e realização de *Duelle* e *Noroît* depois da experiência de *Out 1*: condições que, na visão dele, talvez não existissem mais. Em outro momento da entrevista, Rivette ressalta como fez *Out 1* praticamente sem um roteiro, e como isso não o inviabilizou de conseguir os recursos necessários, contrapondo essas condições anteriores com as limitações que encontrava no momento. É interessante perceber como a interrupção de um processo individual (a série de filmes) se relaciona com o que ele enxerga como uma impossibilidade geral da época (controlar a própria agenda de produção).

A nível de comparação, e usando um exemplo contemporâneo, uma cena emblemática recente é a do cineasta David Lynch⁸⁵ durante uma reunião de pré produção do seu filme-série para a televisão, *Twin Peaks: O Retorno* (e que recorrentemente é comparado com Rivette, de formas mais ou menos assertivas cujo mérito não cabe aqui julgar). Na reunião, Lynch reclama veementemente do curto tempo que teria para filmar as cenas em uma determinada locação, e de como esse tempo era escasso para que ele tenha as “descobertas necessárias” ao filme. Lynch argumenta que precisaria de “pelo menos um mês” para “começar a enxergar as coisas”. Um assistente então se contrapõe ao cineasta, afirmando que, por se tratar de uma filmagem “em Hollywood”, ela deveria obrigatoriamente acontecer de forma rápida. No que o cineasta finalmente rebate, um tanto contrariado, ao afirmar que essa pressa não diz absolutamente nada a respeito de uma maneira de se fazer os filmes em Hollywood: colocando, em perspectiva, que existiram cineastas “do passado” que trabalharam no sistema industrial dos estúdios e que dispunham de tempo e possibilidade de tentativa e acerto na realização de seus filmes. Essa “pressa” enquanto condição fica evidente como uma maneira de trabalho que o mercado acabou por impor aos cineastas, e não uma condição comercial histórica e essencial para a viabilização das filmagens de maneira geral.

Mesmo se tratando de um cineasta consolidado e reconhecido pela particularidade dos seus filmes, além de trabalhar com um orçamento considerável dentro de um mercado rico como o do audiovisual dos Estados Unidos, essa questão da “agenda de produção” como colocada por Rivette em 1981 ainda se mostra algo fora da alçada, de modo que não está no controle do David Lynch quanto tempo terá a disposição para as filmagens ou até como poderá usar esse tempo. Posteriormente lançado enquanto filme nas salas de cinema (a ponto de ganhar a lista de melhores do ano dos *Cahiers du Cinéma*), *Twin Peaks: O Retorno*, com sua duração de consideráveis 1014 minutos, mostra que a ambição de realizar projetos de longa duração que exploram as relações de continuidade ainda é presente e continua pertinente. Tão presente quanto a dificuldade, talvez hoje até maior, de que realizadores possam captar os recursos necessários sem abrir mão de controlar as próprias agendas de produção.

⁸⁵ Presente no material de making-of do filme para televisão *Twin Peaks: O Retorno* (2017)

Concluído o itinerário pelos dois filmes realizados, *Duelle* e *Noroît*, podemos esboçar uma espécie de balanço das motivações apontadas por Rivette de início e o que os filmes *Duelle* e *Noroît* efetivamente conseguiram atingir. A circulação de personagens, almejada como ponto central do projeto, acaba não sendo tão explícita: mesmo que Leni/Viva tenha ecos em Giulia/Morag, cada uma delas (principalmente pela especificidade na escolha das atrizes) tem uma singularidade muito marcante. É bem diferente da circulação “balzaquiana”, onde o próprio personagem acaba transitando entre livros diferentes mantendo uma unidade em suas características. Talvez essa circulação fosse mais perceptível com a feitura dos quatro filmes. Em compensação, a circulação de elementos através de *Duelle* e *Noroît* é absolutamente evidente: desde a mitologia que abarca os personagens e promove o antagonismo mortal, passando pela condição de fatalidade que envolve as duas histórias até a inversão dos papéis de gênero dentro da construção dos filmes, com personagens femininas assumindo posições que convencionalmente acabavam ficando para as personagens masculinas.

O que parece sustentar a ligação entre *Duelle* e *Noroît*, se tratando de dois filmes tematicamente “distantes” (o filme de pirata com uma caracterização do western e o filme fantástico com caracterização de filme noir), é justamente essa circulação de elementos semelhantes. A passagem de *Duelle* para *Noroît*, conforme visto nos capítulos anteriores, é bastante demarcada: não se trata da repetição de um “mesmo processo” com nova caracterização; Rivette parte para abordagens bastante diferentes e outras formas de estruturação. *Noroît* acaba sendo um filme muito mais abstrato (no sentido de uma orientação dramática) do que *Duelle*, que ainda é um filme de situações mais concisas. Principalmente se destacarmos que *Noroît* lança um procedimento diferente na forma de acompanhar os atores, seguindo suas ações mais corriqueiras dentro do cotidiano do grupo de piratas que protagoniza o filme. Momentos de fruição que simplesmente não existem em *Duelle*, onde os atores surgem de forma precisa e com uma ação determinada dentro da lógica dramática da cena.

A presença do Carnaval e das diferentes fases da lua, enquanto divisores das partes dos dois filmes, representa algo muito mais atmosférico do que necessariamente um elemento-chave da narrativa. Não há um esforço didático de introduzir ao espectador esses contextos - ainda mais se tratando do carnaval,

passível de certo entendimento em *Noroît* mas ausente de *Duelle* (pelo menos de forma direta). Esse contexto do carnaval aparentemente acaba desfalcado com a não-realização do conjunto completo, nos obrigando ao esforço especulativo de pensar se a existência dos outros dois filmes acabaria por elucidar ao espectador a respeito dessa influência (como apontado por Rivette na concepção da série) e sua centralidade dentro dos acontecimentos dos filmes.

A crítica para com as “recentes convenções de improvisação”, além das “convenções da técnica dramática de maneira geral”, faz bastante sentido olhando o conjunto dos dois filmes. Principalmente no caso de *Noroît*: mesmo nos momentos de uma ação cotidiana, não existe margem para tautologia: se uma ação não tem peso dramático narrativo (não conta nada sobre o personagem nem sobre a situação), ela deve existir ao ir de encontro à um propósito visual, sem se tornar arbitrária. Pode até soar um tanto genérico, mas esse ponto é facilmente perceptível ao se assistir *Noroît*: os gestos cotidianos dos piratas possuem certa fruição, principalmente nas ações de algumas personagens sem peso dramático, que encontra sentido existindo enquanto coreografia. Essa definição serve bem ao que Rivette opera, principalmente quando fala de “estabelecer uma *escritura* baseada nas ações, movimentos, atitudes, o ‘gestual’ do ator, em outras palavras”.

Se isso resulta em uma “nova abordagem a atuação no cinema”, talvez seja um ponto que necessitaria de um trabalho investigativo mais específico: um levantamento geral de filmes contemporâneos e anteriores a *Duelle* e *Noroît* apenas para propor esse panorama comparativo em relação a atuação, visando comprovar ou não a ambição de Rivette nos dois filmes. Não acho produtivo pois, mesmo que “a abordagem à atuação” em *Duelle* e *Noroît* não seja realmente inédita, não deixa de revelar uma alternativa (e nesse sentido é bem sucedida) em relação ao convencional. Como apontado no capítulo da *Introdução*, a preocupação com o gestual do ator enquanto questão central do cinema persegue Rivette desde os primeiros textos da sua fase como crítico - e *Duelle* e *Noroît* fornecem um exemplo preciso do que ele coloca em ação ao passar para a realização cinematográfica.

A presença da música executada durante as cenas também acontece de maneira diferente em cada um dos filmes. Passei pelos dois exemplos nos respectivos sub-capítulos a respeito da *Música*, e acredito que o mais importante nesse balanço é pontuar como, no retorno de *História de Marie e Julien* por

exemplo, esse procedimento musical desaparece. No restante da filmografia de Rivette essa investigação da música em cena perde uma centralidade que existe em *Duelle* e *Noroît*, quando Rivette parece realmente acreditar na relação entre a execução da música em cena e das descobertas por parte dos atores a respeito de caminhos para com a atuação.

Sobre a chegada em um “paroxismo”, que deveria ocorrer ao final de *Noroît* conforme planejou Rivette, há uma dose inerente de subjetividade para com a constatação do sucesso ou não desse “objetivo”. O que existe de evidente é a radicalização dos processos na relação entre *Duelle* e *Noroît*: a ideia original levava em conta uma “estranheza” gradual, que cresceria com a passagem de um filme a outro. Talvez essa estranheza se perca com a ausência do *Marie et Julien* original enquanto primeiro filme da série, sendo *Duelle* suficientemente estranho e até um tanto abstrato. A passagem do “convencional” até o paroxismo acaba não ficando tão marcada (talvez o movimento que aconteça seja o do estranhamento para maior estranhamento). Pensando que o próprio Rivette decidira colocar um quarto filme após *Noroît*, talvez a proposta do momento final do filme enquanto ápice não tenha vingado (pelo menos para Rivette), obrigando-o a pensar em um novo último movimento.

Por último, destaco novamente o parágrafo inicial onde Rivette pontua os três parâmetros que usaria para basear o trabalho dos atores nesses filmes:

(1) Para criar um espaço próprio através do movimento de um corpo (2) para ocupar e atravessar o espaço imposto pela decoração e o campo de movimentação da câmera (3) para mover e agir com (e em relação a) o espaço musical simultâneo

Passado todo esse itinerário, é possível ver *Duelle* e *Noroît* como resultado de um espectador-cineasta que produz uma reflexão ativa sobre o seu ofício: reflexão essa que nasce do lugar do espectador, passa pela crítica e então se torna ação durante a realização, passando pela elaboração e tentativa. Vale pensar em quantos momentos, na história do cinema, encontramos uma realização cinematográfica precedida por um esforço reflexivo manifesto pelo realizador (no sentido de “é isso que eu quero atingir com o meu filme”). Sendo que essa elaboração, de objetivos manifestos, existe dentro do campo da concepção de uma estrutura para a série de filmes, pontos objetivos e não apenas esforços adjetivos e

abstratos que o filme almejaria conquistar (por exemplo “ser um grande filme”, “ser o maior filme já feito a cerca de...”). Talvez a grande lição, voltando ao que Aumont escreve a respeito da relação de Rivette com a crítica e com o cinema, resida nesse ponto⁸⁶:

O jovem crítico – ele tinha 25 anos – se põe, assim, de início no mesmo plano não de igualdade, mas de convivência com os cineastas que admira. Esta convivência ficaria patente depois em relação a seus contemporâneos François Truffaut ou Jean-Marie Straub (que compartilha sua admiração por Hawks); mais surpreendente é um tal sentimento de um moço para com os mestres: ele supõe uma bela segurança de si mesmo.

Da mesma maneira que Rivette sempre mostrou empolgação com o que considerava como grande realização cinematográfica, além da curiosidade em relação ao que acreditava enquanto descobertas de percurso tomadas por estes cineastas, talvez caiba pensar se o esforço empregado por Rivette na elaboração de *Les Filles du Feu* não seria uma tentativa de também deixar sua contribuição ao cinema, do ponto de partida de alguém que sempre se colocou “no mesmo plano (...) de convivência com os cineastas que admira”. É uma lição de responsabilidade: da mesma maneira que Hawks ou Rossellini encaravam o próprio processo de realização com a altivez de alguém aberto a descobertas, Rivette estava no cinema ambicionando também dar a sua colaboração. É curioso pensar que, através das palavras de Jacques Rivette, jovens espectadores-cineastas passaram a enxergar um Renoir ou um Hitchcock de outra maneira: a contribuição do crítico, mesmo renegada, foi cumprida. Acredito também que a responsabilidade que Rivette se colocou enquanto realizador, no caso da série *Les Filles du Feu*, foi vingada.

Tanto *Duelle* quanto *Noroît* continuam atraindo a atenção de novos espectadores e crescendo em interesse durante revisões.

⁸⁶ AUMONT, Jacques. “O Transmissor. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 114. Traduzido do francês por Ivna Fuchigami.

Posteridade

Levando em consideração que *História de Marie e Julien* não encerra o projeto inconclusivo de *Les Filles du Feu*, surge um caminho outro e bastante interessante de investigação: existiria uma posteridade desses filmes no trabalho de outros realizadores, que partiram para projetos com premissas semelhantes ecoando as preocupações de Rivette e influenciados por *Duelle* e *Noroît*? Aqui não levarei em conta apenas se há ou não uma relação explícita e declarada (um cineasta que afirma ter se inspirado em *Duelle* ou *Noroît*), mas uma similaridade inegável entre projetos. No sentido de apontar que a inconclusão acaba deixando a possibilidade aberta para que outros cineastas retomem algumas questões, à maneira que Rivette fez.

Em 2017 participei de uma entrevista, por convite de uma revista, com o cineasta Pedro Costa - que na altura vinha ao Brasil dar um conjunto de palestras como parte de uma mostra com os seus filmes. A trajetória do cinema de Pedro Costa nos anos 2000 ecoa as palavras de Rivette em 1981, a respeito do controle da própria agenda de produção: abandonando a maneira convencional com que vinha trabalhando, com equipes grandes e estruturas consideráveis de equipamento, Costa parte com uma pequena câmera digital e enquanto equipe de filmagem composta por um homem só, para iniciar o processo do que ficaria posteriormente conhecido como o filme *No Quarto da Vanda* (2000)⁸⁷. As limitações de produção impostas acabariam por dar ao cineasta a liberdade almejada em relação ao próprio ritmo de produção, sem ter que corresponder às expectativas de produtores ou distribuidores e se lançando em processos de criação que as vezes passavam por um ou dois anos de filmagens ininterruptas.

As inquietações que marcam o trabalho de Costa, de *No Quarto da Vanda* até o mais recente *Vitalina Varela* (2019), não deixam de ser análogas a algumas inquietações de Rivette em 1975: embora Costa não tenha planejado de antemão, a série de filmes que realizou possui uma circulação de personagens e elementos que, embora não exatamente correspondentes aos de *Duelle* e *Noroît*, possuem um princípio análogo de repetição e contágio. Naquele ano de 2017 eu não havia ainda

⁸⁷ A história dessa transição talvez seja um dos episódios mais importantes a marcar o cinema dos anos 2000 de modo geral (a transição maior, do filme ao digital). Pode ser lida em uma entrevista a Cyril Neyrat, reproduzida em trechos por Eduardo Escorel em seu blog na Revista Piauí. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/pedro-costa-reinventor-do-cinema/> >, acesso no dia 04/02/2021

estabelecido uma relação mais aprofundada com esses dois filmes, de modo que não consegui colocar uma questão que hoje me é cara, logo após Costa se aprofundar a respeito de realizadores e os processos de produção e de circulação de filmes, e passar por Rivette⁸⁸:

Acho que o Rivette queria dizer isso, que além do trabalho muito difícil, mais do que era antes, do cineasta e da pessoa que quer analisar qualquer coisa através do cinema, isto tem que ser acompanhado de uma seriedade ao lado da relação com o trabalho, da relação com os meios, com os equipamentos, com as pessoas, com a organização. Calculo – calculo não, sei – que ele foi uma pessoa que nunca praticou este tipo de coisa, que vivia numa certa modéstia de produção e isto bastava-lhe, acho eu. Nunca inventou um sistema um pouco mais terrorista como Straub, ou Rouch, ou Godard, ou mesmo Chris Marker, enfim, que ficava na cave, não é? Jean Rouch pôs as pessoas todas a trabalhar, o Godard pirateando e repirateando, o Straub pagando igualzinho a todos, do figurante à estrela. Mas apesar de tudo ficou naquela modéstia. Eu por acaso vi-o, falei com ele numa altura. Não quero dizer que o filme seja mau, mas quando ele fez o *Joana, a Virgem*, eu fui à estreia e ele estava lá. Conhecia-o mal porque ele tinha me escrito uns postais e eu tinha tentado falar com ele, e falei. Tinha-o visto antes uma vez na vida e depois o vi nesta altura, e era aquele momento em que aqueles dois super grandes filmes e não sei o quê, e ele não parecia ele mesmo, parecia outra pessoa. Disto nunca mais me esqueci. Outra pessoa no sentido de estar disperso, completamente *out of focus*, completamente desconcentrado. E eu acho que isso tinha a ver com os filmes que ele tinha acabado de fazer e com uma ligeira perda do chão onde ele andava a pisar. Acho que ele anda um bocadinho à toa. Eu não gosto muito deste filme. Mas enfim...

A questão que eu colocaria hoje, após essa fala de Costa, seria justamente se a empreitada de *Les Filles du Feu*, em continuidade com a realização de *Out 1*, não representaria essa invenção de “um sistema um pouco mais terrorista” no cinema de Rivette. Esse Rivette mais “disperso”, nas palavras de Costa, se abstrairmos do juízo de valor, pode facilmente ser relacionado ao momento posterior ao colapso nervoso, quando não mais tenta empregar uma iniciativa tão ambiciosa em relação à escala do seu sistema de produção. Sob esse prisma, o díptico *Duelle* e *Noroît* acabaria por encerrar uma espécie de fase, como a culminação de um esforço. Concentrando esse esforço dentro do campo do domínio da estrutura de produção, dos meios de

⁸⁸ ANDRADE, Bruno. MONTEIRO, Cauby. DIAS BATISTA, Cauê. *Entrevista com Pedro Costa*. FOCO - Revista de Cinema no. 8-9. Disponível em < <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/costaentrevistadv.htm> >

realização do filme e da própria agenda de produção, fica mais fácil estabelecer uma continuidade entre as vontades por trás de *Les Filles du Feu* com o que viriam a fazer outros cineastas no futuro.

Continuando na investigação da relação entre o contexto de *Duelle* e *Noroît* e o cinema de Pedro Costa pós *O Quarto da Vanda*, os filmes de Costa são realizados sem roteiro prévio, criando situações dramáticas a partir do trabalho de improviso com os atores. É perceptível como as coordenadas de Rivette em relação à atuação encontram correspondência na maneira com que Costa dirige os seus "não atores": principalmente na relação entre as pontuações marcadas e certa espontaneidade do gesto. Em *Juventude em Marcha* (2006) há uma trama fragmentada que não é protagonista e as sequências do filme guardam um elemento de unidade, com cenas que possuem centro de gravidade próprio. E não há espaço para tautologia ou para vícios de improvisação (apontados como negativos por Rivette): o enquadramento de Costa é extremamente presente, obrigando os atores encontrarem marcações ainda mais radicais que as de *Duelle* e *Noroît*.

Até com a premissa de ter música sendo executada em simultâneo com a atuação, é possível fazer um paralelo com esse cinema de Costa. O som direto acaba impondo uma trilha-sonora daquele contexto de Fontainhas (o local onde Costa ambienta *O Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*), não raro esse som que poderia ser considerado como ruído é incorporado dentro da ação dramática, influenciando o trabalho dos atores.

Por último Costa é, como foi Rivette, um cineasta dado à reflexões a respeito do próprio trabalho. A diferença de método aqui consiste, talvez, na ausência de uma pré-concepção acerca do processo de filmagem: Costa é enfático ao afirmar que partiu para a sua série de filmes em Fontainhas sem necessariamente saber o que buscava. A escala de produção da série de Rivette em relação aos filmes de Costa também é diferente, estamos comparando uma estrutura de produção convencional (com técnicos, elenco considerável, diferentes locações) com um cineasta que filma parte sozinho e parte com uma equipe de três ou quatro pessoas. Dentro da escala de produção proposta por Rivette, seria difícil abrir mão por completo de algumas diretrizes de trabalho - e nesse sentido Costa é ainda mais radical. Acredito que os dois cineastas partilhem um problema semelhante, o de propor um trabalho a longo prazo com liberdade e que almeje uma unidade (mesmo que essa vontade vá

surgindo em Costa durante o processo), e principalmente de controlar a própria agenda de produção. A diferença é que Costa encontra a resposta para a viabilidade do seu cinema através de um enxugamento da estrutura de produção, partindo para um trabalho com o mínimo de ferramentas necessárias.

Outro exemplo, talvez mais explicitamente relacionado com *Duelle* e *Noroît*, é o do filme *La Flor* (2016), de Mariano Llinás. As relações são aparentemente mais simples: durante nove anos Llinás realizou um filme composto de “seis episódios” (ou filmes dentro do filme), cada um desses episódios remetendo a um gênero diferente (filme fantástico e de terror, filme de espião, filme musical...), sendo que o elemento recorrente e circular é a presença das mesmas quatro atrizes em todos os episódios. Não há relação narrativa entre eles (cada um conta uma “história” diferente), mas a presença desses elementos circulares garante unidade ao conjunto.

A repercussão de *La Flor* é um excelente estudo de caso de certo ar de “filmes desconhecidos” que *Noroît* e *Duelle* ainda guardam, mesmo entre os que são familiarizados com a obra de Rivette. Para quem leu os objetivos escritos de Rivette em relação a série *Les Filles du Feu*, as semelhanças com a maneira com que Llinás formulou sua série de filmes é um tanto quanto óbvia. Mesmo assim, o filme de Rivette que serviu enquanto objeto de comparação com *La Flor*, na maioria dos textos que trataram do filme, foi *Out 1* - simplesmente pelo seu fator de duração em relação a duração do filme de Llinás (808 minutos). Ao ser lançado em Locarno, *La Flor* ganhou na crítica certo ar de experiência ousada pela sua proposta. O que faz pensar em como seria uma sessão que exibisse os quatro filmes concebidos (caso fossem realizados) por Rivette, um após o outro, e não individualmente como foi o caso com *Duelle* e *Noroît*. Talvez essa exibição se aproximasse da proposta de Llinás, com a diferença de que isso seria executado quarenta anos antes.

Embora exista esse encontro de vontades, digamos assim, no trabalho com o acúmulo de filmes independentes que formam um conjunto ao atravessarem diferentes gêneros mantendo uma circularidade de alguns elementos (em sentido bastante próximo do que foi elaborado por Rivette), o trabalho de atuação de *La Flor* é bem diferente do que Rivette propôs. Llinás não vê problema em hesitações ou em não focar tanto no gesto ou no posicionamento do ator. A ideia da relação mútua

entre improviso dos atores e a música também é inexistente, *La Flor* é um filme composto de maneira muito mais convencional que *Duelle* e *Noroît*.

Destaco esses dois exemplos, o cinema de Costa e o *La Flor* de Llinás, pois acredito que tratam de dois polos da posteridade do projeto *Les Filles du Feu*. No cinema de Costa essa posteridade acaba se dando pela empreitada do realizador de encontrar um processo que o permita ser dono da sua agenda de produção, e uma maneira de trabalho que persista a longo prazo. Nesse sentido podemos colocar outros cineastas dentro dessa questão, principalmente levando em conta a influência que o processo de produção de Pedro Costa teve em outros cineastas. Matias Piñero, citado anteriormente no trabalho, parece alguém que trabalha dentro de um método restrito, com uma precisão no seu método e que busca uma circulação de elementos dentro dos seus filmes - embora ainda não tenha proposto uma série de filmes, seus filmes (como os de Costa) podem ser lidos como uma espécie de série, principalmente por essa presença de repetições e circulações de elementos. E se trata de um cineasta que, em depoimento, colocou a admiração que possui por *Duelle* e *Noroît*.

O caso de Llinás representaria um outro polo: a recorrência de um interesse pelo tema de *Duelle* e *Noroît* (a continuidade entre gêneros) e a manutenção dos projetos de longa-duração. Nesse polo, digamos, mais “temático”, poderíamos colocar o também já citado *Twin Peaks: O Retorno*. O impacto que os dois filmes tiveram sobre o público, principalmente um público jovem, nos faz imaginar que outros filmes influenciados por essas questões vão acabar por surgir. O legado de *Duelle* e *Noroît* não só se mantém, como a proposta que Rivette faz da série *Les Filles du Feu* continua interessante e pertinente, talvez esperando novos cineastas que encontrem maneiras próprias para responder às inquietações que Rivette carregava quando pensou nos filmes.

Considerações Finais

Ao final desse processo, carrego a sensação de que ainda há muito a se fazer em relação ao conjunto por detrás dos filmes *Duelle* e *Noroît*. Trabalho que, infelizmente, não me foi possível: levantar, por exemplo, todas as anotações existentes, os originais dos roteiros (ou documentos próximos aos roteiros), além de entrevistar pessoas ainda vivas que participaram dos dois filmes. É possível observar, por exemplo, como um relato simples à maneira do que fez Jonathan Rosebaum, enquanto testemunha das filmagens (e que ainda é o único relato disponível, somando com alguns depoimentos mais gerais presentes no livro de Hélène Frappat), acaba trazendo informações essenciais ao processo de análise dos filmes. Os materiais, ao meu ver mais necessários, são justamente os que nos trazem esse cotidiano do processo de tentativa e erro por parte de Rivette junto com sua equipe. E a escassez desses materiais se torna um elemento que dificulta a investigação a respeito dos filmes.

Como em um filme de Jacques Rivette, esse percurso da escrita, chegado ao final, se assemelha também a um novo começo: é a constatação de um mistério ainda maior, que engloba esse mistério primeiro. Esse lugar de ruptura instaurado por Rivette frente a uma política na França que considerava pouco inspiradora, e que dá origem a *Duelle* e *Noroît* enquanto lugar da invenção e da comunhão, não deixa de ser um lugar misterioso mesmo após o esforço da análise. E a relação dos dois filmes com outras experiências de vanguarda, principalmente na literatura francesa e no teatro, representa também um outro trabalho que urge a ser feito, o de colocar esses dois filmes dentro de uma conversa maior, para além do cinema: elucidar quais relações diretas Rivette estabelece e com quais fontes, visto que *Duelle* e *Noroît* costuram, de forma consciente, diversas referências também das artes visuais e da literatura.

É impressionante como *Duelle* e *Noroît* abarcam um diálogo extenso com essas diferentes fontes, fazendo um movimento de síntese entre pontos aparentemente distantes (pensar em *O Tesouro do Barba Rubra* convivendo com o teatro de Thomas Middleton). E, ao mesmo tempo, a leitura dos filmes não pode se encerrar nesse jogo de correspondências - após toda a análise, continuo pensando que o sucesso de *Duelle* e *Noroît* reside no fato de que esses filmes podem ser

sondados, investigados, mas talvez não possam necessariamente ser desvendados. Os elementos misteriosos, como as fases da lua, a natureza das personagens-divindades, a presença do carnaval, a angústia que acompanha todas as personagens, o porquê da Paris de *Duelle* ser tão esvaziada, ou quem são as pessoas que estão a jogar naquela espécie de cassino clandestino, do mesmo modo que nunca sabemos quem são ou o que realmente querem os piratas de *Noroît* - esses elementos misteriosos permanecem enigmáticos mesmo após a análise, e talvez precisem permanecer assim. Uma parte de *Duelle* e *Noroît* está além da explicação.

Quando comecei o processo de investigação e escrita desse trabalho, foi em lugar semelhante ao de Rivette (com toda modéstia possível nesse comentário): como um espectador-realizador. Essa lição primeira, que vem através do modo que Jacques Rivette se colocava em relação aos filmes, acabou me dando uma sugestão importante ao andamento da pesquisa: a de não separar a prática da teoria, campos que se alimentam mutuamente no cinema de Rivette. E a diferença em se propor a um estudo de caso mais específico, como com *Duelle* e *Noroît*, ao invés de partir a análises mais gerais (que abarquem o cinema enquanto todo), é o de ter um objeto demarcado e que impõe uma confrontação. Rivette, nesses dois filmes, lida com problemas concretos, problemas que inclusive se agravaram a ponto de lhe tirar a saúde e o obrigar a uma súbita interrupção.

Se a natureza dos filmes guarda algo de insondável, o processo de feitura de *Duelle* e *Noroît* pede por mais fontes e mais elucidações. A maneira de trabalho, os pensamentos de Rivette durante a feitura do filme, junto com depoimento de colaboradores e materiais que serviram de apoio à realização (notas, versões do roteiro, esquetes, entre outras possibilidades) têm urgência de aparecerem, para que um trabalho de reconstituição do processo possa surgir. A história por detrás da série *Les Filles du Feu* ainda necessita ser contada de maneira mais detalhada.

Um dos primeiros artigos que li durante a minha pesquisa, *Secrets and Lies, or How (not) to write about Jacques Rivette*, representa um esforço interessante e necessário por parte de Douglas Morrey de comentário crítico a respeito dos ainda tímidos “estudos rivetteanos” (mas que deve crescer em breve, a pertinência de

Jacques Rivette aumenta e confirma como era um realizador, para o qual podemos aplicar o clichê, “à frente de seu tempo”). Escreve Morrey⁸⁹:

(...) muitos dos escritos existentes sobre Rivette, embora às vezes evocativos, muitas vezes são particularmente inúteis para o estudioso que busca compreender algo sobre o trabalho do diretor. Escrever sobre Jacques Rivette, assim como os filmes do diretor, tem uma tendência teimosa de andar em círculos: em outras palavras, assim como os filmes de Rivette, como *Paris Nos Pertence* (1961), *Out 1* (1970) ou *A Ponte do Norte* (1982), muitas vezes são descritos como girando círculos em torno de um centro ausente, seja fisicamente, metaforicamente ou narrativamente, então também a crítica de Rivette tende a construir um discurso autorreferencial que contém os filmes dentro de uma espécie de circuito fechado de análise, muitas vezes sem se envolver muito com seu material ou realidade cinematográfica.

Morrey afirma que os trabalhos sobre Rivette são muito mais descritivos do que analíticos, usando como exemplo os que se propõe a descrever minuciosamente filmes extensos como *Out 1*. Mesmo em casos aparentemente mais simples como *Duelle* ou *Noroît* (pensando no fator da duração), a apresentação da trama em detalhes (que o próprio Rivette não julgava central), em combinação com a apresentação das cenas com suas minúcias, me tomaria todo o espaço desse trabalho. Parti do princípio de que quem parou para ler essas páginas também se dispôs a ver os filmes, e assim acredito que o movimento de situar o leitor de maneira geral em todos detalhes do filme seja menos interessante do que apontar momentos específicos, e de mais gravidade, para desenvolver esse trabalho. Acredito que talvez nisso resida a contribuição que tentei, modestamente, dar ao campo dos estudos a respeito da obra de Rivette: a elaboração de uma leitura complementar a visão dos filmes, e que se desdobra em relação a alguns pontos tentando sondar e amplificar sentidos.

Também tentei aprender com as indagações e procedimentos aplicados por Rivette, me colocando da perspectiva do realizador a lidar com problemas concretos. Acredito que o caso de *Duelle*, *Noroît* e até do interrompido *Marie et Julien* acabem falando de maneira mais forte aos que se interessam pelos problemas da realização, visto que Rivette se coloca, de forma visceral (visto ter sofrido fisicamente as consequências das suas ambições) no centro do seu processo criativo. O diálogo que Rivette estabelece, mesmo com a já citada carência de fontes a respeito do

⁸⁹ MORREY, Douglas. *Secrets and Lies, or How (not) to write about Jacques Rivette*. University of Warwick, 2010.

contexto das filmagens, acaba tendo uma vontade de elucidação, de modo que me foi possível fazer a reconstituição das vontades e investigar o que efetivamente foi realizado em cada filme.

Acredito ainda mais na centralidade de *Duelle* e *Noroît* dentro da obra de Rivette e rejeito a ideia de se tratarem de filmes menores ou periféricos. Espero que esse trabalho tenha colaborado também ao demonstrar como esses dois filmes são a culminação de todo um processo de elaboração e investigação, que começa lá atrás na crítica, passa pelos curtas, pelos primeiros longas-metragem e principalmente por *Out 1*. E, também, de como a interrupção da série acaba por demarcar um novo momento para Jacques Rivette, sem entrar no juízo de valor a respeito desses filmes posteriores. Rivette foi um cineasta de inquietações, que colocou as próprias curiosidades e inquietações sob a perspectiva e responsabilidade das grandes descobertas em relação ao cinema e suas possibilidades. Foi um cineasta ambicioso e fundamentalmente comprometido com o cinema, uma espécie de escape e também de prisão.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Inácio. *Liberdade de "Hatari!" supre suas falhas*. Folha de São Paulo, 08 de junho de 2008

AUMONT, Jacques. "O Transmissor. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 114. Traduzido do francês por Ivna Fuchigami.

BAZIN, André. "O western ou o cinema americano por excelência". *O que é o cinema?* São Paulo, Cosac Naify, 2014.

_____. "Evolução do western". *O que é o cinema?* São Paulo, Cosac Naify, 2014.

BOZON, Serge. *Interview: Serge Bozon (por Nicholas Elliott)*. Film Comment (blog), 9 de dezembro de 2014.

DOUCHET, Jean. "O Tesouro do Barba Rubra". *Cahiers du Cinéma* nº 107, maio 1960, pp. 44-47. Traduzido por Gustavo Dornellas, Cauby Monteiro e Matheus Kerniski

MORREY, Douglas. "Moon Signs: Jacques Rivette in the 1970s" *Another Gaze*, março de 2016

_____. *Secrets and Lies, or How (not) to write about Jacques Rivette*. University of Warwick, 2010.

FARBER, Many. "On Val Lewton" *The National*, 14 de abril de 1951.

FISHER, Austin. *Radical Frontiers In The Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. Nova York, I. B. Tauris, 2011

FRAPPAT, Hélène. "Stéphane Tchaladjieff: En-dehors". *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 146-149

_____. “Eduardo de Gregorio: Alice voit passer un lapin”. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 151-156

_____. “Les Filles du Feu”. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001. p. 150

KORESKY, Michael. “The Seventh Victim”. *Reverse Shoot*, 27 de outubro de 2017

MORAES CHACUR, Bernardo. “*Duelle, Noroît - O Místico contra o Convencional*”. *Revista Multiplot!* 11 de abril de 2018

OGIER, Bulle. “On ne pouvait pas aller plus loin”. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2001.

PENLEY, Constance. “Howard Hawks on film, politics, and childrearing”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1975

PIÑERO, Matías. “In the Moment: Juliet Berto in *Duelle* (1976)”. *Film Comment*. Maio/Junho de 2016.

RIVETTE, Jacques. “Carta sobre Rossellini”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 44. Traduzido do francês por Maria Chiaretti e Mateus Araújo

_____. “Gênio de Howard Hawks”, *Howard Hawks Integral*. Fundação Clóvis Salgado, 2013, Belo Horizonte. Tradução de Maria Chiaretti Mateus Araújo

_____. “A era dos metteurs en scène”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 36. Tradução de Lúcia Monteiro.

_____. “For the Shooting of Les Filles du Feu”. *Rivette: Texts and Interviews*. BFI, Londres, 1977. p. 89

_____. “Já não somos tão inocentes”. *Jacques Rivette, Já Não Somos Inocentes*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. Traduzido do inglês por Gabriela Wondracek Linck.

_____. "La main". Cahiers du Cinéma n.76, novembro de 1957. Traduzido por Bernardo Versiani. Revisado por Calac Nogueira.

ROSEMBAUM, Jonathan. "Passages: Jacques Rivette". *Artforum*. maio de 2016.

_____. "Les Filles du Feu: Rivette x4". *Sight & Sound XLIV* no. 4. outono de 1974.

_____. "Noroît". *Sight and Sound*, 1976/77

SCORSESE, Martin. "Foreword", *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. McFarland & Co, 1998.

WILES, Mary M. *Jacques Rivette (Contemporary Film Directors)*. University of Illinois Press, Chicago, 2012

WISE, Robert. "Foreword by Robert Wise". *The Val Lewton Career: Fearing the Dark*.

BANSAK, Edmund G. Jefferson (aut.), McFarland & Co, 1995. p.1

