



Música como trajetória moderna:
argumento do filme “O Signo do Leão”
(1959-1962) de *Éric Rohmer*

Marina Takami¹

¹ *Mestre em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo e doutoranda em estética e história do cinema na Universidade Paris 8 (Bolsista da Capes).*

E-mail: marinatakami@gmail.com

“não gosto de música. Faço o que posso para eliminá-la da minha vida e dos meus filmes. Ela me irrita, me constrange, me cansa; contrariamente ao ditado, não adoça de forma alguma meus modos, nem meu humor”²

Éric Rohmer tem as primeiras experiências como cineasta no começo dos anos 1950, com a realização de pelo menos cinco curtas-metragens. Nesse mesmo período ele filma uma adaptação de *Les Petites Filles modèles* (1952), a partir do texto homônimo da Condessa de Ségur (1799-1874), que, apesar de permanecer inacabado na fase de montagem, pode ser considerado o primeiro filme de longa-metragem da *nouvelle vague*. No fim dessa mesma década, Rohmer, então redator-chefe e crítico da revista *Cahiers du cinéma*, dá início à filmagem do seu segundo longa, do qual é também autor do argumento original.

O manuscrito do argumento do *Signo do Leão*, assinado e não datado, contém a ideia central do filme, baseada na crença do protagonista em seu destino guiado pelo horóscopo. Do mesmo modo estão ali esboçados a sua confrontação desastrosa com a sociedade moderna e o seu caráter sensível, pontuado pela música e pelo misticismo. O texto enfatiza a resignação do personagem diante dos acasos felizes e infelizes que ocorrem em suas andanças por Paris durante o verão de 1959. Identificam-se três etapas principais da escrita do filme *Signo do Leão* por Éric Rohmer, são elas: argumento, roteiro intermediário e roteiro. Existem duas versões do argumento do filme quase idênticas, uma manuscrita (traduzida abaixo) e outra datilografada; tratam-se de textos descritivos nos quais não há qualquer indicação de diálogo. Há duas versões intermediárias do roteiro (aqui nomeadas A e B), ambas datilografadas e corrigidas à mão; são textos mais detalhados e, por isso, consideravelmente mais extensos que os argumentos mencionados acima, contendo poucas frases de diálogos e que apresentam algumas sequências diferentes da versão final. Esta, que chamamos simplesmente de roteiro, contém os diálogos completos, as especificações de movimento de câmera, indicações das ações dos personagens e a numeração dos planos.³

² ROHMER, Éric. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: de Mozart em Beethoven*. (tradução Leda Tenório Motta e Arthur Nestrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 19.

³ Serão tratados no presente texto o argumento manuscrito e as duas versões intermediárias do roteiro (A e B).

Num primeiro momento, o personagem principal chama-se Paul W., uma espécie de homenagem a Paul Gégauff (1922-1983), – romancista, melômano, pianista nas horas vagas e coautor dos diálogos do filme – cujo estilo de vida inspiraria vários outros personagens de Rohmer. No parágrafo de abertura da versão A do roteiro, em termos gerais já bastante próxima da forma final, o autor explica que o personagem principal do filme é na verdade Paris; a trajetória do herói será apenas um pretexto para observarmos a cidade a partir de uma outra perspectiva. Na versão B, não por acaso, o nome do protagonista passa a ser Pierre W., tal qual no filme, e o sentido dessa alteração é enfatizado em uma de suas falas finais, referindo-se às construções da cidade: “eu não sou nada, eu sou uma pedra [*pierre*], mais baixo que a pedra, sim, vocês veem, estas pedras, a pedra...”⁴

Neste processo de escrita do roteiro, Rohmer diminui a influência do seu inspirador (Paul Gégauff) sem perder, contudo, os traços do dandismo do personagem, para dar maior importância à materialidade da cidade. O espaço geográfico e a geometria das trajetórias estão assim entre os eixos principais do *Signo do Leão*. Para além dos filmes, preocupações quanto à espacialidade no cinema foram abordadas por Rohmer no artigo teórico fundador *Le Cinéma, art de l'espace* (1948) e em sua tese de 1972 sobre a organização do espaço no filme *Fausto* de F. W. Murnau (1888-1931).

O cineasta também considerava a dimensão sonora da imagem como parte da ancoragem do filme a um determinado lugar físico, neste caso às ruas de Paris. No *Signo do Leão*, este componente intrínseco à imagem - ruídos de carros, campainha, sirene do barco, vozerio da feira, sino da catedral, conversas dos passantes e, sobretudo, o martelar dos passos cansados de Pierre sobre os pavimentos quentes da cidade – dialoga com as aparições da música que acompanha o protagonista durante suas marchas solitárias. Rohmer quis ainda imprimir em seu filme uma visão do cosmos por meio da identificação de elementos naturais que subsistem no meio urbano, como a água e o calcário, além de destacar a visão do céu visto da terra.

⁴ Salvo menção contrária, todas as citações diretas do presente texto foram extraídas do dossiê *Signe du Lion* – cota RHM 1.1 – *écriture du film* pertencente ao Fundo Éric Rohmer – IMEC; textos originais em francês traduzidos pela autora.

A música do filme, uma sonata para violino solo, representa o estado de isolamento do homem nesta natureza modificada que é a cidade. Sua presença está indicada desde a primeira versão do argumento e, apesar de ter sofrido alterações no decorrer do processo de escrita, não deixará de ser um elemento primordial na estrutura da *mise-en-scène*. A arte é o único elo que persiste entre Paul/Pierre e a sociedade, sendo responsável pelo resgate da decadência profunda para a qual ele se deixou levar.

No argumento do filme o personagem é um talentoso instrumentista que toca a sonata para violino solo do compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), composta em 1944 durante seu exílio americano. De caráter virtuosístico e moderno, esta música “sinistra” e repleta de dissonâncias acompanha e assombra Paul/Pierre durante todo o verão. Já na versão B do roteiro o personagem é, além de instrumentista, compositor da sua própria sonata. Deste modo, o cineasta renuncia à sonata de Bartók mas esta permanece no texto como inspiração assumida do protagonista.

Rohmer encomenda uma sonata a Louis Saguer (1907-1991), compositor de origem alemã naturalizado francês, que será utilizada de forma fragmentada no filme como sendo a composição de Pierre. Trata-se de uma sonata para violino solo em três movimentos (*Musique pour un violon*), claramente inspirada na sonata do compositor húngaro, seguindo a solicitação do cineasta. No filme não há nenhuma menção direta à sonata de Bartók, mas Rohmer confia ao espectador o reconhecimento desta relação por meio da estética da música de Saguer. O nome do compositor húngaro será discretamente mencionado uma única vez numa das sequências finais do filme: num café, uma cliente questiona, ao escutar a sonata de Pierre, se seria uma peça de Bartók. Diante da resposta negativa, ela acrescenta: “Em todo caso, é moderno”.

Um dos pontos de interesse de Rohmer na filiação de seu filme à Bartók é a referência aos Estados Unidos, ao mesmo tempo país de exílio do compositor húngaro e país natal de Paul/Pierre. Sabe-se que o cineasta combatia como crítico o antiamericanismo de intelectuais franceses como Georges Duhamel. Contudo, o aspecto mais relevante do interesse de Rohmer neste vínculo é o desejo de inscrever o *Signo do Leão* numa certa modernidade fundamentada na tradição. Bartók é reconhecido pelo seu trabalho pioneiro de etnomusi-

cólogo, compilando melodias tradicionais de sua região natal, trabalho que influenciaria sua obra de compositor vanguardista. Ele não aderiu a técnicas modernas de composição em voga na época, como o atonalismo, preferindo explorar novos usos da música modal, que mantém elos com uma tradição musical oral e popular e, neste sentido, contribuiu para a inovação da música de concerto. Pode-se dizer ainda que Rohmer identificava na obra de Bartók um modo de demarcar o lapso de tempo em que o protagonista encontra-se banido da sociedade, entre mundos: entre antigo e moderno, entre popular e erudito, entre novo e velho mundo, entre natural e artificial, entre céu e terra, entre esnobismo e resignação, entre riqueza e miséria extremas. O instrumento solista e a tradição nômade do violino cigano também contribuem à caracterização da solidão e da melancolia do personagem.

No final da versão A do roteiro, após receber uma herança, Paul/Pierre organiza uma festa de noivado. Na ocasião, ele se recusa a ouvir um disco com a sonata de Bartók, gravada por ele mesmo no passado, e sugere, ao invés disso, a Marcha de Frédéric o Grande, música militar que remete à guerra austro-prussiana do século XVIII. A escolha de Paul/Pierre pela ostentação é representativa do caráter e do sentimento de triunfo do personagem que quer esquecer “as desgraças” que acaba de atravessar. No meio da história, quando começa o desespero do personagem que não tem mais a quem recorrer, e imediatamente antes que ele se una aos mendigos, o autor descreve as trajetórias do herói pela cidade repetindo a sua principal e quase única ação: “Ele caminha... [// *marche...*]”. Isto poderia ser entendido como uma mera deambulação e, ao mesmo tempo, como a marcha de um soldado obediente e conformista guiado por um elemento superior. Esta festa de noivado que fecharia a história não existe no filme. Além de expor nitidamente a preferência de Paul/Pierre por um hino de vitória no lugar de um canto melancólico, a sequência enfatiza o tema do casamento, bastante evidente na escrita, mas quase ausente no filme realizado. Ainda no mesmo tema, na versão B do roteiro, numa festa no início da trama, Paul/Pierre responde a uma provocação de Fred sobre seu namoro entoando uma canção *Belle Époque* que diz: “O homem não é nada antes que se case...”; essa passagem foi riscada por Rohmer no próprio texto.

No filme, ouve-se a sonata de Sagner (inspirada em Bartók), que na ficção é a composição de Pierre, já nos letrados de abertura. Alguns acordes dessa mesma música são tocados pelo personagem numa festa no começo da história (música de tela) e ela reaparece (música de fosso) exatamente no momento em que ele inicia suas marchas pela cidade. No final, Pierre é resgatado da miséria graças a um amigo jornalista que reconhece “a sua sonata” ao escutar um breve fragmento tocado por ele no terraço de um café onde mendigava.

Este uso da música será uma das raras exceções na filmografia de Rohmer, que já neste caso torna os limites entre música de fosso e música de tela permeáveis. Esta sonata estrutura a *mise-en-scène* de Rohmer; isso explica em parte a sua grande inquietude ao descobrir no fim de 1960 a existência de uma versão remontada pelo produtor onde a música original de Sagner teria sido substituída por uma sinfonia do compositor alemão Johannes Brahms (1833-1897), o que alteraria substancialmente o caráter do personagem e a atmosfera do filme. O lançamento da versão de Rohmer, tal como conhecemos atualmente, deu-se em 1962, mais de dois anos depois do início das filmagens.

Vale lembrar ainda que, além da composição original de Sagner, o filme apresenta outras intervenções musicais (Beethoven, Schubert, sátira de uma ópera de Wagner, música de baile); além da modernidade da música, estão presentes outros elementos identificados com a sociedade moderna, tais como: o telégrafo, o telefone, o toca-discos, o automóvel, o aeroporto, a fotografia e a imprensa ilustrada.

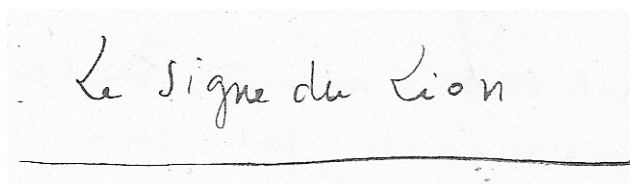
No processo de escrita dos filmes, Rohmer nunca abriu mão do valor literário de seu texto; ele é autor de todos os roteiros dos filmes que realizou. No caso do *Signo do Leão*, além da atenção aos diálogos nota-se o cuidado do cineasta em aprimorar suas frases, substituindo expressões de uma versão à outra, em passagens apenas descritivas e cujas palavras não são pronunciadas no filme. Sabe-se que Rohmer tentou seguir a carreira de escritor antes de voltar-se ao cinema, tendo publicado o romance *Elisabeth* em 1946. A série de filmes *Seis Contos Morais* (1962-1972) é o exemplo mais patente da passagem da escrita literária à realização, como podemos notar na explicação

do autor no prefácio da publicação em livro destes roteiros, cuja maioria dos argumentos foi elaborada em forma de novela já nos anos 1940:

Por que filmar uma história quando se pode escrevê-la? Por que escrever, quando se vai filmar? Esta dupla pergunta é retórica somente em aparência. [...] Se eu transformei meus *Contos morais* em filme, é porque eu não obtive êxito ao escrevê-los. E se, de um certo modo, é verdade que eu os escrevi – nesta forma em que eles serão lidos – foi unicamente para poder filmá-los. Estes textos, então, não são ‘tirados’ dos meus filmes. Eles os precedem no tempo, mas eu quis num primeiro momento que eles fossem outra coisa além de ‘roteiros’: assim, toda referência à *mise-en-scène* cinematográfica está ausente nesta publicação. Eles tiveram, desde o primeiro traço, uma aparência resolutamente literária.⁵

O argumento do *Signo do Leão* traduzido abaixo é uma transcrição da versão manuscrita conservada por Éric Rohmer. Considera-se deste modo que este é o texto mais antigo existente relativo à concepção do filme. Em algumas passagens do argumento foram inseridos fragmentos de textos tirados das duas versões intermediárias do roteiro (A e B) a fim de possibilitar, mesmo que de modo fragmentado, uma leitura paralela do processo de escrita do cineasta.

6



[1] Que em Paris em pleno século XX um homem que viveu até os seus trinta e cinco anos na comodidade, que causou boa impressão no mundo, possa ser reduzido, em poucas semanas, à extrema miséria, a ponto de quase morrer de fome, aqui está algo que é difícil de acreditar, mas que nada tem de

⁵ ROHMER, Éric. *Six contes moraux*. Paris: L'Herne, 1974. p.7.

⁶ Transcrição e tradução do argumento do filme a partir da versão manuscrita do autor; documento pertencente ao Fundo Éric Rohmer – IMEC, dossiê *Signe du Lion*, cota RHM 1.1 – *écriture du film*. A autora agradece a Laurent Schérer pela autorização de reprodução, tradução e publicação do presente documento.

impossível. Em tal circunstância, nosso herói não acreditará que tamanha má sorte possa se obstinar sobre ele, ele hesitará em utilizar os limites de suas capacidades, ele contará com um acaso favorável que não chega nunca. Então um belo dia, ele perceberá que não faz mais parte da sociedade, julgará o comportamento de seus semelhantes com os olhos de um habitante de Sirius. Ele até descobrirá neste distanciamento um certo deleite. Ele tomará consciência da insignificância de cada coisa e da sua própria insignificância, nem mesmo o suicídio não o tentará mais, ele terá somente uma vontade: esticar-se na terra e dormir... Assim é que subitamente ocorrerá um acaso ainda mais extraordinário que as desgraças que ele acaba de atravessar. Tudo passará como se este período tivesse sido somente um sonho ruim. Aparentemente, ele não terá nada aprendido nem nada esquecido, mas somente na aparência...

[1] Esta história é apenas um esqueleto de um filme no qual o principal personagem é Paris. Acompanhando nosso herói, banido por um momento da sociedade, nós aprenderemos a contemplar com um olhar novo os aspectos familiares de uma grande cidade. (roteiro A)

Paul W.⁷ teve uma juventude despreocupada. Ele herdou de seu pai uma fortuna considerável e sabe que ele deve herdar de uma tia octogenária uma fortuna mais considerável ainda. Com o patrimônio dissipado bem rapidamente, ele soube se manter graças a certos expedientes, e as dívidas se acumulam, pois a tia tarda a morrer. Paul ama acima de tudo a sua liberdade, e a necessidade de encontrar uma situação não se apresentou a ele. Ele é preguiçoso? Parece em vez disso que ele teme a escravidão de uma tarefa determinada. Ele acredita no seu destino, mas ao mesmo tempo ressentido uma angústia que aumenta com a idade. Ele sente que um ser como ele não tem mais lugar na sociedade moderna, ele experimenta um sentimento de culpabilidade que ele dissimula sob traços de cinismo? Ele se orgulha de não ser útil para nada, gosta de se passar por um bufão, um personagem frouxo e fútil, ao menos aos olhos daqueles que o conhecem somente superficialmente. Ele tem um talento real de violonista, mas ele nunca se decidiu a dedicar-se a sua arte e a tocar em concertos.

⁷ No filme, Pierre Wesslerlin (Jess Hahn).

Ele tem um amigo que é seu exato oposto. François C.⁸, jornalista, é econômico na mesma medida em que Paul é pródigo, tão aplicado quanto o outro é negligente. Porém, a amizade deles é sólida. Cada um encontra no outro o seu complemento.

Desde há algum tempo, Paul perdeu a boa confiança em si mesmo. Ele bebe para se auto iludir. Suas finanças vão mal. Ele sabe que em breve deve deixar o apartamento que um amigo lhe emprestou. Pouco a pouco ele perdeu suas antigas influências. Ele resolveu, sem entusiasmo, realizar um casamento por conveniência com a sua amante do momento.

A história começa no momento em que ele recebe a notícia da morte de sua tia. Ele quer festejar, sem perda de tempo, o acontecimento. François financiará a festa. Convida-se alguns raros amigos, todos boêmios que Paul despreza. A festa é barulhenta [2]; mas sem alegria [3]. Dela emana uma espécie de burlesco ridículo. Paul sente que esta satisfação chega muito tarde e que ele não tem mais gosto por nada. François, que havia se alegrado com ele, decepciona-se. Tudo termina em uma lamentável orgia.

[2] O calor aumenta. Alguém pede à Paul para tocar violino. Ele faz charme, depois se decide. Ele ataca a sonata de Bartok. Ele erra algumas notas e para. 'Eu jurei não tocar mais, e além disso esta música é sinistra. Vocês não sabem mais se divertir, nem eu.' (roteiro A)

[3] Alguém pega um violino que dava sopa por ali e faz ranger as cordas. Pierre grita para que pare e, irado, recupera o instrumento. Fred lhe diz de tocar algo, a sua sonata, por exemplo, uma de suas duas ou três obras, que um concerto parisiense tinha até aceitado inserir no programa. Pierre se faz implorar e, enfim, se desculpa. Esta sonata é visivelmente inspirada na sonata de Bartók. Ele erra algumas notas no fim de alguns compassos e para, dizendo que não está em forma, que renunciou ao violino há mais de cinco anos, que ele nunca acreditou em seu talento de músico, que sua única aptidão é de longe a vagabundagem, e que o destino se mostra clemente. (roteiro B)

Mas a tia, que não aprova a sua maneira de viver, deserdou-o em benefício de seu outro sobrinho que receberá a totalidade da herança. É esta informação que recebe François no retorno de uma reportagem de três semanas. Paul, diz o zelador, teve que deixar seu apartamento. Ele erra sem recursos

⁸ No filme, Jean-François Santeuil (Van Doude).

de hotel em hotel. François começa em vão a sua busca. Ele deve partir na mesma noite para uma nova reportagem.

Nós reencontramos Paul em um hotel miserável. Ele conta com a volta de François e gastou muito rápido seus últimos centavos. Ele telefona ao jornal, mas muito tarde. François já está na estrada... Paul vê somente uma solução: emprestar, mas de quem? Ele faz um levantamento de todas as suas antigas influências: de alguns ele não tem mais nada a esperar, outros partiram de férias pois nós estamos no meio de julho. Ele consegue obter somente uma pequena soma que lhe permitirá de aguentar ainda alguns dias. Ele passa o tempo telefonando, correndo de um lado para o outro. Trabalho perdido, ele gasta seu dinheiro e suas últimas esperanças. Um belo dia, ele é expulso de seu hotel.

O que ele pode fazer? Esperar. Esperar o quê? Um acaso favorável que terminará por se apresentar. Ele anda ao acaso nas ruas de Paris; olha. As idas e vindas, os gestos dos passantes o fascinam, eles lhe parecem dotados de um significado que ele não é mais capaz de compreender. Eles fazem parte de um universo do qual, ele o sente bem, ele está de agora em diante excluído. Ele não vale mais que um paralelepípedo da rua e, o que é mais grave, ele não sente mais nenhum desejo, nenhuma vontade: ele observa os namorados abraçados, as pessoas jantando, os homens de negócios ou os *flaneurs*, com a mesma indiferença. Volta insistentemente à sua mente uma melodia de uma sonata de Béla Bartók que ele tocou na noite da festa. Esta música exprime para ele um sentimento ao mesmo tempo de solidão terrível e de dissolução no caos original. Seu olhar se dirige tanto ao céu noturno onde brilha a estrela do signo sob o qual ele nasceu, como em direção ao chão sem trégua mais duro aos seus pés, sobre o qual ele gostaria de se deitar quando não tiver mais forças. Mas esta pedra ela mesma resiste a ele: tudo lhe é estrangeiro. No alto, em baixo, na frente, atrás, é mais que um muro de uma prisão que parece fechar o seu cerco.

É preciso no entanto fazer alguma coisa. Ele encontra enfim um camarada do bairro que lhe propõe se associar a um traficante cujo o endereço na periferia ele lhe fornece. Mas ele perde seu último bilhete de metrô. Esta marcha



a pé, sob um calor canicular acaba com as suas últimas forças e com a última obstinação. O traficante foi preso. Resta o retorno sob o calor... [4]

[4] Ele caminha... Ele atravessa as portas de Paris... Ele chega no endereço indicado. Portas e janelas fechadas. [...]

Ele retorna. O calor é tórrido. [...]

A noite cai. Ele retorna ao café do dia anterior, mas, desta vez, ninguém. Ele retoma a sua marcha mancando.[...]

Ele dorme quase ao amanhecer e acorda tarde na manhã seguinte.

Ele se levanta e caminha com dificuldade... [...]

Ele caminha ao longo do rio. [...]

Ele caminha pelas ruas. Ele tenta abordar um passante. Após duas ou três tentativas, ele renuncia. Sua marcha ralenta. Ele murmura palavras incompreensíveis com a voz de um velhaco, gesticulando como uma espécie de discurso sem fim. Ele anda ao longo de um edifício, apoiando-se contra a pedra.

Ele para, continua seu monólogo, de frente ao bulevar. Alguns o observam e seguem seus caminhos. Do outro lado da calçada, os terraços dos cafés começam a esvaziar; ele se vira e olha a pedra, como que fascinado por ela. A palavra pedra repetida sem parar acaba por constituir o todo do seu discurso. [...]

Ele está na margem do rio, embaixo e caminha ao longo da água.(roteiro A)

Ele está determinado a fazer qualquer coisa, mas ele não sabe roubar, menos ainda mendigar, nem se dirigir a um centro de caridade. Um último sobressalto de orgulho o impede. É o roubo que ele prefere, mas ele o faz tão desajeitadamente que ele não tem coragem de repetir a tentativa...

Aliás ele sente que tudo é inútil. Ele se rende absolutamente ao destino. O cansaço, a fome o impedem de pensar. Ele só tem uma vontade, dormir, deitar sobre esta pedra cuja fascinação aumenta de hora em hora. E, em uma tarde ensolarada de domingo, ele se estica sobre as margens do Sena, sem mesmo despertar a atenção dos passantes.

Ora, neste mesmo momento, sucede o último dos acasos sobre o qual ele teria contado. Seu primo morre em um acidente de automóvel.

A sua desgraça está então completa, pois ele é rico sem saber e talvez não o saberá nunca. Ele é assim, derrisão extrema, favorecido por pequenas oportunidades que o fazem se instalar ainda mais profundamente no seu infortúnio. Ele desperta do seu torpor, associa-se a mendigos, com os quais ele se resigna em compartilhar a vida. A sua miséria é tão abjeta que a morte não parece mais uma saída possível. Ele aceita seu destino e vive esta nova vida,



tal como fazia antes com sua existência parasita: ele se entrega às mesmas farsas às quais ele se entregava no mundo, demonstra o mesmo cinismo. Talvez ele encontrara a sua vocação. Sua nova condição lhe parece uma punição que ele aceita com uma resignação amarga. Ele tem o que merece.

François enfim voltou. Ele recebe a notícia da morte do primo. É preciso encontrar Paul, mas Paul está irreconhecível. Ele cruza com Paul na rua sem reconhecê-lo.

Uma noite Paul e um mendigo vão fazer um número burlesco no terraço de um café o qual nosso herói frequentava antes. Paul de repente toma consciência de sua abjeção: ele não tem mais coragem de participar da bufonaria do seu camarada. [5] Um violinista passa e desperta nele o desejo de tocar como que para se persuadir que é ainda o mesmo homem que festejava outrora nos salões. Ele se apodera do instrumento e ataca as primeiras notas da sonata, mas seus dedos estão desajeitados... Então sua abjeção aparece e torna-se intolerável: ele delira, se lança em um discurso louco, incompreensível, para a grande satisfação dos curiosos. Tudo está perdido. Ele se expõe ao público. É preciso que sua abjeção seja mostrada ao mundo no mesmo lugar onde ele obtinha seus sucessos anteriores. Esgotado, ele se entrega; enfim, cai, se esparrama sobre a pavimentação...

[5] Chega um velho violinista que começa a tocar uma canção conhecida. Toto se diverte, grita no seu ouvido, faz cócegas, empurra, etc. ... o velho protesta com pequenos gritos.

Toto pegou o arco, ele o utiliza como um chicote contra o homem. Pierre de repente toma o arco de sua mão. Depois ele pega o violino, apesar da resistência do velho. Ele examina o instrumento, afina com uma destreza que impressiona a assistência. E ele ataca o primeiro movimento da sua sonata.

Após alguns instantes, Jean-François e Dominique se instalam no outro lado do terraço. Eles deram uma olhada distraída na cena. O murmurinho das conversas oculta o som do violino. De repente ele dá um sobressalto: *'Mas é a sonata...'* Jean-François levanta, mas exatamente neste momento um garçom o chama: ele tem uma chamada telefônica. (roteiro B)

François que tomava uma cerveja no terraço escuta a sonata, reconhece Paul, mas uma chamada telefônica o impede de intervir imediatamente. Ele se precipita enfim, levanta seu amigo e lhe anuncia a novidade. Paul demora a

entender, ele pede que o deixem em paz. Ele compreende enfim as palavras. Este golpe vai terminar por deixá-lo louco? François teme por um instante. Mas Paul retoma os sentidos. Ele está feliz? Ele não vê este acontecimento nada além de uma suprema ironia do destino.

Algum tempo depois, Paul organiza uma festa para festejar seu noivado [6]. Ele reencontrou suas antigas aparência e elegância. Sua miséria parece não tê-lo marcado nem física nem moralmente. Ele aceita a boa como ele aceitou a má fortuna. Ele não merecia seu infortúnio, como ele não merece sua fortuna. Ou mais exatamente ele merece um tanto quanto o outro. Como dizia Eurípedes: “Os acontecimentos enviados pelos deuses possuem mil formas diversas; eles surpreendem mil vezes nossa expectativa. Aquilo que nós pre- vemos não acontece, mas o imprevisto a divindade o realiza”

[6] Algumas semanas mais tarde. O esplêndido apartamento que Paul acaba de comprar. [...] Nós reconhecemos François e Véronique ternamente abraçados, Fred e sua americana. Chega um novo convidado, Enrico, sul-americano bilionário. [...] - *‘Sabe o que eu encontrei em New York?’* Ele mostra um disco gravado no passado por Paul: a sonata de Bartók. Florence se anima: - *‘Coloque-o’.* - *‘Não, diz Paul, isto me faria lembrar de ambições já bem esquecidas. Passemos de preferência a esta Marcha de Frédéric o Grande que ouvimos tantas vezes juntos.’* E a festa continua sob o tom desta música marcial. (roteiro A)

Eric Rohmer

Éric Rohmer