

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ELCIO SILVA NUNES BASILIO

**A PALAVRA E SUA AUSÊNCIA:
Gesto e fala na filmografia de Philippe Garrel**

SÃO PAULO

2020

ELCIO SILVA NUNES BASILIO

**A PALAVRA E SUA AUSÊNCIA:
Gesto e fala na filmografia de Philippe Garrel**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO
2020**

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

312p Basilio, Elcio
 A palavra e sua ausência: Gesto e fala na filmografia de
Philippe Garrel / Elcio Basilio. - 2020.
 250f. : il.; 30cm.

 Orientador: Rogério Ferraraz .
Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2020.
 Bibliografia: f.245

 1. Cinema Francês. 2. Audiovisual. 3. Garrel. 4. Cinema de
arte. 5. Nouvelle Vague.

CDD 302.2

ELCIO SILVA NUNES BASILIO

**A PALAVRA E SUA AUSÊNCIA:
Gesto e fala na filmografia de Philippe Garrel**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em: 03/06/2020.

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa auxílio.

À Profa. Dra. Bernadette Lyra, pela excelente orientação e ao Prof. Dr. Rogério Ferraraz, que aceitou gentilmente dar continuidade ao trabalho de orientação.

Ao Prof. Dr. Dominique Willoughby, pelo convite como pesquisador convidado na Universidade Paris 8 durante o período da bolsa doutorado sanduíche, também financiado pela CAPES.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Cada cineasta possui um universo temático e formal particular. Philippe Garrel, diretor francês parte da geração da Pós-Nouvelle Vague, não é exceção. Embora sua vasta obra possa ser classificada em diferentes fases, o surgimento, desenvolvimento e desaparecimento, ou permanência, de determinados tópicos em sua carreira é notável. Passando por cinco décadas de sua produção, desde o primeiro curta-metragem em 1964 até o longa-metragem *A Fronteira da alvorada* (2008), *A Palavra e sua ausência* não busca somente apontar as singularidades do trabalho de Garrel, mas também traçar a sua origem. Para tanto, são comentadas as influências artísticas, intelectuais e biográficas do cineasta. Para aprofundar os debates suscitados por esse modo de encenar, ao longo dos capítulos são desenvolvidos diálogos entre a análise fílmica e conceitos vindos da teoria cinematográfica (Aumont, Brenez), da psicanálise (Freud, Lacan), da filosofia (Bachelard, Derrida), além de informações técnicas relevantes. Tendo como principal foco o estudo do gesto e da fala na filmografia de Philippe Garrel, esta tese investiga a produção de sentido através da movimentação do corpo dos atores e de sua expressão verbal, verificando a autenticidade do estilo de encenação do realizador e, conseqüentemente, o seu caráter autoral.

Palavras-chave: Cinema francês; Philippe Garrel; Pós-Nouvelle Vague.

ABSTRACT

Each filmmaker has its own particular thematic and formal universe. Philippe Garrel, director part of the french Post-New Wave generation, is no exception. Although his vast work can be classified into different phases, the emergence, development and disappearance, or permanence, of certain topics in his career is remarkable. Passing through five decades of his production, from his first short film in 1964 to the feature film *Frontier of the Dawn* (2008), *The Word and its absence* not only seeks to point out the singularities of Garrel's work, but also to trace its source. To this end, the artistic, intellectual and biographical influences of the filmmaker are discussed. In order to deepen the debates raised by this unique way of staging, throughout the chapters parallels are developed between film analysis and concepts taken from film theory (Aumont, Brenez), psychoanalysis (Freud, Lacan) and Philosophy (Bachelard, Derrida), as well as relevant technical information. Focusing on the study of gesture and speech in Philippe Garrel's filmography, this thesis investigates the production of meaning through the movement of the actors' bodies and their verbal expression, verifying the authenticity of the director's staging style and, therefore, its authorial character.

Keywords: French Cinema; Philippe Garrel; Post New-Wave.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1.1 a 1.6 – Frames do filme <i>Os Jovens desajustado</i> (1964).....	19
Imagens 1.7 e 1.8 – Frames do filme <i>Anémone</i> (1966-67).....	19
Imagens 1.9 a 1.12 – Frames do filme <i>Marie pela memória</i> (1967).....	27
Imagens 1.13 a 1.16 – Frames do filme <i>Marie pela memória</i> (1967).....	28
Imagens 1.17 a 1.21 – Frames do filme <i>O Leito da virgem</i> (1969).....	44
Imagens 1.22 a 1.29 - Frames do filme <i>O Revelador</i> (1968).....	49
Imagens 1.30 a 1.37 - Frames do filme <i>O Revelador</i> (1968).....	53
Imagens 1.38 a 1.45 - Frames do filme <i>O Revelador</i> (1968).....	57
Imagens 2.1 a 2.4 - Frames do filme <i>A Cicatriz interior</i> (1972).....	62
Imagens 2.5 a 2.8 - Frames do filme <i>A Cicatriz interior</i> (1972).....	66
Imagens 2.9 a 2.12 - Frames do filme <i>A Cicatriz interior</i> (1972).....	69
Imagens 2.13 a 2.15 - Frames do filme <i>Athanor</i> (1972).....	72
Imagens 2.16 a 2.19 - Frames do filme <i>Altas solidões</i> (1974).....	80
Imagens 2.20 a 2.23 - Frames do filme <i>Altas solidões</i> (1974).....	81
Imagens 2.24 a 2.27 - Frames do filme <i>O Berço de cristal</i> (1975).....	91
Imagens 2.28 a 2.31 - Frames do filme <i>O Azul das origens</i> (1979).....	91
Imagens 3.1 a 3.4 - Frames do filme <i>A Criança secreta</i> (1979).....	108
Imagens 3.5 a 3.8 - Frames do filme <i>A Criança secreta</i> (1979).....	109
Imagens 3.9 a 3.12 - Frames do filme <i>A Criança secreta</i> (1979).....	112
Imagens 3.13 a 3.16 - Frames do filme <i>Liberdade, a noite</i> (1983).....	121
Imagens 3.17 a 3.20 - Frames do filme <i>Liberdade, a noite</i> (1983).....	124
Imagens 3.21 a 3.24 - Frames do filme <i>Ela passou algumas horas sob a luz do sol</i> (1984).....	129
Imagens 3.25 a 3.28 - Frames do filme <i>Ela passou algumas horas sob a luz do sol</i> (1984).....	130
Imagens 3.29 a 3.32 - Frames do filme <i>Ela passou algumas horas sob a luz do sol</i> (1984).....	131
Imagens 3.33 a 3.40 - Frames do filme <i>Rua Fontaine</i> (1984).....	141
Imagens 3.41 a 3.44 - Frames do filme <i>Beijos de emergência</i> (1989).....	147

Imagens 3.45 a 3.48 - Frames do filme <i>Beijos de emergência</i> (1989).....	154
Imagens 3.49 a 3.52 - Frames do filme <i>Beijos de emergência</i> (1989).....	155
Imagens 4.1 a 4.4 - Frames do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> (1991).....	163
Imagens 4.5 a 4.8 - Frames do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> (1991).....	165
Imagens 4.9 a 4.12 - Frames do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> (1991).....	168
Imagens 4.13 a 4.16 - Frames do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> (1991).....	172
Imagens 4.17 a 4.20 - Frames do filme <i>O Nascimento do amor</i> (1993).....	178
Imagens 4.21 a 4.24 - Frames do filme <i>O Nascimento do amor</i> (1993).....	181
Imagens 4.25 a 4.28 - Frames do filme <i>O Coração fantasma</i> (1996).....	185
Imagens 4.29 a 4.32 - Frames do filme <i>O Coração fantasma</i> (1996).....	189
Imagens 4.33 a 4.37 - Frames do filme <i>O Vento da noite</i> (1999).....	193
Imagens 4.38 a 4.42 - Frames do filme <i>O Vento da noite</i> (1999).....	197
Imagens 4.43 a 4.47 - Frames do filme <i>O Vento da noite</i> (1999).....	198
Imagens 4.48 a 4.51 - Frames do filme <i>Inocência selvagem</i> (2001).....	207
Imagem 4.52 - Frame do filme <i>A Criança secreta</i> (1979).....	208
Imagem 4.53 - Frame do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> (1991).....	208
Imagem 4.54 - Frame do filme <i>O Nascimento do amor</i> (1993).....	208
Imagem 4.55 - Frame do filme <i>O Coração fantasma</i> (1996).....	208
Imagem 4.56 - Frame do filme <i>O Vento da noite</i> (1999).....	208
Imagem 4.57 - Frame do filme <i>Inocência selvagem</i> (2001).....	208
Imagens 4.58 a 4.61 - Frames do filme <i>Inocência selvagem</i> (2001).....	213
Imagens 4.62 e 4.63 - Frames do filme <i>Actua 1</i> (1968).....	217
Imagens 4.64 a 4.69 - Frames do filme <i>Amantes constantes</i> (2005).....	217
Imagens 4.70 a 4.77 - Frames do filme <i>Amantes constantes</i> (2005).....	219
Imagens 4.78 a 4.85 - Frames do filme <i>Amantes constantes</i> (2005).....	226
Imagens 4.86 a 4.89 - Frames do filme <i>A Fronteira da alvorada</i> (2008).....	230
Imagens 4.90 a 4.93 - Frames do filme <i>A Fronteira da alvorada</i> (2008).....	232
Imagens 4.94 a 4.97 - Frames do filme <i>A Fronteira da alvorada</i> (2008).....	236

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I: UM CINEASTA ADOLESCENTE.....	15
<i>OS JOVENS DESAJUSTADOS</i> (1964).....	16
<i>DIREITO A VISITA</i> (1965).....	20
<i>ANÉMONE</i> (1966-67).....	21
<i>MARIE PELA MEMÓRIA</i> (1967).....	23
<i>ACTUA 1</i> (1968).....	34
<i>A CONCENTRAÇÃO</i> (1968).....	35
<i>ZANZIBAR</i>	37
<i>O LEITO DA VIRGEM</i> (1969).....	40
<i>O REVELADOR</i> (1968).....	45
CAPÍTULO II: A MISÉRIA DOS ARTISTAS.....	59
<i>A CICATRIZ INTERIOR</i> (1972).....	60
<i>ATHANOR</i> (1972).....	70
<i>ALTAS SOLIDÕES</i> (1974).....	75
<i>UM ANJO PASSA</i> (1975).....	85
<i>O BERÇO DE CRISTAL</i> (1975).....	87
<i>VIAGEM AO JARDIM DOS MORTOS</i> (1976).....	92
<i>O AZUL DAS ORIGENS</i> (1979).....	95
CAPÍTULO III: O RETORNO À PALAVRA.....	102
<i>A CRIANÇA SECRETA</i> (1979).....	103
<i>LIBERDADE, A NOITE</i> (1983).....	115
<i>ELA PASSOU ALGUMAS HORAS SOB A LUZ DO SOL</i> (1984).....	126
<i>RUA FONTAINE</i> (1984).....	136
<i>OS MINISTÉRIOS DA ARTE</i> (1988).....	140

<i>BEIJOS DE EMERGÊNCIA</i> (1989).....	142
CAPÍTULO IV: ESPECTROS.....	158
<i>JÁ NÃO OUÇO A GUITARRA</i> (1990).....	158
<i>O NASCIMENTO DO AMOR</i> (1993).....	175
<i>O CORAÇÃO FANTASMA</i> (1996).....	183
<i>O VENTO DA NOITE</i> (1999).....	190
<i>INOCÊNCIA SELVAGEM</i> (2001).....	200
<i>AMANTES CONSTANTES</i> (2005).....	214
<i>A FRONTEIRA DA ALVORADA</i> (2008).....	227
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	244

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge do desejo de estudar a obra de um cineasta em toda sua extensão ou, ao menos, grande parte dela. Meu interesse inicial direcionava-se a realizadores de um cinema de arte¹, cuja filmografia poderia ser considerada autoral devido às suas particularidades formais e temáticas. Dentre tantos cineastas cujo trabalho admiro e considero dignos de estudo, a escolha da obra do diretor Philippe Garrel como objeto de pesquisa também foi pautada pela escassez de trabalhos acadêmicos sobre o cineasta no Brasil.

Apesar da notoriedade no meio cinéfilo, os filmes de Garrel só começaram a ter distribuição em salas comerciais a partir dos anos 1980, o que certamente dificultou o acesso do grande público à sua obra, sobretudo fora da França, país natal do diretor. Considerando as qualidades estéticas de sua filmografia, acredito que Philippe Garrel mereça maior atenção, sobretudo levando em conta o crescente interesse pela sua obra no Brasil – dos anos 2000 em diante, todos os seus filmes foram distribuídos em nosso país e, durante o período desta pesquisa, ocorreram duas grandes retrospectivas do cineasta: a primeira, em 2017, no Festival Indie no CineSesc de São Paulo; a segunda, em 2018, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em Brasília.

Ainda assim, alguns filmes do diretor permanecem praticamente inacessíveis. Tive o privilégio, graças à autorização da Cinemateca Francesa e à bolsa de doutorado sanduíche concedida pela CAPES, de visualizar ao menos uma vez películas do cineasta que não possuem cópias. Não é de se admirar, portanto, que a maior parte da bibliografia a respeito do diretor esteja em francês. Assim, todos os textos citados que não possuem edição em português terão uma tradução minha no corpo do texto e o original em nota de rodapé. Desta forma, as traduções que farei desse material bibliográfico poderão ser úteis a outros pesquisadores.

Apesar de certa obscuridade, desde o início de sua carreira Philippe Garrel chamou a atenção dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, cujos artigos e entrevistas com o diretor me serão úteis. Um dos autores mais célebres a escrever sobre Garrel foi Gilles Deleuze. Em seu livro *A Imagem-tempo* (2006), o filósofo francês dedica algumas páginas à representação do

¹ Prática cinematográfica cujo objetivo principal é a qualidade artística e não o sucesso comercial.

corpo nos filmes de Garrel e à recorrência da tríade de personagens formadas pelo pai, a mãe e o filho, que também podem ser entendidos como Maria, José e o menino Jesus. Pois como é apontado por Deleuze, a obra de Garrel, sobretudo os primeiros longas-metragens, busca reconfigurar a mitologia cristã.

Um desdobramento das considerações de Deleuze sobre o corpo em Garrel pode ser encontrado no livro *Il corpo e l'immagine - Il primo cinema di Philippe Garrel* (2008) de Valentina Domenici. Outra autora italiana a escrever sobre o cineasta é RosaMaria Salvatore em *Traiettorie dello sguardo* (2002). Jacques Aumont, Nicole Brenez e Serge Daney, apesar de não terem livros dedicados unicamente a Garrel, são autores que dialogam constantemente com a obra do cineasta e, por isso, serão lembrados com alguma frequência nesta tese.

Dos livros consagrados exclusivamente a Garrel, destaco *Philippe Garrel en substance* (2013), de Philippe Azoury, pela beleza do texto e pela relação afetiva do escritor com os filmes. Já Thibault Grasshoff, em *Philippe Garrel - une esthétique de la survivance* (2015), tem um olhar mais psicanalítico da memória e da melancolia nos filmes dos anos 1990 do diretor. Sally Shafto, por sua vez, em *Zanzibar: les films zanzibar et les dandys de mai 1968* (2007), será de grande ajuda para compreender a produção de Garrel do final dos anos 1960 e começo dos 1970.

Na França, em ocasião do 24º Festival de Bobigny, foi publicado o livro *Philippe Garrel* (2013), que considero a publicação mais completa a respeito do cineasta, devido à ótima seleção de artigos e entrevistas da coletânea. Já em português, temos três livros publicados a partir de retrospectivas do cineasta: o primeiro deles é *Philippe Garrel - uma alta solidão* (2003) editado pela Cinemateca Portuguesa; o segundo é o catálogo do *Indie17* (2017), impresso pelo Sesc São Paulo; o último é *O Cinema interior de Philippe Garrel* (2018), referente à mostra no CCBB.

Outro livro a que farei referência constantemente nesta tese não poderia deixar de ser *Une caméra à la place du coeur* (1992), no qual Thomas Lescure repassa a filmografia de Philippe Garrel à medida em que o entrevista. Ao longo do diálogo temos lampejos do projeto poético do diretor e, portanto, será crucial para entender o processo criativo do cineasta. Se muitos pesquisadores evitam os depoimentos dos autores que estudam, este não será o meu caso. As declarações do diretor, bem como de outros envolvidos na produção, terão um papel importante nesta tese, que assume o caráter pessoal da filmografia de Philippe Garrel e se interessa por ele.

Embora haja alguma divergência das datas, costuma-se dividir a filmografia de Garrel em pelo menos três momentos, o próprio cineasta distingue quatro períodos particulares de sua produção². Nesta tese, optamos por dividi-la em quatro fases, de modo que cada capítulo será dedicado a um desses períodos e às suas características específicas. Assim, a análise caminhará cronologicamente, com a exceção de pontuais remanejamentos temporais que privilegiem a argumentação central do capítulo. Ainda que priorizando os longas-metragens que considero fundamentais, comentarei todos os filmes do cineasta, desde o primeiro curta-metragem, *Os Jovens desajustados* (*Les enfants désaccordés*, Philippe Garrel, 1964), até *A Fronteira da alvorada* (*La frontière de l'aube*, Philippe Garrel, 2008). A decisão de terminar nesse longa-metragem vem da conclusão que, a partir de *Um Verão escaldante* (*Un été brûlant*, Philippe Garrel, 2011), delineia-se uma nova fase na obra do diretor, fase esta que ainda está em construção, tendo em vista que o cineasta continua em atividade – o longa-metragem *Le sel des larmes* (Philippe Garrel, 2020) tem lançamento previsto para o primeiro semestre de 2020.

Nesta pesquisa utilizarei um método indutivo, no sentido de que não terei grandes premissas teóricas em minha investigação. Será a partir de cada filme que levantarei conceitos para aprofundar o debate que nasce da análise fílmica. Por isso mesmo a tese não foi estruturada a partir da argumentação teórica, mas sim dos longas-metragens estudados, de forma que as reflexões conceituais progridam em conjunto com a cronologia da obra. Sem dúvida, há recorrência de certos temas na filmografia do diretor, no entanto, optei por discutir determinado tópico junto ao filme em que ele me parece mais proeminente. Isso não me impedirá, todavia, de antecipar algum tema ou retornar a ele ao longo da tese.

Assim, tentarei conjugar, na medida do possível, a análise fílmica com informações contextuais e conceitos vindos da teoria cinematográfica, da psicanálise, da teoria literária e da filosofia. Ao priorizar a questão do gesto e da fala na obra de Philippe Garrel, a descrição das

² “A obra de Philippe Garrel é dividida por ele mesmo em quatro períodos: a adolescência (1964-1968), de *Os jovens desajustados* a *O Revelador*; os anos Nico ou período underground (1968-1978), de *A cicatriz interior* a *O Azul das origens*; a época ‘narrativa’, de *A criança secreta* aos *Sunlights*. Uma quarta fase, marcada pelo uso dos diálogos – reduzidos à sua expressão mais simples até mesmo inexistentes nos filmes precedentes – se abre com *Beijos de Emergência* (1988) e *Já não ouço a guitarra* (1990)” (LESCURE, 1992, p. 26, tradução do autor). Do original: “L’oeuvre de Philippe Garrel est divisée par lui-même en quatre périodes: l’adolescence (1964-1968), des *Enfants désaccordés au Révélateur*; les années-Nico ou période underground (1968-1978), de *La Cicatrice intérieure au Bleu des Origines*; l’époque ‘narrative’, de *L’Enfant secret aux Sunlights*. Une quatrième époque, caractérisée par le recours aux dialogues – réduits à leur plus simple expression voire inexistants dans les films précédents – s’ouvre avec *Les Baisers de secours* (1988) et *J’entends plus la guitare* (1990)”.

cenar, ou melhor, da encenação [*mise en scène*], será fundamental para o desenvolvimento das discussões, bem como a transcrição de diálogos, já que, em muitos momentos, farei análise discursiva das falas dos personagens. E para facilitar a visualização dos debates cênicos, com frequência ilustrarei a tese com fotogramas dos filmes.

As descrições de cena não só ajudarão o leitor não familiarizado com a filmografia do cineasta a visualizar o objeto de pesquisa, como também serão fundamentais para sustentar esta tese, já que a hipótese central é a de que Philippe Garrel é um cineasta que encena com grande autenticidade os limites entre o dito e o não dito. Para tanto, a pesquisa explorará dois aspectos de sua encenação: o gestual, isto é, a produção de sentido através da movimentação do corpo, incluindo a expressão facial, o deslocamento em cena, a precisão e a intensidade da ação; e a fala, a expressão verbal, a escolha vocabular, o intervalo entre as frases, a ambiguidade dos termos, as lacunas do discurso etc. Apesar da distinção que faço entre esses dois tipos de comunicação, estarei atento à dialética entre os dois discursos, motivo pelo qual dei à tese o título “A Palavra e sua ausência”.

Assumo, portanto, desde o princípio, o caráter autoral da obra de Philippe Garrel. Sendo assim, procurarei destacar marcas estilísticas e recorrências temáticas na filmografia do diretor - considerado um cineasta da Pós-Nouvelle Vague, isto é, da geração de realizadores franceses posterior à de Godard, Truffaut e Rohmer, entre outros. O percurso de Garrel, entretanto, é diferente de seus predecessores, ainda que, em muitos aspectos, o diretor dê continuidade a propostas estéticas da Nouvelle Vague.

No primeiro capítulo, “Um Cineasta adolescente”, discutirei os filmes rodados entre 1964 e 1969, quando Philippe Garrel tinha entre 16 e 21 anos. Sua precocidade não é mero detalhe: discorrerei sobre como o fato do diretor ter começado a filmar tão jovem gerou filmes peculiares, já que são raros os longas-metragens realizados por adolescentes. Mais do que feitos por um jovem, esses filmes abordam problemáticas características da idade sem o tratamento pueril que nos habituamos a associar aos filmes de adolescência. A juventude de Garrel, combinada com uma maturidade artística excepcional, levou muitos críticos a compararem o cineasta a Arthur Rimbaud, poeta cuja obra-prima foi publicada ainda aos 19 anos. Confrontando trechos de *Marie pela Memória* (*Marie pour mémoire*, Philippe Garrel, 1967) e escritos de Rimbaud, tentarei aprofundar os paralelos entre as duas obras.

Jean-Luc Godard, no entanto, é assumidamente o grande mestre de Philippe Garrel. Comentarei a influência do diretor de *Acossado* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) nessa fase inicial de Garrel, quando suas influências artísticas ainda eram manifestas, com frequentes citações diretas dos seus autores prediletos. Também tentarei identificar em que momento Garrel deixa um pouco de lado a admiração pelo mestre para conceber uma estética própria.

Outra influência marcante do primeiro cinema de Garrel é a psicanálise. Assim, traçarei paralelos entre o Complexo de Castração, desenvolvido por Jacques Lacan, e alguns filmes do cineasta em que os personagens demonstram uma desconfiança em relação à comunicação verbal, o que já dará indícios de uma dialética entre fala e gesto em seus filmes. Investigarei como a recusa dos discursos institucionalizados leva os jovens protagonistas de Garrel a adotarem posturas performáticas, nas quais o gestual ganha expressividade e até mesmo sacralidade. Essa negação do discurso verbal chegará ao máximo nos filmes em que o diretor elimina inteiramente os diálogos. Por isso, deixei propositalmente *O Revelador* (*Le révélateur*, Philippe Garrel, 1968) para o fim do primeiro capítulo, pois me parece que, ao realizar um filme inteiramente silencioso, sem nenhum tipo de banda sonora, Garrel atinge o ápice da negação do discurso verbal. Constituído apenas de imagens, *O Revelador* utiliza-se com abundância de uma linguagem simbólica criada pela iluminação e pelo gestual. Assim, apontarei as semelhanças entre esse tipo de representação e a fantasia onírica. Considerando a recorrência de personagens arquetípicos como a Mãe, o Pai e o Filho no primeiro cinema de Garrel, tentarei, com ajuda de *A Interpretação dos sonhos* (2019) de Sigmund Freud, decifrar alguns enigmas desse longa-metragem de clara inspiração psicanalítica.

Além da influência de artistas e pensadores na obra de Garrel, os eventos de maio de 1968 foram marcantes para a juventude do cineasta. Assim como boa parte dos jovens da sua geração, Garrel participou ativamente das manifestações. Por isso, comentarei como questões ideológicas e o contato com a contracultura foram importantes não somente na formação intelectual do artista, mas também na orientação de seu modo de realizar cinema, que, prezando por uma maior liberdade criativa, levou-o a um caminho paralelo à indústria cinematográfica. Ao tratar dos anos em que Philippe Garrel fez parte do coletivo artístico Zanzibar, Sally Shafto será a principal referência teórica.

Esse estilo de vida e modo de produção cinematográfica foram levados adiante pelo diretor ao longo dos anos 1970. No segundo capítulo, intitulado “A Miséria dos artistas”, tentarei demonstrar quais as consequências estéticas de determinadas escolhas econômicas na produção do cineasta. Pois se Philippe Garrel passa a realizar filmes de maneira independente, ele abre mão de diversos recursos técnicos que um filme com grande orçamento possui. Consequentemente, o acabamento de seus filmes poderia ser considerado amador em relação às produções industriais, mas veremos como essa postura também levará o cinema de Garrel a tornar-se mais artesanal, uma vez que o manusear do realizador estrutura todo o processo. Assim, tentarei verificar como o cineasta foi capaz de contornar a escassez de meios para produzir filmes de grande valor artístico.

Ainda no segundo capítulo, desenvolverei como essa contenção de recursos pode ser compreendida dentro de uma busca de Garrel pela essência do cinema. À medida que o diretor concentrava-se nos fundamentos básicos da encenação, ele abria mão de outros elementos que considerava supérfluos. Esse esforço de depuração fez dele uma espécie de alquimista do cinema. Tal comparação não é despropositada, uma vez que, na época, Philippe Garrel estava interessado pela literatura alquímica; por isso, com o auxílio do livro *Psicologia e Alquimia* (1991), de Carl Gustav Jung, e dos livros sobre os quatro elementos de Gaston Bachelard³, tentarei compreender a influência do ideal e da simbologia alquímica na obra do cineasta.

A partir dessa lógica de concisão dentro do *set*, verificarei como a dedicação a elementos cinematográficos limitados influenciou a relação do diretor com a pictorialidade dos filmes e o trabalho com os atores. Também retomarei brevemente as teorias sobre o primeiro plano no cinema e seu valor psicológico. O recurso às teorias do cinema mudo não será fortuito, levando em consideração o resgate que Garrel faz dos planos silenciosos.

Uma questão temática também ganhará força neste segundo capítulo: a recorrência do caráter suicida de seus personagens, o que levará à discussão da importância da pulsão de morte no cinema de Garrel. Outro fator marcante dos filmes do diretor nos anos 1970 é sua parceria com Nico, com quem realiza uma série de filmes, além de manter um duradouro relacionamento amoroso. Uma relação apaixonada e instigante criativamente, mas, ao mesmo tempo, autodestrutiva. Enquanto a forte presença da pulsão de morte nos personagens do diretor é uma

³ *A água e os Sonhos* (2016); *O Ar e os Sonhos* (2009); *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2016); *A Psicanálise do Fogo* (2012).

questão temática a ser debatida, uma marca formal do autor é a fotografia em preto e branco. Consequentemente, tratarei brevemente das peculiaridades estéticas desse formato tendo como base *A filosofia da caixa preta* (1985) de Vilém Flusser.

Se no primeiro e segundo capítulos da tese discutirei a desconfiança e até mesmo o abandono da linguagem verbal por parte de Garrel, mais à frente essa recusa será deixada de lado. O título do terceiro capítulo, “O Retorno à palavra” – retirado de um comentário de Thierry Jousse no artigo *Garrel: ali onde a fala se torna gesto* (2018) – aponta para o momento em que o diretor restitui a importância da fala aos seus filmes. Veremos como o cinema de Garrel passa a se dedicar cada vez mais às relações amorosas e, para tanto, os diálogos ganham um papel crucial como forma de exteriorização dos sentimentos dos personagens.

Conforme o uso da fala é retomado, veremos que o cinema de Garrel torna-se mais narrativo. Tentareis então demonstrar a sutileza com que o diálogo é trabalhado pelo cineasta em conjunto com seus co-roteiristas e atores. Contudo, não deixarei de lado a análise gestual na sua encenação, que, apesar de passar para um registro mais naturalista, não deixará de ter grande relevância nos filmes. O tom contido das atuações dessa fase de Garrel levará a um comentário sobre a influência de Robert Bresson na filmografia do diretor.

A partir da análise de diálogos, tentarei demonstrar uma peculiaridade dos personagens de Garrel: além de buscarem se exprimir com muita justeza, eles são ótimos ouvintes. Por isso, comentarei como esse tipo de escuta entre os personagens também convida o espectador a dar maior atenção aos detalhes do filme, instigando-o a captar a ambiguidade das palavras e a reparar na precisão dos gestos.

Ao longo do terceiro capítulo também será comentada a recorrência de personagens artistas no cinema de Garrel. Se pintores, fotógrafos, poetas e atores povoam seus filmes, discutirei como Garrel, através de protagonistas cineastas, trabalha a metalinguagem em seus longas-metragens, cujo caráter autobiográfico passa a ser notável à medida que seu cinema se torna mais narrativo. O que, por sua vez, me levará a explorar o funcionamento do método criativo de Garrel, que se utiliza de pessoas e situações de sua vida para compor seus personagens e tramas. Tentarei também demonstrar a importância do gesto de rememoração na obra do diretor, o que nos levará ao tema do capítulo seguinte.

“Espectros”, o quarto e último capítulo, tem como objeto os filmes dos anos 1990 e 2000 de Philippe Garrel – os filmes da década 2010 ficarão de fora desta tese pois, como explicitado acima, acredito que eles apontam para uma nova etapa na filmografia de Garrel. Levando em consideração aspectos biográficos do diretor, destacarei a recorrência de figuras espectrais em seus filmes, cujos protagonistas passam a ser sujeitos marcados por um passado, por pessoas e lugares de uma outra época. Essa base biográfica para a concepção dos enredos de Garrel é relevante para a tese por criar uma relação complexa entre realidade e ficção, além de gerar intertextualidade entre os filmes, já que determinadas personas se transmutam ao longo dos longas-metragens. Para entender melhor o processo dessa composição, terei como base entrevistas com os atores dirigidos por Garrel. Seguindo essa linha de raciocínio, investigarei até onde a busca do cineasta por locações e personagens “reais” pode influenciar a apreciação do espectador.

No último capítulo ainda comentarei a construção de roteiro característica de Garrel, e como são elaboradas as elipses, seja nas falas lacunares dos personagens, seja nos saltos temporais da montagem. Também trabalharei a questão nostálgica de seus filmes dos anos 1990, que recorrentemente retratam personagens de uma geração que deixou para trás seus dias de glória. Assim, sondarei o legado de maio de ‘68 na geração do diretor. Para esse comentário, *Revolta e Melancolia* (2015), de Michael Löwy e Robert Sayre, será de grande ajuda. Em conjunto com o caráter melancólico, comentarei o aspecto romântico de alguns filmes do diretor, que tratam repetidamente de temas como o amor louco e o suicídio, o que nos conduzirá mais diretamente à discussão das presenças fantasmáticas na última fase de Garrel, que encerrará esta tese.

Se não utilizarei uma teoria central para analisar a obra do diretor, é pelo fato de que esta pesquisa pretende acima de tudo ampliar as discussões sobre o tema. O esforço de tentar resgatar as influências artísticas, intelectuais e até mesmo biográficas do cineasta visa a demonstrar minimamente a pluralidade da gama criativa de um artista. Espero, portanto, que esta tese sobre o uso do gesto e da fala na obra de Philippe Garrel possa não somente adensar os estudos sobre o diretor, como também propor novos olhares para sua filmografia.

CAPÍTULO I: UM CINEASTA ADOLESCENTE

A precocidade da carreira de Philippe Garrel no cinema é notável. Nascido em 1948, em Boulogne-Billancourt, no sudoeste da região metropolitana parisiense, Philippe Garrel pertence à geração concebida durante o pós-guerra, geração que, aos vinte anos, durante a primavera de 1968, foi às ruas lutar. Ao lado da classe operária, reivindicaram direitos bem como propuseram uma nova concepção de sociedade, para além da austeridade a que os sobreviventes da segunda guerra se habituaram.

Antes disso, aos catorze anos, ele havia abandonado a escola e ocupava seu tempo frequentando semanalmente o museu do Louvre, que naquela época ainda mantinha um dia da semana gratuito para visitação. Tal hábito garantiu uma educa o visual ao jovem, que muito cedo se fez artista, finalizando seu primeiro curta-metragem com dezesseis anos e o primeiro longa, com apenas dezenove.

Tamanho prodígio lhe rendeu a alcunha de Rimbaud do novo cinema francês. O poeta simbolista era uma influência confessa para o jovem cineasta, talvez s  não mais admirado que o seu mestre maior: Jean-Luc Godard. Nas entrevistas do jovem Garrel, nenhum nome é citado tanto quanto o de Godard. Naturalmente, os filmes do diretor que mais marcaram seu discípulo foram aqueles vistos quando Garrel ainda descobria a sétima arte, destacadamente *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) e *Masculino-Feminino* (*Masculin f minin*, Jean-Luc Godard, 1966).

Aconteceu comigo, tinha eu dezesseis anos, estava numa sala onde se projetava *Alphaville*. Hoje em dia   banal (para os escritores e os críticos) que Godard tivesse sido, no cora o da Nouvelle Vague, o grande inovador; mas na época era completamente marginalizado. Parece-me ver, ainda hoje, o casal sentado à minha frente levantar-se depois de dez minutos de projec o. Naquele dia percebi que seria realizador, e percebi o que me esperava (GARREL, p. 35, 2003).

Começo, portanto, com os anos de forma o do cineasta, desde os primeiros curtas-metragens até os filmes do final dos anos 1960, quando, recém-saído da adolescência, Garrel já realizava longas que cativaram os espectadores da Cinemateca Francesa. Farei referência também

aos artistas e às obras que o influenciaram e quais os rastros dessa inspiração no começo de sua carreira. Para investigar esse aspecto, utilizarei declarações feitas pelo diretor, assim como os paralelos traçados pela crítica especializada.

OS JOVENS DESAJUSTADOS (1964)

Para compreender essa primeira incursão de Philippe Garrel no cinema, cito o próprio realizador a respeito de suas intenções iniciais: “Eu queria ser o cineasta mais jovem, fazer filme de adolescentes com adolescentes⁴”. Como qualquer artista aprendiz, Garrel precisava de uma referência para começar, e esta era a Nouvelle Vague, movimento cinematográfico que ele viu surgir enquanto jovem espectador e do qual se fez sucessor. Seu grande diferencial em relação à geração anterior foi essa figuração juvenil, não só como tema, mas também no set. A seu ver, um filme que, além de retratar adolescentes, fosse realizado por um, geraria resultado diverso daquele obtido por um adulto filmando jovens. Em entrevista a Thomas Lescure no livro *Une caméra à la place du coeur*, o cineasta retoma essa distinção:

Se no meu cinema há uma recusa do realismo, do estilo cotidiano, eu acredito que isso venha do fato de eu ter começado muito jovem, coisa que tenho em comum com Chantal Akerman e que nos diferencia a priori das pessoas da Nouvelle Vague, que começaram por volta dos trinta anos.

Os filmes deles testemunham certa inscrição social que nos era problemática; não é coincidência que nos primeiros filmes de Chantal e nos meus seja colocada a questão do suicídio: nós estávamos ainda no radicalismo da adolescência (GARREL, 1992, p. 35, tradução do autor⁵).

Pela fala de Garrel, é possível depreender que um filme rodado por adolescentes propõe não somente um novo recorte temático como também uma nova poética, pois, como ele nos diz, um adolescente não tem apenas interesses diversos de um adulto, ele está em outro estágio

⁴ Fala ouvida pelo autor durante o colóquio internacional *PHILIPPE GARREL: le temps incorpore*, Paris, novembro de 2018.

⁵ Do original: “S’il y a dans mon cinéma un refus du réalisme, du style quotidien, je pense que ça vient du fait que j’ai commencé très jeune, chose que j’ai en commun avec Chantal Akerman et qui nous différencie a priori des gens de la Nouvelle Vague, qui ont commencé à tourner vers trente ans. Aussi bien, leurs films témoignent d’une certaine inscription sociale qui était pour nous problématique; ce n’est pas un hasard si dans les premiers films de Chantal ou dans les miens est posée la question du suicide: nous étions encore dans le radicalisme de l’adolescence”.

psíquico e material da vida. A maioria dos adolescentes está condenada a uma dependência e, conseqüentemente, a uma insuficiência financeira, que só costuma cessar com o primeiro emprego. Porém, o jovem já tem consciência da liberdade que o mundo pode oferecer, embora ela ainda não lhe seja concedida. Esse impedimento gera tédio e frustração, que, como será visto, são assuntos caros à primeira fase de Garrel. Além disso, se um produtor de cinema raramente confia uma grande soma de dinheiro a um jovem realizador, resta-lhe produzir de forma independente, e, como tratarei com maior cuidado no capítulo seguinte, recursos materiais restritos invariavelmente desembocam em resultados estéticos específicos.

Passo agora para o enredo desse primeiro curta-metragem: um casal de adolescentes sai de casa desavisadamente para fugir do tédio que a família lhes provoca, como eles próprios comentam. A princípio vão ao parque, a garota lê uma revista com os Rolling Stones na capa; o corte de cabelo do rapaz não deixa dúvida que ele também é um fã da Invasão Britânica⁶ (Imagem 1.1).

Depois, em um café, ele lê o jornal em voz alta e ambos dão risadas das besteiras do mundo adulto. Uma notícia de jornal e um militante solitário na rua dão pinceladas do clima político de contestação crescente em meados dos anos 1960 (Imagem 1.2). Apesar da pouca malícia, os protagonistas abrem um carro na rua e dirigem em direção a uma grande casa de campo, prosseguindo sua busca infantil por diversão constante. Os “desajustados” [*desaccordés*] do título pode aludir não só à atitude marginal dos jovens, mas também à montagem disjuntiva feita pelo cineasta, que quebra constantemente a geografia cenográfica e insere ou exclui abruptamente ambiências sonoras.

Nesta linha, existem três intervenções de falas de adultos durante o filme. A primeira delas é a de um professor do Liceu (Imagem 1.3), que aparece com o nome e profissão legendados, como se estivesse numa reportagem. Sua fala, dá-se a entender, é sobre o protagonista: um garoto de catorze anos, um fracassado cuja atenção o professor jamais conseguiu captar. Os catorze anos aqui são emblemáticos, tendo em mente que Philippe Garrel abandonara a escola com essa mesma idade. A segunda intervenção vem emoldurada pelas bordas de um aparelho televisivo, reforçando a ideia da reportagem; é o pai da garota, que, naturalmente, anseia pelo retorno da filha (Imagem 1.4). Porém, ele compreende que ela tenha

⁶ Fenômeno musical dos anos 1960 composto por bandas inglesas como os Beatles, Kinks e Rolling Stones.

partido, recordando-se da sua própria juventude, e, ao seu modo, considera a atitude da jovem importante, pois assim ela compreenderá o quão absurda é a sua revolta, podendo retornar ao lar mais compreensiva, como se a fuga fosse um ritual de passagem. A terceira intervenção é menos eloquente, no entanto é curioso notar que ela vem de um diretor de TV, portanto não podemos deixar de notar que a televisão – e seu realizador – é equiparada, no filme, ao professor e ao pai, isto é, a uma figura de autoridade.

Enquanto isso, os jovens continuam seus jogos: inventam novos jeitos de dançar ao som de música barroca e, em seguida, entram numa cena de perseguição no bosque. O rapaz corre atrás da moça e eles rolam e se debatem no chão de modo violento, porém sensual. Logo em seguida a cena se repete no gramado – esse tipo de reencenação de um mesmo ato é uma característica de Godard desde *Acrossado* –, mas, dessa vez, ela está de camisola e galochas e o rapaz, com um grande machado (Imagens 1.5–1.6). A repetição, acrescida pelo símbolo fálico do machado, explicita o caráter sexual dessas brincadeiras adolescentes. Por fim, ele desfere golpes, como se a estivesse esquartejando, e os jogos parecem ter ido um pouco longe demais e perdido a graça. A garota então reaparece inteira e empurra o amigo numa cadeira de rodas, e, em um último plano, o rapaz está deitado na grama e diz não querer mais nada [*j'ai plus envie de rien*]; a frase é repetida como se ele estivesse em seu leito de morte. O jovem protagonista – ou a criança, como no título original – vive em função de saciar seu desejo, e, ao deixar de querer, perfaz uma morte simbólica, encerrando o curta.

Esses jovens desajustados parecem confirmar as propostas do cinema adolescente visado por Garrel através de sua revolta com o mundo, permeada por atitudes pueris, haja vista a proximidade com a infância. Além disso, os jovens possuem um escárnio patente pela geração precedente e moldam uma nova conduta a partir da negação dos hábitos tradicionais. É uma estreia de grande irreverência, ainda que as influências estilísticas vindas da Nouvelle Vague, sobretudo de Godard, sejam evidentes. No texto *Garrel: ali onde a fala se torna gesto*, Thierry Jousse dá um parecer semelhante:

IMAGENS 1.1-1.8



Imagem 1.1 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.2 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.3 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.4 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.5 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.6 - Fonte: Jovens, 1964



Imagem 1.7 - Fonte: Anémone, 1966-67



Imagem 1.8 - Fonte: Anémone, 1966-67

O primeiro filme de Philippe Garrel é um curta chamado *Os Jovens desajustados* (*Les Enfants désaccordés*, 1964). Aos dezesseis anos, ele fazia ali uma irrupção totalmente imprevisível no cinema. Era claramente um filho da Nouvelle Vague, mas também da poesia moderna. A figura de Rimbaud, que não é nunca citada explicitamente por Garrel, subjaz a alguns de seus primeiros filmes. A fuga rimbaudiana é um dos motivos maiores de seu cinema, sobretudo em *Os Jovens desajustados*, que coloca em paralelo a fuga iniciática dos dois adolescentes à procura de utopia e o discurso da sociedade ou, mais precisamente, dos adultos que deveriam representá-la. Os adultos, entre os quais um diretor de liceu, são mostrados como impotentes, incapazes de compreender por que os dois adolescentes desapareceram. As palavras da sociedade se opõem à invenção verbal e gestual dos jovens, o que é também uma invenção de posturas e de figuras de estilo, como saltos de montagem, *raccords* irracionais, buracos na narrativa, silêncios, gritos, brusquidões... (JOUSSE, 2018, p. 69).

O crítico francês explicita que a inventividade verbal e gestual em Garrel é um procedimento poético. E toda poesia revolucionária, como foi a de Rimbaud⁷, partilha uma insatisfação com os modos de expressão vigentes, levando a uma busca por formas de comunicação para além da linguagem estabelecida. Garrel, que também se considera herdeiro dos surrealistas, costuma ressaltar o caráter intuitivo de seu processo criativo. Quando, por exemplo, afirma que “a poesia pertence ao domínio do irracional”⁸, o cineasta nos faz repensar o gesto poético também como uma forma de contestar uma racionalidade imposta. Assim, abarcar o irracional como expressão seria desbravar uma linguagem pura, sem o desgaste que o uso comum produz.

DIREITO A VISITA (1965)

Para desobstruir a poesia em nós, precisaríamos submergir no irracional e vasculhar nosso inconsciente - assim propunham os surrealistas, inspirados pelas descobertas da psicanálise. Não por acaso, ao longo deste capítulo, comentarei a influência de Freud e Lacan na poética de Garrel. Começo com a noção primordial de Complexo de Édipo, cuja conceitualização expõe um desejo inconsciente do indivíduo por desapossar o pai, enquanto soberano no seio familiar, para poder gozar livremente dos carinhos maternos⁹. *Direito a visita*¹⁰ (*Droit de visite*, Philippe Garrel,

⁷ Um dos primeiros poetas a adotar o verso livre na França, Arthur Rimbaud (1854-1891) também ficou conhecido por tratar de assuntos como o “inconformismo, a juventude errada e solitária, a oposição à moral e à família; os temas da alucinação, do ódio e da morte” (BARROSO, 2007, p. 96).

⁸ Do original: « La poésie est dans le domaine du irrationnel » (GARREL, 2012).

⁹ “Todos éramos talvez predestinados a voltar nosso primeiro impulso sexual para a nossa mãe e nosso primeiro ódio e desejo violento contra o pai; nossos sonhos nos convencem disso. O Édipo rei, que matou seu pai, Laio, e se casou com sua mãe, Jocasta, é apenas a realização do desejo de nossa infância” (FREUD, 2019, p. 303).

1965) é um filme que ilustra bem esse complexo, pois se os adolescentes de *Os Jovens desajustados* tinham uma aversão generalizada pelo mundo adulto, nesse segundo curta-metragem a disputa entre pai e filho pela mesma mulher é explícita. Apesar de não se tratar da mãe, e sim da madrasta – que não deixa de ser uma substituta da figura materna – a liberdade afetiva que o pai possui em relação à namorada é claramente objeto de inveja por parte do jovem, que menospreza seu genitor e se considera um sujeito mais interessante e mais adequado à moça, que não é muito mais velha que o protagonista.

O título desse curta faz referência ao direito que o pai divorciado tem de visitar seus filhos. O enredo se passa em um final de semana, durante o passeio realizado pelos três personagens. É válido ressaltar que o ator Maurice Garrel, pai de Philippe, é quem representa a figura paterna nesses dois primeiros curtas, e, como será mostrado, em muitos outros filmes de Philippe. Esteticamente, é um curta menos arrojado que o anterior, contudo já demonstra uma habilidade do diretor em contar uma história e trabalhar o conflito dos personagens com cuidado, criando uma tensão velada. Essa segurança na direção lhe garantiria um convite para rodar um longa-metragem.

ANÉMONE (1966-67)

Encomendado pela televisão francesa com a proposta temática de um filme sobre uma jovem garota de família, *Anémone* (Philippe Garrel, 1966-1967) é o primeiro longa-metragem realizado pelo cineasta. Embora tenha sido rodado no fim de 1966 e começo de 1967, devido à censura por parte da emissora, o filme só foi apresentado ao público em 1968, posteriormente ao segundo longa filmado por Garrel.

Por mais que já se enquadre como um longa-metragem devido aos seus sessenta minutos, considero *Anémone* como um último exercício de um cineasta em formação. Esse filme retrata de modo mais vulgar e extenso a temática dos curtas que o precedem. Após a cartela inicial com o título, vemos uma tabela de horários com atividades, a maior parte matérias do colégio, e ao fundo escutamos um piano. Percebemos então que se trata de uma jovem praticando o

¹⁰ Este e mais alguns filmes de Garrel não possuem nenhum tipo de cópia disponível e só podem ser vistos em retrospectivas completas do autor ou com a autorização da Cinemateca Francesa, que gentilmente me permitiu visualizar ao menos uma vez esses filmes de difícil acesso.

instrumento, hábito típico da educação burguesa. Em seguida, na mesa de jantar, a garota declara com todas as letras ao pai (Maurice Garrel): “eu estou tentando sair do ninho”. Dessa vez, Maurice Garrel encarna um pai psicanalista, que, longe de despertar rancor na filha, é uma figura compreensiva que mantém um diálogo amistoso com a jovem. Entretanto, ele a sufoca justamente pelo seu amor incondicional: nas palavras da personagem, “se eu continuar sob o seu controle sentimental, eu não serei capaz de amar”. Esse raciocínio resume as duas grandes ambições da protagonista: desvencilhar-se da família e encontrar um amor.

O filme fica bastante a cargo da atriz que, em momentos claramente documentais, à maneira de *Masculino-Feminino*, expõe sua visão de mundo. Ainda que *Anémone* não desenvolva reflexões de grande profundidade, não deixa de ser interessante enquanto uma manifestação genuína de uma garota de dezesseis anos. Esse desejo de dar voz a uma atriz de sua idade para dar suas opiniões de forma desinibida é outro ensinamento de Jean-Luc Godard:

Existe uma coisa que aprendi com Godard: masculino e feminino devem ser representados por igual, meio a meio. Assim, a dialética do casal torna-se mais interessante que qualquer história policial (GARREL, 2018, pp. 50-51).

É sempre preciso que o homem e a mulher, numa obra, sejam providos da mesma inteligência. Uma narrativa realista dialética é o que causa em mim o maior dos prazeres e a mais bela inteligência de âmbito filosófico (GARREL, 2003, p. 19).

O par amoroso de *Anémone* não tarda a aparecer no filme: é um rapaz apático, que parece completamente desinteressado quando a garota tenta se abrir para ele. Por exemplo, quando ela lê em voz alta seu diário, repleto de frases banais como “eu gostava de rapazes loiros”, o garoto simplesmente se ausenta e convida a personagem a dirigir sua leitura diretamente a quem ela realmente deseja atingir: o espectador do filme. Essa quebra da quarta parede dá ao filme um ar moderno, dentre outros exemplos, há uma aparição de Garrel face à câmera, sem camisa e assumindo-se como autor da obra (Imagem 1.7). Após a leitura do diário, o namorado de *Anémone* volta e, fleumático, conclui: “você realmente é uma artista”; ela sorri, e ele complementa: “mas os artistas são tristes”.

Em seguida, vemos o casal nu deitado na cama, e o rapaz enumera suas carícias como se fossem passos premeditados. São adolescentes que não sabem o que fazer ou por onde começar quando estão a sós com a pessoa desejada (Imagem 1.8). Ele é um pouco mais ousado e propõe

algo a mais, ao que, sem jeito, ela responde: “mas como?”; subentende-se que a moça é virgem. Seu pai aparece na casa e vai até a porta do quarto, porém escuta os gemidos e compreende que sua filha agora é sexualmente ativa. A mancha de sangue no colchão, que segue o close do pai surpreso, confirma a perda da virgindade. Se hoje o plano do lençol manchado pode nos parecer uma representação batida, vale lembrar que era um filme programado para a televisão dos anos 1960. Dentro desse contexto, retratar a perda da virgindade por uma adolescente era um tanto audacioso, sendo possivelmente um dos motivos pelos quais o filme jamais foi difundido.

Mesmo após o ato, a relação dos adolescentes não muda: enquanto ela deseja constantemente expressar seus sentimentos, ele, calado, sequer a observa enquanto ela fala. Como em *Os Jovens desajustados*, surge a ideia da fuga, desta vez para a Inglaterra. A falta de condições materiais, contudo, leva o casal ao crime. Após um assalto, eles vão até um café, onde o rapaz lê notícias sobre o desaparecimento de Che Guevara. A polícia aparece, persegue e assassina o garoto, enquanto a menina é apenas esbofetada e detida pelo policial, representado por Maurice Garrel. Já dentro da viatura, ele retira seu quepe e retoma o papel de pai. A metáfora da figura paterna como policialesca não poderia ser mais clara: o pai/policial retira a garota da vida bandida e a traz de volta para a segurança burguesa.

As falas da jovem nos mostram que a palavra, em *Anémone*, é muito mais literal, e as metáforas, mais rasas do que o habitual em Garrel. No entanto, esse filme menor não deixa de ser exemplar da produção inicial do cineasta, e, sem dúvida, em conjunto com a experiência que ele obteve durante as gravações do quadro televisivo *Bouton Rouge*,¹¹ em 1967, permitiu que em seguida, aos 19 anos, Garrel realizasse um filme bem mais consistente.

MARIE PELA MEMÓRIA (1967)

Uma vez questionado sobre as diferentes linguagens dos seus dois primeiros curtas, *Os Jovens desajustados*, mais moderno, e *Direito a visita* com uma narrativa e personagens bem delineados, perguntaram por que ele optara por seguir o estilo do primeiro curta nos filmes posteriores. Garrel, que possui uma tendência de minimizar suas vontades em entrevistas,

¹¹ Quadro de televisão transmitido dentro do programa *Seize millions de jeunes* do canal 2 francês, em que o realizador teve liberdade para escolher temas que concernissem à juventude. Um dos episódios mais icônicos é quando ele vai até Londres filmar a banda *The Who* durante a gravação do single *Pictures of Lily*.

respondeu que seus amigos elogiaram mais o primeiro filme, incentivando-o a prosseguir nesse caminho. *Marie pela memória*, seu primeiro longa-metragem a ser exibido publicamente, dá um passo além na lógica cinematográfica que o cineasta vinha desenvolvendo a partir de Godard: um filme é um conjunto de cenas, sem necessariamente um encadeamento narrativo óbvio, mas com uma autonomia perante o todo e, portanto, com força e sentido próprios, exigindo que o espectador, a cada corte, repense quais são as novas regras do jogo. Assim, a linguagem já não se esconde, mas se evidencia através da sua renovação constante. Novamente, o crítico Thierry Jousse possui uma boa colocação a respeito da utilização do gesto e da fala em Garrel:

O primeiro longa de Garrel, *Marie pela memória* (1967), é central em relação à questão da fala [...] à procura de uma liberdade absoluta do cinema, mas também de um sentido que escapa à estrita evidência de um suposto bom senso das palavras e das imagens. Ao mesmo tempo, Garrel mostrará o perigo, o outro lado dessa conquista da liberdade que passa, em *Marie pela memória*, por uma verdadeira explosão de palavras. *Marie pela memória* deve muito a Godard, mas, ao mesmo tempo, é uma obra a que Godard deve muito, sobretudo nos filmes que realizou a partir de *A Chinesa* (La Chinoise, 1967), seja *Week-end à francesa* (Week-end, 1967), seja *Um mais um* (One plus One, 1968). *Marie pela memória* é um balanço de palavras e de gestos (frequentemente confundidos) que explode logo antes de maio de 1968. A experiência da fala tal como encenada em *Marie pela memória* é de uma fala que quer romper todos os limites. Se há um filme precursor de maio de 1968, é bem este aí, mais ainda que *A Chinesa*, pois o filme de Garrel capta e inventa a forma das palavras e dos gestos dos jovens que terão vinte anos em 1968. Encontramos aí todas as formas de linguagens e de falas: slogans, glossolalias, silêncios, monólogos interiores e exteriores, canções, gritos, sussurros, recusas de fala, afasia, linguagem do sonho, repetições, gargalhadas, palavras-rituais, interrogatórios... A palavra-gesto é, aqui, captada em todas as suas formas. Ela inscreve uma espécie de brecha na comunicação, que é um dos motores do cinema de Garrel e que também é a tentação de uma superação generalizada, superação do tédio, do social, da psicanálise e mesmo da política... É a invenção de uma fala e de um cinema intransitivos, desobrigados de coincidir com um objeto, um objetivo, um referente, um sentido, pois, para Garrel, trata-se, antes de tudo, de adular e fazer transitar o incodificável, isto é, uma substância irredutível à codificação do sentido (JOUSSE, 2018, pp.70-71).

Partindo dessa diversidade nos modos da fala apontada por Jousse, passo para o filme, buscando colher exemplos e compreender como a palavra se faz gesto e, sobretudo, quais recursos de encenação e atuação permitem que a língua falada seja deslocada da sua utilização corriqueira e passe a adquirir uma dimensão performática.

Apesar de estruturado como uma sequência de cenas independentes, como já antecipado, *Marie pela memória* possui pelo menos quatro personagens que transitam pelo filme. Eles são apresentados logo no começo: quatro jovens sorteiam seus papéis, como atores prestes a

improvisar uma cena a partir de personagens arquetípicos. Uma das moças retira o nome Marie (Zouzou), um rapaz sai com Jesus (Didier Léon), o outro com Gabriel (Thierry Garrel) e a segunda garota será apenas Blandine (Nicole Laguigner), destoando das figuras bíblicas cuja mitologia nos permitirá deduzir um fiapo de enredo. Durante esse primeiro plano, Gabriel pega um livro e o põe na cara como uma máscara (Imagem 1.9). Blandine pergunta: “Quem é você?”, e ele responde: “Hieronymus Bosch, o iluminado, imagem de um mundo contorcido, de um universo destrutivo e sangrento”. Ele troca de livro e o processo se repete com diferentes personalidades:

Situacionista: o único movimento verdadeiramente marxista, com o objetivo de elucidar a alienação do homem no mundo moderno.

Jacques Lacan: psicanalista não ortodoxo que investiga o Sujeito a partir do debate de Freud.

Stroheim: o cinema como meio de comunicação ideal em todos os sentidos, a confusão persiste destinada à deturpação.

Um moralista: eu não pertencço a nenhuma ideologia (MARIE pela memória, 1967).

Como será mostrado adiante, essas referências intelectuais não são aleatórias e podem ajudar-nos a compreender algumas das intenções pretendidas pelo diretor que, assim como outros estreantes, faz questão de deixar à vista suas principais influências: essa própria cena do livro como um intermediador do diálogo é uma referência a *Uma Mulher é uma mulher* (Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961).

Como fica claro logo de início, os quatros jovens formam dois casais, sendo o primeiro composto por Marie e Jesus. Numa cena sobre a cama, o casal lança o olhar em direções opostas; ele, com a mão sobre um dos joelhos levantados, e ela, sentada com a coluna ereta, formam um retrato posado (Imagem 1.10). A artificialidade do quadro é reiterada pelo modo como os atores enunciam seu texto. A fala é rígida e automatizada, e essa utilização da inexpressividade, característica dos modelos de Robert Bresson, não é mero capricho estético, a distância entre o ator e seu texto é um dos grandes motores do filme.

Passo então para o outro casal, Gabriel e Blandine: a garota fala sozinha e entedia-se com a falta de correspondência de seu interlocutor: “Por que você não fala?” Gabriel deixa sua companheira sem resposta. Blandine o chacoalha, ele levanta e senta-se rente à parede, onde

recosta seu ouvido e, com a ponta dos dedos da mão direita, toca o muro (Imagem 1.11). A delicadeza de seu gesto, somada à sua concentração, sugerem algum tipo de interação. Gabriel então assume seu dom bíblico da predição e declara que “nas relações amorosas costuma-se amar a si próprio, e não o outro”. Seu tom é profético, e ele prossegue em seu monólogo: “Comunicar sem palavras? Não creio, talvez... é o imaginário”. Não é o caso discutir-se se é ou não possível estabelecer comunicação sem palavras, contudo fica claro que existe no personagem esse desejo¹². Isso leva a crer que a recusa de Gabriel pelas palavras é motivada por algo que lhe incomoda nelas, de forma que, embora não acredite que possa se comunicar sem elas, ele gostaria que isso fosse possível. Esse desejo é reforçado por outra frase sua: “considerarei todas as palavras uma acusação”. Por que o rapaz deveria se sentir ofendido pelas palavras? De onde vem essa renúncia tão categórica?

Acredito que, em *Marie pela memória*, a negação constante da palavra é justamente o que a revigora através da dialética promovida pelo seu uso e negação. O indivíduo declara guerra à palavra, pois “todo sujeito é submisso ao significante” (LACAN, 2002, p. 312). Se o cinema de Garrel já vinha travando batalhas com todo tipo de autoridade, dessa vez é a língua e seus significantes que são atacados, pois toda submissão é uma forma de opressão e toda opressão deve ser combatida – ao menos é o que se espera de um situacionista. Curiosamente, para enfrentar essa submissão, Garrel emprega bastante a fala, ainda que seja uma fala deslocada da sua funcionalidade.

Não por acaso, esse sentimento de traição pela linguagem que atormenta os personagens do filme vinha sendo estudado desde os anos 1950 pelo psicanalista Jacques Lacan. Desdobrando o Complexo de Castração freudiano, Lacan sonda essa suposta barreira imposta ao pensamento pela linguagem:

O complexo de castração constitui [no sujeito] a margem que todo pensamento evitou [...] por isso de bom grado levamos aqueles que nos seguem aos lugares em que a lógica é perturbada pela desencadeada disjunção entre o imaginário e o simbólico, não para nos comprazermos com os paradoxos que ali geram, nem com nenhuma pretensa crise do pensamento, mas, ao contrário, para lhes reduzir o falso brilho à hiância que eles apontam, para nós sempre simplesmente edificante, e sobretudo para tentar forjar ali método de uma espécie de cálculo cujo segredo a inadequação como tal faria revelar (LACAN, 1998, p. 835).

¹² No então recém lançado *Duas ou três coisas que eu sei dela* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard, 1967) a protagonista possuía um conflito análogo, declarando seu esforço por tentar “pensar sem palavras”.

IMAGENS 1.9-1.12



Imagem 1.9 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.10 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.11 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.12 - Fonte: Marie, 1967

IMAGENS 1.13-1.16



Imagem 1.13 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.14 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.15 - Fonte: Marie, 1967



Imagem 1.16 - Fonte: Marie, 1967

Lacan atenta para a dificuldade humana de passar do imaginário para o simbólico no registro da língua, criando a sensação de que há um intervalo entre o pensamento e sua materialização, isto é, sua formulação linguística. Existe um sentimento de falta/falha [*manque*] que leva o falante a crer nessa inadequação entre o que pensa e o que diz. Para tanto, é útil recordar que a língua, construção social que é, pressupõe uma organização que é anterior ao falante. Inapto para estruturar os pensamentos que lhe perpassam e são tolhidos pelos limites da linguagem imposta, ele se angustia pela insatisfação provocada por um desejo que não é plenamente satisfeito, pois, ao se exprimir, ele se dá conta de que suas palavras não correspondem totalmente ao que lhe havia ocorrido em mente. Entretanto, é incapaz de formular o que havia lhe escapado, justamente por ser algo inexprimível linguisticamente e sobre o qual só se pode ter uma vaga intuição.

Convém agora lembrar que, no começo do filme, quando o personagem se diz Stroheim, ele proclama “o cinema como melhor meio de comunicação”. Após essa discussão sobre a insuficiência da linguagem, parece-nos legítimo imaginar que, para Garrel, o cinema seria sim uma possibilidade de resolução parcial para essa angústia¹³. Isso porque a condição de melhor meio de comunicação, atribuída ao cinema, pressupõe uma capacidade superior de expressão, permitindo-lhe transmitir mensagens que os outros meios são inábeis. Retornemos então ao filme, para investigar essas novas vias comunicativas que Garrel almeja alcançar.

Numa estação de metrô se passa uma cena sem diálogo nem som direto, porém das mais significativas: Jesus e Maria estão de mãos dadas, Gabriel se aproxima e sussurra no ouvido de Jesus (Imagem 1.13), que percebe a chegada do metrô e sai correndo. Maria desmaia nos braços de Gabriel, e Blandine entra em quadro puxando Gabriel pelos cabelos, como se ele fosse culpado por algo. Além da inusitada composição que o quadro gera – uma garota puxando pelos cabelos um rapaz que tem no colo outra moça (Imagem 1.14) – podemos compreender essa cena como uma releitura moderna da passagem bíblica da Anunciação, tema caro à pintura, na qual o anjo Gabriel visita Maria para comunicar-lhe sua imaculada concepção através do Espírito Santo. Mais tarde no filme, se confirmará a gravidez de Marie, e, se nesta reencenação a notícia é sussurrada para o Jesus-pai, poderíamos dizer que sua fuga de quadro simboliza a condição que Marie enfrentará: a de mãe solteira. Como apontou Thomas Lescure, com a confirmação do

¹³ “Angústia também de um sopro que se detém a si próprio para entrar de novo em si, para se aspirar e voltar à sua fonte primeira. Porque falar é saber que o pensamento deve tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto” (DERRIDA, 2009, p. 10).

próprio Garrel, em entrevista, nesse filme não é Jesus, mas Marie quem sofre o suplício¹⁴. Esse suplício poderia ser resumido como o drama de uma jovem que é ainda incapaz de cuidar de si mesma, vivendo sob o zelo da própria mãe, e que de repente é forçada a cumprir o dever materno. Talvez por isso Blandine agrida Gabriel, por considerar aquela dádiva uma maldição, que ela, como mulher, bem compreende. Não por acaso, dentre as centenas de estações de metrô de Paris, o diretor optou por rodar em uma chamada “filhas do calvário” (Imagem 1.12).

Ainda que no filme Jesus seja o companheiro de Marie, por vezes ela o trata como filho, como quando o faz pegar um casaco antes de sair. Mas não é só Jesus que oscila no seu papel: Marie e Gabriel também têm cenas com suas respectivas mães e, junto delas, agem de maneira infantil. Sobretudo Marie, que, após o banho, tem os cabelos enxugados pela mãe, uma dona de casa sempre exausta, sem tempo para pensar em nada além das tarefas domésticas, reforçando a ideia da maternidade como um fardo, que tanto apavora Marie.

Durante um plano com apenas Blandine e Marie, as duas discutem sobre métodos contraceptivos e violência doméstica, confirmando que o cineasta estava atento às discussões do movimento feminista dos anos 1960. Se Marie prossegue seu calvário pessoal sofrendo desamparo e abuso de médicos grosseiros e egocêntricos, Jesus é detido por um inspetor de polícia (Maurice Garrel), que lê o dossiê do rapaz com uma voz maliciosa. Ele diz: “nós gostamos da sua violência”, do seu ponto de vista “extremista sobre assuntos extremos, mas extremamente interessante para nós”. A hipocrisia irônica do policial é tamanha que dá um ar cômico à cena. Rodada num cenário nada realista, a delegacia é composta por um telefone, uma mesa, um arquivo e vários retratos de jovens pregados na parede. Contudo, compreendemos bem o que se passa, é um tema trabalhado também em *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971): trata-se da cooptação de jovens violentos pela polícia para poder utilizar-se de toda sua agressividade a favor do Estado.

Em um raro momento de sintonia entre Jesus e Marie, o casal baila num galpão vazio. A câmera gira lentamente, em conjunto com o casal, e seus casacos de pele contrastam com as paredes descascadas da construção abandonada, numa mescla de elegância e decadência

¹⁴ T.L. Em *Marie pela memória*, não é Jesus, mas Maria quem é supliciada.

P.G.: - Sim, nós crucificamos sua memória (GARREL e LESCURE, 1992, p. 42, tradução do autor). Do original: “T.L.: -*Dans Marie pour mémoire, ce n’est pas Jésus mais Marie qui est suppliciée.* PG: - *Oui, on a crucifié sa mémoire*”.

característica do dandismo reivindicado por Garrel e seus amigos¹⁵. Finalmente, o casal se olha nos olhos, e compreendemos que só o silêncio pode provocar tamanha consonância, só a ausência da palavra permite o entendimento pleno (Imagem 1.15). Eles parecem enfim ter atingido um desejo expresso em um diálogo anterior: “eu quero que nossas consciências sejam simétricas”. Esse lampejo de harmonia é interrompido pela câmera, que se afasta rapidamente. Já de fora do galpão, Gabriel expulsa o homem com a câmera: “dê o fora, a vida não é um espetáculo!”. Essa atitude não só ecoa Guy Debord e os situacionistas, mas também, pelo seu caráter interdito, provoca no espectador a sensação de que ele acabara de testemunhar um momento íntimo do casal, ao qual não deveria ter tido acesso, ampliando a magia da cena.

Poucos planos depois, vemos novamente o casal. Marie abraça Jesus, que, histriônico, grita, olhando para a câmera: “Você, pare a projeção! O que me inspira é a minha intuição, que precede à razão”, “O tempo e o espaço não me constroem mais, pois minha alma está bem aberta”, “O homem fez deus à imagem de sua cura”, “Para se libertar, recupere a memória, pressione até o fundo toda metáfora”, “o estado no qual percebo essa conversa, inconsciente do outro que me habita, é chamado de Loucura!”. A partir desse discurso ensandecido de Jesus, que deflagra o homem como um animal doente, é possível traçar referências a diversos pensadores. No entanto, se Garrel nunca cita diretamente Rimbaud nos seus filmes, como já foi dito por Thierry Jousse, acreditamos que este é o momento oportuno para transcrever um trecho da famosa carta do poeta a Paul Demeny, ao qual esse “outro que me habita” de Jesus parece fazer alusão.

Pois Eu é um outro. Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento. Eu a olho eu a escuto: meu arco toca a corda: a sinfonia se agita nas profundezas, ou vem de um salto em meio à cena [...]. Eu digo que é preciso ser vidente, se fazer vidente. O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, enlouquecido, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas coisas inauditas e inomináveis: virão outros

¹⁵ “Os jovens agrupados sobre a rubrica Zanzibar eram muito ligados à sua aparência. Eles eram dândis” (SHAFTO, 2007, p. 59, tradução do autor). Do original: “*Les jeunes regroupés sous la rubrique Zanzibar étaient très attachés à leur apparence physique. Ils étaient des dandys*”.

horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (RIMBAUD, 2009, pp. 38-39).

A longa citação de Rimbaud me parece importante justamente por essa concepção esquizofrênica do indivíduo que, antes da psicanálise, já põe em cheque o sujeito cartesiano em voga na filosofia moderna¹⁶. A sua célebre máxima, “Eu é um outro”, já provocou muita discussão, mas se agora a retomo, é por me parecer determinante para o filme compreender essa noção de “assistir à eclosão do próprio pensamento”, que cinde o indivíduo.

Sobre a importância da vidência e do discurso profético, que é fundamental nos primeiros longas de Garrel, parece-me crucial apontar o momento em que ambos os artistas viviam. Adolescentes recém libertos do lar, é natural que tivessem um encanto maior pelo que estava por vir, pois, desprovidos de nostalgia, o único tempo que lhes importava era o futuro¹⁷. Voltando ao texto de Rimbaud, ele propõe um “desregramento dos sentidos”, o que aparenta ser a condição dos personagens de *Marie pela memória*, que estão sempre fora do tom que a situação exige e oscilam bruscamente de comportamento. Mais à frente na carta, Rimbaud incita o “salto rumo às coisas inauditas e inomináveis”, desejo que paira sobre os personagens do filme. A conclusão de Rimbaud parece ser a seguinte: se a loucura for uma consequência dessa postura autêntica e desregrada, não precisamos temê-la, e sim cobiçá-la.

Agora que foi esboçada a influência de Rimbaud em Garrel, retorno ao filme. Ainda no mesmo plano-sequência em que escutamos Jesus esbravejar palavras de ordem, um longo *travelling* lateral nos leva ao outro casal. Dessa vez é Gabriel, em um tom bem mais calmo, quem expõe seus pontos de vista. Ele fala que “apenas o entusiasmo da revelação pode permitir que o homem perca o controle”, e alerta sobre “o risco da cultura: a comunicação se torna ideologia e a ideologia... *oh la la*”. Antes de terminar seu raciocínio, ele toma um gole de chá e continua: “e a

¹⁶ “Em outros termos, para o sujeito da filosofia tradicional, este sujeito se subjetiva a ele próprio indefinidamente [...] É que já que percebemos que não é tão certo que eu sou enquanto eu penso, e que só podíamos estar certos de uma coisa, é que eu sou enquanto eu penso que sou [...] pelo fato que eu penso que eu sou, eu penso no lugar do Outro; sou um outro que não aquele que penso que eu sou” (LACAN, 2002, p. 315).

“‘Eu sou um homem’, o que, em seu pleno valor, só pode querer dizer isto: ‘Sou semelhante àquele em quem, ao reconhecê-lo como homem, baseio-me para me reconhecer como tal.’ Essas diversas fórmulas só são compreensíveis, no final das contas, em referência à verdade do ‘Eu é um outro’, menos fulgurante na intuição do poeta do que evidente aos olhos do psicanalista. Quem, senão nós, há de questionar status objetivo desse [eu] que uma evolução histórica própria de nossa cultura tende a confundir com sujeito? Essa anomalia mereceria ser manifestada em suas incidências particulares em todos os planos da linguagem, e, para começar, no sujeito gramatical da primeira pessoa em nossas línguas” (LACAN, 1998, p. 120).

¹⁷ “Eu não estou nem aí para o cinema, é a profecia que me interessa” (GARREL, 1968, p. 54) Do original: “*Je me fous du cinéma, c’est la prophétie qui m’intéresse*”.

ideologia é uma segurança cegante”; ele termina pregando o “fim das informações!”. Se o seu discurso é, por um lado, de extrema esquerda, é individualista, por outro, pois critica desde a informação até a ideologia como formas de controle do sujeito. É possível vislumbrar, portanto, que o discurso de Garrel, assim como o de Rimbaud, aponta somente para a arte – a poesia, o cinema – como uma saída para a expressão legítima do indivíduo, acossado de todos os lados pelo proselitismo.

Já próximos do final do filme, escutamos a mãe de Marie ensinar a filha a sofrer: a preparação para o parto é a preparação para dor, não só física, como a mãe alerta: “é preciso ter um filho com alguém que te ame, e isso não é fácil, a solidão é um estado perpétuo”. Os médicos que atendem a moça são ainda menos sensíveis, parecendo mais psiquiatras loucos com seus testes disparatados; apenas a enfermeira se compadece da grávida. Atordoada ao acordar com o ventre vazio e sem saber de seu filho, Marie solta o grito histérico “meu filho!”, que é repetido dezenas de vezes, fazendo o agudo da voz da atriz ecoar o desespero da personagem. Ainda a ouvir os berros de Marie, vemos Jesus caminhando sorrateiramente na rua. Difícil dizer se neste momento o ator representa o pai da criança, que se esconde dos seus deveres paternais, ou o filho, que já se perdeu no mundo. A única certeza é que Marie foi abandonada.

Tanto o hospital como a delegacia de polícia nos mostram como a precariedade de recursos com que o longa foi rodado é recompensada pela criatividade artística: um fone de ouvido vira um aparato médico e um lenço se faz algema quando um último interrogatório acontece. Dessa vez é Gabriel o inquirido: “–Profissão? – Protegido pelo status de artista”, “Afiliação política? – Moralista, até que haja coisa melhor”. Após uma série de questões, Gabriel, que até então mantinha a cabeça baixa, vira para a câmera e brada: “que a loucura venha rápido!” (Imagem 1.16). Uma vez mais, ecoando Rimbaud, a loucura é posta como o destino mais reconfortante.

O último plano de *Marie pela memória* reitera a importância da discussão sobre a comunicação no filme. Marie e duas crianças aparecem sentadas ao redor de um toca-discos, escutando uma aula de inglês e repetindo as frases, conforme manda o processo. Ela dá Coca-Cola ao menino mais novo como se fosse uma mamadeira, uma leve alfinetada no imperialismo americano. Retira então o disco e coloca outro em um idioma indistinguível: o vinil, provavelmente, está na rotação incorreta, e só conseguimos discernir um ou outro termo. Porém, eles continuam a repetir as palavras, que já perderam o sentido, transformando-se em um

conjunto abstrato de fonemas. Mas não importa quão absurdo e incompreensível seja esse esforço de comunicação, eles repetem a lição.

ACTUA 1 (1968)

Maior de 1968 foi um mês turbulento na França. Os estudantes da Universidade de Nanterre, apoiados em seguida pelos da Sorbonne, promoviam protestos em Paris, e quando os operários da Peugeot e de outras fábricas resolveram aderir, em pouco tempo se organizou uma greve geral que paralisou todo o país por algumas semanas. Por mais que as manifestações não tenham culminado na esperada revolução, a consciência de que os estudantes e a classe trabalhadora deveriam lutar juntos marcou uma era de reivindicações de direitos no Ocidente.

Influenciados pela Revolução Cultural Chinesa, pelos Situacionistas e por Guy Debord¹⁸, os universitários franceses tinham em mente que uma revolução social só poderia vir em conjunto com mudanças nos paradigmas culturais. Por isso, a importância dos numerosos *slogans* vistos por toda Paris em cartazes ou pichações: “goze sem entraves”, “o sonho é realidade”, “é proibido proibir”, “a beleza está na rua”, “a imaginação no poder”.

Como boa parte dos jovens de vinte anos, Garrel esteve presente nos protestos de maio, embora o cineasta não assuma muitos compromissos ideológicos, contentando-se em se dizer um homem de esquerda. Sua maior ocupação sempre fora a arte e pode-se afirmar que sua maior contribuição para os eventos foi um curta-metragem rodado durante maio de 1968, que, após ser censurado, foi dado por perdido por mais de quarenta anos¹⁹.

Actua 1 (*Actua 1*, Philippe Garrel, 1968) é um documentário com registros cinematográficos em preto e branco das manifestações, assembleias e confrontos. Enquanto assistimos a essas imagens mudas da Praça da República repleta de manifestantes ou de jovens que arremessam paralelepípedos e recebem bombas de gás, escutamos dois narradores: um homem e uma mulher. Eles intercalam notícias com reflexões filosóficas: ouvimos dados como “a polícia disparou os primeiros três tiros em 13 de maio, na Place Denfert Rochereau”, “granadas de gás [...] são proibidas pela Liga dos Direitos Humanos”; a constatação da violência

¹⁸ “O que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser *perigosas*” (DEBORD, 2008, p. 70).

¹⁹ Em 2014, o curta foi reencontrado.

policial é revidada com frases de efeito, similares aos famosos slogans: “O que vem ao mundo para nada mudar, não merece respeito nem paciência”, “É preciso reduzir a distância entre o inimigo e eu”. Garrel se identifica com os estudantes, defende seus atos e critica seus opositores. São apenas seis minutos, porém trata-se de uma obra fundamental para rever e repensar os acontecimentos de maio de 1968 através dos olhos e dizeres da juventude da época.

A CONCENTRAÇÃO (1968)

Outra característica da Nouvelle Vague que Garrel aprimora é a rapidez da produção. Com menos pessoas e equipamento no *set*, o tempo de filmagem tende a diminuir significativamente, e, rodando poucos *takes* por plano, a montagem também é facilitada. Quando Jean-Pierre Léaud, ator fetiche de Truffaut e Godard, propõe a Garrel que fizessem um filme juntos, o cineasta não hesita e concebe o roteiro de *A Concentração* (*La concentration*, Philippe Garrel, 1968), longa-metragem rodado inteiramente em estúdio em um período de 72 horas.

Ao lado de Léaud, Zouzou estrela esse improvisado cinematográfico composto apenas pelos dois atores em um cenário construído pelo próprio diretor. Como os personagens sequer têm nomes, refiro-me a eles pelo nome dos atores. O cenário inicial é uma espécie de berçário, cujos ladrilhos brancos remetem a um hospital, assim como os tubos presos aos corpos dos atores. Zouzou diz: “eles nos obrigam a sair”. Ambos vestem camisas e shorts brancos que mais parecem fraldas, corroborando a ideia de um nascimento alegórico. Léaud corta um cordão nele grudado, retira-o de si e com ele faz uma força. A artificialidade dos cenários e da situação nos impele a conjecturas metafóricas: seria esse tubo pré-nascimento uma espécie de cordão umbilical?

Mais do que nunca é a variação de entonações dos atores que dá dinâmica ao filme. Eles fazem vozes coordenadas como num diálogo coreografado, soltam gritos repentinos e sussurram. Essa multiplicidade de posturas vocais é essencial para criar o estranho diálogo entre dois personagens deslocados de qualquer vínculo concreto com o mundo. A trilha minimalista feita com sons eletrônicos, timbres com bastante eco e nenhuma melodia, dá um clima de ficção científica para o filme, que está deslocado de qualquer contexto espaço-temporal.

Os surtos recorrentes dos personagens levam-nos a pensar que essa branquidão hospitalar pode também reportar a uma clínica psiquiátrica, onde ambos seriam pacientes recém-saídos de um tratamento de choque. Ainda desconectados da realidade, constantemente parecem delirar. Em algumas frases dos personagens, como “eles nos obrigam”, “ele diz, partam!”, sentimos a presença desse “Ele(s)”, de um grande outro, invisível mas que oprime o casal, causando-lhe transtornos e paranoias. O filme abusa do discurso metafórico, e é impossível não considerar que frases como “suspeitem do mecânico” se refiram a uma ideia de mecanismo social, do controle exercido por aqueles que operam o sistema, esse grande outro que lhes causa paranóia e é tão comum em ficções científicas e teorias conspiratórias.

Léaud atua como um neurótico. Diz, aflito: “eu estou encurralado”, e um som agudo ecoa como em uma enxaqueca. A “concentração” do título deve ser entendida, sobretudo, de modo negativo, como uma impossibilidade de expansão. O indivíduo nasce e cresce, porém é obrigado a restringir-se à sua insignificância perante o mecanismo e a confinar-se nos limites de seu corpo.

Em um plano-sequência especialmente inspirado, Zouzou rasteja do ladrilho para a brita, passando pela areia, até chegar a uma espécie de cela. Ela se arrasta por essas diferentes texturas num movimento único, atravessando esse cenário extremamente poroso, ainda que claustrofóbico, em que uma matéria se transforma em outra tão organicamente que nem percebemos a transição. Talvez o que haja de mais interessante no filme seja essa fluidez do cenário: ao chegar à cela de Zouzou, vemos, no canto esquerdo, as mãos de Léaud se estenderem por entre as grades da janela do cárcere. Supomos que ele está numa cela vizinha, mas, logo em seguida, uma parede se abre e revela que Léaud está em um quarto. Essa transmutação súbita nos leva a pensar na equação “cela = quarto”, como se os confinamentos na prisão, no hospital ou em casa fossem apenas variações do encarceramento mental humano.

O som é essencial para a construção dessa atmosfera delirante: ecos excessivos na voz dos atores levam os personagens a estranhar a vibração de sua própria voz. Após um desses momentos de reverberação vocal, Zouzou pergunta a Léaud com quem ele conversava. Ele responde: “o outro sou eu”, e uma vez mais Garrel nos faz pensar em Rimbaud, já que essa frase é praticamente uma inversão sintática de “Eu é um outro”. Essa alteridade alucinatoria também é criada imageticamente, seja através da sobreposição de planos, permitindo que vejamos dois Léaud conversarem entre si, seja pelo uso de um espelho em quadro, novamente duplicando o personagem.

No meio de um desses surtos, Léaud corta os pulsos com um pedaço de película cinematográfica. No entanto, esse ainda não é o fim do personagem. Zouzou acusa-o de matar o filho que ela esperava, o que ele confirma e depois nega, reforçando a dualidade de seu personagem, que é ao mesmo tempo Saturno, devorador infanticida, e Júpiter, desejoso de se libertar da opressão paterna.

Depois de uma disputa corporal, Léaud ata as mãos de Zouzou com o cordão do início do filme e coloca-a numa câmara de gás, retirando em seguida o corpo sem vida. Desesperado e desentendido, ele suplica: “eu atuava, você também atuava, você está se fingindo de morta”, “se quiser mudar de ideia, você pode ainda”. Ao dar-se conta da irreversibilidade de seu ato, Léaud solta suas três últimas palavras: “*je joue plus*” [não atuo mais], e deixa-se morrer na câmara de gás.

Outra vez reafirmo o caráter edípico dos primeiros filmes de Garrel²⁰, já que todos eles partilham protagonistas que estão inseridos a contragosto num mundo cheio de regras com as quais não compactuam. Porém, se anteriormente vimos um Garrel ainda bem referente ao seu maior mestre, Jean-Luc Godard, com *A Concentração* a situação se inverte. Esse longa-metragem independente foi uma inspiração direta para *A Gaia ciência* (Le gai savoir, Jean-Luc Godard, 1969), que também se passa inteiramente em estúdio com a presença de apenas dois atores (Jean-Pierre Léaud e Juliet Berto). Godard, que a essa altura já considerava Philippe Garrel como o grande nome do novo cinema francês, consolida como recíproca não só a admiração como a influência entre os dois cineastas.

Outro espectador célebre do filme foi a produtora Sylvina Boissonnas, que, em seguida, convida Garrel para participar de um coletivo artístico chamado Zanzibar que, como mostrarei, foi fundamental para a viabilização dos filmes seguintes do diretor.

ZANZIBAR

Aos 21 anos, Sylvina Boissonnas tornou-se herdeira de uma grande fortuna e, seguindo os passos de sua mãe, resolveu se dedicar ao mecenato, mais especificamente à produção de obras cinematográficas. Os filmes financiados pela sua produtora entre 1968 e 1972 ficaram conhecidos através do selo Zanzibar, uma espécie de coletivo artístico. A constelação Zanzibar, como também é lembrada, girava em torno de três nomes: Philippe Garrel, Patrick Deval e Serge Bard.

²⁰ Jorge Silva Melo classifica a obra de Garrel como *O cinema do filho* (SILVA MELO, 2003, pp. 25-31).

Mas Boissonnas não era uma produtora comum, ela deu passe livre aos seus cineastas, não exercendo nenhum controle. [...] No mundo convencional dos produtores, um roteiro costuma ser o primeiro elemento para julgar um projeto. Os cineastas Zanzibar saltaram essa etapa, eles fizeram seus filmes sem roteiro, buscando algo mais imediato. Seus filmes têm também uma forte propensão ao silêncio, até mesmo ao mutismo. Eles tentaram ultrapassar a linguagem. Boissonnas não se considerava mais do que uma financiadora, simplificando ao máximo os procedimentos. Tanto é que ela nunca firmou um contrato com seus cineastas. Uma curiosidade: os técnicos, ou ao menos alguns deles, foram pagos, mas não os atores. Por exemplo, nem Pierre Clémenti, nem Zouzou, os atores principais de *O Leito da virgem*, foram pagos (SHAFTO, 2007, p. 59, tradução do autor²¹).

Os jovens cineastas do Zanzibar eram muito influenciados pela geração da Nouvelle Vague, porém certamente deram um passo além, sobretudo no que diz respeito ao tamanho da equipe e ao improviso, apenas comparável à produção contemporânea de Godard. A geração dos *Cahiers*, de modo geral, tinha um forte vínculo com o cinema narrativo norte-americano; já os Zanzibar, que cresceram vendo os filmes na Nouvelle Vague, não passaram pela crítica cinematográfica, eram ainda estudantes quando começaram a filmar. Como colocou o próprio Philippe Garrel: “nossa geração filmou muito mais cedo, uns bons dez anos antes da geração da Nouvelle Vague. Para nós, foi apenas com o abandono de certas fases da técnica clássica que pudemos dar existência aos filmes” (SHAFTO, 2007, p. 30, tradução do autor²²). Entretanto, se o roteiro era uma fase saltada pelos Zanzibar, a distribuição também não era algo planejado, o que implicou na exibição restrita de seus filmes, que praticamente só passavam na Cinemateca Francesa.

Ao final de 1969, Sylvina Boissonnas quis que os filmes realizados fossem vistos nas salas de cinema, para que uma difusão comercial fosse possível. Em outubro de 1969, ela criou, com Olivier Mosset como sócio, uma produtora, para qual Serge Bard deu o

²¹ Do original: “*Mais Boissonnas n’était pas un producteur ordinaire, elle a donné libre champ à ses cinéastes, n’exerçant aucun contrôle. [...] Dans le monde conventionnel des producteurs, un scénario est souvent le premier élément pour juger d’un projet. Les cinéastes Zanzibar ont sauté cette étape, ils ont fait leurs films sans scénarios pour faire quelque chose de plus immédiat. Leurs films ont aussi une forte propension au silence, voire au mutisme. Ils ont essayé de dépasser le langage. Boissonnas ne se considérait que comme une financière, simplifiant à l’extrême les procédures. C’est ainsi qu’elle jamais eu de contrat avec les réalisateurs. Chose intéressante: les techniciens, ou au moins quelques-uns, ont été payés, mais pas les acteurs. Par exemple, ni Pierre Clémenti, ni Zouzou, les acteurs principaux du Lit de la vierge, ne furent jamais payés*”.

²² Do original: “*Notre génération a tourné beaucoup plus tôt, dix bonnes années avant la génération de la Nouvelle Vague. Pour nous, c’est juste l’abandon de certaines phases de la technique classique pour pouvoir donner une existence à des films*”.

nome, “Zanzibar”. A palavra “Zanzibar” tornou-se para todos na época um tipo de talismã. Zanzibar era uma ilha de um país maoísta: a Tanzânia, e os membros do “Zanzibar” estavam mais ou menos de acordo com uma política de esquerda. Além disso, Zanzibar foi o destino de uma expedição cinematográfica financiada por Sylvina Boissonnas, entre janeiro de 1969 e o verão de 1970 (SHAFTO, 2007, p. 22, tradução do autor²³).

Não é de se admirar que uma empreitada como essa, praticamente sem retorno financeiro, tenha durado pouco tempo. No entanto, os cinco anos foram suficientes para produzir filmes únicos da história do cinema francês. Talvez os mais emblemáticos sejam *O Leito da virgem* (*Le lit de la vierge*, Philippe Garrel, 1969), que faz uma releitura contracultural da figura do messias, filme que tratarei em seguida; e *Destruí-vos* (*Détruisez-vous*, Serge Bard, 1969), rodado de março a maio de 1968; através da perspectiva de uma jovem alienada, esse filme retrata bem a eferescência ideológica nas universidades parisienses que desembocou na revolta estudantil.

O idealismo era algo comum ao grupo, que não estava em busca de dinheiro ou fama, mas produzia pela urgência de se expressar, tanto é que “os cineastas de Zanzibar suprimiram os créditos para quebrar com a noção habitual de ‘autor’” (SHAFTO, 2007, p. 27, tradução do autor²⁴). E não foi só a autoria do filme, tal qual estabelecida pelos críticos dos *Cahiers*, que foi contestada; a noção do técnico cinematográfico, que só trabalha fazendo sempre a mesma função, foi também rearranjada:

É importante ressaltar que, se o conteúdo dos filmes Zanzibar não é político, ele foi fortemente impregnado pelas doutrinas de maio de 68, incluindo a luta pela conquista da liberdade de ação e a recusa da obrigação de ficar confinado no estreito âmbito das especialidades técnicas. [...] O mais surpreendente é que ela [Sylvina Boissonnas] tenha também encorajado um amador (Bard) a fazer cinema e técnicos a passarem à direção (Raynal, Fournier e Martin) (SHAFTO, 2007, p. 21, tradução do autor²⁵).

²³ Do original: “Fin 1969, Sylvina Boissonnas a voulu que les films réalisés deviennent visibles dans les salles de cinéma, pour qu’une diffusion commerciale soit possible. En octobre 1969 elle a créé, avec Olivier Mosset comme associé, une maison de production dont Serge Bard a trouvé le nom, ‘Zanzibar’. Le mot ‘Zanzibar’ est devenu pour tout le monde, à l’époque, une sorte de talisman. Zanzibar était une île d’un pays maoïste: la Tanzanie, et les gens de ‘Zanzibar’ étaient plus ou moins d’accord avec une politique de gauche. Zanzibar fut d’ailleurs la destination d’une expédition cinématographique entre janvier 1969 et l’été 1970, financée par Sylvina Boissonnas”.

²⁴ Do original: “Les cinéastes de Zanzibar ont supprimé les génériques pour briser la notion standard d’‘auteur’”.

²⁵ Do original: “Il faut remarquer que si le contenu des films de Zanzibar n’est pas politique, il a été fortement imprégné par les doctrines de Mai 68, impliquant la lutte pour la conquête de la liberté d’action, et le rejet de l’obligation de rester confiné dans le cadre étroit des spécialités techniques. [...] Le plus surprenant, est qu’elle ait

Apenas para mencionar outros filmes do coletivo, destaco *Duas vezes* (Deux fois, Jackie Raynal, 1968) de Jackie Raynal, que até então trabalhara como montadora dos filmes de Eric Rohmer e também atuou em alguns filmes Zanzibar, dentre eles *Acéfalo* (Acéphale, Patrick Deval, 1969) – e *Um filme* (Un film, Sylvina Boissonnas, 1970), longa-metragem dirigido pela própria Boissonnas.

O LEITO DA VIRGEM (1969)

Rodado em 1969 entre o Marrocos e a Bretanha, *O Leito da virgem* conta a história da chegada de Cristo, porém um Cristo sem nenhum compromisso dogmático – Philippe Garrel é declaradamente ateu, apesar das referências constantes à mitologia cristã nos seus primeiros filmes. Representado por Pierre Clémenti²⁶, o Jesus de Garrel “é o idiota nietzschiano, ‘mensageiro sem mensagem’, ‘mistura de traços sublimes, mórbidos e pueris’” (AZOURY, 2013, p. 101, tradução do autor²⁷). No filme, seu nascimento é inventivamente retratado no plano inicial em que Maria (Zouzou) aparece deitada sobre uma plataforma em meio ao mar, de onde surge Jesus, que sobe até o palanque. Ele se ergue das águas tremendo, não tanto pelo vento que bate em sua roupa encharcada, mas, principalmente, pelo medo que o acomete ao chegar ao mundo dos homens. Maria seca-lhe o corpo, gesto que lembra a limpeza do líquido amniótico do recém-nascido feita pela mãe (Imagem 1.17). Jesus está assustado e pergunta onde está seu pai, ao que Maria responde: “no céu”, e, então, ele grita: “pai, por que eu estou aqui?”. Maria consola o jovem Jesus e entrega a seu filho um megafone, alertando-lhe da missão que lhe cabe. De início já fica evidente a atualização da figura do messias: o filme não se preocupa em respeitar o contexto bíblico, e diversas temporalidades convivem nessa releitura do Evangelho, protagonizada por um Cristo contracultural²⁸, compreendido apenas por aqueles que estão à margem da sociedade.

aussi encouragé un non-professionnel (Bard) à faire du cinéma, et des techniciens à passer à la réalisation (Raynal, Fournier, et Martin)”.

²⁶ No mesmo ano o ator interpretou o diabo no longa-metragem *Via láctea* (La voie lactée, Luis Buñuel, 1969) de Luis Buñuel, cineasta também reconhecido pelas releituras subversivas do cristianismo.

²⁷ Do original: “L’idiot du Lit de la Vierge, c’est l’idiot nietzschéen ‘messager sans message’ ‘mélange de traits sublimes, morbides et puérils’”.

²⁸ Vale lembrar que o filme de Garrel antecede em poucos anos a peça da Broadway (1971) e sua famosa adaptação cinematográfica, *Jesus Cristo Superstar* (Jesus Christ Superstar, Norman Jewison, 1973).

Pierre Clémenti [é a] encarnação do próprio Jesus *freak*. À sua maneira, Clémenti e Garrel reescreviam a Bíblia – que eles não haviam lido – mas manifestaram a escolha de Nietzsche como diretor de consciência: Deus está morto, Jesus erra sobre a Terra mas sem saber que palavra trazer, Jesus tem frio, Jesus treme, Jesus poderá matar sua mãe, Maria, que confunde com Maria Madalena (ambos papéis interpretados por Zouzou) (AZOURY, 2013, p. 23, tradução do autor²⁹).

Para esclarecer um pouco o comentário de Azoury, cito o próprio Garrel a respeito desse fenômeno lisérgico denominado Jesus *Freak*:

Estávamos em 1969. Aconteceu algo curioso. Quando as pessoas, que não tinham nenhuma cultura religiosa, tomavam ácido, elas se tornavam o que era chamado de “Jesus Freaks”. Todos pensavam ser Jesus. Nós achávamos isso muito estranho, pois, sem dúvida, era algo que vinha, de maneira inconsciente, da educação (...). Acontece que muitas pessoas ficaram malucas e diziam ser Jesus (...). Eu quis fazer um filme sobre esse fenômeno. Quis saber como uma religião, que tinha sido engolida assim durante séculos e séculos, podia ser vomitada (GARREL, 2018, p. 83)³⁰.

Uma vez dito que as intenções de Garrel passam longe de qualquer exegese bíblica e que ele estava muito mais interessado no efeito comportamental que a influência da religião cristã pode provocar no mundo contemporâneo, prossigo então para a peregrinação do jovem messias. Montado em uma singela mula, o Jesus de Pierre Clémenti está sempre cercado de homens um tanto alucinados e briguentos, uma mistura de apóstolos com bandoleiros. Ao entrar numa viela, o jovem Cristo entrega às mulheres, na porta de suas casas, algo para comerem (Imagem 1.18). Pensando na figura tradicional de Jesus, o pão, ou a hóstia da comunhão, seria a interpretação primeira; entretanto, esse gesto, ao som do rock psicodélico de fundo, lembra muito a partilha de drogas ingeríveis, como o LSD.

Jesus bate de porta em porta tentando cumprir sua missão, mas, além de possuir fraca eloquência, ele sequer é recebido pela população. Por isso, desabafa com a mãe: “eu estou deprimido, eles não querem me escutar [...] eu tentei lhes falar com palavras mas eu não pude”.

²⁹ Do original: “*Pierre Clémenti, incarnation même du Jésus freaks total. À eux, Clémenti et Garrel réécrivent la Bible – qu’ils n’avaient pas lue – mais ils ont manifestement choisi Nietzsche comme directeur de conscience : Dieu est mort, Jésus erre sur la Terre mais sans savoir quelle annonce porter, Jésus a froid, Jésus tremble, Jésus pourrait tuer sa mère, Marie, qu’il confond avec Marie-Madeleine (les deux rôles sont interprétés par Zouzou)*”.

³⁰ O próprio Pierre Clémenti incorporou Jesus Cristo em tempo integral durante as filmagens, assustando parte da equipe. A dedicação do ator para o papel foi imensa, ele estava tão comprometido com as filmagens que deixou de lado um dos papéis principais de *Satyricon* (1969) de Fellini, que na época já era um dos cineastas mais aclamados pela crítica e público.

Portanto, a culpa não é só dos infiéis que não querem ouvi-lo, mas do próprio salvador, que é incapaz articular seu discurso.

Em uma de suas andanças, Jesus se depara com uma jovem sentada à beira de um poço. Ele se interessa pela garota (também interpretada por Zouzou), que não é ninguém menos do que Maria Madalena. Quando questionada por Jesus se ele poderia lhe fazer companhia, a jovem, que estava concentrada arremessando pedras no poço, responde que sim, com a condição de que lhe traga pedras; mas o que ela haveria de fazer com pedras? “Jogá-las fora”, responde de pronto Maria Madalena, nessa óbvia crítica à sociedade de consumo, na qual o acúmulo de capital perde qualquer propósito e se transforma numa necessidade ontológica, desprovida de finalidade.

Se, no filme, não é o verbo que caracteriza o messias, Garrel utiliza de outros métodos para transmitir o calvário desse Cristo. Exemplo disso é o plano em que vemos Jesus com a cabeça apoiada numa pedra, como um condenado prestes a ser guilhotinado. Sua boca está sangrando, uma corda presa ao seu pé esquerdo o arrasta pelo chão (Imagem 1.19); ele tenta ir na direção contrária, mas é puxado por uma roldana enorme, movimentada por Maria. Esse plano noturno, como muitos outros do filme, foi rodado apenas com uma fonte de luz direta, recortando o fundo e aumentando o foco na ação, que por si só é de uma plasticidade enorme. Além disso, é admirável a entrega do ator Pierre Clémenti, que se deixa arrastar pela terra num plano-sequência que lhe deve ter custado no mínimo alguns arranhões.

Além da iluminação dura, o filme possui muitos movimentos de *travelling* acompanhando a movimentação dos atores, movimentação esta que, em alguns momentos, lembra performances artísticas, tanto pela sua exigência física quanto pelo deslocamento de sentido do gesto. Tal como o plano que acabo de descrever, do qual não se pode apreender um significado exato, embora a sensação de ter o pé atado e ser arrastado transmita algo de essencial da condição do personagem perante o dever que lhe oprime.

Garrel também sabe utilizar o cenário a seu favor. Quando vemos Jesus entrar em casa, a câmera se mantém do lado de fora, emoldurando o personagem através de uma janela quebrada. Uma passagem de foco do ator para o vidro estilhaçado nos alerta de um mau agouro. “Pai, sua ausência é devastadora”, confessa o desolado protagonista. Maria reclama da ausência

do filho e passa-lhe um sermão. Calado, ele parece resignado aos cuidados da mãe, quando de repente, num surto psicótico, assassina Maria a pedradas. Com esse gesto brutal, Jesus matricida sacramenta sua orfandade e parte para o mundo com um baú nas costas, que ele carrega como se fosse sua cruz (Imagem 1.20).

Jesus atravessa cenários infernais: as cavernas do Marrocos são transformadas em masmorras, iluminadas à luz de velas e tochas, ou seja, pelo fogo ardente; cachorros ladram alto, homens torturados gritam e, ao fundo, escutamos um instrumento de sopro árabe em ritmo intenso, adicionando um aspecto babilônico à sequência.

Se até então precisávamos nos atentar à vestimenta de Zouzou para saber qual personagem estava em cena – Maria, quase sempre de véu, e Maria Madalena, de minissaia – após o crime, sempre que vemos a atriz, sabemos tratar-se da companheira de Jesus. Em um dos encontros do casal, aproveitando-se de um momento de sono do rapaz, Maria Madalena espia o baú que ele carrega consigo. Ao abri-lo, ela vê pessoas presas, outras sendo fuziladas, um mundo de tiranos e bandidos, tudo isso ao som de um bombardeio. Embora se assuste com a visão dessa espécie de caixa de Pandora, que lhe mostra os pecados do mundo, ela passa a compreender o fardo de Jesus.

Esse messias adolescente – infantilizado pela mãe, que, após lhe dar uma bronca, é assassinada pelo filho – sofre com as pressões de um dever que não quer e não sabe como cumprir. Tarefa assustadora, que poderia ser vista como metáfora para a transição da infância para a vida adulta. Sem conseguir completar sua missão, ou sequer saber ao certo de que se tratava, Cristo é pregado na cruz.

No último plano do filme, vemos Maria Madalena grávida, ao lado de Jesus, ambos deitados à beira da praia. Erguendo-se, ele se senta de costas para a câmera e contempla o horizonte. Jesus retira sua coroa de espinhos, levanta-se e caminha em direção ao mar, que está agitado. De branco e envolvido pelas espumas cinza claro da fotografia preto e branco, a figura de Jesus se perde em meio às ondas. Se, no filme, o messias nasce das águas, não é para o céu que ele retorna após a crucificação: deixando Maria Madalena grávida em terra, ele retorna ao mar (Imagem 1.21).

IMAGENS 1.17-1.21



Imagem 1.17 - Fonte: Leito, 1969



Imagem 1.18 - Fonte: Leito, 1969



Imagem 1.19 - Fonte: Leito, 1969



Imagem 1.20 - Fonte: Leito, 1969



Imagem 1.21 - Fonte: Leito, 1969

O REVELADOR (1968)

Se saltei *O Revelador* na cronologia da obra, isso se deu por dois motivos: primeiro por acreditar que seja o mais singular e bem resolvido dos filmes de “adolescência” de Garrel. Além disso, por me parecer um caminho mais coerente dentro da lógica de análise baseada na palavra, que estabeleci neste trabalho. Apontei, sobretudo em *Marie pela memória*, uma desconfiança dos personagens garrelianos em relação à expressão verbal. Depois, no Jesus de *O Leito da virgem*, escutamos esse Cristo que se vê no dever de pregar, porém não sabe o que, nem como, muito menos para quem. Sendo assim, a palavra gera nele uma angústia, e o protagonista parece ansioso para livrar-se de seu fardo de “salvador pela fala” e poder enfim se calar. Considerando isso, acredito que *O Revelador* seja um passo adiante, já que, nesse filme, o cineasta emudece seus personagens, abdicando da linguagem verbal como expressão fílmica. O que não deixa de ser uma escolha estética. Como mostrarei, essa supressão da fala se deu em prol de uma linguagem autêntica: como o próprio cineasta coloca, o silêncio “é evidentemente mais puro que a palavra. A palavra é o momento em que nos esvaziamos” (GARREL, 1968, p. 44). Dessa declaração, vale observar uma vontade de depuramento por parte de Garrel, de eliminar o supérfluo e conservar a substância.

Além da falta credibilidade que o cineasta atribuía à expressão verbal, esse silêncio em que o autor se lança também possui outra motivação. Se Garrel demonstrava simpatia pelos ideais revolucionários em seus filmes anteriores a maio de 1968, cujos personagens pronunciavam falas insurgentes, a vivência desse movimento social, que, por um breve momento, apontou para a mudança tão desejada por parte da população francesa, mas que finda por se arrefecer com os acordos entre trabalhadores e patrões, acaba frustrando as esperanças políticas do cineasta, assim como a de muitos outros jovens. Essa decepção não deixa de causar um impacto na obra de Garrel, que, em entrevista a Gérard Courant, conta que “depois do fracasso de 68, eu tive dificuldades com a palavra e não com a imagem, porque a palavra é política e a imagem são sonhos”. E seu filme seguinte, *O Revelador*, rodado em junho de 1968, reflete esse sentimento, pois nele o diretor abole a palavra, constrói um filme inteiro sem diálogos, inclusive sem som algum - à exceção da cartela com o título, a única inserção verbal durante o longa-metragem. Nesse mesmo ano, Philippe Garrel concentra parte de sua visão sobre a sétima arte em seu *Manifesto por um cinema violento* (2018), do qual retirei o seguinte trecho:

A película é a matéria reflexiva das imagens mentais, as quais devem tender à abstração [...] A revelação que atinge o autor após a explosão da necessidade da expressão na meditação não pode ser filmada por ele senão em um estado de sonambulismo desperto. O cinema usa a mesma codificação do sonho, então pode ser recebido por todos, já que cada um sonha em seu canto (GARREL, 2018, p. 139).

Essa convicção de Garrel em uma universalidade poética do cinema, proporcionada pelo potencial onírico das imagens em movimento, parece ecoar as palavras de Luis Buñuel em *Cinema: instrumento de poesia* (2008).

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. [...] O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia (BUÑUEL, 2008, p. 336).

Se a influência dos surrealistas esteve presente desde o começo da carreira de Garrel, não hesito em afirmar que *O Revelador* é o seu filme mais onírico. Em nenhum outro houve um desejo tão forte de romper com o discurso conceitual e construir um mundo de imagens, o que é característico da lógica dos sonhos, como explica Freud: “falta à fantasia onírica a *linguagem conceitual*; ela precisa representar de forma plástica o que pretende dizer, e dado que nisso o conceito não exerce efeito enfraquecedor, ela o retrata com a riqueza, força e grandeza da forma plástica”. (2019, p. 115). A linguagem conceitual nada mais é do que um termo ou expressão que significa ou sintetiza outra coisa. É assim que as línguas funcionam: a palavra “árvore”, por exemplo, é uma sequência de fonemas que denota um tipo de vida vegetal presente no mundo natural. Nos sonhos, a palavra não é capaz de fazer referência a um objeto, pois o pensamento se faz imagem, ou seja, quando pensamos em uma árvore em sonhos, ela aparece diante de nós. O que implica em outra característica da fantasia onírica: a fragmentação e a descontinuidade, pois nos sonhos não existe a fixidez do mundo material, objetos e pessoas podem aparecer e desaparecer com a velocidade de um pensamento.

Os sonhos não necessariamente são mudos, porém a ausência de som de *O Revelador* parece reforçar o caráter onírico do filme, o que se deve ao fato de que “o sonho pensa

predominantemente em imagens visuais, mas não exclusivamente. Trabalha também com imagens auditivas e, em medida menor, com as impressões dos outros sentidos” (FREUD, 2019, p. 75). Desse modo, a presença reduzida de estímulos auditivos durante a fantasia onírica faz com que ela nos pareça silenciosa em comparação ao estado de vigília.

Nossa menção a Freud não é gratuita: em entrevista, Garrel chegou a declarar que o “cinema é Freud + Lumière” (apud SHAFTO, 2013, p. 144). Lumière pode ser entendido tanto como Luz, em francês, como uma referência aos irmãos Lumière, pioneiros do cinematógrafo muito admirados pelo diretor. Em outras entrevistas, Garrel também já fez alusão a nomes como Cocteau, Murnau e Vigo, demonstrando conhecimento e estima pelo cinema mudo, que, ao seu modo, ele resgata. O outro fator da “equação cinema” é Freud, mais conhecido por ser fundador da psicanálise - campo de estudo da psique humana, destacadamente dos processos mentais normalmente inacessíveis, dado o seu caráter inconsciente.

A luz [la lumière], ou melhor, a iluminação, é fundamental na percepção das ações dos personagens de *O Revelador*, ajudando-nos a fabular sentido para cada cena. O desenho de luz do filme foge do naturalismo e utiliza um preto e branco extremamente contrastado. O longa-metragem foi rodado com uma película vencida e com um equipamento de luz limitado, mas usado de modo criativo, ressaltando e compondo os gestos dos atores desse filme silencioso, cujos personagens sequer têm o ímpeto da fala e se expressam estritamente pelos seus atos.

Quanto a Freud, vejo, sobretudo, a influência de *A Interpretação dos sonhos*, livro em que o psicanalista expõe seu método de decodificar a simbologia produzida pelo inconsciente durante o sonho. Para isso, sua análise parte do relato verbal que seus pacientes faziam das imagens produzidas durante a fantasia onírica. Em *O Revelador*, o esforço de Garrel vai na direção oposta, pois trata-se de um artista que, deliberadamente, oculta seu discurso, retirando-lhe a parte verbal e retornando à potência da imagem. Se o intuito de Freud era conseguir acessar a psique de seus pacientes, Garrel, por sua vez, tinha um propósito poético. Como um pintor moderno que sintetiza com poucos traços uma figura, o cineasta procurou retirar o supérfluo de sua obra para atingir o cerne da representação. Tanto é que, para Garrel, a filmagem é o momento em que “eliminamos o que era anedótico e que dificultava o essencial” (GARREL, 1968, p. 46, tradução

do autor³¹). Essa declaração leva a pensar que o diretor via com maus olhos as pequenezas que costumam compor uma narrativa, como se elas fossem um entrave para se compreender a substância fílmica.

A empreitada de Garrel, todavia, não evita por inteiro a narratividade. *O Revelador* ainda se insere numa ideia de narração, isto é, de personagens que passam por determinadas situações durante um período de tempo. Ele não abole o conceito de personagens, porém os reduz a arquétipos. Como mostraremos, as três figuras principais não têm nome, identidade, classe social, ou sequer habitam um espaço e tempo definido. No entanto, é fácil deduzir que o homem, a mulher e a criança apresentados correspondem a um casal e seu filho.

Passando agora à análise fílmica propriamente dita, já no primeiro plano do filme o trio de personagens é apresentado. O plano-sequência começa com a criança sentada num quarto escuro no topo de um móvel. A porta abre-se e a silhueta de um homem aparece na contraluz. A câmera, então, faz um *tilt* para baixo e uma figura feminina surge em primeiro plano. A presença dos três num quarto nos faz crer que se trata do filho (Stanislas Robiolle), do pai (Laurent Terzieff) e da mãe (Bernadette Lafont), hipótese que o desenrolar da história parece confirmar. Nesse possível ambiente familiar, logo de cara, certa estranheza é flagrante: o homem dá água para mulher e acende-lhe um cigarro, tudo isso sem que ela demonstre nenhuma vontade ou contrariedade (Imagens 1.22-1.23).

No segundo plano do filme, essa estranheza se consolida. A câmera, em um *contra-plongé* no pé da escada, mostra a mãe descendo os degraus, curvada sobre o corrimão, enquanto o pai se mantém no topo da escada (Imagem 1.24). Se ainda não estava claro, estamos diante de um filme em que o gesto ultrapassa o realismo e se faz poético. No plano seguinte, a criança aparece sentada sozinha no vão embaixo da escada; ela transparece certo desconforto no rosto (Imagem 1.25) e não podemos deixar de imaginar que há algo errado nessa família, pois os pais agem como autômatos, alheios à criança. A estranheza desse ambiente doméstico e ao mesmo tempo soturno evoca ao seu modo o *Unheimliche* [inquietante] freudiano, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331)

³¹ Do original: “*On élimine tout ce qui était anecdotique, et qui entravait l’essentiel*”.

IMAGENS 1.22-1.29



Imagem 1.22 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.23 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.24 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.25 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.26 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.27 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.28 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.29 - Fonte: Revelador, 1968

Este longa-metragem de 67 minutos composto apenas por 34 planos gerou um ritmo que, mesmo para os parâmetros do cinema de arte do final dos anos 60, surpreendeu a crítica³². Isso porque, diferente dos demais diretores, que usavam o plano-sequência como recurso pontual, Garrel fez um filme inteiro apenas com planos longos e contemplativos. Na busca pelo essencial, o cineasta eliminou planos de passagem, que normalmente são usados para apontar mudanças de espaço ou uma passagem temporal, facilitando o desenrolar da história. Porém, como *O Revelador* não se situa em nenhum tempo e espaço definidos, o diretor pôde abrir mão desse recurso característico da narrativa em prosa.

Do desconforto inicial da criança, passamos para o belíssimo plano em que o menino, segurando uma faca, caminha ao longo de um túnel, onde a intercalação de luz e sombra gera anéis de claro e escuro (Imagem 1.26). No fundo do túnel está a mulher, de joelhos, com os braços para trás; o menino ajoelha-se em frente a ela e inclina sua cabeça para o seio esquerdo da mãe, posicionando-se como se estivesse a mamar (Imagem 1.27). No meio do plano-sequência, uma luz se acende, a criança se levanta, dá a volta na mãe e corta a amarra que lhe prendia os punhos (Imagem 1.28). O menino ainda beija-lhe as duas mãos (Imagem 1.29). Cobertos pela luz, ambos tornam-se duas figuras alvas em meio à escuridão.

Talvez este seja o momento mais oportuno para comentar o título do filme: *O Revelador*, aquele que revela. Revelar, etimologicamente, quer dizer retirar o véu, ou seja, tirar algo da escuridão, e, conseqüentemente, colocá-lo à luz. Em uma acepção mais corriqueira da palavra, revelar é contar algo que ainda não foi dito ou que ainda não é sabido. Quem seria então o revelador do título? O gesto libertador do menino para com a mãe nos induz a pensar que essa criança pode carregar o dom da revelação. Termos tão abstratos são necessários na medida que o filme nos conduz a isso, uma vez que, apesar da presença concreta dos corpos e da iluminação, temos pouco acesso a uma realidade factual. Garrel, em entrevista a *Cahiers du cinéma* em 1968, confirma essa percepção:

Eu queria, com a iluminação, fazer um verdadeiro preto e branco. Repartir a tela entre a noite total e flashes de luz para que não estivéssemos mais no real, que nada em diante fosse realista. Em *O Revelador*, nós estávamos na Alemanha e não tínhamos iluminação; compramos lanternas, e foi isso, e puxamos o branco na película durante a revelação. Eu

³² “O que impressiona em todos os seus filmes é a duração dos planos” (COMOLLI, NARBONI, RIVETTE, 1968, p. 49). Do original: “*Ce qui frappe dans tous tes films, c’est la longueur des plans*”.

sempre resolvo meus filmes a partir do que eu tenho, eu tento fazer o melhor com o que eu tenho. Eu estou na Alemanha, sem dinheiro, então eu alugo uma câmera de reportagem e compro uma lanterna [...] [a luz] concentra a atenção sobre os personagens, intensifica os gestos e elimina todo o resto. Além do fato de que quando certas partes são superexpostas elas fazem com que não seja mais Terzieff na tela, mas um homem em si, a mulher, a criança. As questões biográficas dessas pessoas não me interessam (GARREL, 1968, p. 53 – tradução do autor³³).

Suprimir a biografia das próprias personagens não é o gesto de um prosador, mas o gesto de um poeta. Nessa declaração, fica evidente uma vontade de reduzir os personagens a tipos, o enredo a situações, a iluminação à luz e sombra e a palavra a gesto.

Tendo isso em mente, prossigo com o filme: o casal anda em uma estrada escura, a criança aparece e retarda o seu passo. Embora o pai continue sem dar muita atenção à criança, a mãe para e pega o filho no colo e eles improvisam uma cama para o garoto dormir. Dando continuidade à proposta de decodificar os símbolos do filme, não é difícil notar que a criança é um empecilho para o ritmo habitual dos pais, e, se não fosse o esforço da mãe, temos a impressão de que o pai deixaria o filho para trás.

Na cena seguinte, a mulher se encontra em uma floresta à noite, novamente apenas iluminada por uma lanterna, que vem da direção da câmera. Desconfiada de algo, ela se afasta, sendo acompanhada por um *travelling* lateral. Quando, por detrás da câmera, surge o homem, ela se põe a correr; a câmera, a luz e ele vão atrás. Esse tipo de iluminação, com apenas um foco de luz móvel, dá contornos ainda mais oníricos para a situação, pois partes do cenário que antes estavam na escuridão, conforme a luz se move, entram em quadro, enquanto outras, conseqüentemente, somem (Imagens 1.30). Essa aparição e desaparecimento súbita, porém fluida, de elementos é característica da permissividade dos ambientes oníricos, nos quais objetos e pessoas surgem, somem e transmutam-se em um fluxo contínuo.

³³ Do original: “*Je voulais, avec les éclairages, faire vraiment du noir et du blanc. Partager l'écran entre nuit totale et flashes de lumière pour qu'on ne soit plus du tout dans le réel, que plus rien ne soit réaliste. Dans le “Révélateur”, on était en Allemagne et on n'avait pas d'éclairage; on a acheté des lampes de poche, et c'est tout, et on a poussé la pellicule au développement. Je raisonne toujours mes films par rapport à ce que j'ai, j'essaie de faire au mieux avec ce que j'ai. Je suis en Allemagne, l'argent n'a pas cours, alors je loue une caméra de reportage et j'achète une lampe de poche.[...] Cela concentre l'attention sur les personnages, intensifie leurs gestes, et ça élimine tout le reste. En plus, le fait que certains passages soient surexposés fait que ce n'est plus Terzieff qui est sur l'écran, mais l'homme en soi, la femme, l'enfant, les rapports biographiques de ces gens ne m'intéressent pas*”.

Voltando à perseguição, em uma quebra de continuidade pela montagem, a fuga da mulher termina ao encontrar o homem sentado, com a cabeça baixa, no meio da floresta. Ela retira as botas dele, num típico gesto de subserviência, e em seguida sai de cena pela esquerda do quadro. Ainda no mesmo plano, o homem age como se não tivesse notado sua saída, ou como se tivesse ocorrido uma passagem de tempo superior à presenciada pelo espectador, pois ele volta a procurar pela mulher. Poderíamos encarar essa movimentação como um jogo de esconde-esconde, entretanto sabe-se que o filme não trabalha numa chave literal, e que esse jogo pode muito bem representar outra coisa. Portanto, presumir que essa cena metaforiza a relação do casal já não me parece precipitado. Porém, quando a criança entra em cena, tudo realmente lembra uma brincadeira. Mas essa percepção dura pouco, assim que a criança some novamente, voltamos a acreditar que aquele jogo é a transposição gestual de uma discussão. Passamos a ver a mulher sentada no pé de uma árvore balançando a cabeça em negativa, enquanto, ao fundo, vem o homem em sua direção. Ele estende o braço até ela, que se levanta e vai sentar-se em outra árvore (Imagem 1.31). O gestual se repete algumas vezes. A criança aparece à parte com o seu ursinho, e uma vez mais está excluída de uma interação que se passa entre os pais.

Não deixa de ser curiosa essa oscilação entre a brincadeira e a disputa, motivo pelo qual anteciparei uma cena do filme para tentar compreender melhor o porquê disso. Na referida cena, vemos a criança na cama do casal, rodeada pelo pai e a mãe (Imagem 1.32). O olhar frustrado dos dois sugere a clássica cena em que um casal tem o ato sexual interrompido pela entrada repentina do filho no quarto³⁴. Não só nesse plano, mas durante todo o filme, Bernadette Lafont e Laurent Terzieff estão extremamente concentrados em cena, numa atuação que beira a hipnose, enquanto a criança está quase sempre alegre, brincalhona, praticamente fora do tom do filme. Contudo, é justamente essa alienação inicial dos problemas dos pais que nos revela o conteúdo implícito da cena. Os pais vivem um mundo a que a criança não tem acesso. Quando entra no quarto dos pais sem ser chamada, mal sabe ela que, nessa brincadeira, não pode ser inclusa.

³⁴ Garrel confirma essa hipótese em entrevista: “*O Revelador* é um filme deliberadamente onírico que gira em volta do que a psicanálise chama de a cena primitiva: como nasce um filme, como se fabrica um filho, a primeira vez que uma criança vê seus pais fazerem amor” (GARREL, 1992, p. 47, tradução do autor). Do original: “*Le Révéléateur est un film délibérément onirique qui tourne autour de ce que la psychanalyse appelle la scène primitive: comment naît un film, comment se fabrique un enfant, la première fois qu’un enfant voit ses parentes faire l’amour*”.

IMAGENS 1.30-1.37



Imagem 1.30 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.31 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.32 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.33 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.34 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.35 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.36 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.37 - Fonte: Revelador, 1968

Sabe-se que as crianças não têm dimensão da seriedade do mundo adulto: quando não estão com vontade de dormir ou de se alimentar – suas necessidades básicas – elas se dedicam à brincadeira. Essa vivência hedonista da infância, porém, tem seus dias contados. Se na psicanálise a percepção do outro se dá através da falta, aqui a falta de atenção que o filho sofre por parte de seus genitores autômatos é evidente (Imagem 1.33). Portanto, a consciência de que os pais não são uma extensão de si, a serviço de seu bel-prazer, não tardará a emergir.

Se me permito tamanhas conjecturas psicanalíticas, é por acreditar que esse filme foi profundamente inspirado por tais teorias, muitas vezes ilustrando-as, como na cena do teatro. Nessa cena de um plano único, como grande parte das cenas do filme, vê-se os pais brigando num palco; sentada, a criança assiste à encenação. Numa quebra da quarta parede pelo pai/ator, ele aponta para a criança, um tanto enfurecido (Imagem 1.34), como se o filho fosse responsável de alguma forma pela discussão, enquanto a mãe/atriz põe-se a chorar contra a parede, recusando-se a olhar para o filho como um estorvo (Imagem 1.35).

Se a figura paterna, na psicanálise, é a grande responsável pela castração, isto é, por impor restrições ao hedonismo da criança, Freud deixa claro o papel social do pai dentro do núcleo familiar: ele representa a sociedade dentro deste microcosmo. O pai é a primeira grande autoridade reconhecida pela criança, autoridade que, naturalmente, refreia o individualismo, interrompendo o princípio do prazer. Futuramente, a criança conhecerá outras autoridades, mas isso só se dá quando o seu universo deixa de restringir-se à casa, alcançando outras esferas.

Por mais que o pai assuma a figura de tirano, ele também se configura como herói aos olhos do filho, pois é capaz de realizar tarefas que a criança não pode, porém deseja. Isso pode ser visto no plano em que os pais, sozinhos numa estrada, caminham. A mulher está visivelmente extenuada, e o marido se prontifica a carregá-la nos braços (Imagem 1.36); o pai, assim, não é apenas o vilão, ele também tem seu lado grandioso, gerando admiração no filho. A caminhada do casal prossegue até chegarem ao que seria a cama da criança. Ao perceber o sumiço do filho, a mulher se desespera, e o pai gira em torno de si em busca do menino; a câmera, perceptivelmente dentro de um carro, afasta-se rapidamente, enquanto eles se mantêm fixos, procurando ao redor (Imagem 1.37). Os pais já não podem ter um único momento a sós e sua displicência com o filho é penalizada pelo sumiço da criança. Teria ela se escondido de propósito pela falta de atenção dos

pais? Não é possível dizer; de todo modo, o menino não tarda a aparecer com seu brinquedo, como se nada tivesse ocorrido.

Esses joguetes entre a criança e os pais são interrompidos por um conflito exterior: começa uma fuga pelo campo, e os problemas domésticos são substituídos pelos mundanos. O pai toma a frente na evasão, enquanto a criança chora e é arrastada pela mãe sobre a folhagem³⁵ (Imagem 1.38). A ausência de discurso verbal e de qualquer outro personagem, fora os três, afasta *O Revelador* de qualquer contexto político mais preciso; no entanto, alguns elementos visuais do filme nos remetem a uma situação de guerra, como um único fio de arame farpado, que ganha a força de toda uma cerca ao conter os personagens (Imagem 1.39). Embora tais inferências possam parecer demasiadamente interpretativas, o comentário de Garrel, novamente, parece ir de acordo com a sensação produzida:

Quando, por exemplo, rodávamos *O Revelador* na Alemanha, toda vez que nós montávamos um plano, a polícia chegava, isso em si não me incomodava lá, eu estava na Alemanha um pouco por isso: rodar perto de campos militares, para ter a impressão de que estávamos sendo oprimidos” (GARREL, 1968, p. 52, tradução do autor³⁶).

A escolha dos atores que representam o casal também não deixa de ser emblemática: tanto Bernadette Lafont quanto Laurent Terzieff já eram atores bem-sucedidos – Bernadette, mais ligada à Nouvelle Vague, e Laurent, ao cinema comercial francês. De todo modo, um cinema anterior ao de Garrel.

Terzieff, em *O Revelador*, encarna a geração precedente [...]. Se a nova geração vai um pouco mais longe que a precedente, é unicamente porque a precedente fôra traumatizada pela guerra, enquanto que, para a nova, a chantagem através do material, do conforto, não funciona mais. É por essa razão que em *O Revelador* eu não dei a palavra à velha geração; eu a mostrei simplesmente dentro de seu trauma, isto é, vivendo a guerra, e eu a mostrei de uma maneira completamente abstrata porque não tem por que mostrar uma guerra concreta ou historicizar: nós sabemos que os homens são marcados por todas as

³⁵ Esse momento do filme guarda semelhanças com *Noites de diamantes* (Démanty noci, Jan Nemeč, 1964), longa-metragem que acompanha a fuga de dois garotos judeus de um trem que os levaria até um campo de concentração. O filme também retrata com um ar surrealista o tenebroso clima da Segunda Guerra Mundial.

³⁶ Do original: “*Quand par exemple on tournait « Le Révélateur » en Allemagne, chaque fois qu'on installait un plan, la police arrivait ; en soi, d'ailleurs, ça ne me gênait pas, j'avais été en Allemagne un peu pour ça: tourner près des camps militaires, pour avoir l'impression qu'on est très oppressé*”.

guerras, que depois dela, eles não podem mais se relacionar como antes (GARREL, 1968, p. 46, tradução do autor³⁷).

Tal declaração sugere duas coisas: 1) a identificação de Garrel com o jovem protagonista. Não seria ele a criança ansiosa pela emergência da nova geração? 2) que o comportamento letárgico do casal pode ter outro sentido; talvez eles ajam tão mecanicamente não apenas por uma falência conjugal, mas também porque vivem o trauma da guerra. Essa simultaneidade de motivos está em pleno acordo com a proposta do filme, se considerarmos que outra característica dos pensamentos oníricos apontada por Freud é a ausência de eventos mutuamente excludentes, isto é, nos sonhos, as pessoas, os objetos, as situações etc. não precisam ser uma coisa ou outra, elas podem ser duas coisas ao mesmo tempo, ainda que opostas ou contraditórias (FREUD, 2019, p. 358).

Retornando ao filme, aparentemente já fora do perigo da perseguição, o casal enfim se entrega a um momento de afetividade: são ternos entre si e também com o filho, mas agora é o menino que não quer mais saber deles, e, não mais tentando intrometer-se na dinâmica do casal, pega seu ursinho e parte, indiferente aos pais (Imagem 1.40). Tal gesto se consolidará como ruptura, pois daí em diante seu comportamento não será mais o mesmo: a criança ganha um *spray* que funciona como um repelente dos pais³⁸. Em um sugestivo plano, vê-se, ao fundo, uma projeção do casal correndo de braços abertos (Imagem 1.41), como se chamassem o filho; este se desloca velozmente, como se estivesse num comboio. Numa interpretação superficial da imagem, pode-se dizer que a criança e os pais literalmente não estão mais no mesmo plano, pois as duas camadas da cena foram filmadas separadamente, sendo a imagem dos pais projetada no fundo de quadro, enquanto a ação do filho é realizada “ao vivo”. De costas e em primeiro plano, no canto esquerdo da tela, a criança olha para os pais, que vão ficando para trás.

³⁷ Do original: “*C'est sûr d'autant plus que Terzieff dans 'Le Révélateur' incarne la génération précédente, [...] Si la nouvelle génération va un peu plus loin que la précédente, c'est uniquement parce que la précédente a été traumatisée par la guerre, alors que pour la nouvelle, le chantage au matériel, au confort, ne fonctionne plus. C'est pour cette raison que dans 'Le Révélateur' je n'ai pas donné la parole à l'ancienne génération ; je l'ai montrée simplement dans son traumatisme, c'est-à-dire vivant la guerre, et j'ai montré cela d'une façon complètement abstraite parce qu'il n'y a pas de raison de montrer une guerre concrète ou d'historiciser : on sait que par toute guerre les hommes sont marqués, qu'ils ne peuvent plus, après, avoir les mêmes rapports qu'avant*”.

³⁸ “A imagem de uma criança de quatro anos jogando gás nos seus pais assinala uma vontade abrupta de ruptura total com as leis nucleares da família, da ordem, do mundo. O filme é mudo, como se o primeiro cordão a ser cortado fosse o da linguagem” (AZOURY, 2013, p. 22, tradução do autor). Do original: “*l'image d'un enfant de quatre ans gazant ses parents signe une volonté abrupte de rupture totale avec les lois nucléaires de la famille, de l'ordre, du monde. Le film est muet, comme si le premier cordon qu'il fallait trancher était celui du langage*”.

IMAGENS 1.38-1.45



Imagem 1.38 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.39 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.40 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.41 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.42 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.43 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.44 - Fonte: Revelador, 1968



Imagem 1.45 - Fonte: Revelador, 1968

A configuração inicial do trio é desfeita, e o menino entra numa jornada solitária; caminhando só, ele nem liga para os pais estirados numa cerca, como que crucificados, e continua a andar (Imagem 1.42). Consciente de sua solidão, ele chora (Imagem 1.43). Isso, porém, não o impede de continuar, e novamente ele vê seus genitores em posição mórbida, mas os ignora, e só para de andar quando se depara com uma fogueira, ao lado da qual poderá dormir bem aquecido. Ainda que os pais reapareçam vivos no filme, a criança deixa de interagir com eles, ela segue seu rumo. Aparamentado por galochas, o jovem protagonista caminha por um riacho cheio de pedregulhos (Imagem 1.44), que, por fim, desemboca num lago/mar, onde ele pega uma panela solta no chão e a coloca na cabeça, passando a observar os patos e o vai e vem das ondas nas pedras (Imagem 1.45), encerrando a película.

E por que não relacionar esta cena final com começo da carreira de Garrel? Pois, se seus filmes anteriores ainda deviam muito a seus mentores artísticos, sobretudo a Godard, em *O Revelador* o cineasta traz à luz um filme único, que consolida traços marcantes de sua obra. Garrel, enfim, alcança sua maturidade artística, assim como o menino que, uma vez independente dos pais, caminha para o riacho que deságua no mar, onde o mundo finalmente se apresenta em sua assustadora e fascinante imensidão.

CAPÍTULO II: A MISÉRIA DOS ARTISTAS

Privilegiando a análise da palavra e sua ausência na obra de Philippe Garrel, no primeiro capítulo discuti como os primeiros filmes do cineasta possuem uma crítica à comunicação verbal como parte do mecanismo de subjugação social que oprime o indivíduo. Se o passo seguinte do diretor foi abdicar da língua como modo de expressão. Neste segundo capítulo, focado na sua produção dos anos 1970, a fala torna-se um elemento cinematográfico secundário, quando não inteiramente suprimido de seus filmes. No entanto, darei maior importância a outro fator que se torna preponderante nessa década: os meios de produção em que Garrel se lança, seja pela falta de recursos disponíveis, seja por uma escolha pessoal.

Minha ideia era: será que podemos ser tão pobres como um pintor? Ter uma câmera no ateliê, a película e viver com uma companheira. Fazer como um pintor, que trabalha embaixo na escala social, que pinta sua companheira – fazer parecido com uma câmera, experimentar durante alguns anos, ver o tipo de filme que sairia. Era o que eu tinha como ideia na época, uma ideia de juventude, eu achava que isso ainda não tinha sido feito, e isso me ajudou a aceitar a pobreza (PHILIPPE Garrel - Portrait d'un artiste, 1999).

Garrel se pôs conscientemente à margem da indústria cinematográfica. Ele justifica que “a miséria dos artistas não é sem razão” (GARREL, 1992, p. 86, tradução do autor³⁹) e que há uma parcela de culpa da sociedade, que os explora e não devolve quase nada em troca. Esse desejo de fuga do aspecto comercial da prática é comum a muitos artistas, principalmente quando se considera os custos reais da produção. Para um cineasta com consciência social, os valores exorbitantes do cinema industrial só fortalecem a vontade de produzir independente de financiamento, de criar métodos de trabalho que renunciassessem o dispêndio excessivo.

Se a possibilidade de fazer cinema com recursos econômicos e estéticos reduzidos é algo que Garrel sempre admirou na Nouvelle Vague⁴⁰, a geração de diretores vinda dos *Cahiers du Cinéma*, por sua vez, levou adiante o que tinha aprendido com Neorealismo italiano, como atesta o comentário de Éric Rohmer sobre Rossellini:

³⁹ Do original: “*La misère des artistes ne vient pas de n'importe où*”.

⁴⁰ “Eu estou convencido de que não há grandes cineastas que não sacrifiquem alguma coisa” (TRUFFAUT, 2001, p. 38, tradução do autor). Do original: “*je suis convaincu qu'il n'est pas de grands cinéastes qui ne sacrifient quelque chose*”.

É normal que a evolução do cinema se produza, como a de todas as artes, no sentido de uma economia dos meios de expressão. Essa simplificação pode levar a um grande realismo: o mérito de Rossellini em *Paisà* é ter utilizado o menos possível efeitos de montagem, evitando uma fragmentação muito grande dos planos – fragmentação que, no entanto, parece se impor uma vez que operamos com fragmentos captados do real⁴¹ (ROHMER, 1984, pp. 34-35, tradução do autor).

Por mais que a atitude seja semelhante entre as diversas gerações e entre muitos outros exemplos mundo afora, certamente a economia proposta pela Nouvelle Vague era diferente da do Neorealismo ou do Cinema Novo, por exemplo. Pois cada contexto tem uma conjuntura distinta, e cada artista, uma solução própria. Proponho então uma análise de como Philippe Garrel encara esse desafio.

A CICATRIZ INTERIOR (1972)

A Cicatriz interior (La cicatrice intérieure, Philippe Garrel, 1972) é o primeiro dos sete filmes de Garrel em que Nico atuou. Mais do que atriz, sua contribuição artística para o longa pode ser equiparada a de Philippe, já que o diretor utilizou as canções da cantora não só como trilha sonora, mas também como inspiração para compor o ritmo da encenação. A produção também conta com a participação de Pierre Clémenti, cuja sugestão fornecera o estímulo inicial para o cineasta: “*A Cicatriz interior* é um filme sobre a vida, o renascimento a partir dos elementos primordiais: a terra, a água, o fogo... Eu lhe havia proposto sete trabalhos alquímicos para ilustrar uma lenda iniciática: um guerreiro desembarca numa ilha, tempera sua espada no vulcão, etc.” (CLÉMENTI, 1992, p. 96, tradução do autor⁴²). Clémenti também comenta o método de filmagem do diretor, que chegava ao *set* sem roteiro, dava apenas algumas indicações e ainda assim rodava “uma tomada só, sem retorno possível, como um ato sacramental. Philippe estava fascinado pela imagem que o levava de volta à origem, à essência do cinema” (1992, p. 96,

⁴¹ Do original: “*Il est normal que l'évolution du cinéma se produise, comme celle de tous les autres arts, dans le sens d'une économie de moyens d'expression. Cette simplification peut aboutir à un grand réalisme: le mérite de Rossellini dans Paisà est d'avoir misé le moins possible sur des effets de montage et éviter un trop grand morcellement en plans – morcellement qui paraît pourtant s'imposer lorsqu'on opère avec des fragment pris sur le vif*”.

⁴² Do original: “*La Cicatrice intérieure est un film sur la vie, la renaissance à partir des éléments premiers: la terre, l'eau, le feu... Je lui avais proposé sept travaux alchimiques pour illustrer une légende initiatique: un guerrier débarque dans une île, trempe son épée dans un volcan, etc...*”.

tradução do autor⁴³). Assim, rodar um plano tornou-se um objeto de culto para o cineasta, um momento ímpar, e, por isso mesmo, irreprezível, exigindo a concentração máxima dos envolvidos sempre que a câmera fosse disparada. Esse desejo de volta à origem, de encontrar a essência das coisas, mais precisamente da imagem cinematográfica, pode ser relacionado ao trabalho alquímico mencionado por Clémenti.

Grandes leitores da literatura alquímica, Gaston Bachelard e Carl G. Jung serão aqui de grande ajuda para estabelecer o paralelo entre a concepção de cinema essencialista e os experimentos pré-científicos dos alquimistas, que iam muito além da ambição de enriquecer ou de encontrar a fonte da vida eterna. Embora os alquimistas sejam vistos como charlatões, visão que se propagou no mundo moderno devido à imperícia química das fórmulas deixadas por eles, muitos já haviam manifestado o caráter místico de sua ocupação, afirmando que o ouro buscado não era o ouro vulgar⁴⁴, existente no mundo natural, e sim algo de transcendente. O que seria esse ouro, todavia, jamais foi explicitado, uma vez que seus escritos são conhecidos pelo obscurantismo. Mas é certo que sua busca preconizava algo além, haja vista que “a mentalidade alquímica está em relação direta com a fantasia e os sonhos: ela funde as imagens objetivas com os desejos subjetivos” (BACHELARD, 2016, p. 231). E é essa fusão entre a matéria e a subjetividade humana projetada sobre ela, isto é, seu simbolismo, que fundamentará esta análise de *A Cicatriz interior*.

Assim como os alquimistas, que manipulavam um número restrito de componentes que acreditavam capazes de tudo gerar, Garrel se utiliza da natureza bruta como um cenário apto a traduzir toda a complexidade emocional humana. Uma vez que o filme se inspira nessa ciência oculta, utilizarei os livros de Bachelard sobre os quatro elementos⁴⁵ para tentar desvendar um pouco da simbologia matriz.

⁴³ Do original: “*Il n’y avait qu’une seule prise, sans retour possible, comme un acte sacramentel. Philippe était fasciné par l’image grâce à quoi il revenait à l’origine, à l’essentiel du cinéma*”.

⁴⁴ “*Aurum nostrum non est aurum vulgi*” (nosso ouro não é o ouro vulgar). Seu trabalho com a matéria constituía um sério esforço de penetrar na natureza das transformações químicas. No entanto, ao mesmo tempo era – e às vezes de modo predominante – a reprodução de um processo *psíquico* paralelo; este podia ser mais facilmente projetado na química desconhecida da matéria, uma vez que ele constituía um fenômeno inconsciente da natureza, tal como a transformação misteriosa da matéria. A problemática acima referida do processo do desenvolvimento da personalidade, isto é, do *processo de individuação*, é expressa no simbolismo alquímico” (JUNG, 1991, pp.43-44).

⁴⁵ *A água e os Sonhos* (2016); *O Ar e os Sonhos* (2009); *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2016); *A Psicanálise do Fogo* (2012).

IMAGENS 2.1 – 2.4



Imagem 2.1 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.2 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.3 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.4 - Fonte: Cicatriz, 1972

A protagonista da história é Nico, apresentada logo no plano inicial do filme, vestida com uma túnica bege e sentada sobre um terreno árido (Imagem 2.1). Philippe Garrel aparece em cena usando um colete marrom e caminha em direção a ela; ele, então, a toma pelo braço. “Para onde você está me levando?”, ela pergunta, sem resposta. Eis que, no primeiro plano, cenário, figurino e gestual já nos indicam que não estamos numa ficção convencional.

A sensação de deslocamento se perpetuará e, ao longo do filme, o local e o tempo em que esses personagens estão inseridos continuarão indeterminados. Ao vermos o casal discutir no meio do deserto, sem nenhum motivo para estarem ali, começamos a desconfiar que existe uma correlação entre a psique dos personagens e a paisagem ao seu redor. O cenário parece projetar a subjetividade da protagonista. E, como já disse Nietzsche, “ai daquele que abriga desertos” (2007, p. 93). Sentada na vastidão estéril de uma planície desértica, Nico, aos prantos, pede amparo: “Philippe, eu não consigo respirar”, “você pode me ajudar?”. Sem sequer olhar para ela, Philippe larga a mão da companheira e começa a andar, ao som de *Janitor of Lunacy*, do disco *Desertshore*, da própria Nico. A música gera uma sensação estranha, pois apesar de tratar-se da voz da atriz, durante a cena, ela não canta, apenas chora. De todo jeito, os acordes longos do harmônio e a letra da canção parecem refletir algo da personagem.

O plano é rodado com uma lente teleobjetiva em meio a uma paisagem homogênea, sem pontos de referência próximos. A câmera acompanha Philippe, e, a princípio, seria possível acreditar que ele está se afastando lateralmente. Contudo, sem mudar de direção, ele, surpreendentemente, chega de volta a Nico: compreendemos, então, que ele andara em círculo, e que a câmera havia feito um *travelling* de 360°. Ainda que de volta ao ponto inicial, Philippe ignora a companheira, saltando-a e reiniciando seu trajeto. Agora contemplamos a movimentação com outros olhos, compreendendo-a. O esplendor visual proporcionado por essa encenação gerou impacto entre cinéfilos e críticos. O diretor, em resposta, disse que sua inspiração vinha da pintura abstrata, da intenção de criar sentido a partir do espaço e das formas, partir da abstração geométrica para construir relações. De tal modo que, se várias interpretações são cabíveis, esse trajeto, que traz o homem de volta para a mulher que ele havia abandonado, evoca a concepção nietzschiana de eterno retorno, pois a “vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida,

terão de lhe suceder novamente” (NIETZSCHE, 2001, p. 230). Após completar seu segundo giro, o personagem de Philippe para em frente a Nico, que, ressentida, declara: “eu não preciso de você” (Imagem 2.2). Eles se atacam e, depois de empurrá-lo, ela sai andando para o fundo de quadro, apequenando-se no horizonte do deserto.

A austeridade desse plano-sequência é notável, e sua encenação reflete algo do imo da personagem. Não estranhamos o fato de que Nico, minutos depois de suplicar por ajuda, passe, após o final do segundo circuito, a desprezar Philippe. Uma passagem de tempo subjetiva foi impressa no plano-sequência, e as duas voltas dadas são dois ciclos completos de uma relação gasta. Tudo isso é reforçado pela fisionomia do deserto, pois, se a terra é o elemento que provém ao homem, de onde ele retira seu alimento e suas ferramentas, o deserto é a antinomia desse princípio terreal, sua versão infértil, a terra que não dará mais frutos, pois já se esgotou. Não obstante, essa escassez do deserto é o que o torna um local de experiência espiritual elevada, onde o ser humano, desprovido de quase tudo, deve confrontar a si mesmo. O deserto, em nossa cultura, frequentemente compõe a alegoria de um momento de provação, que fortalece a índole através da privação material – como foi para Moisés, Jesus e Zaratustra, dentre tantos exemplos.

Não é difícil compreender que a relação do casal chegou ao fim, e que de agora em diante a protagonista trará um caminho áspero e solitário. O título do filme é inserido durante um plano em que vemos dentro de uma gruta, local simbolicamente associado ao refúgio (BACHELARD, 2016, p. 10), um lugar tranquilo para recobrar as forças. Nico recita um poema em alemão. A versão original do filme, concebida por Garrel, não possui legendas, apesar da diversidade linguística e de o próprio cineasta não falar alemão. Além da confiança de Garrel em sua companheira e colaboradora, vale pensar na declamação como um gesto poético em si, já que, quaisquer que sejam os versos recitados por Nico, “a poesia é a arte do dinamismo psíquico” (NOVALIS apud BACHELARD, 2001, p. 194), é um sopro que nos habita e nos revela a vibração de nossa vida interior.

Um novo personagem surge: a criança, interpretada por Ari Boulogne – filho de Nico. Um pequeno, porém destemido cavaleiro. Ele conduz pela rédea o cavalo montado por sua mãe, atravessando juntos a noite e o fogo (Imagens 2.3-2.4). Pelo seu caráter destrutivo, o fogo pode ser ameaçador e, ao mesmo tempo, sedutor, pois a devastação que ele produz permite que novas coisas surjam. “Tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é

íntimo e universal. Vive em nosso coração” (BACHELARD, 2008, p. 11). Se a canção é o que nos leva a crer que o menino é filho dessa mulher, a encenação nos deixa claro que é o jovem quem impulsiona a mãe a continuar, deixando a ruptura amorosa para trás.

Philippe até reaparece em cena rapidamente, mas nada acontece entre os dois. Quando um pastor e seu rebanho passam, Nico profere palavras proféticas como “o mar subirá”. Ela parece pronta para os novos tempos, consciente da mudança que está por vir. E, nesse filme alegórico, a mudança terá corpo, sendo encarnada pelo personagem de Pierre Clémenti. Vindo dos mares, ele porta um arco e flechas e monta um cavalo (Imagem 2.5). Se o menino havia conduzido Nico para um novo caminho, é o arqueiro quem fornecerá os meios necessários para que ela se reestabeleça completamente. A nudez do ator ressalta a ligação do personagem com a natureza: esse cavaleiro é um personagem mítico, detentor do arco-flecha, arma primitiva que anuncia sua condição de soberano e protetor da natureza. O arqueiro é um mensageiro entre os deuses e os humanos.

Sozinho à noite, o arqueiro encara a escuridão. Ouvimos algo fervilhar, e, quando ele invoca “Shena”, um gêiser estoura. O gesto se repete e a força do jato de água parece corresponder à intensidade de sua voz de comando. O domínio da natureza por parte desse ser é extraordinário: mais do que um conhecimento técnico, ele possui um poder mágico, sua habilidade de conter e despertar a ira da natureza fazem dele um semideus – como será visto, uma revisitação de Prometeu.

“Qual a verdadeira calma do homem? É a calma conquistada sobre si mesmo, e não a calma natural. É a calma conquistada contra uma violência, contra a cólera [...] – Que fazes para aplacar um mar em fúria? – Contenho minha cólera” (BACHELARD, 2013, p. 184). É essa maestria que a personagem de Nico ainda precisa aprender, ou pelo menos é a impressão que temos na cena em que ela está à beira de uma cachoeira (Imagem 2.6). A força da queda d’água é enorme e encobre a voz da atriz; sua proximidade da cascata nos faz atribuir a pujança natural da água a Nico. Se assim for, ousaria dizer que ela utiliza esse recurso com uma violência desmesurada, e que caberá ao arqueiro ensiná-la a domar sua força.

IMAGENS 2.5 – 2.8



Imagem 2.5 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.6 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.7 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.8 - Fonte: Cicatriz, 1972

Se as cenas com Philippe eram ensolaradas e áridas, fazendo-nos sentir os delírios do calor e a rispidez da relação, nas cenas com Pierre Clémenti, prevalecerá o escuro e o úmido. Enquanto o personagem de Garrel era uma espécie de homem-demônio, causador do sofrimento e da esterilidade – a secura do deserto –, o de Clémenti é o homem-deus que fornece o vigor e a autonomia. Como Prometeu, ele traz em suas mãos o fogo. Em um plano-sequência de extrema plasticidade, o arqueiro caminha segurando uma tigela que contém a chama. Um *travelling* lateral acompanha o personagem enquanto a flama tremula com o vento, enquanto, ao fundo do quadro, diversos focos de lava cintilam na paisagem vulcânica⁴⁶ (Imagem 2.7).

O mito grego de Prometeu é amplamente conhecido. Nele, o titã presenteia os homens com o fogo, símbolo da sabedoria, concedendo-nos um poder superior ao que os deuses nos haviam dado. A partir disso, Bachelard desenvolve o que ele chama de Complexo de Prometeu, uma espécie de “complexo de Édipo da vida intelectual” (2008, p. 19), pois, a princípio, a criança é proibida de manusear o fogo, mas as concessões vão surgindo conforme ela cresce; “por conseguinte, visto que as inibições são, à primeira vista, interdições sociais, o problema do conhecimento pessoal do fogo é o problema da *desobediência engenhosa*” (2008, p. 17). Se seu manuseio é um interdito que pressupõe transgressão, o fogo simboliza a sede de conhecimento humano através do domínio da mais aniquiladora das forças da natureza.

O arqueiro repete o gesto prometeico e presenteia a humanidade com o fogo. Ele deixa a chama com uma criança, o futuro da espécie. O menino, ainda muito jovem para compreender a dádiva, permanece sentado numa geleira sobre um manto de pelugem fina. O vento que bate nessa cobertura nos faz sentir a leveza e a alegria da criança, que desconhece a enorme responsabilidade que tem pela frente.

O ar certamente é, dos quatro elementos, o mais difícil de ser registrado cinematograficamente. No entanto, sua presença no filme não passa despercebida, seja através da voz de Nico – pois a fala não deixa de ser uma propulsão de ar geradora de ondas cujas vibrações nos propiciam a comunicação –, seja na brisa suave que acaricia a criança – já que o ar, devido a sua leveza, reflete um ânimo alegre, livre do peso da terra. Outra simbologia possível é a da

⁴⁶ Andrei Tarkovski, que também utilizou bastante da simbologia dos quatro elementos em sua obra, rodou um plano semelhante em *Nostalgia* (Nostalghia, Andrei Tarkovski, 1983), no qual acompanhamos um personagem transportar uma vela pela extensão de uma terma vazia. Em ambos, o fogo tremeluzente é carregado com o cuidado de um objeto sagrado.

mudança, pois o vento forte carrega consigo novos ares, novos climas, e é esse vento que escutamos e vemos bater nos cabelos de Nico e Clémenti, quando entre eles se estabelece um gesto de cumplicidade: o arqueiro ajoelha-se ao lado dela sobre a areia vulcânica, e ela passa a mão sobre o rosto e os braços dele, agradecendo seus ensinamentos e confiante para uma última provação.

Na parte final do longa, veremos o arqueiro regressar na sua embarcação, que, depois, Nico encontrará em chamas. Contudo, ela já carrega consigo uma pepita de ouro (Imagem 2.8), talvez o ouro que os alquimistas tanto procuraram, um símbolo da pureza e do amadurecimento espiritual (ELIADE, 1983, p. 41). Apesar disso, o arqueiro reaparece no último plano do filme, com o gesto que sacramenta o empoderamento da protagonista.

Escutamos a canção *Konig* de Nico, enquanto, novamente em um cenário vulcânico, Clémenti-Prometeu talha na pedra uma espada (Imagem 2.9). O vulcão é o espaço em que a terra – por extensão o minério, o ferro – e o fogo se combinam, é a fundição dos tempos mitológicos (BACHELARD, 2016, p.129). Esse gesto bruto de golpear a lâmina com uma pedra reafirma que o objeto ali forjado está ligado à força, o que, no filme, reflete uma interioridade. Um movimento de *travel-out* recua a câmera, revelando Nico, que, numa rocha mais acima, observa o trabalho do arqueiro. Uma vez pronta a espada, ele eleva a lâmina com extrema solenidade até Nico (Imagens 2.10-2.11). O arqueiro some em meio às cavidades do rochedo vulcânico, e um *travel-in* avança na direção da protagonista, que, triunfante, ergue a espada (Imagem 2.12).

Há algo de muito erótico nesse ritual que encerra o filme, devido à sensualidade do gesto e à própria natureza da espada. “Todos os objetos alongados, [...] todas as armas longas e afiadas [...] podem representar o membro masculino. [...] Latas, caixas, baús, armários, fornos correspondem ao corpo feminino, mas também cavernas e navios e todo tipo de recipiente” (FREUD, 2019, p. 397). A lenda iniciática proposta por Clémenti é enfim concretizada no domínio da espada, já que “encontrar o objeto é de fato encontrar o sujeito: é reencontrar-se no momento de um renascimento material (BACHELARD, 2016, p. 122). Assim, a trajetória da protagonista se completa: a espada simboliza a obtenção da força interior perdida no começo do filme, e readquirida através de um longo aprendizado em contato com as matérias primordiais do mundo natural.

IMAGENS 2.9 – 2.12



Imagem 2.9 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.10 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.11 - Fonte: Cicatriz, 1972



Imagem 2.12 - Fonte: Cicatriz, 1972

Este esforço de decodificação do substrato simbólico do filme me pareceu justificado na medida que nem sempre somos capazes de compreender de onde vem o forte laço estabelecido com uma obra que não é construída a partir de uma narrativa clássica. Certamente, o apuro visual é um fator determinante, mas acredito que boa parte do segredo de *A Cicatriz interior* tenha sido essa utilização dos quatro elementos e da simbologia criada em torno deles ao longo dos tempos. Se as propriedades atribuídas a esses elementos nem sempre têm embasamento científico, elas revelam algo da psicologia humana que projeta sobre a natureza suas próprias características.

Assim, com sua escala de símbolos, a alquimia é um memento para uma ordem de meditações íntimas. Não são as coisas e as substâncias que são postas à prova, são símbolos psicológicos correspondentes às coisas, ou mais ainda, os diferentes graus de simbolização íntima dos quais se quer verificar a hierarquia (BACHELARD, 2016, p. 60).

ATHANOR (1972)

Em muitos aspectos, *Athamor* (Philippe Garrel, 1972) dá continuidade à poética desenvolvida em *A Cicatriz interior*, tanto pela pictorialidade quanto pelo simbolismo de influência alquímica, já presente no título desse curta-metragem.

Frédéric Pardo, que se interessava por alquimia, me fez ler alguns livros; a palavra *athanor*, que é de origem árabe (ela designa o forno dos alquimistas), me pareceu muito bela. Eu parti dessa palavra para fazer o filme, que mostra duas mulheres, Nico e Musky, em poses hieráticas que lembram as imagens dos livros de alquimia. A alquimia coloca em jogo os princípios elementares representados pela terra, água, fogo e ar, assim como suas combinações ou transformações, nascimentos e mortes... Nos tratados herméticos, o sentido é frequentemente trazido por imagens que aparentemente não têm nada a ver com o texto, é um tipo de linguagem nativa, original, que deve ter me chamado atenção porque, no fundo, eu sou uma pessoa bem “arcaica” (GARREL, 1992, p. 64, tradução do autor⁴⁷).

Se, em *A Cicatriz interior*, Garrel foi para Islândia, Egito e Califórnia procurar a vitalidade de paisagens enérgicas como vulcões, geleiras, desertos e cacastas, dessa vez, o cineasta parte para Kiruna, extremo norte da Suécia. Quando questionado sobre como ele fora

⁴⁷ Do original: “Frédéric Pardo, qui s’intéressait à l’alchimie, m’avait fait lire certains livres; le mot *athanor* qui est d’origine arabe (il désigne le four des alchimistes) m’avait semblé très beau. Je suis parti de ce mot pour faire le film qui montre deux femmes, Nico et Musky, dans des poses hiératiques qui rappellent l’imagerie des livres d’alchimie”.

parar lá, o diretor respondeu que foi “guiado pelas cores da natureza. Era uma maneira bem geográfica de proceder [...]. Esses filmes eram como pinturas a óleo. Havia uma pesquisa de estilo muito embasada” (GARREL, 2013, p. 153, tradução do autor⁴⁸). *Athanor* é, provavelmente, o filme em que Garrel mais se comportou como pintor, partindo em busca de tipos diferenciados de incidência solar: saindo de Paris, passando pela Alsácia, até chegar à Lapônia sueca, onde explorou a suavidade da luz nórdica.

No aspecto pictórico, a meta do cineasta foi alcançada plenamente. Os enquadramentos, a utilização dos cenários e objetos de cena dão luz a composições de uma beleza ímpar. O lado humano do filme, no entanto, ficou um pouco de lado. Ora vemos Nico deitada sobre um piso de influência árabe com temas de mandala, ora de costas, admirando uma escultura retangular no fundo de quadro; as atrizes permanecem praticamente imóveis em cena. Durante todo o filme, a câmera só faz um único movimento, um discreto *tilt* no nono dos treze planos-sequência que constituem esse curta de vinte minutos.

Nesse aspecto, *Athanor* fica aquém da inventividade de encenação realizada em *A Cicatriz interior*, onde os *travellings*, a movimentação dos atores e a própria ebulição da natureza bruta geravam uma dinâmica envolvente. *Athanor* é um filme contemplativo, no qual as atrizes são quase estátuas, compondo quadros vivos. O filme, no entanto, provoca tamanho prazer visual que é fácil passar mais de um minuto olhando Nico recostada sobre a parede de um castelo, ou parada ao lado de uma tocha a iluminar parcialmente a escadaria que desce para um possível calabouço.

O castelo, a chama, o caminho escuro a que levam as escadarias e o rosto enigmático de Nico nos convidam à divagação. Por mais que o filme sequer tente psicologizar de alguma forma as duas “modelos”, é interessante refletir que, “no cinema, a aparência não é mero ornamento, mas já uma interioridade” (AUMONT, 1992, p. 84, tradução do autor⁴⁹), no sentido que cada rosto carrega consigo uma história. Quanto à tocha, há algo de muito sensual no “devaneio da lareira” (BACHELARD, 2008, p. 77), e a espontaneidade das flamas que pululam por toda a parte tem provocado deleite no ser humano desde os primórdios. Logo, apesar da pouca agitação cênica, há um mistério que permeia os planos de *Athanor*.

⁴⁸ Do original: “*J’étais guidé par les couleurs de la nature. C’était une manière très géographique de procéder [...]. Ces films étaient comme des peintures à l’huile. Il y avait une recherche de style très étudiée*”.

⁴⁹ Do original: “*Au cinéma, l’apparence n’est pas une pure décorativité, mais déjà une intériorité*”.

IMAGENS 2.13 – 2.15



Imagem 2.13 - Fonte: Athanor, 1972



Imagem 2.14 - Fonte: Athanor, 1972



Imagem 2.15 - Fonte: Athanor, 1972

O mistério intensifica-se em um dos planos mais interessantes do filme, pois engana nossos olhos: do lado de fora do castelo, em um plano geral, vemos, no canto direito, uma tocha acesa e, no canto esquerdo, uma figura corpulenta portando uma capa preta. Há algo de perturbador nesse ser que vemos de longe e que se move inusualmente. Percebemos então que a criatura possui duas cabeças; que tipo de quimera seria essa? Trata-se de Nico e Musky por debaixo do mesmo manto. Musky, até então, não havia aparecido em cena; seriam as duas amantes, que se abraçam às escondidas? Seria Musky uma espécie de duplo de Nico? Não sabemos, mas essa pose singular levanta uma série de incógnitas.

Os enigmas, entretanto, não são respondidos. Ao contrário, eles vão se acumulando, de forma que há algo de impenetrável no filme, e seu hermetismo é inquietante. Por isso, retomamos Bachelard, para dizer que, na alquimia, “todos os símbolos da experiência objetiva se traduzem imediatamente em símbolos da cultura subjetiva” (2016, p. 64). Tendo isso em mente, talvez seja justo conjecturar que a subjetividade dessas personagens esteja mais no que as cerca do que nelas mesmas. Por exemplo, há alguns planos com as atrizes de costas para a câmera; em um deles, Musky aparece com os ombros nus, portando apenas uma coroa dourada, e, no fundo de quadro, repousa uma águia. A movimentação da atriz é mínima, apenas girando seu rosto um pouco para a direita. Porém, esse gesto vagaroso provoca uma enorme variação de brilho na sua coroa, causando um efeito magnetizante semelhante às oscilações das chamas que aparecem frequentemente em quadro (Imagem 2.13). Podemos supor que a motivação de Garrel para esse plano, no auge do seu pictorialismo, tenha sido simplesmente observar a incidência de luz sobre um objeto metálico. Mas, além disso, temos uma águia em cena, e a graciosidade e naturalidade da ave de rapina são cativantes. Se Musky veste sua coroa, podemos vislumbrar na altivez do animal o comportamento de um soberano. Segundo Jung, em *Psicologia e Alquimia* (1991, p. 212), a águia, assim como o abutre e o corvo, é um equivalente da Fênix, recorrente símbolo alquímico. A ave lendária, que após sua morte é capaz de ressurgir das cinzas, ilustra algo muito admirado pelos alquimistas: a transmutação da matéria – ou, em outras palavras, a forma como uma coisa transforma-se em outra, o mistério da origem.

Em um plano de uma composição fotográfica exemplar, temos a tela simetricamente dividida em duas. Estamos no interior do castelo, em face a uma grande janela que dá de frente para o mar. No batente esquerdo da janela está Musky, nua, vestindo apenas sua coroa; do lado

oposto está Nico, também nua, segurando somente uma bola de vidro (Imagem 2.14). As duas contemplam o horizonte, enquanto nossos olhos oscilam entre o centro do quadro, onde apreciamos o azul intenso do céu e do mar, e as duas bordas, onde as atrizes estão sentadas. O que foi comentado sobre a atração visual da chama e da coroa também se aplica à bola de vidro, que cria variações óticas conforme Nico vai girando o objeto em suas mãos, duplicando e deformando o horizonte.

Se o fogo foi o elemento preponderante na primeira metade do filme, na segunda, a água terá uma participação considerável, a começar pelo mar, além da pequena fonte de água sobre a qual Musky se debruça para matar a sede da maneira mais primitiva possível. Além de um possível bucolismo, há algo de sombrio na utilização do símbolo aquático. Talvez essa sensação tenha sido desperta pelo plano de Nico deitada à beira de um precipício, com a cabeça pendendo para o abismo. E, como já notou Bachelard (2013, p. 47), as águas dormentes são sinônimo de águas mortas, turvas como os rios do Hades. E são essas águas profundas que enxergamos no lago, sobre o qual, numa plataforma, Nico está deitada. É uma água extremamente calma (Imagem 2.15). Ao acompanhar uma ou outra bolha em sua superfície, conseguimos perceber a lentidão de seu fluxo. No plano final, Nico está deitada sobre um bote de madeira à deriva, e a embarcação roda ligeiramente, produzindo uma leve ondulação nessas águas calmas e opacas. O porquê de ela se lançar assim com tamanho fatalismo não é dito, porém o movimento das pequenas ondas geradas pelo bote nos dá alguma pista da morosidade da personagem.

Se o filme inteiro possui uma introspecção muito forte, a utilização de determinados elementos e a confessa influência hermética de Garrel nos leva a cogitar a presença de uma linguagem secreta. Diferente de *A Cicatriz interior*, que possui um simbolismo mais compreensível, *Athamor* parece cair em algo comum à alquimia, que, “na tentativa de explicar o mistério da matéria, projetava outro mistério, isto é, projetava seu próprio fundo psíquico desconhecido no que pretendia explicar: [...] o obscuro pelo mais obscuro, o ignorado pelo mais ingorado!” (JUNG, 1991, p. 256).

Athamor, apesar das belíssimas composições de quadro, do estudo dedicado da luz e do misticismo inquietante, não é um filme tão bem sucedido quanto seu predecessor, talvez pela ausência de som. Ao contrário de outros filmes mudos de Garrel, cujo silêncio compõe a

atmosfera, em *Athanor* sentimos falta de escutar o marulho, o sopro do vento, o estalar do fogo ou mesmo uma trilha, que, em *A Cicatriz interior*, fora essencial para compor a liturgia do gesto.

ALTAS SOLIDÕES (1974)

Depois da dissolução do coletivo Zanzibar, Philippe Garrel perde o financiamento de Sylvina Boissonnas, que lhe havia permitido viajar o mundo em busca das mais diversas locações. O que não impediu o cineasta de prosseguir com seu estilo de produção desprendido, porém teve que se adequar às novas contingências de realização. Garrel via o roteiro e a estrutura clássica de *set*, exigidos pelos produtores, como entraves para o desenvolvimento de sua intuição artística. Para manter sua liberdade criativa, portanto, o diretor precisou se colocar ainda mais à margem dos parâmetros estabelecidos pela indústria cinematográfica.

Sem a subvenção necessária para pagar uma equipe, Garrel radicaliza sua produção e decide fazer filmes sozinho, isto é, ele, uma câmera e um ator, ou melhor, uma atriz. Para manter sua autonomia artística, o cineasta chega ao ponto máximo da acumulação de funções, sendo ao mesmo tempo diretor, produtor, montador e operador de câmera. *Altas solidões* (Les hautes solitudes, Philippe Garrel, 1974), dentre outras coisas, abre mão da banda sonora, pois, se não havia meios de contratar um captador de som, o cineasta tampouco achou necessário uma pós-sincronização, muito menos uma trilha sonora, repetindo o gesto silencioso que marcara *O Revelador e Athanor*.

Ao longo dos anos 1970, Garrel continuaria a filmar de maneira semelhante. *Altas solidões*, todavia, talvez seja o exemplo mais rigoroso e mais exitoso dessa nova economia cinematográfica que o diretor viabiliza - por economia, entendemos a organização financeira e material dos recursos disponíveis. Dada a precariedade orçamentária, Garrel reinventa seu cinema. Levando adiante sua busca essencialista, ele elimina ainda mais elementos fílmicos para compor sua nova disciplina criativa. Se ele descarta o som – ainda que nesse filme, o silêncio tenha um papel fundamental –, a equipe e mesmo as cores, rodando na maior parte das vezes em película preto e branco, o que resta ao cineasta? Resta-lhe o ator, e a figura humana diante da câmera se tornará um elemento crucial para ele.

O mais fascinante é que essa penúria é revertida em novas possibilidades criativas. Por isso acredito que a restrição imposta a Garrel, e por Garrel, lhe tenha aberto muitos caminhos,

talvez porque o cinema seja uma arte muito complexa, haja vista a quantidade de fundamentos e pessoas que usualmente são necessários para a sua realização. Garrel, entretanto, queria ter um controle maior sobre o processo de filmagem – anos depois ele contaria que seu analista nomeara essa obsessão de um “medo de contaminação”, provavelmente derivado de uma noção romântica do gesto criativo, na qual a obra é um reflexo do íntimo do artista, que por sua vez rejeita a interferência alheia, que poderia ser prejudicial à pureza individualista do gênio criador.

Complexos à parte, o ponto é que essa economia criativa de Garrel lhe garantiu uma atenção redobrada sobre os elementos restantes. *Altas solidões* é um filme que se dedica a pouco: às atrizes e à luz que sobre elas incide. E é precisamente esse propósito modesto que rendeu ao filme sua maior riqueza: o olhar perante a atriz, tornando o diretor um herdeiro digno de filmes como *A Paixão de Joana d’Arc* (La passion de Jeanne d’Arc, Carl Th. Dreyer, 1928) e *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

Houve também comparações com Andy Warhol, devido à simplicidade do ato de filmar personalidades encarando a câmera – além da presença de Nico, que também participara de *Chelsea Girls* (Paul Morrissey e Andy Warhol, 1966). Garrel diz só ter tido contato com o cinema *underground* americano posteriormente, porém, é no mínimo estranho que em 1972, quando ele viajou pelos EUA com Jean-Luc Godard, ele não tenha sido apresentado ao cinema de vanguarda americano. Garrel, contudo, afirma que “o único filme do gênero que me marcou de verdade foi *Chelsea Girls*, que eu vi em 1975 na Cinemateca de Londres. É um filme [...] que transcende completamente a precariedade de meios e que para mim é um equivalente *underground* de *Acosado* (GARREL e LESCURE, 1992, pp. 53-54, tradução do autor⁵⁰).

Embora o diretor cite *Chelsea Girls* como o mais marcante, consideramos os *Screen Tests* (1964-1966) de Warhol formalmente mais similares ao que foi feito em *Altas Solidões*. No entanto, Garrel vai além do experimentalismo dos testes de câmera de Warhol. O que se deve, sobretudo, à parceria com a atriz Jean Seberg. O projeto surge do desejo de Garrel de filmar a estrela de *Acosado*; só que a atriz, de origem americana, possuía uma formação cênica tipicamente hollywoodiana, proporcionando um encontro fecundo entre duas escolas. Se, por um

⁵⁰ Do original: “le seul film de ce genre qui m’ait vraiment marqué, c’est *Chelsea Girls* de Warhol que j’ai vu en 1975 à la Cinémathèque de Londres. C’est un film [...] qui transcende complètement la précarité des moyens et qui est pour moi un équivalente *underground* d’À bout de souffle”.

lado, o cineasta conta que a filmava como um repórter, no sentido que ia até a casa dela sozinho com a câmera, como se estivesse num processo investigativo, Jean Seberg, por outro, tentava conceber situações dramáticas, que pudessem direcioná-la em cena.

Filmava o rosto dela. Às vezes a Jean chorava. Eu ficava parado por trás da câmera. A Jean era atriz do Actor's Studio e improvisava psicodramas. Eu filmava apenas o rosto dela, tornando assim secretas as condições de filmagem. Quando acabei esse retrato entreguei à Jean uma primeira montagem do filme dela, e ela gostou muito. A Jean já tinha rodado muitos filmes, mas dava-lhe prazer ter um filme que lhe era inteiramente dedicado. No fundo, nesse filme via-se a alma dela, que era muito bonita (GARREL, 2003, p. 23).

Esses psicodramas de Seberg podiam ser coisas simples, como: eu estou esperando a pessoa que eu amo me ligar, eu acabei de ser assaltada à mão armada, etc. Nesse filme mudo, obviamente tais elaborações da atriz não nos são transmitidas concretamente pela personagem, mas são as sensação, as reações corporais que elas provocam no corpo de Seberg que propulsionam o filme. Sendo assim, discordamos daqueles que o consideram um documentário⁵¹, pois existe um gesto ficcional por detrás dos planos, ainda que Seberg misture suas questões pessoais com situações hipotéticas. Ciente do foco contínuo em seu rosto, ela se esforça para apresentá-lo nas mais diversas feições. Contudo, o espectador é privado do contexto cênico concebido por Jean, e tem acesso somente a essa variação enorme de expressões que o rosto da atriz proporciona, nas suas diferentes intenções e intensidades.

Aparentemente, não se fala ali. Estamos no auge da intransitividade, no coração de um cinema que não deve mais nada à comunicação. Paradoxalmente, nessa relação com o mudo que é também uma extraordinária relação com a atriz, com o jogo, com a performance, é que aflora uma forma de diálogo. *Altas solidões* é provavelmente um documentário sobre o rosto de uma mulher, mas também um filme sobre a relação que se estabelece entre aquele que filma e aquela que é filmada. Aqui, não é a fala que se torna gesto, mas o gesto que se torna fala. [...] e é com certeza mais falante que muitos outros

⁵¹ No artigo *Retratos em movimento*, em que relaciona o cinema com a arte do retrato, Luiz Carlos Oliveira Jr. classifica dois filmes de Garrel como filmes-retratos: “O que está em jogo no filme-retrato é justamente o esvaziamento da ação e da narrativa em prol tão somente da captação do traço, da personalidade, quiçá da interioridade do(s) sujeito(s) enquadrado(s) pela câmera. Encontramos tal disposição em *Les hautes solitudes* (1974) e *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights...* (1985), de Philippe Garrel, assim como em *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke” (2015, p. 3).

filmes de Garrel. A beleza de *Altas solidões* vem essencialmente desse combate entre o cerimonial do mudo e essa atriz que quer absolutamente reintroduzir algo da ordem da palavra, mas que passa pelo mudo. Este face a face é belo e fascinante. Há, ao mesmo tempo, um mistério absoluto da presença e aquilo que significa. Nesse dispositivo mínimo, o que significa é ainda mais forte, e o menor gesto, o menor movimento de cílio ou de pálpebra, o menor sorriso de Jean Seberg, adquirem uma força considerável. Podemos ver todas as emoções atravessarem esse rosto. É a experiência mais bela e mais radical do olhar-câmera que se torna objeto privilegiado do filme por meio da relação com o tempo (JOUSSE, 2018, pp. 74-75).

Como bem notou Thierry Jousse, *Altas solidões* é o mais “falante” dos filmes mudos de Garrel. O rosto de Seberg transborda uma vontade comunicativa, e talvez o grande drama do longa-metragem seja essa impotência verbal. Tanto o filme quanto a personagem são incapazes de emitir sons. Queremos ouvi-los, mas não podemos. Há um jogo sádico que parece torturar tanto a personagem quanto o espectador, o que gera grande vínculo entre os dois. E as cenas elaboradas por Seberg e Garrel exploram bem esse jogo: vemos a atriz deitada na cama, ela está acordada, mas parece não querer se levantar. Ela tenta, porém algo a impede, Seberg parece torturada entre a vontade de sair e a de ficar. Então, acalma-se e tenta voltar a dormir, no entanto, ela está claramente sem sono: fecha os olhos, mas nenhuma posição a conforta (Imagem 2.16-2.19).

A maioria das cenas foi rodada no apartamento de Seberg, e, em várias delas, a atriz está de camisola, mesmo quando fora da cama, como se passasse o dia inteiro vestida dessa forma, sem intenção de sair de casa. A recusa a se levantar, trocar de roupa e sair para a rua são sintomas clássicos de depressão, e o filme parece nos alertar em relação a isso: essa mulher não está bem, está angustiada em sua solidão. Tina Aumont aparece como uma personagem amiga que conforta Jean, porém a protagonista não consegue livrar-se do peso que carrega. Desse modo, o silêncio da película reforça a agonia da personagem, que é incapaz de desabafar, pois não parece haver palavras que desafoguem sua tristeza. Ela está condenada a viver sua dor, cativa em seu corpo e mente. Esse sentimento nos parece evidente em muitos momentos, como no plano em que Jean está ajoelhada no canto do quarto, como se estivesse encurralada (Imagem 2.20). Sua respiração ofegante revela seu desespero, mas, no reflexo do espelho, não vemos nada nem ninguém além dela: a ameaça é interna.

Às vezes, a personagem passeia na rua, olhando vitrines e até mesmo sorrindo, mas seu humor oscila com facilidade, e os instantes de alegria são breves em comparação ao sofrimento constante. Contudo, esses lampejos de felicidade são essenciais para o ritmo do filme, bem como

a aparição de outros atores, sobretudo de Tina Aumont, que, em geral, está mais leve em cena, e sempre disposta a confortar a amiga nos breves momentos em que interagem.

Em uma das cenas mais dramáticas do longa, Jean, sentada na cama, toma vários comprimidos e os engole, depois de virar um cálice. Ela pega um livro, mas não consegue se concentrar na leitura; sua respiração se acelera, e Tina entra em cena e a socorre, forçando-a a expelir os medicamentos (Imagens 2.21-2.22). A atuação de Seberg é extremamente convincente, provavelmente porque ela vivia pessoalmente um drama semelhante, e muito do que projetou na personagem vinha de si. Como foi dito, Garrel lhe deu plena margem para improvisação, e o que aconteceria em cena nem sempre estava previsto, a tal ponto que temos notícia que o próprio Philippe Garrel, preocupado com a atriz, mandou interromper esse plano, acreditando que Jean poderia realmente estar cometendo suicídio em frente à câmera⁵².

Altas solidões, entretanto, não acaba em tragédia, mas com Jean, frente à câmera em um contraluz, de modo que seu rosto, o objeto central do longa, torna-se apenas uma sombra (Imagem 2.23). Ainda assim, o filme causa um impacto lancinante. Para o espectador ciente da biografia da atriz, o gosto é ainda mais amargo, pois, cinco anos depois da realização do filme, Jean Seberg viria realmente a se matar através da ingestão de barbitúricos, após um longo período de depressão, como atesta Garrel:

Ela foi submetida a quatro sessões de eletrochoque, a Jean. São quatro dias em campo de concentração, quatro eletrochoques [...] a taxa de suicídio em seguida é alucinante. [...] Pierre [Clémenti] foi submetido a eletrochoques. Eu também. Mas voltando à Jean, digamos que entre 1975 e 1979, ela viveu um martírio (GARREL, 2013, p. 155, tradução do autor⁵³).

⁵² “Garrel relata que ele nunca ficou tão impressionado com uma atriz. Prova disso, nesse dia de fevereiro de 1974, onde ela lhe propõe filmar o seu próprio suicídio. Eles se entenderam. Estava previsto que ela se deitaria de camisola na cama e que engoliria uma série de barbitúricos. Passado um lapso de tempo, ela simulará uma dor muito intensa na barriga e os gritos dela assustarão Tina Aumont, presente no quarto ao lado. Eles rodarão a cena. Mas no momento em que Seberg se contorce de dor, Garrel fica completamente em pânico, solta brutalmente a câmera e pula em cima dela, prevendo o pior. A reação de Seberg foi imediata; furiosa, ela lhe repreende violentamente: ‘Mas o que houve com você? Você está completamente louco! Você estragou a cena!’ No filme, um véu branco corta abruptamente a ação” (MORICE, 2017, p. 102).

⁵³ Do original: “*Elle a subi quatre séances d’électrochocs, Jean. C’est quatre jours en camp de concentration, quatre électrochocs. [...] le taux de suicide ensuite est hallucinant. [...] Pierre [Clémenti] a subi des électrochocs. Moi aussi. Mais pour revenir à Jean, on peut dire qu’entre 1975 et 1979, elle a vécu en martyre*”.

IMAGENS 2.16 – 2.19



Imagem 2.16 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.17 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.18 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.19 - Fonte: Altas, 1974

IMAGENS 2.20 – 2.23



Imagem 2.20 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.21 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.22 - Fonte: Altas, 1974



Imagem 2.23 - Fonte: Altas, 1974

A coincidência entre ficção e realidade, nesse caso, foi de extrema infelicidade. Ao longo de sua carreira, sobretudo na maturidade, Philippe Garrel utilizou-se do cinema para expurgar seus demônios; contudo, nem todos conseguem fazer essa sublimação através da arte. Para Jean Seberg, ter representado sua tentativa de suicídio não fora o bastante, e ela viria a encerrar sua vida de maneira semelhante à tentativa feita pela personagem do filme.

Apesar dessa fatalidade, a tristeza captada em *Altas solidões* é de uma sensibilidade indiscutível. Embora não seja expressa em palavras, é justamente a afasia da personagem, em conjunto com a mudez da película, que proporciona o ambiente de grande angústia. Pois, mesmo que o desespero da protagonista não seja verbalizado, o constante olhar da atriz, diretamente para câmera, a privacidade em que somos inseridos ao ver Jean Seberg sendo filmada em sua própria casa e a proximidade dos enquadramentos do rosto da atriz, onde vemos os mínimos gestos faciais denunciarem as inúmeras variações de humor da protagonista, acabam nos dando a impressão de que a personagem compartilhou um segredo conosco, de que algo de muito íntimo nos foi revelado.

Todo cinema de Garrel acaba por erigir um conhecimento sobre o rosto. É mais do que uma teoria, muito mais do que uma práxis. É um segredo que vê o rosto como uma superfície na qual se reflete silenciosamente um mundo interior e uma outra maneira de estar no tempo. É uma estética que sabe desde sempre fabricar segredos. E esse segredo, onde ele poderia estar guardado senão no rosto? (AZOURY, 2013, p. 93, tradução do autor⁵⁴).

Talvez o comentário de Philippe Azoury, ao enxergar em toda obra de Garrel esse cuidado extremo com o rosto, seja um pouco exagerado. É certo que praticamente todo o cinema ficcional está atento ao semblante do ator, porém, no caso de Garrel, acredito que *Altas solidões* seja, nesse sentido, um ponto de virada. A partir desse experimento cinematográfico de resultado primoroso, a atenção que o cineasta dará à face humana atingirá outros níveis. Por isso, aproveito o momento para comentar a importância do rosto e da sua representação cinematográfica, sobretudo do *close-*

⁵⁴ Do original: “*Tout le cinéma de Garrel a fini par s’ériger en une connaissance du visage. C’est davantage qu’une théorie, c’est beaucoup plus qu’une praxis. C’est un secret qui croit au visage comme une surface en laquelle se reflète silencieusement un monde intérieur et une autre façons d’être dans le temps. C’est une esthétique qui sait depuis toujours que filmer c’est fabriquer du secret. Et ce secret, d’où est-il-émis, sinon depuis le visage?*”.

up e do primeiro plano, que utilizarei como sinônimos. Jacques Aumont, em *Du visage au cinéma* (1992), abre o terceiro capítulo de seu livro com a seguinte citação de Georg Simmel:

De fato, é o rosto que resolve mais perfeitamente essa tarefa de produzir, com um mínimo de modificação de detalhe, um máximo de modificação na impressão do conjunto. Para resolver o problema essencial de toda atividade artística: tornar inteligíveis um por um os elementos formais dos objetos, interpretar o visível pelas suas correlações com o visível, é o rosto que parece melhor predestinado, já que nele cada característica é, em seu destino, solidária com a de cada um dos outros, isto é, com o todo. A razão disto – que é ao mesmo tempo uma consequência – é a formidável mobilidade do rosto: em termos absolutos, ela dispõe apenas de deslocamentos mínimos, mas, pela influência de cada um deles no habitus geral do rosto, ela suscita de alguma forma a impressão de uma modificação de grande potência. Poderíamos até dizer que há também uma quantidade máxima de movimentos investidos no seu estado de repouso, ou ainda que o repouso seja o instante, desprovido de duração, no qual convergiram inúmeros movimentos, e dos quais inúmeros movimentos vão partir (apud AUMONT, 1992, p. 77, tradução do autor⁵⁵).

A propensão expressiva concentrada na face humana já foi alvo de estudos não só de filósofos, mas também de biólogos, que tentaram compreender a razão evolutiva para o desenvolvimento da variedade de movimentos musculares no rosto de nossa espécie. Entretanto, minha discussão aqui se restringirá à representação cinematográfica da fisionomia humana.

Apesar da longa tradição pictórica dos retratos na história da pintura, no cinema, a representação do ser humano, com seu semblante ocupando a maior parte do quadro, demorou algumas décadas até ser plenamente incorporada ao contexto narrativo. No seu livro *O Homem Visível* (2008), Béla Balázs foi um dos primeiros entusiastas a teorizar sobre esse novo recurso, que ultrapassava uma questão formal e permitia à sétima arte atingir outras esferas da comunicação humana:

⁵⁵ Do original: “*C’est effectivement le visage qui résout le plus parfaitement cette tâche de produire, avec un minimum de modification de détail, un maximum de modification dans l’impression d’ensemble. Pour résoudre le problème essentiel de toute activité artistique: rendre intelligibles les uns par les autres les éléments formels des objets, interpréter le visible par ses corrélations avec le visible, c’est le visage qui semble le mieux prédestiné, puisqu’en lui chaque trait est, dans sa destination, solidaire de celle de chacun des autres, c’est-à-dire du tout. La raison de cela – et c’en est en même temps la conséquence – c’est la formidable mobilité du visage: dans l’absolu, cette dernière ne dispose, certes, que de très minimes déplacements, mais, par l’influence de chacun d’eux sur l’habitus general du visage, elle suscite en quelque sorte l’impression de modifications à forte puissance. On pourrait même dire qu’il y a aussi une quantité maximum de mouvements investis dans son état de repos, ou encore que le repos n’est que cet instant, dépourvu de durée, dans lequel ont convergé d’innombrables mouvements, duquel d’innombrables mouvements vont partir*”.

O cinema não trouxe apenas novos temas. Através do *close-up*, a câmera, na época do cinema mudo, também revelava as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem. [...] Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe. [...] *Close-ups* geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. Podemos ver um plano médio de uma pessoa, sentada e conversando calma e friamente. O *close-up*, entretanto, revelará os dedos que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-signo de uma tempestade interna. [...] *Close-ups* são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente (BALÁZS, 2008, pp. 89-91).

A cineasta Germaine Dulac também deu sua contribuição ao tema, em conferência realizada em 1924: “o plano psicológico, o primeiro plano, como nós o chamamos, é o próprio pensamento do personagem projetado sobre a tela. É a sua alma, sua emoção, seus desejos” (apud AUMONT, 1992. p. 95, tradução do autor⁵⁶). Balázs e Dulac são apenas dois exemplos de teóricos e diretores do cinema mudo que acreditavam na aptidão dos planos fechados em revelar a interioridade da pessoa ou coisa filmada. Apesar da confiança quase mágica que eles possuíam nesse gesto, sabemos que o resultado pressupõe um trabalho minucioso. Dessa forma, um primeiro plano rodado sem um propósito dramático trabalhado conjuntamente pelo realizador e pelo ator dificilmente extrairá a psicologia do personagem.

E em *Altas solidões*, mais do que nunca, Garrel confia na competência da máquina cinematográfica de penetrar na mente do ator. Sua confiança em Jean Seberg também é um fator estrutural, embora ele não filme a atriz apenas como um repórter, como disse. Se, por um lado, é Jean quem traz os elementos de construção de personagem, Garrel também elabora uma dramaticidade através dos ângulos de câmera, do controle do contraste, da duração dos planos e da montagem, produzindo algo além de uma “coleção de intensidades” (AZOURY, 2013, p. 66). Pois essas variações de intensidades dramáticas não são organizadas uma após a outra aleatoriamente. É o ritmo do filme e a sensibilidade do olhar que nos permitem acessar essa interioridade, ressignificando dramaticamente a superficialidade da imagem cinematográfica. O gesto criativo do diretor, portanto, não está ausente, ele é apenas contido, lembrando o modo de trabalho discreto de um cineasta admirado por Garrel: Robert Bresson, que não achava absurdo dizer aos seus atores – ou modelos, como ele os chamava – “eu os invento como vocês são” (2008, p. 34). Por mais modesta que possa parecer a proposta, aparentemente carente de

⁵⁶ Do original: “*Le plan psychologique, le gros premier plan, comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs*”.

inventividade, *Altas solidões* demonstra como essa limitação poética é capaz de produzir obras singulares na história do cinema, elevando o patamar de um dos intuitos mais caros à sétima arte: adentrar a psique humana.

UM ANJO PASSA (1975)

Existe uma expressão popular para quando um silêncio se estabelece, interrompendo uma conversação: comenta-se que “um anjo passou”. A imagem evoca a calma súbita em que os falantes se põem sem motivo aparente, como se algo os tivesse silenciado, provocando uma experiência conjunta de quietude. Ainda que invisível, intangível e não verbal, o passar do anjo configura-se como essa partilha de um momento suprassensível.

Um Anjo passa (Un ange passe, Philippe Garrel, 1975) todavia, não é mais um dos filmes silenciosos de Garrel. Os diálogos são de um naturalismo até então inédito na obra do cineasta, e, bem provavelmente, foram escritos em conjunto com os atores, que aparentam interpretar a si próprios – sobretudo Maurice Garrel e Laurent Terzieff, amigos de longa data que trocam suas experiências como atores. No entanto, o conteúdo do diálogo não parece ser o mais valioso para Philippe Garrel nesse longa-metragem, mas sim a cumplicidade que existe entre duas pessoas conhecidas que conversam entre si no ritmo que lhes convêm. Eles escutam e refletem sobre o que o outro tem a dizer, e, por isso mesmo, partilham frequentemente de um silêncio, um silêncio sintonizado, no qual ambos os interlocutores meditam sobre o mesmo assunto.

A única personagem que aparece sempre sozinha é Nico, e seus planos intercalam as cenas de conversa dos outros atores. Muitos desses planos com a atriz são mudos, o que nos leva a encará-la como o anjo que impõe o silêncio. Interrompendo as conversas, os planos de Nico não contêm diálogos, porém, em *off*, frequentemente escutamos sua voz entoando suas próprias canções, que lembram cânticos, devido ao acompanhamento instrumental, feito somente por um harmônio – espécie de órgão portátil, muito utilizado em igrejas católicas.

Os assuntos entre Maurice e Laurent são os de dois amigos: ora conversam sobre uma mulher, ora sobre trabalho. Curiosamente, falam de passagem sobre a produção de um filme de Garrel: “Onde você estava quando filmamos *O Revelador*?”, pergunta Laurent a Maurice, que

acompanhava de perto as filmagens do filho, mas não fora até a Alemanha presenciar o *set* de *O Revelador*. O tom dos diálogos deixa claro que são dois colegas que se conhecem há muitos anos, mas que não se veem com tanta frequência, então, de tempos em tempos, sentam para colocar a conversa em dia.

Os dois artistas também discutem a condição trágica dos atores, que, segundo Maurice, são os únicos que sabem a verdade, por serem obrigados a dizê-la, pois, como ele mesmo retifica, o ator precisa se exprimir com veracidade. Desse modo, seu trabalho é uma busca pelo verdadeiro. Diferente do filósofo, que constrói sua verdade a partir da lógica, o ator é um intérprete, que toma emprestado as palavras de outros, e transmite a verdade através de uma entonação correta, de uma postura contundente, de um gesto certo.

Outra atriz que aparece em cena é Bulle Ogier, também de vasta carreira no cinema e teatro. Bulle é mais conhecida pela sua colaboração com o diretor Jacques Rivette. Ela contracena com Jean-Pierre Kalfon, ator veterano e amigo de Philippe Garrel.

Em outro momento, Maurice reaparece como o analista do amigo. Agora como paciente, Laurent discorre sobre como a angústia é algo inerente à linguagem. Maurice comete um ato falho e chama a linguagem de “langoige” – uma contração das palavras linguagem (*langage*) e angústia (*angoisse*); ambos se divertem com o verbete, que resume bem a ideia, e, após algumas risadas, eles se calam. Talvez a passagem do anjo seja justamente esses instantes em que se consegue ficar calado e não ser acometido pela necessidade de comunicação. Isto é, compartilhar um momento com alguém sem ter a ânsia de verbalizá-lo, sem temer que o instante se perca no vazio.

Um Anjo passa sonda o poético através da busca pelo silêncio. E não é só por meio das letras e poemas recitados por Nico que a poesia é abordada no filme. Em uma última cena, Maurice e Laurent conversam sobre o tema. Maurice, afeito à concisão, recita um haikai. Laurent, por sua vez, cita Rainer Maria Rilke. Se a figura do anjo permeia toda a película através dos silêncios, que nos remetem ao título, o poeta austríaco não poderia ser mais conveniente. Apesar do tom amigável da maioria das conversas, há algo de incômodo que assombra esse longa-metragem, sensação que provavelmente vem da presença de Nico e de sua música sombria. Mas, se há pouco dissemos que a atriz, de alguma maneira, representa o anjo que passa, como conciliar

essa ideia com algo temível? Deixo a resposta para Rilke com os versos iniciais de *Elegias de Duíno* (1984):

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos? Todo anjo é terrível.
E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo
do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia
valer? Nem anjos, nem homens
e o intuitivo animal logo adverte
que para nós não há amparo
neste mundo definido [...] (RILKE, 1984, p. 3).

O BERÇO DE CRISTAL (1975)

Em *O Berço de cristal* (*Le berceau de cristal*, Philippe Garrel, 1975), a poesia é ainda mais um componente estruturante. Extremamente sombrio, esse filme colorido de Garrel tem como protagonista Nico, que lê seus poemas em seu quarto. O longa-metragem possui uma trilha sonora que toca quase incessantemente, porém, quando a música se ausenta, sentimos o imenso vácuo que o silêncio produz. Durante as leituras de Nico, o intervalo entre as palavras, típico da declamação poética, produz um silêncio profundo, em consequência provavelmente das cenas terem sido gravadas em estúdio, sem uma ambiência sonora de fundo. De todo modo, essas pausas provocam um efeito sinistro. Talvez por isso Gaston Bachelard atente para a necessidade de “compreender que o princípio do silêncio em poesia é um pensamento oculto, um pensamento secreto” (2009, p. 259). Como ficará claro mais adiante, *O Berço de cristal* é um filme que carrega consigo um pensamento ignoto, que, de alguma forma, se faz evidente na atmosfera do filme, e se concretizará na cena final.

Embora tenha concebido o filme como parte de uma trilogia, conjuntamente com *A Cicatriz interior* e *Athamor*, o diretor acabou abandonando a ideia, por acreditar que a sessão tripla seria demasiadamente pesada para o público. A decisão me parece correta, pois os 80 minutos de *O Berço de cristal* são suficientes para exaurir o espectador.

O filme nos leva para dentro do universo criativo de uma poeta/compositora. Vemos Nico em um quarto escuro, onde, com exceção do rosto da atriz, do livro e da escrivadinha, tudo ao seu redor são sombras (Imagem 2.24). Observamos Nico ler um pequeno livro, concentrada em sua leitura e em seu cigarro e completamente alheia à presença da câmera. A música, composta por Manuel Göttsching e Lutz Ulbrich, do grupo de krautrock Ashra, acrescenta uma ambiência soturna, gerada pelas notas longas do sintetizador e da guitarra equalizada com bastante eco. A leitura é pausada: Nico para, olha para frente, abre a boca como se fosse articular algo e retorna para o livro. Sabe-se que a poesia demanda uma leitura diferenciada, pois, ao contrário do fluxo contínuo característico da prosa, os versos precisam ser saboreados, lidos e relidos com calma, ampliando o acesso à pluralidade semântica característica dessa arte.

Embora a presença de Nico seja dominante no filme, outros atores aparecem em cena: Dominique Sanda, Anita Pallenberg, Margareth Clémenti, Frédéric Pardo e o próprio Philippe Garrel emprestam seus rostos ao longa, que é conduzido pela trilha sonora que mescla rock psicodélico e música eletrônica – mistura bem incomum para a época, e que ainda hoje causa estranheza. Essa cama de som criada pelos instrumentos reverberantes dá a impressão de que os personagens estão ou dormindo, ou hipnotizados, e de que nós, espectadores, estamos sendo guiados até as profundezas desse delírio.

Outro elemento que alimenta o clima fantástico são as inserções das pinturas de Frédéric Pardo. Dando continuidade a proposta de invadir o âmago criativo dos artistas, Philippe Garrel decupa os quadros de influência surrealista de seu amigo, além de apresentar cenas do pintor em seu ateliê. O cartaz do filme é feito com uma dessas pinturas, em que vemos a estátua de um nu feminino em meio a um bosque cerrado, criando um contraste entre as regiões escuras e a luz crepuscular alaranjada. A pose da estátua, languidamente deitada com o pescoço caindo, dialoga com uma posição de Nico, com a cabeça caída, virada para cima, olhando para o céu (Imagens 2.25-2.26). É a postura de uma sonhadora, mas também a de uma viciada no estado de semiconsciência posterior ao baque. Essa associação não é disparatada, pois, mais tarde no filme, veremos a atriz fumar um pequeno cachimbo e, em seguida, piscar os olhos com extrema lentidão, uma alusão ao consumo de opióides. E conhecendo a biografia de Nico, eu não hesitaria em dizer que se trata de heroína.

Existem outros momentos em que a pintura de Pardo dialoga com planos filmadas por Garrel. Dominique Sanda, por exemplo, é filmada em um jardim pelo cineasta e, em seguida, a vemos retratada em um quadro de Pardo, o que nos permite contemplar a atriz através dos olhos de dois artistas. E Pardo não inspirou Garrel apenas através da pictorialidade de seus quadros, mas também pelo seu modo de trabalhar, que foi fundamental para a concepção do filme, como comenta o diretor: “Eu tinha um amigo pintor que fazia pinturas psicodélicas, bem despojadas [...]. Eu vivi próximo dele durante um ano. Eu tinha vontade de trabalhar como na pintura, ou seja, eu queria fazer coisas que fossem picturais” (GARREL, 2013, p. 159, tradução do autor⁵⁷). A inspiração pictórica vai além de Pardo: a pintura de alcovas de Georges de la Tour também é resgatada pelo cineasta, que já citou o pintor barroco francês como uma grande inspiração visual (PAÏNI, 2013, p. 51). O uso das cores também é notável, pois, se os personagens não interagem muito em cena, fechados dentro de si, a oscilação de cores em *O Berço de cristal* é utilizada como recurso dramático, permitindo-nos adentrar esses personagens taciturnos.

Apesar de não possuir propriamente um enredo, é possível dizer que o cerne do filme é o processo de escrita de Nico. Ela anda de lá para cá fumando um cigarro após o outro, enquanto sua voz em *off* recita o que viria a ser a letra da canção *Purple Lips*. Além dos lábios roxos que nos remetem à boca de um defunto, dois outros versos nefastos nos chamam a atenção “Às vezes nós devemos evitar trazer/ Certos pensamentos à luz⁵⁸”. Que pensamentos seriam esses? Como já apontado por Bachelard, a poesia oculta em seu silêncio parte de suas meditações. A atmosfera do filme, entretanto, nos dá uma pista de que o segredo não será uma boa surpresa. Por outro lado, é interessante considerar que *O Berço de cristal* descumpra o conselho presente no verso de Nico, e traz certos pensamentos obscuros à luz.

Retornando ao filme, minutos depois ela repete os versos e os escreve: trata-se de uma poeta em seu momento de composição. A luz escassa e a compenetração da escritora nos dão a impressão de que seu mundo não vai muito além de seu quarto e de seus livros. Entretanto, ao

⁵⁷ Do original: “*J’avais un ami peintre qui faisait de la peinture psychédélique, très dépouillée [...] J’avais vécu près de lui pendant un an. J’avais envie de travailler par rapport à la peinture, c’est-à-dire que j’avais envie de faire des choses qui soient picturales*”.

⁵⁸ *He reminds me of a laughter/ That has left me going down/ And my heart is falling silently/ Into the driving evening sound// Sometimes we must keep from bringing/ Certain thoughts up to the light/ And a matter of the winning/ In a case of two lips lies// I have looking out for him/ From over this broken bridge/ The safest place it seems to be/ To ever reach his purple lips* (NICO, 1981).

mesmo tempo que a escuridão sugere um isolamento, toda essa região de penumbra em volta da artista pode ser vista para além do vazio. Podemos enxergar nessas sombras a nebulosidade dos seus pensamentos, os mil outros mundos que povoam sua mente. Não acessamos verbalmente os devaneios da escritora, porém a trilha sonora nos faz mergulhar na fantasia junto com Nico, cujos versos ecoam em nossos ouvidos.

A presença dos entorpecentes é significativa. Depois de tragar, os olhos azuis de Nico parecem vazios, e ela já não aparece lendo nem escrevendo. Seu olhar encara o nada, praticamente imóvel. Os opióides costumam provocar um estado semelhante ao sono, e os enquadramentos nos mostram que Nico se entrega cada vez mais à escuridão – por vezes, mais de 3/4 da tela é composta por sombra (Imagem 2.27). Após um longo bloco de pura imobilidade, no qual a trilha nos dirige nessa derrocada, a música para. Vemos, em uma pintura de Pardo, a representação de um gigante, que aponta para baixo, e de um castelo em chamas. O fogo e o dedo, que sinaliza algo abaixo, algo subterrâneo, evoca a imagem do inferno. Se, há algum tempo, só víamos cenas com Nico, agora cada ator-personagem do filme reaparece em um último plano cada, como se fossem as pessoas queridas de Nico, as pessoas nas quais ela pensa antes de concretizar seu último ato, isto é, antes de pegar uma pistola e apontar para sua têmpera. O tiro reverbera com intensidade, mas seu corpo desfalece lentamente na cadeira, encerrando a película.

T.L.: - Em *O Berço de cristal* ela [Nico] morre também, devorada pela escuridão que invade a película, enquanto ouvimos o tiro da pistola. Por que essas imagens mórbidas?
 P.G.: - Eu queria conjurar sua morte. Nós tínhamos uma relação forte, mas perigosa, eu pressentia ameaças... Em *A Criança secreta* eu contei como nosso amor afundou na droga, mas eu não gosto de falar dessas coisas que são antes de tudo, no meu ponto de vista, uma consequência do estado de isolamento no qual a sociedade industrial mantém os artistas. Alguns morrem, usados pelo sistema, como aconteceu com amigos meus. Eu mesmo fiz uma tentativa de suicídio depois de *O Berço de cristal* (GARREL e LESCURE, 1992, p. 66, tradução do autor⁵⁹).

⁵⁹ Do original: “T.L.: - *Dans Le Berceau de cristal elle [Nico] meurt aussi, engloutie par le noir qui envahit la pellicule, tandis qu’on entend un coup de pistolet. Pourquoi ces images morbides?*
 P.G.: - *Je voulais conjurer sa mort. Nous avons une relation forte mais dangereuse, je pressentais des menaces... J’ai raconté dans L’Enfant secret comment notre amour s’était enlisé dans la drogue mais je n’aime pas parler de ces choses qui sont d’abord, à mes yeux, une conséquence de l’état d’isolement dans lequel la société industrielle maintient les artistes. Quelques-uns sont morts, usés par le système, qui étaient mes amis. J’ai fait moi-même une tentative de suicide après Le Berceau de cristal”.*

IMAGENS 2.24 – 2.31



Imagem 2.24 - Fonte: Berço, 1975



Imagem 2.25 - Fonte: Berço, 1975



Imagem 2.26 - Fonte: Berço, 1975



Imagem 2.27 - Fonte: Berço, 1975



Imagem 2.28 - Fonte: Azul, 1979



Imagem 2.29 - Fonte: Azul, 1979



Imagem 2.30 - Fonte: Azul, 1979



Imagem 2.31 - Fonte: Azul, 1979

Minha insistência em ressaltar a aura lúgubre do filme não era despropositada. Sem as amarras da narrativa clássica, o longa consegue enredar-nos em uma espiral de loucura. É comum aos espectadores de *O Berço de cristal* saírem do cinema com a sensação de terem experienciado uma enorme “bad trip”⁶⁰, o que evidencia o abalo emocional gerado. A negatividade é predominante nesse filme extremamente denso, uma espécie de *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972, Ingmar Bergman) do cinema *underground*. Apesar do mal-estar gerado pela visualização, o longa não deixa de ser belíssimo. Raramente no cinema se capturou tão bem a alma desesperada e autodestrutiva que possuem tantos artistas, e que, durante muitos anos, uniu o casal Garrel-Nico. Philippe não continuaria por muito mais tempo cultivando esse romantismo mórbido, partindo para novas perspectivas de vida, ao contrário de Nico, que, durante os doze anos de vida que ainda lhe restaram, manteve seus maus hábitos. Mesmo que sua morte prematura não tenha vindo pelo suicídio ou em consequência direta do vício, esse modo de vida já vinha prejudicando há muito a saúde da artista. Como mostrarei adiante, a representação dessa deterioração física e mental persiste nos filmes do cineasta até o final da década, embora seja em *O Berço de cristal* que ela se apresente com maior vigor.

VIAGEM AO JARDIM DOS MORTOS (1976)

A relação de Philippe Garrel com os atores é primordial em seus filmes dos anos 1970, e *Viagem ao jardim dos mortos* (*Voyage au jardin des morts*, Philippe Garrel, 1976) surge a partir da proposta de Maria Schneider para realizarem um filme juntos. Ele aceita o convite e, em pouco tempo, propõe à atriz uma adaptação de um livro de Gabriele d’Annunzio.

Eu me inspirei vagamente num romance de D’Annunzio que se chamava *O Triunfo da morte*. Eu me inspirei apenas em uma dezena de páginas do livro para a banda sonora. E pedi para Maria passar os diálogos. Eu concebi a banda-imagem completamente diferente da história. Quando eu pergunto para amigos o que eles pensaram do filme, eles acham a *Viagem ao jardim dos mortos* exatamente igual aos meus outros filmes. Fazendo a escolha apropriada de textos dentro do livro de Gabriele D’Annunzio, eu alcancei algo que tomam ser escrito por um intelectual de esquerda, sendo que foi escrito por um nobre de direita. Em arte, fora duas ou três reflexões politizadas, o diálogo de amor é absolutamente o mesmo, seja em livros de direita ou de esquerda (GARREL, 2013, p. 162, tradução do autor⁶¹).

⁶⁰ “Viagem ruim” é a tradução literal para a expressão inglesa, que faz alusão a uma má experiência ocasionada pelo uso de narcóticos.

⁶¹ Do original: “*Je me suis vaguement inspiré d’une nouvelle de D’Annunzio qui [...] s’appelait Le Triomphe de la mort. Je me suis inspiré seulement d’une dizaine de pages du livre pour la bande-son. J’ai fait dire les dialogues par*

A escolha de adaptar Gabriele D'Annunzio foi corajosa, tendo em vista essa disparidade entre os dois artistas. De todo modo, a declaração de Garrel faz pensar em um desafio que o realizador propõe a si mesmo: acreditando na substância da expressão artística, o cineasta chega à conclusão de que a época e as fronteiras que o separam de D'Annunzio, bem como as crenças políticas opostas, não são suficientes para impedir uma identificação entre ambos, pois a expressão do amor através da arte seria semelhante entre todos os homens. Curiosamente, essa é a única adaptação literária de toda carreira cinematográfica do diretor.

Filmado em um Cinemascope colorido, escolha rara em Garrel, *Viagem ao jardim dos mortos*, como *O Berço de cristal*, possui uma utilização notável das cores. Através de uma iluminação não-naturalista, variações nas temperaturas de cor e cenários monocromáticos externam os sentimentos dos personagens. O vermelho sangue é especialmente marcante nesse filme sobre uma paixão pulsante e destrutiva.

Outra vez mais, o ímpeto de pintor se sobressai na produção de Garrel: o primeiro plano do filme é um afresco de uma criança, que nos remonta à Itália de D'Annunzio. Contudo, o escritor italiano, muito associado ao decadentismo do século XIX, insere-se num estilo literário com um tom mais carregado do que Garrel costuma nos oferecer. Pelo menos é a sensação que temos ao ver Georges (Laurent Terzieff) e Hippolyte (Maria Schneider) em cena. Se, por um lado, o gestual dos atores, que trocam abraços e carícias, está próximo de um estilo que viria a ser marca de Garrel, os personagens extravasam extensos monólogos, tornando os diálogos excessivamente literários.

Laurent Terzieff empresta suas rugas ao decadente personagem de D'Annunzio. Ainda que o rosto marcado do ator caia bem ao protagonista, Terzieff e Schneider não parecem estar no mesmo registro de atuação. Enquanto Laurent assume a literariedade do texto, dando teatralidade ao drama vivido por Georges, Maria atua com leveza, parecendo ignorar ou não levar em consideração a gravidade do companheiro.

Maria. J'ai conçu une bande-image complètement différente de l'histoire. Lorsque je demande à des amis ce qu'ils pensent du film, ils trouvent que le Voyage au jardins de morts est exactement comme mes autres films. En faisant un choix de textes appropriés à l'intérieur du livre de Gabriele D'Annunzio, j'étais parvenu à ce qu'on prenne mes dialogues pour un texte écrit par un intellectuel de gauche, alors que c'était écrit par un noble de droite. En art, à part deux ou trois réflexions politisées, le dialogue d'amour est absolument le même que ce soit dans les livres de droite ou de gauche".

Ainda assim, esse média-metragem de 55 minutos nos proporciona alguns belos planos. Exemplo disso é o close nos olhos verdes do ator: com um olho no canto inferior esquerdo e o outro no canto superior direito da tela, o olhar ocupa a diagonal do quadro em formato Scope, levando-nos ao íntimo desse protagonista desequilibrado. No entanto, o porquê de tanta amargura dificilmente pode ser compreendido por alguém que não conheça a obra adaptada. Nico até aparece em um único plano discreto, sugerindo ser um terceiro elemento da relação, porém temos apenas uma pista desse conflito, pois a maior parte da narrativa é construída a partir das falas e não vemos muito mais fora os dois protagonistas.

Um elemento que desde o princípio está bem estabelecido no filme é o clima mórbido. A morte já está no título e, quando vemos uma pistola e uma navalha, essa iconografia funesta, somada à tortura interna do protagonista, não deixa muita dúvida quanto ao que o destino lhe guarda.

Ainda que previsível, a cena final do suicídio é a mais interessante do filme. A sensação é que Garrel havia rodado tudo que a antecede apenas para chegar àquele momento, talvez porque, ali, o cineasta concretizava artisticamente um desejo interno – como mencionado, Garrel fizera uma tentativa de suicídio no ano anterior. Com a pistola na mão, Georges mira-se no espelho com olhar determinado, corta para tela preta enquanto a voz em *off* continua. É voz do protagonista, que guiou todo o filme, e, com ela, ele se encerrará. Primeiro, a imagem se vai; depois, a voz. É importante notar que, nesse filme, a fala está distante do seu uso corriqueiro e atua mais como pensamento ou como uma divagação de grande requinte literário. De todo modo, depois que a tela escurece, temos a impressão de ter acesso aos últimos pensamentos do suicida. Não escutamos o tiro, tampouco o vemos, mas, pelas palavras de Georges, compreendemos que a fatalidade há muito anunciada enfim se cumprira.

Durante esse capítulo, comentei frequentemente sobre a economia garreliana. A partir de seus filmes, foi mostrado como o cineasta conseguiu atingir uma alta qualidade estética apesar dos recursos parcos. Mais do que isso, argumentei que essa contenção nos gastos, muito abaixo de uma produção cinematográfica padrão, permitiu que Garrel desenvolvesse novos métodos de filmagem e chegasse a resultados únicos na história do cinema. Todavia, nem sempre a criatividade consegue suplantar a restrição de meios. Infelizmente, *Viagem ao jardim dos mortos* me parece um desses exemplos que ficam aquém de seu potencial.

O AZUL DAS ORIGENS (1979)

O Azul das origens (Le bleu des origines, Philippe Garrel, 1979) é um título enigmático, sobretudo ao considerar que esse média-metragem foi rodado com uma câmera à manivela e, portanto, em preto e branco. Isso dito, é certo que o azul não é, aqui, uma referência visual. Robert Bonamy, em colóquio⁶², ofereceu uma possível explicação: em francês, utiliza-se a cor azul (*bleu*), metaforicamente, para situações melancólicas. *Bleu* também pode ser usado como sinônimo de hematoma, logo, a expressão “*avoir du bleus au coeur*” significa estar com o coração machucado, isto é, estar triste. Esse emprego também é semelhante em língua inglesa, tendo dado origem à *bluenote*, artifício musical utilizado em harmonias de Blues e Jazz, que imprime um caráter lamentatório ao arranjo. Contudo, não é a através da música que essa “tristeza azul” se apresenta, pois se trata de outro filme silencioso de Garrel. Resta, então, apontar o estado de espírito melancólico como o motivo para o título.

Assim, o nome *O Azul das origens* talvez faça referência a uma dor primordial que impede o indivíduo de ser plenamente feliz. Para além dessa gênese da tristeza, a palavra “origem” pode remeter a um traço particular do filme: o fato de ter sido rodado com uma câmera à manivela e ser absolutamente silencioso. Esse gesto não deixa de ser uma forma de resgatar o primeiro cinema: o cinema dos irmãos Lumière, com o qual Garrel possui um forte vínculo. Como Thomas Lescure já observou em *Une caméra à la place du coeur*, o comentário abaixo de Jacques Aumont sobre os Lumière poderia muito bem ser usado para falar da obra de Garrel:

Em Lumière, campo, fora de campo e antecampo (*avant champ*) permanecem infinitamente permeáveis; as fronteiras são flexíveis, ou melhor, porosas. Por quê? Justamente pela fraca carga ficcional daqueles filmes. Em um sistema em que a narração encontrável é obrigatoriamente aleatória, as barreiras entre a posição do cineasta e a posição do que é filmado não podem ser rígidas, já que tanto uma quanto a outra ainda estão marcadas pela origem comum no real (AUMONT, 2018, p. 58).

Se eu já havia comentado a admiração de Garrel pelos pioneiros da imagem em movimento, acredito que seja em *O Azul das origens* que o cineasta vá mais fundo na busca desse cinema primitivo, o que não deixa de ser parte de seu esforço contínuo de encontrar a essência da sétima arte. Pois, se os Lumière foram os primeiros a realizar cinema, ainda muito fascinados

⁶² BONAMY, Robert. *Bleu Garrel*. In: PHILIPPE GARREL – LE TEMPS INCORPORÉ, 2018, Paris.

com as possibilidades tecnológicas da máquina cinematográfica, eles contentavam-se em filmar situações corriqueiras, sem grandes pretensões cenográficas. E é esse gesto primordial, da origem dos cinemas, de filmar as pessoas próximas e os arredores, que Garrel retoma em *O Azul das origens*.

Era o meu quarto filme com Zouzou e o sétimo com Nico. A fidelidade é uma atividade articuladora do meu cinema. É preciso se dar o tempo de viver para fazer obras magistrais. É preciso permitir que a inspiração surja e que a vida decorra. É difícil filmar uma paisagem quando você não sai de férias há de sete anos (GARREL, 2013, p. 164, tradução do autor⁶³).

Nessa passagem, Garrel não só se declara fiel aos seus atores e parceiros de realização, como também afirma que essa constância, essa revisitação contínua dos mesmos rostos, dos mesmos temas, é precisamente o que move sua obra. E, a partir da metáfora da paisagem, o cineasta também nos revela que, para ele, o ato de filmar requer intimidade com o objeto, seja um local ou uma pessoa. Como ele comenta em seguida na entrevista, há uma diferença entre conceber o registro de uma imagem virtual de uma árvore qualquer e planejar como filmar determinada árvore que você já conhece bem.

Antes de entrar no filme em si, abrirei um parêntese sobre o uso da fotografia em preto e branco nos filmes de Garrel. Isso porque, em 1978, ano em que *O Azul das origens* foi rodado, o uso de película em cores já era dominante no mercado há praticamente vinte anos. Mas como tem sido apontado, Garrel realizava seus filmes à margem da indústria cinematográfica, entretanto sua persistência na película monocromática vai além do fator econômico e se mantém ao longo dos anos – ainda hoje, a maioria dos filmes do diretor (21 de 33) é em preto e branco.

Não há dúvida que a opção de Garrel por esse tipo de registro fotográfico é uma escolha estética que ultrapassa a questão financeira. Contudo, acredito que essa predileção esteja de acordo com a economia poética que o diretor se propõe. Pois o preto e branco, em teoria, é a ausência das cores, e, portanto, um artifício a menos. E, como temos tentado demonstrar, na obra

⁶³ Do original: “*C’était mon quatrième film avec Zouzou et mon septième avec Nico. La fidélité est une activité charnière de mon cinéma. Il faut vraiment se donner le temps de vivre pour faire des oeuvres magistrales. Il faut permettre à l’inspiration de surgir et à la vie de s’écouler. Il est difficile de filmer un paysage quand on n’est pas allé en vacances depuis sept ans*”.

de Garrel, a restrição de recursos permite ao autor trabalhar mais atentamente o material que tem em mãos.

Uma vez que a cor é suprimida, quais outras qualidades fotográficas poderiam ser aprimoradas? Antes de responder a pergunta, transcrevo um diálogo memorável de *O Estado das coisas* (Der stand der dinge, Wim Wenders, 1982): “Mark: Sabe, eu tiro fotos, fotografias, mas eu nunca tinha pensando em preto e branco antes de ver nossas filmagens. Você me entende? Dá pra ver o formato das coisas. Joe: A vida é em cores, mas o preto e branco é mais realista”⁶⁴. A resposta do personagem vivido por Samuel Fuller é paradoxal, porém vai ao encontro de uma sensação que muitos fotógrafos, cineastas e leigos já tiveram. Há algo de mais real na fotografia preto e branco, apesar da indiscutível pluralidade cromática do mundo natural. Entretanto, a cor é apenas um dos muitos elementos de uma imagem fotográfica, embora, valha dizer, um elemento muito preponderante. Mas talvez seja justamente esse caráter vistoso das cores que atrapalha a percepção de outros elementos visuais.

Sabe-se que o olho é atraído pela luz; sendo assim, uma fotografia repleta de estímulos luminosos de diferentes intensidades, isto é, das mais variadas cores, fará com que o olhar se desloque mais, constantemente atraído pela diversidade crômica que a foto colorida possibilita. Isso, no entanto, pode acabar afetando nossa percepção sobre outros elementos da imagem, como o contraste entre as figuras e a relação espacial entre elas. É por isso que o personagem de *O Estado das coisas* consegue enxergar melhor o “formato das coisas” em preto e branco. Uma vez que o atrativo do colorido é eliminado, detemo-nos mais em outros aspectos, seja nas linhas que compõem a imagem, na profundidade de campo ou no contraste da incidência luminosa.

Também existem diferenças no processo químico do negativo colorido e do preto e branco, e seria possível apontar uma ligeira superioridade na definição do negativo preto e branco, porém deixo essa discussão técnica aos especialistas. Interessa-me mais um aspecto metafísico da fotografia, e, para tanto, tomarei emprestado uma passagem de *A Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser:

⁶⁴ No original: Mark: *You know, I take pictures, photographs, but I never really thought in black and white before I saw our rushes. Do you know what I mean? You can see the shape of things.* Joe: *Life is in colour, but black and white is more realistic.*

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações ‘ideais’, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a sua ausência total.

As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. [...] Na realidade, porém, as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco (1985, pp. 22-23).

Flusser prossegue seu argumento debatendo a fragilidade da ideia de correspondência do real que o colorido pressupõe, como se a fotografia não fosse um aparato técnico desenvolvido por empresas e, por detrás da aparência naturalista da fotografia, não existissem divergências nos procedimentos. Como exemplo, ele cita o “verde Kodak” e o “verde Fuji”, pois a simples escolha da marca do negativo influencia nas cores obtidas. Ainda que o verde do local retratado possa se assemelhar ao verde de ambas as empresas, a cor representada jamais será idêntica à real. Para Flusser, a fotografia colorida disfarça melhor o mecanismo de representação da cor, que é evidente no preto e branco, já que, nesse caso, tudo é transformado em escala de cinza. Assim, o filósofo conclui que as fotografias “brancas e pretas são, pois, mais ‘verdadeiras’. E quanto mais ‘fiéis’ se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (FLUSSER, 1985, p. 23).

Resumindo um pouco minha argumentação, acredito que a imagem fotográfica em preto e branco permite uma concentração maior em aspectos que acabam sendo negligenciados na sua representação colorida. Portanto, o preto e branco nos permite ver o formato das coisas, perceber os contornos da sombra, as nuances de iluminação e a espacialidade das figuras com maior nitidez, uma vez que o estímulo cromático foi reduzido à escala de cinza. Os tons de cinza, por sua vez, ressaltam o caráter conceitual da representação fotográfica, como desenvolve Flusser, pois transformam o mundo em situações ideais, isto é, no preto e branco, em luz e sombra. Um procedimento técnico que me parece estar perfeitamente de acordo com as buscas formais de Garrel. Além de tudo isso, o preto em branco em si “já é uma forma de estilização, eliminando os

detalhes cacofônicos da cor” (BERGALA, 2015, p. 32 – tradução do autor⁶⁵) e criando uma paleta de cores bem delimitada.

Uma vez que essa preferência do cineasta pela fotografia em preto e branco foi debatida, retorno a *O Azul das origens*. Apesar das semelhanças estéticas com *Altas solidões*, *O Azul das origens* não possui toda a dramaticidade do seu antecessor. Zouzou representa cenas cotidianas: penteando-se em frente ao espelho, em seu quarto conversando com um amigo ou fumando no pátio interno de um prédio enquanto aguarda alguém. Já Nico, vestindo um sobretudo preto, aparece em cenários mais inusitados, como o teto da Ópera de Paris. Assim como em *Um Anjo passa*, a sensação de que a atriz alemã representa um anjo negro se repete (Imagem 2.28). Recostada sobre uma estátua, no topo do prédio, a visão superior da personagem sobre a cidade me faz pensar se Wim Wenders se inspirou em Garrel para rodar *Asas do desejo* (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1987).

Além da roupa preta, outro fator que compõe a obscuridade da personagem de Nico é uma menção às drogas. O plano detalhe de uma notícia de jornal aparece rapidamente, e o título da matéria faz alusão à descoberta da heroína pela artista. Depois disso, ao vermos a atriz parada em frente à escadaria de uma igreja, vem à mente não somente a imagem do anjo negro, mas também da viciada: será que ela está ali parada à espera de seu traficante? A figura romântica de poeta maldita faz novamente parte da composição da personagem de Nico, que aparece escrevendo e também lendo um manuscrito no topo da Ópera (Imagem 2.29). É curioso notar que, mesmo do alto, não se vê nenhuma pessoa na rua; pelas roupas das atrizes, podemos supor que é inverno, mas, seja como for, as ruas de Paris tão vazias reforçam a presença sombria de Nico, como se ela fosse um espectro que vaga pela cidade. O plano no telhado também é filmado durante a noite, e uma questão técnica salta aos olhos: os planos frequentemente estão superexpostos ou subexpostos – muito provavelmente em decorrência das condições do equipamento usado

Zouzou e Nico se encontram por acaso na rua, e ficam felizes em se ver. Zouzou mostra um álbum de fotografias de família para Nico, que o observa com um sorriso no rosto. Em outra

⁶⁵ Do original: “La photographie (surtout en noir et blanche [...]) est déjà une forme de stylisation, d’élimination des détails cacophoniques de la couleur”.

cena, Nico toca piano sob a supervisão de uma professora vivida por Jean Seberg, em uma participação discreta. Não é possível fazer grandes suposições a partir das cenas, mas, ao vermos Zouzou com uma faca na mão esquerda e um texto na direita, conjecturamos que ela está ensaiando para uma peça, portanto deve ser atriz. A relação de Nico com a música é levemente traçada. Em outro plano com sua suposta professora de piano, ela recebe um tapa na cara, e, em seguida, no último plano, chora sozinha à noite perto de uma estátua, e as figuras de pedra parecem ser sua única companhia habitual nesse filme singelo e triste.

Se logo no início de *O Azul das origens* vimos Garrel filmar a si mesmo no espelho, rodando a manivela (Imagem 2.30), no final o observamos em uma sala de montagem, analisando uma sequência de frames com o auxílio de uma lupa (Imagem 2.31). O diretor deixa transparecer o caráter artesanal de seus filmes: a relação direta e mecânica com a câmera, o manusear da película e a amizade com as atrizes. Em *As Teorias dos cineastas*, Jacques Aumont comenta um pouco o trabalho de realizadores artesãos como Straub e Huillet, grupo em que eu também incluiria Garrel, “pela importância igual que as considerações de forma e de economia adquirem em suas decisões e em sua reflexão e até pelo fato de que elas se tornam inseparavelmente vinculadas: uma decisão formal é automaticamente avaliada também em termos de custo” (AUMONT, 2012, p. 161).

Ainda que esse média-metragem possua algumas belas imagens, o filme não vai muito além do gesto do diretor que filma suas atrizes prediletas, não atingindo a potência de outros filmes do cineasta rodados em condições similares. Seria isso um sinal de esgotamento das possibilidades criativas perante uma poética de grande rigidez? Talvez; de todo modo, *O Azul das origens* marca o fim de uma era na filmografia do cineasta. Esse seria seu último filme com as três atrizes que marcaram seu cinema até então. Por que ele nunca mais filmaria com Zouzou, não sabemos dizer; com Nico, o rompimento artístico certamente foi uma consequência do fim do relacionamento amoroso que o casal manteve durante uma década; quanto a Jean Seberg, a atriz se suicidou meses depois do lançamento do filme.

Todas essas reviravoltas tiveram uma influência profunda na poética de Garrel. Como mostrarei no próximo capítulo, seu método de produção e sua temática tomaram outros rumos. O seu filme seguinte, por exemplo, foi realizado a partir de um roteiro formalmente estruturado; mais adiante, o diretor também passaria a trabalhar com produtores e dialoguistas, ampliando sua

lista de colaboradores. Garrel, aos poucos, deixava de lado seu “medo de contaminação artística” para desenvolver novas e duradouras parcerias.

CAPÍTULO III: O RETORNO À PALAVRA

Ao rodar em 1979 *A Criança secreta*, (*L'enfant secret*, Philippe Garrel, 1979), Philippe Garrel abre um novo caminho em sua trajetória. Aos poucos, seus filmes vão ganhando narratividade e personagens mais delineados. Junto do trabalho com o ator, o diálogo passa a ocupar um lugar valioso na sua poética, de forma que a palavra readquire expressividade. Uma vez perguntado por que ele havia voltado a escrever roteiros, Garrel pragmaticamente respondeu que “a crise do petróleo em 1973-75 destruiu economicamente tudo, e a consequência foi a impossibilidade de se obter financiamentos para filmar, sem uma base escrita, ou um roteiro que se pudesse ler” (2017, p. 113). Essa dificuldade de arrecadar fundos também poderia ser justificada pela bilheteria decrescente dos últimos lançamentos do diretor – *O Azul das origens* contabilizou somente 800 espectadores.

Por mais que a conjuntura econômica mundial possa ter causado um impacto no cinema independente, assim como Nicole Brenez, acredito que essa nova fase do realizador também tenha uma forte motivação pessoal: “Filmar a mulher amada, como fiz por dez anos, é algo em si bastante louco...”. Depois de citar essa declaração de Garrel, Brenez complementa: “o desaparecimento do objeto do amor provocará uma virada formal” (2018, p. 36). Durante dez anos, Philippe Garrel se relacionou emocionalmente com Nico, e o rompimento da relação amorosa é, ao mesmo tempo, o fim de uma colaboração criativa, que, inevitavelmente, surtiu efeitos na produção de ambos.

A juventude de Garrel foi marcada pela revolta, pela contracultura, pelo uso de entorpecentes e pela produção de um cinema essencialista, que buscava a pureza da expressão cinematográfica. Ultrapassados os trinta anos, o diretor passa a produzir um cinema mais narrativo, cuja fonte temática central será um olhar para trás, contar aquilo que foi vivenciado.

A questão da autobiografia se torna central, pois é preciso dar sentido ao que foi vivido, ao que aconteceu. Nos anos 1970, a autobiografia era vivida literalmente no interior dos filmes, no presente; ao passo que nos anos 1980, trata-se de transcrever o que foi e de se confrontar com o passado, com seus fantasmas, com tudo o que assombra os planos. Estamos muito perto da natureza alquímica do cinema. A arte de fazer voltar os fantasmas se inscrevendo na essência mesma do dispositivo cinematográfico. *A Criança secreta*, espécie de retorno frágil em direção à palavra, ainda assombrada pela loucura, pelo silêncio, pela distância do casal, pela separação, inscreve de maneira quase física o traço do que existiu (JOUSSE, 2018, pp. 75-76).

Acima, Thierry Jousse aponta importância do conteúdo autobiográfico para o novo método de produção de Garrel. Se compartilho da opinião de Jousse, quando pertinente, trarei relatos da vida do cineasta para debater seus filmes. Não que estes não possam ser apreciados sem o conhecimento da biografia do diretor, pois a vida de um autor não encerra jamais as interpretações de sua obra. Porém, muitas vezes, como no caso de Garrel, ela nos permite entrever certos segredos da composição artística.

A CRIANÇA SECRETA (1979)

A Criança secreta foi um discreto retorno à palavra, e deve ser visto como um filme de transição, na medida que o experimentalismo ainda disputava lugar com a narratividade dentro da estrutura fílmica. O fato de ter sido o primeiro longa-metragem de Garrel em muitos anos a ter um roteiro formalmente redigido, todavia, foi um passo decisivo que se tornou regra nos filmes posteriores.

Uma das consequências do processo de escrita do roteiro foi a construção de personagens dentro de um contexto social mais definido, o que gerou o surgimento de novos temas na carreira do diretor. É digno de nota, por exemplo, que a maior parte de seus personagens está ligada ao meio artístico. *A Criança secreta*, também nesse aspecto, é o primeiro de uma nova incursão. Temos como protagonistas o casal formado pelo cineasta Jean-Baptiste (Henri de Maublanc) e a atriz Elie (Anne Wiazemsky). Além de procurar novos atores para dirigir, outras influências do cineasta tornaram-se mais evidentes: por um lado, Jean Eustache, por quem Garrel nutria amizade e grande admiração, sobretudo por *A Mãe e a puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973), obra de grande requinte no trato com as palavras. Por outro lado, a influência de Robert Bresson, cineasta do gesto, da emoção retida, do detalhe da ação e da concisão. Garrel confirma a influência bressoniana:

Certamente não é um acaso que o casal de *A Criança secreta* seja encarnado por dois velhos 'modelos' seus, Anne Wiazemsky (*Au Hasard*, Balthazar, Robert Bresson, 1966) e Henri de Maublanc (*O diabo, provavelmente* [*Le Diable, probablement*], Robert Bresson, 1977). Se a atenção extrema ao real de Bresson me influenciou, não cheguei a

rejeitar, como ele, os atores profissionais, talvez por uma razão afetiva; amo o teatro desde a infância e, por muitos aspectos, é minha família (GARREL, 2018, p. 60).

Por mais que o rigor do gestual bressoniano seja uma influência marcante, talvez a verdadeira razão de Garrel não rejeitar os atores profissionais, como seu mestre, seja o fato de que, diferente de Bresson, que buscava compor seus personagens a partir do homem comum, Garrel centrará a trama de seus filmes na vida dos artistas, no sujeito excepcional que vive paralelo à sociedade. Assim, a metalinguagem será um fator primordial a partir de 1979. *A Criança secreta* já começa com uma claquete em quadro, dando a entender que o plano em questão faz parte de um filme dentro do filme (Imagem 3.1). Adiante, na história, compreenderemos que essa sequência silenciosa inicial faz parte de um projeto realizado pelo protagonista Jean-Baptiste. Não por acaso, o primeiro plano dos dois adolescentes de camisola, um segundo dos jovens descendo escadas e ainda outro dos dois se olhando apaticamente sobre a cama assemelham-se bastante a planos de alguns dos primeiros filmes de Garrel, como *Os Jovens desajustados*, *O Revelador* e *Marie pela memória* (Imagens 3.2-3.3).

O silêncio da sequência inicial é interrompido por um piano e um violino que compõem uma trilha melancólica; imagens de Anne Wiazemsky são alternadas durante o momento musical, que, de algum modo, evoca uma memória afetiva, como se a atriz fosse uma velha conhecida. Apenas com oito minutos de filme, teremos o primeiro plano em que som e imagem se correspondem: é a cena em que o casal principal troca nomes, num provável primeiro encontro. A disjunção entre imagem e som retornará constantemente ao longo do filme e nos ajudará a intuir os diferentes níveis do enredo. Embora não seja uma regra, os instantes de metalinguagem cinematográfica resgatam o mutismo do primeiro cinema de Garrel, enquanto os trechos com a trilha sonora em primeiro plano revelam a subjetividade dos personagens e os momentos de som e imagem correlatos indicam o tempo presente da história.

Quando o casal ainda está se conhecendo, Elie conta a Jean-Baptiste que tem um filho e que a criança, chamada Swann, não fora reconhecida pelo pai – um ator famoso. “E quem cuida da criança?”, ele pergunta. Elie responde que são os avós paternos do menino. Essa história, do jeito que é contada, é praticamente o resumo de um drama da vida de Nico, que teve um filho jamais reconhecido por Alain Delon, por mais que os pais do ator tenham criado o menino.

Portanto, para parte dos espectadores, a identificação da personagem de Elie com Nico é imediata. Garrel sequer tenta disfarçar certos momentos de inspiração autobiográfica, de modo que é praticamente impossível, para quem conhece a história do artista, não pensar no casal de protagonistas como alter egos de Garrel e Nico. Além dessa autorreferência, o nome dado ao menino no filme evoca *Em Busca do tempo perdido*, obra prima de Proust – autor chave para pensar a utilização do material biográfico na composição ficcional.

Isso começa na concepção do personagem. No meu cinema, jamais um personagem foi construído a partir de uma pessoa apenas. É uma lei ditada por Proust: para que um personagem de mulher seja sólido, ele deve ser inspirado por duas mulheres diferentes. Às vezes dedico um filme a velhos amigos, e todo mundo pensa que acabei então de retratá-los, mas eles não eram assim de forma alguma. Isso se tornou inteiramente romanesco (GARREL, 2017, p. 114).

Assim como Proust, Garrel nega a analogia direta que se possa fazer de sua obra com sua vida pessoal. E, ao mesmo tempo, ele também está em busca do tempo perdido, isto é, do tempo vivido que não volta nunca mais, de modo que Proust será uma referência importante para essa organização ficcional de eventos passados. A estratégia de conceber personagens a partir de duas ou mais matrizes é um ótimo método para complexificá-los, indo além da visão unilateral que costumamos ter do outro.

A narratividade de *A Criança secreta*, no entanto, ainda é muito incipiente, não muito distante de *O Revelador*, seja pelo onirismo inspirado no cinema mudo, seja pela estrutura em blocos de cenas onde apenas os personagens do homem, da mulher e da criança são uma constante. As passagens de tempo entre as cenas não são muito claras, embora os intertítulos poéticos nos deem alguma pista, é através da relação do casal que tomamos mais consciência das elipses temporais. Isso porque os protagonistas têm um relacionamento instável, e se, às vezes, vemos Jean-Baptiste abordar uma mulher na rua, supomos que o casal não está mais junto; porém, se logo em seguida escutamos a voz de Elie ler uma carta de amor, compreendemos que eles estão separados, mas que uma reconciliação se dará em breve.

Há uma grande incerteza amorosa que paira ao longo do filme, mesmo nos momentos mais meigos, como quando o casal se beija na rua ao som da trilha sonora cuja melodia de piano lembra “Hey Jude”. Por mais afetuosa que seja a cena, a imagem, quase toda composta por

sombras, provoca um pesar: de Jean-Baptiste, vemos apenas o contorno de sua figura, enquanto o pouco de brilho no rosto de Elie nos revela seus olhos úmidos (Imagem 3.4). Fica evidente que esse casal não vive só de alegrias: quando separados, eles são extremamente infelizes, e quando juntos, permanece o sabor amargo de uma tristeza antiga que os impede de ser plenamente felizes.

Entre as oscilações do casal, um evento inesperado surge: dois policiais carregam Jean-Baptiste, que se debate, e, em *off*, sua voz diz: “resista”. O rápido plano não nos permite entender o que aconteceu nem por que, mas acompanhamos as consequências, pois logo em seguida vemos o personagem preso a uma cama pelas mangas de uma camisa de força (Imagem 3.5). Em seguida uma mulher, bem provavelmente sua mãe, vai visitá-lo. Preocupada com o estado do filho, ela pergunta o que aconteceu, mas ele não consegue responder, nem sequer olhá-la nos olhos.

A presença de outros pacientes vestidos de branco e de comportamento incomum dão a certeza de que ele está numa clínica psiquiátrica, e o aparelho conectado às suas têmporas por fios nos confirma que sua atitude estranha tem sido causada pelo tratamento de choque que lhe foi imposto. Apenas com a inserção de frames de tela branca, o diretor cria a sensação do apagamento gerado pelo eletrochoque. Por mais que o espectador já esteja ciente do que se passa com o protagonista, os outros personagens não parecem se dar conta. A visita seguinte é feita por Elie, que segura o rosto dele com ternura e pena; embora a trilha sonora amenize a cena, é angustiante perceber que Jean-Baptiste não consegue retribuir os carinhos da amada. Ainda que ambas as visitantes tenham notado a apatia do protagonista, apenas quando uma amiga vai visitá-lo é que tomam consciência do tipo tratamento a que ele está sendo forçado. Essa sequência tem uma inspiração direta em um episódio vida de Garrel:

Estávamos em Roma, uma noite, depois de uma longa caminhada pela cidade, eu acabei entrando na Villa Médicis arrombando uma porta. Eu passei a noite no parque, [...] pela manhã os policiais me prenderam e fui levado a um hospício e amarrado na cama com uma camisa de força. Eu fui submetido a eletrochoques sem avisarem meus parentes, que, quando iam me ver, não entendiam meu comportamento.

Um dia, eu recebi a visita do meu melhor amigo, Frédéric Pardo, que compreendeu que aplicavam eletrochoques e avisou Nico, que num domingo me tirou de lá sem que ninguém nos questionasse nada. É mais fácil sair desse tipo de lugar do que ter vontade,

mas eu estava novamente empenhado em rodar um filme e isso me salvou. Esse filme é a *A Criança secreta* (GARREL, 1992, p. 83, tradução do autor⁶⁶).

Esse desejo salvador de voltar a filmar que Garrel relata é o mesmo que ele dará a seu personagem. Se o relato do cineasta sobre um assunto tão delicado pode parecer um tanto factual, é nos seus filmes que ele expressa a experiência de forma mais pessoal; exemplo disso é a voz em *off* de Jean-Baptiste, que fala sobre sua recuperação: “eu começava a recuperar minha memória, lembranças voltavam do vazio do meu nome, do filme no qual eu estava trabalhando”. Mais do que uma crise existencial, esse personagem passou por tratamento de grandes danos mentais, de modo que até mesmo seu nome se torna algo estranho. Mas, uma vez que ele se recorda que esse nome faz menção a sua pessoa, que ele é Jean-Baptiste, outro nome lhe vem à mente: é o título de seu filme, e, com este nome, viria uma série de outras ideias associadas a ele, o que ajuda o personagem a resgatar seus pensamentos, apesar das dificuldades que ele revela: “sempre perco alguns fragmentos [...]. Ultrapassar esses buracos foi a parte mais dolorosa dos tempos de internamento. Tinha de fazer um imenso esforço para recuperar minha identidade, meu passado, mas também para me aceitar”.

O secreto do título do filme está associado à figura da criança, de quem a princípio Jean-Baptiste só ouve falar, não sabendo de quem é filho nem onde mora, mas que ocupa um espaço central na vida emocional de Elie. No entanto, a grande trama do filme gira em torno de uma outra incerteza: a relação instável dos protagonistas. O momento mais dramático do longa, entretanto, é esse da recuperação, quando Jean-Baptiste, depois de perguntar quem é ele (o menino) e o que será de nós (o casal), ele se pergunta: quem sou eu? Como já foi comentado no capítulo anterior a partir do relato de Philippe Garrel, a experiência do eletrochoque é traumática, e casos de suicídio após o tratamento são comuns.

⁶⁶ Do original: “*Nous étions alors à Rome, un soir, après avoir longuement déambulé dans la ville, j’ai fini par pénétrer dans la Villa Médicis en fracturant une porte. J’ai passé la nuit dans le parc, [...] au matin les carabinieri m’ont arrêté et je me suis retrouvé dans un asile, attaché sur un lit avec une camisole de force. On m’a fait subir des électrochocs, sans prévenir mes proches qui, lorsqu’ils venaient me voir, ne comprenaient rien à mon attitude. Un jour, j’ai reçu la visite de mon meilleur ami, Frédéric Pardo, qui a compris qu’on me faisait des électrochocs et il a prévenu Nico qui m’a fait sortir un dimanche, sans que personne ne nous demande rien. La difficulté est moins de sortir de ce genre d’endroit que de le désirer, mais j’avais de nouveau envie de tourner un film et cela m’a sauvé. Ce film, c’est L’Enfant secret*”.

IMAGENS 3.1 – 3.4



Imagem 3.1 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.2 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.3 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.4 - Fonte: Criança, 1979

IMAGENS 3.5 – 3.8



Imagem 3.5 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.6 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.7 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.8 - Fonte: Criança, 1979

Talvez possa passar despercebido de alguns espectadores, mas em *A Criança secreta*, um brevíssimo plano nos sugere que o protagonista também tenha feito uma tentativa: trata-se do momento em que Jean-Baptiste limpa uma mancha negra e viscosa na banheira (Imagem 3.6). Na fotografia preto e branco, a cor vermelha é registrada como preto, portanto esse líquido escuro na borda da banheira muito provavelmente faz referência ao sangue derramado pelos punhos do suicida. Talvez por dificuldade pessoal em retomar tão diretamente um evento mórbido da própria vida, ou talvez por seguir a lição bressoniana de frear a emoção, Philippe Garrel parece não querer dar grande atenção ao evento, mostrado apenas como parte do processo de recuperação. Quatro segundos de um detalhe tão cruel como esse nos faz imaginar o imenso sofrimento do protagonista, já que a tentativa de suicídio é tratada como um mero episódio nesse período de redescoberta, que envolve tanto aprender quem é você quanto a se aceitar.

Uma vez recuperado, ele volta a filmar. Como o jovem Garrel, Jean-Baptiste filma sua amada. Uma voz diz “corta” e Elie sorri; Jean-Baptiste vai até ela e eles se beijam: finalmente, eles estão contentes de novo. Mais tarde, sozinhos na rua, ela se abre: “Jean-Baptiste, sabe, eu ficarei com você pelo resto da vida agora”. A declaração, um tanto desajeitada, transparece sinceridade. O advérbio de tempo “agora”, por exemplo, é extremamente revelador, pois indica que o desejo de estar junto já existiu anteriormente, porém dessa vez ele será duradouro. Em seguida, entra um piano, com um arranjo veloz e excitante: por vezes, tem-se a impressão de que a trilha é mais eloquente do que os escassos diálogos. Porém, detalhes como o termo “agora”, na frase comentada acima, demonstram a sutileza dos diálogos de Garrel, pois um simples advérbio é capaz de modular a frase de tal modo que a partícula resgata toda a complexidade da relação, impedindo que a fala caia em pieguice.

A felicidade dura pouco e outros problemas exteriores interrompem o bom momento do casal. Elie lê uma carta soluçando. Nem o espectador nem Jean-Baptiste sabem o porquê, e, quando ele ousa perguntar, ela responde: “minha mãe morreu”. Uma construção dramática mais convencional nos revelaria aos poucos a tristeza da personagem e, a partir do instante em que o motivo fosse devidamente enunciado – a morte da mãe – teríamos um momento para compadecer do choro da personagem, compreendendo o motivo do pranto. Garrel, todavia, faz o caminho inverso, outra vez evitando o sentimentalismo e seguindo a lição de Bresson sobre mostrar os

efeitos antes da causa⁶⁷. O diretor dedica a parte mais longa do plano ao choro de Elie, anterior à revelação do motivo. Quando a personagem enfim conta que a mãe morreu, uma nova crise de choro se anuncia, mas o plano é rapidamente cortado para uma cena em uma estação de trem, com o casal já de preto e de óculos escuros: o luto ainda segue, entretanto saltou-se da dor lancinante para o torpor da melancolia.

Essa melancolia provocará perturbações na relação do casal, mais tarde pelo uso de entorpecentes, mas primeiramente por uma tentativa de culpabilização de Jean-Baptiste por parte de Elie, que diz: “minha mãe [suspiros] eu tinha prometido visitá-la”. Depois de pensar um pouco, ela levanta a cabeça e, olhando pra ele, prossegue: “eu teria ido se não estivesse trabalhando no seu filme”; conjecturando, ela conclui: “talvez as coisas tivessem sido diferentes se eu tivesse ido vê-la”. Jean-Baptiste sequer tenta argumentar e deixa que Elie desabafe sua inconformação.

L'Enfant Secret não é *La Mamam et la Putain* mas, dez anos depois, é o que mais se aproxima dele. Nos filmes de Eustache, falava-se até a náusea, exprimiam-se juízos a cada instante, morria-se de palavras: albergava-se numa zona de silêncio moral no coração duma língua francesa toda externada. Em Garrel, acontece a mesma coisa, mas ao contrário. Faz-se demasiado silêncio, todas as palavras são incertas, ninguém é capaz de julgar, pertence-se a um mundo em que todos têm de ser bons (o facto de em Garrel existir uma espécie de Angelismo, não é segredo para ninguém) mas “algures” e nunca onde se está. No seio da afasia, Garrel constrói uma série de monólogos “vazios” (DANEY, 2003, p. 65).

O aparente paradoxo apontado por Serge Daney não é de difícil compreensão: se, por um lado, *A Mãe e a puta* é um longa extremamente verbalizado, *A Criança secreta* é um filme que dá continuidade ao trabalho de Eustache não pela quantidade de palavras, mas sim pela qualidade do tratamento do diálogo, no qual “as palavras incertas” refletem a complexidade dos personagens. Se os protagonistas de *A Mãe e a puta* ou de *A Criança secreta* não se exprimem com exatidão, não é porque eles são incapazes, pois são artistas intelectualizados, mas sim porque eles possuem sentimentos conflituosos a serem expressos.

⁶⁷ “É preciso deixar aos poucos o espectador adivinhar, fazê-lo desejar adivinhar e mantê-lo o tempo todo numa espécie de expectativa, o que vai de acordo com o que eu dizia anteriormente sobre mostrar a causa depois do efeito”. Esta fala de Bresson é pronunciada no documentário *Un Metteur-en-Ordre* (Roland Jarbois, 1966).

IMAGENS 3.9 – 3.12



Imagem 3.9 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.10 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.11 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 3.12 - Fonte: Criança, 1979

Por mais que o casal de *A Criança secreta* cuide um do outro, a dor particular de cada personagem provoca um afastamento, cuja consequência é o surgimento de monólogos, que indicam um isolamento verbal. Quando Jean-Baptiste pede para ouvir a carta que Elie escrevera para seu filho, no fim da leitura, ele pergunta: “será que os pensamentos, os olhares, palavras de amor e os segredos mantêm seu valor quando nós os revelamos na frente dos outros assim?”. Essa é uma questão que Philippe Garrel parece se colocar frequentemente, pois existe em sua obra um esforço contínuo em fazer justiça ao sentimento, tanto o vivido por ele como pelos seus próximos. Mas em resposta à dúvida de Jean-Baptiste, Elie apenas acrescenta outra angústia: “É como se eu estivesse exilada no interior de mim mesma”. Sua fala pode ser interpretada no sentido de que o luto pela mãe e a saudades do filho são sentimentos que só ela pode sofrer; assim, por mais que tente compartilhá-los com seu companheiro, essas questões só podem ser resolvidas por ela mesma, provocando uma introspectividade que ela chama de autoexílio.

A dor em si pode não ser compartilhável, mas a frustração, sim, e uma vez mais o abatimento de Elie é canalizado em Jean-Baptiste: “eu costumava viajar bastante, mas agora você quer que eu fique com você”. Embora a atuação não demonstre uma grande tensão, os personagens mantêm esse diálogo sentados em um banco sob uma chuva torrencial (Imagem 3.7), e a gravidade da cena vem justamente do fato de eles ignorarem completamente a intempérie. Assim, ele pressente que ela não o ama mais, e o rompimento vem através de uma carta, na qual Elie discorre sobre o cansaço em relação aos recorrentes problemas do casal; além do mais, acrescenta, “a parte financeira de tudo é uma questão séria”, fazendo uma breve alusão às condições econômicas em que viviam. Ainda assim, ela reaparece na casa. Supondo uma reconciliação, ele leva as mãos ao rosto dela, que, impedindo o gesto, avisa: “não me toque, vim pegar meu vestido branco”. Enquanto faz a mala, Elie olha, brava, para Jean-Baptiste, como se esperasse que ele dissesse algo para, em seguida, dar uma resposta desagradável, porém nada é dito (Imagem 3.8).

Se Elie era torturada pelas saudades da mãe e do filho, agora é Jean-Baptiste que passa a sofrer com a falta. Ele sonha com Elie e confessa a uma amiga: “eu não me importo que ela durma com outros caras, mas esse idiota quer levá-la embora”. Ao longo do filme, certas quebras da encenação clássica parecem revelar algo íntimo acerca dos personagens. Exemplo disso é a sequência de *travellings* em direção a Elie: acompanhado de uma trilha sonora melancólica, o

plano é se repete na montagem, ilustrando o pensamento de Jean-Baptiste que vai incessantemente em direção a Elie. E em cena na rua, vestindo um suéter esburacado, Jean-Baptiste se esforça para acender um cigarro no fim, mostrando que, além de tudo, ele não está em uma situação financeira boa (Imagem 3.9).

Eles reaparecem juntos, mas fica claro que não se veem há um bom tempo. Jean-Baptiste conta que vai fazer um filme sobre um casal. Elie ignora o fato e pergunta se ele já comeu e se dormiu, pois visivelmente não está bem. Jean-Baptiste pede que ela espere ele terminar de contar a história do filme. A trilha se sobrepõe ao diálogo vez ou outra, e parece suprimir trechos banais. Quando Elie diz que precisa ir embora, pois marcou um encontro com um tal de Andreas, o som direto é cortado, como se Jean-Baptiste não a ouvisse mais. Meia palavra basta para o protagonista e para o espectador: compreendemos que ela tem outra pessoa.

Em *A Criança secreta*, o casal tem altos e baixos, oscilando entre a atração e a separação; trata-se do vai e vem das relações amorosas, que se consolidará como a grande temática de Garrel. Quando Elie telefona para Jean-Baptiste pedindo companhia, pois está muito doente, ele levanta da cama no mesmo instante e parte. Não é possível dizer que eles estão juntos novamente, mas ele está lá para ajudá-la. Em outro momento, quando Elie é trazida por um desconhecido para o apartamento em estado de semiconsciência, a ponto de nem reconhecer Jean-Baptiste, damos-nos conta de que ela não está realmente doente, mas tem abusado de substâncias tóxicas. O palpite é confirmado por um plano detalhe de uma seringa absorvendo um pó dissolvido em uma colher: “O que você está fazendo?”, pergunta Jean-Baptiste de outro cômodo; “nada”, ela responde, escondendo a seringa e passando batom para disfarçar a ausência.

O último plano encerra o filme com a delicadeza e a incerteza que permeia todo o longa. A câmera está posicionada do lado de fora de um café, de frente para Elie e de costas para Jean-Baptiste (Imagem 3.10). Ele pergunta: “você não vai buscar o Swann?”, ela diz que decidiu não ir. “E se a gente trouxesse ele para morar conosco?”, propõe Jean-Baptiste; “jamais” é a resposta. Elie diz que vai encontrar alguém e já volta. Ela sai de quadro e a câmera se mantém imóvel, mas, com uma passagem de foco, a imagem de Jean-Baptiste fica embaçada enquanto o reflexo do vidro do café se torna nítido. No reflexo, vemos Elie atravessar a rua e falar com um homem, que lhe entrega algo nas mãos (Imagem 3.11). Ela confere o objeto e discretamente o põe no bolso do casaco. Depois de trocar algumas palavras com o homem, ainda pelo reflexo, vemos

Elie voltar em direção ao estabelecimento. O foco e o som ambiente retornam para dentro do café, e Elie agora está de óculos escuros. Jean-Baptiste pergunta se ela tem frio, pois está tremendo. Quando ele pede para ela pagar a conta, ao enfiar a mão no bolso para pegar o dinheiro, Elie acaba retirando sem querer uma trouxa de droga. Ele pergunta se ela usa “isso”, e ela pede que ele não lhe passe um sermão. Jean-Baptiste não diz mais nada, mas ela repete: “não me dê lição de moral”. Ele continua calado. Ela diz: “é bom, sabe, você poderia usar comigo”, mas ele apenas balança a cabeça em negativa. Elie pede para ele não deixá-la e afunda o rosto nos seus próprios braços, em um misto de vergonha e medo. Ele toca levemente os cabelos dela, em um gesto de consolo não muito confiante, quase automático (Imagem 3.12).

Dentre tantas idas e vindas amorosas, por mais que *A Criança secreta* termine com o casal principal junto, no sentido que ainda convivem entre si, o final é bastante aflitivo. Compreendemos que esse casal não tem um longo futuro pela frente. Ela escondia sua relação com as drogas, que ele claramente desaprova. Mais do que isso, há muito que o relacionamento já estava desgastado, visto o cansaço de ambas as partes. Assim, Garrel, em sua primeira investida narrativa, cria uma trama amorosa repleta de contratempos e emoções conflitantes, de modo que mesmo o que poderia ser entendido como um final feliz tem um sabor amargo.

LIBERDADE, A NOITE (1983)

Segundo Philippe Garrel, *Liberdade, a noite* (Liberté, la nuit, Philippe Garrel, 1983) é seu primeiro filme que conta com a figura de um produtor cinematográfico, isto é, uma pessoa para coordenar a equipe durante as diferentes etapas de produção. Dentre outras coisas, isso permitiu que o diretor trabalhasse com um elenco mais numeroso. Talvez a necessidade de finalmente delegar essa função a alguém tenha vindo precisamente do fato de que este longa-metragem conta com um número bem maior de personagens do que a média na filmografia do cineasta até então. Além da questão amorosa, *Liberdade, a noite* possui uma trama em torno da militância do protagonista pela FLN – Frente de Libertação Nacional. Em pleno território francês, Jean (Maurice Garrel) colabora para o movimento de independência da Argélia, que ocorreu de 1954 até 1962, dando-nos um contexto temporal bem mais preciso do que habitualmente vemos no cinema Philippe Garrel.

A escolha do pai para viver o protagonista é bastante propositada. Maurice Garrel viveu parte da infância na Argélia, décadas antes do processo da guerra de independência, mas, assim como o personagem, Maurice possuía um forte vínculo com o país, bem como era fluente em árabe. Se o ator participou de dezenas de filmes do filho, desde os primeiros curtas até *Um Verão escaldante*, que é rodado no ano de sua morte, *Liberdade, a noite*, pode-se dizer, é uma homenagem ao pai, não só por dar-lhe pela primeira vez o papel principal, como também por se inspirar em sua biografia para compor o enredo.

Apesar da vasta carreira, que inclui trabalhos com diretores como Jacques Rozier, François Truffaut e Jacques Rivette, Maurice Garrel quase sempre interpretou papéis secundários, talvez pelo seu perfil discreto de atuação. Praticamente o oposto da performance autocentrada praticada por muitos atores, para Maurice Garrel, estar em cena era estar atento ao colega. Esse método de atuação, inspirado em Charles Dullin⁶⁸, é um dos grandes legados de Maurice para Philippe. Coincidentemente, outro filme em que Maurice Garrel teve destaque foi *Exterminação Grupo Zero* (Nada, Claude Chabrol, 1974), no qual também vive um ativista político, um anarquista engajado na ação direta. E o ator possuía conhecimento de causa, tendo combatido na Segunda Guerra Mundial e até mesmo ganhado uma medalha por bravura - apesar da modéstia não lhe permitir considerar-se um herói⁶⁹.

Há algo de semelhante entre o militante que luta por uma causa maior e o ator coadjuvante: ambos têm consciência da dimensão do seu papel no contexto maior e estão dispostos a se sacrificarem para que a luta, ou o filme, alcance o resultado desejado. O indivíduo abdica de seu brilhantismo em prol de um bem comum.

Dito isto, passo ao filme. Após uma cartela inicial com o desenho de uma criança deitada, *Liberdade, a noite* começa com Jean apresentando Laszlo (László Szabó) para alguns conhecidos. O encontro se dá em um local ermo e a língua falada oscila entre o francês e o árabe, já levantando suspeitas sobre a intriga política que atravessará o filme. A cena seguinte mostra Mouche (Emmanuelle Riva) costurando, e apenas a bela trilha sonora de Faton Cahen e a voz de

⁶⁸ “Sejam verdadeiros, representem a situação e não o personagem, personagens não existem” (MORICE, 2013, p. 24, tradução do autor). Frase atribuída a Charles Dullin, do original “*Soyez vrai, jouez la situation, pas le personnage, ça n'existe pas le personnage*”.

⁶⁹ A biografia *Maurice Garrel – Le veilleur* (2012), de Jacques Morice, relata essa e muitas outras histórias desse ator de índole e trajetória tão particular no cinema francês.

Jean, que faz Mouche sorrir, são suficientes para compreendermos que se trata de um casal. Com o piano da trilha ainda tocando, Jean observa algo, e, no contraplano, vemos uma menina deitada, coberta até o pescoço por um lençol, semelhante ao desenho inicial. Pela doçura do olhar, deduzimos que a criança é filha do casal.

Em seguida, encarando a câmera, o personagem de Laszlo conta como virou um marionetista, no caso, porque era o trabalho disponível e, fugindo da fome e do frio, ele se dedicou ao que podia. A confissão revela muito da geração que viveu o pós-guerra na Europa e que é retratada no filme. O relato certamente foi inspirado pelos anos em que Maurice Garrel, pela escassez de oportunidades no teatro e no cinema de então, exerceu essa mesma profissão, como ele mesmo conta:

As marionetes, apesar de tudo, era um prazer, porque eu fazia todos os papéis principais [...]. Minha mulher, Micheline, fazia os figurinos, ela era muito habilidosa com costura e fabricava-os com muito cuidado. Ela também ganhava um pouco de dinheiro. Tudo isso foi contado por Philippe em *Liberdade, a noite*. Emmanuelle Riva fez Micheline [...]. O segredo de seu cinema é a biografia. E a política. Em *Liberdade, a noite*, ele me disse “Dessa vez é você quem vai puxar a carroça”. Ele me deu um grande papel. Philippe novamente se nutriu da vida. Da minha e a da sua mãe, do nosso rompimento (GARREL, 2013, p. 175, tradução do autor⁷⁰).

Mais do que um filme dedicado ao seu pai, *Liberdade, a noite* é uma revisitação artística do momento de separação dos pais, e talvez seja o único longa-metragem diretamente inspirado por eventos da infância do cineasta. É curioso que Philippe Garrel relate que a saída de casa por parte de seu pai tenha coincidido com a entrada de Maurice para o mundo do teatro, deixando para trás o ofício de marionetista. Philippe, ainda criança, correlacionou os dois eventos, e, não querendo que o pai se mantivesse ausente, perguntou-lhe infantilmente quem mandava em um ator, quem lhe dava permissão de entrar ou sair. O jovem Philippe não se referia à movimentação dentro de cena, mas sim de dentro da própria casa, pois queria proibir o afastamento do pai. Maurice, no entanto, responde que é o diretor quem controla o ator. Assim, com o intuito de

⁷⁰ Do original: “*Les marionnettes, c’était malgré tout un plaisir parce que je jouais tous les premiers rôles [...] Ma femme, Micheline, faisait les costumes, elle était très habile en couture et faisait cela avec beaucoup de soin. Elle aussi gagnait un peu d’argent. Tout ça, Philippe l’a raconté dans Liberté, la nuit. Emmanuelle Riva, c’est Micheline [...] Le secret de son cinéma, c’est la biographie. Et la politique. Dans Liberté, la nuit, il m’a dit: ‘Cette fois, c’est toi qui vas tirer la charrette’. Il m’a donné un grand rôle. Philippe a puisé là encore dans la vie. La mienne et celle de sa mère, notre rupture*”.

impedir a saída do pai de casa, Philippe conta que, naquele momento, decidiu ser um diretor [*metteur-en-scène*], para poder refrear as idas e vindas do ator Maurice Garrel, seu pai⁷¹.

Após a confissão de Laszlo, é a vez de Jean revelar-lhe um segredo: ele conta que eles – isto é, os outros homens da cena inicial – fundaram um movimento. Jean pergunta se o amigo ainda está de acordo, subentendendo o convite para participar. Em seguida, a mulher de Laszlo pergunta de Mouche, e Jean, por um instante, parece esquecer que esse é o nome de sua esposa. Ele responde: “Mouche... Sim, eu a vi, faz uns dias. Ela vai bem. Ela mandou lembranças”. Jean baixa a cabeça, reflete e pergunta sobre o que mesmo ele falava. A pausa do ator, a perda de sua concentração e o simples fato de ter dito pontualmente que viu Mouche “faz uns dias” já denunciam a situação. Pois se pressupõe que um homem veja sua esposa praticamente todos os dias, e, se isso não acontece, é porque algo deve estar errado. O casal compreende o lapso e, sem mais perguntas, simplesmente oferece ao amigo um lugar para dormir, caso ele precise.

Se o cinema de Garrel está repleto de revelações como esta, talvez o que dê o caráter mais íntimo da cena não seja o tom confessional da fala, mesmo porque Jean tenta disfarçar a situação, embora a acabe entregando. Ainda mais admirável é a postura de quem escuta a confissão: se os diálogos nos filmes de Garrel passam a ser cada vez mais importantes, é necessário ressaltar não só o valor das falas, como também o da escuta. Os personagens garrelianos são ótimos ouvintes, e não precisam de afirmações diretas para entender o que está sendo posto, pois conhecem uns aos outros, e essa intimidade transparece na dinâmica das falas. Sem que a crise conjugal seja devidamente enunciada, os amigos já oferecem amparo, revelando o carinho que têm por Jean. Eles percebem que ele não quer falar sobre o assunto, pois dissimulou o fato, portanto não fazem mais perguntas.

Se, frequentemente, as elipses narrativas de Garrel não indicam de cara em que pé está a situação, o espectador deve se comportar como os personagens do filme e tentar ler as entrelinhas do discurso. Esse respeito mútuo entre o personagem, que se abre com cuidado, e o ouvinte é um ponto de grande alcance do cinema de Garrel, na medida em que instiga o espectador. Ele não precisa apenas ouvir, deve também estar atento a cada palavra, a cada pausa, para conseguir compreender elementos emocionais que estão subentendidos e que, todavia, são essenciais para a fruição da obra.

⁷¹ GARREL, Philippe. *In: PHILIPPE GARREL – LE TEMPS INCORPORÉ*, 2018, Paris..

No plano seguinte, Jean e Mouche estão em cantos opostos do quadro; o papel de parede preenche o enorme vazio entre o casal, que sequer se olha (Imagem 3.13) Graças à cena anterior, adivinhamos o motivo do distanciamento sugerido pelo enquadramento. Mouche tenta tomar uma iniciativa direcionando o olhar para Jean, contudo não chega a dizer uma palavra e Jean começa um discurso: “como nós somos inteligentes, e nós não vivemos mais juntos, eu pensei que seria melhor nos separarmos”. Ele continua olhando para o chão a maior parte do tempo, jogando apenas um ou outro olhar em direção a Mouche, buscando concordância. Ela diz que “sim”, enquanto vira o rosto e faz um bico. Talvez Jean não tenha reparado na expressão facial dela tão bem quanto o espectador, ou talvez ele não quisesse vê-la, mas a verdade é que, quando Mouche diz “sim”, seu gestual denota tanta contrariedade que quase ouvimos um “não”. Ele prossegue com sua argumentação lógica: “como nós nos amamos, nós devemos nos separar... em comum acordo”. Corta para um plano detalhe do rosto de Mouche, e seus olhos hesitam e parecem marejar quando ele diz “eu te admiro”. Ela escuta com atenção e ele prossegue: “creio que a fiz passar por muitas dificuldades. Serei sempre orgulhoso de tê-la conhecido. Antes de você, eu não sabia que o amor existia. Se eu a machuquei, não foi de propósito”. Ela vira a cabeça, como se recordasse de dores passadas, Jean ainda complementa: “é preciso perdoar. E não mais me querer”. Ao ouvir essa frase, ela solta um suspiro, pois não é fácil deixar de desejar uma pessoa: a dependência emocional está muito além da capacidade mental de decidir se é melhor ou não deixar de querer alguém. Jean, no entanto, parece ignorar esse fato, e, com a mesma calma que havia começado seu monólogo, termina, anunciando: “aí está, não estamos mais juntos”. Ele oferece sua mão como consolo, mas a montagem do filme, assim como Mouche, parece recusar esse último gesto de carinho, pois corta para um plano em que vemos apenas Jean, sentado no sofá, emoldurado pela porta do corredor. Pelo contraplano logo em seguida, entendemos que se trata do ponto de vista da criança, que, embora apareça de olhos fechados, pode ter ouvido tudo.

O ponto de vista de Mouche aparece apenas na cena seguinte, em que a vemos escrever uma carta. Ela fala sobre a vida sem Jean, e, por mais que pareça se habituar à separação, ainda sente a falta do marido. Pouco depois, o casal se encontra na rua. Ao contrário do eloquente e calculista Jean, Mouche parece ter algo engasgado para falar, sensação que é reforçada por um *jump-cut*. Ela, enfim, pergunta: “você não quer se reconciliar comigo?”, ao que ele diz: “sim, mas não de imediato”. A firmeza da resposta de Jean poderia ser reconfortante, se não fosse esse “mas não de imediato”, que transforma o sim em não, ou, ao menos, não *agora* – provavelmente

porque Jean tem um dever a cumprir: como sabemos, ele está comprometido com a luta armada. Contudo, como a própria Mouche confessa, “saber que alguém ainda me ama me dá confiança”. Ela precisa de uma pessoa que lhe garanta isso, e diz para si mesma: “não seja triste”, mas, enquanto repete a frase, vem o choro. Em uma das cenas mais bonitas do filme, vemos Mouche costurar na plateia de um teatro vazio; um piano bem cadenciado dá ritmo ao trabalho obsessivo da mulher, mas, em meio a isso, escutamos ela aspirar o muco nasal, como se houvesse chorado há pouco. O choro parece querer voltar, e ela se esforça para manter a concentração na costura, mas não consegue conter a emoção (Imagens 3.14-3.15).

Fica clara a dificuldade da personagem em prosseguir sem o marido. Mas, se eles não podem voltar a se ver “de imediato”, Mouche toma uma iniciativa para que isso possa acontecer. Quando embrulha uma pistola em folhas de jornal, como se fosse um pacote, e sai para a rua, compreendemos que ela tomara partido na mesma luta que Jean. Mouche leva o embrulho para três homens, que a esperam à beira do Sena. Ela os alerta para tomarem cuidado, pois o “controle” está por todo lado, e a polícia tortura os envolvidos. Então, ela pergunta de Jean, dando a entender que não avisou o marido que passou colaborar com o grupo. Mouche pede que os homens não contem nada a Jean, pois ninguém deve saber da sua participação, sobretudo Jean. Por que *sobretudo Jean*? Ele ficaria bravo com o fato? Talvez. Se Mouche não parece agir por convicções políticas, por que fazer algo para agradar a Jean e, ao mesmo tempo, não querer que ele saiba? Talvez ela queira que ele descubra por conta própria, e que essa revelação provoque nele admiração, ou talvez seja apenas uma forma indireta de Mouche estar em contato com o marido, através da causa em comum. Não é possível compreender ao certo sua motivação, pois ela não age racionalmente. No entanto, esse passo despropositado será fatal para a personagem. Voltando a pé pela estrada sozinha, a trilha prenuncia a tragédia, e a imagem subitamente fica granulada; Mouche é interceptada pela polícia, que a fuzila sem qualquer espaço para reação.

O que poderia ser um filme sobre um casal que se ama, termina e depois se reconcilia é bruscamente interrompido pelo assassinato da personagem. Jean tenta buscar explicações sobre o envolvimento de Mouche, mas nada o consola. “Agora é a paz, não quero saber de mais nada”, desabafa Jean, com certo rancor. A luta havia terminado, e ele estava disposto a morrer pela causa, mas não a perder alguém que amasse.

IMAGENS 3.13 – 3.16



Imagem 3.13 - Fonte: Liberdade, 1983

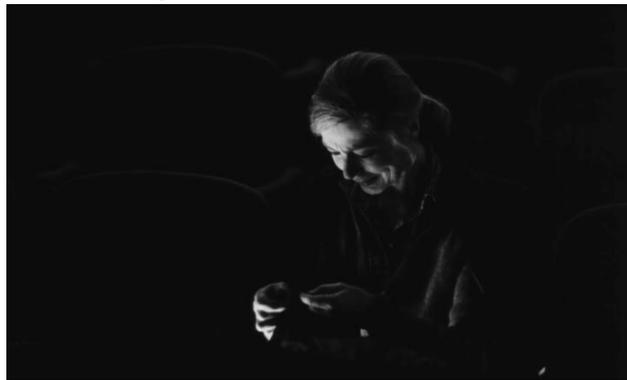


Imagem 3.14 - Fonte: Liberdade, 1983

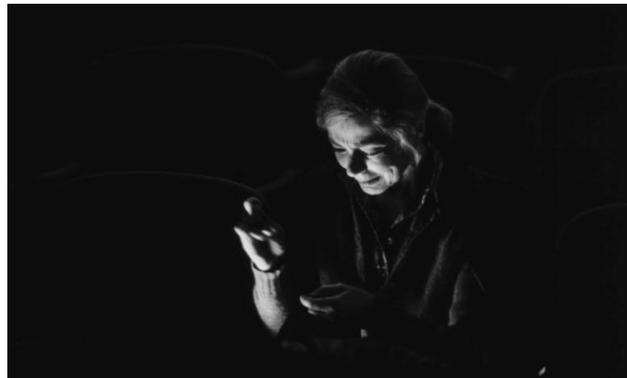


Imagem 3.15 - Fonte: Liberdade, 1983



Imagem 3.16 - Fonte: Liberdade, 1983

Mais do que em qualquer outro filme, Garrel, durante esse trecho, se aproxima do cinema de gênero. A clandestinidade das ações do grupo gera um suspense característico dos filmes *noir*, e temos até uma cena de perseguição automotiva após a morte de Mouche. Mas, assim que a paz se estabelece, Jean muda de vida e um novo bloco no filme se inicia.

Uma nova personagem surge: é Gémina (Christine Boisson), que entra em um apartamento e se assusta: “desculpa, não sabia que tinha gente em casa”. Jean apenas dá um “bom dia”. Em pouco tempo fica visível que ela faz faxina na residência onde Jean está morando temporariamente. Ele está à toa e puxa assunto com a mulher, perguntando se ela é espanhola. Ela, por sua vez, responde: “não, não, enfim, quase... sou da Argélia”. A coincidência deixa Maurice ainda mais interessado em Gémina, por mais que a moça não tenha uma posição política. Ela parece acanhada com todas as perguntas, mas, embora realize seu trabalho sem cessar, vai revelando parte de sua história à medida que responde as questões de Jean. Em um momento de pausa na faxina, é a sua vez de perguntar algo: “Será que dá para dormir aqui?”. A pergunta não parece fazer muito sentido, e talvez seja apenas um deslize de francês por parte da imigrante. Por que ela dormiria no serviço? Ela não parece com sono. Porém, Jean é um homem experiente e, com um pouco de malícia, retruca: “dormir?”, como quem diz: é isso mesmo que você está me propondo? Gémina abaixa a cabeça, coça o pescoço, olha para ele e balança a cabeça afirmativamente (Imagem 3.16). É uma proposta ousada, e ela não quer ir além da insinuação, e nem é preciso: no plano seguinte, ambos já estão nus sobre o colchão colocado sobre o piso, provavelmente a cama improvisada de Jean.

Este é um corte que será recorrente nos filmes de Garrel: se as relações amorosas passam cada vez mais a ocupar um lugar de destaque no seu cinema, ele quase nunca filma o ato sexual em si. Porém, frequentemente, vemos os personagens deitados após a relação. Mas o sexo permanece um segredo entre as personagens. Não que as relações carnavais não sejam importantes para firmar os vínculos entre os apaixonados, só que Garrel parece não se interessar pela ação em si, e sim pelos seus desdobramentos: uma vez que a atração física é consumada, quais serão suas consequências, que relação surgirá entre o casal? No caso de Jean e Gémina, a trilha sonora harmoniosa entrega que uma nova paixão se forma.

Quando Jean conta de sua falecida esposa para Gémina em um café, temos um indício de que os dois já passam a se conhecer melhor. Um segundo passo é quando ela o convida para

entrar na sua casa, da qual se envergonha. Eles conversam um pouco, mas Jean avisa que precisa partir, pois, como ele já havia mencionado, tem uma filha pequena. Após um breve silêncio, ela diz: “pode ir, se quiser”, demonstrando que ambos avançam lentamente na relação, medindo as palavras na hora dos convites e das despedidas, que sempre saem um pouco desajeitadas. Jean, sobretudo, que perdeu a esposa há pouco tempo, não tem pressa em recomeçar. Gémina, por sua vez, se sente diminuída perto de certos amigos dele. Ela é uma imigrante, que pratica um trabalho informal, enquanto ele é professor e convive com artistas. Contudo, ela está segura de seu amor, que não hesita em declarar.

A parte final do longa-metragem é calcada na insegurança de Gémina. Ela pergunta se ele não a trairá. Jean, que, no início do filme, havia se declarado leitor de Freud, parece analisar a companheira a partir dessa dúvida. Em vez de confortá-la com alguma resposta genérica, como “não, eu jamais a trairia”, ele prefere investigar a causa do ciúme desarrazoado de Gémina. Se ela pede que ele não faça algo, é porque o imagina; se ela o imagina, em alguma medida, ela o deseja. Esse é o provável raciocínio do protagonista, que culmina na réplica: “por que você quer que eu a traia?”.

O medo de Gémina de perder Jean progride conforme eles se aproximam. Ao acordar e não o ver na cama nem encontrá-lo em casa, ela resolve sair para buscá-lo gritando seu nome. Pensamos que sua preocupação talvez seja exagerada, entretanto, por mais despropositado que fosse o receio da personagem, ele também nos toca. Passamos um tempo acompanhando sua busca, e algo nos faz pensar que Jean realmente pode ter sumido.

No entanto, ele reaparece. Jean estava apenas fazendo uma de suas caminhadas até o porto. Gémina fica visivelmente abalada e, já de volta em casa, no quintal, ela começa a chorar. Em uma das cenas mais memoráveis desse longa-metragem, a câmera em *plongé* enquadra o casal em um plano médio. Gémina desabafa seu desespero e Jean tenta acalmá-la, enquanto, ao fundo, ouvimos o mar revolto (Imagem 3.17). A ventania litorânea também agita o varal, de modo que os tumultuosos lençóis por vezes encobrem completamente o quadro, transformando-o numa tela branca (Imagem 3.18). Essa vibração do mar e do vento, corporificada nos lençóis, parece pulsar junto com os sentimentos turbulentos de Gémina, como muito bem descreveu Nicole Brenez:

IMAGENS 3.17 – 3.20



Imagem 3.17 - Fonte: Liberdade, 1983



Imagem 3.18 - Fonte: Liberdade, 1983



Imagem 3.19 - Fonte: Liberdade, 1983



Imagem 3.20 - Fonte: Liberdade, 1983

Um lençol vem espasmodicamente se interpor entre os atores e nós, conforme bate um vento muito forte [...]. Ao mesmo tempo que ele materializa a palpitação afetiva que emana do fundo de quadro, o lençol aleatório submete a encenação ao risco do mascaramento desafortunado, da ilegibilidade, do tormento perceptivo. Ele intensifica os afetos representados pelos atores, ao mesmo tempo que rouba deles o holofote. Litote visual e matéria do desaparecimento. Com ele, a tela ressurgue uma segunda vez e a metáfora se realiza: a tela não se apresenta mais como uma superfície a ser coberta e menos ainda a ser escavada, passamos da possibilidade técnica de projetar para a impossibilidade de ver (BRENEZ, 1998, p. 363, tradução do autor⁷²).

O movimento imprevisível que o vento gera no lençol intensifica a tensão da cena, ao mesmo tempo que a oculta. Esse recurso de encenação é ousado na medida que é incontrollável, o que também o torna extremamente sedutor. A cena termina com a intempestiva Gémina enfim se acalmado.

Na sequência seguinte, tudo parece correr bem, até que Jean, de novo sozinho à beira mar, vai até seu carro pegar algo no porta-luvas. Do distante plano geral, aparecem dois homens de chapéu. Os três se olham fixamente, e, de maneira semelhante ao outro grande momento dramático do filme, o som cessa, a câmera fica lenta e a imagem granulada. Jean dá as costas para os homens, que, logo em seguida, sacam suas armas e disparam por trás. Sem nenhum som ambiente ou trilha, ouvimos apenas os tiros ecoarem com a gravidade do estampido ralentado. O corpo de Jean também cai com vagarosidade, e quando todos os seus membros parecem atingir o solo, a imagem se fixa nesse quadro, que perdura alguns segundos antes que subam os créditos (Imagens 3.19-3.20).

Liberdade, a noite poderia ser dividido em dois blocos: os dois amores de Jean - ambos interrompidos pela tragédia. Dois assassinatos inesperados, pois a questão amorosa é o fio principal do filme, e por vezes esquecemos que os personagens estão envolvidos numa trama perigosa. Essa violência é tão díspar do todo que Philippe Garrel fez questão de dar uma textura diferente aos dois momentos. Refilmando e ampliando a película, o diretor traz à tona os grãos da

⁷² Do original: “*Un drap vient spasmodiquement s'interposer entre les acteurs et nous, au gré d'un vent très violent [...] En même temps qu'il matérialise la palpitation affective qui émane de l'arrière-plan, le drap aléatoire soumet la mise en scène au risque du masquage malencontreux, de l'illisibilité, de la souffrance perceptivo. Il intensifie les affects représentés par les acteurs en même temps qu'il leur souffle la vedette. Litote visuelle et sujet de la disparition. Avec lui, l'écran revient une seconde fois et la métaphore s'accomplit: il ne se donne plus comme une surface à couvrir et moins encore à creuser, on est passé de la possibilité technique de projeter à l'impossibilité de voir*”.

imagem, provocando a quebra da limpidez visual e criando um preto e branco ruidoso que se assemelha à recordação de um momento traumático.

ELA PASSOU ALGUMAS HORAS SOB A LUZ DO SOL (1984)

Além da sutil guinada para o cinema narrativo, em *A Criança secreta* já desponta uma nova característica do cinema de Garrel: protagonistas artistas. Se personagens marginalizados e românticos sempre estiveram presentes na obra do diretor, uma vez que o contexto narrativo de seus filmes fica mais concreto, notamos a recorrência de artistas no sentido estrito do termo – pessoas cuja ocupação profissional é a arte. A representação do ofício desses personagens desembocará em outra inclinação dessa nova fase: a metalinguagem. Se houverão pintores, arquitetos, poetas, fotógrafos e atores, os cineastas também marcarão presença. Dentro dessa tendência, *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (Elle a passé tant d’heures sous les sunlights, Philippe Garrel, 1984) é sem dúvida o filme de Garrel onde o discurso metalinguístico é mais amalgamado. A metalinguagem é o próprio motor do filme, seja pela produção cinematográfica retratada, do filme dentro do filme, seja pelas discussões acerca da sétima arte, mas, sobretudo, pela montagem fluida, de modo que a obra em si e a sua realização tornam-se fenômenos indistintos.

Uma vela queima em câmera lenta, e o movimento da chama é tão discreto que a imagem parece até mesmo estática; o longo título *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* vai do canto esquerdo do quadro ao direito, no entanto a fraca luz da vela não dá conta de iluminar toda a região enquadrada e a primeira palavra do título fica na penumbra (Imagem 3.21). Por mais que não seja difícil adivinhar o pronome pessoal “ela”, essa cartela inicial já nos dá uma pista do que está por vir: um filme de nuances doces que exigirá a atenção do espectador para conseguir desvendar elementos nebulosos.

O primeiro plano com atores é ainda menos iluminado: os personagens de Jacques Bonnaffé e Anne Wiazemsky discutem sua relação numa rua silenciosa e escura (Imagem 3.22). Ela conta ter arranjado um novo amante, e está triste, porém, decidida, enquanto ele, ofegante, se dá conta de que não há o que fazer. Se os personagens são extremamente francos um com o outro, o mistério é criado a partir dos corpos dos atores, e não apenas de seus rostos, dos quais

entrevemos apenas uma ou outra parte que ganha brilho, mas também de suas vozes. Eles atuam um de frente para o outro, quase colados, de tão próximos; a câmera, contudo, está um pouco recuada, filmando o casal em plano médio. Tecnicamente, seria simples aumentar o volume das vozes dos atores, considerando que não há ruídos no som direto. O fato de escutarmos suas vozes em um volume tão baixo, portanto, é uma escolha do diretor, que confirma sua preferência: “Normalmente eu insisto sobretudo na atuação contida, esse jeito de falar mais baixo para ser escutado, ou de fazer menos para que percebamos o menor de seus gestos – técnica teatral que não deixa de ter uma relação com a ‘monotonia’ que Bresson impõe a seus personagens” (GARREL, 1992, p. 97, tradução do autor⁷³). Essa técnica pode parecer paradoxal, porém é muito efetiva, ao menos no teatro e no cinema, onde se pressupõe que o público esteja presente para assistir a algo. Assim, quanto mais baixo se fala, mais atento o espectador parece ficar às palavras; quanto menos se move, maior será o impacto de cada gesto, como Garrel revela ter aprendido com Bresson, que se torna cada vez mais uma referência para o cineasta.

Momentos depois, vemos a personagem de Anne adormecida no chão, ao lado de uma seringa e de uma colher; descobrimos também que seu personagem se chama Christa – não por acaso, o nome de nascimento de Nico era Christa Päffgen. Para quem já havia visto *A Criança secreta*, há uma sensação de que já vimos esse filme antes, inclusive com a mesma atriz; todavia, logo em seguida aparece Mireille Perrier e a voz de um diretor (Philippe Garrel), que lhe dá instruções sobre sua personagem, inspirada em Christa. Por um breve momento, o espectador pode ter sido acometido por um *déjà-vu*, mas sem demora ele é desestabilizado, uma vez que o cineasta insere uma nova dimensão na sua realidade fílmica. Como ficará mais claro adiante, Marie (Mireille Perrier) é uma atriz que interpretará uma personagem em um filme de Jacques. Portanto, temos um casal composto por Jacques (Jacques Bonnaffé) e Christa (Anne Wiazemsky), que remonta a um passado do protagonista; no presente, temos a atriz Marie e, novamente, o diretor Jacques, que, além de fazerem um filme juntos sobre o passado de Jacques, também mantêm um caso fora de cena. E, finalmente, temos a última camada, de aspecto documental, na qual Philippe Garrel dá instruções aos atores e conversa com colegas de trabalho.

⁷³ Do original: “*Habituellement j’insiste surtout sur le sous-jeu, cette façon de parler plus bas pour qu’on vous écoute, ou d’en faire moins pour qu’on remarque le moindre de vos gestes – technique théâtrale qui n’est pas sans rapport avec la ‘monotonie’ que Bresson impose à ses personnages*”.

Apesar de alguns elementos como uma claquete em quadro ou uma voz que diz *corta* ou *ação*, as três realidades do filme são dificilmente distinguíveis.

É a história de uma filmagem na qual atuarão Mireille Perrier, Leos Carax [que acabou não pegando o papel], Anne Wiazemsky e Jacques Bonnaffé... E, entre esses casais – um pertencendo à realidade, Leos e Mireille, e o outro ao imaginário, Anne e Bonnaffé – eu tentarei mostrar o ponto de interferência que existe entre a realidade, os momentos de dívida e de miséria de um cineasta, e seu filme, onde ele inserirá os fragmentos de sua realidade, mas em um contexto imaginário e sentimental, com toda a atitude emotiva que é característica da arte (GARREL, 2013, p. 181, tradução do autor⁷⁴).

Pela declaração do diretor, podemos perceber que a metalinguagem é mais do que uma questão temática em *Ela passou...*, ela é uma forma estruturante da narrativa. Se durante uma cena amorosa entre Jacques e Marie são inseridos planos de Christa, é possível compreender essa inserção tanto como um *flashback*, como uma história que corre em paralelo, pois não há nada em cena que nos deixe claro a transição entre as realidades. Philippe Garrel, se quisesse, poderia ter encenado essas transição de modo mais demarcado. Uma opção poderia de montagem seria mostrar Jacques com Marie, quando ele fecha os olhos, aparece Christa; Jacques abre os olhos, e novamente Marie está ao seu lado. Se assim fosse, a estrutura em *flashback* ficaria evidente. No entanto, o intuito de Garrel parece ser justamente o oposto: tornar passado, presente e ficção indiscerníveis, transmitindo a sensação de como essas realidades convivem. Esse fluxo também é criado através das falas, como quando ouvimos os pensamentos Jacques, cabisbaixo no canto do quarto à luz de um abajur.

Como eu havia preenchido o vazio deixado por Christa na minha vida com o nascimento de um filho, eu abraçava o menino e olhava os seus olhos enquanto ele me encarava. Penso sobre o Picasso, quando eu era pequeno, eu tinha um quadro no qual o seu filho é pintado como o arlequim. Era um quadro inacabado, como o Bonaparte de David. Eu sonhei com Picasso justamente por causa dos últimos filmes de Godard. Eu sonhei que Godard misturava toda pintura clássica junto com Picasso, e isso é fantástico (ELA passou algumas horas sub a luz do sol, 1984).

⁷⁴ Do original: “C’est l’histoire d’un tournage que joueront Mireille Perrier, Leos Carax [qui n’a finalement pas tenu le rôle], Anne Wiazemsky et Jacques Bonnaffé... Et j’essaierai, entre ces couples – l’un appartenant à la réalité, ça sera Leos et Mireille, et l’autre à l’imaginaire, ça sera Anne et Bonnaffé – de montrer le point d’interférence qu’il y a entre la réalité, les moments de dèche et de misère d’un cinéaste, et son film où il injectera des bribes, comme ça, de sa réalité, mais dans un contexte imaginaire et sentimental, avec une attitude émotive propre à l’art”.

IMAGENS 3.21 – 3.24



Imagem 3.21 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.22 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.23 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.24 - Fonte: Ela, 1984

IMAGENS 3.25 – 3.28



Imagem 3.25 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.26 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.27 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.28 - Fonte: Ela, 1984

IMAGENS 3.29 – 3.32



Imagem 3.29 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.30 - Fonte: Ela, 1984

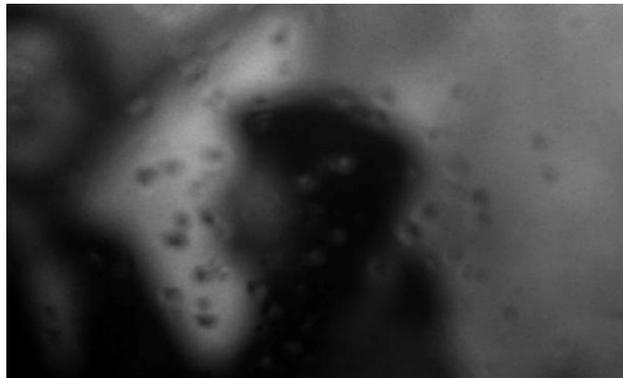


Imagem 3.31 - Fonte: Ela, 1984



Imagem 3.32 - Fonte: Ela, 1984

A reflexão do personagem começa pela ausência de Christa e passa para seu substituto, o filho. O menino traz à lembrança uma pintura de Picasso, e Picasso, por sua vez, o faz pensar em Godard, levando-o a uma reflexão sobre arte, sobre a comunhão entre clássico e moderno. De modo que, em um minuto, o personagem fala de um amor passado, de sua família e de seu trabalho, o cinema. Sem que o discurso pareça confuso, compreendemos bem como uma coisa leva a outra. Na cama, Marie percebe que o companheiro está acordado e pergunta: “você não vem dormir?”. Ele obedece, mas, na manhã seguinte, ela parece se inquietar com a insônia do companheiro: por mais que não tenha tido acesso aos pensamentos do personagem, como o espectador, ela conhece os fantasmas de Jacques.

Depois dessa cena, filmada de maneira tão cinematográfica, isto é, aos moldes da narrativa ficcional, Garrel já nos lança em um plano aparentemente documental. A começar pelo enquadramento, pois, filmada de um cômodo distante, Anne Wiazemsky está no fundo de quadro, como se o câmara tivesse rodado desprevenidamente um momento fortuito entre a atriz e Philippe Garrel. Ela reclama com o diretor sobre o fato de ele insistir em chamá-la para papéis que não têm nada a ver com ela; mais do que isso, comenta que “Christa é uma mulher má, ela é racista”, e faz menção a uma vez em que Christa atacou uma mulher negra. Garrel não nega o fato – episódio verídico da vida de Nico, diga-se de passagem –, mas atenua o caso, dizendo que ela estava numa crise de abstinência. Anne não se contenta com o motivo, e, depois de muito protelar, Garrel admite que Christa tinha um medo obsessivo de pessoas negras, mas que o seu pai tinha sido assassinado pela SS nazista, e que isso tinha gerado uma série de traumas nela. Depois dessa difícil revelação, Garrel, que até então estava fora de quadro, aparece em cena. Ele está visivelmente abalado por ter de remexer esse lado sombrio da ex-companheira. O diretor parece tão transtornado que não consegue prosseguir com a conversa e, novamente, sai de quadro. Contudo, escutamos seu tom de voz mudar e ele dizer firmemente: “corta! Agora vamos fazer um plano geral”. Ou seja, tudo aquilo era encenação.

Anne interpretava a si mesma, bem como Garrel. Talvez essa conversa tenha de fato acontecido em algum momento entre os dois e o que vemos é a reprodução desse diálogo de bastidores. Talvez o ar documental surja por contraste com a cena anterior, que era de um aspecto ficcional bem mais evidente, fazendo com que o plano entre Anne e Garrel nos parecesse menos

encenado e, conseqüentemente, documental. Se o tom baixo das vozes e dos gestos provoca uma atenção redobrada do espectador, essa indistinção entre real e imaginário também terá um efeito semelhante. Se, por um instante, fomos enganados por um momento documental falso, Garrel faz questão de revelar sua própria artimanha. Isso porque essa revelação fará com que, desse momento em diante, o espectador fique mais atento a respeito de qual a realidade fílmica retratada, ampliando ainda mais seu interesse pelo filme.

Além disso, tínhamos motivos para acreditar no valor documental da cena, pois, ao longo do filme, vemos um punhado de planos “documentais”, rodados durante momentos de trabalho. O técnico de som com seu equipamento (Imagem 3.23), o operador de câmera que troca o rolo de película, os atores passando seu texto, Garrel explicando para uma moradora que eles estão rodando um filme na rua etc. Mas, depois dessa cena com Anne, o espectador ficará bem mais desconfiado quanto ao grau de realidade de cada plano. Porém, não podemos simplesmente considerar tudo encenação, pois existem planos que claramente foram rodados sem que a pessoa filmada tivesse consciência do gesto, como atesta Mireille Perrier, que dizia ter medo que no meio da pausa do almoço surgisse uma câmera, pois Garrel a filmava desde o momento que ela chegava ao *set*. Sobre isso, o cineasta alega tratar-se de seu:

velho hábito de roubar planos de mulheres. Quando uma atriz percebe que está sendo filmada à queima roupa, muitas vezes ela começa a atuar, a improvisar alguma coisa que não pertence propriamente ao filme, mas que pertence a sua ambiência, alguma coisa portanto que produz uma abertura (GARREL, 1992, p. 98, tradução do autor⁷⁵).

Uma abertura para o quê? É possível supor que Garrel esteja se referindo a uma espécie de ponte que liga o real ao ficcional, uma vez que os dois se misturam nesses momentos híbridos, ora porque a atriz não se sabe filmada, ora porque o diálogo é uma reprodução de algo dito pela pessoa que inspirou a personagem. Por exemplo, quando Christa fala ao telefone com Philippe, ele a avisa que conseguiu o financiamento para rodar seu filme, mas que não o fará com ela, apesar de amá-la, ou melhor, justamente por amá-la, pois o “cinema destrói a vida”. Ela fica

⁷⁵ Do original: “*C’est ma vieille habitude de voler des plans à la femme. Quand une actrice s’aperçoit qu’on la filme à brûle-pourpoint, souvent elle se met à jouer, à improviser quelque chose qui n’appartient pas au film proprement dit, mais qui appartient à son ambiance, quelque chose donc qui produit une ouverture*”.

irritada e coloca o diretor contra a parede: “pela primeira vez você tem dinheiro e não serei eu que estarei no filme? Por que sempre sou eu que atuo nos seus filmes quebrados?”. Sem resposta, ela conclui: “Sabe o que você é, Philippe? Você é absolutamente desleal!”. Dessa vez, estamos conscientes de que Anne está interpretando Christa, todavia o diálogo levanta questões sobre a vida do diretor: será que ele realmente ouviu isso? Parece algo bem plausível, mas será que foi mesmo por telefone? Novamente, se estabelece uma relação entre o real e o ficcional, pois o filme nos incita a essa investigação. Por mais que seja uma encenação, fica a dúvida: teriam sido essas palavras fortes, letra por letra, que Christa/Nico teria dirigido a Philippe, ou há uma construção dramática em cima de um evento real? Mais interessante do que a resposta em si é o fato de o filme propor esse tipo de questionamento, que, uma vez mais, manifesta o metalinguístico como seu grande motivo.

A metalinguagem passa para outro patamar quando entram em cena diretores amigos de Philippe Garrel, mais especificamente Jacques Doillon e Chantal Akerman, começando por esta última, que pergunta a Philippe como ele conseguiu dinheiro para fazer seu filme. O diretor/personagem admite que “passou heroína”, e tenta se justificar: “ao menos, eu farei o meu *Fausto*”. Estaria o cineasta confessando um crime em seu próprio filme ou seria essa uma provocação com o jogo entre real e ficção que Garrel estabelece com o espectador?

Philippe e Chantal também conversam sobre seus encontros anteriores, tudo isso em *off*, enquanto observamos o rosto da diretora em primeiro plano (Imagem 3.25). Garrel tem consciência de que grande parte de seu público reconhece seu rosto e o de Chantal, e se aproveita desse fato para ganhar a credibilidade do espectador. Se o cineasta passou ou não heroína para fazer o filme, não se sabe, mas, curiosamente, quase vinte anos depois, Garrel faria um filme que trata mais detidamente do dilema ético de um diretor que trafica heroína para financiar seu filme contra as drogas.

Já a conversa com Doillon tem um caráter mais pragmático: os amigos cineastas discutem problemas de produção. Garrel expõe suas dúvidas sobre filmar seu próprio filho: pedir ou não permissão para a mãe da criança? Em *La femme qui pleure* (Jacques Doillon, 1979), filme muito admirado por Garrel, Doillon dirigiu sua própria filha. Garrel faria o mesmo em *Beijos de Emergência* (Les baisers de secours, Philippe Garrel, 1989). A resposta de Doillon se concentra em como rodar com crianças: só manter o essencial da equipe por perto, usar uma câmera

silenciosa etc. Garrel se dá por satisfeito e diz que filmará seu filho no próximo filme, afinal agora ele “é o amor da minha vida”, deixando implícita sua postura de filmar as pessoas que ama. A conversa parece extremamente sincera até o momento que Garrel se interrompe tirando um guardanapo amassado com algumas de suas falas anotadas (Imagem 3.26). Doillon dá risada do amigo, como se ele mesmo fosse pego de surpresa pela revelação da “atuação” de Garrel. Contudo, o tom da conversa era tão genuíno e tocava em assuntos tão palpáveis que nem mesmo essa quebra inesperada da representação retira a franqueza das dúvidas e conselhos que os dois cineastas trocam.

“Do que eles falam? De um problema muito preciso, ao mesmo tempo técnico e humano, um problema de artesãos” (DANEY, 2013, p. 182, tradução do autor⁷⁶). Conforme constata Serge Daney, Garrel joga luz sobre o lado artesanal do cinema, isto é, a produção de algo a partir de um manuseamento e aperfeiçoamento contínuos. A partir de técnicas e temas restritos, fabrica-se um objeto ímpar, cujas condições de feitura são evidentes no produto final. O caráter artesanal do cinema transparece não apenas nessas conversas entre diretores, mas também no trabalho manual da equipe técnica e, sobretudo, no trabalho dos atores, como na repetição dos diálogos e dos gestos, nas fixações em determinadas palavras, na busca do tom adequado através de inúmeras variações etc.

O exemplo mais notável é o jogo cênico criado entre Jacques Bonnaffé e Mireille Perrier, no qual sempre que um dos personagens levanta um assunto, por exemplo, “ele disse que deveríamos nos mudar?”, o outro responde com uma das duas palavras: “incrível” ou “maravilhoso”. Cria-se assim a expectativa de qual dos dois vocábulos será usado na resposta do companheiro para a situação enunciada. Por mais que os dois adjetivos possam ter significados semelhantes, o casal está sempre discordando sobre qual o termo preciso. “Incrível” é usado tanto na acepção positiva quanto na negativa para acontecimentos surpreendentes; e, se “maravilhoso” é algo admirável estritamente no bom sentido, nada impede que ele seja pronunciado com um desdém irônico. Durante essas singelas discussões, sequer conseguimos diferenciar se o diálogo concerne ao ensaio do diretor e da atriz ou do casal da “vida real”, ambos interpretados por Jacques Bonnaffé e Mireille Perrier. Em meio ao plano-sequência, em determinado momento a

⁷⁶ Do original: “*De quoi parlent-ils? D’un problème très précis, à la fois technique et humain, d’un problème d’artisans justement*”.

câmera recua seu foco, revelando-nos que as pequenas manchas que víamos no rosto dos atores eram causadas por gotículas de água presas a um vidro que se interpõe entre a câmera e eles (Imagens 3.29-3.32). Gesto fotográfico, que parece ressaltar que certas impurezas na transparência cinematográfica, mais do que aceitas no filme, são desejadas e utilizadas sistematicamente como uma epifania da matéria.

Conforme foi deduzido da fala de Garrel sobre o filho: o diretor filma aquilo que ama. E *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* deixa evidente a paixão e o compromisso do cineasta para com o seu trabalho, especialmente em relação aos atores. Todos eles possuem ao menos um plano de pura contemplação no filme⁷⁷, momentos de intimidade visual que remetem a *Altas Solidões* ou *O Azul das origens*. Mas que, em *Ela passou...*, parecem dizer acima de tudo: “ei, esqueça um pouco os personagens e apenas observe como Mireille é naturalmente graciosa” (Imagem 3.27) ou “repare nos olhos de Lou Castel, como eles são plenos de convicção” (Imagem 3.28). Philippe Garrel admira seus parceiros de trabalho e não tem medo de demonstrá-lo. *Ela passou...* é um filme em que o representado e o representante se confundem em meio aos diversos níveis narrativos, que se sobrepõem uns aos outros. Frequentemente, não sabemos se Garrel está filmando a pessoa ou o personagem, mas algo incontestável transparece: Garrel ama filmar, e essa paixão cintila no cuidado e na atenção com que ele retrata esses rostos, que, não por acaso, pertencem a pessoas com quem ele possui um laço afetivo.

RUA FONTAINE (1984)

O filme *Paris Visto por...* (Paris vu par, 1965) consolidou o interesse do novo cinema francês por filmar a rua. Composto por seis curtas-metragens, os filmes de Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Éric Rohmer e Jean Rouch possuíam o título da região de Paris em que foram filmados. Duas décadas mais tarde, o mesmo formato é repetido com novos cineastas. Philippe Garrel é um dos diretores convidados de *Paris vu par... 20 ans*

⁷⁷ Luiz Carlos Oliveira Jr. em *A Mise en scène no cinema* nota que “os primeiros planos, em *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights...*, demonstram um retorno à fotogenia, à noção de que o registro das aparências visíveis, no cinema, permite a captação dos micromovimentos do universo, do imponderável; o mundo óptico e o imaginário, o objetivo e o subjetivo confluem para um mesmo fluido fotogênico que a câmera tem o poder de intensificar; na superfície dos rostos, são os movimentos interiores o que o cinema dá a ver. [...] Essa noção de fotogenia [...] pressupõe que a função do cinema é menos exprimir a realidade do que deixá-la advir por si só” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 106).

après (1984), e *Rua Fontaine* é o nome de seu curta – homenagem implícita a André Breton, que morou nessa rua parisiense por muitos anos.

Tratando-se de um curta-metragem, as longas sequências de Garrel ganham forma reduzida. Assim, depois de um plano detalhe de sapatos com bico gasto sendo amarrados com uma bíblia ao lado, jogada no chão, René (Jean-Pierre Léaud) sai de casa e encontra por um acaso um amigo (Philippe Garrel), que lhe pergunta se está tudo bem. Sem muita cerimônia, René responde que não. O amigo então o convence a sentarem-se um pouco para conversar.

No exterior de um café, a câmera fica fixa em René, que relata, transtornado, seus infortúnios amorosos, com frases gerais como “ninguém deve fazer você sofrer. Cuidado com a doçura da vida [...] Quando você se apaixona, a dor é um risco que você toma”. Depois de atingir o máximo de sua gesticulação para demonstrar como o amor enlouquece (Imagem 3.33), René subitamente se acalma e, resignado, admite que “não se pode viver sem uma mulher [...]; através das mulheres, você procura o amor” (Imagem 3.34). O monólogo de René poderia se prolongar muito mais se o amigo não o interrompesse, dizendo que precisava ir ver uma amiga, Génie, mas que ele poderia ir junto. René diz que não a conhece, mas o amigo insiste no convite.

A caminho, René pede dinheiro emprestado para comprar flores, que ele oferece à anfitriã, pedindo desculpas por ter aparecido sem ser convidado. Ela é simpática e receptiva. Em frente à janela, Génie (Christine Boisson) olha discretamente para trás (Imagem 3.35), e, no plano conjunto, percebemos que seu olhar era em direção a René (Imagem 3.36). Ela disfarça quando o personagem de Garrel se aproxima para pedir um livro emprestado e avisar que deve ir embora. René, que o tempo todo estava sentado, não se move com a saída do amigo, e Génie, gentilmente, comenta: “você pode ficar, se quiser”. Ele conta seu plano de ir ao Louvre, pois aos domingos a visita é gratuita. Ela lhe dá um livro em mãos, e sugere: “você pode olhar pinturas aqui, se quiser”. Nesse momento, Génie vai além da gentileza, e parece fazer questão de que René faça-lhe companhia.

A trilha sonora ajuda a dar a agilidade necessária para o curta. Quando vemos os dois se cumprimentarem com um beijo na rua e, depois, fazerem amor em um quarto de hotel, o piano indica a ternura da relação nascente. Depois dessa sequência doce, René está de volta ao seu pequeno apartamento. Ele recebe uma cesta de frutas com uma carta de Génie, que diz pensar

nele. Contudo, quando René telefona, embaixo do prédio dela, pedindo para vê-la, ela diz que não pode, embora ele insista. Finalmente, ela acaba descendo, mas não o beija; perturbada, ela conta superficialmente a história de uma filha sua que havia morrido. Génie está quase chorando, e explica que o homem que está lá em cima, no apartamento dela, é o pai da criança, portanto é preciso que René vá embora. Ele até tenta pôr sua mão sobre o ombro dela, mas Génie sai correndo (Imagem 3.37). Ela não parece negar o afeto que sente por René, mas, por alguma razão, precisa fugir dele. Esse marido, e, sobretudo, a filha falecida emergem como um empecilho para a felicidade de Génie.

Caminhando distraído, René passa por uma banca de jornal e arregala os olhos (Imagem 3.38): “Génie foi encontrada morta hoje em sua casa”, diz a capa do jornal com o rosto dela estampado. Incrédulo, René se aproxima “a polícia cogita suicídio”, diz o subtítulo, e um breve plano mostra Génie desfalecida com a boca espumando. No meio da cidade, René fica completamente estarecido, leva a mão ao peito e hiperventila (Imagem 3.39). À noite, ele cruza com uma prostituta extremamente parecida com Génie, e eles vão para um hotel, onde René dorme e sonha com Génie. Nos sonhos, ela faz uma revelação: “Preciso ir agora. Por trás dessa igreja, você sempre poderá me reencontrar. Adeus”.

É provável que René tenha interpretado esse sonho como um convite, pois, em seguida, no escuro de seu quarto, ele dissolve uma substância em uma colher, uma grossa espuma se forma e ele leva tudo à boca (Imagem 3.40). René parece esperar algo, e a colher lhe cai da mão; meio tonto, ele tenta se levantar, mas mal começa a se erguer e tomba no chão, repetindo o gesto suicida da amada.

O simples fato de a morte de Génie ter sido noticiada no jornal já nos faz supor que ela era uma celebridade, mas não podemos deduzir mais do que isso pelo filme. Todavia, na *Cahiers du Cinéma* de setembro de 1991, Garrel publica fragmentos de seu diário e certo trecho sobre Jean Seberg é revelador: “uma mulher com o rosto de Jean me apareceu em um sonho. (A sala estava vazia, a porta estava aberta. Pela fenda da porta via-se a parede de uma igreja. O rosto do fantasma estava lívido. O fantasma disse: ‘Preciso ir agora. Vou para ali, para trás dessa igreja. Você sempre poderá me encontrar lá’)”. Isso foi escrito pouco tempo depois do falecimento de Jean Seberg, e a fala de seu fantasma nesse depoimento, se comparada com a do fantasma Génie, não deixa dúvida quanto à inspiração que o cineasta teve para o filme, que também ecoa nos

nomes Jean/Génie. Mas, como já dissemos, essas correlações em Garrel não são tão simples. Por exemplo, o próprio diretor interpreta um papel no curta-metragem, porém representa o amigo de René, e não propriamente aquele que seria seu alter ego, o que fica claro na continuação de seu diário:

Eu estava em meu quarto naquele dia, fumando haxixe com toda a precisão conferida pelo hábito.
 O sol de inverno descia por trás das cortinas. Adormeci todo vestido. Acordei e chorei no travesseiro no meio da noite.
 (“Estou cansado... cansado”, eu pensei, “de minha vida solitária.”)
 Mas a emoção de já ter amado e a beleza da minha vida, que eu acreditava ser única, me trouxeram mais lágrimas aos olhos, e eu acabei por voltar a adormecer.
 Ao meio-dia descí para a rua. Cruzei com Elisabeth, uma amiga que me levou para a casa de um casal com quem ela ia almoçar.
 Eu havia comprado um lírio no caminho para oferecer a essa atriz que eu desconhecia e à casa de quem me levavam sem avisar. Havia de voltar a vê-la.
 Tive encontros com ela em meu quarto, na casa dela e num café.
 Eu observava pela janela a neve que caía no pátio.
 Fiz um filme com Jean. [...]
 Jean teve uma depressão nervosa. Foi hospitalizada. Os eletrochoques que lhe obrigaram a suportar tiveram consequências trágicas.
 Eu voltava a pé dos laboratórios de cinema que se encontram nos subúrbios. Caminhava ao longo do rio. Era o fim do verão. Os pescadores perfilavam-se sob o sol poente.
 Atravessei o mercado de pulgas pela porta de Clignancourt, tinha acabado um novo filme e experimentava a alegria de tê-lo entregado. De repente e por acaso, numa calçada, me deparo com a foto de Jean na primeira página do jornal da tarde. “Jean Seberg se suicidou...” (GARREL, 2018, pp. 143-144).

Esse fragmento do diário do cineasta talvez seja um dos mais sugestivos para se pensar a utilização da autobiografia em seus roteiros. O enredo de *Rua Fontaine* é muito semelhante ao relato do diário, e Garrel não tem medo de assumir isso, pois, para ele, um artista tem na própria vida o material mais rico para a criação. Entretanto, é preciso distinguir entre os dois – uma obra de arte jamais poderá corresponder a um evento, um personagem jamais será a reprodução de uma pessoa. Se os pontos em comum entre o diário e o curta são tão evidentes, é interessante também pensar no que foi modificado. Nesse sentido, no filme temos a figura de um amigo, enquanto, no diário, é uma amiga de Garrel que ele cruza e que faz o convite inesperado. Se, na vida real, Garrel ficou ou não na casa depois que Elizabeth foi embora, pouco importa; certamente há um bocado de fabulação no modo como a história de *Rua Fontaine* é contada. É importante, no entanto, notar como Garrel se atém a pequenos gestos de sua vida para compor seus filmes, como o fato de comprar uma flor para dona da casa, ainda que tivesse de pedir

dinheiro ao amigo para tal. São essas pequenas ações que tornam seus filmes tão verossímeis, e não é mera coincidência que elas sejam retiradas de uma experiência pessoal. Garrel filma sua própria vida não necessariamente por uma questão egóica, mas porque é dela que ele tem maior proximidade, é dela que ele conhece os detalhes, e, portanto, consegue representar mais fidedignamente as emoções envolvidas.

OS MINISTÉRIOS DA ARTE (1988)

Nesse documentário para a televisão francesa, Philippe Garrel entrevista cineastas de sua geração que ele admira, ou, como ele mesmo explica, “diretores com os quais eu tenho uma relação dupla, uma vez que eu conheço tanto a vida quanto o estilo deles. Cada um de seus filmes me dá um sinal, eu posso ver quais problemas foram postos e de que maneira foram resolvidos” (GARREL, 2013, p. 192, tradução do autor⁷⁸). Os entrevistados são Chantal Akerman, Jacques Doillon, Jean Eustache, Benoît Jacquot, Werner Schroeter, André Téchiné e o jovem Leos Carax, que, então com 28 anos, já preparava seu terceiro longa-metragem. Além da precocidade, Garrel via nele a continuidade de um cinema artesanal na nova geração.

Jean Eustache é o mais admirado, sobretudo porque sua entrevista havia sido filmada em 1966, quando Garrel ainda dava os primeiros passos no cinema, e Eustache já lançava *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966), um média-metragem de 50 minutos com Jean-Pierre Léaud e que foi apadrinhado por Jean-Luc Godard, podendo ser considerado um marco da geração posterior à Nouvelle Vague. Mas, provavelmente, as entrevistas mais interessantes são a de Jacques Doillon e a de Chantal Akerman, que já haviam aparecido em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, por serem os cineastas mais próximos de Garrel, tanto na vida pessoal como no modo de trabalho⁷⁹.

⁷⁸ Do original: “*Metteurs en scène avec lesquels j’ai un double rapport puisque je connais à la fois leur vie et leur style. Chacun de leurs films m’adresse un signe, je peux voir quels problèmes ils se sont posés et de quelle manière ils l’ont résolu*”.

⁷⁹ Para um comentário de Garrel sobre sua própria obra, recomendamos o documentário *Cinema de notre temps* (1999), a série de DVDs *Cinématon* de Gérard Courant e, é claro, o livro de entrevistas *Une caméra à la place du cœur* de Thomas Lescure, que temos citado frequentemente.

IMAGENS 3.33 – 3.40



Imagem 3.33 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.34 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.35 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.36 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.37 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.38 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.39 - Fonte: Rua, 1984



Imagem 3.40 - Fonte: Rua, 1984

BEIJOS DE EMERGÊNCIA (1989)

O redirecionamento de Garrel para um cinema em que a palavra readquire força dramática veio comedidamente em *A Criança secreta* e perpetuou-se ao longo dos filmes posteriores. *Beijos de emergência*, todavia, é o filme em que o diálogo atinge um patamar de primeira importância na obra do diretor, o que, sem dúvida, é uma consequência do convite que o cineasta faz ao escritor Marc Cholodenko para ser o dialoguista, ou seja, para desenvolver as falas do filme a partir de uma sequência de cenas preestabelecidas.

Meus filmes anteriores, devido a minha incapacidade de escrever diálogos, estavam sedimentados sobre um tipo de comunicação silenciosa que poucos compreendiam. As falas “teatrais” de *Beijos* representam sem dúvida para o meu pequeno público uma banalização do meu trabalho, mas espero ser perdoado por ter tentado, depois de vinte cinco anos, sair do gueto “Arte e Ensaio”. Se os diálogos dessa vez são abundantes, é porque não foram escritos por mim: eu me contentei em escrever um *script* de umas trinta páginas e Marc Cholodenko os construiu a partir desse esboço (GARREL, 2013. p. 182, tradução do autor⁸⁰).

É possível notar os sentimentos mistos de Garrel em relação à sua nova fase, uma vez que, ao mesmo tempo que ele a considera uma banalização de sua estética, o diretor também parece orgulhoso da tentativa de reconfigurar seu cinema; prova disso é que o convite para a colaboração no diálogo parte dele. *Beijos de emergência*, no entanto, está longe de ser uma banalização, é, antes, uma repaginação, uma nova maneira de trabalhar e desenvolver seus temas, trazendo à tona questões até então apenas latentes. Pois, se o cinema de Garrel buscava uma essência cinematográfica, sua obra flertou consideravelmente com a linguagem simbólica. Para contar-se uma narrativa mais prosaica, no entanto, existem aspectos da racionalidade e do convívio humano que dificilmente poderiam ser acessados sem a utilização da linguagem verbal, sobretudo da língua falada.

⁸⁰ Do original: “*Mes films précédents, en raison de mon incapacité à écrire des dialogues, étaient fondés sur un type de communication silencieuse que très peu de gens comprennent. Les échanges de paroles ‘théâtraux’ des Baisers représentent sans doute pour mon petit public une banalisation de mon travail, mais j’espère qu’on me pardonnera d’avoir tenté au bout de vingt-cinq ans de sortir du ghetto ‘L’Art et Essai’. Si les dialogues sont cette fois abondants, c’est parce qu’ils ne sont pas de moi: je me suis contenté d’écrire un script d’une trentaine de pages et Marc Cholodenko les a construits à partir de ce canevas*”.

Outro convite crucial para o longa-metragem foi o de Barney Wilen como trilhado, já que o saxofone do músico tem um papel marcante, e ouvimos suas notas desde a cartela inicial, que intercala nomes e fotogramas dos atores principais. As últimas notas ainda soam quando entra a primeira cena: Mathieu (Philippe Garrel) está debruçado sobre um livro quando a porta da casa se abre, e, olhando para trás, ele vê Jeanne (Brigitte Sy). Ela não está com uma cara muito boa, e, conforme se aproxima, notamos uma lágrima pender de seu olho (Imagem 3.41). Sem nem introduzir o assunto, Jeanne pergunta: “Eu não fiquei com o papel?”; apesar de calma, sua chateação é evidente: “eu não sou capaz de interpretar meu papel?”. Mathieu sabe perfeitamente ao que ela se refere, e certamente já esperava essa discussão, pois contra-argumenta: “é um papel sobre você, não é você?”. Subentende-se que ela é atriz e ele é o responsável por selecionar os atores, além de haver uma personagem inspirada nela, que, entretanto, não foi escolhida para o papel .

Por quê? Por que ela não é boa atriz? Existe algo de diferente entre ela e a personagem? Ele não sabe dizer a diferença e, para piorar, Mathieu, que não é ator, vai representar ele mesmo o seu papel, invalidando seu ponto – isto é, que ser você mesmo e representar um papel inspirado em si sejam duas coisas distintas. Tamanha inconsistência leva Jeanne a concluir: “veja como você não me ama. Você ama meu papel. Caso contrário, me usaria”. Ela prossegue seu raciocínio, no qual o filme, a representação do casal, é um desdobramento da vida deles, portanto, se Mathieu não quer vê-la representando a sua mulher, é porque, de algum modo, ele não quer que eles estejam juntos: “Você tem medo de nos ver juntos?”. Mathieu já não consegue debater e apenas escuta.

Ela o chama para se olharem nos espelhos juntos, pois o espelho, assim como o filme, geraria uma imagem do casal, mas ele permanece imóvel; “está vendo? Você se recusa. Você quer ver a mim ou a você?”, e, no entanto, amar é o conjunto. Sua voz é doce e tem um tom de súplica, como se ela estivesse disposta a abandonar essa discussão se ele mudasse de ideia. Porém, como ele se mantém calado, ela prossegue: “você quer mostrar que me ama, mas não que é amado. Porque você tem medo de ser amado”. Segundo ela, o mais difícil é aceitar ser amado. O raciocínio de Jeanne é consistente, e, se ela chega à conclusão de não ser amada por não ter sido escolhida como atriz, é porque acredita que amar é mais do que um gesto unidirecional: amar não é apenas querer o outro, mas também aceitar o desejo da outra pessoa e, portanto,

demonstrar reciprocidade. Se a câmera acompanha Jeanne durante o seu monólogo, quando o plano-sequência é finalmente interrompido, vemos Mathieu estarecido. Ele não sabe o que dizer, apenas a chama para junto dele. Já deitada ao seu lado, ela implora: “me escolha!”. Com pouco mais de seis minutos e somente dois planos, a primeira cena de *Beijos de emergência* já anuncia todo o seu conflito.

Minha mulher, Brigitte [...] tinha ficado muito triste na época do *Sunlights* porque eu não havia achado nenhum papel para lhe dar, sendo que no filme havia uma personagem que lhe assemelhava e fora representado por uma outra atriz. Foi a partir dessa situação que eu imaginei o roteiro de *Beijos de emergência*, de maneira que dessa vez ela tivesse um papel importante (GARREL, 2013, p. 181, tradução do autor⁸¹).

Após a primeira cena, existe um breve plano de Jeanne saindo da boca do metrô a passos corridos por causa da chuva. Em capítulos anteriores, ressaltai a ausência de planos de transição nos filmes de Garrel, e parece-me evidente que esse tipo de demarcação de uma passagem de tempo e deslocamento espacial demonstram uma preocupação crescente com a narratividade da história. Na segunda cena, já percebemos que Jeanne vai sempre direto ao assunto: ao abrirem a porta, ela já se apresenta: “bom dia, eu sou a mulher de Mathieu”. Minouchette (Anémone), no entanto, é pega de surpresa, e se diz feliz por conhecê-la e poder estudá-la um pouco para o papel. Secamente, Jeanne a contradiz: “não, sou eu que vou estudar você. Já que o Mathieu deseja que você seja eu própria, ao invés de mim. Quando nós todos estivermos mortos, as pessoas dirão: ‘é ela a mulher do Mathieu’. É você a mulher dele, foi você que ele escolheu para ser sua esposa no cinema”. Minouchette começa a compreender o que se passa e tenta atenuar a situação: “mas você é a mulher dela na vida”. Porém, como sabemos, isso não basta para Jeanne, que quer ser a mulher de Mathieu em todas as instâncias e, portanto, considera a atriz uma rival, motivo pelo qual lhe dirige um tom passivo-agressivo. Inconformada, Minouchette aponta: “mas ele tem um filho com você!”, ao que Jeanne responde: “mas você terá um filme com ele”. Jeanne sabe da importância do trabalho para o seu marido, e chega mesmo a comparar o valor que ele dá ao filho ao filme. Minouchette não sabe onde essa conversa vai parar nem como ajudar, mas Jeanne sabe. Como? Basta que Minouchette recuse o papel. Uma vez que Jeanne tem a audácia de fazer essa

⁸¹ Do original: “*Ma femme Brigitte [...] avait été très triste au moment des Sunlights parce que je n’avais trouvé aucun rôle à lui confier, alors qu’il y avait dans le film un personnage qui lui ressemble incarné par une autre comédienne. C’est à partir de cette situation que j’ai imaginé le scénario des Baisers de secours, de façon à lui donner cette fois un rôle important*”.

proposta, Minouchette muda sua postura e passa a defender a escolha de Mathieu: não há nada que ela possa fazer, pois foi ele quem a escolheu e ela certamente não recusará a oferta. Como consolo, Jeanne ao menos pede que a atriz peça sua permissão para interpretar seu papel. Minouchette faz sua vontade, e Jeanne responde “eu lhe dou o papel”. Contudo, isso não será o bastante para apaziguar Jeanne, cujo orgulho está ferido. Ela implorou a Mathieu, tentou chantagear emocionalmente Minouchette e ainda assim não conseguiu o queria.

Se em *Ela passou...* o espectador não consegue discernir os diferentes níveis de representação, *Beijos de emergência* trabalha essa confusão dentro do discurso da protagonista. Jeanne não separa a vida de Mathieu da representação que ele faz dela, e todo o drama decorre disso. Inconformada, Jeanne retoma o assunto: “você não quer ficar comigo, então?”. “É claro que sim! Eu te amo e amo Lo, não posso viver sem vocês”, ele responde. Então por que ele dá o papel a outra mulher, ela pergunta, e, inusitadamente, o filho entra na conversa e diz: “papai vai fazer cinema com garotas”. Mathieu corrige o filho, dizendo que ele vai fazer cinema para ganhar dinheiro e voltar para casa para estar com a família.

Jeanne insiste: “você não me ama”. Lo, antes de levantar-se, deixa sua opinião: “eu prefiro a mamãe”. Lo é interpretado por Louis Garrel, filho de Brigitte Sy e Philippe Garrel, que tinha apenas cinco anos quando o filme foi rodado. Acuado entre a negação de seu amor pela esposa e a preferência descarada do menino pela mãe, seja em relação às outras mulheres, seja em relação ao pai, Mathieu afirma que “ama igualmente os dois”, e a composição do quadro também aponta para essa inseparabilidade da criança e da mãe, que estão grudadas ombro a ombro (Imagem 3.42). No ponto de vista de Mathieu, os dois representam a família e o cinema é o trabalho de onde ele retira o sustento. É interessante notar que Philippe Garrel, enquanto diretor e ator, contando uma história abertamente inspirada em sua própria vida, concebe encenações em que suas duas funções se misturam, na medida em que ele não faz muita questão de filmar seu próprio personagem, que, muitas vezes, fica atrás da câmera, atuando sobretudo com a voz, trabalho similar ao do diretor.

Marc Cholodenko [...] conhecia meu cinema antes do nosso encontro [...]. Então, ele conseguiu fazer falarem os personagens de *Beijos* respeitando um aspecto “silencioso” de coisas que já se encontravam no script, diálogos reais portanto, haja vista minha completa falta de imaginação. Por exemplo, “Papai, ele faz cinema com garotas?” é uma frase que meu filho pronunciou um dia, frase que demonstra, além disso, que essa

história de real e imaginário tem consequências na vida cotidiana dos artistas: se eu tenho relações de trabalho com outras mulheres que não sejam sua mãe, isso não é indiferente para o Louis (GARREL, 2013, p. 183, tradução do autor⁸²).

Nesta declaração, é perceptível que Philippe Garrel não nega o caráter autobiográfico de seus filmes, inspirando-se em pessoas e conversas reais para construir seus personagens e diálogos. Apesar disso, assim como Mathieu, ele faz questão de ressaltar que há uma diferença entre ambas as esferas, e, por mais que nem sempre seja capaz de distinguir uma da outra, sempre haverá uma construção dentro da obra artística. Como o filme dramatiza, artistas que se valem desse tipo de construção autobiográfica sofrem suas consequências, pois quando vida e representação passam a se espelhar, os problemas de uma podem refletir na outra – não só na vida pessoal dos que estão sendo representados, mas também daqueles que têm a função de representá-los. É o que acontece quando Minouchette demonstra insegurança em relação ao seu papel: “é a primeira vez que meu personagem me verá atuando”; ela prossegue, explicando que, como a personagem não é imaginária, dessa vez ela pode saber se está sendo fiel ou não ao papel, ou seja, se o seu trabalho for mal feito, isso ficará evidente, daí o temor. Mathieu argumenta que, mesmo que a personagem seja inspirada em sua esposa, a partir do momento que ela é encarnada por outra pessoa, o modelo fica para trás e torna-se algo novo (Imagem 3.43). Minouchette, no entanto, assim como Jeanne, quer saber concretamente o que faz sua personagem diferente da esposa, e Mathieu, novamente, esquiva-se da resposta, mas dessa vez sua justificativa é embasada em uma concepção artística da filmagem:

Antes que um filme seja feito, todos os envolvidos devem ter uma ideia bem precisa de como ele será. Mas é uma ideia concebida em algo anterior, algo que já foi feito, pensado ou visto... Mas para que um filme se faça e seja original, é preciso de alguém que não tenha nenhuma ideia de como ele será. E essa pessoa deve estar no comando. De forma que este sou eu (BEIJOS de emergência, 1989).

⁸² Do original: “*Marc Cholodenko [...] connaissait mon cinéma avant notre rencontre [...] Il a donc pu faire parler des personnages des Baisers en respectant un aspect ‘silencieux’ des choses qui se trouvaient déjà dans le script, dialogues réels donc, étant donné que je n’ai aucune imagination. Par exemple: ‘Papa, il fait du cinéma avec des filles?’; c’est une phrase qu’a prononcée mon fils un jour, phrase qui montre bien d’ailleurs que cette histoire de réel et d’imaginaire a des conséquences dans la vie quotidienne des artistes: si j’ai des rapports de travail avec d’autres femmes que sa mère, ça ne laisse pas Louis indifférent*”.

IMAGENS 3.41 – 3.44



Imagem 3.41 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.42 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.43 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.44 - Fonte: Beijos, 1989

Tomando as palavras de Mathieu como se fossem de Philippe, é possível concluir que o cineasta, assim como Cassavetes, Godard ou Rivette, enxerga a filmagem como uma obra aberta, cuja encenação não pode ser pré-estabelecida, mas precisa ser construída à medida que é realizada. Como foi visto, *Ela passou tantas horas sob a luz do sol* é um grande exemplo dessa utilização artística da intuição por parte de Garrel.

Retornando a *Beijos de emergência*, Mathieu parece não levar em consideração a gravidade com que Jeanne encara a situação. Sendo incapaz de defender pessoalmente a motivação de sua escolha, ele escreve uma carta de amor para a esposa dizendo que fará o filme para “alimentar nosso filho e a nós” – de fato, o casal mora em uma em espécie de galpão, uma moradia com as paredes descascadas (Imagem 3.44), de modo que a dificuldade financeira aparenta ser real. Entretanto, a carta subentende que sua decisão se mantém. Jeanne simplesmente rasga a carta e sai de casa aborrecida.

Provavelmente, nem o espectador tinha consciência do quão insultada a personagem se sentiu ao ser preterida, pois ficamos tão surpresos quanto Mathieu, que, ao chegar em casa, depara-se com Jeanne na cama com outro homem. Novamente, a presença figural de Mathieu em cena é mínima, ele é apenas uma sombra (Imagem 3.45). Contudo, a câmera praticamente assume seu ponto de vista. Após o impacto inicial do flagrante, Mathieu sequer pede explicações, apenas parte rapidamente para outro cômodo levando nos braços o filho. Depois de dar comida para Lo, vemos Mathieu sentado no escuro do lado de fora da casa (Imagem 3.46). Não sabemos se houve uma briga ou se ele resolveu partir, mas o enquadramento deixa claro que Mathieu já não pode nem quer estar dentro de casa. Apesar da imobilidade do quadro pouco iluminado, o saxofone de Barney Wilen nos conduz através das inquietações do personagem: como agir depois de uma situação dessas? Perdoar, discutir? E, de imediato, o que fazer? Pegar as coisas e sair de casa? E como ficará Lo no meio de tudo isso?

Certos acontecimentos demoram a ser assimilados e precisam ser refletidos com calma. Philippe Garrel sabe bem disso e faz questão de permitir que o espectador viva esse momento com o protagonista. Como não há nenhuma grande reação na hora, o drama do personagem fica praticamente suspenso no ar, mas é preciso achar respostas, pensar atitudes. Como em uma narrativa clássica, em que a provação do herói é auxiliada pela figura de um sábio, no cinema de Philippe Garrel, a partir de *Beijos de emergência*, essa figura será encarnada por Maurice Garrel.

Se o pai do cineasta costumava interpretar personagens opressores, de agora em diante ele aparecerá como um conselheiro, um protetor. E sempre que os protagonistas de Garrel recorrerem a Maurice, haverá uma grande franqueza na conversa. Mathieu não teme se abrir para o pai, relata a cena que presenciou e vê na figura paterna alguém com a experiência e a inteligência necessárias para ajudá-lo a pensar a situação. Ambos concordam que Philippe pode superar o ocorrido, afinal o casal se ama, mas como? Maurice sugere a Mathieu que ele encene o adultério em seu novo filme, ideia que ele rejeita: “não, um filme não é uma lixeira, a gente não joga nele tudo de que queremos nos livrar”. Apesar das coincidências, Mathieu e Philippe Garrel não são a mesma pessoa, e se o personagem fala sério sobre não querer filmar coisas indesejadas da sua vida pessoal, o comentário parece autoirônico vindo de Garrel, que não hesita em filmar os próprios demônios.

A conversa flui naturalmente da questão pessoal para a profissional. Como já estavam falando de cinema, o pai quer saber a quantas anda o roteiro novo do filho. Mathieu conta que contratou um dialoguista para ajudá-lo, e Maurice parece satisfeito com a atitude do filho, dizendo: “o cinema não é feito somente de imagens” – outra fina ironia metalinguística, considerando que, no início de sua carreira, Philippe Garrel realizou filmes que eram “apenas imagens”. Mathieu tenta retomar a questão amorosa e conta que foi visitar a mãe, que culpou o filho pela traição, já que ele havia machucado Jeanne antes de tudo. Mas Mathieu não compreende essa lógica vingativa, segundo a qual se me causaram mal, preciso retribuir. Maurice, então, alerta o filho de que ele sempre confundiu amor com moral, e que amar não é necessariamente querer o bem de alguém; inclusive, por vezes, fazemos mal àqueles que amamos devido ao desejo de possuí-los. Essa lição de Maurice é fundamental não só para compreender a ação de Jeanne, mas também muitos outros problemas amorosos que aparecerão na filmografia de Garrel.

Poucas cenas depois, vemos a família junta novamente. À beira do mar, Lo pedala seu triciclo aos cuidados dos pais. Supomos que, no meio tempo, a reconciliação tenha-se passado. No entanto, o casal caminha de cabeça baixa (Imagem 3.47), talvez apenas por conta de uma incômoda garoa ou, talvez, porque o caso ainda não está resolvido. Quando a chuva aperta e eles voltam apressadamente para casa, Mathieu fica do lado de fora, indicando que as coisas estão longe de estarem resolvidas. Jeanne declara com firmeza que não quer mais que ele durma em

casa. Quando Mathieu conta que já achou um quarto de hotel para ficar, ela parece surpresa: “você encontrou um quarto?”, deixando escapar certa decepção por essa antecipação, como se a decisão dela, que há segundos atrás parecia irrevogável, na realidade, pudesse ser negociável.

Como vimos em *Ela passou...*, o indeterminado fascina Garrel. Se ali eram os diversos níveis de realidade fílmica que se imbricavam, em *Beijos de emergência* o cineasta trabalha o desenlace amoroso e seus inúmeros pormenores. Não é apenas o espectador que fica desorientado quanto aos sentimentos confusos do casal, percebemos que nem os personagens estão plenamente cientes do processo pelo qual passa a relação, o que fica claro quando eles voltam a conversar: para Mathieu, é inconcebível que eles não fiquem juntos apenas por um desentendimento profissional, já que eles se amam. Jeanne admite ainda gostar dele, mas isso não é o bastante, pois “há uma coisa mais importante do que o amor”. Ela, que até então estava concentrada na tarefa doméstica, deixa de esfregar o chão, olha para Mathieu e complementa: “é a dignidade. Se eu continuar a te amar, eu perderei minha dignidade”. Ela segue com a limpeza e finaliza seu argumento: “eu posso viver sem amor. Eu já o fiz. Mas não sem dignidade”. Mathieu pega sua mala e vai embora. Assim, Jeanne demonstra o quão humilhada se sentiu, e que estaria disposta a abdicar mesmo do amor para não ter que tolerar essa situação degradante.

Depois de uma argumentação tão eloquente como essa, Mathieu, novamente desestabilizado, recorre ao pai. Maurice se mostra ainda mais cuidadoso em seus conselhos e preocupa-se sobretudo com o neto: “Há certos momentos de amor entre um homem e uma mulher que não parecem pertencer ao tempo, ao contrário de outros que vêm e vão, temos certeza de que algo deve permanecer. Então, fazemos um filho”. Maurice fala pausadamente, dando espaço à reflexão; ele acende o seu cigarro e continua: “não pela criança em si, mas pelo amor. Para perpetuar esses momentos. E enquanto nos amamos, temos a sensação de que a criança é a encarnação desse amor”. Porém, ele alerta que, se o amor entre o casal acaba, “acreditamos que a criança se liberta desse amor que a criou e passa a existir por si mesma”. De todo modo, caso o casal continue a se amar ou não, Mathieu não pode deixar que isso abale a relação com Lo, por mais que saída de casa parece afastá-lo da criança.

O plano é encenado com pai e filho conversando lado a lado em um café. Na maior parte da cena, vemos apenas Maurice, que explana suas ideias. Porém, com uma curta panorâmica, percebemos o quão próximos os dois estão um do outro (Imagem 3.48). Mathieu, pesaroso,

mantém o rosto abaixado, enquanto o pai o olha diretamente. Maurice chama o filho pelo nome, e, pelo tom, Mathieu já espera mais uma lição sobre paternidade, e responde “sim” como um adolescente prestes a receber uma advertência. Mas, inesperadamente, o que vem é uma confiança, e, depois de mexer seu café como se buscasse coragem, Maurice revela: “é muito importante para mim que você seja feliz”. É admirável como o pai de Mathieu, embora um personagem secundário, apareça com tanta força. Mais do que um sábio capaz de aconselhar o protagonista, conseguimos deduzir fatos da vida amorosa e familiar do próprio Maurice tendo por base apenas suas recomendações para o filho e o modo como ele articula suas ideias. Sua lucidez e sua sinceridade perante o dilema alheio em conjunto com a delicadeza com que trata o assunto fazem de suas breves aparições momentos excepcionais.

A honestidade que transparece entre pai e filho pode parecer mera consequência da realidade extrafílmica, e, certamente, o parentesco verdadeiro entre os dois atores contribui para a autenticidade do diálogo. Não podemos supor, todavia, que essa correlação direta com a realidade seja a única razão para a veracidade que emana da cena. A atuação de Philippe e Maurice é de uma discrição primorosa, e a forma como se falam e se escutam, reagindo a minúcias, evoca um grau de intimidade que dificilmente dois atores que não se conheciam previamente conseguiriam emular. Mas não podemos ignorar que, no cinema, também existem aspectos técnicos primordiais para que as cenas possam atingir a simplicidade desejada. Philippe Garrel afirma ter sido

o primeiro a fazer filmes com microfone lapela, sem o direcional. Com esse método, eu sou obrigado a pedir para os atores falarem mais baixo, o que é ótimo para a atuação. Enquanto com o direcional é exatamente o inverso, é melhor sempre falar mais alto e mais forte, o que é muito perigoso para atuação (2013, p. 189, tradução do autor⁸³).

Garrel gosta de correr riscos enquanto filma, e esse tipo de prática “obriga” o ator a alcançar o resultado esperado, pois não dá margem para erro. Indo mais a fundo na declaração, é possível notar a preocupação do diretor com uma atuação naturalista, o que nem sempre foi um *a priori* do cineasta. Conforme seus roteiros ganham os moldes de um drama realista, Garrel

⁸³ Do original: “*je suis le premier à avoir fait des films au micro-émetteur, sans perche. Avec cette méthode, je suis obligé de dire aux comédiens de parler plus bas, et c’est très bien pour le jeu. Tandis qu’avec la perche, c’est exactement l’inverse, il faut toujours jouer plus haut, plus fort et c’est très dangereux pour le jeu*”.

também passa a exigir um desempenho similar do ator, evitando vozes empostadas e gestuais marcados.

Garrel, que volta a rodar com crianças, já havia declarado seu fascínio em filmá-las, sobretudo as menores de seis anos. Pois, segundo o diretor, até essa idade, as crianças agem naturalmente, mesmo quando estão sendo observadas. Desse modo, são incapazes de “representar”, embora consigam repetir uma ou outra fala. Assim, Philippe Garrel filma seu filho, Louis/Lo, como já havia manifestado ter vontade de fazer na conversa com Jacques Doillon, em *Ela passou...* Passamos então a ver os momentos de pai e filho sem a presença materna, já que o casal não mora mais junto. Lo enche a pia de água para brincar com barquinhos de papel, e a água transborda, encharcando o chão. Em outro momento, ele esconde no bolso os pregos com os quais brincava, apesar da advertência do pai. O sorriso travesso de Lo enquanto é repreendido é tão cativante que entendemos as dificuldades de Mathieu em censurar o filho, que quer apenas se divertir.

Durante essas visitas paternas, a interação entre Jeanne e Mathieu é mínima. Ele até tenta convidá-la para conhecer seu quarto, mas ela não aceita e tampouco permite que ele entre na sua casa. Depois de tantas recusas, a vida de separados parece se estabelecer, até que alguém bate à porta de Mathieu. É Jeanne, que entra, diz amigavelmente “bom dia” e o saxofone sopra notas esperançosas; a câmera se mantém nela, que o olha fixamente (Imagem 3.49). Sem mais palavras, vemos Mathieu entrar em campo e beijá-la carinhosamente (Imagem 3.50). Após tantas discussões que, aos poucos, os afastavam, bastou um gesto para que a harmonia do casal se restabelecesse, bastou que Jeanne fosse ao encontro de Mathieu, afinal a separação partira dela. O que a fez mudar de ideia? Saudades, provavelmente. Como foi comentado, em alguns momentos Jeanne dava pistas de não ser tão irredutível quanto se esforçava por parecer. Uma cena de Jeanne com uma amiga corrobora essa hipótese: ainda um pouco aflita sobre ter voltado com Mathieu, ela relata: “eu fui tão específica com ele a respeito da dignidade”; a amiga é bem assertiva e interrompe-a: “Dignidade? Dignidade, meu cu!”, deixando claro que Jeanne pode resolver toda essa história facilmente, basta que ela engula um pouco de seu orgulho.

Jeanne acata o conselho da amiga, pois o amor e a dignidade nem sempre caminham juntos, assim como querer o bem e amar não são necessariamente a mesma coisa, como havia especificado Maurice. Uma vez que ambos superam esses entraves, ocorre a reconciliação,

simbolizada pela devolução das chaves da casa. A família também se reconstitui, o que é representado em um plano em que vemos Jeanne e Mathieu se abraçarem-se nus na cama, e Lo, que aparece de surpresa, também é abraçado. A cena faz lembrar *O Revelador*, pois, apesar da enorme diferença na utilização do gesto e da palavra, é notável uma revisitação temática por parte de Garrel, que agora se encontra no ponto de vista do pai.

Para completar essa temática familiar, temos uma cena com a mãe de Mathieu, que é visitada em sua casa de campo. Fica evidente que o filho não tem tanto contato com a mãe como tem com o pai, porém, assim como Maurice, ela também tem ideias bem distintas entre o papel do homem e da mulher, e chega até mesmo a afirmar que “homens e mulheres, em qualquer idade, só se falam para dizer que eles se amam ou que não se amam mais”. Mathieu não parece muito certo sobre esse ponto de vista, mas reflete sobre o assunto. Já do lado de fora da casa, Garrel ainda está pensativo quando Jeanne pergunta: “O que eu acabei de dizer?”. Ele não sabe responder e é repreendido por isso: “Está vendo? Você não me escuta. E, se você não me escuta, você não me ama”. Dessa vez, Jeanne está apenas provocando Mathieu, o que reitera o bom momento do casal. Mas, além disso, é interessante notar como o filme expõe, através dos personagens, diferentes concepções do amor. Se a mãe de Mathieu acredita que homens e mulheres só se falam para dizer que se gostam ou não, Jeanne diz que não é amada simplesmente pelo fato de não ser ouvida, o que dá a entender que homens e mulheres conversam sobre outras coisas. Inclusive, se não o fazem, isso é um problema para a relação.

Além desse conflito geracional, outro contraponto vem de um casal de amigos, com os quais os protagonistas vão ao cinema. Eles conversam sobre diferentes temas até chegarem ao amor, mas Mathieu questiona: “como nós podemos discutir o amor desse jeito? Ele não é uma coisa, uma máquina ou uma função. Somos nós”. Jeanne contra-argumenta, afirmando que ela é capaz “porque eu não tenho medo de olhar para nós”. Já sozinhos no carro, Mathieu recupera a cena de adultério que presenciou. Jeanne se recusa a responder sobre o que de fato aconteceu, e diz que o que ela fez foi para continuar amando o marido. Mathieu, então, pergunta: “tem certeza que foi por isso?”, e ela responde: “talvez não, mas funcionou”, e, de todo jeito, “uma mulher que ama tem sempre razão”. Ele pergunta, logo em seguida: “você me ama?”, e ela não hesita em dizer: “sim, eu te amo”.

IMAGENS 3.45 – 3.48



Imagem 3.45 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.46 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.47 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.48 - Fonte: Beijos, 1989

IMAGENS 3.49 – 3.52



Imagem 3.49 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.50 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.51 - Fonte: Beijos, 1989



Imagem 3.52 - Fonte: Beijos, 1989

Uma vez que todos os mal-entendidos parecem esclarecidos e o casal volta a morar junto, o filme aparenta estar resolvido. No entanto, há uma última cena no metrô, na qual Jeanne aguarda sentada quando alguém desce as escadas do outro lado da plataforma, na direção contrária: é Minouchette (Imagem 3.51). Jeanne logo nota a rival e sua fisionomia muda. Minouchette, por sua vez, parece saber-se observada, mas se recusa a retribuir o olhar. A seriedade com que Jeanne a mira transmite rancor, como se todas as adversidades vividas pelo casal tivessem sido causadas por essa mulher (Imagem 3.52). Jeanne vê a atriz entrar no seu vagão e partir, como se seus problemas se afastassem. Mas o saxofone nos faz pensar que tudo o que o casal passou, por mais que tenha sido superado, jamais será esquecido, a cicatriz permanece.

Delegar a música de um filme a um único instrumento não é algo tão comum. Sozinho, o saxofone de Barney Wilen deve assumir as variações de tons, de humores, de ritmos do filme, mas sempre nos limites de seu timbre e tessitura. O instrumento torna-se mais que música. Ele se torna uma voz, até mesmo um personagem, um personagem à parte, quase intrusivo (LEPASTIER, 2013, p. 68, tradução do autor⁸⁴).

Esse comentário musical realizado pela trilha passará a ser um recurso frequente em Garrel, e as composições dos filmes seguintes seguirão o modelo de *Beijos de emergência*, com apenas um ou dois instrumentos e compostas a partir das imagens, de maneira que cabe ao músico pensar um arranjo que se adeque à emoção e ao ritmo já impressos na película. Assim, a trilha sonora também contribuirá para a narratividade que Garrel passa a assumir. Se o enredo de *Beijos de emergência* se constrói sobretudo através da palavra, podemos notar que a colaboração com Marc Cholodenko traz precisão ao discurso. Para Thierry Jousse, o cinema de Garrel “redescobre o peso das palavras [...] pela concisão, concentração, pelo caráter denso e literal, pela economia de meios, [...] uma afinidade muito grande com a poesia” (2018, p. 99). Essa poeticidade poderia recair em certa literalidade dos diálogos, contudo os atores os transmitem com muita naturalidade, graças ao método de direção que Garrel passa a desenvolver, no qual os

⁸⁴ Do original: “Confier la musique d’un film à un unique instrument, ce n’est pas si courant. À lui seul, le saxophone de Barney Wilen doit assumer les variations de tons, d’humeurs, de rythmes du film, mais toujours dans les limites de son timbre et tessiture. L’instrument devient d’avantage qu’une musique. Il devient une voix, voire un personnage, un personnage à part, presque intrusif”.

atores têm tempo para fazer pausas e “elaborar” os discursos com calma, deixando o texto orgânico e com os intervalos necessários para que seja devidamente assimilado.

Ao reproduzir uma série de diálogos de *Beijos de emergência*, quis demonstrar a importância da palavra para o desencadeamento deste longa. Como em todos os filmes de Garrel, há muito silêncio e a presença corporal do ator é primordial para a matéria fílmica. No entanto, dessa vez o gestual se faz mais discreto e a encenação parece estar em função do texto. Em nenhum outro filme de Garrel a palavra é tão dominante quanto em *Beijos de emergência*. Se a pictorialidade já havia sido a preocupação central de Garrel, agora desponta em seus filmes um aspecto intimista, em que a subjetividade dos personagens é exteriorizada através de falas confessionais, que buscam acima de tudo expressar com fidedignidade o âmago do ser.

CAPÍTULO IV: ESPECTROS

Em 1988, poucos meses antes da filmagem de *Beijos de emergência*, depois de bater a cabeça em um acidente de bicicleta, morre, aos 49 anos, Christa Päffgen, cantora e atriz alemã mais conhecida pelo nome artístico Nico. Por dez anos, ela mantivera uma relação com Philippe Garrel, e sua morte precoce será marcante na vida do cineasta, gerando repercussões em sua obra. A começar por uma mudança de planos, já que Garrel tinha um projeto para rodar depois de *Beijos de emergência*, mas a obsessão pela morte de Nico leva o diretor a fazer um filme que retratasse os anos vividos com a ex-companheira. Como um trabalho de luto, Garrel passa a desenvolver esse novo roteiro.

JÁ NÃO OUÇO A GUITARRA (1990)

Esse projeto viria a se tornar o longa-metragem *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1990), o primeiro de uma série de filmes que possuem personagens livremente inspirados em Nico. Apesar da virada temática, formalmente Garrel segue os passos de *Beijos de emergência*, mantendo a parceria com Marc Cholodenko e a primazia dos diálogos e da atuação dos atores, cuja expressão facial será ainda mais valorizada pelos recorrentes enquadramentos em primeiro plano.

Durante os créditos iniciais, escutamos o som do mar, o plano que abre o longa mostra Marianne (Johanna ter Steege) dormindo sob uma luz de fim de tarde. A beleza da iluminação natural nos faz supor que o diretor aguardou o momento exato em que o sol entrasse por aquela sacada para rodar o plano. Ao longo da cena inicial, vemos ressurgir a motivação pictorial de Garrel, que fora fundamental em filmes como *Athanor* e *A Cicatriz interior*. Se levarmos em conta que o diretor faz questão de rodar as sequências em ordem cronológica, não é difícil deduzir que o *set* dos filmes de Garrel possua longas pausas, que permitem ao diretor “encontrar” o plano. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr., o método de Garrel “consiste na espera, na parcimônia, na confiança de que a verdade buscada pode aparecer a qualquer momento, pode se materializar na duração sensível do plano” (2013, p. 90). Talvez tenha sido essa exigência de captar momentos fugidios que tenha levado Garrel a tornar-se mais seletivo, com o passar dos anos, quanto aos seus diretores de fotografia. Uma vez que o cineasta passou a dar maior atenção aos atores, fizeram-se necessários fotógrafos experientes que soubessem alcançar o resultado

pedido sem uma supervisão constante. Em *Já não ouço a guitarra*, o trabalho ficou nas mãos de Caroline Champetier.

Gerard (Benoît Régent) observa o mar, Marianne espreguiça-se, sorri para Gerard e volta para a cama. Apenas pela cumplicidade dos olhares, já compreendemos que se trata de um casal. O agradável quarto de frente para o mar e o carinho com que os dois se tratam evocam algo de idílico. Em meio a esse bem-estar, Gerard propõe que façam um filho, mas Marianne diz que não, ao menos não agora (Imagem 4.1). Gerard gostaria de saber por que esperar, mas fica sem resposta. Descobrimos que há um outro casal na casa. Martin (Yann Collette) e Lola (Mireille Perrier) estão igualmente apaixonados (Imagem 4.2), e concluímos que ele é pintor quando Lola pergunta por que ele não faz um retrato dela; ele se recusa, dizendo que ela é demasiadamente real, que ele se acredita tão próximo dela que seria incapaz de vê-la por inteiro. A justificativa de Martin pode parecer absurda, por misturar a proximidade emocional com a da perspectiva ótica, mas há algo de verdadeiro no que ele diz: quando se está muito próximo de um objeto, pode-se ver os detalhes com clareza, mas não o todo. Fisicamente, a constatação parece lógica, mas será que esse princípio também se aplica às relações humanas?

Gerard e Martin são amigos de longa data, já Marianne e Lola não se dão tão bem, sobretudo porque Marianne tem ciúmes de Lola. Isso leva o casal principal a discutir, pois Marianne tem uma crise de ciúmes, embora Gerard mantenha-se calmo e tente argumentar que Lola é apenas a namorada do amigo. Marianne está um pouco exaltada, enquanto Gerard permanece tão calmo que até se permite corrigir um erro de francês cometido pela namorada, que, pelo sotaque, notamos ser estrangeira. Como ficará evidente mais tarde, a personagem de Marianne foi inspirada por Nico, que tinha um sotaque alemão marcado, e a atriz Johanna ter Steege, holandesa, possui um sotaque germânico similar⁸⁵. A falta de domínio pleno do idioma e a pronúncia da personagem são mais do que um detalhe, já que essas questões linguísticas têm implicações dramáticas no filme. Certamente, Garrel poderia ter optado por uma atriz que falseasse o sotaque, mas a autenticidade da pronúncia ou do rosto nórdico que Johanna partilha com Nico são elementos fundamentais para Garrel. Aproveitamos o momento para abrir um

⁸⁵ Depois ter visto *Já não ouço a guitarra*, Jean-Luc Godard cogitou chamar Johanna ter Steege para seu próximo filme, porém, quando percebeu que a atriz de fato não conseguia pronunciar perfeitamente certas palavras francesas, o cineasta desistiu.

parêntese sobre o sotaque, esse fenômeno essencialmente da língua falada, pelo qual Garrel demonstra fascínio.

O sotaque é comumente percebido como a presença de um depósito – sabor residual, perfume parasita, agradável ou desagradável – traço ou indício de um outro lugar do idioma, de um fora de campo que continua se arrastando no espaço da palavra. Uma língua fantasma escondida, invisível, mas para a qual o sotaque aponta. Seria a presença de um morto ou apenas de um ausente, a presença de um passado na atualização da palavra? O sotaque é ao mesmo tempo uma forma de memória e a marca da diferença, da incapacidade da semelhança absoluta, do mimetismo perfeito, do ideal camaleônico da camuflagem [...]. O sotaque estrangeiro pode enfim alcançar um estado eufórico, estético, quando por outro lado o domínio da língua é brilhante: o sotaque como coqueteria, como uma pinta sobre uma pele ideal, falsa imperfeição cultivada para aumentar a sedução da palavra (FLESCHER, 1999, pp. 226-227, tradução do autor⁸⁶).

No trecho acima, de *L'accent ou la langue fantôme* (1999), Alain Flescher atesta como essa pronúncia particular pode evocar todo um passado, todo um percurso de uma pessoa apenas pelos detalhes de sua expressão fonética. Mais do que uma falha, o sotaque é um indício de uma trajetória. E Garrel sabe fazer bom uso disso em *Já não ouço a guitarra*, pois vemos de fato a imperfeição aumentar a sedução da palavra na boca de Johanna ter Steege, ora pelas dúvidas semânticas da personagem, que filosofa a partir dos significados que tenta apreender, ora pelo sabor poético que ela aplica ao seu texto com sua pronúncia singular, que retira a palavra da esfera banal.

Retornando ao enredo, após a discussão, Gerard resolve se ausentar por uns dias. Preocupada, Marianne conversa com Martin, que procura acalmá-la e diz ter certeza que Gerard voltará. Ele afirma que “amar não é nada mais do que o medo de não ser mais amado”. Marianne discorda, e acha que o amor é muito mais do que isso, mas, embora tente buscar uma definição, apenas resume que “o amor é tudo que não se pode dizer”. Martin concorda, e faz pouco caso de si: “não me dê ouvidos, eu sou um velho cínico”, porém Marianne não conhece a palavra

⁸⁶ Do original: “*L'accent est communément perçu comme la présence d'un dépôt – arrière-goût, parfum parasite, agréable ou désagréable – la trace ou l'indice d'un ailleurs de la langue, d'un hors-champ qui continue à traîner dans l'espace de la parole. Une langue fantôme cachée, invisible, mais que l'accent montre du doigt. Cette présence est-elle celle d'un mort, ou seulement d'un absent, la présence d'un passé dans l'actualisation de la parole? L'accent est à la fois une forme de mémoire et la marque d'une différence, l'incapacité à la ressemblance absolue, au mimétisme parfait, à l'idéal caméléonien du camouflage. Écart et dissemblance donc, mais de quel ordre? [...] L'accent étranger peut enfin atteindre un état euphorique, esthétique, lorsque par ailleurs la maîtrise de la langue est brillante: l'accent comme coquetterie, comme grain de beauté sur une peau idéale, fausse imperfection cultivée pour augmenter la séduction de la parole*”.

“cínico”. Martin, que tem prazer em distorcer o óbvio, responde que “os cínicos eram gregos que sempre tinham razão, mas que hoje em dia estão fora de moda, pois ninguém se preocupa mais com ter razão”. Marianne se diverte com a resposta, e fica claro que os dois se dão bem, o que transparece na encenação, pois ela está com a cabeça deitada no colo de Martin, de modo que um simples movimento de câmera possibilita que o plano-sequência intercale primeiros planos dos dois atores (Imagem 4.3). Além do sotaque característico, Johanna ter Steege tem um rosto coberto de sardas, que Garrel fez questão de que não fosse maquiado; Yann Collette, por sua vez, possui um olho afundado, um rosto de uma assimetria peculiar, do tipo que raramente se vê retratado no cinema. Ao seu modo, Garrel enaltece a diversidade da face humana e busca filmá-la com grande cuidado. Consciente de que uma proximidade excessiva da câmera pode atrapalhar o desempenho dos atores, ele expressa sua preferência por lentes teleobjetivas, sobretudo as de 100mm, que permitem uma imagem próxima do rosto a uma distância comparativamente maior. Assim, os atores não se sentem acuados pela maquinaria e, ao mesmo tempo, são registrados em uma intimidade fotográfica que permite ao espectador contemplar os detalhes de sua expressão.

Outra característica das lentes teleobjetivas é que elas aplanam a imagem, de modo que a profundidade de campo entre os objetos é reduzida. É o que acontece no plano em que Lola e Marianne conversam. Na diagonal, a câmera aponta para o rosto das atrizes, que estão lado a lado; nossa impressão é de que elas estão grudadas, porém é perceptível que seus corpos sequer se tocam (Imagem 4.4). Esse enquadramento provoca a sensação de uma proximidade-distante similar ao tom da conversa das personagens. Lola pergunta: “você não gosta muito de mim, não é?”. Marianne, sempre muito franca, responde que não muito, mas até que gosta, pelo fato de que, se Lola não estivesse lá, ela também não estaria, e, conseqüentemente, aqueles belos dias na praia, que ela chama de paraíso, jamais existiriam. O que leva Lola a pensar que ela tem medo que esse bom momento acabe. Para Marianne, o fato de Lola ter medo significa que ela está feliz, caso contrário, não teria medo. Marianne reproduz o raciocínio de Martin e define a felicidade como “o medo de não ser mais feliz”. Lola discorda, e Marianne, em uma tentativa de reproduzir a conversa anterior, responde: “não me dê atenção, eu sou uma velha sinistra”. Lola fica confusa com a resposta, e Marianne explica que “os sinistros eram gregos que sempre tinham razão”. Lola dá risada, e corrige: “‘sinistro’ quer dizer ‘não alegre’”. Aceitando a nova definição, Marianne admite que ela não é alegre, que ela é séria [*grave*], e então Lola fica curiosa para saber a diferença entre sério e triste. Marianne desenvolve: “sério não significa triste, sério quer dizer que

quando se está feliz, você sabe o porquê”. Isto é, para Marianne, a felicidade não é algo inerente ao ser; se estamos felizes, deve haver uma razão para isso, não se pode ser feliz sem motivo, ao menos não as pessoas sérias.

E é com grande seriedade que Marianne declama um poema em alemão para Gerard, o seu domínio da língua germânica nos faz supor sua nacionalidade alemã. A leitura também gera outras conjecturas, pois a sacralidade com que Marianne lê os versos, assim como sua definição de amor um tanto idealista e seu apreço por frases de efeito, indicam um traço romântico da personagem, muito semelhante à imagem de poeta maldita que Nico gostava de cultivar.

Como Marianne bem sabia, aquela felicidade era temporária e, de volta a Paris, problemas de ordem cotidiana vêm à tona. Descobrimos que ela tem um filho, que mora com a avó. E, se insistimos na comparação da personagem com Nico, é pelo fato de essa inspiração em uma pessoa real ser fundamental para o método de filmagem do longa e, por conseguinte, do resultado estético dele decorrente. A atriz Johanna ter Steege fornece um exemplo:

Nós fomos filmar na casa da mãe de Alain Delon, que interpretou a avó paterna do meu filho no filme. Ela era de fato a verdadeira avó paterna do filho que Delon e Nico tiveram juntos. Então, de certa maneira, ele [Garrel] estava apegado ao real [...]. Ele retornava aos locais onde tinha encontrado Nico, os mesmos bares, para reaver o sentimento, para sentir se aquilo era verdadeiro (TER STEEGE, 2013, p. 96, tradução do autor⁸⁷).

Esse desejo de reviver experiências através de locais e até mesmo de pessoas que fazem parte da história por trás da ficção revela algo do processo artístico de Garrel. Semelhante a sua decisão de escolher uma atriz que já possuísse naturalmente sotaque, ao invés de uma que o imitasse, sua predileção em resgatar os cenários originais das cenas mostra que o diretor confia em uma imanência dos lugares e das pessoas. Algo ou alguém que tenta parecer ser um outro dificilmente atingirá um nível de fidelidade que o torne tão natural quanto o original. Logo, sempre que possível, Garrel optará por trabalhar com a matéria em seu estado primário, tendo em vista uma noção de autenticidade.

⁸⁷ Do original: “*Nous sommes aller filmer chez la mère d’Alain Delon, qui joue la grand-mère paternelle de mon fils dans le film. Elle était justement la véritable grand-mère paternelle du fils qu’eurent ensemble Delon et Nico. Donc, d’une certaine façon, il était attaché au réel [...]. Il retournait dans les lieux où il avait rencontré Nico, les mêmes bars, pour ressentir à nouveau, ressentir si cela était vrai*”.

IMAGENS 4.1 – 4.4



Imagem 4.1 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.2 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.3 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.4 - Fonte: J'entends, 1991

A breve visita que Marianne faz ao filho traz questões ao espectador, bem como a Gerard, que gostaria que a criança morasse com eles. Marianne diz que isso não é possível, porém não procura justificar-se. Ao contrário da luminosa casa litorânea onde eles passavam dias agradáveis, o apartamento parisiense é escuro e mal cuidado, com paredes descascadas e fios expostos (Imagem 4.5). Tais condições de vida não deixarão de influenciar a relação do casal. Essa atmosfera sombria provoca incertezas em Marianne, que quer saber se Gerard a ama. Ele diz que sim, ao que ela pergunta: “quanto?”; “muito!”, ele responde. Mas a resposta não contenta a personagem, pois Marianne, muito apegada à maneira como as pessoas se expressam, argumenta que é possível amar muito espaguete, mas que isso não quer dizer nada. Gerard aceita a provocação, e busca uma definição mais contundente do seu sentimento: “eu te amo loucamente, como um louco”. Ainda não é essa a resposta que Marianne deseja, “pois, quando você deixar de ser louco, deixará de me amar”. Após uma reflexão, Gerard então diz amá-la mortalmente, no sentido “que poderia amá-la até a morte”; Marianne não fica plenamente satisfeita, porém, dessa vez, não discorda. Sua exigência e insegurança em relação ao amor de Gerard geram discussões filosóficas no filme, afinal, o amor é um conceito e, para que duas pessoas se entendam perfeitamente, elas precisam estar de acordo sobre o significado desse sentimento.

Após a conversa, que de algum modo parecia um teste, vemos Gerard chegar em casa sozinho. Há uma carta sobre a mesa, e, ao lê-la, ele fica abatido. Na cena seguinte, ele está novamente de cabeça baixa, agora frente a frente com Martin, ambos em silêncio (Imagem 4.6). Se já pressentíamos algo de errado, quando Gerard começa a falar entendemos que Marianne saiu de casa. Ele relata ao amigo o momento em que Marianne foi buscar suas coisas, e conta que um rapaz a acompanhava. Gerard concentra o desprezo que tem pelo rival reproduzindo o linguajar do jovem, pois considera ridículo que ela saia com um tipo que usa gírias americanizadas como “hey, man” e “cool”. Os personagens de *Já não ouço a guitarra* praticam um preciosismo linguístico não só na hora de se expressarem, mas, como é perceptível, também no julgamento dos outros a partir do modo como falam. Entretanto, entendemos a rigidez de Gerard, que busca defeitos no outro para desafogar seu descontentamento. Desestabilizado emocionalmente e incapaz de encontrar razão que justifique a partida de Marianne, é notável a atuação de Benoît Régent, que consegue transmitir o desprezo de Gerard apenas com um arregalar dos olhos (Imagem 4.7), enquanto repete, com desdém, o cumprimento infame: “hey, man”.

IMAGENS 4.5 – 4.8



Imagem 4.5 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.6 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.7 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.8 - Fonte: J'entends, 1991

Recompondo-se um pouco, ele finalmente pergunta ao amigo como ele está – Martin também fora deixado. Com seu cinismo característico, este diz que, ao menos, foi poupado de conhecer seu substituto. Apesar da tristeza mútua, Gerard aproveita para lembrar ao amigo que ele estava errado ao dizer que as mulheres jamais deixam os homens, apenas o contrário. Martin, que dificilmente dá o braço a torcer, acha que, se elas os abandonam, é porque estão decepcionadas, e ambos concordam que as mulheres partem pois deixaram de ser amadas. Para Gerard, o único problema disso é que eles não sabiam que não as amavam mais: “elas poderiam ter nos avisado, ficaríamos menos surpresos”. Exigir que a companheira o avisasse de seus próprios sentimentos é um pensamento absurdo, mas compreendemos que esses sofismas são frutos do desespero dos personagens; Martin arremata: “elas nos avisaram, fomos nós que não percebemos”. A conclusão do amigo deixa Gerard estupefato, e ele apenas balbucia um “hã?” e põe-se a refletir. É em momentos como esse que o cinema de Garrel atinge uma intimidade máxima com os personagens, pois conseguimos praticamente ler os pensamentos de Gerard, cujos olhos parecem investigar o passado em busca de sinais que ele não soube interpretar: como e quando ela poderia ter me dito isso?

Gerard começa um caso com uma mulher casada, mas fica evidente sua falta de compromisso com a relação. Por isso, quando toca o telefone e voz de Marianne diz: “sou eu”, o curto diálogo – “é você?”, “sim, sou eu” – é o bastante para que ele abra mão de tudo para estar de novo com a ex. Pouco tempo depois, Marianne já está à sua porta, e explica que o rapaz com quem ela saía está na prisão. Gerard pergunta: “quer viver aqui até que ele saia?”, e a resposta dela é doce: “quero viver aqui enquanto você quiser”; “para a vida toda então”, ele diz, e, ao longo da cena, escutamos um violino esperançoso e ficamos animados com a reconciliação de um casal que se distanciou sem entendemos por quê. Eles parecem mais inseparáveis do que nunca: Gerard faz companhia a Marianne até no banheiro, e, apesar das condições materiais desfavoráveis – não há nem mesmo papel higiênico na casa – ambos estão contentes.

O belo momento proporcionado pela alegria do amor e pela trilha sonora de Fatou Cahen começa a ruir quando Marianne encontra um embrulho com heroína no armário do banheiro (Imagem 4.8). Ela fica animada com a descoberta, mas Gerard não. O vício já deve ter causado problemas ao casal anteriormente, e dessa vez não será diferente. Sentado na soleira da porta, Gerard cheira heroína do lado de fora do prédio. Marianne está deitada na cama passando mal, e,

quando ele chega, ela ordena secamente: “me passa”. Marianne fica revoltada com a quantidade, mas Gerard diz ser normal pelo dinheiro que ela deu. Nessa hora, o espectador se pergunta por que Gerard teria usado uma parte escondido: quisera ele aproveitar que ela dera dinheiro e pegar um pouco a mais para ele? Ou ele não queria que ela usasse tanto? A relação de Gerard com a droga é bem complexa, pois, embora percebamos que o uso que Marianne faz da heroína o incomoda, ele também consome a droga. Talvez isso aconteça pelo nível superior de dependência dela, ou, ao menos, é o que indica o estado da personagem. Johanna ter Steege tem um relato interessante sobre a cena da crise de abstinência:

[Garrel] me impôs apenas uma coisa para a filmagem de *Já não ouço a guitarra*: eu não tinha o direito de lavar os cabelos, pois Nico não se cuidava na época em que se passa o filme. Então eu não lavei os cabelos durante toda a filmagem.

Em uma outra cena, eu devia estar na cama e acordar. Duas horas antes de rodar, ele me pediu para deitar na cama e tentar dormir de verdade. Todas as pessoas que trabalhavam no recinto, os técnicos, deviam fazer silêncio para me deixar dormir. Philippe queria que eu acordasse de um sono autêntico, com o ar de cansaço. Ele sempre tentava me levar ao real dentro do set, na medida do possível. Eu me lembro ainda de uma outra cena na qual eu devia estar com abstinência de heroína, e ele me disse para eu ir tomar um banho frio e ficar na água para que, quando eu saísse, eu estivesse tremendo. Eu não tive que interpretar os tremores porque eu realmente estava com muito, muito frio (TER STEEGE, 2013, p. 96, tradução do autor⁸⁸).

Uma vez mais percebemos o esforço do cineasta em eliminar o falseamento e tentar reproduzir uma sensação real. Não que a representação seja completamente suprimida, afinal Johanna não estava tendo uma crise de abstinência de fato, porém, através de sintomas similares aos da dependência química e da hipotermia, o diretor simula a crise a partir dos tremores reais da atriz. Isso nos faz pensar que, quando Philippe Garrel filma temas que partem da sua vida pessoal, ele leva ao *set* aprendizados de sua própria experiência, o que certamente lhe garante um conhecimento de causa. Seria o cineasta capaz de imaginar que um banho frio produz efeitos análogos aos da falta de heroína se ele mesmo não tivesse vivido crises de abstinência?

⁸⁸ *Do original: “[Garrel] m’avait imposé une chose sur le tournage de J’entends plus la guitare: je n’avais pas le droit de me laver les cheveux, car Nico ne prenait pas soin d’elle à l’époque à laquelle déroule le film. Je ne me suis donc pas lavé les cheveux durant tout le tournage.*

Dans une autre scène, je devais être au lit et me réveiller. Deux heures avant le début du tournage, il m’a demandé de m’allonger dans le lit et d’essayer de m’endormir vraiment. Toutes les personnes qui travaillaient dans la pièce, les techniciens, devaient le faire en silence pour me laisser dormir. Philippe voulait que je me réveille d’un sommeil authentique, avec l’air fatigué. Il essayait toujours d’amener le réel sur le plateau, dans la mesure du possible. Je me rappelle encore une autre scène où je devais être en manque d’héroïne, et il m’a dit d’aller prendre un bain froid et de rester dans l’eau pour que lorsque j’en sorte, je sois prise de tremblements. Je n’ai pas eu à jouer les tremblements car j’avais vraiment, vraiment très froid”.

IMAGENS 4.9 – 4.12



Imagem 4.9 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.10 - Fonte: J'entends, 1991

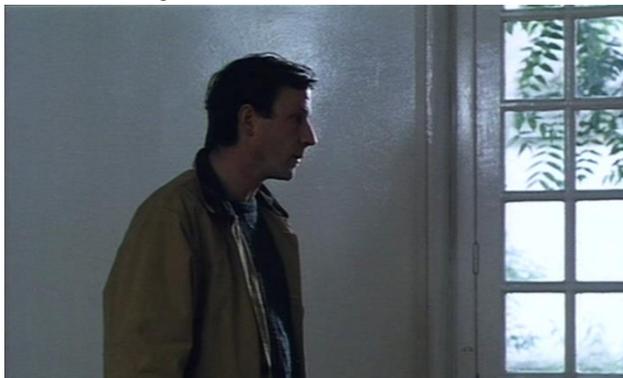


Imagem 4.11 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.12 - Fonte: J'entends, 1991

A heroína não é o único empecilho do casal. Marianne fica irritada pois eles vão ter o gás da casa cortado, o que Gerard não acha um grande problema, nem mesmo se cortarem a luz. “Então morreremos de frio, de fome e de abstinência e isso não é sério?”, indaga Marianne. Gerard não se importa, pois, para ele, o único problema que poderiam ter é não se amarem mais. Ela ironiza: “pois o amor nos aquece, nos ilumina, nos alimenta e nos entorpece”; “exatamente, você acabou de dar a definição mais precisa do amor”. Se outrora Gerard não conseguia achar as palavras que caracterizassem seu amor, agora parece confiante: a prova de que o amor proporciona todas essas coisas é que Gerard a ama e, se não a amasse, ela já estaria morta há muito tempo. Marianne concorda, porém, quando ele tenta aplicar o raciocínio inverso, dizendo que a prova de que ela o ama é que ele ainda está vivo, Marianne apenas diz: “eu acredito que isso seja menos verdadeiro”. Há algo de inquietante nesse comentário; por que a recíproca é menos verdadeira? Porque Marianne não o ama tanto assim ou porque Gerard não é tão dependente do amor dela e poderia sobreviver sem ele? Qualquer que seja a resposta, a retificação de Marianne indica que há uma desproporção entre os sentimentos do casal.

Uma segunda separação ocorre e, novamente, não presenciamos uma briga nem temos notícias de um motivo concreto para o término; damos-nos conta do fato apenas por indícios apresentados nas cenas posteriores. Isso porque cinema de Philippe Garrel é lacunar, e quanto mais narrativos ficam seus filmes, mais evidente se torna o uso que o diretor faz da elipse – palavra grega que remonta a uma falta, à insuficiência. Em *A Escritura e a diferença*, Jacques Derrida conceitualiza o termo: “esta falta é invisível e indeterminável, [...] nada se modificou. E contudo todo o sentido é alterado por esta faixa” (2019, p. 429). Por mais que a elipse seja uma ausência, isso não quer dizer que ela não tenha efeitos. Ao contrário, a omissão de determinado evento, que em seguida se torna óbvio pelo contexto, pode redobrar sua força, pois sua simples sugestão provoca um enigma. De modo que essa lacuna, que não está nem dentro nem fora do texto, ou, no caso, do filme, gera uma série de especulações em quem acompanha a história.

Garrel parece consciente de que o espectador não faria inúmeras conjecturas sobre as partidas de Marianne se ele as apresentasse. Provavelmente, o espectador aceitaria a factualidade da cena e não procuraria adivinhar os motivos. Por isso, quando o cineasta omite as brigas, isto é, os estopins, ele convida o espectador a ler as entrelinhas, impedindo uma percepção literal dos eventos. É como se o autor dissesse: “não pense que foi só por causa daquela discussão que eles

terminaram, pense na complexidade da relação”. Obviamente, não basta esconder uma informação para que esse efeito seja obtido: a elipse é uma figura de estilo requintada e precisa ser manejada cuidadosamente, pois é preciso criar “um rasto que substitui uma presença que jamais esteve presente” (DERRIDA, 2019, p. 428). E isso, Garrel faz com maestria, pois, seja por um olhar, seja por um tempo verbal passado ao falar de uma pessoa, seus personagens dão pistas de acontecimentos que não presenciamos. Dessa maneira, o potencial dedutivo de seu cinema pode ser considerado uma das maiores demonstrações de sua sensibilidade artística.

Sendo assim, compreendemos aos poucos a relação que Gerard passa a ter com uma nova personagem que entra em cena: Aline (Brigitte Sy). A princípio, ela parece cuidar de Gerard, que está visivelmente abatido, seja pela ausência de Marianne, seja pela falta de heroína. Somente quando eles se deitam juntos é que temos certeza de que formam um casal, porém a cautela de Gerard ao tocar Aline mostra que os dois ainda estão ganhando intimidade (Imagem 4.9), e que ele precisa de tempo para recomeçar. Quando Gerard se levanta no meio da noite à procura de algo perdido, novamente não sabemos dizer do que se trata, se ele sente a falta de Marianne ou da droga.

Essa nova vida não parece gerar grandes conflitos para o protagonista, ou, ao menos, é o que a montagem nos diz, pois com Aline o tempo passa rápido: logo a vemos com um bebê no colo, e Gerard usando terno. No mínimo um ano se passou, eles constituíram uma família e Gerard parece ter arranjado um emprego. Diferente dos longos debates que tinha com Marianne, com Aline as coisas fluem naturalmente, e ela lhe dá o que ele precisa sem discussão. Até que Marianne, novamente, reaparece. Ela liga para Gerard, pois está mal e precisa da ajuda dele. Aline dá permissão ao marido, apesar de ficar preocupada por ele.

Marianne fala de um problema de saúde que teve, mas que já está curado, e que não usa mais drogas, apenas um remédio que aplaca o vício. Depois de um longo silêncio, ela pergunta se o bebê é menino ou menina. Não temos certeza de quanto tempo se passou, mas o nascimento de uma criança e uma doença que surgiu e se curou são elementos que nos permitem ter dimensão da passagem de tempo. Mais importante do que saber quantos anos de fato se passaram é compreender sentimentalmente quanta coisa aconteceu na vida de cada um nesse período em que estiverem separados. Um distanciamento emocional fica evidente, e Marianne diz que Gerard havia prometido amá-la para sempre, e agora “olha como você fala comigo, como se eu fosse sua

avó ou algo do tipo”. Se Marianne parece tatear uma reaproximação, Gerard não parece disposto a largar tudo de novo para ficar com ela. Ele nitidamente se esquiva, o que fica claro na encenação, já que passa a cena quase inteira de costas para câmera (Imagem 4.10).

Aline fica preocupada com o sumiço de Gerard e liga para alguém atrás dele. Deduzimos que esse alguém é Marianne quando Aline repete, incrédula, uma frase da interlocutora: “você não o ama mais?!”. Esse fato a tranquiliza, e, se antes ela não queria ver Marianne de jeito nenhum, as duas acabam marcando de se encontrar. O encontro acontece em um café, e a tão amada ex-companheira e a atual mãe do filho tão desejado ficam frente a frente (Imagem 4.13). Marianne diz que não imaginava Aline assim; “como você me imaginava, mais como você?”; “sim, talvez”. Existe uma curiosidade mútua, e Aline conta a Marianne que Gerard nunca fala sobre ela, e, contudo, ela sabe o quanto essa relação foi marcante para o marido e por isso pergunta: “ele era feliz com você?”. Se a pergunta de Aline é bem pragmática, a resposta de Marianne deixará patente a diferença com que as duas encaram a vida: ela confessa que “talvez eu não o fizesse muito feliz, mas eram outros tempos, talvez nós não precisássemos ser felizes. Talvez não fosse isso que nós procurássemos”.

Isso provoca ciúmes em Aline, pois dá a entender que Marianne causava algo em Gerard que ela não é sequer capaz de imaginar, algo muito particular aos dois e bem distante da felicidade conjugal que ela proporciona. Por isso o tom irritadiço de Aline quando pergunta o que era então que eles buscavam. “Ser heróis. Mudar a vida, talvez” é a resposta de Marianne, que, sem querer, encoleriza ainda mais Aline, pois ela se vê no lugar da mulher burguesa que Gerard escolheu uma vez que se cansou da vida romântica que vivia com Marianne. A severidade de Aline não passa batido por Marianne, que diz que Aline desde o princípio queria ficar brava com ela, mas que ela não entrará nesse jogo, que, além de tudo, é inútil, pois “não há nada que se possa fazer contra o passado”. Marianne continua: “talvez nós tenhamos sido muito felizes, talvez tenhamos sido muito infelizes. Talvez tenhamos sido heróis, talvez não.... De todo modo, você não saberia de nada. Pois nem nós sabemos mais. Nós fomos e não somos mais, pronto”. Abalada por esse passado mítico que Marianne cria, Aline abaixa o nível e diz: “adeus, heroína”, fazendo um trocadilho entre o ideal de vida de Marianne e seu vício. Esta não parece ofendida, e apenas pede que Aline pague a conta, conforme havia prometido. Contudo, assim que Aline vai embora, brotam lágrimas no rosto de Marianne (Imagens 4.15-4.16).

IMAGENS 4.13 – 4.16



Imagem 4.13 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.14 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.15 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.16 - Fonte: J'entends, 1991

Não é um choro de dor ou de desespero, pois, fora o diálogo desconcertante, não há uma causalidade dramática óbvia para essa reação. O porquê dessas lágrimas é de uma indeterminação assombrosa e, ao mesmo tempo, extremamente verossímil. Existia uma grande tensão na conversa entre as duas mulheres, e, por mais que ela já tivesse se manifestado nas provocações de Aline, ela eclode, de fato, com o choro de Marianne. Este parece vir de uma catarse, não só porque Marianne enfim conheceu Aline, mas, sobretudo, porque ela parece finalmente sepultar a relação que mantivera com Gerard: tudo por que eles haviam passado é agora efetivamente tratado como *passado*. Uma vez mais, a atriz Johanna ter Steege possui uma informação curiosa sobre a filmagem:

No final do filme, quando Marianne e Aline [...] se encontram em um café. Quando nós rodamos essa cena, passava-se algo entre Brigitte e Philippe, eles haviam discutido. Embora eu não compreendesse exatamente o que estava acontecendo, obviamente eu captava as emoções, então fiquei na minha. A cena devia terminar com a saída de Brigitte, mas, quando chegou a hora de rodar e Brigitte deixou o café, como era previsto no roteiro, eu permaneci na cadeira e comecei a chorar, por causa de toda a tensão do que havia acontecido. Não estava planejado no roteiro original, mas Philippe não disse “corta”, pelo contrário, ele acenou para continuar a rodar e a cena ficou no filme com o meu choro. Eu não sei se podemos chamar isso de improvisação ou se é outra coisa, isso é você quem me dirá... (TER STEEGE, 2013, p. 96, tradução do autor⁸⁹).

Provavelmente, não poderíamos considerar o choro uma improvisação, tampouco mérito do diretor tê-lo provocado. Porém, quando se tem artistas tão sensíveis quanto Johanna e Garrel, eles sabem se aproveitar do acaso e utilizá-lo a favor da obra. Talvez o mais impactante desse choro seja o fato de ele ser real, independente do espectador ter conhecimento disso ou não. Se assim for, deveríamos concordar com o método de Garrel, que se esforça pelo genuíno, sempre atento aos detalhes que resgatam o valor original das pessoas e situações retratadas.

No final do filme, Gerard conhece ainda uma terceira mulher, com quem passa a ter um caso. Depois de encontrar a amante, ele pede desculpas a Aline por não ter avisado que atrasaria,

⁸⁹ Do original: “à la fin du film lorsque Marianne et Aline [...] se retrouvent dans un café. Lorsque nous l’avons tournée, il se passait quelque chose entre Brigitte et Philippe, ils s’étaient disputés. Bien que ne comprenant pas exactement ce qui se passait, je ressentais bien évidemment les émotions, donc je me suis mise en retrait. La scène devait s’achever avec le départ de Brigitte, mais lorsqu’il a fallu tourner et que Brigitte a quitté le café comme il était convenu dans le scénario, je suis restée sur ma chaise et j’ai commencé à pleurer, à cause de toute cette tension, de ce qui c’était passé. Ce n’était pas prévu dans le script original mais Philippe n’a pas de “coupé”, au contraire il a fait signe de continuer à tourner et la scène est restée dans le film avec mes pleurs. Je ne sais pas si on peut appeler cela de l’improvisation ou si c’est autre chose, ça serait à vous de me dire...”.

e ela diz que compreende. Ele acha a resposta suspeita e pergunta: “você compreende o quê?”; “que você não quis me avisar. É assim, às vezes”, diz ela. Mais do que compreender que ele se atrase, Aline acha normal que ele, por vezes, queira se livrar da obrigação de dar notícias o tempo todo. Tamanha compreensão, porém, irrita Gerard, ainda que a esposa prefira não saber de coisas que ele não quer contar.

Um dia, ao chegar em casa, ele vê Aline a sua espera no sofá. Ela apenas comunica: “Marianne morreu”, e Gerard, completamente perplexo, perde o fôlego e é incapaz de qualquer reação, exceto um pequeno balançar do corpo, como se suas pernas bambeassem (Imagens 4.11-4.12). Ele continua encarando a esposa à espera de algo a mais: que ela desmentisse a notícia, ou que fosse uma brincadeira de mau gosto. Mas, como Aline se mantém calada, ele começa a se dar conta do fato e questiona “Como que aconteceu?” Aline responde que “ela estava de bicicleta e acharam-na morta ao lado da estrada”. A respiração de Gerard fica ofegante, e ele passa a andar de um lado para o outro, inquieto; depois de tentar ainda perguntar alguns detalhes, ele finalmente desmorona e começa a chorar. O plano é cortado logo em seguida, pois, uma vez que aquele choro tem início, dramaticamente a cena está terminada. Garrel não vê motivos para se prolongar na tristeza do personagem, pelo contrário, ele permite que Gerard sofra sozinho.

A solidão é imprescindível para superar o luto, e o diretor dá esse momento ao protagonista, que pega um trem e visita o túmulo de Marianne sozinho. Nessas horas, porém, um amigo também é importante, assim, Martin reaparece e recorda com o amigo: “não sei se você se lembra quando nós nos víamos bastante, e que apenas abríamos os braços para ter o que queríamos, amor, glória, felicidade, dinheiro, talento. Hoje em dia é exatamente o oposto, é preciso fechar os braços e agarrar com todas as forças, porque a vida te tira tudo que você não segura com força”. Gerard parece compreender a constatação do amigo mais do que gostaria. Todavia, ele agora tem um filho, e isso muda tudo. Por mais que o relacionamento com Aline esteja em vias de terminar e que a morte de Marianne lhe tenha pego completamente de surpresa, ao menos ele tem um motivo para enfrentar os obstáculos.

Antes de subirem os créditos, o filme é dedicado a Nico. Embora tenha apontado diversas semelhanças entre Marianne e Nico, como já comentado anteriormente, Garrel diz usar o método proustiano de composição de personagens, inspirando-se em mais de uma pessoa para concebê-los. Mais do que isso, o cineasta é muito apegado à presença corporal do ator, de modo que, na

medida em que Johanna ter Steege dá rosto a Marianne, o diretor assume os traços e jeitos da atriz como parte integrante da personagem, sem tentar modificá-los. Isso distancia muito o seu trabalho de uma biografia hollywoodiana, por exemplo, que exige que o ator mimetize a aparência e os trejeitos da pessoa retratada. Essa presença figural do corpo do ator é apenas um exemplo de como, no cinema de Garrel, biografia e ficção são um composto complexo em troca incessante.

O NASCIMENTO DO AMOR (1993)

Beirando os cinquenta anos, os protagonistas de *O Nascimento do amor* (La naissance de l'amour, Philippe Garrel, 1993) já não são jovens tentando mudar o mundo ou artistas em plena efervescência, mas homens de meia idade que, em outros tempos, se empenharam em mudar o mundo e realizar grandes obras, mas que já não almejam tanto, pois, ao longo dos anos, acumularam uma série de fracassos que os impede de serem otimistas em relação às suas ambições, ainda que não os impeça de tentar uma outra vez. Para viver o papel de Marcus e Paul, Garrel chamou Jean-Pierre Léaud e Lou Castel, que, além de dois grandes nomes do cinema europeu dos anos 1960, foram atores que estiverem engajados nos movimentos sociais de 1968, sobretudo Lou Castel, que fez da militância política sua atividade principal, deixando em segundo plano sua carreira cinematográfica.

Depois de 1968, eu me engajei com a militância e, então, praticamente rompi o com meio cinematográfico. Os grandes diretores também deixaram de me procurar. Meus pequenos papéis na Itália serviam para financiar minhas atividades de militante. Eu soube, por exemplo, que Louis Malle me havia procurado, mas eu estava completamente ilocalizável: eu estava, aliás, no sul da Itália com os operários e camponeses (CASTEL, 2013, p. 92, tradução do autor⁹⁰).

Por terem nascido na mesma década e por terem combatido pelos mesmos ideais, Garrel e os dois atores podem ser considerados da mesma geração. Mas há uma outra conexão entre Léaud e Castel, como este último comenta: “tínhamos em comum estar bem mal então: ele com

⁹⁰ Do original: “Après 1968, je m'étais engagé dans le militantisme et du coup j'avais pas mal rompu avec le milieu du cinéma. Aussi, les vrais metteurs en scène avaient cessé de me contacter. Mes quelques rôles en Italie servaient à financer mes activités de militant. J'ai su par exemple que Louis Malle m'avait recherché, mais j'étais alors complètement introuvable: j'étais ailleurs, dans le sud de l'Italie, avec les ouvriers et les paysans”.

suas crises de violência, e eu com minha crise ideológica, com o fracasso da militância” (CASTEL, 2013, p. 94, tradução do autor⁹¹). Lou Castel faz menção a uma crise de paranóia seguida de um acesso de violência por parte de Jean-Pierre Léaud, caso que se tornou público. E, quanto à sua crise ideológica, Castel refere-se à desistência da militância, pois, depois de muitos anos de dedicação, o ator havia abandonado a luta. Tais relatos são relevantes na medida em que, de algum modo, compõem a decadência dos personagens.

Apesar do título, *O Nascimento do amor* começa com a falência das relações amorosas de Marcus (Jean-Pierre Léaud) e Paul (Lou Castel). Marcus é abandonado por sua mulher e não consegue entender o porquê, enquanto Paul mantém uma relação apaixonada com Ulrika (Johanna ter Steege), mas, quando ela parte, volta para Fauchon (Marie-Paule Laval), com quem tem um filho. O retorno de Paul à família é problemático: quando Fauchon lhe pergunta se ele a ama, ele parece evitar responder diretamente, e diz que ama a família, ela e o filho. É uma reconciliação por convenção, já que, como eles têm um filho, essa parece ser a coisa certa a fazer. No entanto, como enfatiza o piano de John Cale, há algo de triste nesse modo de lidar com a vida.

Já de volta ao lar, percebemos que Fauchon está grávida, o que explica melhor esse retorno desmotivado da parte de Paul. O nascimento da filha o reanima, e ele dá as boas novas a Marcus, que, no entanto, acabara de ser demitido. Apesar do baque inicial, Marcus fica empolgado com a ideia de finalmente ter tempo para escrever seu livro, uma obra extremamente ambiciosa. Paul quer saber sobre o que o amigo escreverá, mas Marcus diz que isso tem pouca importância, pois as grandes obras falam apenas de si: “eu poderia escolher arbitrariamente meu tema, porque o que faria meu livro grande seriam os anos que eu colocaria nele”. Mais importante do que o conteúdo em si, portanto, seria todo seu aprendizado, que, de alguma forma, seria transmitido na obra. Paul parece um pouco descrente diante de tamanha indeterminação e provoca o amigo: “você diz que pode fazer isso, mas será que você o fará?”

Marcus recusa-se a ver o óbvio e, às vezes, força as pessoas a lhe dizerem algo desagradável. Quando ele vai até o trabalho de Helène e pergunta por que ela o deixou, ela coloca a culpa no egoísmo dele, que está sempre falando de si. Marcus recusa a resposta, dizendo ser isso apenas um pretexto. Helène, então, faz a vontade dele e afirma que o deixou por causa do

⁹¹ Do original: “*On avait en commun d’aller très mal alors: lui avec ses crises de violence, moi avec ma crise idéologique, l’échec du militantisme*”.

homem que conheceu. Ainda assim, Marcus não aceita a explicação, demonstrando que não está disposto a admitir nenhuma justificativa, pois continua a amá-la. No entanto, Helène o deixa desconcertado ao comentar que é normal continuar a “amar quando não se é mais amado”.

Enquanto isso, na casa de Paul, há um desconforto crescente. Apesar da recém-nascida, Paul se irrita com o filho adolescente, que o desobedece, e com a mulher, que simplesmente pede para o marido ajudá-la a tirar a mesa. Ele perde a paciência e grita que é uma tortura fazer qualquer coisa naquela casa. Quando o filho chega à cozinha e pede que os pais não briguem, Paul imediatamente muda de tom, fingindo não estar exaltado. A brutalidade com que Lou Castel interpreta Paul faz lembrar o emblemático protagonista de *De punhos cerrados* (I pugni in tasca, Marco Bellocchio, 1965), um jovem em conflito constante com a família. O ator concorda com a comparação: “aliás, eu acho que meu personagem em *O Nascimento do amor* reencontra algo da tensão do *De punhos cerrados*” (CASTEL, 2013, p. 92, tradução do autor⁹²). Esse tipo de atuação explosiva parece bem díspar do que se habituou a ver nos filmes de Garrel. Entretanto, ao optar por esses atores, cujo estilo já conhecia, o diretor se aventura em um tipo diferente de performance cênica:

Jean-Pierre Léaud me encanta sempre porque nunca se sabe o que fará no instante seguinte e porque seu estilo decididamente artificial acaba produzindo o real; [Lou Castel é] uma pessoa que está se lixando se seu nome está no cartaz ou nos créditos. Lou só filma quando realmente sente algo; se não tem inspiração para uma cena, ele não vai, não filma (GARREL, 2018, p. 60).

Os dois atores possuem uma sensibilidade artística diferente da de Garrel, e uma provável consequência disso é que nenhum dos dois protagonistas aparenta ser um alter ego do diretor, ao contrário dos filmes anteriores – ainda que o drama pessoal de Marcus tenha semelhanças com o do protagonista de *Já não ouço a guitarra*, já que ambos mantêm uma relação intermitente com Marianne/Ulrika, ambas interpretadas por Johanna ter Steege. Assim, quando Paul e Marcus vão a um jantar de amigos, que também conta com a presença de Ulrika, ela e Marcus dizem ter muito a conversar. Ele acaba não voltando para casa, e passa a noite com a amante no local. Na manhã seguinte, o anfitrião o acorda dizendo que seu filho está no telefone. O adolescente pede satisfações, e Paul inventa uma desculpa.

⁹² Do original: “*Je trouve d’ailleurs que mon personnage dans La Naissance de l’amour retrouve quelque chose de la tension de celui des Poings dans les poches*”.

IMAGENS 4.17 – 4.20



Imagem 4.17 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.18 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.19 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.20 - Fonte: Nascimento, 1993

A vida de família pintada por Garrel não teria sido tão forte sem a presença desse adolescente (admiravelmente interpretado por Max McCarthy), duro até a antipatia, com a voz seca e cominatória, absolutamente intervencionista em relação a seus pais, intrometendo-se assim que começa uma discussão, ordenando ao pai que fosse ver a mãe, aos prantos, perguntando agressivamente ao pai, numa quarta-feira, o que a família fará no sábado etc. É para esse adolescente que, certa noite, Paul, exausto, trocando a fralda da filha e gritando que isso é tarefa das mães, dirá, *en passant*, que seu próprio pai foi embora... (PHILIPPON, 2018, p. 121).

A partir do comentário de Alain Philippon, destaco no filme essa inversão de papéis entre pai e filho. Paul é irresponsável e explosivo como um adolescente, enquanto seu filho parece ser a pessoa mais arrazoada da casa. Essa disfunção é, sem dúvida, fruto de uma vida familiar forçada, e talvez o maior motivo para Paul se esquivar de seus deveres familiares seja seu amor não resolvido com Ulrika. Por isso mesmo, os dois velhos amantes precisam se acertar. Ele pergunta a Ulrika se ela não quer ficar com ele por não querer que ele abandone a mulher e filhos, ela responde que não, que os filhos de Paul são responsabilidade dele. Ou seja, o receio de abandonar a família era uma preocupação do protagonista, e não de Ulrika. Ela resolve ir embora novamente, mas antes esclarece que não o ama mais e, por isso, não ficarão mais juntos. Paul diz que já sabia disso, mas só agora parece realmente assumir o fato.

Essa resolução com Ulrika poderia levar Paul a ter, finalmente, uma vida conjugal estável, uma vez que a família deixaria de ser vista como um empecilho para sua grande paixão. O efeito, porém, é inverso, e o fim do romance com o Ulrika apenas abre a porta para uma nova paixão. Um dia, escrevendo em um café, Paul é abordado por uma jovem que diz gostar de seu trabalho – Paul é ator. Ele a convida para almoçar. Após um breve telefonema, a jovem (Aurélia Alcaïs) volta com um sorriso no rosto e os dois partem juntos (Imagens 4.17-4.19).

Se com Ulrika e os amigos Paul é um homem doce, com a família, ele se descontrola constantemente. A insônia provocada pelo bebê o faz ameaçar sair de casa, o que de fato acontecerá algumas cenas adiante. Antes disso, o vemos novamente com a jovem que conheceu no café, o que sugere que essa nova amizade influenciou sua partida. Paul sai de casa com uma mala, enquanto, da janela do primeiro andar, seu filho grita seguidamente “papai” (Imagem 4.20). É comovente como esse adolescente consegue ser ao mesmo tempo tão ríspido e tão apegado ao pai. Paul não se vira, mas, ao dobrar a esquina, senta-se, abalado, e joga a mala no chão. Pouco tempo depois, entretanto, segue seu caminho. Lou Castel conta sua predileção por essa cena:

“Não sei se eu fui uma boa escolha, pois o personagem tem uma família, uma mulher, um filho, enquanto, na vida, eu detesto a família! Então, eu gosto muito do momento em que o personagem foge de tudo isso!” (2013, p. 93, tradução do autor⁹³).

Ao contrário do que pode imaginar Lou Castel, sua aversão pela família é extremamente pertinente para o personagem de *O Nascimento do amor*, pois o conflito familiar é uma das grandes questões do filme. Em viagem para a Itália, escutamos Marcus e Paul conversarem sobre suas relações com seus respectivos pais em um dos melhores diálogos do longa. Paul pergunta ao amigo: “você ama seu pai?”. “Eu o odiava. Minha maior felicidade teria sido quebrar a cara dele”, diz Marcus, que retifica: “quebrar a cara metaforicamente, digo, dizer umas verdades”. Isto é, ele adoraria ter dito ao pai o quão mal ele cumpria seu dever. “Mas por que você quer saber isso?”, pergunta Marcus; a resposta de Paul é simples: “porque eu tenho um filho”; “mas você é um bom pai, não?”, questiona Marcus. Paul ergue os braços, incerto de suas qualidades paternas. E, de fato, não podemos dizer que ele seja o melhor dos pais, embora essa insegurança demonstre uma mínima preocupação de Paul em realizar seu papel.

Marcus continua a falar de seu pai, e Paul pergunta se ele morou com a família a vida toda e Marcus confirma que sim. Paul, por sua vez, conta que o seu pai saíra de casa, mas que continuaram companheiros, até mesmo amigos, e que lhe pedia conselhos. É possível conjecturar que essa conversa em alguma medida conforta Paul, fazendo-lhe pensar que sua saída de casa talvez não tenha sido uma má escolha. Como é constatável pelo diálogo, morar com a família não garante um bom pai, tampouco morar separado faria dele um mau pai.

Durante a viagem, Paul sonha com a personagem de Aurélia Alcaïs. De volta a Paris, finalmente eles beijam, ou melhor, Paul beija a jovem, que não se afasta, mas também não interage com ele, apenas o olha fixamente até soltar o que tem em mente: “o adultério não é certo”; ele refuta: “não é isso o que vamos fazer”. Por que não seria adultério? Porque quando os sentimentos são verdadeiros não há traição? Independente do que Paul quis dizer com isso, a jovem parece convencida: se até então ela estava séria, um sorriso discreto se abre em seu rosto, embalado por um piano doce e cadenciado que nos faz simpatizar com o momento (Imagens 4.21-4.22).

⁹³ Do original: “*Je ne sais pas s’il a fait le bon choix avec moi car le personnage a une famille, une femme, un enfant, alors que dans la vie je déteste la famille! Du coup, j’aime beaucoup le moment où le personnage fuit tout ça!*”.

IMAGENS 4.21 – 4.24



Imagem 4.21 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.22 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.23 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.24 - Fonte: Nascimento, 1993

Finalmente, presenciamos o nascimento do amor que o título anunciava. Depois de esquecer de vez Ulrika e enfim sair de casa, Paul apaixona-se novamente. Isso lhe traz grandes melhorias, que observamos ao vê-lo passear com o bebê e o filho mais velho, com inédita tranquilidade (Imagem 4.23). Paul e o rapaz conversam sobre os planos da próxima visita, e fica claro que Paul não mora mais em casa, mas que vê os filhos com frequência e que sua relação com eles melhorou substancialmente.

O que será do relacionamento de Paul e a garota? O filme termina antes que possamos fazer grandes projeções, e talvez a intenção principal de Philippe Garrel nesse longa-metragem seja mostrar que, para que um amor surja, é preciso superar amores passados, resolver questões mal resolvidas e seguir em frente, para assim conseguir se envolver com a sinceridade e disponibilidade que o amor demanda. No final do filme, o casal ainda está se conhecendo, trocando segredos e ganhando intimidades. A jovem conta de um acidente que ela sofreu, e Paul diz ter percebido mais cedo que ela mancava, mas pensou que poderia ser só uma torção; ela explica que manca um pouco, sobretudo quando está úmido.

Esse tipo de revelação é característica do cinema narrativo de Garrel. Um detalhe como esse – que a personagem manca, sobretudo quando o tempo está úmido –, é praticamente irrelevante para a ordem dramática do enredo, já que o fato não influencia diretamente outros eventos. Contudo, é justamente a pequenez da confissão, o seu caráter tão mundano, que gera um vínculo tão forte com a personagem. Podemos não saber quase nada sobre essa garota, cujo nome sequer é pronunciado no filme, não obstante, sabemos que ela já foi atropelada, que não consegue sentar sobre os calcanhares e que, nos dias úmidos, ela manca. Nada mais humano do que isso. Nos filmes de Garrel, conhecemos as pessoas como na vida real, através dos atos que presenciamos e dos relatos que elas escolhem transmitir.

Quando o casal se despede em frente a uma estação de metrô, ela pergunta se ele a ama, e Paul está certo de que sim. Ela se vira e, antes de descer as escadas da estação, lança uma última provocação: “prove!”. Ele diz: “eu posso te fazer um filho”, mas ela responde: “não quero um filho, quero apenas um beijo”. Ela acha graça na falta de jeito de Paul e continua seu caminho com um sorriso faceiro, encerrando a película (Imagem 4.24).

Cada relacionamento é diferente do outro, e, se Paul tem um novo amor, ele precisa aprender a amar essa garota, o que pode ser mais simples do que ele imagina. E é justamente essa

leveza da personagem de Aurélia Alcaïs que faz do final de *O Nascimento do amor* um dos mais reconfortantes de toda filmografia de Philippe Garrel.

O CORAÇÃO FANTASMA (1996)

Desde *A Criança secreta* é possível apontar nos filmes de Garrel personagens inspirados por Nico. *O Coração fantasma* (*Le coeur fantôme*, Philippe Garrel, 1996), no entanto, é o primeiro em que essa personagem pertence ao passado desde o princípio. Mona, novamente interpretada por Johanna ter Steege, aparece somente nos sonhos de Philippe, o protagonista interpretado por Luis Rego. Sabemos que ele amou essa mulher e foi amado por ela, mas que ela morreu em decorrência do vício em heroína.

Philippe mora junto de sua mulher e seus filhos. Mas, logo de início, ocorre a separação, pois Annie (Evelyne Didi), sua esposa, tem um amante, que está prestes a sair da prisão. Ela quer viver com ele, portanto pede a Philippe que saia de casa. Ele obedece sem discutir. Quando Annie pergunta se ele pode se mudar na sexta-feira, ele apenas verifica se isso significa daqui a três dias, ela confirma que sim. Ficamos sabendo que a relação do casal já não era boa há muito tempo, e a única coisa que incomoda Philippe na sua partida é ter de se afastar das crianças.

Apesar de toda a compreensão, ele procura sua mãe para entender um pouco como funcionam separações. A mãe fica surpresa quando Philippe fala que seus filhos são sua prioridade, e não a pintura. Exagero ou não da parte da mãe, já conseguimos deduzir a importância que o trabalho tem na vida desse artista. Philippe quer saber como seus pais se separaram, mas ela fica irritada e pede para que o filho pare de perguntar sobre o pai: “faz trinta anos que não estamos mais juntos”. Ainda assim, ela oferece uma explicação: “achávamos que éramos feitos um para o outro, mas percebemos que estávamos errados”.

Apesar de manter a calma, fica claro que Philippe está um pouco perdido em relação à situação. Inesperadamente solteiro, ele resolve ir atrás de uma garota de programa que havia achado bonita na rua (Imagem 4.25). Mesmo sob chuva, ele espera a garota no seu ponto, até que uma jovem passa por ele sorrindo (Imagem 4.26). Philippe vai atrás dela e pergunta-lhe por que ela sorria para ele (Imagem 4.27). Justine (Aurélia Alcaïs) diz que sabe quem ele é, e que já fora

a uma *vernissage* sua. Eles passam a caminhar juntos, e não será de grande surpresa que, pouco tempo depois, formem um casal. Nessa cena, fica evidente o que o próprio Garrel denominou como sua “falta de criatividade”: é notável a semelhança entre essa passagem e a de *O Nascimento do amor*, em que o protagonista conhece uma jovem que admira seu trabalho e os dois passam a ter um caso. Em ambos os filmes, a moça é interpretada por Aurélia Alcaïs.

Por que rodar duas cenas tão similares em dois filmes consecutivos? Como tenho apontado, Philippe Garrel filma temas que lhe são caros pessoalmente, muitas vezes encenando passagens de sua própria vida. Não por acaso, assim como o Philippe, de *O Coração fantasma*, após sua separação de Brigitte Sy, Garrel conheceu sua atual esposa, Caroline Deruas, uma cineasta trinta anos mais jovem do que ele, diferença de idade equivalente à de Aurélia Alcaïs em relação a Lou Castel e Luis Rego.

Uma vez que indica essa possível matriz sentimental para essa repetição temática do diretor, é interessante perceber como ele encena a mesma situação de modos distintos. Em *O Nascimento do amor*, a cena se passa dentro de um café, e Paul está escrevendo quando é abordado pela garota, que de cara revela sua admiração pelo ator. Em *O Coração fantasma*, a cena decorre inteiramente na rua, e, embora Justine passe sorrindo, quem vai atrás dela para puxar assunto é Philippe. Ele se apresenta, mas ela já sabe quem ele é, pois havia ido a uma *vernissage* sua e havia até mesmo comprado uns postais de suas pinturas. O diálogo é acompanhado por um *travelling* que sobe a rua junto com o casal, enquadrando-os em um plano médio. Quando ela conta que pendurou os postais perto de sua cama, os personagens e a câmera interrompem o movimento: algo aconteceu (Imagem 4.28). Esse pormenor parece abrir espaço para muita coisa. Mais do que saber quem ele é, Justine dorme ao lado das pinturas de Philippe Klens, o que de algum modo gera uma conexão instantânea entre os dois, que, após a pausa, voltam a caminhar. Esse momento tem um efeito dramático análogo ao instante de *O Nascimento do amor* em que a garota, depois de ser convidada para almoçar, pede um minuto para fazer um telefonema: ambos intervalos provocam uma suspensão no diálogo, e seriam ocasiões perfeitas para arranjar uma desculpa e se despedir, mas, como os dois desconhecidos retomam a conversa, compreende-se então que existe um interesse mútuo.

IMAGENS 4.25 – 4.28



Imagem 4.25 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.26 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.27 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.28 - Fonte: Coração, 1996

Apesar da trama correlata, a experiência das duas cenas é totalmente diferente, a começar pela maneira como o diálogo é encadeado, quem se apresenta primeiro e como o faz. Enquanto uma cena é em preto e branco no interior de um café, a outra é colorida, em uma rua parisiense molhada após a chuva; aquela tem planos praticamente estáticos, esta, bastante movimentação dos atores e da câmera. Desse modo, a “falta de criatividade” na hora de fabular histórias é superada pela inventividade com que Garrel encena seus roteiros. Suas narrativas possuem temas simples e quase sempre giram em torno de um casal, no entanto, ao explorar o detalhe dos rostos, dos diálogos e dos espaços, Philippe Garrel torna cada um de seus filmes único.

Como já comentado, a presença figural do ator é essencial na apreciação estética de cada filme de Garrel. Luis Rego, por exemplo, é um ator português, enquanto Roschdy Zem, que interpreta o amante de Annie, é de origem marroquina. Ambos são atores com rostos inusuais no cinema francês de então. E, mais do que uma diversidade fenotípica, Garrel busca utilizar as particularidades de cada colaborador. Por exemplo, quando os apaixonados Philippe e Justine se comunicam apenas por mensagens trocadas em um guardanapo de papel, ele escreve “todas as cartas de amor são ridículas”. Não é dito no filme que se trata de um trecho de um poema de Álvaro de Campos, tampouco que o personagem seja de origem portuguesa. Entretanto, para um espectador familiar com a poesia de Fernando Pessoa, a citação do autor pode ser uma dica para a origem do personagem. Poderíamos até nos perguntar se a citação do escritor português já estava prevista no roteiro antes da escolha do ator. Coincidência ou não, o cinema de Garrel é repleto de detalhes que nos dão pistas da bagagem dos personagens, aos quais somos apresentados aos poucos.

Certamente, dentro de uma obra de ficção, existe um limite para a utilização da experiência pessoal do ator, e nem todo improvisado é pertinente. Porém, Garrel propõe-se estar atento aos seus atores e incorporar o que possa fazer sentido aos personagens. Mas nem sempre isso é possível e nem sempre o diretor é capaz de retirar algo proveitoso, como confessa Garrel em relação à atuação de seu pai no filme:

Ele adorava escrever seu texto e improvisar em cima. Sempre ficava melhor do que quando você lhe dava um diálogo. Foi em *Amantes constantes* e em *Um Verão escaldante* que eu me dei conta disso. E então, ficou melhor do que ele havia feito em *Inocência selvagem* ou em *O Coração fantasma*, nos quais eu não deixei que ele

escrevesse seus diálogos. Em *Beijos de emergência*, nas duas cenas que nós atuamos juntos no café, ele improvisava bastante. Era aos poucos que ele inseria o diálogo. Ele tomava cuidado para que eu não me dispersasse. Era assim que ele colocava vida no que ele fazia e inventava esse tipo de presença tão particular (GARREL, 2013, p. 12, tradução do autor⁹⁴).

Se já foi comentado o quão extraordinários são os dois momentos de Maurice Garrel em *Beijos de emergência*, essa declaração é apenas mais uma prova de que a veracidade que transparece nos filmes de Philippe Garrel é algo buscado deliberadamente e que necessita de trabalho para ser atingida. Se compararmos as falas de Maurice em *Beijos de emergência* e em *O Coração fantasma*, podemos notar que, neste último, o ator está muito mais rígido. Longe de ser uma má atuação, ela é comparativamente inferior, pois perde boa parte do carisma e da espontaneidade de que sabemos que o ator é capaz. Por isso, cabe ao diretor a sensibilidade para extrair o melhor de seus atores. Ainda que Philippe Garrel nem sempre se contente com seu desempenho nessa tarefa, é no mínimo admirável o espaço que o cineasta dá aos seus atores para colocarem sua própria vida nos personagens.

Retornando ao filme, embora o amante de Annie cause alguns problemas e a separação dos filhos deixe Philippe abalado, *O Coração fantasma* não possui grandes dramas, sobretudo no que diz respeito à relação do casal principal. O máximo de conflito entre os dois personagens é em decorrência dos ciúmes de Justine, que não gosta do fato de Philippe sonhar com a ex-companheira, pois, se ele sonha com Mona, é porque ele a prefere. Ela vai além, e tem ciúmes dos filhos de Philippe, sobretudo da criança mais nova, mesmo que ainda não conheça nenhum dos dois. Porém, esse monopólio de atenção que Justine demanda não chega a ser uma exigência real, tanto é que, quando ela conhece os filhos de Philippe, eles se dão muito bem.

O maior drama do filme talvez seja o passado dos personagens, e por isso o fantasma do título. Justine conta que, quando era mais nova, passou meses sem comer, e que foi uma época

⁹⁴ Do original: “Il adorait écrire son texte et improviser dessus. C’était toujours beaucoup mieux que quand tu lui donnais un dialogue. C’est dans *Les Amants réguliers* et dans *Un été brûlant* que je me suis rendu compte de ça. Et du coup, c’est mieux qu’il fait dans *Sauvage innocence* ou dans *Le coeur fantôme*, où je ne l’avais pas laissé écrire ses dialogues. Dans *Les Baisers de secours*, dans les deux scènes que nous avons jouées lui et moi au café, il improvisait énormément. Ce n’est que petit à petit qu’il rejoignait le dialogue. Il faisait attention à ne pas me semer. C’est comme ça qu’il mettait de la vie dans ce qu’il faisait et qu’il inventait cette sorte de présence très particulière”.

difícil, mas, ao mesmo tempo, hoje em dia, já recuperada, ela se sente “menos sozinha, mas não tão forte” – como se a provação que se impunha, de algum modo, exercitasse seu espírito. Além disso, Justine considera Philippe triste, ele discorda, mas ela argumenta que tem medo de perguntar o que se passa na cabeça dele quando ele fica pensativo, pois ela “tem medo de seu passado, de toda sua nostalgia. Seu passado me sufoca. Juro, me esmaga. [...] É como se eu fosse minúscula, o último dígito de uma enorme soma”. Philippe tem consciência de que essa entrega plena que Justine lhe pede tem muito a ver com a idade da jovem. Ele de fato convive com seu longo passado e não há nada que se possa fazer contra ele. Se Mona foi o primeiro amor de Philippe, ele jamais a esquecerá, por mais que eles não estejam mais juntos há anos. Todavia, Justine é muito nova para compreender isso, e se sente intimidada pelo poder dessa ausência, por esse fantasma que ocupa o pensamento de seu amado, pensamento este que deveria se voltar somente para ela.

Cenas adiante, no mesmo trem em que Philippe sonhava com Mona, aparece Justine. No sonho, ela insulta e agride o protagonista (Imagem 4.30). Ao acordar, apesar do pesadelo, Philippe sussurra na sua orelha: “eu te amo”. Talvez ela tivesse razão em ter ciúmes dos sonhos dele, pois é somente depois dessa aparição onírica que Philippe assume seu amor. Mesmo que o sonho tenha sido tenso, agora a jovem já povoa seus pensamentos mais recônditos, o que não deixa de ser uma prova de amor.

Em uma das cenas de conversa com o pai, o personagem de Maurice Garrel diz pensar muito no filho ultimamente, pois o momento que este vive lembra os anos que seguiram sua separação da mãe de Philippe: “levou cinco anos para eu não me sentir culpado por ter abandonado você e seus irmãos. Talvez por eu ter crescido sem pai, achei que vocês conseguiriam também. Ou talvez eu me vingava inconscientemente de ter sido abandonado por ele. Ele morreu quando eu tinha cinco anos”. Outra vez, é visível como Philippe Garrel não se importa em refilmar as mesmas situações: lá está, novamente, Maurice Garrel, servindo de conselheiro do filho e, ao mesmo tempo, contando suas histórias. Porém, por mais semelhantes que sejam estruturalmente as aparições do ator, cada uma tem sua peculiaridade, pois cada uma tem uma história diferente, e Maurice Garrel é um ótimo contador de histórias. Além de sua separação, ele conta de seu pai, avô de Philippe, que ficou na França enquanto a família foi para o Marrocos, e acabou morrendo na guerra.

IMAGENS 4.29 – 4.32



Imagem 4.29 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.30 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.31 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.32 - Fonte: Coração, 1996

Embora não tenha tido tanta margem de improvisação, como declarou Philippe Garrel, o personagem de Maurice ainda se destaca e dá vida ao filme. Vale mencionar que a história contada no filme a respeito do avô de Philippe é similar à que Maurice relata sobre seu próprio pai em sua biografia⁹⁵. Mas o grande momento de Maurice, no filme, ocorre quando o protagonista descobre que o pai está hospitalizado. Se, nas aparições anteriores, o personagem do pai fora extremamente lúcido, até um pouco rígido com o filho, agora, no leito do hospital, ele demonstra alguns lapsos no pensamento (Imagem 4.31). Exemplo disso é quando inicia um sermão: “tenho muitas coisas a lhe dizer. Precisamos ser honestos conosco, antes de tudo. Eu passei minha vida atuando, fugindo. Eu estava errado”, e, de repente, pergunta: “você não contou a ninguém, certo?”. O pai muda de assunto bruscamente para assegurar-se de que Philippe não tinha avisado a ninguém de sua internação. Depois que o filho garante que não contou a ninguém, o pai recomeça uma outra história: “seu pai”; Philippe pergunta: “meu pai?”, e, depois de uma breve hesitação, Maurice se corrige: “não, meu pai. Seu avô. Ele morreu. Como Baudelaire, ele ficou louco antes de morrer. Completamente louco”. Essa passagem é extremamente tocante, não só porque percebemos como a lucidez do personagem se deteriorou, mas também pela anedota que Maurice conta, a partir da qual compreendemos sua própria situação. Se, anteriormente, o personagem havia contado seu próprio processo de separação, traçando um paralelo com a situação vivida pelo filho, dessa vez Maurice conta a morte do próprio pai, que, antes de falecer, ficara louco. Embora não assuma isso, o personagem, em algum nível, sabe que seu destino é semelhante. E é com a morte do pai que o filme se encerra (Imagem 4.32). Por certo, ele já era idoso, e Philippe tem Justine e seus filhos para consolá-lo. Contudo, não deixará de ser mais um fantasma na sua vida, o fantasma de seu pai, que ele não pode, nem quer esquecer.

O VENTO DA NOITE (1999)

Rodado em formato *scope* e em cores, *O Vento da noite* (Le vent de la nuit, Philippe Garrel, 1999) dá um grande passo em direção ao cinema comercial, por ser o primeiro filme de Philippe Garrel com a participação de uma célebre atriz do cinema francês: Catherine Deneuve. Ela estrea o longa-metragem ao lado Daniel Duval e Xavier Beauvois, dois atores menos conhecidos, mas que possuem em comum o fato de também serem diretores de cinema.

⁹⁵ *Maurice Garrel, le veilleur* (MORICE, 2012).

Na primeira cena, H  l  ne (Deneuve) sobe as escadas de um prédio. Ela passa por uma mulher mais jovem, que não cumprimenta; mais do que isso, H  l  ne encara com certa frieza a vizinha. Chegando ao apartamento, ela toca a campainha, mas, sem resposta, retira uma chave escondida na entrada. H  l  ne    uma mulher elegante, o que contrasta um pouco com o modesto apartamento, fazendo-nos pensar qual a relação dessa personagem com o local, pois ela chega arrumando a casa. Quando borri  a um pouco de perfume sobre a cama e sobre si mesma, conjecturamos que ela possa utilizar o espaço para manter uma relação extraconjugal.

Isso, de fato, se comprova com o aparecimento de Paul (Xavier Beauvois). Antes de vermos o personagem, escutamos sua voz, pedindo que H  l  ne prenda os cabelos e coloque os óculos, como se ele conduzisse um fetiche. Paul está na faixa dos trinta anos, ao menos vinte a menos do que H  l  ne, mas, uma vez que o vemos saindo do banheiro enquanto a companhia está deitada, nua, sobre a cama, não há d  vidas de que eles mant  m uma relação sexual. Como é frequente nos filmes do diretor, o pós-sexo é uma ocasião para o casal se abrir emocionalmente: ela conta que, anos antes, perdera uma filha no nascimento e, por isso, não pode mais engravidar (Imagem 4.33). H  l  ne se irrita com os planos românticos de Paul e diz: “se eu pensasse no futuro, não estaria aqui com você”. Os comentários já nos dão pistas de que ela seja uma mulher casada, o que não a impede de ter ciúmes do amante.

H  l  ne conta que viu uma jovem no corredor do prédio e que teve medo de que Paul pudesse se apaixonar por ela. Por mais que ele diga o quanto ela é bonita, H  l  ne se sente intimidada por mulheres mais jovens. Uma vez que ela assume essa fraqueza, em uma cena já de fora do apartamento, apenas com o olhar de Deneuve, percebemos que a personagem fica a espreita de Paul enquanto ele é atendido por uma jovem na soveteria. Antes de se despedirem, Paul avisa que viajar   no dia seguinte para Nápoles, a trabalho, e H  l  ne fica incomodada que ele não a tenha avisado com antecedência. Há um descompasso entre o casal, não somente pela idade, mas também pela disponibilidade que cada um tem para o outro. Durante toda essa sequência inicial, Philippe Garrel parece levar adiante os ensinamentos de Robert Bresson, para quem se deve “mostrar os efeitos e depois as causas”. Esse caráter sugestivo do cinema é trabalhado com primor em *O Vento da noite*, tanto    que podemos intuir a inveja de H  l  ne pela garota mais jovem apenas por seu olhar, ou mesmo deduzir que ela é uma mulher casada somente pelo modo como ela se comporta com o seu amante.

Em uma *vernissage* em Nápoles, Serge (Daniel Duval) conversa com Jean, seu amigo e artista responsável pela exposição (Imagem 4.34). O escultor pede a Serge que ele dê carona para seu assistente até o aeroporto, Serge concorda, e é assim que ele e Paul se conhecem. Serge dirige velozmente seu conversível vermelho pelas tortuosas estradas do litoral italiano (Imagem 4.35), até que resolve fazer uma parada em frente a um vilarejo, que fica encarando até que Paul pergunte onde eles estão. O lugar se chama Positano, e Serge morou ali em 1969, em uma pequena comunidade (Imagem 4.37). Paul fica curioso para saber onde ele estava em 1968. Serge, que não conta mais do que o perguntado, responde: “Paris”. Apenas pelo estilo de vida comunitário tão discretamente aludido por Serge, Paul conclui: “então você fez a revolução?”. Serge mantém seu tom lacônico: “como os demais”; “e acreditou nela?”; “Sim e não”. Serge não quer se gabar do fato, tampouco parece arrependido, mas, de toda maneira, não está muito disposto a levar a conversa adiante, por maior que fosse o interesse do companheiro de estrada.

Quando Paul pede para continuar viajando com Serge, pois não tem pressa de voltar a Paris, percebemos que um *road movie* vai se delineando. Com a ajuda do teórico Mikhail Bakhtin, relembro que “a ‘estrada’ é o lugar predominante dos encontros casuais”, nela “cruzam-se num ponto espaçotemporal os caminhos percorridos no espaço e no tempo por uma grande diversidade de pessoas – representantes de todas as classes e condições sociais, crenças religiosas, nacionalidades, faixas etárias” (2018, p. 218). No caso dos dois viajantes de *O Vento da noite*, a questão geracional será a grande casualidade desse encontro inesperado, e por isso o *casting* parece tão acertado. Daniel Duval é um ator de traços marcados e pele morena, e as marcas do tempo parecem ter acompanhado o endurecimento que a maturidade trouxe ao personagem, enquanto o rosto redondo e rosado de Xavier Beauvois ressalta a jovialidade de Paul (Imagem 4.36).

Esse flerte com o filme de estrada faz de *O Vento da noite* uma longa-metragem peculiar na carreira de Garrel, já que é incomum, em seus filmes, dois personagens se conhecendo aos poucos: em grande parte da obra do cineasta, as relações afetivas dos personagens são anteriores ao começo do filme; não raro, somos inseridos dentro da intimidade de um casal sobre o qual sabemos pouco, e é somente através de seu comportamento e diálogo que deduzimos qual tipo de relação mantém. Por vezes, até presenciamos o instante em que o casal se conhece, mas elipses rapidamente avançam em direção à vida íntima dos personagens.

IMAGENS 4.33 – 4.37



Imagem 4.33 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.34 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.35 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.36 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.37 - Fonte: Vento, 1999

Esse contraponto pode ser feito dentro do próprio filme: em poucos minutos, já nos deparávamos com Hélène e Paul deitados na cama nus, enquanto a amizade entre Paul e Serge, bem diferente, se desenvolve gradualmente, e é ao longo das cenas que vemos uma confiança surgir entre os parceiros de estrada. Apesar da relutância de Serge, Paul se esforça para uma aproximação. Ele quer saber por que aplicaram eletrochoques em Serge, e este apenas comenta que, depois de 1968, muitos jovens foram levados ou para a prisão ou para hospitais psiquiátricos. Paul é sarcástico em relação ao laconismo da resposta: “não vai me dizer que lhe deram eletrochoques porque você participou de 68?”; no entanto, foi o que aconteceu, conta Serge. A intimidade crescente entre os dois é notável quando Serge prossegue seu relato: “Senti tanta dor que me joguei contra um muro de arame farpado. Porque que eu queria...”; Serge se interrompe percebendo estar se abrindo um pouco demais, porém Paul é perspicaz o suficiente para concluir o raciocínio: “acabar com tudo”.

Paul não é tão inocente e é capaz de deduzir o impulso autodestrutivo provocado pelo tratamento. Além do ímpeto revolucionário, os dois partilham uma pulsão de morte. Paul, pelo uso que faz de heroína, o que lhe vale uma repreensão da parte de Serge, que deixou até de beber, por mais que já tenha experimentado de tudo no passado. Mas talvez seja justamente o fato de Paul cometer os mesmo erros de sua juventude que cria a conexão entre os dois. Enquanto o lado mórbido de Serge emerge aos poucos, através da sua melancolia, ele deixa escapar o fato de ter tido uma mulher. Paul quer saber se ela o deixou, e Serge o corrige: ela se matou. Desse modo, seu comportamento distante e arredio passa a ser compreensível.

Serge é arquiteto, e, ao longo da viagem, para para apreciar algumas construções. Ele admira sobretudo as ruínas e elogia os italianos dizendo que eles “eram tão bons no inacabado quanto no acabado”, o que leva Paul a uma constatação interessante: “é engraçado, parece que você sempre diz duas coisas ao mesmo tempo” – no sentido que Serge fala bem pouco de si, mas, quando fala de outras coisas, sobretudo de arquitetura, ele deixa transparecer algo de pessoal. Esboçando uma analogia entre as ruínas, tão admiradas por Serge, e o seu caráter, vale destacar que a ruína é um edifício desmoronado pelo tempo, são restos de uma construção, isto é, algo que perdeu sua integridade, assim como Serge, que, em outro momento do filme, confessa ter a impressão de estar enlouquecendo: “eu não vejo mais o mundo como ele é, mas como ele era”. Portanto, poderíamos ir além e julgar o comportamento de Serge marcado por uma

espectralidade, ou, até, classificá-lo como depressivo; interessa-nos mais, entretanto, a concepção fantasmática da memória do personagem, que parece marcada pela força de uma ausência: não só devido à esposa suicida, mas também pelos sonhos perdidos de sua geração, Serge parece estar atrelado a um outro tempo. E, como é comentado na narração do filme *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983): “o desejo de parar o tempo é um desejo mortal⁹⁶”.

Esse desejo é uma realidade para Serge. No meio da viagem, em um quarto de hotel, ele liga para seu irmão. Apesar da caixa postal, deixa uma série de instruções e avisa que, finalmente, partirá. A cena é interpretada com a calma habitual do personagem, mas assim que Serge desliga o telefone, o piano de John Cale traz peso à cena. Quando o vemos pegar um remédio e ler um folheto intitulado “autolibertação”, compreendemos que as recomendações dadas ao irmão indicavam o que fazer depois de sua morte, deixando claro que o suicídio do personagem está longe de ser um ato impulsivo desesperado, ao contrário, é um projeto há muito elaborado e prestes a ser executado (Imagem 4.38). Contudo, enquanto preparava a medicação, batem à sua porta, e Serge esconde tudo rapidamente. Paul aparece em seu quarto completamente entorpecido, e, entrando no apartamento, senta-se na primeira cadeira que vê e logo corre para o banheiro para vomitar (Imagem 4.39). Sem ter ideia do que Serge tramava, Paul interrompe seu plano de suicídio. Se Paul continuará viajando ao lado de Serge sem ter conhecimento do que poderia ter se passado naquela noite, o espectador dificilmente conseguirá olhar outra vez para Serge sem pensar que aquele homem esteve tão próximo de tirar a própria vida.

De volta ao carro, Paul retoma suas perguntas, sempre intermediadas pelo deslocamento geracional que os separa. Para ele, Serge é um representante de toda uma geração que o fascina, um fantasma de um passado idealizado⁹⁷. Se, anteriormente, Paul já havia pedido detalhes sobre como se organizavam os eventos de maio de 1968 ou sobre a relação de Serge com as drogas na época, agora ele tenta sondar os casos amorosos do parceiro de viagem, mas Serge se recusa a responder, pois, para ele, as mulheres são sagradas. Paul quer entender: “o que é sagrado para você? É o íntimo? O privado?”; a resposta é “não. é o que se salva. O que resta quando não há mais nada”. Portanto, poderíamos pensar que, para Serge, a mulher, o amor, é sua salvação e, ao mesmo tempo, sua perdição, pois é a última coisa que lhe resta, e, quando ele perde esse vínculo,

⁹⁶ Do original: “*The wish to stop time is deathly wish*”.

⁹⁷ De acordo com Jacques Derrida em *Ghost Dance* “ser assombrado por um fantasma é ter a memória de algo que nunca vivemos no presente, ter a memória de algo que nunca teve a forma de presença”.

não lhe sobra mais nada. Isso poderia justificar seu desejo de morte após a perda da mulher, mas também poderia supor uma possível salvação com o surgimento de um novo amor.

Finalmente, eles chegam a Paris. Depois de deixar Paul, Serge volta para seu apartamento, mas dá falta de algo e sai de casa. Ele vai até uma farmácia, que está fechada, e então passa a madrugada caminhando à beira do Sena, sentindo o vento da noite. Enquanto isso, Paul se encontra novamente com Hélène. Mais do que nunca, o diálogo deixa claro que a relação dos dois não vai muito além da questão sexual. Mas, por algum motivo, Hélène propõe que Paul conheça seu marido, o que ele, a princípio, não a leva a sério; mas, quando ela impõe um tom provocativo à proposta, Paul aceita o desafio e sobe até o apartamento do casal. Surpreendentemente, os dois homens conversam pacificamente, apesar da óbvia divergência política. Quem fica mais incomodada com a situação é Hélène, que, de fora da conversa, coloca uma música para quebrar a monotonia do diálogo; o marido, porém, pede que ela abaixe o som, deixando-a ainda mais irritada. O espectador também terá dificuldades em simpatizar com o personagem do marido, que, embora seja da mesma faixa etária de Serge, parece ser seu oposto. Com seu tom pedante, o marido não para de falar e deixa implícito em suas histórias sua postura política conservadora. Inquieta, Hélène transita entre a janela e o sofá, e não ousa contradizer em nenhum momento o marido, mas, no seu silêncio, na sua movimentação e, sobretudo, no seu olhar, é perceptível o desprezo que ela sente pelo homem (Imagem 4.40). Tendo chegado ao seu limite, ela quebra seu copo de whiskey na quina da mesa (Imagem 4.41), e Paul, tentando descontrair um pouco o desconforto, apenas solta o provocativo bordão: “viva a anarquia”. Mal ele termina a frase, Hélène apanha um caco de vidro e abre um corte em seu próprio pulso (Imagem 4.42). O piano de John Cale, novamente, não antecipa a dramaticidade da cena, e entra depois que a tensão é enunciada. Com o espectador já impactado pela crueza do gesto, a trilha eleva a angústia da cena, enquanto os dois homens tentam prestar socorro a Hélène. Pouco tempo depois, devidamente amparada pelo médico da família, Hélène ridiculariza seu próprio ato e volta a beber. Por mais que exista uma enorme diferença entre a autoflagelação desajeitada de Hélène e o plano metódico de Serge, ambas as cenas despontam em *O Vento da noite* como uma epifania da tragédia.

IMAGENS 4.38 – 4.42



Imagem 4.38 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.39 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.40 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.41 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.42 - Fonte: Vento, 1999

IMAGENS 4.43 – 4.47



Imagem 4.43 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.44 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.45 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.46 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.47 - Fonte: Vento, 1999

Depois de todo esse mal estar, como se não tivesse a quem mais recorrer, Paul liga para Serge (Imagem 4.43), que precisa ir a Berlim, e, novamente, ambos pegam a estrada juntos. Ainda abalado pelo incidente com H el ene, Paul diz ter algo muito estranho com esse tipo de gente, os suicidas: “você tem a impressão de que eles não estão mais lá. Como se já estivessem do outro lado”. Durante essa fala, a câmara se mantém no rosto de Serge: não por acaso, a descrição do perfil de suicida feita por Paul lhe cabe perfeitamente.

Em Berlim, descobrimos que o compromisso de Serge na cidade era simplesmente visitar o túmulo de sua falecida esposa (Imagem 4.44), o que nos dá indício do quanto o personagem se mantém fiel à sua amada morta⁹⁸. Já no caminho de volta, em uma breve cena, pela primeira e única vez no filme, Serge extravasa sua dor. Pela manhã, enquanto Paul dorme, Serge encosta o carro e, de costas para a câmara, hiperventila em frente a um bosque. Por mais que o ator esteja bem no fundo de quadro, escutamos distintamente sua respira o ofegante (Imagem 4.45). Quando Paul acorda e pergunta se está tudo bem, Serge se recompõe rapidamente e diz que sim. É relevante comentar que, mesmo com as filmagens de *O Vento da noite* tendo loca es em três países diferentes (França, Itália e Alemanha), Garrel não abriu mão de rodar as cenas cronologicamente⁹⁹, método que pode não ser o mais produtivo, mas que o diretor sempre adota, visando acima de tudo a facilitar a imersão dos atores na progressão emocional dos personagens.

Depois da rápida visita a Berlim, os dois retornam a Paris. Desta vez, H el ene está à espera de Paul, que apresenta os dois desconhecidos e propõe aos dois comerem algo juntos. Durante o jantar, Paul se sente indisposto e pede desculpas por ir embora; seu mal estar parece despropositado, como se ele quisesse que seus convidados ficassem sozinhos. Curiosamente, Serge e H el ene têm a impressão de já terem estado naquele restaurante e, pouco tempo depois, declaram gostar da companhia um do outro. Se *O Vento da noite* parecia intercalar uma história de amor entre Paul e H el ene com a amizade de Serge e Paul, agora esses dois mundos finalmente se cruzam. Mais do que isso, esse jantar parece apontar para uma soluço para o filme, neste encontro de duas almas torturadas que poderiam se confortar. As afinidades entre ambos surgem

⁹⁸ Em *As Obras do amor - algumas considera es cristãs em forma de discursos* (2013), Soren Kierkegaard elabora sua concep o altruísta do amor. No penúltimo capítulo do livro, o filósofo conclui que “a obra de amor que consiste em recordar um falecido é uma obra do amor mais desinteressado, mais livre e mais fiel” (2013, p. 399), pois, ao cultivarmos esse tipo de amor, “podemos então afastar toda a possibilidade de retribui o. E   isto justamente o que está excluído na rela o com uma pessoa falecida. Se então o amor permanece,   que ele é verdadeiramente desprendido” (2013, p. 390).

⁹⁹ AZOURY, 2013, pp. 182-183.

naturalmente, e eles decidem passar a noite juntos. A caminho de um hotel, Serge para em uma farmácia, talvez por precisar de preservativos. Já na cama, H  l  ne parece mais à vontade do que jamais esteve com Paul. Ela conta que amar um jovem quando se tem quarenta anos é bom, mas, aos cinquenta, as coisas se invertem: você deixa de se sentir a pessoa poderosa da relação e passa ficar melindrada com a juventude alheia. Pouco tempo depois, ela adormece. Serge, entretanto, fica acordado na cama (Imagem 4.46). Ele se levanta, veste-se e deixa o hotel.

Já em seu escritório, Serge novamente deixa instruções para o irmão, agora através de uma carta. Então, tomamos consciência de que a parada que fez na farmácia fora motivada pela compra do medicamento, provavelmente esquecido no hotel de estrada. E, dessa vez, não há empecilhos: ele toma os comprimidos e aguarda sua morte sentado (Imagem 4.47). O piano de John Cale, nessa última cena, parece bem menos tenso do que em outros momentos dramáticos do filme; há algo de conclusivo, de quase alegre nessa composição, de modo que a trilha sonora insere certa redenção no gesto suicida que encerra o filme. Assim, a sensação do espectador também será a de que Serge finalmente realizou seu desejo mais   timo. Não compreendemos plenamente seus motivos – se ele almejava reencontrar a esposa em um outro mundo ou se queria apenas acabar com a dor que o torturava –, todavia, é inegável que, há muito, ele buscava seu próprio fim.

Desde o início de sua carreira, Garrel faz alusão ao suicídio. Porém, depois de 1979, quando seu cinema se torna mais narrativo, o tema só havia aparecido no curta-metragem *Rua Fontaine*. Desse modo, *O Vento da noite*    o primeiro filme em que o diretor trabalha o suicídio em uma chave narrativa mais clássica e em longa extensão. E isso não é mero detalhe, pois a pulsão de morte perseguir   boa parte dos protagonistas de seus filmes seguintes, quase sempre motivados pela desilusão amorosa.

INOCÊNCIA SELVAGEM (2001)

Com *Inocência selvagem* (*Sauvage Innocence*, Philippe Garrel, 2001), Philippe Garrel retorna a um de seus temas mais caros, a vida dos artistas¹⁰⁰. Para interpretar François Mauge,

¹⁰⁰ “Uma vez mais a arte me interessa bem menos do que a vida dos artistas” (GARREL, 1992, p. 185, tradução do autor). Do original: “*Encore une fois l’art m’intéresse beaucoup moins que la vie des artistes*”.

cineasta que busca fundos para realizar seu próximo longa-metragem, Garrel convida Mehdi Belhaj Kacem, escritor e filósofo franco-tunisian. É o quarto filme do diretor cujo protagonista é um cineasta, e, novamente, vemos uma abordagem diferente sobre o tema. *A Criança secreta* era um filme ainda repleto do onirismo dos filmes de juventude de Garrel, e, embora fosse falado, o longa dialogava diretamente com o cinema mudo. *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, por sua vez, levou ao limite as imbricações metalinguísticas: o filme foi rodado e montado de modo que os diversos níveis da história se confundissem constantemente. Já *Beijos de emergência* tinha como grande particularidade os longos monólogos, nos quais o cinema se fazia sobretudo uma arte da fala, do ator. *Inocência selvagem* tem uma narrativa mais clássica que os dois primeiros: apesar de ter seus momentos de orinismo e de fusão entre os diferentes graus narrativos, de modo geral acompanhamos a história sem grandes dificuldades de discernir o que é real do que é ficção – dentro da diegese fílmica – ou o que é sonho do que é realidade. Isso poderia aproximá-lo de *Beijos de emergência*, mas, como veremos, *Inocência selvagem* é um filme que trabalha questões mais palpáveis do universo cinematográfico. Sem os elaborados diálogos amorosos do predecessor, esse longa-metragem tem uma montagem dinâmica e representa os diferentes momentos de uma produção cinematográfica.

Começando pela pré-produção, François vai à casa de um amigo coletar material de pesquisa para seu filme, cuja protagonista é inspirada em uma ex-companheira sua, Carole. O amigo abre o baú, que ele chama de “caixa das dores”, onde estão guardados poemas, cartas e notícias de jornal, inclusive da morte trágica de Carole. François pega de volta as correspondências que trocou com ela, cartas que certamente não via há anos. Contando ao amigo sobre a produção, um pouco desestimulado, François comenta já ter visto todos os produtores de Paris, e que nenhum topou seu filme; embora ainda reste um, um grande produtor que parece ter interesse no projeto, isso seria bom demais para ser verdade. Na hora de se despedirem, o amigo tem uma ideia: sua mãe conhece um homem, que não é do cinema, mas que tem bastante dinheiro para investir; talvez François pudesse tentar contatá-lo. Por via das dúvidas, o amigo lhe passa o contato desse homem, chamado Chas.

Na rua, duas garotas caminham em direção à câmera, e uma comenta discretamente para a outra: “é o François Mauge?”. O cineasta percebe que falam sobre ele e não deixa de olhar para trás; percebendo que as duas ainda o olhavam, François volta em direção a elas e as convida para

um café. A morena não hesita e aceita o convite. Já dentro do café, descobrimos que as duas são atrizes novatas, e que François, apesar das dificuldades em arranjar financiamento para seu próximo filme, é um diretor com alguma fama e claramente admirado pelas jovens, especialmente pela morena. Depois de trocarem algumas histórias, François olha diretamente para a garota e pergunta: “e você, qual o seu nome?”. O pronome francês “*vous*” pode referir-se a uma ou mais pessoas, mas o fato é que, ao fazer a pergunta, François olha apenas para Lucie (Julia Faure), deixando claro sua predileção pela moça (Imagens 4.48-4.49).

Na cena seguinte, já vemos François e Lucie se cumprimentarem com um beijo na saída do metrô. Se a atração física foi imediata, ambos também admiraram o trabalho um do outro – inclusive, François quer que Lucie interprete a protagonista de seu novo filme, Marie-Thérèse. O projeto tem o título provisório de “Inocência selvagem”, e, quando Lucie pergunta se é uma história verdadeira, François responde: “não, é uma história que eu inventei. Mesmo se, claro, todas as histórias contenham alguma verdade”. Assim como Garrel, o protagonista nega uma leitura estritamente biográfica de seu roteiro, mas, como veremos ao longo do filme, há uma inspiração direta em pessoas e eventos da vida desse artista em um grau muito superior ao que usualmente se vê em uma obra de ficção.

Na reunião com o produtor que era sua última esperança, François recebe algumas críticas de seu trabalho, que tem algo de incompleto, “como se você tivesse todos os ingredientes e a receita, mas nada no prato”. Não é difícil imaginar alguém fazendo esse mesmo comentário sobre *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, por exemplo, que talvez seja o mais processual e menos acabado dos filmes de Garrel. Mas François não se defende e apenas escuta o experiente produtor, que tem certeza de que o diretor ainda fará sua obra-prima. Porém, fica claro que ainda não é o momento de trabalharem juntos. O produtor até libera uma verba para que François possa começar o ensaio com os atores, mas dá a entender que não financiará a produção desse longa-metragem que, segundo François, é um filme contra a heroína e contra a máfia.

François conta ao pai (Maurice Garrel) e à madrasta sobre a reunião, e o pai aproveita para perguntar sobre o roteiro. Quando o filho conta se tratar de um filme “sobre uma jovem mulher que se vicia em heroína e morre de overdose”, com algum desdém, o pai pergunta: “mais um filme sobre Carole?”. Para o pai, François não ousa negar a inspiração biográfica, mas tenta argumentar que vai muito além dela e que quer fazer um “filme contra as drogas, porque todos os

filmes que eu vi sobre o tema na realidade não são contra a droga, eles te fazem querer provar. Porque a associamos com a revolta. [...] Os heróis são anti-heróis, mas continuam sendo heróis, pois são rebeldes ou porque vivem à margem da sociedade”. O pai até concorda com o ponto de vista do filho, de que o proibicionismo não funciona como método preventivo, e que seria preciso fazer algo de diferente, mas ele preferiria que o filho simplesmente esquecesse esse tema. Já a madrasta incentiva François, dizendo que a melhor maneira para se esquecer do assunto é filmá-lo.

“Mais um filme sobre Carole?”. Sim, mais um filme sobre Nico, poderíamos responder. Entretanto, será o último com uma personagem diretamente inspirada na cantora alemã¹⁰¹. Assim como nos dois filmes anteriores, Nico/Carole já está morta desde o princípio, todavia sua constante lembrança e sua reencarnação através da personagem Marie-Thérèse – protagonista do filme de François – serão mais do que o suficiente para que o espectro de Carole ronde as filmagens e interfira na vida emocional do casal principal.

Mexendo no material do filme, François encontra uma foto de Carole e também um número de telefone com o nome “Chas”. Como o cineasta não conhece mais nenhum produtor a quem recorrer, resolve marcar um encontro com esse homem. Chas (Michel Subor) é um tipo incomum, ao mesmo tempo um homem de negócios e um erudito; embora já tenha ultrapassado os sessenta anos, ele conserva o charme e os cabelos longos de um homem que certamente já foi um galã (Imagem 4.50). Além de tudo, Chas é direto: a história sobre droga não o interessa e o dinheiro pedido por François não é uma quantia pequena, no entanto ele lerá o roteiro e pensará sobre o assunto. Surpreendentemente, Chas gosta do que lê, talvez por uma questão pessoal, pois havia conhecido Carole e facilmente a identificou na personagem de Marie-Thérèse. Por isso, ele estaria de acordo em financiar o filme, porém, com uma condição: é preciso que François faça-lhe um favor em troca, isto é, o jovem diretor teria que buscar uma mala na Itália e cruzar a fronteira com ela. François não entende o que está implícito, e pergunta para Chas o que tem dentro da mala; a resposta vem com todas as letras: “heroína 90%”.

A cena termina sem que vejamos a reação de François à proposta, e a montagem corta direto para ele já na rua, com a cabeça baixa, arrasado, ao som do delicado e pesaroso piano de

¹⁰¹ As imagens de 4.52 a 4.57 ilustram as diferentes representações de “Nico” ao longo desse período.

Jean-Claude Vannier, compositor responsável pela trilha. François liga para Lucie, mas seu ex-namorado e amigo ciumento, Augustin, está na sua casa e está mal, precisa dela. O casal se encontra apenas no dia seguinte, quando ele já desistiu de contar sobre o encontro, dizendo apenas que não deu certo, pois “o cara é cheio de merda”. O que ele não esperava é que, depois de mais essa negativa, a disponibilidade de Lucie para seu filme ficasse comprometida, pois a atriz tem uma audição para uma peça que ficaria quatro meses em turnê, uma grande oportunidade para alguém em início de carreira, como ela.

Na hora, François não tenta argumentar, mas escreve uma carta para a namorada tentando dissuadi-la da peça de teatro. Primeiro, porque isso faria com que os dois se separassem por meses, e, segundo, porque ser protagonista de seu filme seria uma oportunidade muito maior do que uma “turnê provinciana”. Além disso, ele não pode fazer o filme sem ela: “por dias e noites, eu te vi no papel, e não posso mais imaginar uma outra que não você. Para mim, você se tornou Marie-Thérèse. Antes eu pensava nesse filme sem ideias precisas. Desde que te conheci, tudo está claro na minha mente”. Outra vez, não é difícil perceber as semelhanças entre a forma como o alter ego de Garrel trabalha e os métodos do próprio cineasta. Como já comentamos anteriormente, na obra do diretor, por mais que exista uma inspiração em pessoas reais, a partir do momento que o personagem ganha rosto, ele se modifica inteiramente. O ator não é apenas um intermediário do personagem: seu corpo, sua voz e gestual são essenciais não só para o resultado do filme, mas também para o acabamento da composição do personagem. Se, antes, Marie-Thérèse era uma abstração, agora que François a enxerga em Lucie, é muito mais fácil para ele compreender e imaginar a personagem nas situações, e, portanto, elaborar as cenas com maior definição.

No fim da carta, ele garante que arranjará os meios para realizar o filme. Quando o casal se encontra, Lucie está insegura. Ela também precisa dele, afinal estão ambos apaixonados; no entanto, todas as pessoas próximas a ela a aconselham a escolher a turnê. François fica pensativo e entendemos que ele precisa agir com rapidez, caso contrário, poderá perder Lucie. Essa precipitação terá graves consequências no filme, pois François resolve aceitar a proposta de Chas.

Assim, a pré-produção avança. Acompanhado de seu assistente, Marco, e de Lucie, François visita as locações, que terão lugar em Amsterdã e na Antuérpia. Marco fica um pouco irritado só de pensar em fazer a equipe viajar para Bélgica apenas para rodar em uma casa que

não tem nada de especial, sendo que ele conseguiria dezenas iguais na Holanda e, com isso, economizariam tempo e dinheiro. Mas François é irredutível quanto à questão: naquela casa vivia o filho de Carole, e, embora o espectador não tenha essa informação, para ele, o diretor, faz toda a diferença rodar em um lugar que ele conhece, onde, originalmente, ocorreram os eventos retratados. Ou seja, por mais que o cineasta negue o caráter biográfico de seus filmes, ao mesmo tempo ele é extremamente apegado a fatores emocionais da concepção do roteiro, que tenta ao máximo manter na produção. Novamente, os métodos de produção de François assemelham-se bastante aos de Garrel.

Em um jantar a quatro, François e Julie vão à casa de Chas e de sua esposa, Zsazsa. Enquanto as duas mulheres se dão bem, François e Chas conversam normalmente, mas têm suas divergências. De família rica, Chas conta sua história de vida, desde o desejo de fazer fortuna por conta própria até a descrença no enriquecimento, porém sem abandonar completamente os negócios, afinal, para ele, “o dinheiro não é nada, mas nada é tão bom quanto dinheiro”. François se recusa a concordar, tampouco pode se dar ao luxo de contrariar seu produtor. Um detalhe do jantar já introduz um fato de grandes implicações dramáticas: Zsazsa faz uso de entorpecentes.

A paixão de François por Lucie também é fotográfica: ele gosta de examinar o perfil da namorada e diz que ela fica linda sob determinada luz. É notável como a vida pessoal e profissional do cineasta se misturam e como François está sempre imaginando como retratar certos momentos. Notando a simpatia que Lucie teve pelo casal, ele tenta refrear a amizade, comentando suspeitar que Chas seja da máfia, e que a máfia mata crianças. A acusação parece surtir mais efeito no próprio François, por isso ele suaviza sua declaração dizendo que o capitalismo também mata, de forma que, não importa de onde venha o dinheiro, sempre se compactua com alguma entidade criminoso. Com esse comentário, François parece querer se convencer de que o que está fazendo não é tão grave, além de ficar subentendido que ele não contou para Lucie o que realmente terá de fazer para conseguir o dinheiro.

Quando chega o momento da primeira das duas viagens que François precisa realizar como troca do financiamento do filme, Chas dá as poucas instruções necessárias e pede para François que tenha confiança nele. “Você não acha que eu sou um cretino?”, pergunta, e François não responde; Chas repete a pergunta, agora quase afirmativa: “você acha que eu sou um cretino?!”. François apenas se esquivava, dizendo: “eu não disse nada”. Há uma clara relação de

poder e, a princípio, François não quer desrespeitá-la; no entanto, ele também não se propõe concordar com coisas em que não acredita, e Chas é inteligente o suficiente para compreender essa postura. Desse modo, a tensão se manterá durante a relação desses personagens.

A transação ocorre sem problemas. É interessante notar como Garrel aplica dramaticidade aos seus planos de maneira nada habitual, mesmo quando filma “classicamente”. Se François estava tenso em realizar o serviço, o diretor não tenta criar uma encenação que tornasse o momento um evento arriscado e excitante, pois isso poderia espetacularizar o tráfico de drogas. Ao contrário, tudo se passa tranquilamente, no restaurante de um posto de gasolina na Itália. Enquanto François aguarda a mercadoria, um homem chega com uma mala, pede algo para comer e vai ao banheiro, deixando a mala próxima de uma mesa. No meio tempo, François pega a mala e vai embora. Apesar da filmagem sóbria do momento tenso, já fora de perigo, na casa de Chas, François se irrita com uma brincadeira do produtor: o protagonista sabe que está brincando com fogo e que algo muito ruim pode acontecer, e o piano de Jean-Claude Vannier também nos alerta para esse perigo. Como em muitas situações da vida, em que só nos damos conta do perigo pelo qual passamos depois de tudo terminado, essa sequência não foi filmada colocando o peso dramático na ação em si, mas na cena seguinte.

Uma vez que François retornou a Paris com a mala repleta de heroína pura, a produção de “Inocência selvagem” tem início. As filmagens começam com um clima agradável: na primeira cena, Marie-Thérèse está numa festa, e toca um rock britânico do final dos anos 1960. Fantasiados, os jovens tomam champanhe, paqueram e dançam graciosamente – para ajudá-lo com a movimentação dos atores, Philippe Garrel contou com a colaboração da coreógrafa Caroline Marcadé. Em meio ao clima descontraído do baile, drogas são compartilhadas, e Marie Thérèse é uma das que faz uso. Se Garrel chegou a rodar *A Concentração* com apenas dois atores, *Inocência selvagem* apresenta um número considerável de personagens secundários e figurantes. Acostumado a escolher pessoas com que mantém alguma proximidade para representar em seus filmes, nos anos 1990, Philippe Garrel começa a dar aulas no Conservatório de Arte Dramática de Paris¹⁰², levando o cineasta a ter contato com toda uma nova geração de atores, que ele empregará em seus filmes, a partir de *Inocência Selvagem*.

¹⁰² GARREL, 2017, p. 119.

IMAGENS 4.48 – 4.51



Imagem 4.48 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.49 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.50 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.51 - Fonte: Inocência, 2001

IMAGENS 4.52 – 4.57



Imagem 4.52 - Fonte: Criança, 1979



Imagem 4.53 - Fonte: J'entends, 1991



Imagem 4.54 - Fonte: Nascimento, 1993



Imagem 4.55 - Fonte: Coração, 1996



Imagem 4.56 - Fonte: Vento, 1999



Imagem 4.57 - Fonte: Inocência, 2001

Em um intervalo de filmagem, Lucie conta a história de um caso de adolescência seu para Zsazsa – Chas e sua companheira, apesar de não terem uma função definida no *set*, estão sempre presentes. Zsazsa e Lucie estão cada vez mais próximas, e Zsazsa lhe conta a história de sua família judia, de origem húngara, e como ela foi parar em Paris sem nada no bolso e, um dia, enquanto cantava na estação de trem, dois homens bem vestidos abordaram-na; um deles era Chas¹⁰³. Ao final da comovente história, Zsazsa aspira uma substância e oferece a Lucie, que agradece, mas recusa.

Em um hospital, Lucie aparece meio despenteada, mas, após um corte para um plano mais aberto, vemos a equipe de filmagem (Imagem 4.51) e entendemos que se tratava de Marie-Thérèse deixando uma clínica psiquiátrica. Aos poucos, os planos do filme de Garrel e do filme de François vão se misturando na montagem. Outras convergências entre ficção e realidade surgirão. Se, no começo do filme de François, Marie-Thérèse está radiante, conforme a filmagem vai avançando, a personagem ganha uma aparência cada vez mais degradada, e o filme dentro do filme se aprofunda na relação conflituosa de Marie-Thérèse com sua mãe, devido ao vício da filha.

À medida que a densidade dramática do filme de François aumenta, discussões também passam a ocorrer dentro de *set*. François está insatisfeito com o desempenho de Lucie e escreve-lhe uma carta. Ela lê a crítica aos prantos, devastada pelo julgamento de François, que aponta uma falta de complexidade da atriz para compor Marie-Thérèse. Ele aconselha Lucie a parar de tentar representar e tentar viver a personagem. Como veremos, esse conselho terá consequências nefastas.

Depois de uma cena em que a personagem de Marie-Thérèse briga com a mãe, chegando mesmo à agressão física, Lucie sai do *set* muito abalada, dizendo: “eu não consigo”. A violência que a personagem exige e a pressão das críticas de François consomem a jovem atriz, que se desespera. A única pessoa capaz de consolá-la é Zsazsa, que, novamente, oferece-lhe heroína, dessa vez dizendo que a droga irá acalmá-la, Lucie aceita. Pouco tempo depois, enquanto Lucie vomita, François pede desculpa, pois acha que todo mal estar dela é culpa de sua dureza no *set*. Mal sabe ele que sua namorada tinha enjoos por ter experimentado heroína, ironicamente durante uma produção que tinha o intuito de combater a droga. No decorrer da filmagem, François não

¹⁰³ Zsuzsanna Várkonyi, que interpreta Zsazsa, é de fato uma cantora de origem húngara.

tem tempo para dedicar a Lucie: além de todas as questões técnicas do filme, ele ainda tem outros problemas a resolver. Chas o espera no carro, e, enquanto François se aproxima, o piano vai anunciando o problema que está por vir: chegou o momento de o protagonista fazer sua segunda viagem.

Na ausência de François, Lucie conversa com a madrastra do diretor, pois está irritada por ter achado uma carta antiga de François a Carole. Ela acha que o namorado idolatra a ex, e que ela jamais será capaz de alcançar esse ideal. Além disso, ela não é louca nem tão violenta quanto Carole. Vale destacar que, desde *O Nascimento do amor*, Philippe Garrel passa a trabalhar com mulheres para escreverem os diálogos das personagens femininas¹⁰⁴. Se Marc Cholodenko mantém-se como dialoguista dos homens, a responsável pelas falas das mulheres, em quase todos os filmes de Garrel a partir de *O Vento da noite*, é Arlette Langmann, escritora e montadora francesa que também co-assinou os roteiros de *Infância nua* (*L'enfance nue*, Maurice Pialat, 1968), *Loulou* (*Loulou*, Maurice Pialat, 1980) e *Aos nossos amores* (*À nos amours*, Maurice Pialat, 1983).

Em *Inocência selvagem*, os planos do longa e do filme dentro filme se confundem apenas por breves instantes; no entanto, o espelhamento da trajetória de Marie-Thérèse e de Lucie provoca um embaralhamento das personagens. Como já foi repetido inúmeras vezes depois de Oscar Wilde, a vida imita a arte, e é essa a sensação que temos ao ver Lucie e Zsazsa em uma festa. Um rock instrumental embala o ambiente sereno do bar onde Lucie divide um cigarro com um rapaz. Sua amizade com Zsazsa está cada vez mais estreita, e o uso que Lucie faz de heroína progride conjuntamente.

François, enfim, retorna. Ele chega com um machucado na testa, e precisa inventar desculpas sobre o ocorrido, afinal somente ele e Chas sabem a respeito da transação ilegal de que ele estava incumbido. Diferente de muitos filmes de Garrel, nos quais o grande motor dramático é a vida amorosa do casal principal, em *Inocência selvagem* os protagonistas quase não discutem sua relação, pelo contrário, eles omitem seus problemas um do outro. François não conta sobre o tráfico de heroína que realizou para conseguir financiamento para o filme, enquanto Lucie esconde o uso que vem fazendo da droga. O fato da transação, dessa vez, não ter ocorrido sem percalços acirra ainda mais a relação de François e Chas. O diretor não quer ver mais ninguém à

¹⁰⁴ Muriel Cerf e Noémie Lvovsky foram respectivamente as co-roteiristas de *O Nascimento do amor* e de *O Coração fantasma*.

toa no *set*, só deve assistir à filmagem a equipe necessária para rodá-la. Chas fica ofendido por ser convidado a se retirar e, enfim, uma discussão entre os dois estoura. Chas acusa François de não ser um bom artista e nem mesmo um homem de verdade, pois é incapaz de cuidar da própria namorada. François não compreende ao que ele se refere.

Outra figura indesejada por François no *set* é Augustin, o ex de Lucie, que foi chamado por ela para ajudá-la, pois a filmagem tem sido complicada para a atriz. Encantada com a droga, Lucie oferece heroína para o amigo dizendo “que todos os grandes artistas tomam isso”. O rapaz, ingênuo e ainda apaixonado, não hesita em experimentar. O consumo de Lucie passa a ser contínuo, e o fato de ela chegar baqueada às filmagens “ajuda” na sua performance, deixando François cada vez mais contente com o resultado (Imagem 4.58). Extremamente envolvido com seu trabalho, o diretor não percebe o estado real da namorada. Absorvido pela produção, ele não tem horas vagas para Lucie e a relação deles torna-se quase estritamente profissional, sobretudo depois que ela passa a pegar um quarto separado, por estar dormindo mal à noite.

O quarto separado apenas facilitará o uso contínuo de heroína por parte de Lucie e de Augustin, que agora passam a injetar a droga. Até mesmo Chas fica preocupado com a quantidade consumida por eles em poucos dias, e pede para Zsazsa não passar a droga para os dois sem a permissão dele, pois a situação pode sair do controle e, antes de tudo, é seu dinheiro que está sendo investido naquele filme.

François sonha com Carole. Se em *O Coração fantasma* já tínhamos uma personagem inspirada em Nico que aparecia nos sonhos do protagonista, em *Inocência selvagem* a aparição é bem mais assustadora: Carole ataca François com uma faca em plena madrugada, e essa assombração intensificará o mau agouro para o espectador (Imagens 4.59-4.60). Talvez a aparição desse fantasma noturno tenha a ver com o fato de Carole estar cada vez mais presente em Lucie, o que inconscientemente assusta François, mas, profissionalmente, o deixa satisfeito com o desempenho da namorada.

Durante o intervalo entre dois planos, quando a presença da atriz não é necessária no *set*, Lucie avisa que vai dar uma volta. Chegado o momento de reiniciar a filmagem, o assistente de direção busca a atriz. Ele retorna preocupado e chama François, que encontra a namorada desmaiada no chão (Imagem 4.61). Ainda que o espectador já estivesse aflito com o uso crescente de heroína pela jovem, não há uma preparação dramática dentro da cena para a tragédia, no sentido que não há uma distensão temporal na decupagem dos planos ou uma trilha sonora que

anunciem a fatalidade. Por mais que houvesse pistas do comportamento inconsequente dos protagonistas, não temos certeza de *quando* nem mesmo de *se* acontecerá um grande infortúnio. Talvez estivéssemos mais preparados para ver François sofrer as consequências do tráfico, mas é Lucie quem tem uma overdose e é levada por uma ambulância. Os créditos sobem antes que consigamos lidar com o choque, porém, com a tela preta, começa a canção de encerramento, que dá o devido peso dramático a esse triste final.

Ao refrear a dramaticidade da sequência até o último instante, Garrel aumenta o aspecto de surpresa da cena. Ele poderia, por exemplo, ter filmado Lucie injetando a droga e perdendo os sentidos aos poucos, com uma trilha que já indicasse que algo de muito ruim estava se concretizando. Contudo, o diretor opta por encenar a sequência como se fosse uma cena normal, o que aproxima o impacto do espectador ao de François, que acreditava apenas estar indo resolver um problema corriqueiro de produção e depara-se com o corpo desfalecido da namorada. Somente com o violino e o piano de *Death camp* – música composta originalmente por John Cale para um balé sobre Nico – é que a tensão é liberada.

O grande conflito da maioria dos filmes de Philippe Garrel está nas relações amorosas, sobretudo na oscilação afetiva entre os casais. *Inocência selvagem*, entretanto, possui um enredo com uma questão mundana preponderante. Há um conflito ético posto desde o começo do longa-metragem: deve-se ou não fazer um filme contra as drogas utilizando dinheiro do tráfico? O casal se mantém unido ao longo do filme sem grandes discussões nem tentativas de rompimento. É a heroína a responsável pelos problemas dos protagonistas, droga que François, sem querer, põe na vida de Lucie, ao escalá-la para o papel de uma viciada e ao montar uma produção com pessoas ligadas ao tráfico.

François é um homem muito dedicado ao trabalho – demasiadamente, já que o cineasta não consegue enxergar o que se passa com a mulher com quem divide a cama. A inocência dos dois protagonistas é patente: Lucie, por cair tão facilmente no vício ao tentar mergulhar na personagem, e François, que, ao tentar “realizar seu *Fausto*”, achando-se capaz de enganar o diabo, não reconhece o vício da companheira, mesmo já tendo convivido com Marie-Thérèse. Talvez isso se dê por ele a julgar incapaz de algo assim, o que não deixa de ser uma grande ingenuidade. E, como o “selvagem” denota, essa inocência é perniciosa. Isso porque os personagens parecem ignorar os riscos de suas atitudes, que são perigosas para eles mesmos e para seus próximos.

IMAGENS 4.58 – 4.61



Imagem 4.58 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.59 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.60 - Fonte: Inocência, 2001



Imagem 4.61 - Fonte: Inocência, 2001

AMANTES CONSTANTES (2005)

Philippe Garrel conta que a ideia de fazer um longa-metragem que retratasse os eventos de maio de 1968 surgiu com o aniversário de trinta anos dos protestos. O cineasta se viu incomodado pelas diversas reportagens que saíam na mídia francesa e que não iam de acordo com sua própria experiência como manifestante. Achou necessário, portanto, fazer um filme que fosse fiel aos fatos, ou melhor, um filme que fosse fiel ao espírito da época, às motivações e aspirações da juventude francesa do final da década de 1960.

Desde os anos 1980, quando os filmes do cineasta passaram a ter uma distribuição garantida, Garrel foi consolidando um público cativo, o que lhe permitiu arrecadar mais recursos para seus projetos. *Amantes constantes* (Les amants réguliers, Philippe Garrel, 2005) será sua maior produção. Com três horas de duração e um vasto elenco, o longa-metragem revisita parte do passado do diretor, não só os anos turbulentos de juventude, mas também a estética dos filmes que fazia então, com seus vinte anos.

Para a fotografia, o diretor contou com a colaboração de William Lubtchansky – fotógrafo de boa parte dos filmes de Jacques Rivette e do casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Rodado em preto e branco, a fotografia de *Amantes constantes* é duramente contrastada e em janela 1,37, emulando as câmeras de 16mm que cobriam as manifestações. Curiosamente, em 2008, quando outra vez a mídia abria um espaço para discutir a herança do movimento de maio de 1968, alguns programas televisivos franceses inseriram no meio de imagens de arquivo dos protestos planos de *Amantes constantes*, como se fossem documentais¹⁰⁵, tamanha a semelhança estética entre as imagens do filme e os registros da época.

Os primeiros personagens do longa-metragem que vemos são jovens de vinte e poucos anos fumando haxixe. Desde o começo, já percebemos a importância do silêncio no filme, seja na divagação produzida pela droga, na concentração criativa dos personagens artistas ou na meditação amorosa. Se o ritmo da narrativa dos filmes de Garrel foi se acelerando na década de 1990, *Amantes constantes* resgata os tempos mortos, que foram tão marcantes na obra do cineasta, como no caso de *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*. Assim, ao trabalhar com uma longa duração, Philippe Garrel conseguiu conciliar narrativa e contemplação.

¹⁰⁵ AZOURY, 2013, p. 187.

François (Louis Garrel) pergunta a opinião de um amigo sobre publicar ou não seus poemas. Apesar de encorajado pelo colega, os ideais de vida dos dois são opostos. François é poeta e almeja um dia o reconhecimento, enquanto o outro quer ser um pintor de prédios. “Por que não pintor de verdade?”, pergunta o primeiro, ao que o outro responde: e existe algo mais verdadeiro, mais concreto do que um prédio? Essa réplica é feita sem ironia, e o jovem ainda reforça seu ponto afirmando o desejo de ser anônimo, isto é, realizar sua tarefa sem nenhum alarde. Essa postura de vida parece ecoar a influência dos situacionistas e seu menosprezo pela sociedade do espetáculo e pelo culto à celebridade.

Já em sua casa, François abre a porta para um policial, que traz uma intimação devido ao seu não comparecimento ao serviço militar. O jovem se recusa a acompanhar o oficial e a assinar o documento. Antes que o policial voltasse com reforço, François consegue escapar pelos fundos do prédio. Essas duas cenas iniciais funcionam como uma breve apresentação do personagem e do seu grupo de amigos, que representam de maneira geral os jovens que tomaram partido nas manifestações de maio de 1968.

Logo que os protestos começam, um conflito moral é posto: François conta a um amigo que recebeu um coquetel molotov na mão e teve a oportunidade perfeita de jogá-lo por baixo de uma viatura. Contudo, por mais que os policiais fossem seus inimigos, François tem uma epifania e se dá conta de que não pode matar.

Como foi comentado no primeiro capítulo, Philippe Garrel havia rodado um curta-metragem durante os protestos de maio de 1968, no entanto o filme se perdera no mesmo ano, sendo apenas reencontrado em 2014. Mesmo sem poder rever *Actua 1* por décadas, em *Amantes constantes*, Philippe Garrel refilma ficcionalmente um plano que havia no seu curta-metragem: um *traveling* lateral que passa por policiais em formação (Imagens 4.62-4.65). Quando *Actua 1* foi redescoberto, muitos espectadores ficaram impressionados pela semelhança entre os dois planos. Em resposta, Garrel comenta que, para ele, era mais fácil recordar um plano do seu filme do que lembrar propriamente como fora Maio – fato que demonstra o poder da imagem cinematográfica na memória do diretor, e, por que não, na mente humana.

Em *O Vento da noite* havíamos escutado o personagem Serge explicar para Paul como funcionava a organização dos protestos de maio de 1968. Em *Amantes constantes*, a reunião

clandestina é representada exatamente como Serge havia descrito: os velhos anarquistas dão as diretrizes, enquanto os membros do Partido Comunista ficam um pouco de lado, e alguém dava a palavra de ordem com o local e o horário do próximo protesto.

Já nas barricadas, é notável como o preto e branco foi uma solução inteligente para reconstituir o cenário parisiense. No desdobramento noturno do protesto, o fundo de quadro torna-se completamente indistinto, e vemos a silhueta dos manifestantes e dos policiais iluminadas por carros incendiados (Imagem 4.66). Na sequência das barricadas, Garrel parece retomar sua fascinação pelo fogo e pela iluminação dentro de quadro, sendo as chamas que pulsam na escuridão a principal fonte de luz da cena.

É interessante notar a ausência de protagonismo de François durante a revolta. Garrel não quer fazer de seu protagonista um herói de maio de 1968; seu personagem, assim como tantos outros, foi um desses manifestantes anônimos. Depois de um momento de conflito acirrado, François e um grupo se mantêm atrás de uma barricada, e os jovens aproveitam o sossego para fumar haxixe (Imagem 4.68). Alguns *flashes* de tela preta interrompem a imagem, como se o efeito entorpecente da droga estivesse se manifestando.

De repente, apesar de os atores serem os mesmos, estão todos com roupas diferentes, vestidos como camponeses do século XVIII (Imagem 4.69). Quando François acorda sozinho na barricada, damos conta de que ele delirava, e que aquela marcha camponesa era um sonho induzido pelo haxixe, no qual o protagonista fantasiava estar com seus companheiros de luta na Revolução Francesa. Isso deixa claro o ideal de revolta popular do jovem: seu desejo é realizar algo semelhante a 1789, isto é, que o povo pegue em armas e destitua a classe dominante.

O imaginário de François nos faz pensar nas influências do Romantismo no movimento de maio de 1968. Como Michael Löwy e Robert Sayre nos mostram em *Revolta e Melancolia* (2015), maio de 1968 partilha com o Romantismo a crítica à modernidade (2015, p. 39), no sentido de uma negação da sociedade industrial e, portanto, de uma nostalgia em relação a uma subjetividade reprimida pela racionalidade capitalista, que oprime e gera desigualdade entre iguais.

IMAGENS 4.62 – 4.69



Imagem 4.62 - Fonte: Actua 1, 1968



Imagem 4.63 - Fonte: Actua 1, 1968



Imagem 4.64 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.65 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.66 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.67 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.68 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.69 - Fonte: Amantes, 2005

Entretanto, o sopro romântico de Maio de 68 não se limita à “negatividade”. Manifesta-se também no sentimento de uma comunidade humana recuperada, na experiência da revolução como festa, nas palavras de ordem irônicas e poéticas pintadas nos muros, no apelo à imaginação e à criatividade coletivas como imperativo político, enfim, na utopia de uma sociedade liberada de toda alienação e reificação (LÖWY e SAYRE, 2015, p. 204).

Assim, mostrar François fumando nas barricadas é mais do que um dispositivo para a alucinação do personagem com a Revolução Francesa, é a própria herança desse sentimento romântico que impulsionou 1789 e que foi retomado em 1968. Partilhar um cigarro de haxixe não é apenas a busca por torpor, por uma outra lógica, mas uma experiência coletiva que, assim como a festa e a revolução, pressupõe uma comunhão entre seus participantes, um bem comum usufruído com igualdade.

François acorda de seu sonho revolucionário com o avanço das forças reguladoras. Com as barricadas já perdidas, ele corre pelas ruas de Paris com os policiais em seu encalço. Então, entra em um prédio e pede abrigo em um dos apartamentos. De dentro da casa, o morador apenas pergunta se ele é um desses que queimam automóveis na rua; sem fôlego e sem pensar muito, o rapaz confirma, e o homem apenas lhe recomenda pensar antes de fazer as coisas e não abre sua porta, demonstrando que nem toda a população apoiava a revolta. Assim, François é forçado a subir no telhado, onde, graças ao escuro da noite, é capaz de se esconder dos oficiais que o procuravam. O jovem poeta adormece repetindo seus versos.

Após o longo embate e a perseguição, os jornais da manhã já anunciam uma primeira tentativa de negociação entre o governo e os sindicatos. Enquanto isso, os jovens retornam para casa. Como se estivessem voltando de uma exaustiva festa, eles relatam o ocorrido para seus parentes. François bate na casa da madrasta todo sujo, com o rosto preto de fuligem e a mão enfaixada. Ela lhe empresta as roupas do pai e prepara-lhe um banho (Imagem 4.70). Jean-Christophe (Eric Rulliat), por sua vez, conta decepcionado para mãe como “os sindicatos têm mais medo da revolução do que a burguesia”, restando aos estudantes apenas um dilema: “podemos fazer a revolução pelo proletariado apesar do proletariado?”

IMAGENS 4.70 – 4.77



Imagem 4.70 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.71 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.72 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.73 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.74 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.75 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.76 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.77 - Fonte: Amantes, 2005

Semelhante à hesitação de François sobre matar ou não policiais, muitas questões cruciais dessa geração são discutidas em diálogos corriqueiros. A mãe de Jean-Christophe, que estava aspirando o chão antes da chegada do rapaz, nem parece ouvir o que filho tem a dizer sobre política, e parece mais preocupada com que ele durma confortavelmente e não suje a casa inteira com suas botas. Philippe Garrel possui uma grande habilidade em representar relações pessoais. É notável, porém, como, em *Amantes constantes*, o diretor consegue expor questões coletivas através do mesmo modo de encenação intimista que lhe é característico. A maneira como o monólogo de Jean-Christophe é representado – em tom baixo, largado em uma poltrona e falando com um interlocutor que sequer o escuta – faz parecer que o assunto concerne somente ao personagem, embora esse dilema tocasse toda a classe estudantil.

De volta à casa da mãe, François espera a comida ao lado do avô. Desse modo, temos em cena Louis Garrel, sua mãe (Brigitte Sy) e seu avô paterno (Maurice Garrel) representando os mesmos vínculos familiares que possuem na vida real. É o primeiro filme de Philippe Garrel protagonizado pelo filho, que também será o personagem principal dos três longas-metragens posteriores. Maurice Garrel, por sua vez, faz sua penúltima participação, já muito debilitado pela idade avançada. Seu personagem expõe com humor suas teorias sobre a longevidade e faz um truque de mágica para o neto (Imagem 4.71). Um pouco à parte da narrativa principal, a cena traz vida ao filme, mostrando esses momentos delicados da vida: o idoso que não gosta de ser tratado como um bebê, mas que precisa ter suas refeições vigiadas por parentes. Nessa família cheia de artistas, é louvável não só a franqueza com que Philippe Garrel ficcionaliza sua vida domiciliar, mas também a postura de seus familiares/atores ao reviver esses dramas pessoais, sobretudo Maurice Garrel, que não demonstra acanhamento em representar um idoso que se aproxima da morte e perde a lucidez gradualmente.

Uma nova etapa do longa-metragem se inicia quando François passa a frequentar a casa de Antoine, um jovem herdeiro que abre as portas de sua mansão para o grupo de amigos, que, com o fim das manifestações de maio de 1968, passa a se dedicar quase que exclusivamente à arte. Em uma festa na casa, François conhece Lilie (Clotilde Hesme), que passará a ser seu par romântico. Apesar da paixão quase instantânea, o diretor nos leva a esse momento com grande sutileza. A personagem já havia aparecido nas barricadas e, exceto por um plano mais fechado na atriz em meio à multidão, não havia grandes indícios de que ela ganharia espaço no filme.

Durante a festa, François está de olho em algo, vai para cozinha sozinho e parece tramar alguma coisa. Só depois compreendemos que ele estava buscando um modo de abordar a garota. Ele, enfim, se aproxima e diz conhecê-la de algum lugar. Ela, por sua vez, sabe que é das manifestações e, mais do que isso, já ouviu falar nele. Tal observação, em conjunto com os sorrisos que ambos trocam e a proximidade com que conversam, deixa perceptível que a atração é mútua (Imagem 4.72).

Sozinhos na cozinha, François recita um poema de Alfred de Musset – mais uma amostra do caráter romântico do rapaz¹⁰⁶ –, e Lilie diz não conhecer muito de poesia, exceto Verlaine e Baudelaire. Então, François propõe apresentar-lhe a poesia, se ela lhe apresentar a escultura. Essa proposta de ensinar-lhe a arte a que ele se dedica e, ao mesmo tempo, de querer aprender a dela soa como uma declaração de amor. Philippe Garrel deixa que o espectador desfrute desse momento encantador em que os jovens se apaixonam e mantém a troca de olhares dos atores embalada pelo piano de Jean-Claude Vannier (Imagem 4.73).

Quando questionada sobre como fazer para interpretar esses momentos silenciosos, supostamente vazios, dos filmes de Garrel, a atriz Clotilde Hesme recorda-se justamente dessa cena:

Eu me lembro de uma cena na cozinha em que Philippe deixou a câmera rodando sendo que o plano já deveria ter terminado. Nós esperávamos que ele dissesse corta, mas ele não fazia nada. Tivemos que continuar a existir no plano sendo que não havia mais texto, mais nada a trocar. Mas essa espera é fecunda, ela gera uma espécie de vazio, de ausência. E nós não tentávamos preencher os espaços, mesmo que, em geral, os atores morram de medo da ideia de não ter nada para fazer. Estávamos simplesmente presentes um para o outro. A filmagem também se aproveitou de coisas vividas no momento (HESME, 2013, p. 91, tradução do autor¹⁰⁷).

Por mais que houvesse uma ausência de texto e de direcionamento, deixando os atores um pouco perdidos em cena, esses planos furtivos funcionam perfeitamente na narrativa, porque não são completamente ausentes de ficção. Apesar da compreensão dos atores de que é preciso

¹⁰⁶ Para mais paralelos entre Garrel e o Romantismo noir francês e o surrealismo: *Relectures du politique au prisme de l'héritage romantique et surréaliste dans la période des années 1980* (2018), de Agnès Perrais.

¹⁰⁷ Do original: “*Je me souviens d’une scène de cuisine où Philippe a laissé tourner la caméra alors que le plan était censé être terminé. On attendait qu’il dise de couper mais il n’en faisait rien. Nous avons dû continuer à exister dans le plan alors que nous n’avions plus de texte, plus rien à échanger. Mais cette attente est féconde, elle génère une sorte de vide, d’absence en effet. Du coup, on n’essayait pas de remplir l’espace alors qu’en général, les comédiens sont terrifiés à l’idée de n’avoir rien à faire. On était simplement présents à l’autre. Le tournage s’est d’ailleurs nourri de choses vécues sur le moment*”.

sempre continuar a atuar até que o diretor diga “corta”, é difícil não deixar que seu “eu” invada um pouco o personagem a partir do momento que não se sabe mais para onde ir. O ator precisa pensar qual o passo seguinte, fato que desautomatiza seus gestos, tornando-os mais espontâneos. Ainda assim, não são puramente documentais, pois toda a situação do *set* é fabricada e, sobretudo, porque, logo após a realização da cena programada, ainda perdura uma atmosfera do que foi representado, de modo que algo do personagem e da cena persistem no ator.

Na casa de Antoine, François também tem contato pela primeira vez com o ópio, que os moradores passam a fumar com frequência (Imagem 4.75). Se o protagonista escreve seus versos, Luc dedica-se à pintura e Jean-Christophe mantém sua convicção no ideal revolucionário. Antoine, o dono da casa, não tem muitas ambições além de curtir a vida, diferente dos outros, ele não é um idealista e acredita que sua própria revolução aconteceu quando herdou o dinheiro do falecido pai. Os outros jovens embarcam na vida fácil e vivem às custas de Antoine. Mas, ao poucos, aparecem sinais de que a bonança tem os dias contados. Jean-Christophe não tolera o hedonismo de Antoine e é o primeiro a sair da casa, despedindo-se com uma carta em que chama Antoine de burguês e diz que os outros estão desperdiçando seu potencial revolucionário ao passarem os dias drogando-se com o herdeiro.

O encantamento e o afastamento da luta política são constantemente lembrados nas discussões do grupo. Não por acaso, em determinado momento do filme, Lilie pergunta a outro personagem se ele já havia visto *Antes da revolução* (*Prima della rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964). Ela, então, vira-se para a câmera e, olhando direto para as lentes, diz o nome do diretor: “Bernardo Bertolucci”. Trata-se de uma homenagem ao cineasta que também realizou um filme sobre maio de 1968, *Os Sonhadores* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), igualmente estrelado por Louis Garrel, e rodado apenas algumas semanas antes de *Amantes constantes*, cujo figurino foi aproveitado do filme de Bertolucci¹⁰⁸.

Outro tema abordado no filme é a liberdade sexual. Além do casal principal, há outros dois casais no enredo, e todos parecem de acordo com uma relação aberta, pois acreditam não ter posse de ninguém. Contudo, o ciúme é inevitável quando os casos extraconjugais são realizados na frente de todos. Lilie chega a pedir a permissão de François para transar com o primo de Antoine. Atônito com o pedido, após breve silêncio, François mantém seus ideais e encoraja a companheira a fazer o que ela tem vontade (Imagem 4.76). Lilie parece ignorar o desconforto de

¹⁰⁸ BERTOLUCCI, 2013, p. 223.

François e não demora a vestir uma calça e ir atrás do rapaz que acha atraente. Nitidamente desconcertado com a situação, François decide comer os restos de ópio guardados por Antoine, que lhe havia contado uma história dos efeitos potencializados da droga quando ingerida. Lilie volta ao quarto sem aparentar nenhuma culpa e faz troça do pênis do outro rapaz, mas François já está completamente entorpecido (Imagem 4.77).

Apesar dessa traição concedida, o casal principal mantém-se unido. Lilie, no entanto, é a única que trabalha – ela é assistente de um artista – e gostaria de um dia ter uma casa com François, que até então sequer cogitava se mudar da mansão de Antoine. Porém, a relação começa a tomar rumos inesperados quando Jean (Marc Barbé), artista mais velho, pede para Lilie posar para ele. Ela fica surpresa com convite, pois não é modelo, e pergunta se precisaria posar nua, Jean esclarece que poderia ser do jeito que ela preferisse. Ela resolve pensar no assunto e, chegando em casa, pede permissão para François, que apenas solta um “hã?”, não somente porque estava concentrado na sua escrita, mas também porque precisava que aquilo fosse dito uma outra vez. Ele não disfarça desconfiar de segundas intenções de Jean, mas reafirma que a companheira é livre para fazer o que bem entender.

No ateliê de Jean, Lilie posa deitada sobre um sofá. Ele tenta deixá-la mais confortável, posicionando uma almofada (Imagem 4.78). Se, a princípio, ela não posaria nua, imaginamos que tenha mudado de ideia quando desce as escadas do estúdio de roupão. No caminho, ela esbarra em um objeto, e a montagem dá a entender que o barulho acorda François, que, em casa, levanta-se subitamente, como se tivesse acordado de um pesadelo, dando ao momento um ar de mau presságio. Enquanto continua pintando, Jean propõe a Lilie que ela vá com ele para Nova Iorque, pois, em Paris, não há mais espaço para os artistas. Quando o contraplano da personagem é mostrado, Lilie já está com a maquiagem borrada (Imagem 4.79). O piano de Jean-Claude Vannier entra vagorosamente, oscilando entre uma nota grave e uma mais aguda, mimetizando os pensamentos da garota, que, nesse momento, vacila entre dois caminhos: continuar vivendo sua relação passional, mas sem estabilidade financeira, com François ou aceitar a proposta de se mudar com Jean, artista bem sucedido que poderia apresentá-la a uma nova vida em Nova Iorque.

O choro de Lilie é revelador, pois expressa sua dúvida. Se ela não estivesse nem um pouco disposta a abandonar François para partir com Jean para os Estados Unidos, um simples não bastaria. Se ela não se importasse com François e estivesse apenas esperando uma oportunidade para largá-lo, ficaria apenas contente com o convite. Porém, as duas opções são

tentadoras para a personagem, e é justamente a indecisão que gera o conflito. Poderíamos pensar também que as lágrimas são uma antecipação da tristeza do futuro término com François, pois ela já teria tomado sua decisão. Não há como ter certeza do que se passa na cabeça da personagem, entretanto, como conhecemos bem sua trajetória e vontades, compadecemos-nos do choro e divagamos junto com ela ao som do piano, que desenvolve variações cada vez mais tristes da música tema.

Amantes constantes é um filme que caminha aos poucos, e as situações são primeiro sentidas, e só depois verbalizadas. Depois da noite, no ateliê de Jean, o espectador tem consciência do que se passa na cabeça de Lilie enquanto ela observa o companheiro dormindo, com os olhos marejados. Embora François consiga de algum modo intuir o conflito através de seus pesadelos, ele ignora a verdade.

Enquanto isso, o clima na casa vai piorando. Depois da visita inesperada de um oficial da justiça para cobrar impostos atrasados, os jovens começam a ficar paranóicos, e, quando são revistados pela polícia durante um passeio noturno, eles passam a ter certeza de que estão sendo perseguidos. Isso leva Antoine a tomar a decisão de se mudar para o Marrocos, deixando os outros sem lar.

Ecoando a dúvida de Lilie, o piano passa a ser cada vez mais presente. Durante uma caminhada com François, ela o avisa de seus planos de ir para os Estados Unidos (Imagem 4.80). François é pego de surpresa. Ela tenta ao máximo não magoá-lo, e, com receio de explicar toda a situação de uma vez, seu discurso é lacunar, exigindo que François interprete suas frases e busque a implicação de cada uma, até que fique claro que ela o está deixando para ficar com Jean, sem data para voltar. Conforme François compreende a situação, sorrisos irônicos despontam no seu rosto, como sinal de desespero (Imagem 4.81).

No final do filme, eu deveria partir para Nova Iorque. Como rodávamos cronologicamente, essa era a minha última cena. Eu estava arrasada por ter de deixar o *set*. E algo de mágico aconteceu: no momento que digo que a Louis que vou embora, um avião passou no céu bem acima de nós. Philippe manteve essa tomada na montagem, e como ele filma com som direto, pode-se escutar distintamente o barulho do avião. Foi vertiginoso, praticamente não estávamos mais atuando. Eu deixei o avião passar, como eu teria feito na vida, porque corre-se o risco de não ser escutado. Essa espera, essa latência, não se pode verdadeiramente atuá-la, somente vivê-la (HESME, 2013, p. 91, tradução do autor¹⁰⁹).

¹⁰⁹ Do original: “À la fin du film, je devais partir à New York. Comme nous tournions dans la chronologie, c’était ma dernière scène. J’étais dévastée de devoir quitter le plateau. Et quelque chose de magique s’est produit: au

Como já foi comentado mais de uma vez, Philippe Garrel é um cineasta muito atento aos imprevistos da filmagem, sabendo incorporar as interferências que possam compor dramaticamente o filme. Desse modo, a preocupação de Clotilde Hesme em ter sua fala distintamente ouvida se funde com o cuidado de Lilie em escolher as palavras com que anuncia o término da relação. É uma notícia dura demais para ser dita com todas as letras, quanto mais para ser repetida. Há muito que o filme nos preparava para esse diálogo, e, por mais cautelosa que a personagem seja, nada retira o peso da cena. Inclusive, podemos afirmar o contrário: é precisamente pelo espectador já estar ciente do que está por vir que a cena torna-se ainda mais cruel. Pois o fato de Lilie continuar sendo carinhosa com François enquanto já cogita deixá-lo e de ser extremamente delicada na hora da ruptura nos faz pensar o quão difícil é aquela decisão para ela.

François, todavia, é surpreendido, e seus dias passam sem muito propósito depois que ela parte. Compreendemos o quão sozinho o protagonista se encontra quando ele recebe uma carta de Lilie, que lhe conta sobre sua vida e sobre o visto de trabalho que, depois de um ano, ela finalmente conseguiu. Não há uma nenhuma perspectiva de que ela volte tão cedo. Ao encontrar Jean-Christophe na rua, por acaso, François sequer consegue escutar com atenção o amigo, que ainda se dedica à militância política. Como bem notou Stéphane Delorme, “como por um sistema de bonecas russas, o filme passa do grupo para o casal, do casal para a solidão. De um retrato histórico precioso para uma confissão existencial” (2013, p. 227, tradução do autor¹¹⁰).

François era capaz de largar tudo para ficar com Lilie, até mesmo a poesia, que era a única atividade a qual ele se dedicava. Quando lembramos o tamanho da devoção que ele tinha pela companheira, temos dimensão do vazio que se estabelece na vida do jovem. Nos últimos dez minutos do longa-metragem, mergulhamos na solidão de François. Se o filme é pontuado por uma série de intertítulos poéticos, como “esperanças no fogo”, “esperanças fuziladas” e “pedaços de amargura”; o último deles se chama “o sono dos justos”, um eufemismo para o suicídio do jovem.

moment où je dis à Louis que je vais partir, un avion est passé dans le ciel juste au-dessus de nous. Philippe a gardé cette prise au montage, et comme il filme en son direct, on entend distinctement le bruit de l'avion. C'était vertigineux, on n'était presque plus en train de jouer. J'ai laissé passer l'avion comme je l'aurais fait dans la vie, car on risquait de ne plus m'entendre. Cette attente-là, cette latence, on ne peut pas vraiment la jouer, il faut juste la vivre”.

¹¹⁰ Do original: “*Par un système de poupées russes, le film passe du groupe au couple, du couple à la solitude. D'un portrait historique précieux à un aveu existentiel*”.

IMAGENS 4.78 – 4.85



Imagem 4.78 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.79 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.80 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.81 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.82 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.83 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.84 - Fonte: Amantes, 2005



Imagem 4.85 - Fonte: Amantes, 2005

Entre o momento em que François toma o comprimido e a chegada da polícia, que encontra seu corpo sem vida, o protagonista tem um sonho (Imagens 4.82-4.83). No delírio que antecede sua morte, François e Lilie estão novamente vestidos com roupas de um outro século. O casal vaga pelo campo, à procura de algo para comer ou um local para dormir. O onirismo da sequência, a comunicação não-verbal do casal e, sobretudo, a cena em que caminham à noite na floresta lembram muito a estética de *O Revelador* (Imagens 4.84-4.85). Se, nos anos 1960, o jovem Philippe Garrel conseguiu materializar seu imaginário realizando filmes, seu protagonista não teve a mesma sorte. Logo após adormecer no seu sonho, François encontra o sono dos justos sem sequer publicar seus poemas.

Amantes constantes é provavelmente o filme mais ambicioso de Philippe Garrel. O próprio diretor assume ter se inspirado em grandes romances do século XIX, como *O Vermelho e o negro* e *Os Miseráveis*, para conceber este longa-metragem, que pode ser considerado sua obra-prima, na medida em que aglutina diversas tendências de seu cinema. Assim como Stendhal e Victor Hugo, Garrel consegue repassar um importante momento histórico francês mesclando os eventos sociais com a vida pessoal do protagonista. *Amantes constantes* é, ao mesmo tempo, o retrato de uma geração, uma comovente história de amor e a conciliação estética entre a fase poética e a fase narrativa do cinema de Garrel.

A FRONTEIRA DA ALVORADA (2008)

Em *A Fronteira da alvorada*, Philippe Garrel repete boa parte da equipe de *Amantes constantes*. Arlette Langmann e Marc Cholodenko co-assinam o roteiro com o diretor, William Lubtchansky é mantido na direção de fotografia, Jean-Claude Vannier na composição e Louis Garrel como protagonista. Dessa vez, o filho do cineasta vive um fotógrafo, novamente chamado François, encarregado de fazer uma fotorreportagem de Carole (Laura Smet), uma famosa atriz de cinema (Imagem 4.86). No primeiro encontro, já temos alguma dimensão da fama da atriz, que vive cercada por assistentes e produtores. No segundo, marcado em um hotel, François e Carole se beijam, iniciando um relacionamento tumultuoso, sobretudo por conta da saúde mental da atriz e do fato de ela ser casada – ainda que o marido viva em Hollywood e ela o tenha visto apenas uma vez depois do casamento.

Com a ausência permanente do esposo, os amantes passam a se ver com frequência, mesmo que Carole, a princípio, seja mais cautelosa com a relação. Ao rejeitar uma declaração de amor de François, ela explica que se dar bem na cama não é sinônimo de amar, e ainda pergunta: “e se eu estivesse doente, você ainda me amaria? E se eu perdesse meus cabelos, meus dentes, ainda me amaria? E se eu estivesse louca?”. Como veremos, essas hipóteses não são completamente disparatadas e já anunciam a temática do filme: o amor louco.

Ao passar uma semana em Londres, Carole esquece o compromisso de uma nova sessão de fotos com François. Se ela é famosa o suficiente para escolher seus papéis, François é um fotógrafo desconhecido, e fica ressentido pela displicência da atriz com o seu trabalho. Interrompendo a cobrança, Carole conta que se jogou nos trilhos do metrô. Em choque, François pergunta se é verdade, ela afirma que sim e chora no ombro do rapaz. Instantes depois, ela ergue o rosto e, sorrindo, confessa que isso aconteceu há dois anos, mas que precisava de uma desculpa. François fica bravo com a brincadeira, que não deixa de ter sua parcela de verdade, gerando receio tanto no protagonista quanto no espectador. Pois, por mais que o evento não tenha sido recente, já temos notícia de até onde Carole é capaz de levar sua pulsão de morte, que, no longa-metragem, está essencialmente ligada à paixão.

Carole tem um temperamento instável, e sua condição de celebridade apenas favorece seu humor inconsistente. Se ela, antes, havia pedido a François que eles não declarassem seu amor, poucas cenas depois ela já pergunta se ele a amará para sempre. Ao mesmo tempo, Carole é abordada por fãs, ex-amantes e seduz outros homens na frente de François (Imagem 4.87), que tenta controlar seus ciúmes. Além disso, a atriz tem problemas sérios com bebida alcoólica. Durante uma festa, dois personagens secundários têm um diálogo interessante: um dos homens expõe a “lei dos para-brisas”, que consiste em relacionar o movimento dos limpadores de para-brisas de um carro com a oscilação afetiva no amor: “quando um se aproxima, o outro se distancia. Quando o outro tenta se aproximar, aquele que ia atrás dele se afasta” (Imagem 4.88).

Essa teoria do amor pode aplicar-se não só ao enredo de *A Fronteira da alvorada*, mas também ao de outros filmes de Garrel, levando em consideração que há um desencontro frequente entre os amantes em sua obra. O desejo de um repele o outro, e o primeiro tenta ao máximo estabelecer uma relação, até o momento em que não tem mais forças ou até a altura em que seu orgulho o faz recuar. Simultaneamente a essa retirada, aquele que evitava o primeiro

passa a buscá-lo, talvez porque sinta falta da procura do outro, talvez porque finalmente tenha percebido o valor que o outro lhe dava, agora que ele não o requisita mais. E, por isso mesmo, o que antes fugia passa a tentar uma aproximação, até que a direção do movimento novamente se inverta.

E os apaixonados jamais poderão se encontrar em algum ponto? Não, para o personagem que explica a lei, essa convergência só aconteceria na amizade, que envolve duas pessoas que se encontram e deixam de se ver em comum acordo. O amor, para continuar existindo, necessitaria dessa dinâmica incessante de procura e rejeição, como se fosse inevitável que o desejo de um fosse maior do que o do outro. O fatalismo dessa teoria pressupõe uma insatisfação intrínseca ao amor, que seria fruto de um movimento sincrônico, porém, jamais plenamente harmônico.

Com François e Carole será semelhante: se o fotógrafo parecia mais entregue à paixão no começo, ele passa a ter dificuldades para lidar com o comportamento da atriz. A gota d'água chega quando, dormindo ambos na casa de Carole, soa a campainha. Sonolentos, eles só resolvem tomar uma atitude depois do terceiro toque. Carole se dá conta repentinamente de que é o marido que bate à sua porta. Graças aos muitos cômodos do apartamento, François consegue se esconder em uma sala, enquanto ela recebe o esposo. Com grande profundidade de campo, o plano-sequência coloca os três em quadro, fazendo o espectador segurar o fôlego junto a François e, ao mesmo tempo, acompanhar a movimentação do casal ao fundo (Imagem 4.89). Embora Carole consiga conduzir bem o plano, François, forçado a deixar a casa com as calças na mão, a partir de então passa a evitá-la.

Por carta, a atriz exige a presença do amante e conta que o marido foi embora. François até fica balançado, mas parece decidido a não levar adiante a relação, até que, por um colega de Carole, ele fica sabendo que ela fora internada depois de atear fogo na própria casa. Acompanhamos, então, o tratamento da atriz: colocada em uma camisa de força, Carole é submetida a sessões de eletrochoque – o que levou muitos críticos a apontarem semelhanças entre a personagem e Jean Seberg, cuja depressão também fora tratada com eletrochoques. Além disso, segundo Marie-Christine Breault, Seberg também teria tentado se matar se jogando nos trilhos do metrô de Paris em 1978 (BREault, 2013, p. 79).

IMAGENS 4.86 – 4.89



Imagem 4.86 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.87 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.88 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.89 - Fonte: Fronteira, 2008

François visita Carole e, quando ela sai da clínica, os dois parecem a um passo de retomarem a relação. Porém, François já tem outra pessoa. Se Carole, no começo do filme, chegou a desdenhar do amante, ela é incapaz de aceitar a ruptura. Sozinha e completamente embriagada, Carole vira um frasco de remédios. Semi-consciente, ela tenta sair do apartamento depois de dizer, em voz alta: “meu amor, eu quero te ver uma última vez”. Assim como em *Amantes constantes*, a montagem cria uma conexão telepática entre o casal, pois François parece sentir o perigo que Carole corre e, na cama, febril, ele tenta alcançar algo com sua mão, como se tentasse agarrar uma visão (Imagem 4.90). Na cena seguinte, François visita o túmulo de Carole.

Passado um ano, o protagonista envolve-se com Ève, uma jovem meiga com quem tem um relacionamento tranquilo; ele escreve que, antes dela, “eu não sabia o que era ficar feliz por outra pessoa [...] existo no teu amor e vivo pelo teu amor”. Por mais que o amor de Ève faça François feliz, parece implícito nas suas palavras que o amor vem de Ève e que o sentimento de François é mais uma retribuição do que algo espontâneo. De todo modo, a relação vai a passos largos, e, apesar da recusa inicial do protagonista, a gravidez de Ève é levada adiante. A ideia de se casarem surgirá quase como uma consequência da gravidez.

Apesar da aparente felicidade conjugal, uma visão de François muda o rumo da história. Dormindo com Ève, ele sonha com ambos caminhando pelo campo com roupas de outra época – a cena tem muitas semelhanças com o sonho final de *Amantes constantes* (Imagem 4.91). O casal encontra uma cabana na floresta, onde dorme sobre a palha (Imagem 4.92). Carole caminha em direção a casa, observa os dois pela janela e chama o rapaz: “François, François, deixe este local, esconda-se na floresta (Imagem 4.93). Você encontrará um campo com uma árvore no meio. Lá você poderá ficar para sempre”. Ainda no sonho, ele acorda com uma sensação estranha.

Esse devaneio bucólico guarda semelhanças como uma passagem de *Tristão e Isolda* (2012), de cujo enredo farei um breve resumo. No romance medieval, o famoso casal se apaixona por acaso, depois de beber uma poção mágica, enquanto Tristão levava Isolda para que ela se casasse com o rei Marcos, tio de Tristão. O casamento acontece, mas o amor de Tristão e Isolda é mais forte e eles fogem para uma floresta, onde vivem isolados do mundo. Um dia, após voltar da caça, Tristão chega cansado em casa e coloca sua espada sobre a cama, onde ele se deita ao lado de Isolda.

IMAGENS 4.90 – 4.93



Imagem 4.90 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.91 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.92 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.93 - Fonte: Fronteira, 2008

Depois da fuga dos jovens, o rei Marcos passou a buscá-los incessantemente, até o dia em que um servo encontra o casal e revela sua localização ao rei, que vai ao local em busca de vingança. Ele os encontra em um sono profundo, e, apesar do desejo de matá-los, seu amor por Isolda e por seu sobrinho e único herdeiro é mais forte. Quando o rei vê a espada que separa os dois amantes, símbolo de castidade, ele abdica de sua vingança. Antes de partir, entretanto, deixa traços de sua passagem: dentre outras pistas, ele retira a espada de Tristão e coloca a sua no lugar. Ao acordar, o casal se dá conta da visita real. O gesto do rei Marcos intriga os jovens: por que o rei teria feito isso? Ele teve medo de Tristão? Não, ele tinha todas as chances a seu favor. Qual o motivo, então? O espectro da visita, que eles jamais viram, passa a ocupar seu pensamento. E essa aparição impulsionará a separação do casal.

Como em *Tristão e Isolda*, a visita inesperada tem consequências desastrosas para os apaixonados. Em *A Fronteira da alvorada*, depois do sonho, François começa a ver, em plena luz do dia, o espectro de Carole, que continua apaixonada pelo protagonista e pede a ele que lhe faça companhia: “você é meu amor ferido e está entediado nesta vida [...]. Sempre que sentir minha falta, invoque-me e eu aparecerei. Eu me escondi nos seus sonhos. Eu voltarei, eu estou aqui, atrás do espelho, você poderá sempre me reencontrar”. A princípio, François recusa o chamado, e se acredita louco. Ele escuta, atento, um amigo, que defende que o espectro de Carole não passa de uma projeção mental, e não um evento sobrenatural. O caráter ilusório é reforçado pelo fato de que as aparições só ocorrem quando ele está de frente ao espelho de sua casa. Mas nem mesmo os conselhos dos amigos, o casamento e o filho, que se aproximam, refreiam a tentação do protagonista de invocar voluntariamente a aparição (Imagens 4.94-4.95).

Mais do que isso, a convocação de Carole surge como uma alternativa ao futuro de família burguesa no qual François se vê enredado, e que o amedronta. Marie-Christine Breault, no artigo *La beauté du diable* (2013), comenta as duas saídas para os dramas dos personagens de Garrel:

A criança e a morte são sempre um dos dois fins em Garrel, como se outras opções não existissem. Um amigo de François lhe diz que “fazer um filho é como saltar da janela, mas no bom sentido”. Essas duas possibilidades representam uma maneira de desafiar o tempo. Fazer um filho é oferecer-se um pouco de imortalidade. Não é tão radical ou romântico quanto o suicídio, mas continua sendo uma pequena revanche contra o tempo [...]. François não escolherá o casamento nem a criança, ele optará pela morte como último gesto de revolta, assim como o François de *Amantes constantes*. Um gesto talvez

narcísico, mas que lhe permite partir para sempre para a terra dos sonhos, onde o tempo não existe mais, o lugar nenhum como última utopia possível (BREAULT, 2013, p. 81, tradução do autor¹¹¹).

Essa polarização de finalidades propostas por Breault para filmografia de Garrel é bastante contundente, uma vez que os temas do suicídio e da criança estão presentes desde os primeiros filmes do cineasta, e foram se reformulando com o passar do tempo e com a vivência do diretor, que, a partir dos anos 1970, teve que conviver com o suicídio de amigos próximos e, nos anos 1980, se torna pai. Projetando o raciocínio de Breault dos personagens para seu autor, a paternidade poderia ser vista como uma escolha de Philippe Garrel face à própria pulsão de morte, tornando-o, assim, um sobrevivente. Segundo Thierry Jousse, a partir de *Rua Fontaine*,

Só restam dois tipos de personagem no cinema de Garrel, os sobreviventes e os fantasmas. A luta entre esses tipos é o fundo, o motor de seus filmes há uns quinze anos. Garrel se vê como um sobrevivente – e vez por outra temos a impressão de que ele faz seus filmes para se libertar da culpa de ainda estar vivo, enquanto algumas das pessoas emblemáticas de sua vida morreram (JOUSSE, 2018, p. 76).

Os sobreviventes carregam consigo a memória dos que padeceram, sendo seu dever contar a história daqueles que se foram. Portanto, a autobiografia, nos filmes de maturidade de Garrel, pode ser vista também como uma obrigação moral, na medida que mantém viva a memória de pessoas que não estão mais presentes para contá-la por conta própria. *A Fronteira da alvorada* não foge ao método biográfico de composição do cineasta, pois, ao que tudo indica, o filme também foi inspirado em um episódio de sua vida pessoal, cujo relato foi publicado em *Une caméra à la place du coeur*:

Eu era artista. Ainda não tinha trinta anos. Vivía sozinho a maior parte do tempo, num quarto bagunçado.
Meus filmes não tinham êxito. Eu escrevia roteiros para filmes que eu fazia sem dinheiro algum.
Encontrei Jean, uma atriz de cinema que já não atuava em filmes.
Ela se matou.
Uma mulher com o rosto de Jean me apareceu em um sonho.

¹¹¹ Do original: “*L’enfant et la mort sont toujours l’une des deux finalités chez Garrel, comme si les autres choix n’existaient pas. Un ami de François lui dira que “faire un enfant, c’est comme sauter par la fenêtre mais du bon côté”. Ces deux possibilités représentent une manière de défier le temps. Faire un enfant c’est s’offrir un peu d’immortalité. Ce n’est pas aussi radical ou romantique que le suicide mais cela demeure une petite revanche sur le temps. [...] François ne choisira pas le mariage et l’enfant, il optera pour la mort comme dernier geste de révolte, tout comme le François des Amants réguliers. Un geste, peut-être narcissique, mais permettant de partir à jamais au pays des rêves, là où le temps n’existe plus, le nulle part comme dernière utopie possible*”.

(A sala estava vazia, a porta estava aberta. Pela fenda da porta via-se a parede de uma igreja. O rosto do fantasma estava lívido. O fantasma disse: “Preciso ir agora. Vou para ali, para trás dessa igreja. Você sempre poderá me encontrar lá”).
 Como em *Spirite*, de Théophile Gautier, a suicida aparece ao jovem no espelho e o conduz à morte, Jean me chamava para o outro mundo... (GARREL, 2018, pp. 143-144).

A atriz em questão era Jean Seberg, que se suicidou em 1979, cinco anos depois de realizar *Altas solidões* com Philippe Garrel. Esse acontecimento espectral da vida do cineasta bem provavelmente inspirou a concepção de *A Fronteira da alvorada*. Mas, como já foi ressaltado, a composição ficcional do autor jamais é puramente biográfica. Ao comparar seu sonho com a novela de Gautier, o próprio Garrel dá pista de outra possível influência para este longa-metragem rodado quase vinte anos depois da declaração acima. Assim, uma vez mais, abro um parênteses literário para comparar o filme a um livro.

Apesar da coincidência do espelho como meio de aparição, em *Spirite* o protagonista não demora a crer no fantasma de sua amada e a amá-lo. Assim, a ideia de se matar para reencontrá-la vem logo à sua mente, mas a amada morta não permite tal gesto, pois o suicídio é um pecado imperdoável no cristianismo, e, portanto, não os reaproximaria, muito pelo contrário, abriria um abismo intransponível entre os dois. Já em *A Fronteira da alvorada*, é o fantasma que convoca François para o outro lado, incentivando-o implicitamente ao suicídio. E, mesmo que o fotógrafo vivido por Louis Garrel duvide de seus delírios, no dia do seu casamento, ele acaba por se jogar pela janela (Imagens 4.96-4.97).

O fantasma é um tema artística muito vasto, e toda sua tradição não poderia ser resumida com brevidade. Contudo, a passagem abaixo de *Estâncias: A Palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007) é esclarecedora, na medida em que Giorgio Agamben fala do amor medieval como um processo fantasmático, concebido entre a imaginação e a memória: uma imagem pintada e refletida no interior do homem. No capítulo “Eros ao espelho”, ele explica que:

O processo cognoscitivo aparece concebido como uma especulação em sentido restrito, um refletir-se de fantasmas de espelho em espelho [...], mas especulação também é a fantasia, que “imagina” os fantasmas na ausência do objeto. [...] Mas também amar é necessariamente uma especulação, [...] porque a psicologia medieval, com uma invenção que está entre as heranças mais fecundas legadas à cultura ocidental, concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem (AGAMBEN, 2007, pp. 144-145).

IMAGENS 4.94 – 4.97



Imagem 4.94 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.95 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.96 - Fonte: Fronteira, 2008



Imagem 4.97 - Fonte: Fronteira, 2008

Desse denso trecho, vale enfatizar a ideia da persistência da psicologia medieval e do amor cortês, presentes em *Tristão e Isolda* e que se perpetuaram no mundo ocidental no amor romântico, como fica evidente na trama de *Spirite* e em *O Amor louco*, de André Breton – influências diretas de Philippe Garrel. Não chegaríamos a afirmar que os filmes do cineasta são românticos – as relações amorosas na obra do diretor são frequentemente tratadas de maneira realista e contemporânea –, mas isso não impede que haja nelas elementos arcaicos ou medievais, como diria Agamben. E é justamente nos sonhos, na alucinação, que esse caráter especulativo do amor volta com força. Pois esses devaneios, concebidos entre a imaginação e a memória de um eu, configuram-se como uma “organização visual”¹¹² de uma experiência interior, sendo, portanto, uma manifestação espectral, isto é, uma imagem incorpórea de algo ou de alguém que não existe mais.

Em entrevista a Serge Daney, Philippe Garrel declarou que “o mais importante na arte é o retorno a si mesmo. É nesse terreno que a arte é um pouco salvadora e que ela paralisa a pulsão de morte” (2018, p. 161). E o que seria esse retorno a si mesmo? Poderíamos dizer que se trata de um dedicar-se à sua própria pessoa, às suas vontades e anseios mais prementes, pois, se o mundo do trabalho, dos compromissos forçados, nos afasta de nossos próprios desejos, imputando-nos tarefas que nos parecem vazias, por outro lado, a arte possibilita esse retorno ao ser, e permite que nós nos observemos e reflitamos sobre nossa própria existência. Assim, o retorno a si mesmo também pode ser entendido como uma revisitação de nosso passado. E o que há de mais marcante em nossa trajetória senão as pessoas que dela fizeram parte? Para Garrel, portanto, filmar esses espectros, ou seja, essas pessoas, vontades e medos que marcaram sua vida, vai muito além da nostalgia, sendo a forma que o cineasta encontrou para neutralizar seu próprio impulso de morte.

¹¹² “Ele volta como Espectro, isto é, como uma estrutura aparente de uma organização visual” (BRENEZ, 1998, p. 62). Do original: “*il revient en Spectre, c'est-à-dire comme la structure apparente d'une organisation visuelle*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o documentário *Un Metteur-en-Ordre*, Robert Bresson afirma que “o cinematógrafo não é feito de gesto e de palavras, mas dos efeitos desses gestos e palavras”. Invertendo a ordem da colocação, pode-se concluir que a matéria prima do cinema estaria no efeito dos gestos e das palavras de um filme, pois, segundo o cineasta, tanto nos filmes quanto na vida, na maioria das vezes, presenciamos primeiro os efeitos dos eventos e, só depois, descobrimos suas causas. Mesmo sem concordar plenamente com Robert Bresson, posso afirmar que grande parte da minha tese foi dedicada ao estudo dos efeitos dos gestos e das falas na filmografia de Philippe Garrel. E desses efeitos partimos para investigar suas causas, sobretudo a composição artística que antecede a filmagem: a simbologia por trás de alguns gestos ou das inquietações do diretor perante a fala, que não só o levaram a rejeitar o uso da palavra, como, mais tarde, a manuseá-la com extrema delicadeza, prezando sempre por um modo de expressão autêntico que permitisse dar vazão aos sentimentos mais recônditos com grande fidelidade.

Assim, ao tratar da palavra e da sua ausência na obra de Philippe Garrel, investiguei de modo geral a busca do cineasta por uma forma de expressão, por um modo de encenar. Como foi apresentado, essa busca engloba todo um universo temático e formal, desde o aprendizado com os artistas admirados até a revisitação do próprio passado através de sua ficcionalização, passando por teorias e modos de produção que influenciaram sua carreira.

Comecei esta tese demonstrando como a pouca idade com que Philippe Garrel começou a fazer cinema tornou seus filmes peculiares justamente pela juventude do realizador, que retratava angústias características da adolescência, sem deixar de seguir uma tradição de cinema de arte, sobretudo a da Nouvelle Vague. Por isso, tracei algumas das principais influências artísticas do cineasta, destacadamente Jean-Luc Godard, que, conforme apresentado através de entrevistas e de paralelos entre os dois diretores, pode ser considerado o grande paradigma cinematográfico de Garrel.

Também busquei aprofundar a comparação do jovem Garrel com o poeta Arthur Rimbaud, não só por ambos trabalharem temas como a rebeldia juvenil e a oposição às instituições sociais, mas também por levarem adiante esse inconformismo para o âmbito da linguagem. Nesse sentido, os dois artistas buscaram formas de expressão que iam além da

racionalidade clássica, através de imagens e de gestos que dessem conta de uma complexidade interior.

Seguindo o argumento de que Garrel desenvolveu uma forte investigação da linguagem, comentei como, em seus primeiros longas-metragens, existe uma desconfiança em relação à comunicação verbal. Através dos diálogos dos filmes e com o auxílio da psicanálise lacaniana, destaquei a insatisfação dos personagens com a própria externalização de seus sentimentos e pensamentos mais profundos. Como vimos, essa recusa da linguagem parece chegar ao seu ponto máximo quando Philippe Garrel decide abdicar completamente dos diálogos e realizar filmes feitos somente de imagem. Para tanto, salientei a importância que o gesto ganhou no seu cinema, tornando-se a fonte central de comunicação.

Uma vez que a linguagem verbal foi eliminada, o cinema de Garrel passou a se nutrir de uma linguagem simbólica, aproximando a lógica de seus filmes à da fantasia onírica. Assim, através de *A Interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, busquei decodificar certas imagens primitivas no cinema de Garrel, em um movimento de racionalização das composições de cena realizados pelo diretor, tratando os gestos e a iluminação como fatores estruturantes desses filmes.

A partir dessa investigação e de algumas declarações do cineasta, deparei um propósito essencialista no cinema de Garrel, no sentido de que o diretor se propôs a eliminar o supérfluo a fim de se concentrar nos fundamentos básicos da arte cinematográfica. Essa busca de Garrel pelos elementos primordiais, pelo que seria a matéria-prima do cinema, levou-me a uma comparação do trabalho do cineasta com o dos alquimistas, paralelo que também se justifica pelo fato de Garrel ter rodado filmes claramente inspirados na literatura alquímica. Novamente com o intuito de decifrar o simbolismo dos filmes de Garrel, com a ajuda de Gaston Bachelard e Carl G. Jung, propus uma interpretação da iconografia alquímica.

Outro desdobramento dessa busca essencialista do cinema de Garrel foi sua forma de produção. Demonstrei como o cineasta se propôs a fazer filmes de maneira mais artesanal, reduzindo a equipe e abrindo mão de diversos recursos técnicos. Dentro do debate sobre a economia criativa, argumentei que a redução de elementos formais permitiu que o cineasta se focasse ainda mais nos fundamentos que ele considerava essenciais, e a consequência disso foi um desenvolvimento do trabalho com os atores. Como vimos, ao longo dos anos, Philippe Garrel passou a dedicar uma atenção maior ao ator, o que também influenciou o seu modo de filmar. Por

isso, a partir de teorias sobre o primeiro plano, expus a importância que a expressão facial adquiriu no cinema de Garrel. Pois, se o diretor sempre valorizou o gesto, vimos que, no rosto humano, encontra-se uma enorme variedade de movimentos musculares, e que tamanha expressividade justifica o interesse cinematográfico de Garrel em filmar de perto o rosto e captar suas inúmeras feições.

Também comentei o uso recorrente que o diretor faz de películas em preto e branco, ao discutir como a representação do mundo em branco e preto favorece um ponto de vista abstrato sobre a imagem cinematográfica, permitindo-nos enxergar melhor formas e contrastes ao reduzir o mundo a uma escala de cinza. Portanto, tentei mostrar que, além de uma questão econômica, essa predileção pela película preto e branco está de acordo com a economia formal proposta por Garrel.

Se, ao longo dos anos 1970, Philippe Garrel se dedicou a um cinema extremamente artesanal, aponte que, a partir de 1979, por dificuldades de arranjar financiamento e, sobretudo, por motivos pessoais, o cineasta começa a ir em direção a um cinema mais convencional. O primeiro passo foi a retomada de roteiros escritos com personagens bem delineados e contextos sociais mais demarcados. Em seguida, ele passa a convidar escritores e roteiristas para serem dialoguistas de seus filmes. Esse método de composição, no qual Garrel produz uma base escrita da sequência de cenas, que, em seguida, é desenvolvida pelo co-roteirista, provocou uma mudança de estilo.

A principal mudança foi o que denominei de retorno à palavra, no sentido de que o cineasta se reconcilia com o uso da fala em seus filmes. Se, durante anos, ele deixou em segundo plano ou até mesmo suprimiu os diálogos, durante a década de 1980 seu cinema reincorpora, aos poucos, o uso da fala, que chega ao ápice em *Beijos de emergência*, longa-metragem em que as discussões entre os personagens são o grande motor da história. Embora esse mecanismo teatral tenha ganhado força, observei como Garrel se manteve um diretor atento ao gesto.

O poder de síntese presente nos diálogos e nos gestos também me levou a concluir que os personagens de Garrel, nessa fase verbalizada, são ótimos ouvintes. Pois se encontramos, frequentemente, cenas em que os protagonistas se abrem emocionalmente para um interlocutor, sempre com o intuito muito franco de expressarem da melhor maneira possível seus sentimentos, por outro lado, temos personagens extremamente atentos à fala, capazes de interpretar mensagens subentendidas, frases ambíguas e até mesmo os silêncios dos discursos. Pude então concluir que

essa postura dos personagens também incita o espectador a estar mais atento aos detalhes do filme, ao falar baixo, ao gesto discreto, a prestar atenção no outro, a ouvir e se expressar com justeza.

A partir do seu trabalho com o ator, também destaquei como Philippe Garrel se interessa pelas peculiaridades daquilo que filma. Tentando captar o lado humano e até mesmo imperfeito de seus atores, o cineasta faz questão que seus sotaques, rugas ou deformidades apareçam em cena. Na composição dos roteiros, há algo de semelhante, pois, se podemos passar um filme sem saber o nome ou a ocupação de um personagem, dificilmente não descobriremos algo de íntimo dele. Philippe Garrel, portanto, é um diretor mais interessado no detalhe dos seres humanos do que nos seus grandes feitos e conquistas.

Se, tematicamente, o cinema de Garrel se repete com frequência, comentei como essa suposta falta de imaginação do diretor para criar enredos é superada por uma grande inventividade na hora de encená-los. Muitos de seus filmes de maturidade podem ser resumidos à trama de um casal que se apaixona e se separa; contudo, vimos como o diretor, mesmo quando encena situações semelhantes em dois filmes, nos proporciona duas cenas completamente diferentes, graças aos detalhes dos diálogos e ao caráter tão humano de seus personagens. Desse modo, seus filmes nunca são sobre um homem que encontra uma mulher, mas sempre sobre como determinada pessoa encontra uma outra, isto é, seus personagens não são encarados como tipos, mas sim como indivíduos singulares.

As relações amorosas, todavia, não são o único tema de Philippe Garrel. Seu cinema é marcado por personagens melancólicos, e, repetidamente, o cineasta retrata o suicídio. Seus filmes, sobretudo entre os anos 1990 e 2000, são povoados por espectros, isto é, pela persistência, no imaginário dos protagonistas, de pessoas mortas, de épocas passadas, de lugares vividos etc. Assim como outros traços marcantes do cineasta, essa recorrência de figuras fantasmáticas deve-se muito a uma questão pessoal de Garrel, por isso não hesitei em comentar dados biográficos do diretor, por acreditar que alguns fatos de sua vida tenham influência direta na sua trajetória como cineasta.

Em uma conversa a respeito de *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, Philippe Garrel declarou que “o filme é em parte construído a partir de sonhos, e, se existe um lugar onde não abandonamos nunca as pessoas, é nos sonhos” (GARREL, 1992, p. 147, tradução do

autor¹¹³). Eu poderia afirmar que, desde *A Criança secreta* (1979), o cineasta se utiliza dessa capacidade memorial do cinema, ficcionalizando histórias e pessoas que fizeram parte de sua vida. Porém, esse olhar para trás parece ter-se atenuado na virada do século. Grande exemplo disso é a figura de Nico, que, num primeiro momento, é fonte de inspiração para diversas personagens centrais; estas, então, tornam-se figuras ausentes, geralmente mortas, um espectro que assombra os protagonistas. Finalmente, depois de *Inocência selvagem*, sua presença não é mais evocada, ou, ao menos, não tão diretamente quanto outrora. Embora Philippe Garrel tenha realizado quatro longas-metragens após *A Fronteira da alvorada*, sendo o último deles *Le sel des larmes* (2020) – cujo lançamento será posterior à redação desta tese –, encerro minha abordagem em relação à filmografia do cineasta com o longa de 2008, por acreditar que *A Fronteira da alvorada* condensa o tema da espectralidade no cinema de Garrel. Tema que vai perdendo a força nos filmes seguintes, que, por sua vez, apontam para novos caminhos na carreira do diretor.

Ainda que o suicídio em decorrência do rompimento amoroso seja o ponto de partida de *Um Verão escaldante*, acredito que em comparação com os filmes do período estudado no último capítulo, que vai de 1990 a 2008, esse longa-metragem seja bem mais sedimentado em um temporalidade contemporânea. Até 2008, Garrel estava bastante voltado para o passado, seja porque seus protagonistas fossem melancólicos, seja porque se tratava de um filme de época ou mesmo de filmes com uma ambiguidade temporal, em que, por vezes, misturava-se o tempo presente com a atmosfera de uma outra época, como notou Philippe Azoury: “sabemos que Philippe Garrel se compraz com seu anacronismo permanente, que lhe permite falar sobre sua juventude observando a de seu filho Louis, e, a partir daí, observar como, de uma geração à outra, as épocas se friccionam, se confundem, interagem e se revelam” (2013, p. 234, tradução do autor¹¹⁴).

Portanto, não é que *Um Verão escaldante*, *O Ciúme* (*La jalousie*, 2013), *À sombra de duas mulheres* (*L’ombre des femmes*, 2015) ou *Amante por um dia* (*L’amant du jour*, 2017) não deem continuidade a estéticas e temáticas expostas nesta tese. Contudo, ao contrário dos filmes das décadas de 1990 e 2000, eles possuem uma ambientação mais contemporânea. *Amante por*

¹¹³ Do original: “le film est en partie construit sur des rêves et s’il y a un endroit où l’on ne quitte pas les gens, ce sont les rêves”.

¹¹⁴ Do original: “On sait que Philippe Garrel entretient avec un soin jaloux son anachronisme permanent, qui lui fait parler de sa jeunesse en observant celle de son fils Louis et, de là, voir comment d’une génération l’autre les époques se frottent, se confondent, interagissent et se révèlent”.

um dia, por exemplo, estrelado por Louise Chevillotte, Éric Caravaca e Esther Garrel – filha do diretor –, é um longa-metragem que dá mais enfoque à sensibilidade feminina, destacando-se entre os filmes narrativos do cineasta, quase sempre protagonizados por homens.¹¹⁵

Quais pontos permanecerão e quais serão abandonados nessa nova fase do diretor que se anuncia? Só o tempo poderá dizer. Mas é sempre bom ter em mente a seguinte declaração de Nicholas Ray: “um bom diretor é aquele que viola constantemente suas próprias regras” (apud AUMONT, 2012, p. 168). Assim, espero que Philippe Garrel ainda possa nos surpreender muito com o talento e inventividade que marcaram sua obra até agora.

¹¹⁵ Após a defesa desta tese, em ocasião do lançamento de seu filme *O Sal das Lágrimas* (2020), Philippe Garrel respondeu à seguinte pergunta em entrevista à revista portuguesa Ípsilon: “Voltando à questão autobiográfica, tenho a sensação de que o último ‘duplo’ seu foi a personagem interpretada pelo seu filho Louis em *A Fronteira da Alvorada*. Engano-me? PG: Sim, é verdade, esse filme correspondeu a uma última etapa. Fazia referência a uma época precisa da minha vida, e a uma relação que tive nessa época. Depois, acabou, não houve mais duplos.” (GARREL, 2020)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALPENDRE, Sérgio. Philippe Garrel e as imagens de sonho (Le Révélateur e A Cicatriz Interior: dois filmes da fase experimental de Garrel). **Contracampo**, v. 87. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/artgarrelsergio.htm>>

ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (Org.). **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

_____. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du cinema, 1992.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia: 2004

AZOURY, Philippe. **Philippe Garrel en substance**. Nantes: Capricci, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALÁZS, Béla. “O homem visível”. In: **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 75 – 99.

BAX, Dominique (Org.). **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013.

BERGALA, Alain. **La creation cinéma**. Liège: Yellow Now, 2015.

BOULLY, Fabien. « **Entre deux personnes** » : **esthétique de la co-présence dans la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel**. 2004. Dissertação (Doutorado em Études cinématographiques) – U.F.F Lettres et Arts, Université Louis Lumière-Lyon II, Lyon.

BREAULT, Marie-Christine. “La beauté du diable”. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 79 – 81.

BRENEZ, Nicole. **De la figure général et du corps en particulier – L’ivention figurative au cinéma**. Bruxelles : De Boeck & Larcier s.a., 1998.

_____. “Filmar a mulher amada, como fiz por dez anos, é algo em si bastante louco...”: sistema simbólico e virada narrativa na obra de Philippe Garrel. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 35 – 43.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo, Iluminuras, 2008.

BRETON, André. **L’amour fou**. Paris: Gallimard, 2017.

BUÑUEL, Luis. “Cinema: instrumento de poesia”. In: **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 333 – 337.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CASTEL, Lou. L'acteur et la cause. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 92-94.

CERANTOLA, Neva; OLIVEIRA, Luis Miguel (Org.). **Philippe Garrel - uma alta solidão**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003.

COELHO, R. (Org.). **Os filmes Zanzibar: dândis de maio de 1968**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013.

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. “Art ou artesanat?”. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 181 – 182.

_____. “L’enfant secret”. In: **Philippe Garrel - uma alta solidão**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003. pp. 63 – 67.

_____. **La Maison cinéma et le Monde, tome 2: Les années Libé 1981-1985**. Paris: P.O.L., 2002.

DANEY, Serge; GARREL, Philippe. “Philippe Garrel e Serge Daney: diálogo”. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 149 – 161.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. **A imagem-tempo: Cinema 2**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DOMENICI, Valentina. **Il corpo e l'immagine – Il primo cinema di Philippe Garrel**. Roma : Armando Editore, 2008.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

FLESCHER, Alain. “L’accent ou la langue fantôme”. In: **Image et Parole**. Paris: Hazan, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos”. In: **Obras completas volume 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. “Luto e Melancolia”. In: **Obras completas volume 12**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O inquietante”. In: **Obras completas volume 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARDNIER, Ruy. Philippe Garrel, cinema vulcânico. **Contracampo**, v. 87. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/artgarrelruy.htm>>.

GARREL, Philippe. “A autobiografia acabou”. In: **Ípsilon** 2020. Disponível em : <https://www.publico.pt/2020/10/08/culturaipsilon/entrevista/philippe-garrel-autobiografia-acabou-vem-imaginacao-1934131>.

_____. “Cerclé sous vide, entretien avec Philippe Garrel”. In : **Cahiers du cinéma** nº 204, septembre 1968. pp. 44 – 54.

_____. Cholodenko (escritor y guionista). **Intermedio**, 7 de agosto de 2012. Disponível em: <<https://intermediodvd.wordpress.com/2012/08/07/cholodenko-escritor-y-guionista-por-philippe-garrel/>>

_____. “Manifesto por um cinema violento”. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 139 – 140.

_____. “Sobre o método, entrevista com Philippe Garrel realizada por Philippe Azoury e Jean-Marc Lalane”. In : **Catálogo Indie Festival 2017**. pp. 109 – 123.

GARREL, Philippe; LESCURE, Thomas. **Une caméra à la place du coeur**. Aix-en-Provence: Admiranda/Institu de l’Image, 1992.

GRASSHOFF, Thibault. **Philippe Garrel, une esthétique de la survivance**. La Madeleine: Lettmotiv, 2015.

HESME, Clotilde. Quelques choses indicibles. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 90-91.

I.S. **Situacionistas: teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
 JOUSSE, Thierry. “Garrel: ali onde a fala se faz gesto”. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 69 – 80.

_____. “O profeta e o escriba”. In: **Indie17**, São Paulo: Sesc, 2017. pp. 96 – 100.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1991.

KIERKEGAARD, Søren. **As obras do amor**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **O desejo e sua interpretação**. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

LEPASTIER, Joachim. “J’entends plus que la musique”. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 66 – 69.

LÖWY, Robert; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. São Paulo: Boitempo, 2015.

MORICE, Jacques. “Duas solidões em silêncio: Garrel e Seberg”. In: **Indie17**, São Paulo: Sesc, 2017. pp. 101 – 103.

_____. **Maurice Garrel, le veilleur**. Paris: Éditions Stock, 2012.

NACACHE, Jacqueline. **Hollywood, l’ellipse et l’infilmé**. Paris: L’Harmattan, 2001.

NAGIB, Lúcia. **World cinema and the ethics of realism**. Nova Iorque: Continuum books, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEZ, Dominique. **Le cinéma, autrement**. Paris: Les éditions du cerf, 1987.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. O axioma secreto de Philippe Garrel . **Contracampo**, v. 87. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/artgarreljr.htm>>.

_____. **Retratos em movimento**. Brasília: Compós, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-64b6f039-ab85-4109-8b55-0be33e3f46cc_2842.pdf>

PAÏNI, Dominique. A experiência dos limites e a incompletude nos primeiros filmes de Philippe Garrel. In: **Indie17**, São Paulo: Sesc, 2017. pp. 104 – 107.

_____. **Philippe Garrel**. Dunkerque: Studio 43, 1988.

_____. “Souvenirs d’une visite au Louvre”. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 51 – 55.

PHILIPPON, Alain. “Amor em fuga”. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 119 – 126.

PROUST, Marcel. **Contra Sainte-Beuve**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

_____. **No caminho de Swann**. São Paulo: Globo, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

_____. **Prosa poética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

ROHMER, Eric. **Le goût de la beauté**. Paris: Editions de l’Etoile, 1984.

SALVATORE, RosaMaria. **Traiettorie dello sguardo – Il cinema di Philippe Garrel**. Padova: Il Poligrafo, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Théâtres intimes**. Arles : Actes sud, 1989.

SCHEFER, Jean Louis. **L’Homme ordinaire du cinéma**. Paris : Cahiers du cinéma- Gallimard, 1997

SÉMOLUÉ, Jean. **Bresson ou o ato puro das metamorfoses**. São Paulo: É realizações, 2011.

SHAFTO, Sally. Um filme “quebra-cabeça”. In: **O cinema interior de Philippe Garrel**. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. pp. 81 – 96.

_____. **Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968**. Paris: Paris expérimental, 2007.

SILVA MELO, Jorge. “O cinema do filho”. In: **Philippe Garrel - uma alta solidão**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003. pp. 25 – 31.

SOLIDARITY. **Paris: Maio de 68**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

TER STEEGE, Johanna. Noir d’albâtre. In: **Philippe Garrel**. Bobigny: Le Magic Cinéma, 2013. pp. 95-97.

FILMOGRAFIA

ACTUA 1. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1968.

ALTAS solidões. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: Capital Films, 1974.

AMANTES constantes. Direção: Philippe Garrel. Produção: Gilles Sandoz. França: Playtime, 2005.

ANÉMONE. Direção: Philippe Garrel. Produção: Office de Radiofusion Télévision Française (ORTF). Philippe Garrel. França: Société Nouvelle des Acacias, 1968.

UM ANJO passa. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1975.

ATHANOR. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França e Suécia: 1972.

O AZUL das origens. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: Hors Champ Distribution, 1979.

BEIJOS de emergência. Direção: Philippe Garrel. Produção: Gérard Vaugeois. França: Le Films de l'Atalante, 1989.

O BERÇO de cristal. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: Capital Films, 1975.

A CICATRIZ interior. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel e Sylvina Boissonas. França: 1972.

A CONCENTRAÇÃO. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1968.

O CORAÇÃO fantasma. Direção: Philippe Garrel. Produção: Pascal Caucheteux e Paulo Branco. França: Rézo Films, 1996.

A CRIANÇA secreta. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: The Film Desk, 1979.

DIREITO a visita. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1965.

ELA passou algumas horas sob a luz do sol. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: Gerick Distribution, 1985.

A FRONTEIRA da alvorada. Direção: Philippe Garrel. Produção: Edouard Weil. França: Imovision, 2008.

INOCÊNCIA selvagem. Direção: Philippe Garrel. Produção: Alain Sarde, Kees Kasander e Pascal Caucheteux. França: Wild Bunch, 2001.

JÁ não ouço a guitarra. Direção: Philippe Garrel. Produção: Bernard Palacios e Gérard Vaugeois. França: The Film Desk, 1991.

OS JOVENS desajustados. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1964.

O LEITO da virgem. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel e Sylvina Boissonas. França: ARTE, 1969.

LIBERDADE, a noite. Direção: Philippe Garrel. Produção: Institut National de la Communication Audiovisuelle. França: 1983.

MARIE pela memória. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: ARTE, 1967.

OS MINISTÉRIOS da arte. Direção: Philippe Garrel. Produção: Charles Tesson e Jean-Philippe Jacquement. França: 1988.

O NASCIMENTO do amor. Direção: Philippe Garrel. Produção: Pascal Caucheteux e Ruth Waldburger. França: Pan Européenne Distribution, 1993.

O REVELADOR. Direção: Philippe Garrel. Produção: Anne Heliat. França: 1968.

RUA Fontaine. Direção: Philippe Garrel. Produção: Films A2. França: 1984.

O VENTO da noite. Direção: Philippe Garrel. Produção: Alain Sarde, Nicholas Lemercier e Pascal Caucheteux. Paris: Mars Distribution, 1999.

VIAGEM ao jardim dos mortos. Direção: Philippe Garrel. Produção: Philippe Garrel. França: 1976.