



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira

**Philippe Garrel: O Sentimento Fantasma**

Florianópolis  
2023

Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira

Philippe Garrel: O Sentimento Fantasma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca

Florianópolis  
2023

Oliveira, Vitor Guimarães Corrêa Viana de  
Philippe Garrel : O Sentimento Fantasma / Vitor Guimarães  
Corrêa Viana de Oliveira ; orientador, Jair Tadeu da Fonseca,  
2023.  
150 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Philippe Garrel. 3. Cinema. 4. Fantasma. 5.  
Repetição. I. Fonseca, Jair Tadeu da. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Título.

Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira

**Phillipe Garrel: O Sentimento Fantasma**

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 18 de outubro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela  
PPGLit/CCE - Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos  
FFLCH-USP - Universidade de São Paulo

Dr. André Piazero Zacchi  
Pesquisador independente

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (Orientador)

Florianópolis, 2023.

## **Phillipe Garrel: O Sentimento Fantasma**

### **RESUMO**

Esta dissertação aborda o trabalho do cineasta Philippe Garrel, tentando pensar seus filmes e as relações entre eles enquanto um conjunto e, assim, reconhecendo neles elementos que se repetem intensamente e delineiam um desejo de repetição. Esse desejo resulta das tentativas de se tratar sobre um sentimento de difícil definição, como um abismo que assombra, tal qual um fantasma, o cineasta, seus personagens e as pessoas de sua vida, que perpassa e conduz os filmes e os temas que neles se repetem. Durante o percurso de análise são apresentadas diferentes maneiras com as quais os fantasmas se fazem presentes nas imagens e na narratividade do conjunto de filmes de Garrel; modos como os temas encenados se misturam e remetem uns aos outros, formando séries; métodos de trabalho particulares e contextos de vida do diretor, como os da contracultura e de maio de 1968, que têm impacto relevante nos filmes.

**Palavras-chave:** Philippe Garrel; cinema; fantasma; repetição; abismo; contracultura.

## **Philippe Garrel: The Ghost Sentiment**

### **ABSTRACT**

This essay is about the work of filmmaker Philippe Garrel, considering his films and the relations between them as an ensemble, so to recognise in them elements which repeat themselves intensely and outline a repetition desire. This desire results from the attempts to deal with and expose a sentiment of difficult definition, a feeling of abyss that haunts, like a ghost, the filmmaker, his characters, and the people important to his life, a feeling that also permeates and leads the films and the subjects which repeats themselves in them. The analysis developed presents different manners in which ghosts make themselves present in the images and narrativity of Garrel's film ensemble; some of the ways with which the subjects and themes are performed and combined, each one often referring or leading to another, in a serial form; part of the director's particular work methods and life contexts, such as that of the counterculture and may of 1968, which had significant impact on the films.

**Keywords:** Philippe Garrel; film; ghost; repetition; abyss; counterculture.

## Lista de Figuras

Figura 1: fotograma do filme <i>A criança secreta</i> , de Philippe Garrel, de 1979. ....	13
Figura 2: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	13
Figura 3: fotograma do filme <i>Marie pela memória</i> , de Philippe Garrel, 1968.....	14
Figura 4: fotograma do filme <i>Quando duas mulheres pecam</i> , de Ingmar Bergman, 1966. ....	16
Figura 5: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	18
Figura 6: fotograma do filme <i>Le berceau de cristal</i> , de Philippe Garrel, 1976.....	35
Figura 7: fotograma do filme <i>O nascimento do amor</i> , de Philippe Garrel, 1993.....	39
Figura 8: fotograma do filme <i>Actua I</i> , de Philippe Garrel, 1968.....	41
Figura 9: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	41
Figura 10: fotograma do filme <i>Câncer</i> , de Glauber Rocha, 1972. ....	48
Figura 11: fotograma do filme <i>O leito da virgem</i> , de Philippe Garrel, 1969. ....	50
Figura 12: fotograma do filme <i>O leito da virgem</i> , de Philippe Garrel, 1969. ....	51
Figura 13: fotograma do filme <i>O leito da virgem</i> , de Philippe Garrel, 1969. ....	51
Figura 14: fotograma do filme <i>O leito da virgem</i> , de Philippe Garrel, 1969. ....	53
Figura 15: fotograma do filme <i>A cicatriz interior</i> , de Philippe Garrel, 1972.....	53
Figura 16: fotograma do filme <i>Os caminhos perdidos</i> , de Philippe Garrel, 1967.....	55
Figura 17: fotograma do filme <i>Meteorango Kid: herói intergaláctico</i> , de André Luiz Oliveira, 1969. ....	56
Figura 18: fotograma do filme <i>Meteorango Kid: herói intergaláctico</i> , de André Luiz Oliveira, 1969. ....	57
Figura 19: fotograma do filme <i>O leito da virgem</i> , de Philippe Garrel, 1969. ....	57
Figura 20: fotograma do filme <i>Home Movie, autour du 'Lit de la vierge'</i> , de Frédéric Pardo, 1968. ....	60
Figura 21: fotograma do filme <i>A cicatriz interior</i> , de Philippe Garrel, 1972.....	62
Figura 22: fotograma do filme <i>Sem essa, Aranha</i> , de Rogério Sganzerla, 1970.....	63
Figura 23: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	72
Figura 24: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	75
Figura 25: fotograma do filme <i>A criança secreta</i> , de Philippe Garrel, 1979. ....	75
Figura 26: fotograma do filme <i>O revelador</i> , de Philippe Garrel, 1968. ....	76
Figura 27: fotograma do filme <i>O revelador</i> , de Philippe Garrel, 1968. ....	76
Figura 28: fotograma do filme <i>A cicatriz interior</i> , de Philippe Garre, 1972.....	77
Figura 29: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	77

Figura 30: fotograma do filme <i>Ela passou algumas horas sob a luz do Sol...</i> , de Philippe Garrel, 1985.....	80
Figura 31: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	81
Figura 32: fotograma do filme <i>Altas solidões</i> , de Philippe Garrel, 1974. ....	82
Figura 33: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	82
Figura 34: fotograma do filme <i>Altas solidões</i> , de Philippe Garrel, 1974. ....	83
Figura 35: fotograma do filme <i>Já não ouço a guitarra</i> , de Philippe Garrel, 1991.....	85
Figura 36: fotograma do filme <i>A criança secreta</i> , de Philippe Garrel, 1979. ....	86
Figura 37: fotograma do filme <i>A criança secreta</i> , de Philippe Garrel, 1979. ....	88
Figura 38: fotograma do filme <i>Beijos de emergência</i> , de Philippe Garrel, 1989.....	91
Figura 39: fotograma do filme <i>Liberdade, a noite</i> , de Philippe Garrel, 1983. ....	93
Figura 40: fotograma do filme <i>Liberdade, a noite</i> , de Philippe Garrel, 1983. ....	93
Figura 41: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	97
Figura 42: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	100
Figura 43: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, 2008. ....	100
Figura 44: fotograma do filme <i>Altas solidões</i> , de Philippe Garrel, 1974. ....	110
Figura 45: fotograma do filme <i>Altas solidões</i> , de Philippe Garrel, 1974. ....	110
Figura 46: fotograma do filme <i>Rue Fontaine</i> , de Philippe Garrel, 1984.....	111
Figura 47: fotograma do filme <i>Rue Fontaine</i> , de Philippe Garrel, 1984.....	111
Figura 48: fotograma do filme <i>A fronteira da alvorada</i> , de Philippe Garrel, de 2008.....	113
Figura 49: fotograma do filme <i>O coração fantasma</i> , de Philippe Garrel, de 1996.....	114
Figura 50: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	114
Figura 51: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	119
Figura 52: fotograma do filme <i>O desprezo</i> , de Jean-Luc Godard, 1963. ....	119
Figura 53: fotograma do filme <i>O desprezo</i> , de Jean-Luc Godard, 1963. ....	120
Figura 54: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	120
Figura 55: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	122
Figura 56: fotograma do filme <i>O desprezo</i> , de Jean-Luc Godard, 1963. ....	122
Figura 57: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	123
Figura 58: fotograma do filme <i>O desprezo</i> , de Jean-Luc Godard, 1963. ....	123
Figura 59: fotograma do filme <i>O desprezo</i> , de Jean-Luc Godard, 1963. ....	123
Figura 60: fotograma do filme <i>Um verão escaldante</i> , de Philippe Garrel, 2011. ....	126
Figura 61: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	132
Figura 62: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	133

Figura 63: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	140
Figura 64: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	141
Figura 65: fotograma do filme <i>Amantes constantes</i> , de Philippe Garrel, 2005.....	141

## Sumário

Introdução .....	11
1 Garrel e o autodesenho do autor .....	26
2 Philippe Garrel, contracultura e alguns filmes brasileiros dos anos 60/70.....	44
3 Sonhos, fantasmas e sentimentos em abismo .....	70
4 Séries, repetições .....	103
4.1 Philippe Garrel “copia” Jean-Luc Godard.....	115
5 <i>Amantes constantes</i> e a busca pela continuidade.....	127
Referências .....	143
Filmografia .....	148

## INTRODUÇÃO

Philippe Garrel é um cineasta nascido na França em 1948 e que começou a filmar ainda adolescente, no início dos anos 1960. Desde então já dirigiu mais de trinta filmes, mas, apesar disso, continua sendo relativamente pouco conhecido. Apenas a partir de *Amantes constantes* (*Les amants réguliers*), de 2005, passou a ter seus filmes distribuídos no Brasil, ainda assim, em pequena escala. Tal dificuldade de acesso acabou por impulsionar em mim um desejo de descobrir os filmes de Garrel, que me fascinaram desde o contato inicial. A busca pelos filmes do diretor me levou a pensá-los como um conjunto (à maneira cinéfila, com obsessão pelo arquivo), percebendo recorrências e variações de estilo, técnicas e temáticas. Quanto mais eu montava esse conjunto, mais aumentava meu fascínio.<sup>1</sup>

O exercício de olhar para esses filmes em conjunto me fez notar uma primeira distinção, a partir das características dos filmes, que permitiu estabelecer uma divisão por fases (algo até corriqueiramente comentado nos textos de críticos e pesquisadores sobre Garrel). Essa divisão, contudo, não é exata, se dá com uma transição suave, sem que haja um filme ou ano que defina os limites de cada fase. Um primeiro momento é marcado por filmes mais experimentais, tendo *Le révélateur*, de 1968, e *La cicatrice intérieure*, de 1972, como os exemplos mais conhecidos. Até que, com *L'enfant secret*, de 1979,<sup>2</sup> a exigência de realizar os filmes a partir de um roteiro, para conseguir financiá-los, define o início de uma fase que praticamente coincide com a década de 1980 e cujos filmes marcariam a passagem do primeiro período, dos filmes de narrativa extremamente diluída, muitas vezes silenciosos, até o momento atual, no qual diálogos e dramaturgia ganham maior destaque, mas ainda de uma maneira bastante particular e dispersiva e com encadeamento causal entre ações ainda muito tênue.<sup>3</sup>

Ao mesmo tempo, depois de constatar grandes variações de estilo entre as fases (ou

---

<sup>1</sup> Vale ressaltar a possibilidade de se ter acesso a cópias que circulam em meios digitais como um fator determinante para que se possa conhecer o que há de disponível dos filmes de Garrel (pois, mesmo com essa possibilidade, alguns deles estão perdidos ou não foram digitalizados) e para tentar pensá-los como um conjunto.

<sup>2</sup> Esse filme terminou de ser filmado em 1979, porém ficou retido no laboratório, enquanto Garrel conseguia os recursos para pagar a revelação, sendo lançado apenas em 1982.

<sup>3</sup> O crítico e cineasta Adriano Aprà, ao comentar sobre o trabalho gradual e, em certa medida, imposto a Garrel, com roteiros, fala da transição dos filmes da década de 1980 e de algumas das características desse período: “O roteiro, que para muitos diretores é o ponto de partida de um filme, para Garrel não existe praticamente até *A criança secreta*; de todo modo, embora a partir desse filme alguma forma de roteiro exista, ele tende a primeiro escondê-lo dos atores, que deveriam ser, junto com o produtor, os destinatários imediatos; a eles Garrel apenas mostra os diálogos, e é aqui que ele começa a mudar, passando gradualmente da improvisação à escrita preventiva. Em relação à construção da narrativa, ou melhor, à seleção e à sucessão das cenas, permanece nos filmes dos anos 1980 a sensação de aleatoriedade e de laconismo também nos casos em que existe esboço escrito” (Aprà, 2018, p. 62).

variações menores, em uma sintonia mais fina), um outro aspecto desse conjunto, em alguma medida até oposto ao anterior, passa a ser perceptível: há qualquer coisa nos filmes (ou, talvez, quaisquer coisas seria mais bem colocado) que, mesmo com as mais distantes diferenças, me causam uma marcante impressão de repetição. Escrever este texto passa por uma tentativa de entender e, talvez, confirmar essa impressão (e o que a compõe) que se dá, muitas vezes, quase como uma sensação de *déjà vu*, como se, durante a exibição do filme, subitamente, sem que se saiba exatamente o porquê, fôssemos tomados pela certeza de já termos visto certa cena.<sup>4</sup> Um sentimento que costuma ocultar-se tão rápido quanto aparece.

---

<sup>4</sup> Deixando claro que a sensação de “já visto” que assistir a mais de um filme de Garrel pode causar não se trata de um verdadeiro *déjà vu*. Segundo a definição do filósofo Paolo Virno, o *déjà vu* “é uma repetição apenas aparente, totalmente ilusória. Se crê já ter-se vivido (visto ouvido, feito etc.) algo que, diferentemente, está acontecendo naquele momento pela primeira vez. Se toma a experiência em curso como a cópia fiel de um original que, na realidade, nunca existiu. Se crê reconhecer algo que, ao contrário, se conhece naquele instante (...) Enquanto objeto da memória o “agora” se disfarça de já ocorrido, duplicando-se, portanto, em um “então” imaginário, um fictício *outro-quando*. Entre o evento atual, considerado uma mera réplica, e o fantasmal protótipo anterior não subsiste uma simples analogia, mas a mais completa identidade. Presente e pseudo-passado, possuindo o mesmo conteúdo perceptivo e emocional, são indistinguíveis” (Virno, 2003, p. 15). Nessa e nas demais citações de original em idioma estrangeiro a tradução deste autor. No original: “*es una repetición sólo aparente, totalmente ilusoria. Se cree haber ya vivido (visto, oído, hecho, etcétera) algo que, en cambio, está sucediendo en este momento por primera vez. Se toma la experiencia en curso por la copia fiel de un original que, en realidad, no existió nunca. Se cree reconocer algo que, por el contrario, recién se conoce ahora. (...) En cuanto objeto de la memoria, el "ahora" se disfraza de ya ocurrido, duplicandose por ende en un "entonces" imaginario, un ficticio otro-cuando. Entre el evento actual, considerado una mera réplica, y el fantasmal prototipo anterior, no subsiste una simple analogía, sino la más completa identidad. Presente y pseudo-pasado, poseyendo el mismo contenido perceptivo y emocional, son indistinguibles*”. A sensação de repetição que acontece nos filmes de Garrel, ao contrário, depende do conjunto, da semelhança entre cenas, detalhes, ou sentimentos em cena, que, no entanto, às vezes são tão grandes que produzem um salto intenso ao passado, ao que de fato já foi visto, mas que se confunde com o inédito. É novo, mas remete intensamente ao já visto, faz com que este se faça novamente presente. Se no *déjà vu* o presente e pseudo-passado possuem o mesmo conteúdo perceptivo e emocional, na sensação que quero descrever é o passado mesmo o fantasma que compartilha esse conteúdo com o presente, muitas vezes, sem que se consiga remeter diretamente à lembrança original. Senti isso mais diretamente, por exemplo, quando achei que já havia visto *A criança secreta* (1979), ao assistir às cenas na qual o protagonista Jean-Baptiste (Henri de Maublanc) é internado em um hospício (Figura 1) e apenas depois me lembrei das semelhanças com as cenas nas quais Carole (Laura Smet) também é internada em *A fronteira da alvorada* (Figura 2). Uma sensação parecida aconteceu quando vi a cena de *Marie pela memória* na qual Marie (Zouzou) é carregada à força por médicos (Figura 3). Apesar do exemplo das cenas, essa sensação se torna mais forte devido ao conjunto de pequenas semelhanças que vão se tornando recorrentes ao se assistir aos filmes de Garrel, não só por cenas específicas que se repetem.



Figura 1: fotograma do filme *A criança secreta*, de Philippe Garrel, de 1979.



Figura 2: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.



Figura 3: fotograma do filme *Marie pela memória*, de Philippe Garrel, 1968.

\*\*\*

Garrel realizou *A Fronteira da Alvorada* em 2008. Seu filho, Louis Garrel, vive François, um fotógrafo que chega à casa de Carole (Laura Smet) para fotografá-la. Entende-se, pela naturalidade quase indiferente com a qual ela o recebe, que ela é uma pessoa famosa. A certa altura, eles começam um relacionamento. Eles se amam. Mas descobrimos que ela é casada com um homem que, no entanto, não passa muito tempo na França. A descoberta contribui para que François evite encontrar Carole. É difícil definir se é o amor interrompido, a paranoia que Carole passa a experimentar ou a vida mesma o que faz com que ela seja internada em um hospício. Não se pode definir. François tenta seguir em frente e começa a namorar Ève, uma relação mais dócil que a precedente, quando descobre que Carole se suicidou. Adiante, o novo casal espera um filho, mas François parece incomodado. Está tudo estável e encaminhado para eles. Só que Carole aparece no espelho do quarto de François e o convida a juntar-se a ela. Poderia ser um delírio, mas ela reaparece e ele fica transtornado. Até que, no dia de seu casamento com Ève, recebe uma última visita do fantasma de Carole e se atira de sua janela. Esta é, em linhas muito gerais, a sinopse do filme.

Era perto de meio-dia em um dia de 2013 e eu assistia pela primeira vez a *A Fronteira da Alvorada* quando senti uma necessidade estranha de me deitar. Pausei o filme e abri passada para um mergulho em câmera lenta para o sofá, dois metros ao lado de onde estava sentado, –

e adormeci quase instantaneamente. Acabava de passar a sequência do suicídio da personagem de Carole, de seu desaparecimento, pode-se dizer, já que Garrel não mostra sua morte, vemos antes sua fuga atormentada de casa e apenas depois, através de um amigo em comum, a notícia da morte dela chega a François. Carole somente torna a aparecer no espelho de François nos minutos finais do filme. Seu desaparecimento a transforma em um tipo de presença ausente: ausente em corpo, mas presente enquanto assombro, pesando em François como memória, antes mesmo de sua reaparição no espelho. Sua morte também faz uma espécie de divisão no filme, termina um auge de devastação que leva a vida de Carole, enquanto um novo ciclo se iniciará com François e sua nova companheira.

Pode ser que essa devastação tenha exigido a minha interrupção, pois rapidamente comecei a sonhar com o filme, com a morte de Carole. Era como ser atraído a prolongar em mim uma das elipses características do filme. Porém, no meu sonho, Carole não era mais a figura da atriz Laura Smet, que a interpreta, e sim a de outra atriz bem diferente, Jean Seberg. Mas o que ela passava e as circunstâncias de sua morte permaneciam como as de Carole. Digamos, por enquanto, que estavam ligadas em um *páthos*.<sup>5</sup> Quando acordei, no entanto, apenas me agitava uma certeza estranha (assemelhando-se, nisso, à sensação de *déjà vu*) de que aquele filme era sobre Jean Seberg. Muito estranha, pois eu quase não conhecia nada sobre ela, apenas a tinha visto em *Acossado*.<sup>6</sup> Tampouco havia no filme alguma dedicatória e, mesmo depois de assistir a ele, quando pesquisei rapidamente sobre uma relação explícita de Jean com o filme, nada apareceu. Comecei a achar que a minha sensação de descoberta, de certeza, era apenas um acaso e estava ligada à importância, muitas vezes reveladora ou sugestiva, que os sonhos costumam ter nos filmes de Garrel e que eu já conhecia, por exemplo, de *Amantes Constantes*. De fato, isso havia me impressionado, mas, quando comecei a ler sobre o final da vida de Seberg, entendi que a con-fusão das duas mulheres (penso agora em imagens de *Persona*)<sup>7</sup> não era aleatória.

---

<sup>5</sup> Estou considerando *páthos* como um conjunto de afetos que constituem uma tensão interna em uma imagem, mas também seu extravasamento, podendo passar por um personagem, um filme ou um conjunto de cenas.

<sup>6</sup> Filme de Jean-Luc Godard, lançado em 1960.

<sup>7</sup> Filme de Ingmar Bergman, realizado em 1966. O título oficial em português é *Quando Duas Mulheres Pecam*. Essa fusão das personagens interpretadas por Bibi Andersson e Liv Ullmann se consolida ao longo das imagens e diálogos (ou monólogos, já que uma das personagens não fala), mas um plano emblemático em relação ao que me refiro seria aquele no qual o rosto de cada uma delas divide ao meio metade da tela, formando um só rosto (Figura 4).



Figura 4: fotograma do filme *Quando duas mulheres pecam*, de Ingmar Bergman, 1966.

Assim como ocorre com Carole, a morte de Jean Seberg teria sido um suicídio,<sup>8</sup> após ingestão de barbitúricos e álcool em excesso. Seu corpo foi encontrado dentro de seu carro, próximo a onde morava em Paris, mais de uma semana depois de falecer. Além disso, Seberg foi perseguida de várias formas pelo FBI por contribuir com organizações do movimento pelos direitos civis nos EUA,<sup>9</sup> o que, de acordo com alguns de seus ex-companheiros, já a teria levado a outras tentativas de suicídio. Em Garrel, uma dessas tentativas aparece nas palavras de Carole (“Me atirei nos trilhos do metrô”), contada fora do contexto para “desarmar” François em uma discussão, mas logo se disfarça em um alívio cômico (“– Isso é verdade? – Sim..., Mas já faz dois anos!”), enquanto a perseguição é muito mais uma presença no conjunto do sofrimento de

<sup>8</sup> Apesar de tentativas de suicídio cometidas por Seberg terem sido relatadas, a investigação de sua morte não conseguiu resolver alguns mistérios, por exemplo, como ela teria conseguido chegar, com a quantidade excessiva de álcool – que deveria tê-la levado a um coma – sozinha até seu carro, no qual foi encontrada e onde não havia restos de bebida alcóolica. Esse mistério também se alinha com o fim de Carole e o modo, mencionado, como ela “desaparece” do filme.

<sup>9</sup> Em uma das mais infames, assumida pelo próprio FBI após a morte de Jean, os agentes americanos criaram e espalharam um boato de que o bebê que Seberg (à época casada com o escritor Roman Gary) esperava seria filho de um dos líderes do movimento Panteras Negras, organização que ela apoiava.

Carole do que um elemento no “enredo”<sup>10</sup> do filme. Não fosse a sintonia com o estado de Carole, seria somente um curto plano, solto, de um homem visto pela janela dela, com sua voz dizendo que é vigiada porque ajuda algumas pessoas, já que o assunto não é retomado no filme.

Se as duas atrizes compartilham esses eventos da vida (e da morte), estamos ainda muito distantes do que seria tradicionalmente um filme biográfico. Em um *biopic*, se assumimos que existe tal gênero de filmes, o mais típico é um esforço de reprodução e afirmação “fiel” e detalhada dos “fatos” decorridos na vida não ficcional de seus personagens e dos ambientes da época (ou épocas) de suas respectivas vidas, recorrendo-se, por exemplo, a uma semelhança física dos atores com as pessoas que eles interpretam e à imitação de trejeitos característicos marcantes destes, a um uso da direção de arte e da música enquanto ferramentas contextualizadoras (músicas ou roupas de uma época ou lugar, etc.) e, principalmente, a um roteiro empenhado em selecionar e apresentar, de preferência dramaticamente, os acontecimentos nas vidas dos protagonistas (e do mundo de que participam) que os levam (ao menos, segundo a lógica que o discurso do filme constrói) a ser quem são ou fazer o que quer que tenham feito que os tornou notáveis.<sup>11</sup> Tudo muito afastado de *A Fronteira da Alvorada*, onde Carole e Seberg não se parecem ou têm o mesmo nome, e que narra livremente, sem obedecer a um conjunto de fatos históricos ou a uma causalidade dramática. Uma elipse é suficiente para que o casal de personagens principais não mais fique junto ou para que alguém tranquilo apareça em desespero na cena seguinte, aproximando-se muito mais de um ritmo da vida em geral<sup>12</sup> do que de uma biografia tradicional. O filme, inclusive, se distancia de Carole

---

<sup>10</sup> Pelo que se pretende discutir neste texto, a respeito de alguns procedimentos que Garrel privilegia na maioria de seus filmes narrativos, a noção de enredo certamente não é a mais adequada, já que, como deve ser abordado, os acontecimentos mostrados, muitas vezes estarão fora de uma lógica dramática, podendo não derivar de qualquer encadeamento causal, ou levarem a qualquer progressão. Como na vida, às vezes as coisas simplesmente “acontecerão”.

<sup>11</sup> Durante o período de escrita deste texto, foi lançado o filme *Seberg contra todos* (Benedict Andrews, 2019), que narra, justamente, os momentos de perseguição à Seberg, por parte do governo estadunidense, devido a seu envolvimento com organizações de luta pelos direitos da população afro-americana. Embora os comentários sobre *biopic* tenham sido escritos antes do lançamento desse filme, nota-se certa adequação entre eles, principalmente na distinção quanto ao filme de Garrel. A famosa atriz Kirsten Stewart, que faz o papel de Jean Seberg, usa os cabelos loiros e muito curtos, como Seberg utilizou em seu momento mais icônico; há o empenho detalhista da direção de arte em reconstituir a aparência e ajudar na contextualização dos anos 1960/70, nos quais se situam os acontecimentos mostrados, e, em especial, praticamente tudo o que é encenado se relaciona com as motivações, as circunstâncias e a consequência da perseguição na vida da atriz, às vezes até interessando-se mais, com certa indulgência, pelos dilemas do agente que a persegue do que por outros “domínios” da vida dela.

<sup>12</sup> A noção de um ritmo da vida é vaga, mas podemos pensar em um ritmo em que, muitas vezes, os acontecimentos se dão sem justificativas dramáticas fortes, em que, por exemplo, as pessoas brigam por mau-humor e nem sempre movidas por um conflito que centralize suas ações. Sobre esse ritmo, também é interessante mencionar a paciência com a duração das ações dentro de um mesmo plano, por exemplo o modo com o qual François fotografa Carole no começo de *A fronteira da alvorada*, em planos longos (e sem diálogo) que se aproximam mais à duração necessária a uma sessão de fotos (e que ao mesmo tempo produzem uma intimidade entre os personagens, com a mudança de expressão no rosto de Carole que acontece conforme os *clicks* se repetem; Figura 5), do que à que normalmente é dispensada nos filmes. Garrel atribui o interesse por trazer esse tipo de ritmo a seus filmes ao

e segue sem ela, quase que completamente, acompanhando François, durante parte considerável de sua duração, até que ela finalmente retorna, como um fantasma, para ele.



Figura 5: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.

Mas, ao mesmo tempo, naquele momento, durante minha breve pesquisa sobre Jean Seberg, também encontrei algumas linhas sobre *Les Hautes Solitudes*, filme silencioso, de 1974, no qual Garrel filma algumas séries de planos, geralmente próximos (seja na distância entre câmera e quem é enquadrado, seja no ambiente íntimo que criam), com algumas pessoas, com maior destaque para Seberg (além de outros rostos que viria a reconhecer em outros filmes de Garrel, como Nico e Tina Aumont).

Essa “confirmação” de ao menos uma conexão entre Philippe Garrel e Jean Seberg

---

contato com os filmes de Andy Warhol: “Outra coisa que me interessou de Warhol é como conseguia apresentar um ritmo humano, à escala da vida. Por exemplo, em *The Chelsea Girls* [Paul Morrissey e Andy Warhol, 1966], utilizava duas telas, nas quais se desenvolviam, simultaneamente, duas cenas da vida cotidiana, supostamente localizadas em diferentes quartos do Hotel Chelsea de Nova York. Isso permitia apresentar as cenas de maneira bruta, sem necessidade de acelerar seu ritmo interior, já que, se a ação que acontecia em uma tela deixava de te interessar, podias centrar-te na outra. Compreendi então que, se havia um filme moderno depois de *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960] ou de *O demônio das onze horas* [*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965], esse filme era *The Chelsea Girls*” (Alcade, 2001, p. 56-61). No original: “Otra cosa que me interesó de Warhol es como conseguía presentar un ritmo humano a escala de la vida. Por ejemplo, en *The Chelsea Girls* utilizaba dos pantallas, en las que se desarrollaban simultáneamente dos escenas de la vida cotidiana supuestamente localizadas en diferentes habitaciones del Hotel Chelsea de Nueva York. Eso permitía presentar las escenas en bruto sin necesidad de acelerar su ritmo interior, ya que si dejaba de interesarte la acción que se desarrollaba en una pantalla podías centrarte en la otra. Compreendi pues que si había un film moderno después de *À bout de souffle* o *Pierrot le fou* ese film era *The Chelsea Girls*”.

tornou a intuição de meu sonho ainda mais estranha, justamente por aparentar um pouco menos sem sentido. Seberg estava, ao mesmo tempo, muito dentro e muito fora do filme, suas semelhanças com Carole eram tão evidentes – para quem as conhecia – quanto secretas: incógnitas, aparecem e diluem-se fugazmente, como o transeunte que pede um autógrafo para Carole de maneira seca em curtíssima cena sem aparentes desdobramentos. Como, então, eu, que nada sabia sobre isso, ao acolher as imagens do filme e nelas mergulhar, em meus sonhos, retornei à consciência com uma resposta a esse enigma (que nem ao menos havia se colocado)?

A resposta, sem dúvida, soará um pouco ridícula. No entanto, não abandono esta anedota pelo que ela me fez ver e produziu em minha relação com os filmes de Philippe Garrel e as questões, ideias e obsessões sobre eles, pelas quais este texto deseja passar e que se intensificaram desde aquela situação. Ali eu descobria um segredo – a *aparição invisível* de Jean Seberg –, ou melhor, tomava conhecimento de sua existência, mas não conseguia explicá-lo, sentia que ele trazia um peso, que eu já pressentia de alguma forma subterrânea, e, a cada filme dele visto, ao mesmo tempo confirmava a presença secreta e a pulverizava, tornava-a menos localizável, pois eu poderia senti-la, a cada vez, mais próxima de uns ou outros aspectos ou temas diferentes desses filmes.

Apenas meses depois deste episódio é que a lembrança de um esquecimento veio responder à minha inquietação, quando, repentinamente, me recordei de que um amigo me contara, alguns anos antes, durante uma conversa sobre *Amantes Constantes*, que *A Fronteira da Alvorada* “era sobre” Jean Seberg. Assim mesmo, *en passant*, sem muitos detalhes. Naquele momento, me interessava a recomendação de outro filme deste diretor que eu começava a conhecer, de modo que guardei o título, mas este outro dado aguardou, latente, até que eu sonhasse com as imagens do filme.

Então, se, por um lado, ficou claro que eu apenas adivinhava o que no fundo já sabia (se é que realmente existe alguma adivinhação que não opere dessa maneira), por outro, o modo “disfarçado” de adivinhação, inconsciente, pelo qual essa lembrança se deu, colocou em evidência, para mim, a potência que tem a imagem de carregar dentro dela *fantasmas*, outras imagens “secretas”, mas que podem se tornar visíveis a partir da carga emocional que reconhecemos nelas. Pois, afinal, o dado passado por meu amigo não é exposto pelo filme e chegou até mim sem origem, não como a atualização de uma lembrança (como ocorreria meses depois, de forma aparentemente espontânea), mas como uma reminiscência desta nas novas imagens do meu sonho a partir de associações com as imagens do filme: a figura de Seberg substituindo Carole nos cenários de *La Frontière*, que, por sua vez, já substituíra o que a primeira

vivera.

\*\*\*

Além da referida sensação de repetição que está dispersa pelos filmes de Garrel, também é possível notar uma série de recorrências mais “visíveis”, com a utilização frequente dos mesmos atores e equipe de filmagem, da marcante fotografia em preto e branco, a semelhança entre locações, entre os personagens e as situações e temas que eles colocam em cena... Em uma passada de olho, já se vê dezenas de planos de casais conversando, deitados na cama, ou enquanto caminham nas ruas de Paris, muitas vezes a presença de uma criança que os afetará... Personagens artistas (escritores, pintores, fotógrafos, cineastas...), interpretados tantas vezes por seu filho, Louis Garrel, seu pai, Maurice Garrel, ou pelo próprio Philippe, por seus amigos e companheiras ao longo da vida, como Brigitte Sy e a cantora Nico, a partir do que Garrel chama de *Cinéma d'amitié*, ou cinema de amizade, um princípio de produção em que se trabalha com pessoas com as quais há laços afetivos. No entanto, apesar de uma *repetição* marcante, os filmes resultam *diferentes* e não se con-formam (no sentido de que não se assemelham por imposição de uma forma ou estilo, mas porque parecem tentar responder a um mesmo desejo ao qual terminam por retornar), o que produziu em mim uma certa obsessão, em relação a eles. Como compreender esta sensação de ver, cada vez, sempre “o mesmo filme” e “nunca o mesmo”, simultaneamente, com uma vivacidade, quase como uma atualidade do que se repete, e nas particularidades de cada vez. E por que fazer “sempre os mesmos filmes”, gastar esforços, tempo, dinheiro para, ainda outra vez, mais de 50 anos e 30 filmes passados, criar quadros, cenas e diálogos que de um jeito ou de outro voltam a contemplar as mesmas coisas, refletir sobre as mesmas questões?

Da mesma forma, algumas dessas recorrências são comumente percebidas por outros que escreveram sobre Garrel, como visto nestas palavras do crítico Kent Jones sobre *Um Verão escaldante* (*Un été brûlant*), de 2011:

Aos poucos que estão, de fato, familiarizados com seu trabalho, Philippe Garrel é conhecido por seu intenso foco em um conjunto delimitado de preocupações e obsessões – suicídio, vício em drogas, a tensão entre liberdade individual e responsabilidade, a memória de maio de 68 e sobretudo o fantasma de sua relação com Nico. Em 1989, *Les baisers de secours* inaugurou mais uma poderosa, mas pouco comentada, tensão em sua arte: a passagem do amor romântico à domesticidade e suas constantes negociações e ajustes

persistentes (Jones, 2012).<sup>13</sup>

Talvez o termo “limitado” (*limited*), utilizado por Jones para se referir a esse conjunto de obsessões de Garrel não seja o mais adequado, pois, além de não serem os únicos temas a aparecerem nos filmes (seria possível antecipar outros, como a arte e os sonhos), antes parece que essa obsessão, esse desejo de relançar o olhar sobre as mesmas coisas, provém justamente da impossibilidade de limitá-las. Garrel não cessa, reconhecidamente, de fazer da vida (em especial a própria e de seus queridos) – da intimidade das relações afetivas e das complexidades e ambivalências experienciadas – a matéria central de seus filmes e com isso precisa confrontar-se com o fracasso que é tentar recuperar essa experiência sem traí-la, sem reduzi-la. Não se trata simplesmente de reencenar episódios vividos, de contar a própria história, pois, se fosse esse o caso, bastaria fazê-lo uma vez, como quem diz “eis aí minha vida” ou fazer de cada caso relevante um episódio filmado. O retorno ao mesmo (que na verdade sempre se difere) indica uma procura por algo não alcançado, mas que, de alguma forma, a poesia das imagens toca, sem conseguir identificar.<sup>14</sup>

Assim, se essa busca passa pela materialização de certas coisas, por exemplo a colocação em cena dos temas citados, é porque esse sentimento desconhecido subjacente os perpassa sem se limitar a nenhum deles e ao mesmo tempo dissolve os limites de cada um. Em relação a isso, *Amantes constantes* é exemplar: o filme é sobre o amor de um casal? É, mas..., praticamente, começa com 20 minutos de longos planos nos quais policiais soltam bombas, carros pegam fogo, jovens aguardam atrás de uma barricada. Poderia ser sobre uma revolução, mas essas cenas se ocultam e dão lugar a personagens fumando ópio e conversando sobre arte até que adormecem e sonham... E também com um sonho termina o filme, quando François sonha com a amada Lilie, depois que ela parte para outro país e ele se suicida. Sobrevive, no

---

<sup>13</sup> No original: “To those few who are actually familiar with his work, Philippe Garrel is known for his intensive focus on a limited set of preoccupations and obsessions—suicide, drug addiction, the tension between individual freedom and responsibility, the memory of May ’68, and above all the ghost of his relationship with Nico. In 1989, *Emergency Kisses* inaugurated one more powerful but little-remarked strain in his art: the passage from romantic love to domesticity and its ongoing negotiations and niggling adjustments”.

<sup>14</sup> Geralmente, em suas declarações, Garrel refere-se a ele próprio mais com a palavra artista do que cineasta. (Daney; Garrel, 2018). Da mesma forma, pensa o cinema e as outras modalidades de arte, sobretudo poesia e pintura, mais a partir de um lugar em comum entre elas do que pelo que têm de diferente. Em entrevista concedida a Julien Gester em 2015, quando perguntando sobre o significado do misterioso título do filme *L’ombre des femmes* (*A sombra de duas mulheres*, 2015), Garrel diz não saber exatamente, mesmo que o título se torne uma espécie de chave para o filme: “é um pouco como poesia – e não se faz poesia, no cinema, com poesia escrita” (Garrel, 2015b). (No original: “*c’est un peu comme de la poésie - et on ne fait pas de poésie, au cinéma, avec de la poésie écrite*”). Na mesma entrevista, em sentido semelhante, ele fala em escritura-câmera, pensando no que só se produz efetivamente no ato de filmar, no que não pode ser previamente escrito (mesmo que se parta de um roteiro, mas acontece no conjunto dos elementos cênicos, fotográficos e os atores. Assim, falar em poesia das imagens é um modo de se alinhar com Garrel e permanecer em consonância com uma das questões tratadas neste texto, a busca por tratar de um sentimento de difícil definição, ou mistura de sentimentos que é percebida nos filmes.

entanto, o sentimento subterrâneo, uma espécie de centro poético onde as cenas se conectam e se misturam, estendendo-se por todo o conjunto de filmes pela insistente presença dos elementos que se repetem.

Garrel disse em entrevista ao *Libération* em 2013: “Para mim, o efeito poético se obtém no que há de secreto em uma cena” (Gester, 2013).<sup>15</sup> De alguma forma, os filmes manifestam esse movimento da tentativa impossível de tratar desse indizível da experiência, do mergulho do artista em sentimentos desconhecidos, em um não saber. “Mas esta experiência, nascida do não saber, nele permanece decididamente. Não é inefável, não a traímos falando dela, mas nas questões do saber, ela furta ao espírito até mesmo as respostas que ele ainda tinha. A experiência nada revela e não pode fundar a crença nem partir dela” (Bataille, 2016, p. 33). Não é possível, portanto, reduzi-la ao conhecido, a um conceito, pois ao fazê-lo já se está falando de outra coisa, já se está saindo do não saber.

Assim, é como se a tentativa de definição desse desconhecido pressentisse a presença de algo nomeável e que, por exemplo, começasse por evocar o amor para ocupar esse lugar, o que imediatamente se mostraria insuficiente e apontaria para um ponto em que amor e morte estariam ligados, mas apenas a morte não seria suficiente. Então, talvez seria preciso pensar as duas coisas como uma só, ou voltar a pensar o amor, chegar a pensar a finitude, ou misturar um outro conceito... Os filmes seriam uma bela resposta a esse movimento de onde emerge uma busca, um desejo de se falar – ou, antes, de se pensar – através das imagens: produzir imagens que pensem, com sua capacidade de carregar os múltiplos sentidos do real, sobre algo que se apresenta instante, incontornável, ao cineasta, e que o mobiliza. Ou, que, em um primeiro momento, o imobiliza, se aceitamos que este algo é o que, já em uma entrevista televisionada conjunta da exibição de *Les enfants desaccordés*, de 1964, primeiro curta-metragem de Garrel, o realizador, então com 19 anos, descreve, quando perguntado o que quis dizer ou fazer em seu curta, no qual dois adolescentes fogem de casa e passam os dias ociosamente em um casarão vazio:

Nada. Eu quis mostrar como o vazio, poderia se instalar em uma pessoa e que nada poderia ser feito... e, ao mesmo tempo, eu quis mostrar que há muitos outros modos, de possibilidades de se viver. (...) É a consequência de um modo de vida acumulado... Eu acho que, manifestamente, as pessoas que tenham algum interesse pelas coisas verdadeiras, de tempos em tempos, têm uma espécie de revelação em face da monstruosidade da vida exterior. Todos os seres que ainda tenham... como um pouco de vida em si, de tempos em tempos, são tomados dessa forma pela monstruosidade do resto, e isso... Isso bloqueia o resto, enfim... Momentaneamente eles não podem mais continuar e depois,

---

<sup>15</sup> No original: “*Pour moi, l'effet poétique s'obtient dans le secret d'une scène*”.

de quando em quando, eles superam isso e, às vezes, lá eles permanecem. (...) A presença do abismo, dessa forma.<sup>16</sup>

Podemos aproximar essa interrupção momentânea, pela qual se passa ou se permanece, a parte do que diz Georges Didi-Huberman em uma palestra, transcrita no livro *Que emoção! Que emoção?*, a respeito do *impasse* quando ele defende justamente a potência que tem a emoção de levar, com particular força, da imobilização ao movimento. Essa defesa se faz com uma revisão crítica do papel atribuído à emoção desde a filosofia clássica até a moderna. Com a filosofia grega, Didi-Huberman liga a emoção ao *páthos*, “à paixão, à passividade” (Didi-Huberman, 2016, p. 20), e, seguindo esse radical, ao *impasse*. Ele diz:

A emoção seria assim um *impasse*: *impasse* da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); *impasse* do pensamento (emocionado, perco todas as referências), *impasse* de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). Um *impasse* se dá quando a gente não passa (Didi-Huberman, 2016, p. 21).

No entanto, se os gregos viam nisso um defeito, uma impotência, com os modernos (Hegel, Nietzsche, Bergson...), Didi-Huberman vê a emoção como uma *e-moção*:

Um movimento para fora de si: ao mesmo tempo em mim (mas sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos “possui” mas que nós não “possuímos” por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós (Didi-Huberman, 2016, p. 28).

Assim, o *impasse* de pressentir o abismo, o que “é em grande parte desconhecido para nós”, se torna *moção* para a criação. As palavras de sua declaração, Garrel as encontra aos poucos, tateante, como tocando algo muito grande e muito próximo para que possa vê-lo e descrevê-lo em sua totalidade. Tem certeza da presença desse sentimento na realidade, mas o apresentador da emissão não o compreende: “– São os jovens que passam por isso? É o vazio de uma geração? Quer dizer que uma pessoa normal deveria ter este tipo de reação?”. “– Não,

---

<sup>16</sup> Não foi possível encontrar muitas informações a respeito dessa entrevista, que acontece em conjunto com uma exibição do curta-metragem em uma televisão francesa e que faz parte da cópia do filme que circula digitalmente, mas ela provavelmente ocorreu em 1967, já que Garrel diz ter dezenove anos ao se apresentar. Nela, Garrel não parece muito confortável na posição de entrevistado e, ao mesmo tempo que não quer dar resposta “amenas” ao que lhe é perguntado, também é pouco assertivo, traz algumas hesitações em sua fala. Por isso optei por retirar alguns dos elementos de oralidade na tradução do seguinte original em francês: “*Rien. J’ai voulu montrer comment le vide, comme ça, pouvait s’installer chez une personne et qu’on ne pouvait rien faire pour... et, au même temps, j’ai voulu montrer qu’il y a tous des autres modes de possibilités de vivre. (...) C’est la conséquence d’un mode de vie accumulé.... Je pense que, manifestement, toutes les personnes qu’aient quelque intérêt pour les choses vraies, de temps en temps, ont une espèce d’évidence en face de la monstruosité de la vie extérieure. (...) tous les êtres qui ont encore, soit un peu de vie en eux de temps en temps sont pris comme ça par la monstruosité du reste, qu’ils, enfin et ça... ce là bouche le reste, enfin... momentanément ils ne peuvent plus continuer et puis, de temps en temps, il dépasse ça et, de temps en temps, ils y restent (...) la présence du gouffre, comme ça*”.

ninguém é normal, mas...”. Diante deste não reconhecimento, seria esse sentimento um tipo de delírio, alguma projeção esquizofrênica? Prefiro pensar esse sentimento abismante também como um fantasma, presença invisível que apenas aparecerá para os que conseguirem ou não se negarem a vê-lo, ou mesmo queiram vê-lo, imaginá-lo. Contudo, o modo um tanto vago, às vezes abstrato e um tanto melancólico com o qual Garrel procurou descrever esse sentimento naquele momento, não se deve à dificuldade de “enxergá-lo”, de reconhecer sua presença, mas sim de identificá-lo; de localizar, se existirem, seus limites, um ponto de origem e também a dificuldade de o nomear, de encontrar uma palavra que não se mostre insuficiente para dizê-lo. Se Garrel arrisca caracterizar as consequências da experiência desse sentimento desconhecido, identificá-lo seria na verdade descaracterizá-lo, enquadrá-lo dentro dos limites de outra coisa, do conhecido, limitando, conseqüentemente, sua força e seu alcance.<sup>17</sup> Chamá-lo vagamente de abismo, com sua dimensão insondável, é uma solução provisória para que se possa falar dele. De minha parte, a solução provisória encontrada para falar do fluido poético – que, como em um princípio de vasos comunicantes, espalha-se pelas conexões subjacentes entre os filmes, produzido pelo desejo de Garrel de falar sobre o dito abismo e que persiste, como a obsessora aparição de Carole no espelho – é chamá-lo sentimento fantasma.

\*\*\*

O primeiro capítulo considera o fato deste trabalho centrar-se em torno de Philippe Garrel, a figura de um autor portanto, para discutir questões sobre autoria enquanto começa a apresentar alguns dos elementos recorrentes da poética de Garrel e métodos de seu trabalho e, assim, pensar como eles e suas declarações terminam por construir uma imagem de Garrel, um desenho do autor. Ao mesmo tempo, assume que este texto não tenta reproduzir tal imagem mas fazer um desenho próprio, não só a partir do autodesenho de Garrel, como também a partir das leituras a serem relacionadas com ele.

O segundo capítulo parte do desejo de se pensar uma aproximação do cinema de Philippe Garrel com o Brasil, para buscar ressonâncias, mesmo que em contextos diferentes, entre algumas produções de Garrel nas décadas de 1960/70 e parte do que se produzia no Brasil

---

<sup>17</sup> Encontro em Blanchot o movimento que parte do vazio à “dimensão da linguagem em sua infinitude”, como o que tento desenvolver a partir da fala de Garrel. “Pressentimos também, que se a dor (ou cansaço e a infelicidade) escava entre os seres um vazio infinito, esse vazio é talvez aquilo que mais importa conduzir até a expressão, deixando-o vazio, a tal ponto que falar por cansaço dor ou infelicidade, pudesse ser falar segundo a dimensão da linguagem na sua infinitude” (Blanchot, 2001, p.136). Do desejo de se falar sobre aquilo que nos ultrapassa, ou dizer o *indizível*, justamente das limitações da linguagem, surgirá uma potência, com o deslocamento dos códigos da linguagem ou sua subversão poética.

na mesma época, não só do ponto de vista da arte, com o experimentalismo intenso, mas juntamente de um ponto de vista social, no contexto da contracultura e do cinema *underground*, do pós-maio de 1968, com a revolução deslocada aos corpos e com eles trazida à cena, com o modo com que eram colocados em cena. Também na precariedade relativamente comum aos dois cenários, no cinema de pequenos grupos e poucos recursos. Nessa aproximação, porém, encontraram-se elementos, temas e métodos que se mantêm no restante do trabalho de Garrel,

O terceiro capítulo busca um aprofundamento das acepções de fantasma no mundo dos filmes de Garrel, incluindo diferentes maneiras – secretas ou diretas – com as quais os fantasmas da vida de Garrel se manifestam e relações entre fantasmas e repetição. Pensa também o trabalho visual do diretor com a fragilidade da imagem, seu potencial desaparecimento, em consonância com uma poética de fantasmas e o fantasma como portador de um *páthos* que preenche, com essa carga emocional, as lacunas, o não dito pelos filmes. Tenta ainda falar mais especificamente sobre o sentimento fantasma (que dá nome ao trabalho); da presença dos sonhos nos filmes do cineasta e a relação entre eles e os fantasmas.

O capítulo quatro se apoia nos textos *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, de Gilles Deleuze, para pensar a repetição no conjunto de filmes de Garrel e como os elementos que se repetem formam séries temáticas e materiais, nas quais esses temas se tocam, se complexificam, ganham novos sentidos e conduzem a outros temas. Essas séries ocorrem tanto dentro de um mesmo filme como se extrapolam para o conjunto de filmes, podendo também serem estendidas a filmes e textos de outros autores (discutimos no texto a relação entre Garrel e Godard), pensando a citacionalidade como a continuação de séries entre eles.

O último capítulo encontra em *Amantes constantes* (e no ambiente de 1968 que ele encena) um dos filmes de Garrel no qual se combinam boa parte das recorrências temáticas de sua poética, destacando o sonho, a amizade, as drogas, a revolução, a amizade, os fantasmas, a autobiografia, a arte, a morte (e o suicídio) e o amor. E em como esses temas podem ter em comum o desejo de saída de uma individualidade descontínua, uma busca pela continuidade, em diálogo com o que Georges Bataille apresenta no livro *O erotismo*.

## 1 GARREL E O AUTODESENHO DO AUTOR

Talvez não seja possível negar que esta pesquisa tenha como centro a figura de um autor. A começar pelo título, que já traz o nome de Philippe Garrel. Seria importante, no entanto, considerar como ela, ao mesmo tempo que, de alguma maneira, assume essa figura, tentará desprender-se de certas limitações comumente dadas quando se trata de um autor. Para isso, vamos discutir algumas questões sobre autoria e algumas possibilidades de se pensar e desenhar a imagem de um autor.

De saída, uma das questões centrais a serem discutidas ao longo do trabalho é a da repetição nos filmes de Garrel, o que rapidamente abre caminhos para uma aproximação com a tradição do cinema de autor e em como ela parte também de recorrências para definir os autores, quando se considera, por exemplo, o resumo que Robert Stam faz de um dos aspectos dessa tradição: “Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos” (Stam, 2003, pp. 103-104). Os jovens críticos-cineastas que escreviam, sobretudo ao final dos anos 1950, na revista francesa *Cahiers du cinéma* (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette etc...), e estabeleceram, em muitas de suas críticas, o que foi denominado *politique des auteurs* (política dos autores), valorizavam assim uma certa repetitividade nos filmes de mesmos cineastas, na qual, com as escolhas de encenação, temas e situações filmadas, enquadramentos e movimentos de câmera, se distinguiria (e para isso é preciso que haja algumas repetições nas escolhas) a “personalidade estilística e tematicamente reconhecível”, a assinatura criativa do autor. Pode-se considerar mesmo que a própria tentativa de pensar uma coesão poética, mesmo que volátil, de um conjunto de filmes feitos pela mesma pessoa já participa, de alguma forma dessa tradição, que se inicia desde os primeiros esforços para a legitimação do cinema enquanto arte, em oposição ao (ou apesar de) seu lado industrial, e tem em *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* um dos textos fundamentais. Outro crítico-cineasta, Alexandre Astruc (2012), o escreve em 1948 e defende a potência expressiva artística e filosófica do cinema, a câmera-caneta, “tão flexível e sutil como o da linguagem escrita”, aproximando o cineasta da noção moderna do autor literário ou pictórico:

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja,

uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*.

Percebe-se, nas palavras de Astruc (2012), uma defesa da liberação e ampliação das possibilidades criativas do cinema, porém centralizando esse processo na figura do autor:

O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmara como o escritor escreve com a caneta. Como é que nesta arte, em que a banda visual e sonora se desenrola, desenvolvendo-se através de uma história (ou sem história, isso pouco importa) e de uma certa forma, de uma concepção de mundo, poderíamos fazer diferença entre aquele que pensou a obra e aquele que a escreveu? Imagina-se um romance de Faulkner escrito por alguém senão Faulkner? E *Cidadão Kane* funcionaria noutra forma exceto aquela a qual Orson Welles lhe deu?

Se o culto aos autores, em um grau mais elevado, mas mesmo a metodologia que agrupa os filmes em torno deles (“O autorismo, em última análise, era menos uma teoria que um foco metodológico” [Stam, 2003, p. 111]), tornou-se tão influente para a tradição da cinefilia, a mesma tradição que favorece que se tome contato com um cineasta pouco conhecido como Philippe Garrel, é importante não perder de vista alguns dos problemas que acompanham a supervalorização do autor. O próprio André Bazin, crítico considerado uma espécie de padrinho dos jovens que escreviam na *Cahiers*, observava que a política dos autores, funcionando como um método de seleção dos diretores favoritos de seus adeptos, terminava por desprezar filmes, independentemente de suas qualidades, por não pertencerem à filmografia de um considerado autor, assim como alguns filmes destes eram elevados a um status de obras-primas mesmo sendo, segundo Bazin (1957), apenas medíocres.

Pode-se até imaginar, a partir dessa recepção crítica, um cenário em que artistas se sintam pressionados (seja por produtores, mecenas, gravadoras ou eles mesmos) a manterem-se “fiéis” ao próprio estilo, presos à própria autoria, que inicialmente deveria ser o traço de sua liberdade criadora. Todavia, também a liberdade do espectador (ou leitor) é, por vezes, limitada pela questão do autor, como aponta Roland Barthes:

Esse texto, que se deveria chamar com uma só palavra: *texto-leitura*, é muito mal conhecido porque faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa

ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentido* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o “contra-senso”): procura-se estabelecer *o que o autor quis dizer*, e de modo algum *o que o leitor entende* (Barthes, 2004, p. 27).

Nessa ocasião, Barthes propunha a “morte do autor” para o “nascimento do leitor” (Barthes, 2004, p. 64), um desprendimento da tradição crítica que tinha como objetivo encontrar um sentido final do texto, aquele intencionado pelo autor da obra, muitas vezes utilizando-se do conhecimento biográfico que se tinha desses autores como argumentos que justificariam a interpretação correta de cada obra. No entanto, a imposição de um sentido “correto” é impedir desde o início o movimento espontâneo de leitura, que se dá incessantemente com cada leitor, com as divagações que o atravessam, com as referências que encontra na leitura, as conexões que surgem e percepções particulares, nascendo, juntamente do próprio texto, a cada vez. Ou como escreve Barthes (2004, p. 61):

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.

Conceber um movimento de leitura com tal singularidade implica também no entendimento de uma linguagem viva, móvel e contaminada pelas referências e articulações particulares a cada leitura. E é claro que, mesmo com diferenças, os filmes também nascem no “aqui e agora” de cada leitura-visualização. Se este texto assume a noção de um conjunto de filmes de Garrel, é porque as leituras e releituras feitas atualizam-se sempre, trazendo para cada filme a presença das referências aos vistos anteriormente (evidentemente, isso não se limitaria aos feitos por Garrel), conforme são suscitadas pelo que é exibido na tela. Da mesma forma, ocorrem conexões com o que se lê sobre os filmes, sobre o diretor... Se é limitador restringir o sentido de um texto à biografia de seu autor, por vezes o conhecimento biográfico que se tem dele pode aparecer de forma marcante e incorporar-se à leitura, assim como o que por ele for publicado, como entrevistas, declarações, textos reflexivos, sempre que tenham *ressonância*

com a experiência de “leitura” e, portanto, sem predeterminá-la. Aproximando-se de algumas das discussões presentes nos ensaios de Boris Groys, reunidos em *Volverse público*, especificamente sobre o *design* (ou desenho) de si e a imagem do artista na contemporaneidade, pode-se considerar que, de certo modo, escolher pensar esse conjunto é fazer um desenho do autor, produzir dele uma imagem a partir do desenho de si que ele torna público (mesmo que inconscientemente) com suas obras e materiais anexos. Groys (2016, p. 14) escreve que:

Atualmente, cada pessoa deve estabelecer sua própria imagem no contexto dos meios visuais. (...) Quem quer que queira ser uma pessoa pública e interagir na *ágora* política internacional contemporânea deve criar uma *persona* pública e individualizável que seja relevante não apenas para as elites políticas e culturais.<sup>18</sup>

A facilidade de produção e circulação de imagens, possibilitada principalmente pela internet e os meios digitais, permite que uma pessoa qualquer se coloque publicamente ao participar dessa produção e, com isso, desenhe (ou, tente, ao menos), “con decisiones técnicas y políticas por las cuales el sujeto es ética y políticamente responsable” (com decisões técnicas e políticas pelas quais o sujeito é ética e politicamente responsável) (Groys, 2016, p. 15), uma imagem pública própria. O mesmo se dá com os artistas, que podem explorar, artística e deliberadamente, a construção da própria imagem, como ressalta Groys (2016, p. 39):

Agora, se um artista consegue transpor o sistema da arte, começa a funcionar do mesmo modo que já funcionam os políticos, heróis esportivos, terroristas, estrelas de cinema e outras pequenas ou grandes celebridades: através da mídia. Em outras palavras: o artista se transforma em uma obra. Embora a transição do sistema da arte até o campo do político seja possível, esse deslocamento opera fundamentalmente como mudança no posicionamento *vis-à-vis* com a produção da imagem: o artista deixa de ser um produtor de imagem e se torna ele mesmo uma imagem (...) Sem dúvida, converter-se em uma obra não provoca só prazer, mas também a preocupação de se sujeitar de maneira radical ao olhar do outro, ao olhar da mídia, que funciona como um super-artista. Eu caracterizaria essa preocupação como um efeito do auto *design*, porque força o artista (...) a se confrontar com a imagem de si: corrigir, mudar, se adaptar, ou contradizer essa imagem. (...) Porém, o maior problema do *design* não é como desenho o mundo exterior, mas como desenho a mim mesmo, ou melhor, como me relaciono com o modo com o qual o mundo me desenha. (...) Ao mesmo tempo, espera-se que todo mundo seja seu próprio autor.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> No original: “*Actualmente, cada persona debe establecer su propia imagen en el contexto de los medios visuales. (...) Cualquiera que quiera ser una persona pública e interactuar en el ágora política internacional contemporánea debe crear una persona pública e individualizable que sea relevante no solo para las élites políticas y culturales*”.

<sup>19</sup> No original: “*Ahora, si un artista logra trasponer el sistema del arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios. En otras palabras: el artista se transforma en una obra. Mientras la transición desde el sistema del arte hacia el campo de lo político sea posible, este desplazamiento opera fundamentalmente como cambio en el posicionamiento del artista vis-à-vis con la producción de la imagen: el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen (...)* Por supuesto, convertirse en una

Para os artistas, de fato, “ser seu próprio autor”, em algum grau, torna-se algo quase inevitável, visto que passam a ser pessoas públicas do momento em que “assinam” a arte que publicam (como se virassem, automaticamente, “a pessoa que fez esta obra”, confundindo-se com elas), sujeitando-se, de saída, ao olhar do outro. Talvez caiba, inclusive, pensar uma diferença entre o termo *design* de si, tratado diretamente por Groys, como uma construção direta da própria imagem pública e o desenho de si que acontece juntamente da criação artística, com essa imagem-autor encontrada na confusão de autor e obra. Nesses termos, pode-se pensar no autor como uma imagem em permanente tensão entre o *design* de si, o autodesenho, ou autopoética (pensando justamente nas decisões artísticas que refletiriam nessa imagem), e o trabalho do “super-artista” referido por Groys, quer dizer, a leitura e manipulação que o outro, ou os meios, farão dessa imagem.

Diante da longa carreira de Philippe Garrel, não há dúvida de que sua posição nessa tensão passou (ou passa) por modificações ao longo dos anos. No entanto, ao observá-la, parece predominar a vontade do cineasta em evitar a construção de uma persona pública,<sup>20</sup> com reduzidas aparições midiáticas, relativamente poucas entrevistas (mais frequentes, nos últimos anos, mas geralmente focadas no lançamento de algum filme) e características de produção particulares dos filmes (melhor abordadas adiante). Ao mesmo tempo, porém, a autopoética é incorporada aos filmes de maneira, por vezes, até radical (e, talvez, por isso, afinal, seja relevante pensar Garrel nos termos agora abordados), assim como a busca, às vezes sacrificante, pela liberdade artística. Neste sentido, Garrel estaria próximo de algo que Groys (2016, p. 53) apresenta acerca do artista moderno:

Os artistas (modernos) exigiam o direito de tomar decisões soberanas a respeito do conteúdo e da forma de seus trabalhos, para além de qualquer explicação ou justificação *vis-à-vis* para o público. Esse direito foi concedido a eles, mas somente até certo ponto. A liberdade de criar arte de acordo com a própria vontade soberana não garante que o trabalho do artista também seja exibido em um espaço público. A inclusão de qualquer obra em uma exibição

---

*obra no solo provoca placer, sino también la preocupación de quedar sujeto de una manera radical a la mirada del otro, a la mirada de los medios que funcionan como un super-artista. (...) Yo caracterizaría esta preocupación como un efecto del autodiseño, porque fuerza al artista (...), a confrontarse con la imagen de sí: a corregir, cambiar, adaptarse o contradecir esta imagen. (...) Pero el problema más grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña. (...) A la vez, se espera que todo el mundo sea su propio autor”.*

<sup>20</sup> Pode parecer um pouco deslocado pensar esse tipo de questão a respeito de artistas que iniciaram sua trajetória muito antes da popularização da internet, como é o caso de Garrel (mesmo considerando sua vasta produção já no século XXI), entretanto, uma breve comparação – para exemplificar com outros dois cineastas de estilo marcante e gosto pelo experimentalismo – com Glauber Rocha, que começou a filmar ainda na década de 1950, antes de Garrel e chegou a apresentar um programa na televisão aberta, ou com David Lynch, que começa na década de 1970 e mantém atualmente um canal no YouTube, no qual publica, entre outras coisas, vídeos diários com a previsão do tempo e com o número do dia, revela escolhas diversas em relação aos usos criativos da própria imagem.

pública deve ser, ao menos potencialmente, publicamente explicada e justificada. Ainda que o artista, o curador e o crítico sejam livres para argumentar a favor ou contra a inclusão de certas obras, cada uma dessas explicações e justificações atenta contra o caráter autônomo e soberano da liberdade artística que a arte modernista aspirava alcançar.<sup>21,22</sup>

Essa atitude moderna, com a exigência por liberdade artística, da qual Garrel se acerca, colabora para uma solidez do autodesenho, que pode ser interpretado também como um modo de resistir à inevitável apropriação das imagens dos artistas por um sistema que tenta manipulá-las de acordo com seus interesses, muitas vezes para que circulem, enquanto mercadoria, mais facilmente, mesmo que, como será apresentado mais adiante, isso o leve, se preciso for, a uma certa marginalidade; ao passo que outros artistas preferem resistir à transformação em mercadoria (às vezes, porém, assumindo tal posição), colocando-se no centro desse sistema, utilizando o *design* de si para transformar a própria vida, publicada nos meios visuais, em obras de arte.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Esta exigência moderna por liberdade refere-se também a mudanças históricas quanto ao estatuto do artista, mencionadas por Groys (2016, p. 11) na introdução do livro, de “quando o artista começou a servir a um grande público no lugar de servir ao regime de mecenato, representado pela igreja e pelos poderes autocráticos tradicionais. Nesse momento, o artista era obrigado a apresentar os “conteúdos” – temas, motivos, narrativas e demais conteúdos – ditados pela fé religiosa e pelos interesses do poder político”. No original: “*cuando el artista empezó a servir a un gran público en lugar de servir al régimen de mecenazgo representado por la iglesia o los poderes autocráticos tradicionales. En ese momento, el artista estaba obligado a presentar los “contenidos” – temas, motivos, narrativas y demás – dictados por la fe religiosa o por los intereses del poder político*”. Se Garrel preza pela independência artística, outros cineastas (possivelmente a maioria), em contraste, trabalham sob encomenda, realizando projetos de estúdios, de emissoras de televisão ou de outros produtores, geralmente, devendo atender a determinados interesses dos contratantes, ainda que, eventualmente, consigam manter maior ou menor dose de liberdade.

<sup>22</sup> No original: “*Los artistas (modernos) exigían el derecho a tomar decisiones soberanas respecto del contenido y la forma de su trabajo, más allá de cualquier explicación o justificación vis-a-vis del público. Ese derecho les fue concedido pero hasta cierto punto. La libertad de crear arte de acuerdo a la propia voluntad soberana no garantiza que el trabajo del artista también sea exhibido en un espacio público. La inclusión de cualquier obra en una exhibición pública debe ser, al menos potencialmente, públicamente explicada y justificada. Aunque el artista, el curador y el crítico son libres de argumentar a favor o en contra de la inclusión de ciertas obras, cada una de esas explicaciones y justificaciones atenta contra el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte modernista aspiraba a ganar*”.

<sup>23</sup> Um exemplo tirado do texto de Groys (2016, p. 43): “Em nossos dias, a imagem romântica do *poète maudit* se substituiu pela do artista explicitamente cínico – ganancioso, manipulador, com interesses comerciais, preocupado unicamente em obter lucro econômico e em fazer da arte uma máquina para enganar a audiência. Conhecemos essa estratégia de cuidadosa autodenúncia através dos exemplos de Salvador Dalí e Andy Warhol, de Jeff Koons e Damien Hirst. Ainda que seja antiga, essa estratégia raramente falha. Ao considerar a imagem pública desses artistas tendemos a pensar “que terrível!” e, ao mesmo tempo, “que certo!”. O *autodesign* como autodenúncia ainda funciona em uma época na qual o design da honestidade – com seu grau zero de corte vanguardista – falha. Aqui, de fato, a arte contemporânea expõe como funciona toda a cultura das celebridades: através de cuidadosas revelações e autorrevelações”. No original: “*En nuestros días, la imagen romántica del poète maudit se sustituyó por la del artista explicitamente cínico – codicioso, manipulador, con intereses comerciales, preocupado unicamente en obtener rédito económico y en hacer del arte una máquina para enganar a la audiencia. Hemos conocido esta estrategia de cuidadosa autodenuncia a través de los ejemplos de Salvador Dalí y Andy Warhol, de Jeff Koons y Damien Hirst. Aunque sea antigua, esta estrategia raramente falla. Al considerar la imagen pública de estos artistas tendemos a pensar “¡qué terrible!” y al mismo tiempo “¡qué cierto!”.* El *autodiseño* como autodenuncia todavía funciona en una época en que el diseño de la honestidad – con su grado cero de corte

Entre as opções de produção, adotadas por Garrel para privilegiar essas decisões soberanas, estão os filmes (em especial, seus primeiros) realizados com sobras de película cinematográfica, ou película vencida, obtidas como doação no trabalho de estagiário que fazia em outros filmes, ou compradas a baixo custo diretamente nos *sets* de filmagem.<sup>24</sup> Ainda na década de 1960, o cineasta participa do coletivo experimental Zanzibar, “um grupo radical de cineastas/artistas, formado por Philippe Garrel, Jackie Raynal, Serge Bard, Daniel Pommereulle, Olivier Mosset, Frédéric Pardo, Caroline de Bendern e Zouzou” (Shafto, 2018, p. 82), que contava com o financiamento da rica herdeira Sylvina Boissonnas, responsável por produzir filmes como *O Leito da Virgem* e *A Cicatriz Interior*, atuando praticamente como uma mecenas, permitindo filmes relativamente luxuosos (quando se observa, por exemplo, os sofisticados e complexos *travellings*, no primeiro) para o padrão de Garrel, sem impor, contudo, restrições ao trabalho do diretor que visassem à aceitação do filme pelo público e um maior retorno comercial.

Mesmo após o fim do mecenato com o qual contava, no início da década de 1970, Garrel não abre mão de sua independência artística, assumindo inclusive consequências duras que o viver da (e para a) arte acarretaram naquele momento, como ele relata na entrevista de 2013 com o significativo título (vindo de uma de suas declarações) de “*Par moments, le cinéma a construit ma vie. a d'autres, il l'a détruite*”:

Ah, sim, vivi em camadas muito baixas da economia. Com uma renda próxima ao nada. Fisicamente, estive mesmo em perigo. Me alimentei verdadeiramente muito pouco durante alguns anos. Em um momento, vivi em um apartamento sem aquecimento, sem eletricidade mesmo. Inclusive, pago um pouco por isso, fisicamente. Quando eu conseguia algum dinheiro, preferia comprar um pouco de película (cinematográfica) do que um sanduíche. E pegava uma câmera emprestada (Garrel, 2013).<sup>25</sup>

Como conta em *Philippe Garrel, retrato de um artista (Philippe Garrel, portrait d'un artiste, 1998, de Françoise Etchegaray)*, nesse período, ele pensava em viver como um pintor, bastando-lhe um ateliê, sua companheira/modelo – à época a cantora e modelo alemã Nico – e

---

vanguardista – falla. Aquí, de hecho, el arte contemporáneo expone cómo funciona toda la cultura de las celebridades: a través de cuidadosas revelaciones y autorevelaciones”

<sup>24</sup> No documentário *Le Jeune Cinéma: Godard et ses émules* (1967), Garrel discute esta e outras estratégias para reduzir os custos de filmagem com seu amigo e “mestre”, o diretor Jean Eustache (1938 – 1981). Os pedaços restantes de um rolo de filme usado ficam mais baratos não só por estarem mais próximos da data de vencimento, mas principalmente por, sendo curtos, impedirem a realização de planos contínuos mais longos e, muitas vezes, dificultarem que se soubesse precisamente quanto tempo de filmagem lhes restavam.

<sup>25</sup> No original: “Ah, j’ai vécu dans des zones très basses de l’économie, oui. Avec des sommes proches du néant. Physiquement, je me suis même mis en danger. Pendant un certain nombre d’années, je me suis vraiment très peu alimenté. J’ai vécu dans un appart sans chauffage, sans électricité même, un moment. Je le paie un peu physiquement d’ailleurs. Quand j’avais un peu de fric, je préférerais acheter de la pelloche qu’un sandwich. Et j’empruntais une caméra”.

o material para filmá-la. Garrel e Nico, falecida em 1988, tiveram um relacionamento amoroso intenso durante os anos 1970, conjugado a uma parceria artística, com Nico atuando em diversos filmes de Garrel e compondo algumas trilhas musicais para eles (destaca-se *La cicatrice intérieure*, que Garrel define como uma espécie de videoclipe para o álbum dela intitulado *Desertshore*, de 1970), e uma parceria no vício em heroína que os consumiu intermitentemente durante alguns anos. Sobre o momento em que viveram juntos, Luiz Carlos Oliveira Júnior destaca a dimensão ética que Garrel procurava nesse modo de pintura com poucos recursos financeiros:

O que ele almejava assimilar da pintura não era uma convenção visual, um dispositivo estético, um expediente (figurativo ou abstrato, pouco importa), uma tradição iconográfica, um sistema de representação; enfim, a relação de Garrel com a pintura repousava, antes, numa atitude, numa ideia de pintura que extrapolasse o fazer artístico e dissesse respeito a uma ética de vida (Oliveira Jr., 2018. p.103).

Em um mesmo sentido, Garrel distribuía seus filmes por conta própria, mesmo ao custo de sua visibilidade, tornando raras as exposições. Ele conta que, nos anos 1970, praticamente só era possível vê-los nas exposições que Henri Langlois fazia na cinemateca francesa, em especial, perto do Natal:

Sim, na noite de réveillon. No dia 24 de dezembro. Eu que pedia isso a ele (Langlois). Porque eu era um jovem tão quebrado que não podia festejar o Natal. Então eu pensava nas pessoas como eu, que poderiam enlouquecer pensando no que fariam naquela noite, na qual pode-se sentir muito só, e que poderiam dizer a elas mesmas: “Bom, às 20 horas podemos, pelo menos, ver esse filme”. Essa projeção era, inclusive, uma das raras ocasiões para assistir a alguns de meus filmes, já que eles não eram realmente distribuídos (Garrel, 2013).<sup>26</sup>

Pode-se compreender o efeito da atitude de Garrel com este comentário de Groy (2016, p. 66):

Há poder na exclusão e especialmente na autoexclusão. Aquele que está excluído pode ser poderoso justamente porque não é controlado pela sociedade; tampouco precisa limitar suas ações soberanas por alguma discussão pública ou por alguma necessidade de autojustificação pública.<sup>27</sup>

A ética de “pintor” de Garrel, que, por um lado, colocou em risco até sua saúde, que, em

<sup>26</sup> No original: “*Oui, le soir du réveillon. Le 24 décembre. C’est moi qui lui demandais. Parce que j’étais un jeune homme tellement fauché que je ne pouvais pas fêter Noël. Alors je pensais aux gens comme moi, qui flipaient de savoir ce qu’ils allaient faire ce soir-là, où on peut se sentir si seul, et qui pouvaient se dire : ‘Bon, à 20 heures, on pourra au moins aller voir ce film’.* Pour certains de mes films, cette projection était d’ailleurs une des rares occasions de les voir puisqu’ils n’étaient pas vraiment distribués”.

<sup>27</sup> No original: “*Hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública*”.

sua autoexclusão do sistema de produção e difusão tradicional do cinema, até em relação a um baixo padrão de orçamento, resultou em raras exibições (totalmente distante da lógica do retorno financeiro); por outro, permitiu esse exercício de soberania artística, na criação de filmes que provavelmente nunca seriam feitos dentro de tal sistema. Pode-se mencionar, por exemplo *Les Hautes Solitudes*, filme-retrato, em preto e branco, silencioso do começo ao fim, composto basicamente por planos próximos da atriz Jean Seberg (mas também de Nico e Tina Aumont), em um duplo-sentido de proximidade, uma aproximação pelos *closes* – por vezes com o rosto da atriz ocupando boa parte da tela, com seus detalhes, sutilezas perceptíveis na transição entre expressões, lágrimas que escorrem dos olhos e o modo como recebe a luz, natural, muitas vezes “estourada”, de um branco espectral que desfaz os limites do rosto, ou na luz fraca de interior, dessa vez, com os contornos desaparecendo no escuro; e uma proximidade no sentido de intimidade, por exemplo, nos planos de Seberg deitada na cama de camisola ou chorando. Na mesma linha segue *Le berceau de cristal*, dessa vez, colorido, seus planos também são dedicados, na maior parte, a enquadrar pessoas – Nico, Anita Pallenberg, Frédéric Pardo e o próprio Garrel, entre outros. Esse não é um filme totalmente silencioso, há, em momentos, uma trilha musical composta pela banda de rock experimental alemã Ash Ra Tempel em parceria com Lütz Ülbrich, porém, as falas praticamente resumem-se a declamações de Nico, em *over*, de letras que futuramente comporiam canções do seu disco *Drama o Exile* em planos que constituem uma porção marcante do filme, nos quais a vemos, deitada, fumando ou escrevendo, quase como em uma documentação de seu processo criativo. A ideia de “pintura da musa” se reforça, nesse caso, com a iluminação quase como *chiaroscuro* (Figura 6), com o contraste alto entre a luz dura e forte, que incide no rosto de Nico, e o fundo escuro, e o diálogo com os planos nos quais se documenta o trabalho de pintura de Frédéric Pardo, grande amigo do diretor.



Figura 6: fotograma do filme *Le berceau de cristal*, de Philippe Garrel, 1976.

A respeito do momento posterior (e corrente), quando passou a trabalhar com roteiros escritos e com produtores, em um modo um pouco mais convencional, Garrel assegura, após ser perguntado sobre uma possível perda de liberdade nessa mudança, que conseguiu manter o controle criativo sobre seus filmes:

A mesma. Uma vez que faço filmes que custam pouco, mesmo por comparação ao restante panorama do cinema francês, isto deixa-me tranquilo. E porque me recuso sempre a cortar e a mudar os meus filmes, digo de antemão ao produtor que o meu método é ser totalmente livre. Logo, em termos de liberdade não mudou grande coisa. O que mudou foi que passei a trabalhar com gente que já pode ter um salário, o que me permite trabalhar com quem eu quero. Aos vinte anos podemos fazer um filme sem orçamento, mas isso só resulta quando se é assim tão novo. Se queremos implicar gente com 28, 30 anos que já tem filhos, vive junto e paga casa, não lhes podemos pedir que venham trabalhar por nada. É impossível, as pessoas têm que comer, um salário é indispensável (Garrel, 2015a).

Apesar da declaração de Garrel, é evidente que a própria alteração de modos de produção acarreta algumas restrições, como, por exemplo, filmar mais ou menos o que está escrito no roteiro aprovado pelo produtor. Permanece, contudo, o cultivo da soberania artística, que remete à visão do cineasta enquanto autor defendida por Astruc em *Nascimento de uma*

*nova vanguarda: a cámara-stylo*. A partir disso, a imagem do autor ganhará seus traços, no caso de um artista que prefere não explorar midiaticamente o *design* de si, a partir de uma coesão poética notável em sua obra e de uma conjunção entre o que nela se repete em termos temáticos e técnicos. A câmera-caneta, nesse sentido, é, também, a que desenha o próprio autor. Essa coesão, por sua vez, faz-se apreensível, exhibe-se, sobretudo, no “espaço” de um conjunto de filmes, desenhando-se, por exemplo, a partir de determinadas decisões a respeito do que (e como) será filmado a cada vez,<sup>28</sup> trazendo alguma semelhança com uma lógica de seleção apontada por Groys acerca da instalação, como uma instância em que os artistas assumem o controle, não apenas da obra, mas do espaço de exibição, do posicionamento de um conjunto de obras ou objetos nesse espaço:

A instalação opera como um modo de privatização simbólica do espaço público de uma exposição. Pode ser uma exposição padrão e curada, porém seu espaço está desenhado de acordo com a vontade soberana de um artista individual que, supostamente, não tem que justificar publicamente a seleção dos objetos que incluiu ou a organização da totalidade do espaço da instalação. (...) Tudo que se inclua em tal espaço se torna parte da obra simplesmente porque está localizado dentro desse espaço. (...) Demostra uma certa seleção, uma cadeia de opções, uma lógica de inclusões e exclusões e aí se pode ver, então, uma analogia com uma exposição curada. Mas esse é justamente o ponto: aqui, a seleção e o modo de representação são uma prerrogativa soberana unicamente do artista, está baseada exclusivamente em decisões pessoais e soberanas que não necessitam mais explicação ou justificativa. A instalação artística é uma maneira de expandir o domínio dos direitos soberanos do artista, do objeto individual até o espaço mesmo da exposição (Groys, 2016, p. 54-55).<sup>29</sup>

Sem dúvidas, não há necessidade de uma coesão, ao menos aparente, entre os objetos de uma instalação (até porque essa exigência já atentaria contra a soberania do artista). Além disso, é preciso fazer uma ressalva sobre como boa parte do público dos dias de hoje se relaciona, a partir do modo como as cópias dos filmes circulam, por meio da internet, com relativa facilidade (inclusive com um diretor não muito conhecido como Garrel), com esse espaço de um conjunto filmico, retomando, de certa forma, o controle sobre o percurso a ser

---

<sup>28</sup> Como se nessas decisões se refletisse sobre a questão: “por que realizar este filme depois desse, nessa sequência?”.

<sup>29</sup> No original: “*La instalación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición. Puede ser una exhibición estándar y curada pero su espacio está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que, supuestamente, no tiene que justificar públicamente la selección de los objetos que incluyó o la organización de la totalidad del espacio de la instalación. (...) Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. (...) Demuestra una cierta selección, una cadena de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones y uno puede ver entonces una analogía con una exhibición curada. Pero ese es justamente el punto: aquí, la selección y el modo de representación es una prerrogativa soberana únicamente del artista, está basada exclusivamente en decisiones personales y soberanas que no necesitan más explicación o justificación. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual hacia el espacio mismo de la exhibición*”.

feito de um “objeto” a outro, assistindo e reassistindo aos filmes na ordem que lhes for conveniente. O que se espera ressaltar, com essa comparação, é justamente a “lógica de inclusões e exclusões”, o gesto artístico que aparece ao se pensar um conjunto<sup>30</sup> e que em Garrel é especialmente marcante pela *repetição* característica de seus filmes. A repetição será abordada com mais detalhes, com a questão das séries, ao longo desta pesquisa, porém aqui já se adianta o desejo de repetição. Pensar em realizar o próximo filme e escolher (mesmo que inconscientemente) mostrar variações dos mesmos temas e personagens, com os mesmos atores, ao longo de muitos filmes e anos, por um lado, parece manifestar a persistência desses assuntos, quase como uma obsessão da qual nunca se dá conta, como se fossem incontornáveis. Por outro lado, nessa reiteração, torna patente o gesto de seleção e, com isso, o papel privilegiado dos elementos recorrentes na constituição de uma poética, associando-a, assim, à imagem do autor, ela própria uma espécie de centro poético.

Se as recorrências passam a ser perceptíveis quanto mais se assiste aos filmes do conjunto, neste mesmo movimento logo notam-se também, entre elas, os traços pessoais do cineasta, a começar por sua própria presença em cena, em alguns deles, destacando-se o exemplo de *Les Baisers de Secours*, como bem descrito neste artigo de Edson Costa Jr. (2018, p. 99-100):

Já *Beijos de emergência* complexifica um pouco mais a ponte entre a figura e o dispositivo cinematográfico. Um realizador chamado Mathieu (interpretado pelo próprio Garrel) escreve um filme autobiográfico no qual será encenada a relação com sua mulher, Jeanne (Brigitte Sy, esposa de Garrel à época). Quando uma terceira personagem, Minouchette, é convidada para fazer o papel de Jeanne, esta última sente o risco de perder sua posição e ser substituída não apenas na obra, mas na própria vida de Mathieu. Nesse jogo de espelhamentos, uma das cenas mostra o encontro entre Jeanne e Minouchette, isto é, do referente real com a atriz que vai interpretá-lo, do corpo com a figura que lhe servirá de presença na imagem do filme a ser feito. O que está em jogo é a perda ou a transferência da identidade de Jeanne para a de sua intérprete, o risco de um vampirismo de um corpo por outro. A ameaça de usurpação é indicada pela luz que vem da janela e invade o ambiente em que conversam. A cada vez que as figuras passam à frente, a iluminação ameaça borrar os contornos dos corpos e diluí-los na brancura da imagem. Discute-se para decidir quem vai encarnar a personagem no filme como quem trava uma luta para existir. O circuito entre luz, imagem e corpos evidencia um drama próprio do aspecto autobiográfico da obra de Garrel, em que estar na imagem envolve uma condição de existência e atuar no filme de quem se ama é permanecer vivo em seu coração”.

---

<sup>30</sup> Da mesma forma, também é interessante mencionar o ato de destruir, deliberadamente, seu primeiro curta-metragem, *Une plume pour Carole* (1962), como conta Philippe Azoury (2019) na apresentação para uma retrospectiva da cinemateca francesa sobre Garrel. Desta vez o próprio protagonista do filme, também conhecido como *Um Francês à Londres*, Jérôme Lapperousaz teria dado a película para que Garrel filmasse, segundo a pesquisa de Nanako Tsukidate (2018).

Além de Philippe e Brigitte, o filho do casal (no filme e na vida), Louis, ainda criança, faz uma das primeiras de suas muitas atuações, assim como Maurice Garrel, pai de Philippe, este já veterano em participações nos filmes do filho. Garrel chama de *cinéma d'amitié*<sup>31</sup> este “método”, bastante alinhado com a frase de Costa Jr. supracitada (“atuar no filme de quem se ama é permanecer vivo em seu coração”), no qual procura, no mais das vezes, fazer cinema (e isso inclui não apenas atores, como toda a equipe) com pessoas com as quais tenha uma relação afetiva (como os já mencionados, Nico e Frédéric Pardo), como familiares, amigos e amantes. Tal opção, certamente, produz diferenças em relação ao ambiente costumeiro do cinema mais tradicional que usualmente privilegia um profissionalismo quase ao modo de uma linha de montagem,<sup>32</sup> ou escolhe seus atores por determinações de *marketing*, porém, é fácil perceber nos filmes de Garrel o interesse em conectar o ambiente íntimo dos bastidores com o das cenas, *Um cinema do espetáculo íntimo*, como define o título de um ensaio do crítico Adrian Martin (2018), ressaltando uma das mais marcantes recorrências dos filmes de Garrel, o tom e as situações de intimidade trazidas à tela, como visto nas muitas cenas onde casais conversam deitados na cama, mas nas quais o silêncio que entrecorta as palavras, por vezes até interrompendo uma frase no meio, é tão importante para a construção da intimidade – na maneira como os personagens aceitam calmamente a necessidade desse intervalo que é, ao mesmo tempo, espaço e o puro estar junto – quanto o teor, amoroso ou cotidiano, do diálogo, bem como os planos, muitas vezes fechados, em seus enquadramentos, que parecem aproximar ainda mais os personagens, na grande parte do quadro ocupada pelos dois rostos (Figura 7). Podem ser citados também os diálogos profundos entre amigos sobre a vida ou os personagens em solitário desespero, chorando ou sonhando.

---

<sup>31</sup> Cinema da amizade. Garrel (2015b) confirma esse nome em entrevista ao site À pala de Walsh, onde também conta que esse princípio é herança do ator, Charles Dullin, professor de teatro de seu pai.

<sup>32</sup> De uma dessas *Amitiés*, na verdade o relacionamento amoroso com Nico, ocorreu o encontro de Garrel com Andy Warhol, que terminou por retroalimentar o *cinéma d'amitié* com a impressão que a maneira com a qual este filmava causou em Garrel, como descrito por ele em entrevista de 2001: “Quando Nico me apresentou a Warhol na *Factory*, o que encontrei em seu cinema artisticamente revolucionário depois da *Nouvelle Vague*, era que não filmava com técnicos, mas com um pequeno grupo de amigos entre os quais dividia as funções. Dessa maneira, se criava um ambiente no *set* que não existe se trabalhas com profissionais que não conheces. Todos os gestos do cinema industrial eram substituídos por outros do cinema amador”. No original : “*Cuando Nico me presentó a Warhol en la Factory lo que encontré en su cine artisticamente revolucionario después de la nouvelle vague era que no rodaba con técnicos sino con un pequeño grupo de amigos entre los que repartía los papeles. De esta manera se creaba una atmósfera en el plató que no existe si trabajas con profesionales que te son extraños. Todos los gestos del cine industrial eran reemplazados por otros sacados del cine amateur*” (Alcalde, 2001). O contato com o cinema *underground*, como o praticado por Warhol, e com a contracultura foi significativo para Garrel, como será discutido no capítulo seguinte.

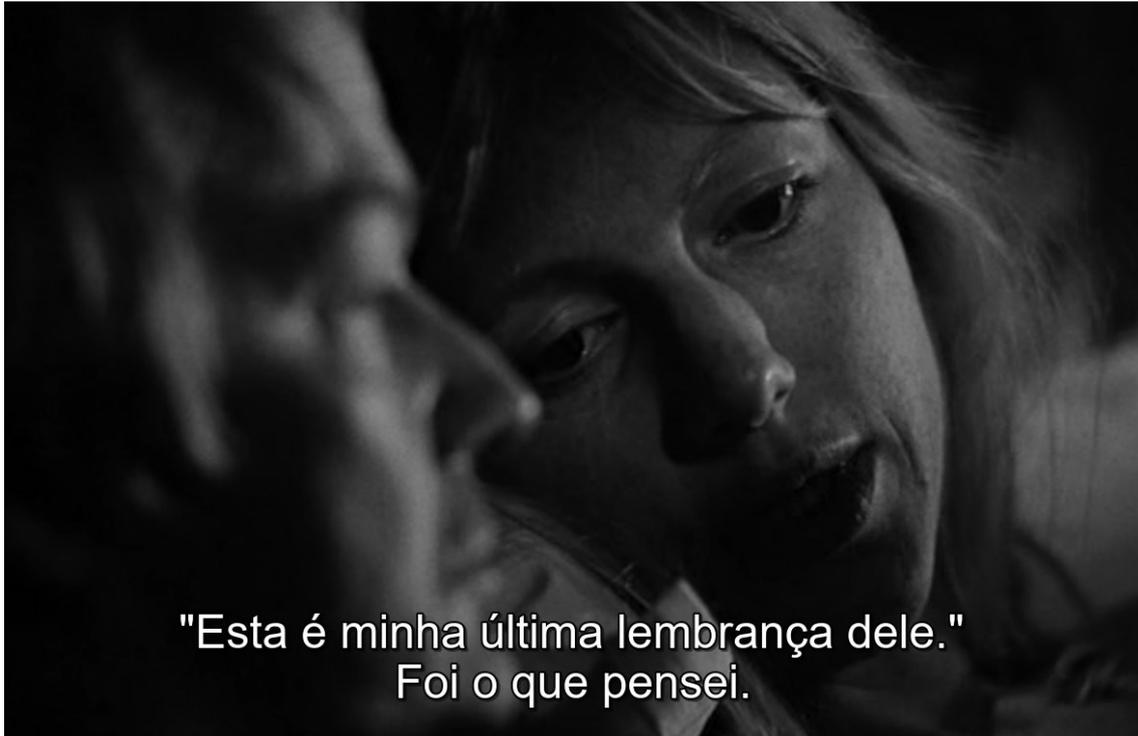


Figura 7: fotograma do filme *O nascimento do amor*, de Philippe Garrel, 1993.

Então, se há uma busca por uma afinidade entre intimidade de *set* e cena, percebe-se que ela não deixa de ser também bastante construída em filme e palavra (quando há palavras), na luz “estourada” ou sequestrada que, em branco ou negro, dilui os contornos entre os corpos que se tocam, no som das palavras sussurradas ou gritadas (estas, mais raras), de modo distinto em comparação com estratégias mais documentais, usadas para o mesmo fim, que poderiam privilegiar a mobilidade da câmera, um uso mais natural da luz, uma reduzida interferência, na tentativa de preservação da intimidade espontânea (mas que, geralmente, também exige um trabalho de construção) que acontece diante das lentes. Entretanto, em alguma medida, Garrel não deixa de documentar a vida – a própria e a dos que ama, vivos ou mortos – se não tal qual um documentarista adepto ao cinema direto que a registra, no instante em que se desenrola, em sua escrita ficcional<sup>33</sup> que responde à memória afetuosa, pensando este termo na duplicidade do amor e dos entes amados que a compõem – “um romance de família baseado em eras, gerações, transmissões”, sugere Adrian Martin (2018, p. 23) –, e da afecção que a desperta, da força que ainda perfura o presente e instiga-o à escrita (à memória enquanto fantasma, como tentar-se-á pensar ao longo deste texto).

<sup>33</sup> É claro que fazer cinema é também viver, ainda mais quando se propõe, como os métodos de Garrel, borrar os contornos entre vida pessoal e trabalho, assim como os filmes também são documentos de seu próprio acontecimento e desse convívio a eles dedicado.

Sem dúvida, é possível fazer leituras dos filmes de Garrel que ignorem por completo esses elementos de escrita biográfica, porém, um mínimo conhecimento da vida pessoal de Garrel basta para reconhecê-los, vê-los transbordar os filmes e notar, na passagem de um filme ao outro, independentemente de uma ordem cronológica, como reaparecem e recombina-se. Não é difícil associar, por exemplo, o amigo pintor Frédéric Pardo, de aparição já citada em *Le Berceau de Cristal*, com o protagonista de *Um verão escaldante*, também pintor, também Frédéric (Louis Garrel). Ou então reconhecer Nico, que aparece em tantos filmes de Garrel<sup>34</sup> (antes mesmo da dedicatória a ela ao final do filme), no amor pela personagem de Marianne, de *Já não ouço a guitarra*, viciada em drogas, na figura da atriz Johanna Ter Steege, com seu sotaque (embora a atriz seja holandesa e Nico fosse alemã, há um efeito parecido) e em especial com os cabelos claríssimos, e que também aparece nos sonhos de Philippe (Luis Rego), outro pintor, protagonista de *O Coração Fantasma*, como fantasma de um amor do passado, ou ainda no nome Christa, nome verdadeiro de Nico, dado à personagem do filme realizado dentro do filme em *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* De maneira até mais direta, percebe-se a relação entre as imagens de protestos e confrontos captadas durante maio de 1968, em *Actua 1* (Figura 8) e àquelas encenadas em *Amantes Constantes* (Figura 9), evidência de pertencimento do episódio à biografia do diretor. Sobre esse ponto, Thierry Jousse (2018, p. 75) propõe:

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.

---

<sup>34</sup> Mais precisamente, Nico atua em *A Cicatriz Interior* (1972), *Athanor* (1972), *Altas Solidões* (1974), *Um Anjo Passa* (1975), *O Berço de Cristal* (1975), *Viagem ao Jardim dos Mortos* (1976), *O Azul das Origens* (1979). Além disso, também é possível ouvir algumas de suas músicas, não apenas nesses filmes, como em outros, por exemplo, em *O Leito da Virgem* (1969) e *Amantes Constantes* (2005).



Figura 8: fotograma do filme *Actua I*, de Philippe Garrel, 1968.



Figura 9: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

Garrel, contudo, não se limita a transcrever fatos biográficos, mas também os reescreve, os reimagina. Se Jousse (2018, p. 76) vê, a partir da fase pós 1980, uma divisão básica dos personagens garrelianos, entre *sobreviventes* e *fantasmas* (que resistiram à loucura, aos vícios, ao suicídio... ou não), é possível perceber também como essa reescrita os troca de lugar, fazendo sobreviver, ao inscrever na imagem dos filmes, os fantasmas, e fantasiar outros fins para os sobreviventes, incluindo o próprio cineasta, notadamente com os muitos suicídios dos *alter ego* interpretados pelo filho Louis.

Tão tradicional quanto a noção de autoria no cinema é o questionamento desta pelo caráter coletivo do cinema, uma arte que quase sempre necessita ser realizada em equipe. É curioso considerar como o *cinéma d'amitié*, por um lado, requer a participação específica dos “amigados” para existir – quando se pensa, por exemplo no jogo único que se cria ao contracenarem Louis e Maurice Garrel, neto e avô, em *Amantes Constantes* ou *Um verão escaldante*, não como eles próprios, mas como neto e avô, ou filho e pai, de seus personagens –, depende ainda, por outro lado, de um *eu* que os reúna mas que, enquanto escolhe reuni-los, afirma, ao mesmo tempo, a soberania do próprio lirismo e sua abertura, seu atravessamento pelos outros, pelos que (se) ama(m) e o constituem. É preciso passar por eles, para que o *eu* possa falar. Barthes (2004, p. 28) diz “que toda leitura deriva de formas transindividuais”, porém, levando em conta a questão anterior, é possível pensar o mesmo sobre a escrita, a criação, não somente a partir da sugestão de que “a leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras” (Barthes, 2004, p. 28), vindas “de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem” (Barthes, 2004, p. 29), quer dizer, de um aspecto da linguagem que se sedimenta com os usos que a coletividade faz dela ao longo do tempo; mas também uma transindividualidade decorrente dos múltiplos *outros* que afetam e impulsionam o *eu* que escreve/lê, dos afetos compartilhados que nele transbordam.

É ainda de maneira transindividual que, por fim, se desenhará a figura a ocupar o lugar central em torno do qual se desenvolve este trabalho, um desenho resultante de minhas leituras dos filmes de Garrel (contaminadas devidamente por leituras feitas por outros e até pelo próprio cineasta e por leituras de outros filmes e textos), estes que, no entanto, no modo persistente com o qual manifestam uma autopoética, já são também autodesenhos do próprio Garrel, em cima dos quais desenho um desenho de si garreliano, mais, porém, o desenho de um *GarrEu* (ou *Moirrel*, afrancesando o trocadilho), do que de um autor Garrel, ao modo tradicional, com suas

intenções a serem descobertas e confirmadas e, que se delineia também com o fundo e a margem, nas questões que extrapolam a obra de Garrel e no que não percebo ou escolho deixar de fora. Assim, por exemplo, escolho ver os fantasmas que habitam os filmes (que outros também veem – como já mencionados acima na citação de Thierry Jousse), enquanto deixo de lado aspectos de religiosidade, como aparecem nas leituras de Sally Shafto (2002) ou Gilles Deleuze (1990).

## 2 PHILIPPE GARREL, CONTRACULTURA E ALGUNS FILMES BRASILEIROS DOS ANOS 60/70

Por muito tempo, eram raras as projeções dos filmes de Philippe Garrel, como anteriormente mencionado. Se esse já era o caso em sua Europa natal, dificilmente seria diferente no Brasil. No catálogo da mostra de cinema “O Cinema interior de Philippe Garrel”, exibida em 2018 pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília e no Rio de Janeiro, lê-se no texto de apresentação, a respeito do cineasta e seu histórico de exibição no país:

Até bem recentemente, sua obra permaneceu pouco vista e pouco discutida no Brasil. Três de seus filmes vieram à 22a Bienal de São Paulo (1994) e circularam sem alarde no Rio e em Belo Horizonte. Depois disso, alguns chegaram a ser lançados por aqui, mas seu trabalho só ganhou mais visibilidade entre nós em meados dos anos 2000 (Araújo; Chiaretti, 2018, p. 17).

Provavelmente, essa foi a primeira retrospectiva dos filmes do cineasta no Brasil, entretanto, Garrel filma frequentemente desde a década de 1960, o que chama atenção para um contraste entre a prolificidade e a baixa visibilidade do seu trabalho. Assim, pode-se apontar, levando em conta o que não raro é dito sobre ele,<sup>35</sup> um certo pertencimento ao *underground*, este termo um tanto amplo (literalmente traduzido como sob o solo ou subterrâneo), que pode abarcar tanto modos de vida, de produção, tendências estéticas, entre outras manifestações alternativas aos modelos dominantes, ao *mainstream*, assim como a contracultura.<sup>36</sup> Nessa direção, segue a apresentação:

---

<sup>35</sup> Para citar apenas dois exemplos encontrados durante a escrita deste texto: “Ele realizou, sem dúvida, filmes íntimos, pessoais e *underground*, sobretudo nos anos 1960-1970, trabalhando com seus familiares e amigos” (Tsukidate, 2018). No original: “*Il réalisa certes des films intimes, personnels et underground, surtout dans les années 1960-1970, en travaillant avec sa famille et ses proches*”. E: “Se no período *underground* é declarada a influência de Warhol, a referência mais autêntica do cinema de Garrel é, como muitos observaram, Lumière” (Aprà, 2018, p. 58).

<sup>36</sup> Ainda sobre as raras exibições dos filmes de Garrel, Em *Um Ano Depois*, romance autobiográfico de Anne Wiazemsky, atriz e escritora (que, inclusive, trabalhou com Garrel em *A Criança Secreta*), relata a ida em 1968, acompanhada do cineasta Jean-Luc Godard, seu marido à época, a uma dessas sessões: “No fim do dia, fomos assistir à projeção do filme de um cineasta de vinte anos cujo nome começava a circular entre alguns iniciados e sobre o qual Jean-Luc lera uma reportagem que o deixara impressionado. Chamava-se Philippe Garrel, e seu filme, *Marie pela memória*. Éramos quatro pessoas na sala, mais o diretor e o projetor, amigo que agia clandestinamente para não atrair a ira do sindicato dos técnicos em cinema” (Wiazemsky, 2018, p. 94). Outro relato, no blog de críticas de Peter Larkin, mostra como as exibições dos filmes de Garrel continuaram *underground* por muito tempo: “Imagino que Garrel e a Cinemateca Francesa tenham as únicas cópias do filme. (Adrian) Martin, Jonathan Rosenbaum, Fergus Daly (críticos de cinema) e outros nove foram a uma projeção no IFI Cinema, em Dublin [minha localidade], em junho de 2001, parte de uma conferência sobre Garrel intitulada Garrel Eterno (que, de acordo com Rosenbaum, poderia ser a única conferência sobre Garrel existente), com curadoria de Fergus Daly. Até onde sei, um dos poucos outros cinemas a exibir *A Criança Secreta* foi a cinemateca de Melbourne. Garrel detém os direitos de exibição” (Larkin, 2016). No original: “*I would guess that Garrel and the Cinematheque Francaise hold the only prints of this film. Martin, Jonathan Rosenbaum, Fergus Daly and nine others attended a screening of it in the IFI Cinema, Dublin (my local) in June 2001 as part of a Garrel conference,*

Inscrevendo seu cinema ao mesmo tempo na linhagem da Nouvelle Vague e da contracultura (dirigindo emissões de rock para a TV francesa, integrando o coletivo experimental Zanzibar, trazendo a droga para seus filmes), participando dos acontecimentos de maio de 1968, tomando contato com a Factory de Andy Warhol graças ao namoro com Nico (com a qual faz sete filmes, antes de evocá-la em outros), Garrel construiu uma obra muito original (Araújo; Chiaretti, 2018, p. 16).

De fato, a rápida listagem dos momentos acima não só constata a relação de Garrel com a contracultura, como também dá indícios da maneira – entrelaçada com a filmografia do cineasta – que essa relação ocorre. Esse entrelaçamento é particularmente profundo, no caso de Garrel, por um lado, por ter vivido o auge (mas também uma certa ressaca – que será melhor observada adiante) da efervescência contracultural em sua adolescência e juventude, nas décadas de 1960 e 1970. Cabe destacar 1968. Garrel tinha 20 anos durante os já citados levantes sociais ocorridos em maio, na França e, além de vivenciar o ímpeto revolucionário do ambiente que ocorria na cidade de Paris, registrou em película algumas das manifestações do período no curta-metragem *actua I* e nos *cinétracts* (os cine-panfletos, série de curtas realizados por diversos diretores, como Chris Marker e Jean-Luc Godard, filmando eventos de 68). Se muito do que foi desejado pelos envolvidos não foi atingido, foi um momento que os marcou essas pessoas pela colocação em movimento desses desejos de revolução social, política e comportamental.<sup>37</sup> No caso de Garrel, o que foi experimentado intensamente nessas primeiras décadas de vida cinematográfica (tanto no sentido do que foi “vivido” quanto de

---

*entitled Garrel Eternal (which according to Rosenbaum maybe the only Garrel conference in existence), the screenings were curated by Fergus Daly. To my knowledge one of the few other cinemas to show L'enfant secret is the Melbourne Cinematheque, Garrel holds the screening rights”.*

<sup>37</sup> Anne Wiazemsky também narra, em *Um Ano Depois*, um pouco do clima e das mudanças na França de 1968. Seu ponto de vista vem a calhar, de um lado por perceber, tão de perto, o efeito dessas mudanças, especialmente no seu casamento com Godard, elemento central no livro. “Jean-Luc continuava seu discurso, mescla de todas as ideias em voga desde o mês de maio. Com seu tom professoral, recitou a lição do perfeito militante revolucionário. Sua aparente boa-fé me dava um pouco de pena. Embora ele em teoria acreditasse no que dizia, eu não tinha tanta certeza de que fosse capaz de aplicá-la a mim, a nossa vida cotidiana. Não imaginava a que ponto” (Wiazemsky, 2018, p. 164). “Era evidente que ele (Godard) queria que eu recusasse e ficasse a seu lado, mas o novo espírito de maio o impedia de exigir de mim uma coisa assim. — Você é livre – disse a contragosto” (p. 159). Nesses trechos, o relato da autora dá a ver como o movimento revolucionário extrapolava as estruturas políticas e exigia ser acompanhado por mudanças mais íntimas de comportamento. No Caso, Godard, alguns anos mais velho do que Wiazemsky, luta com sua própria dificuldade sentimental de superar os ciúmes e o lado possessivo em relação à companheira e tenta abraçar “o espírito de maio”, deixando-a livre para viajar sozinha e trabalhar em uma longa filmagem no exterior. Por outro lado, ela também expõe uma diversidade pulverizada dos interesses e projetos, que por vezes se misturavam nas manifestações, mas que tornam difícil uma definição precisa, para além de um desejo geral de mudança. A própria narradora, quase sempre se sentia distante dos acontecimentos, assim como no seguinte trecho, no qual também se percebe outro câmbio importante, o respeito às opiniões dos jovens: “Embora alguns protestassem, a maioria o ouvia (Jean-Jock, jovem estudante militante, amigo de Godard) respeitadamente. Compreendi então a que ponto a palavra de um jovem, de um estudante, em três semana ganhara importância. Aquilo me irritou. Pois outros jovens presentes faziam o mesmo, com desenvoltura, muitas vezes para não dizer nada. (...) Uma lenga-lenga que agora muita gente do cinema copiava. (...) Ainda assim, havia certo bom humor no ar, uma alegria de viver à qual era difícil resistir; uma energia vital própria àquela primavera que me estimulava” (p. 94).

experimentação artística) será, posteriormente, sempre retrabalhado, atualizado conforme os filmes se tornam mais narrativos, porém ainda bastante livres de convenções, com exceção daquelas estabelecidas por suas próprias obsessões e fantasmas desse passado, no jogo de imagens, personagens, pessoas, atores e temas que se repetem (diferindo-se sempre). Em uma outra apresentação de retrospectiva, o crítico Philippe Azoury descreve bem essa mudança:

Como reação imediata à descoberta dos primeiros filmes de Godard, algumas semanas antes de maio de 68, ele (Garrel) roda um filme que é quase um manifesto poético do momento: *Marie pela Memória (Marie pour Mémoire)* em 1968 encadeia a partir dali uma série de longas-metragens incandescentes, com uma mística LSD: Ele é Rimbaud em busca de um para além da linguagem. Sua tentativa é entrar com o cinema no círculo do mais íntimo silêncio, no deserto das origens. Com sua companheira, a cantora Nico, ele explora, em um punhado de filmes miraculosos, a fronteira invisível entre a época altamente psicodélica e uma linha do tempo que, tendo perdido sua cronologia, tornar-se-ia mitológica novamente. (...) Em 1979, esgotado por uma década hierática e pobre, Garrel retorna, atemorizado, à narração com *A Criança Secreta (L'Enfant Secret)* – que retoma o fio do que foram esses dez anos, atravessados pelo amor, pela separação, por eletrochoques, pela droga, a pobreza e a miséria. Não é apenas sua obra-prima, é ainda o filme que salvou sua vida e o ponto central, dali em diante, de sua maneira de fazer, de suas experiências, narrativas e, de seu cinema, um exorcismo. Transformar em ficção o mais belo, mas também o mais arruinado de nossas vidas.

Paralelamente, as artes no Brasil passavam por um movimento semelhante, inclusive também com aportes da contracultura, mesmo que com peculiaridades bastante diferentes, como explicado por Heloísa Buarque de Hollanda (2004) no texto *O Susto Tropicalista na Virada da Década*, de 1980. Se Azoury menciona a incorporação da experiência e a tentativa de se chegar aos limites da linguagem, a autora brasileira fala sobre

A preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência, num momento que, por conveniência expositiva, chamaremos de pós-Tropicalismo (fins dos anos 60, princípios dos anos 70) (Hollanda, 2004, p. 64).

Não se trata, com esse paralelo, de estabelecer uma relação de determinação entre uma época e a arte feita nesse período ou de explicar artistas através de um contexto, mesmo porque há uma variedade evidente de propostas artísticas e caminhos percorridos mesmo entre os cineastas brasileiros (e em cada filme em particular)<sup>38</sup> e ainda mais entre estes e Garrel. Mas ao

---

<sup>38</sup> Para lidar com a diversidade da produção cinematográfica brasileira do período, Ivana Bentes (2007) fala em Multitropicalismo. A própria noção de Tropicalismo enquanto um movimento bem definido exige questionamentos, como exposto por Flora Süssekind: “A distinção entre momento e movimento sublinhada por Renato Poggioli na sua teoria da vanguarda, e retomada por Marjorie Perloff no seu estudo sobre o futurismo,

forçar uma aproximação, é possível, não só realçar particularidades, como também pensar em ressonâncias, em conjunto com essas questões recorrentes no período.

A começar pelas decepções políticas. A já mencionada ressaca pós-maio de 1968, com o sentimento de uma revolução que ficou pelo caminho, sem alcançar mudanças políticas mais profundas e que, no entanto, evidenciou as mudanças individuais e a sensação de que “Importa a viagem, o percurso, a campanha mais que o resultado” (Hollanda, 2004, p. 85). No Brasil, a decepção veio com o golpe militar de 1964 e a instauração do regime ditatorial, que em 1968 atingiu o auge, desesperador, da repressão e da censura e que, além de perseguir direta e arbitrariamente os artistas que considerasse subversivos, impôs reflexões sobre a ineficácia de uma arte de caráter revolucionário pedagógico, popular nos anos anteriores, tal qual analisado por Christopher Dunn:

À medida que forças linha-dura entre os militares ganhavam ascendência no regime, o poder redentor da arte para mudar a sociedade parecia cada vez mais ilusório e vago. Havia certo ceticismo em relação à noção de que artistas e intelectuais poderiam atuar como uma vanguarda esclarecida liderando as massas para a revolução social. A marcha teleológica da história rumo à revolução e à liberação nacional deu lugar ao desencanto e à autocrítica. Os artistas voltaram o olhar para si mesmos, explorando com humor cáustico as contradições sociais dos intelectuais da classe média urbana (Dunn, 2009, p. 96).

Dunn (2009, p. 96) destaca a influência de *Terra em Transe* (1967) sobre os artistas brasileiros da época e a mudança emblemática em relação ao longa-metragem anterior de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), indo do final esperançoso, com a redenção de um casal de camponeses que resistem a diversas formas de violência até o melancólico final de *Terra em Transe*, com a morte do personagem Paulo Martins, o poeta desiludido com os projetos de poder populista, que inicialmente defendia, e frustrado com a ideia de “que artistas e intelectuais devem atuar como uma vanguarda esclarecida e revolucionar as massas” (p. 97). A decepção com o papel do intelectual também aparece em *Câncer*, filmado em 1968, mas terminado apenas em 1972, na cena em que o personagem vivido pelo cineasta Eduardo Coutinho é levado para prestar esclarecimentos na delegacia, acusado de carregar panfletos e de ser “comunista”. Nela, Coutinho calmamente diz coisas como: “Você não pode

---

parece também se impor quando observamos as formas de criação, de convergência e de intensa contaminação mútua no âmbito da produção cultural brasileira de fins dos anos 60 e início da década de 70. Talvez seja o caso nesse sentido, de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que esta expressão supõe de programático e organizacional), mas num ‘estado mais amplo e profundo’, numa ‘arena de agitação’, num ‘momento tropicalista’ cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical (no qual se poderia pensar, de fato, num grupo mais coeso, constituído basicamente pelos participantes do disco-manifesto *Tropicália*), ou de uma limitação temporal demasiado rígida (se bem que o biênio 1967-68 concentra, de fato, algumas de suas mais intensas e significativas manifestações)” (Süssekind, 2007. p. 31).

me prender, porque eu sou teórico. Tenho só um caderninho. Se a polícia tivesse um caderninho, esse tipo de coisa não acontecia... A repressão e a revolução precisam ser organizadas. Eu sou pela revolução, mas não me meto, só tenho um caderninho”. A ironia cai, ao mesmo tempo sobre ele, por exemplo, ao contrastar sua evasão e racionalidade com a narração, do próprio Glauber, que conta o contexto da época, no início do filme, e menciona os operários, ou os camponeses que morrem no interior do nordeste, enquanto os intelectuais reuniam-se para deliberar o que seria arte revolucionária, mas também cai sobre os que o interrogam, com um discurso sem nexos, no papel de burocratas da repressão, que perguntam sem escutar as respostas, temem ser vistos como burros pelo interrogado, mas são facilmente despistados por ele. Em *Câncer*, a melancolia caminha já para a loucura, com a explosão violenta do personagem vivido por Antônio Pitanga, que, após a interdição de seu desejo de mudar de vida e constantes humilhações, dispara em quem o oprimia e aponta a arma para a câmera, gritando com os olhos arregalados: “Eu quero matar o mundo! Eu quero matar o mundo! O mundo não presta!” (Figura 10).



Figura 10: fotograma do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, 1972.

Enquanto tudo isso acontece, alguns homens cantam e tocam, com um tamborim, um samba, em um tom alegre claramente contrastante com o resto da cena (que na verdade tem ainda mais complexidades do que as aqui analisadas), um choque ambivalente de imagens bastante caro ao tropicalismo, do contraste de elementos nacionais tradicionais com a dureza da realidade social e que produz um clima delirante. “As vanguardas do pensamento não podem

mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*” (Rocha, 2004. p. 250), expressa Glauber no manifesto de 1971, *Eztetyka do Sonho*. Pode-se complementar:

É esse discurso teórico (que exige uma perspectiva finalista para a obra de arte) que está precisamente sendo checado pelo Tropicalismo que, como vimos, atualiza uma crise que é em muito a crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de Futuro. (...) Recusava, portanto, o Tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. (...) O Tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o aqui e agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente (Hollanda, 2004, p. 69).

Philippe Garrel, após filmar as manifestações de 68, também aprofunda-se na melancolia e na loucura, que recobriram seus filmes, mas reage à desesperança das perspectivas futuras, não exatamente refletindo abertamente sobre o papel do artista ou criando personagens que tematizassem essa ideia e sim buscando uma antirrazão (ao mesmo tempo, próximo e distante da *Eztetyka do Sonho*) com o onirismo e experimentalismo recorrentes nessa fase, chamada por Nicole Brenez (2018) como a das “Fábulas Psicodélicas”. Em *O Leito da Virgem* (*Le Lit de la Vierge*, 1969), por exemplo, a repressão sofrida em maio de 68 é filmada em duas sequências, como pesadelo (na verdade, não se fala diretamente sobre isso no filme, mas a proximidade cronológica e referência material dada pelos uniformes e armamentos policiais em cena torna essa interpretação recorrente). As duas cenas se passam em galerias de pedra e, na primeira, homens encapuzados ameaçam soltar pastores alemães, cães tipicamente usados pela polícia, que latem na direção de jovens que gritam, desesperados, vestidos com túnicas brancas, alguns também usam véus. Há fogo espalhando-se pelo chão e alguns jovens são agarrados pelo braço pelos encapuzados (Figura 11). A fotografia, em preto e branco, é bastante contrastada nas duas cenas, com iluminação dura sobre os personagens, especialmente sobre os jovens, como se os encontrassem na escuridão com lanternas, criando sombras, mas indo da escuridão até a quase superexposição dos rostos. Como praticamente todas as cenas do filme, as duas são filmadas em planos-sequências – ou criam a ilusão de serem, disfarçando possíveis cortes com a escuridão do ambiente. Especialmente na segunda cena, há coreografias e um virtuoso movimento de câmera constante que percorre as galerias, enquadrando, a cada vez, primeiro em um *travelling* lateral, grupos ou indivíduos – uma jovem presa por grilhões, jovens cobertos por panos brancos gemendo atrás de uma grade de arame-farpado (Figura 12). Até que a câmera enquadra a atriz Tina Aumont, amarrada, vestida em uma túnica branca suja e movendo-se como se flutuasse (provavelmente também em um trilho de *travelling*). A câmera, que agora se

move para frente, passa a acompanhar a atriz pelas costas e juntos passam por um corredor de pessoas encapuzadas segurando tochas, até que param diante de um homem, filmado em *contre-plongée*, vestido com um sobretudo de couro preto (como visto nos policiais filmados em *actua I*, nas manifestações de 1968). O homem solta algumas risadas altas e mecânicas (Figura 13). Em seguida, aponta para o lado e outro homem, com roupas militares e tiras de munições envoltas no corpo, carrega a atriz enquanto a câmera os segue até outro corredor escuro, no qual sombras de pessoas aguardam diante de uma parede iluminada para fuzilá-la. A cena segue, vagando por essas galerias. Ao fundo escutam-se sons parecidos com chicotes ou pancadas e eventualmente tiros.



Figura 11: fotograma do filme *O leito da virgem*, de Philippe Garrel, 1969.



Figura 12: fotograma do filme *O leito da virgem*, de Philippe Garrel, 1969.



Figura 13: fotograma do filme *O leito da virgem*, de Philippe Garrel, 1969.

Além da ambientação e dos movimentos flutuantes, essa cena ganha ainda mais ares de pesadelo quando contextualizada com as demais cenas desse filme, cuja ideia inicial foi proposta a Garrel pelo ator Pierre Clémenti e seria sobre o retorno de Cristo à Terra, segundo conta Sally Shafto (2018) no artigo *Um filme Quebra-Cabeça*. Shafto acrescenta ainda que “Em geral, as críticas interpretaram *O leito da virgem*, destacando a atuação de Clémenti no papel

de Cristo perdido no mundo moderno, como um filme de contestação sintonizado com sua geração” (Shafto, 2018, p. 83). De fato, a cena inicial, na qual Cristo renasce, mostra-o já desesperado, dizendo que não pediu para voltar a este mundo, após a leitura, feita por sua mãe, de algumas manchetes violentas de jornal.<sup>39</sup> O papel pré-determinado de salvador (ou, em analogia, de líder revolucionário) é desalentador, diante da loucura do mundo. Contudo, o cenário do filme, pelo qual Cristo vaga, não é nada urbano e sim composto por deserto, praias, casas e vilas de pedras vazias, causando antes a impressão de um mundo anacrônico<sup>40</sup> no qual a iluminação é à base do fogo e o transporte é sobre asnos, mas onde há apóstolos vestidos com jaquetas modernas e calças justas listradas (Figura 14) e no qual Jesus leva bronca de Maria por perder seu megafone, novamente em um procedimento semelhante a algo bastante explorado pelos tropicalistas, na mistura, em um só tempo, do arcaico com o moderno.<sup>41</sup> Em dado momento, Cristo passa a carregar em suas andanças um pesado baú e chega até uma casa em ruínas onde encontra Zouzou (a atriz que faz tanto o papel de Maria quanto de Maria Madalena). Exausto, senta-se encostado em um canto, enquanto ela acende o fogo e o indaga a respeito do conteúdo do baú, que ele não revela. Em seguida, contudo, Cristo adormece e ela decide abrir a caixa. A montagem insere a sinistra cena das galerias de pedra com um falso *raccord* entre o movimento de abertura e fechamento da tampa do baú, jogando com a ilusão de que Zouzou assiste à cena dentro da caixa, ampliando o ar de terrível visão, como uma caixa de Pandora que contém os males do mundo, ou do pesadelo do Cristo que dorme ao lado.

---

<sup>39</sup> Deleuze também menciona o interesse de Garrel pelos personagens do cristianismo, mas retirados da estrutura de uma religião, como se vistos “antes da lenda”: “Mas é Philippe Garrel quem vai mais longe nessa direção, porque se proporciona uma verdadeira liturgia dos corpos, porque devolve a estes uma cerimônia secreta que agora só tem como personagens Maria, José e o filho, ou seus equivalentes (*Le lit de la Virge, Marie por mémoire, Le Révélateur, L’Enfant secret*). Entretanto, seu cinema tem pouco de devoto, embora seja um cinema de revelação. Se a cerimônia é secreta, é precisamente porque Garrel toma as três personagens “antes” da lenda, antes de terem se tornado legenda ou de haverem constituído uma história santa” (Deleuze, 1990, p. 238).

<sup>40</sup> Ou de um tempo mitológico, como dito acima por Philippe Azoury, o que também vai ao encontro da denominação “fábulas psicodélicas” dada por Nicole Brenez aos filmes de Garrel feitos na virada dos anos 60 para os 70. Além do anacronismo, outras características colaboram para a sensação de um tempo mitológico, como algumas referências místicas (o Cristo em *O leito da virgem*, o arqueiro nu que retira uma chama de um vulcão em *A cicatriz interior* (Figura 15) o isolamento dos personagens na amplidão dos cenários (praticamente sem figurantes), como se estivessem retirados do mundo cotidiano.

<sup>41</sup> “Para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno” (Schwarz, 2008, p. 90).



Figura 14: fotograma do filme *O leito da virgem*, de Philippe Garrel, 1969.



Figura 15: fotograma do filme *A cicatriz interior*, de Philippe Garrel, 1972.

Em *O Leito da Virgem*, a experiência de desilusão aparece retrabalhada como pesadelo, em uma tentativa de tratar do indizível dessa nova noção de experiência, de encontrar uma

“nova sensibilidade”<sup>42</sup> mais própria a essas experiências, uma linguagem mais próxima às novas opções existenciais, como já mencionado. No Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda destaca o crescimento da contracultura, influência das novas opções, nesse mesmo momento:

É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc. (...) Também o eixo das viagens internacionais desloca-se para os Estados Unidos, onde Nova Iorque aparece para os intelectuais como o grande centro de informações. Na Europa, Londres passa a ser preferida em relação a Paris. São, Nova Iorque e Londres, os dois templos da contracultura, do rock, da movimentação cultural jovem, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava (Hollanda, 1980, p. 71).

As preocupações da contracultura refletem nas cenas de *O Leito da Virgem*, por exemplo na trilha musical, da qual se destacam as guitarras típicas do rock psicodélico, com timbres distorcidos e improvisos sobre uma toada repetitiva, enquanto Cristo e seus apóstolos (entre eles o próprio Garrel e um de seus grandes amigos, o pintor Frédéric Pardo), com longos cabelos, atravessam um oásis. Inclusive, se Londres era um dos templos da contracultura, percebe-se a importância de viver o ambiente cultural da cidade a partir de um dispendioso gesto de interrupção da realização do filme, para que Garrel, Pardo e o ator Jean-Pierre Kalfon deixassem o *set* de filmagem no Marrocos e fossem passar uma temporada em Londres, com o pretexto de comprar as guitarras com as quais criariam a faixa musical do filme (Shafto, 2018, p. 87).

Como mencionado na apresentação da mostra *O cinema interior*, o rock já fora centro de documentários realizados por Garrel para a televisão, como *Os Caminhos Perdidos (Les Chamins Perdus, 1967)*, no qual Garrel filma fragmentos da gravação da música *Pictures of Lily*, pela banda The Who, pedaços de um show do cantor Donovan e também ensaios e entrevistas com o grupo de teatro experimental Living Theater. Porém, antes de entrar nas partes documentais, o próprio diretor se coloca em cena, lendo poemas e operando uma câmera, apontada em direção à própria câmera do filme, como em um espelho, em um gesto que pode conotar sua inserção no universo que virá a seguir (Figura 16).

A integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificado à libertação do corpo e à percepção moderna. Como diz Caetano Veloso no filme *Doces Bárbaros*, “Tudo é rock, rock é a linguagem de nosso tempo”. (...) A adoção da significação libertária do rock identificado com a modernidade e a marginalidade serve de encomenda para a crítica pós-tropicalista que visa diretamente o sistema, agredido aqui pela

<sup>42</sup> “Entretanto aqui, o experimentalismo vem “sujo” pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de “nova sensibilidade” (Hollanda, 1980, p. 91).

subversão da linguagem e do comportamento. Essa rejeição do sistema e a descrença com a esquerda ocorrem num momento de desilusões com a política (Hollanda, 2004, p. 77).



Figura 16: fotograma do filme *Os caminhos perdidos*, de Philippe Garrel, 1967.

Para dialogar tanto com *O Leito da Virgem* quanto com o trecho acima é interessante trazer *Meteorango Kid: Herói Intergalático*, filme de 1969 do baiano André Luiz Oliveira. Logo em seu início, em uma cena que se repetirá no final, de trás para frente na primeira vez, o personagem principal, também jovem e de cabelos compridos (“Aliás... Este filme é dedicado ao meu cabelo”, diz uma cartela em meio aos créditos iniciais), chamado Lula, após descer de um coqueiro, encena sua crucificação, na cruz de um parque (Figura 17). O som de guitarras bastante distorcidas acompanha a cena, em um ritmo que, inclusive, assemelha-se à trilha de *O Leito*. Logo na sequência virá uma canção na voz de Janis Joplin, cantora icônica do rock psicodélico.



Figura 17: fotograma do filme *Meteorango Kid: herói intergaláctico*, de André Luiz Oliveira, 1969.

Tanto o filme de Oliveira (Figura 18) quanto o de Garrel encenam uma mesma passagem, a chegada de Cristo a uma cidade, montado em um burrinho, no entanto o fazem de maneiras bem distintas. Ao contrário da versão de Garrel (Figura 19), no qual alguns cavaleiros cercam e intimidam Jesus em uma antiga cidade de pedra quase vazia, dessa vez Lula é recebido como superastro sorridente em uma aglomeração urbana moderna. Em seguida, observado por seus fãs, duas jovens lavam seus cabelos em uma fonte, anunciando os produtos de beleza que a celebridade utiliza. A cena seguinte, com Lula despertando em seu quarto, repleto de pôsteres de bandas de rock, dá a entender que se tratava de um sonho. Em seguida vemos outras fantasias delirantes, nas quais o personagem imaginar-se-á como Tarzan, Batman e outros ícones de quadrinhos e filmes.



Figura 18: fotograma do filme *Meteorango Kid: herói intergaláctico*, de André Luiz Oliveira, 1969.



Figura 19: fotograma do filme *O leito da virgem*, de Philippe Garrel, 1969.

Assim como em *O Leito*, em *Meteorango Kid* acompanha-se o protagonista em suas andanças, dessa vez por Salvador, sem aderir a nada que encontra em seu caminho. Nesse sentido, compartilha com o filme de Garrel uma melancolia, uma sensação angustiada que acompanha essa falta de perspectivas, ainda que Lula combine a isso momentos de deboche. Por exemplo, na cena em que ele vai à escola e se depara com colegas que discutem

exaltadamente questões de representação discente. Lula acha graça da confusão que toma conta da reunião, enquanto folheia um gibi. Um de seus colegas se dirige desesperadamente a ele, pedindo que se posicione para que os outros escutem, ao que ele responde: “Dinamita a escola, que não serve pra coisa nenhuma, rapaz!”.

A “rejeição do sistema e a descrença com a esquerda” continuarão presentes ao longo do filme e valeria destacar o encontro ao acaso, em uma rua, de Lula com dois amigos, Zé e Caveira, que se reúnem para fumar um baseado em um apartamento vazio. Enquanto acendem o “divino mato” (como diz Caveira) começa a soar *Assim Falou Zaratustra*, composição erudita de Richard Strauss, conhecida por ser tema do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968, de Stanley Kubrick), trazendo alguma ironia com sua excessiva grandiosidade. Após alguns risos descontrolados e gritos de “que loucura!”, Zé começa a entrar em uma *bad trip*, falando sobre a falta de sentido de sua vida: “tô perdido... E minha vida, meu futuro?”, ao que os amigos respondem: “Melhor! Quem tá perdido não tem nada a perder. Quem não está, tá com medo de se perder! Qual vida? Qual futuro? O que você ainda está esperando? A ascensão das classes desprivilegiadas, beijar a princesa encantada ou achar a lâmpada maravilhosa?”. Caveira e Lula debocham do amigo dizendo que embrulharam o futuro de Zé em um jornal, fazendo com ele uma bolinha e jogando de um para o outro, sem deixá-lo recuperar “o futuro”, até que colocam fogo no jornal. Se o uso da trilha e as tiradas de sarro entre os amigos trazem algum humor à cena, a combinação com o desespero de Zé e os movimentos de câmera bruscos e acelerados no espaço reduzido onde estão tornam a cena extremamente angustiante.

Em meio a essa cena é ainda inserido um delírio de Lula, no qual imagina transformando-se em Batman para matar os pais, que o reprimem durante um café cheio de pompa. O Cristo de Garrel também assassina a própria mãe, após repreensões, sem suportar a autoridade que impunha sobre ele o papel de salvador. Sally Shafto (2018, p. 83) conta:

Sete anos após o início da filmagem, em um debate em Digne, Garrel declarava sobre *O leito da virgem*: “Estávamos em 1969 (sic). Aconteceu algo curioso. Quando as pessoas, que não tinham nenhuma cultura religiosa, tomavam ácido, elas se tornavam o que era chamado de ‘*Jesus Freaks*’. Todas 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.

A respeito desse fenômeno que parece se manifestar, de maneiras particulares, nos dois filmes, a autora complementa com uma nota:

Historicamente, “*Jesus Freaks*” tem sua origem na expressão inglesa *acid freaks*. Nesse contexto, um *freak* não é um monstro, e sim um adepto da contracultura. A expressão ganha, em seguida, sentido pejorativo. O termo descreve uma subcultura cristã no movimento hippie, concentrado sobre o amor, o pacifismo, como sobre a natureza radical da mensagem de Jesus (Shafto, 2018, p. 83).

Ela conta ainda que o próprio ator principal de *O Leito* passou por uma “viagem” afim:

Quanto a Pierre Clémenti, ele estava, sem dúvida, em outra viagem. Depois de sobreviver ao acidente na Bretanha (caiu de uma falésia, porém não se machucou), achou que era o próprio Redentor. Figurando um Cristo ingênuo, que tem dificuldade em assumir suas funções divinas, ele se torna a encarnação do idiota cósmico de Nietzsche, para quem o mundo material é repugnante. Segundo Garrel, “Clémenti não queria deixar de ser Cristo. Não queria mais descer. Devia estar numa espécie de felicidade interna. E, quando terminamos o filme, em Marrakech, os primeiros sintomas foram o fato de ele ir para o deserto o tempo todo” (Shafto, 2018, p. 93).

Os bastidores de *O Leito da Virgem* são significativos e uma parte deles é mostrada em *Home Movie, autour du ‘Lit de la Vierge’* (1968) (Figura 20), um registro silencioso em super-8, feito por Frédéric Pardo, de alguns momentos que envolveram as filmagens de Garrel. Por vezes, o filme lembra um *making of*, com imagens das locações e produção de cenas, mas, para além disso e, de acordo com o título – filme caseiro –, documenta a convivência da equipe/comunidade de amigos durante o período de rodagem. Nas imagens, é possível ver o grupo de jovens, um pouco excêntricos, mas modernos, vestidos com capas, batas, chapéus, calças justas, cabelos compridos mas com franjas curtinhas... Exploram ruas e desertos no Marrocos, chamando atenção dos habitantes, tocam alguns instrumentos típicos do local (que também são usados em parte da trilha do filme de Garrel), como tipos de flautas, rabecas, tambores... Divertem-se e fumam juntos em um quarto. Também há cenas na Itália e na Inglaterra, uma delas emblemática, na qual os jovens em uma estrada no campo destroem e ateiam fogo em um velho ônibus de dois andares, dançando ao seu redor. Quase todos aparecem em *O Leito da Virgem* e, no envolvimento coletivo, fica visível o desejo de levar a vivência pessoal para a arte. A produção, como já foi dito, foi umas das realizações do coletivo Zanzibar, cujo financiamento, por Sylvina Boissonnas, possibilitou, ao mesmo tempo, uma filmagem *underground*, “selvagem, pois, como todos os filmes Zanzibar, a filmagem não tinha autorização do CNC (órgão francês que regula as filmagens) nem contabilidade” (Shafto, 2018, p. 82), porém luxuosa, com viagens internacionais, já que as filmagens foram divididas entre Bretanha, Marrocos e Itália, além de equipamentos de maquinaria e luz, raros a esse tipo de produção independente, notável especialmente nos sofisticados usos dos *travellings* e planos-sequência.



Figura 20: fotograma do filme *Home Movie, autour du 'Lit de la vierge'*, de Frédéric Pardo, 1968.

No Brasil, pela mesma época, o *underground* era, por vezes, quase necessário ao cinema, para driblar a censura e repressão institucional e privilegiar a liberdade artística, e mantendo os paralelismos exercitados até aqui, pode-se destacar a produtora coletiva Belair, que realizou filmes de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na virada da década de 60/70. Se não havia o aporte financeiro de uma mecenas, assemelhavam-se ao Zanzibar o experimentalismo e a sofisticação das ideias artísticas. Renomados, dentro do que é possível em seus redutos *underground*, *Sem essa*, *Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970) e *A Cicatriz Interior* (*La Cicatrice Intérieure*, de Philippe Garrel, 1972) permitem que sejam feitas algumas comparações. Os dois filmes, tais qual o *Leito da Virgem*, trabalham, quase que exclusivamente, com longos planos-sequência e o fazem com muito refinamento. Trabalham, com o movimento desses planos, uma ideia de circularidade e o contraste da angústia que toma conta dos personagens e não se resolve, com a sensação de infinitude presente na duração desses planos e nos cenários (imensos em Garrel e labirínticos em Sganzerla), dos quais os personagens parecem não encontrar saída, o que faz eco com a falta de perspectivas políticas da época em que esses filmes foram realizados. Embora haja uma diferença visível entre a exuberância dos filmes de Garrel com o Zanzibar e a precariedade de recursos dos filmes “clandestinos” da Belair, vemos uma busca em comum por modos de produção independentes, nos dois pequenos grupos de coletivos, desejosos por não se submeterem à censura oficial ou mercadológica.

*Sem essa, Aranha* acompanha os atores Helena Ignez, Maria Gladys e Jorge Loredó (O Aranha, mas também o popular personagem Zé Bonitinho), entre outras figuras, em andanças por ruas, cabarés, teatros, barracos... Não há exatamente uma história, uma narrativa movimentada pelas ações dos personagens em busca de objetivos, apenas cenas, sem cortes, que se comunicam mais pela repetição e variação – dos atores e de suas performances diante da câmera, seus deslocamentos constantes e interações, entre eles ou com eventuais figurantes – do que por uma linha de acontecimentos. Os gritos desesperados e as frases proferidas (“Estou morrendo de fome!”, “Ai, que dor de barriga!”, “Planetazinho vagabundo, metido a besta”. Também frases de efeito como “Não posso me esquecer dos 80 milhões de brasileiros!”, “6000 anos de fome!”, “Todos os brasileiros precisam do diabo!”), que se repetem em diferentes lugares, colaboram com o sentimento que reaproxima as cenas fragmentadas.

*A Cicatriz Interior* se estrutura de maneira parecida, quase sempre em blocos de planos-sequência, sem centrar-se em um drama. Entretanto, mostra poucos personagens (o próprio Garrel, Pierre Clémenti, Nico e seu filho...) também perambulando, mas por grandes paisagens desertas (nesse sentido, bem diferente do agito de *Sem Essa, Aranha*). Garrel apresenta refinamento na precisão e equilíbrio de seus quadros móveis, como no plano em que ele próprio, em pé, é segurado por Nico que está jogada no chão, a chorar. Ela grita “Philippe, não consigo respirar! Me ajude!”. Até que Philippe, sem nada dizer, se solta e caminha por um tempo, até chegar novamente a Nico (provavelmente em um movimento de câmera cuja circularidade a imensidão do deserto torna imperceptível, dando a ilusão de uma caminhada em linha reta). Nico se levantará após um tempo e caminhará lentamente até o vasto horizonte, deixando Philippe em primeiro plano (Figura 21).



Figura 21: fotograma do filme *A cicatriz interior*, de Philippe Garrel, 1972.

De Sganzerla, em *Sem essa, Aranha*, também é exigida grande sofisticação com a câmera na mão, para administrar o alucinado movimento em quadro, os improvisos e as complexas coreografias de personagens que entram e saem de quadro o tempo todo e se movimentam, rodando, pelo espaço em cena. Por exemplo na cena em que descem uma longa via em um morro (Figura 22), cheio de transeuntes curiosos incorporados à filmagem, e o enquadramento, que em momentos acompanha Aranha, o troca por outros personagens que aparecem e reaparecem em pontos mais baixos da descida. Ou quando a câmera segue Aranha para dentro de um carro que parte, continuando a cena de dentro do veículo, sem cortes. Com seus personagens loucos, perdidos, marginais, tanto o filme de Sganzerla quanto os de Garrel manifestam uma sensação de desespero, uma falta de saída. Por um lado, paradoxalmente, com a infinidade insuperável dos grandes espaços-abismo. Por outro, com a circularidade repetitiva das ações encenadas. Nos dois casos, sente-se o peso da duração dos planos, nos quais “o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido” (Hollanda, 2004, p. 83) com uma recusa à racionalidade discursiva, insuficiente às percepções da realidade:

É importante observar como a fragmentação é dado distintivo e formativo dessa produção em geral. Aqui, o fragmento do real bruto é redimensionado e redimensiona os recortes vinculados à tradição teórica e cultural. É desse confronto que tira sua força. E não se pode esquecer que a “nova sensibilidade” revela um movimento constitutivo idêntico: a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa (Hollanda, 2004, p. 88).



Figura 22: fotograma do filme *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla, 1970.

*A Cicatriz Interior*, apesar de ainda contar com alguns recursos da mecenas do Zanzibar (o que permitiu as viagens que reúnem no filme lugares tão distintos como desertos norte-americanos, vulcões e geleiras na Islândia), marca a passagem para um modo de filmagem praticado por Garrel durante a década de 1970 (que será melhor discutido adiante), à margem do circuito cinematográfico – à maneira dos exemplos brasileiros mencionados –, cada vez mais intimista e radicalmente ligado à vida de Garrel com Nico. Sobre esse filme, o diretor conta que o fez

para a música de Nico, para que o filme casasse com o ritmo do disco que ela compunha. Foi muito difícil porque não era exatamente ritmado como a trilha sonora de *Easy Rider* (risos). Eram litânias bastante lentas e procurei levar isso para a *mise en scène*. Arrisquei vários planos, até que cheguei a três dos quais gostei. Em seguida, apenas fiz planos que se parecessem, em vibrações, a esses três e isso foi rápido.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> No original: “pour la musique de Nico, pour que le film épouse le rythme du disque qu’elle composait. C’était assez dur parce que ce n’était pas vraiment rythmé comme la bande-son d’*Easy Rider* (rires). C’était des litanies très lentes, j’ai travaillé à retrouver ça dans la mise en scène. J’ai jeté beaucoup de plans, jusqu’au moment où j’en ai trouvé trois que j’aimais. Ensuite je n’ai plus fait que des plans qui s’apparentaient en vibrations à ces trois-là et c’est allé très vite” (Garrel, 2011c).

Nota-se uma experimentação com planos provocados pela música do disco *Desertshore*,<sup>44</sup> fragmentos unidos por relações inconscientes, poéticas:

Os discos dela (Nico) produzidos por John Cale, *The Marble Index* (1969), *Desertshore* (1970) e *The End* (1974), transpõem para o universo pop as proposições seriais de Karlheinz Stockhausen. Presentes ou ausentes, os lençóis sonoros de Nico impregnam, com seu ritmo de melopeia, os lençóis ópticos de Garrel; como na obra de Stockhausen, as diferentes obras de Nico e Garrel, filmes e discos, reivindicam espontaneamente a formação de um só conjunto contínuo (Brenez, 2018, p. 38).

A canção *Janitor of Lunacy*, executada no plano anteriormente descrito, no qual Garrel abandona Nico, exemplifica o “ritmo de melopeia” e “litania”, com a característica particular do harmônio, tipo de órgão tocado por Nico, e seu som que varia as notas sem interrupções, bem como a toada repetitiva dos versos, assemelhando-se a uma prece religiosa ao “zelador do lunatismo” (*Janitor of lunacy/ paralyze my infancy/ petrify the empty cradle/ bring hope to them and me...*<sup>45</sup>), retomando o tema da loucura.

O poeta Waly Salomão em seu *Contradiscurso*, na sua participação em um evento em homenagem aos anos 70,<sup>46</sup> também evoca o lunatismo, inclusive no próprio pseudônimo/persona com o qual por vezes se apresenta, Waly *Sailormoon*, marinheiro da Lua, e o associa à própria poesia:

a voz do poeta é voz clamando no deserto (...). Ser poeta é um tipo de ilusão, um lunatismo, mas é uma demência similar à de qualquer pessoa dada a livros, e o nome dessa doença é quixotismo. (...) e assim essa demência lunática é congênita ao livro e à poesia e ao lugar da poesia no mundo, que não pode ser mais *out*, mesmo estando na avenida Paulista, *in* Itaú Cultural, ela é *out*. O lugar da poesia é bem *OUT*, o lugar da poesia é bem *out* mesmo, é bem deslocado (Salomão, 2005, p. 84).

Pensando a partir desses termos, “lunatismo”, “quixotismo”, “*out*”, percebe-se uma visão do artista como alguém que aproximou tanto a arte da própria vida (como Quixote, que imagina viver em um romance de cavalaria, encantado) que não mais pode separá-las, passando a estar “*out*”, fora do mundo econômico, por assim dizer. “Meu *OUT* continua tão grande que me sinto inteiramente deslocado nessa homenagem aos anos 70 (...) Eu me sinto bem *out*” (Salomão, 2005, p. 77). Essa visão reaparece, de um modo geral, no documentário sobre Salomão *Pan-Cinema Permanente* (2008) e especificamente no poema título, a respeito do qual o diretor

<sup>44</sup> Antes de criar *A Cicatriz Anterior*, produzindo planos que almejassem ter a mesma vibração das músicas do álbum *Desertshore*, Garrel já havia utilizado uma canção do disco, chamada *The Falconer*, em uma cena de *O Leito da Virgem*, pouco depois de conhecer Nico quando terminava o filme na Itália.

<sup>45</sup> Em português, algo como: Zelador do lunatismo/ paralise minha infância/ petrifique o berço vazio/ traga esperança a eles e a mim.

<sup>46</sup> O evento aconteceu no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo e, por isso, a referência a tal lugar está presente na fala de Salomão.

Carlos Nader relembra uma conversa entre eles, em que Salomão explicitou o desejo de um cinema no qual “vida e vídeo estivessem mais amalgamados”, que unisse “sola e tela” imprimindo as pegadas e experiências da vida cotidiana, a partir das câmeras portáteis de boa qualidade que surgiam naquele momento (década de 1990); um desejo que, aliás, Garrel, de certa forma, procura exercitar, tal qual apresentamos anteriormente, mesmo com câmeras em película. Geralmente, não de forma tão direta, “sola e tela”, algo que se assemelharia mais ao período que chamou de cinema de atelier, quando se dedicava a filmar a vida com Nico e a respeito do qual manifestou desejo semelhante ao de Salomão:

Quem tinha esse tipo de vida, quer dizer, quem era capaz de pintar sua mulher ou seus filhos em seu quarto? Os pintores. Na pintura se dava essa fusão entre o exercício da arte e da vida, o que não ocorre habitualmente no cinema, onde esses elementos estão muito separados. Eu queria fazer um cinema que fosse como o exercício de um pintor em seu atelier e assim o batizei, naquela época, cinema de atelier, como se fosse um pintor que pintava com uma câmera de 35 [mm] – de fato eu mesmo levava a câmera e a montava em algum cômodo da minha casa (Garrel, 2001).<sup>47</sup>

No mesmo sentido, podemos pensar o *cinema d’amitié* como outra maneira de fundir arte e vida. Garrel incorpora aos filmes (e à convivência durante a realização deles) pessoas importantes da sua vida e retrabalha suas experiências nos filmes, reimaginando-as, reescrevendo-as e recombinao-as. Acrescenta-se ainda outro método adotado pelo cineasta, a filmagem em tomada única, em correspondência a um desejo de captar uma certa abertura da existência, de um não saber “o que vai acontecer”, conforme o comentado em entrevista de 2011 à *Cahiers du Cinéma*: “Porque é a primeira vez que eles (os atores) interpretam a cena enquanto se filma e são, de repente, um pouco como na existência: eles não sabem muito bem o que vai acontecer em seguida. Essa apreensão da primeira vez corresponde à nossa apreensão da vida” (Garrel, 2011c).<sup>48</sup>

No filme de Nader, o próprio Salomão (e também outros que comentam a respeito dele) diz cultivar o ser “fronteiriço” que não sabe “onde termina a lucidez e começa a loucura”, que rompeu a linha de fronteira entre seu ser e o ser alheio, entre “a vida cotidiana e o teatro, a

---

<sup>47</sup> No original: “¿quién tenía este tipo de vida. es decir. quien era capaz de pintar a su mujer o a sus niños en el dormitorio? Los pintores. En la pintura se daba esa fusión entre el ejercicio del arte y de la vida, lo que no ocurre habitualmente en el cine, donde están muy separados estos elementos. Yo quería hacer un cine que fuera como el ejercicio de un pintor en su taller, y así lo bauticé en sus tiempos, cine de taller, como si fuera un pintor que pintase con una cámara de 35 – de hecho, yo mismo llevaba la cámara y montaba en alguna habitación de mi casa” (Garrel, 2001).

<sup>48</sup> No original: “Parce que c’est la première fois qu’ils jouent la scène pendant que ça tourne et qu’ils sont du coup un peu comme dans l’existence : ils ne savent pas très bien ce qui va leur arriver ensuite. Cette appréhension de la première fois correspond à notre appréhension de la vie”. Cada plano do filme é realizado com apenas uma tomada, a não ser que ocorra algum problema técnico grave (algum equipamento falha, por exemplo). Garrel conta, contudo, que as cenas são bastante ensaiadas com os atores antes das filmagens.

realidade e o cinema”. A aproximação entre arte e vida estava em confluência com o momento de reflexões comportamentais e acerca dos modos de vida, substituindo, de certa maneira, a participação política direta. Naquele momento,

a marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político (Hollanda, 2004, p. 77).

Assim, a desilusão com os discursos e projetos políticos ambiciosos, posterior ao endurecimento da ditadura militar, no Brasil, ou a maio de 1968, na França, não pôs fim ao desejo revolucionário dos que experimentaram essa desilusão. A revolução passou a pulsar nos corpos que exercitavam esses novos modos de existência e comportamento, considerados transgressivos pela sociedade, transformando-a aos poucos a partir dessa forma de resistência, algo geralmente ainda mais radicalizado pelos artistas.<sup>49</sup>

Retomando o assunto anterior, Heloísa Buarque de Hollanda comenta sobre outros profundos efeitos do entrelaçamento entre arte e vida e as aproximações com a loucura:

Estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo da mudança, o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda. É a experiência da loucura não é apenas uma atitude “literária” como foi por tanto tempo na nossa história da literatura. Nesse momento, a partir da radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais, vimos um sem-número de casos de internamento, desintegrações e até suicídios, bem pouco literários. Essa alta

---

<sup>49</sup> Outro artista que compartilha características da contracultura apresentadas aqui e que incorpora a seu trabalho essa passagem da revolução ao comportamento pessoal, agora no contexto dos EUA, é a poeta estadunidense Eileen Myles. Referida, na orelha da primeira edição de seu romance autobiográfico, *Chelsea Girls*, como a peça perdida para quem só leu escritores homens na geração *beat*, Myles também narra e valoriza, neste livro, as experiências com drogas, sua homossexualidade, seus amores, andanças pela noite e a vida de poeta *underground* que levou nos anos 1970 em Nova Iorque, que por vezes exigia dela uma vida pobre, em termos materiais, lembrando os relatos de Garrel sobre as dificuldades passadas quando adota o “cinema de ateliê”: “Eu estava alucinada de fome. Era a necessidade mais difícil de saciar. Eu tinha milhões de jeitos de saciar minha fome, geralmente comprando fiado em mercadinho da Primeira Avenida. Mas eu já devia dinheiro em todos os mercadinhos a essa altura. As pessoas pagavam bebidas pra mim, drogas, e até me compravam cigarro, mas ninguém me alimentava. E eu não queria pedir” (MYLES, 2019, p. 145). Outros trechos de *Chelsea Girls* que ilustram a discussão: “gosto mesmo é de ficar bêbada e estar apaixonada. Se eu não estava nem uma coisa nem outra, eu só queria poder pagar meu aluguel, meus cigarros, o café, só isso. Eu gostava muito da vida de poeta” (p. 15). “Estava chovendo e senti que o ácido já começava a bater enquanto eu caminhava pela Quinta Avenida. Eu adorava esses momentos de privacidade intensa que as drogas proporcionaram, a sensação de estar entre duas torres de calor esperando para ter um pico de prazer. Sem fome, sem dinheiro, uma chuva boa para caminhar e eu estava me sentindo maravilhosamente poderosa. O ácido sempre fez com que eu me sentisse um personagem delirante. A cor de seja lá o que eu estivesse vestindo ficava mais nítida” (p. 139). “Eu sou uma poeta, seus frouxos, (...) Poeta sempre significou para mim santo ou herói, o dançarino atrás do vidro enebado de minha alma, a mão amiga que nos conduz através dos tempos, o zumbido que registra minha essência diante do lampejo impetuoso, deus, o motivo pelo qual estou viva” (p. 18).

incidência de entradas em hospitais – e isso é sério – é um dos pontos de diferença entre a atitude vanguardista, prudente e “artística”, e os pós-tropicalistas que levavam suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais (Hollanda, 2004, p. 78).

Cabe lembrar aqui a proposição do crítico Thierry Jousse, de que os personagens de Garrel se dividem entre *sobreviventes* e *fantasmas*, pois boa parte dessa noção se relaciona com sobreviver ou ser vítima dessa “radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais emocionais”. Essas experiências foram fundamentais para a criação dos filmes dos anos 60 e 70 e se prolongaram nos filmes posteriores, como fantasmas elas mesmas, assombrando os personagens que por elas passaram (os sobreviventes) ou nelas ficaram (os fantasmas). Sally Shafto descreve os efeitos dessa exacerbação nos bastidores da filmagem de *O Leito da Virgem* no Marrocos, que foi se tornando mais lenta com o estado dos membros da equipe e do ambiente se deteriorando rapidamente a ponto da atriz Zouzou abandonar o filme e prevenir Garrel: “Cuidado, senão você vai acabar no hospital” (Shafto, 2018, p. 88). De fato, isso aconteceu:

Na Itália, a equipe tem ainda mais contato com drogas pesadas, e o ambiente se degrada mais... O fim dessa filmagem diferente das outras foi marcado pelos delírios de Pierre Clémenti. Isabel Pons conta que certa noite ele quis “entrar em seu ventre, ou seja, voltar ao estado fetal. Tivemos que levá-lo para uma clínica, e lá lhe deram eletrochoques”. Depois, Sylvina volta a Paris com a maioria dos integrantes da equipe. Garrel, antes de seu idílio com Nico, em Positano, ao longo de 1969, fica hospitalizado no mesmo estabelecimento psiquiátrico que Clémenti, em Roma... (Shafto, 2018, p. 95).

Esse episódio posteriormente é encenado, em parte, em *A criança secreta* (Figura 1) e o próprio Garrel relata, em entrevista a Thomas Lescure, como foi internado. O que chama atenção é a associação que ele faz entre a crise sofrida e o medo de atuar em *A cicatriz interior* (mais um fantasma da loucura que se faz presente no filme), o que permite entrever o elemento de angústia envolvido na colocação de si (neste caso literal, mas não só) em cena, procedimento que ele, ainda assim, repetirá tantas vezes:

Enquanto filmava *A cicatriz interior*, tive vontade de atuar no filme – naquele momento, eu estava em um estado de tensão extrema; quando me dei conta de que era incapaz disso, tive uma crise, fiquei louco. Na época, estávamos em Roma. Uma noite, depois de ter perambulado durante um longo tempo pela cidade, entrei na Villa Medici após arrebentar uma porta. Passei a noite no parque (...), de manhã os policiais me prenderam e fui parar em um hospício, preso à cama com uma camisa de força. Submeteram-me a eletrochoques sem avisar meus amigos, que, quando iam me ver, não entendiam meu comportamento. Um dia foi me visitar meu melhor amigo, Frédéric Pardo, que entendeu que me davam eletrochoques e avisou Nico, que em um domingo me tirou de lá sem que ninguém perguntasse nada. A dificuldade não é sair

daquele tipo de lugar e desejar sair, mas eu estava com vontade de fazer um filme e isso me salvou (Aprà, 2018, p. 48).<sup>50</sup>



Figura 1: fotograma do filme *A criança secreta*, de Philippe Garrel, de 1979.

Quanto ao Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda complementa com o exemplo do poeta Torquato Neto: “O caso Torquato, um dos líderes desse grupo, certamente mobilizou toda uma geração. Seus textos, reunidos e publicados após sua trágica morte no volume *Últimos dias de Paupéria*, foram por algum tempo lidos como bíblia pelas novas gerações. Tanto a densidade da transcrição de suas vivências de limite quanto a avidez com que o livro foi lido e relido demonstram a força e a presença dos temas da loucura e da morte no momento” (Hollanda, 2004, p. 78). Wally Salomão também menciona a internação e o suicídio de Torquato Neto, temas estes que continuarão recorrentes em muitos dos filmes de Garrel, as internações e “tratamentos” com eletrochoques, por loucura, depressão, vício – *Maria pela Memória*, *A Criança Secreta*, *A Fronteira da Alvorada* ... – e os suicídios ligados aos mesmos motivos e também ao amor-louco – *Altas Solidões (Les Hautes Solitudes, 1974)*, *O Vento da Noite (Le*

<sup>50</sup> O trecho utilizado foi encontrado no artigo de Adriano Aprà, *A Maturidade de Garrel*, também no catálogo da mostra do CCBB e traduzido do italiano por Aline Leal; a entrevista original está no livro de entrevistas de Garrel a Lescure (Garrel; Lescure, 1992).

*Vent de la Nuit*, 1999), *Os Amantes Constantes* (*Les Amants Réguliers*, 2005), *A Fronteira a Alvorada* (*La Frontière de L'aube*, 2008)...

### 3 SONHOS, FANTASMAS E SENTIMENTOS EM ABISMO

Os fantasmas aparecem nos filmes de Philippe Garrel de diversas formas. Inicialmente, já estão no título de um de seus filmes: *O Coração Fantasma*, nome do qual o título deste trabalho, “o sentimento fantasma”, intencionalmente se aproxima, mas não coincide. Sobretudo, porque o texto não se limita a esse filme. Porém, gostaria de pensá-los em conjunto neste momento. O coração é um órgão geralmente associado aos sentimentos (especialmente ao amor), ao menos pensando em termos poéticos, mesmo que se saiba que não se sente apenas com o coração e sim com o corpo todo, com os nervos, o cérebro... Ainda assim, sem dúvida, a presença do coração é sentida quando sentimos, quando nos emocionamos e ele reage, acelerando as batidas ou palpitando em descompasso. Se estamos falando do sentimento fantasma como uma mistura de sentimentos de difícil identificação, vinda da obsessiva repetição temática dos filmes de Garrel e da recombinação variada desses temas, podemos imaginar o coração fantasma como o órgão central onde circulam e se misturam esses sentimentos. E que bate pelos fantasmas, dá ritmo a eles. Pensando em Garrel, podemos colocar o cineasta nesse lugar de agente desses sentimentos e fantasmas (mas também paciente, já que estamos falando do que sente o coração), que os capta e lhes dá ritmo, ao associá-los à frase “uma câmera no lugar do coração”,<sup>51</sup> dita pela personagem Elie (Anne Wiazniemsky) a Jean-Baptiste (Henri de Maublanc), personagem que faz um filme, dentro de *L'enfant secret*, outro filme de Garrel.

Voltando a *O coração fantasma*, para considerar agora algumas das possíveis relações do título com os acontecimentos narrados no filme, pode-se destacar a personagem Mona (Johanna Ter Steege). Durante todo o filme, Mona apenas é mostrada brevemente, aparecendo em um sonho<sup>52</sup> do personagem principal, Philippe, no qual os dois se encontram em um trem. Após isso ela somente será mencionada em alguns diálogos, especialmente entre Philippe e sua nova companheira, Justine (Aurélia Alcaïs), que pergunta a ele quem é Mona, nome que ele

---

<sup>51</sup> Essa frase também foi escolhida para nomear um livro de entrevistas dadas por Garrel a Thomas Lescure: *Une caméra à la place du cœur* (Garrel; Lescure, 1992).

<sup>52</sup> Deduzimos que se trata de um sonho do personagem devido a um procedimento muitas vezes explorado por Garrel, no qual vemos um *close* do personagem de olhos fechados na cama antes de um corte para uma cena em um lugar e contexto diferentes do anterior, às vezes até bastante deslocados do filme como um todo, até que, geralmente, haja um corte que retorna ao personagem na cama, ainda dormindo, ou acordando. No caso específico dos sonhos que aparecem em *O coração fantasma*, ainda há outros efeitos fotográficos que caracterizam a imagem dos sonhos, como uma maior granulação da película, uma leve câmera lenta, uma suave tonalidade avermelhada e a falta de som ambiente que destaca os sons em cena, quase como se fossem separados da imagem (algo que a câmera lenta também acentua).

pronuncia durante o sono. Pelo contexto dos diálogos entre o casal, aos poucos se entende que Mona foi um amor do passado de Philippe. O filme omite se Mona está viva ou morta, no entanto, algumas coisas fazem com que ela adquira um ar fantasma. Logo após o sonho de Philippe, no qual a encontra em um trem, vemos junto dele, com um plano que enquadra o jornal que ele lê, a notícia sobre um acidente de trem que vitimou muitas pessoas, algo que não tem nenhum desdobramento na história, mas acaba produzindo uma associação de Mona e sua única aparição em um trem, em um sonho, com a morte. Junta-se a isso o modo como os personagens falam sobre ela no passado; por exemplo, Justine diz a Philippe “se você sonha com ela o tempo todo, significa que você a preferiu”. Ao mesmo tempo, se Mona está ausente em corpo, ela não deixa de ter efeito sobre os outros personagens, de assombrá-los. Ao aparecer no sonho de Philippe e levá-lo a dizer seu nome inconscientemente, Mona se torna o coração fantasma que faz o coração de Philippe bater mais forte (por um fantasma). Em consequência, também faz sobressaltar o coração de Justine, que passa a sofrer com ciúmes incontroláveis e ficar obcecada pelo passado de Philippe e Mona, acusando-o de estar obcecado pelo amor do passado. Mesmo com sua aparente e irrecuperável ausência, Mona se faz presente e complica a relação do casal.

Se não conseguimos saber ao certo se Mona é um fantasma dentro da diegese de *O coração fantasma*, em outros filmes de Garrel há sim a aparição da figura de alguém sabidamente morto a interagir com um personagem vivo. Já mencionamos a aparição da falecida Carole, no espelho de François, em *A fronteira da Alvorada*, e agora podemos lembrar também uma das últimas cenas de *O verão escaldante*, na qual o suicida Frédéric (Louis Garrel) conversa com o fantasma de seu avô (Maurice Garrel, avô de Louis também fora do filme). Frédéric está deitado na cama de um hospital, bastante ferido após bater o carro intencionalmente contra uma árvore, quando recebe a visita de seu grande amigo Paul (Jérôme Robart), a quem expõe algumas memórias sobre o avô que morreu. Pouco depois de vermos a porta do quarto ser fechada por Paul em sua saída, o enquadramento se desloca até Frédéric, que fecha os olhos.<sup>53</sup> Ao abri-los, vê seu avô em pé diante dele, com um raio de luz suave iluminando seus cabelos brancos, como vindo do céu, destoando do resto da iluminação do ambiente (Figura 23). Os dois conversam sobre a quase morte: o avô conta uma história sobre

---

<sup>53</sup> Diferentemente da aparição de Mona, em *O coração fantasma*, na qual fica claro que se trata de um sonho, a aparição do avô de Frédéric deixa as coisas indefinidas: pode ser um sonho, já que Frédéric fecha os olhos pouco antes de ver o avô; um delírio de quem está à beira da morte (provavelmente sob efeito de forte medicação); ou simplesmente um fantasma, talvez visto por alguém que já está entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Essa é a última aparição de Maurice Garrel no cinema, que iria falecer, de fato, no mesmo ano de lançamento de *Um verão escaldante* (2011).

a guerra na qual foi salvo pela sorte, mas Frédéric termina a conversa dizendo que não precisa de sorte e sim de vontade de viver.



Figura 23: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.

Os exemplos mencionados se aproximam, mais ou menos, de uma acepção comum da palavra fantasma, uma aparição pós-morte, uma figura espectral que retorna, remete a outro tempo, mas assombra (ainda vive) o presente, podendo aparecer e desaparecer em situações específicas. Falaremos ainda de outras relações entre os fantasmas e os filmes de Garrel, de como suas imagens e histórias podem fazer aparecer e desaparecer outras imagens que carregam em si, tal qual fantasmas. Mas antes de seguir esse rumo, podemos aproveitar parte da análise feita por Erick Felinto sobre os fantasmas que tradicionalmente aparecem no cinema de horror, no livro *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Mais especificamente, Felinto parte da narração introdutória do filme *A espinha do diabo* (*El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro, 2001), que se pergunta “o que é um fantasma?”,<sup>54</sup> para extrair um resumo de alguns dos aspectos recorrentes a respeito dos fantasmas:

Essa definição encerra pelo menos quatro ideias importantes sobre o fantasma: 1. ele é um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; 2. ele é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um “entrelugar”; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada (Felinto, 2008, p. 21).

<sup>54</sup> A narração diz: “O que é um fantasma? Um evento terrível condenado a se repetir vez após vez? Um instante de dor, talvez? Algo morto que parece por um momento ainda vivo? Um sentimento suspenso no tempo, como uma fotografia borrada, como um inseto preso no âmbar?”. No original: “*Que és un fantasma? Un evento terrible condenado a reptirse una y otra vez? Un instante de dolor quizá? Algo muerto que parece por momento vivo aún? Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en âmbar?*”.

Retomando a aparição de Mona em *O coração fantasma*, para com ela articular brevemente os quatro pontos citados sobre os fantasmas (que serão aos poucos aprofundados no decorrer do texto), seu fantasma sobressalta o casal Justine e Philippe, provoca medo em Justine, como a imagem “congelada” do relacionamento passado de Mona e Philippe, mesmo que esse seja, na verdade, um passado irrecuperável. Quanto à instabilidade do fantasma, Mona está como que escondida na memória de Philippe e apenas se substancia momentaneamente em um sonho, com a visualidade particular com que Garrel filma os sonhos (conferir nota 52). O sonho se coloca também como um entrelugar, onde mortos e vivos (Mona e Philippe) interagem e aparecem como iguais. A própria sensação de incerteza, se Mona está viva ou morta, remete a esse habitat “impreciso *entre* a vida e a morte” dos fantasmas. Finalmente, a intensidade da aparição de Mona, que leva Philippe a dizer o nome dela durante o sono, faz com que ele tenha de contar a história dela a Justine, impondo sobre eles o peso do passado que o fantasma carrega e que os assombrará.

Já comentamos a respeito da divisão de personagens de Garrel entre sobreviventes e fantasmas, como sugerido pelo crítico Thierry Jousse (no primeiro capítulo), e como, ao narrá-los, Garrel faz sobreviver os fantasmas, por vezes reescrevendo a história dos sobreviventes imaginando-os no lugar dos que se foram. Indo ao encontro do ponto 4 supracitado, a aspiração dos fantasmas a narrarem (ou terem narradas) suas histórias, vemos em Garrel e seu retorno frequente aos mesmos personagens o desejo de falar dos fantasmas de sua vida, como se estes o assombrassem<sup>55</sup> e o levassem, com o afeto que causam no cineasta, a tentar mantê-los vivos na tela. É o caso de Nico que, tendo atuado em muitos dos filmes de Garrel, passa a frequentá-los como um fantasma desde *A criança secreta*, após o fim do relacionamento dos dois no fim da década de 1970, mesmo antes de sua morte em 1988. De maneira semelhante à que ocorre com a presença secreta (fantasma) da atriz Jean Seberg em *A fronteira da alvorada*, como contado no início deste trabalho, na qual vemos diluídos no filme uma série de elementos biográficos de Seberg sem outras referências diretas a ela (como o seu nome, letreiros explicativos, ou encenação dos eventos que a tornaram famosa), também Nico frequentemente

---

<sup>55</sup> Podemos também pensar o cineasta assombrado por fantasmas que não se restringiriam a pessoas, mas também por outras coisas que não o abandonam e que ele, assim, repete com certa obsessão: situações encenadas (por exemplo, os términos dolorosos de relacionamento, os suicídios, o trabalho em cena de um artista que pinta, escreve, ou filma), um tipo de plano (aqueles nos quais os rostos de duas pessoas ocupam praticamente toda a tela (Figura 24), aqueles com alto contraste (Figura 24) ou com figuras sub (Figura 25) ou superexpostas, confundidas com a escuridão ou claridade (Figura 26), os planos frontais, ou levemente diagonais, de casais caminhando (Figura 27, Figura 28, Figura 29) ou cenários (estações de trem, paredes brancas vazias, muitas vezes velhas, pequenos sets de filmagem, conversas de amigos em carros e, sobretudo, de casais na cama). Nesse sentido, a relação obsessão-fantasma-repetição remete às discussões sobre autoria, a como a repetição obsessiva desses fantasmas contribui para desenhar a imagem do autor a partir da sua poética.

se manifesta nos filmes como presença invisível, não com seu nome<sup>56</sup>, ou em uma personagem cantora, mas como um amor intenso do passado, como a companheira que tem um filho de um relacionamento anterior com quem convive parcialmente<sup>57</sup>, como o vício em heroína...

Historicamente, os fantasmas parecem não sobreviver sem as imagens (é nelas que sincronizaram os ecos do passado com a atualidade do presente). Nelas, a vida paradoxal dos fantasmas se apresenta. Não por nitidez, mas por *indiscernibilidade*. Por outro lado, cabe lembrar, a aparição súbita, instável e paradoxal – própria dos fantasmas – também foi a condição necessária para que algumas imagens existissem. Certamente, não tratamos aqui das imagens que nos provocam medo, mas do caráter fantasmal que as imagens podem adquirir quando sua presença se manifesta numa indeterminação, num corpo não exatamente presente, “num estar aí” de um ausente que acontece na singularidade efêmera de uma aparição. [...] Trata-se também de um modo de visibilidade: mas o que se vê não está nem presente nem ausente, nem morto nem vivo. O que se vê habita as fronteiras e se manifesta por instabilidade, igual à dos fantasmas. Trata-se de trânsito eminentemente temporal (entre o vazio e o ver), uma presença deslocada, fazendo com que algumas imagens liberem sua potência espectral (Sanz; Souza, 2019, p. 62).<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> A exceção é *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* (1985), no qual a personagem que “encarna” o fantasma de Nico se chama Christa, seu verdadeiro nome que, ainda assim, não é popularmente conhecido. Christa é interpretada pela atriz Anne Wiazemsky, que já havia “encarnado” o fantasma de Nico em *A criança secreta*, reforçando a partir da repetição o peso desse fantasma em sua figura.

<sup>57</sup> Inclusive, *A criança secreta*, que dá título ao filme de Garrel, seria o filho, não assumido pelo pai, de Nico com o ator Alain Delon, criado principalmente pelos avós paternos, uma relação familiar recorrente nos filmes de Garrel.

<sup>58</sup> Do original em espanhol: “*Históricamente, los fantasmas parecen no sobrevivir sin las imágenes (pues en ellas se sincronizaron los ecos del pasado con la actualidad del presente). En ellas, la vida paradójica de los fantasmas se hace presente. No por nitidez, sino por su carácter indiscernible. Por otro lado, cabe recordar que la aparición súbita, inestable y paradójica —propia de los fantasmas— también fue una condición necesaria para que algunas imágenes existieran. Desde luego, no tratamos en esta ocasión con las imágenes que nos provocan miedo, sino con el carácter fantasmal que las imágenes pueden adquirir cuando su presencia se manifiesta en la indeterminación, en un cuerpo que no está exactamente presente, “en un estar ahí” de un ausente que ocurre con la singularidad efímera de una aparición. [...] Asimismo, se trata de un modo de visibilidad, pero lo que se ve no está ni presente ni ausente, ni muerto ni vivo: lo que se ve habita las fronteras y se manifiesta por inestabilidad, como la de los fantasmas. Se trata del paso eminentemente temporal —entre el vacío y el ver—, una presencia desplazada que permite que algunas imágenes liberen su potencia espectral”.*



Figura 24: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.



Figura 25: fotograma do filme *A criança secreta*, de Philippe Garrel, 1979.



Figura 26: fotograma do filme *O revelador*, de Philippe Garrel, 1968.



Figura 27: fotograma do filme *O revelador*, de Philippe Garrel, 1968.



Figura 28: fotograma do filme *A cicatriz interior*, de Philippe Garre, 1972.



Figura 29: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

Os elementos biográficos mencionados acima estão nos filmes, sem que necessariamente enxergue-se neles a referência a Nico, estão inseridos no contexto de cada filme em particular, porém, quanto mais conhecimento se adquire a respeito da vida dela, de sua relação com Garrel, mais seu fantasma se substancia (aproveitando a referência ao que foi dito anteriormente sobre a imagem instável dos fantasmas), mais sua potência espectral é liberada. No mesmo sentido, a repetição ajuda a produzir fantasmas: o fato de Garrel repetir esses elementos ao longo de sua filmografia faz com que, ao percorrermos os filmes, ou revê-los, se conheça aos poucos a história desses fantasmas, facilitando que os enxerguemos cada vez mais. Isso ocorre com Mona, de *O coração fantasma*, que traz com ela o fantasma de Nico ao aparecer na história como a figura do intenso amor do passado que já morreu e com quem Philippe (nesse caso é interessante a ambiguidade do nome do personagem e do cineasta) usava heroína. Também no que comentamos anteriormente sobre a atriz holandesa Johanna Ter Steege, que interpreta Mona, em como sua aparência (pele e cabelos muito claros, olhos e lábios grandes...) e sotaque remetem a Nico, ajudando a evocar a imagem desta dos tantos filmes de Garrel dos quais participou. Além disso, carrega em sua imagem sua própria repetição nos filmes de Garrel, destacando-se o papel de Marianne em *Já não ouço a Guitarra*, filme que o diretor dedica a Nico (informação que, no entanto, aparece apenas depois que o filme acaba).

Além do exemplo de Nico e Maurice Garrel, outros fantasmas (mas também *fantasmas dos sobreviventes*) caros a Philippe Garrel circulam por seu conjunto de filmes, como presenças invisíveis que vão se tornando reconhecíveis: Jean Seberg, Jean Eustache, Frédéric Pardo, também a mãe de Philippe, Martine Garrel... São quase como participantes fantasma do *cinema d'amitié* de Garrel, seu método que privilegia o trabalho com pessoas de seu convívio afetivo. Uma declaração de Garrel no filme *Philippe Garrel, retrato de um artista* é interessante para imaginar a importância do modo fantasma com que essas pessoas aparecem nos filmes, com elementos de suas biografias reescritos e incorporados nas narrativas. O cineasta diz que sente a necessidade

de entreabrir o abismo que existe na vida de cada um. A dificuldade vem pois não é possível, podemos dizer, deixar ver o abismo de um indivíduo preciso, com todos os seus detalhes dramáticos, podemos dizer, porque é algo pessoal. Assim, portanto somos obrigados, de alguma forma, ao mesmo tempo em que queremos desvelar a existência, em cada um, de um terror interior, a não dar detalhes quando nos referimos ao terror de pessoas específicas, pois é uma coisa que pertence a elas. Então é isso que é bastante difícil, quer dizer, como dizer “eu falo de uma coisa que existe em mim e no outro”, citar coisas sobre mim e ter de citar coisas sobre o outro sempre respeitando uma moral, sobre aquilo que pertence a um outro e que não devemos dizer... Essa é a questão da arte, pois ela é sempre a vida transformada em objeto significativo, podemos

dizer.<sup>59</sup>

Nessa fala de 1998, Garrel recupera o termo abismo, dito por ele mais de trinta anos antes, na entrevista conjunta à exibição televisiva de seu primeiro curta *Les enfants desaccordés* (mencionada anteriormente na introdução), indicando certa importância dada ao termo.<sup>60</sup> Dessa vez, associa o abismo a um “terror interior”. No entanto, apesar da maior segurança com a qual fala (em relação ao Garrel adolescente), o termo ainda parece querer abarcar algo de difícil definição, uma combinação de sensações da existência, como o que proponho ser o sentimento fantasma que paira nos filmes de Garrel, no conjunto de suas obsessões temáticas, que perpassam esse sentimento sem nunca se identificarem totalmente com ele. Nota-se ainda como a reescrita ficcional desse abismo pode ser uma maneira de lidar com sua presença instigante, que mobiliza o cineasta, mantendo secreta a origem de um sentimento que transborda, compartilhado entre ele e o outro que padece do terror interior que os une.<sup>61</sup> Cabe aqui a

---

<sup>59</sup> No original: “*d’entrouvrir le gouffre qu’y a dans la vie de chaque un. La difficulté vient qu’on ne peut pas, on pourrait dire, laisser voir le gouffre d’un individu précis, avec dans tous ses détails, on pourrait dire, dramatique, parce que c’est personnel. Alors, donc, on est obligé, quelque part, de, au même temps qu’on veut dévoiler l’existence chez chaque un d’une terreur intérieure, on ne peut pas, pour référer au terreur des personnes précises, donner des détails, parce que c’est une chose que les appartient. Donc, c’est ça qu’est très difficile, c’est-à-dire, comment dire « je parle d’une chose qu’existe chez moi e chez d’autre », citer des choses chez moi et devoir de citer chez d’autre tout en respectant une morale, de ça qu’appartient à un autre et on doivent pas dire... Ça c’est la question de l’art, parce que c’est toujours de la vie transformée, on pourrait dire, en objet signifiant*”.

<sup>60</sup> Didier Coureau também constata uma continuidade subterrânea na obra de Garrel, o que tenho defendido neste trabalho. Coureau sugere essa continuidade a partir de uma declaração de Garrel dada em 2008 muito semelhante à que acabou de ser citada, de 1998, (que por sua vez se assemelha àquela de 1967). Segundo Coureau, o que Garrel fala sobre o abismo em 2008 poderia ter sido dito sobre *Altas solidões*: “É ainda possível ver a grande continuidade subterrânea que caracteriza a obra de Garrel. Muitas outras de suas declarações, situadas mais de trinta anos depois, em 2008, momento de *O ciúme*, poderiam se aplicar a *Altas solidões*: « é preciso, por um lado, mostrar o abismo de alguém e, de outro, evitar desvendar o que pertence a essa pessoa, é o dilema da arte : dizer a verdade, demarcar a queimadura, sem revelar o que pertence aos outros”. No original: “*Là encore, il est possible de voir la grande continuité souterraine qui caractérise l’œuvre de Garrel, tant d’autres de ses déclarations, se situant pourtant plus de trente ans plus tard, en 2008, au moment de La Jalousie, peuvent s’appliquer aux Hautes solitudes : « Il faut d’un côté montrer le gouffre de quelqu’un, et de l’autre éviter de dévoiler ce qui lui appartient, c’est le dilemme de l’art : dire la vérité, cerner la brûlure, sans révéler ce qui appartient à d’autres*” (Coureau, 2018). O autor associa a frase ao lançamento de *O ciúme* (*La jalousie*, Philippe Garrel, 2013), porém a declaração de Garrel é de 2008, o que é até mais significativo, pois é o ano de lançamento de *A fronteira da alvorada*, filme subterraneamente ligado à Jean Seberg, atriz principal de *Altas solidões*.

<sup>61</sup> Em um artigo de Mathilde Girard, encontramos um exemplo que permite pensar outra relação entre o *cinéma d’amitié* e os fantasmas. Girard comenta a participação de Chantal Akerman, amiga de Garrel já falecida, em *Ela passou algumas horas sob a luz do Sol...* (*Elle a passé tant d’heures sous les sunlights...*, Philippe Garrel, 1985). Girard escreve sobre a cena na qual se escuta uma conversa entre Philippe e Chantal colocada em *over* sobre um *close* do rosto da cineasta. Essa participação se torna um registro, um fantasma da amizade dos dois, unidos através da arte (Figura 30): “Ao fazer o retrato de seu próprio personagem de cineasta e depois o de seus amigos, Garrel escolhe as situações mais próximas do cotidiano e do olhar deles (situações idiossincráticas). Então não é exatamente na intimidade de Chantal Akerman que ele entra, mas no retrato que ela poderia fazer de si mesma e que eles teriam decidido juntos, por amizade, para um filme que não existe mas que seria feito de um e de outro, de sua união fantasmática” (Girard, 2018). No original: “*Réalisant le portrait de son personnage de cinéaste puis celui de ses amis, Garrel choisit les situations les plus proches de leur quotidien, de leur regard (des situations idiosyncrasiques). Ce n’est donc pas exactement dans l’intimité de Chantal Akerman qu’il s’introduit, mais dans le portrait qu’elle pourrait faire d’elle-même, et dont ils auraient décidé ensemble, par amitié pour un film qui n’existe pas mais qui serait fait de celui de l’un et de celui de l’autre, de leur union fantasmatique*”.

lembrança do exemplo contado na introdução, a respeito da presença secreta de Jean Seberg em *A fronteira da alvorada* e o *páthos* que ela compartilha com a personagem Carole (ou em *Rue Fontaine*, com a personagem Génie), como se nesta fosse possível ver o fantasma daquela, um “terror interior” em comum entre as duas, uma mesma sensibilidade em relação à existência, da qual o cineasta também participa ao construir a personagem dessa maneira, mais do que apenas reproduzindo os fatos marcantes da vida de Jean Seberg, por exemplo.



Figura 30: fotograma do filme *Ela passou algumas horas sob a luz do Sol...*, de Philippe Garrel, 1985.

No ensaio intitulado *Ninfas*, Giorgio Agamben faz também uma aproximação entre noções de *páthos* e de fantasma enquanto imagem. Logo na segunda parte do ensaio, Agamben destaca, a partir de um tratado do século XV sobre a arte da dança, de Domenico de Piacenza, “o mais famoso coreógrafo de seu tempo”, que, entre os elementos que este considerava fundamentais na arte da dança, há um elemento referido como fantasmata, ou fantasma, como ele dirá depois: “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica” (Agamben, 2012, p. 24). Agamben reconhece no fantasma de Domenico a referência a um tratado de Aristóteles sobre a memória e a reminiscência. A partir disso propõe o fantasma como a aparição de uma imagem carregada com o *páthos* da série coreográfica, de sua memória: “A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (phantasma), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento. Nesse sentido, a imagem mnêmica está

sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo” (Agamben, 2012, p. 24).

A escolha de Garrel em trazer Jean Seberg para *A fronteira da alvorada* de uma forma secreta, nesse conjunto de situações, sentimentos e afetos que atravessam outra personagem (Carole), é um jeito de colocar em evidência o *páthos* que elas compartilham. Vemos isso, por exemplo, na cena em que Carole se suicida, bebendo e tomando comprimidos (Figura 31). Se essa foi possivelmente a maneira como Seberg morreu, o filme, na verdade, exclui esse contexto e tampouco reproduz o visual da época ou investe na semelhança entre as atrizes, mas sim na expressão corporal e facial de Carole, que, além de remeter ao desespero que assolou Seberg no fim da vida, faz referência à própria atuação dela em outro filme de Garrel, *Les hautes solitudes*, no qual ela encena a mesma forma de suicídio (Figura 32). As duas cenas são também precedidas por planos das atrizes inclinadas de camisola sobre uma cama, com a luz noturna de um ambiente interno e parecem partilhar uma mesma “tensão interna”, apesar de algumas diferenças: Carole bebe e chega a dar uma risada (Figura 33), enquanto Seberg parece chorar (Figura 34), sua camisola cobre muito mais do corpo em comparação à da jovem Carole...



Figura 31: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.



Figura 32: fotograma do filme *Altas solidões*, de Philippe Garrel, 1974.



Figura 33: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.



Figura 34: fotograma do filme *Altas solidões*, de Philippe Garrel, 1974.

Os *páthos* dos fantasmas que aparecem nos filmes de Garrel acumulam aos poucos um efeito narrativo, levam às cenas uma carga emocional não verbalizada, transformando-as. Preenchem os vazios deixados pelas elipses – outro elemento recorrente e fundamental nesse jogo de aparição/desaparição. Podemos retomar a cena de *A fronteira da alvorada*, comentada brevemente na introdução deste texto, na qual François está aborrecido porque a namorada Carole “some” por uma semana. Para “amolecer” François, ela brinca de assustá-lo, dizendo que tentou se matar. Em seguida, alivia o clima dizendo que isso, na verdade, ocorreu alguns anos antes. Não há algo na cena anterior que encadeie o conteúdo dessa cena, o sumiço de Carole. Porém, ao mesmo tempo, a cena ganha outro significado para os que conseguirem reconhecer o fantasma de Jean Seberg presente no filme, nesse caso em específico, na tentativa de suicídio. É essa carga emocional, oriunda do desejo de se falar sobre ela, que será o coração da cena e que vai se acumulando ao longo do filme. A não determinação dos acontecimentos narrados por uma lógica da causalidade, que, de certa forma, os aproximam da gratuidade da vida, com ações que nem sempre levam a consequências dramáticas, abre espaço para que (entre outras possibilidades), “na tensão interna” entre eles, apareça o fantasma de Seberg. Esse fantasma é a imagem do *páthos* de uma memória feita dos afetos que passaram de uma personagem real (outra imagem) ao cineasta, turbado, que, mais do que expor certos fatos, pressente a comunicação entre esse fantasma e o *páthos* de seu personagem. Mesmo que não

seja possível reconhecer o fantasma sem sua referência extrafilme, sente-se, nessa abertura “para a vida”, que o filme arrisca uma resposta à exigência do *páthos* que ele concentra, um movimento de saída de si, um transbordamento.

A ideia de um sentimento fantasma que persiste nos filmes de Garrel e passa pelas obsessões por eles repetidas e inextrincavelmente misturadas se relaciona também com outra manifestação narrativa dos fantasmas nos filmes: a sensação de que algo que não está visível está presente nas cenas, muitas vezes contrastando com o tom destas, algo que se sente, muitas vezes, justamente por causa da repetição, por esse sentimento “intruso” já ter sido percebido em outras cenas ou filmes do cineasta, como um fantasma produzido pela repetição. Por vezes isso é sentido de forma sutil, como um retrogosto que permanece, contrastante com o “sabor” inicial da imagem; noutras gravemente, como a angústia de que o que está sendo mostrado pode se desfazer a qualquer momento. Por exemplo na sequência de *J'entends plus la guitare* em que Marianne reencontra seu ex-namorado, Gérard, após um tempo afastada, e diz que voltará a passar a vida com ele. A alegria e o amor os movem e, em meio a isso, ela o chama para mostrar sorrindo um papelote de heroína que ele apenas consegue receber em silêncio. A doçura da cena não se perde enquanto o fantasma da heroína aparece no rosto levemente sombreado de Gérard (Figura 35). A montagem une esta passagem com uma música que atravessa as três cenas, primeiro a chegada de Marianne e o desejo apresentado de se estar juntos “para o resto da vida”, depois o beijo dos dois, enquanto Marianne está sentada para urinar, que aprofunda pateticamente esse sentimento e, por fim, a cena com a heroína, que aflora na imagem a potencial finitude das coisas, quando faz visível no rosto de Gérard não só o fantasma do passado adicto de Marianne, como a comunicação desse fantasma com o conjunto de filmes de Garrel, que, nesse caso, passa pela repetição do *páthos* carregado do fantasma de Nico, que Marianne encarna. Aos poucos, com as frequentes alusões a elas, os espectros dessas pessoas que marcaram a vida de Garrel vão se consolidando como locais poéticos particulares a serem visitados; no caso de Nico, por exemplo, nesse local estão misturados o amor, o luto, a poesia, o vício... Podemos pensar na cena de *Amantes constantes* na qual um grupo de jovens artistas se reúne para fumar ópio e ouve tocar ao fundo a voz grave característica da cantora interpretando a música *Vegas*. Garrel coloca essa canção em cena em um gesto capaz de provocar (na duplicidade da palavra, de desencadear e incitar anacronismo, já que essa canção foi lançada nos anos 1980 e o filme se passa em 1968, ressaltando uma carga emocional que, para ele, passa por Nico e é inseparável à cena, ao ambiente que mistura arte e drogas, e onde o protagonista do filme conhece alguém que amará profundamente.

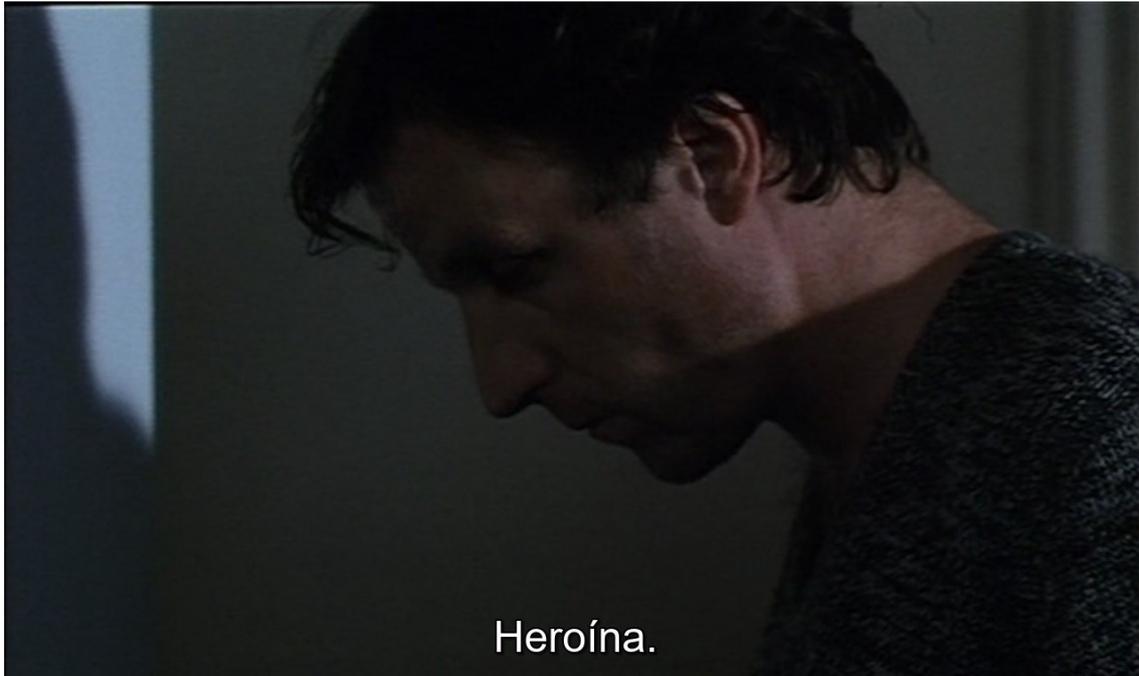


Figura 35: fotograma do filme *Já não ouço a guitarra*, de Philippe Garrel, 1991.

Em entrevista de 1982 a Gérard Courant, o crítico Jean Douchet percebe como Garrel explora a potência imagética de con-fusão de sentimentos até mesmo inversos, como comentado anteriormente, assim como a sensação de que o que está na imagem e até a própria imagem pode se desfazer a qualquer instante, de maneira similar ao que falamos sobre uma das possibilidades narrativas do fantasma, mas agora com destaque para o aspecto visual da imagem. No seguinte trecho da entrevista, realçamos a impressão que a aparência física da película produz em relação ao que é mostrado e a afinidade com o jogo fantasma de aparição/desaparição, da possibilidade de se ver em uma imagem o que não está visível, como uma assombração. Douchet diz:

Há algo como um aspecto autofágico em seus filmes. Ele parece comer seu próprio material. [...]. É surpreendente a sua maneira de tomar a película como matéria-prima na qual ele fixa diretamente sua angústia. Ele transmite uma sensação profunda de solidão à película, fazendo-a aparecer como suporte não confiável, que pode fazer a imagem desaparecer, transformar-se ou apagar-se. Temos sempre a impressão de que a sequência da imagem não será jamais alcançada, que há sempre uma possibilidade de que a imagem escape ao campo representado, que a ideia da imagem cinematográfica – que é uma sucessão de imagens fixas – não atingirá nunca uma fixidez, uma nitidez, em resumo, todas as qualidades ópticas buscadas pelos operadores (de câmera). A imagem em Garrel é hesitante e vulnerável. É uma impressão que sentimos fisicamente ao assistir a seus filmes. Podemos perceber isso tanto em seus filmes mais recentes quanto em seus primeiros filmes. Em obras como *Les hautes solitudes* ou *L'enfant secret*, onde essa sensação é evidente, pois ele não hesita em utilizar as próprias carências da película (película com oscilações de luz, com superexposição total, fora de foco etc.), o suporte vacila incessantemente enquanto assistimos ao filme. Ele assegura uma espécie de tragicidade, não exterior,

que não é do domínio da história, mas que é devida ao sistema de representação e da sensação que vem da película. Também nos filmes onde, inversamente, ele parece dar à imagem uma maior solidez, como *Anémone* ou *La cicatrice intérieure*. Neles a imagem é soberba, esplêndida, magnífica. No entanto, reencontramos as mesmas sensações porque, nesses filmes, ele trabalha com uma imagem demasiadamente perfeita, demasiadamente nítida, em contraponto àquilo que é mostrado: os seres captados por essa imagem, que sentem o frio da solidão (Courant, 1983).<sup>62</sup>



Figura 36: fotograma do filme *A criança secreta*, de Philippe Garrel, 1979.

“Angústia”, “solidão”, “tragicidade” são algumas das palavras ditas por Douchet que

---

<sup>62</sup> No original: “Il y a comme un aspect autophagique dans ses films. Il semble manger son propre matériau. [...] Il est étonnant de voir sa manière de prendre la pellicule comme matière première sur laquelle il fixe directement son angoisse. Il transmet la sensation profonde de solitude à la pellicule dans le sens où elle apparaît comme support non fiable qui peut faire disparaître, se transformer ou s'évanouir l'image. On a toujours l'impression que la suite de l'image n'est jamais acquise, qu'il y a toujours une possibilité que l'image foute le camp en cours de représentation, que l'idée de l'image cinématographique — qui est une succession d'images fixes — ne peut jamais atteindre à la fixité, à la netteté, bref à ces qualités optiques après quoi courent tous les opérateurs. L'image chez Garrel est frileuse et vulnérable. C'est l'impression que l'on éprouve le plus physiquement en voyant ses films. On le remarque aussi bien dans les films plus récents que dans ses premiers films. Dans des oeuvres comme *Les Hautes solitudes* ou *L'Enfant secret*, où cette sensation est évidente car il n'hésite pas à utiliser les carences mêmes de la pellicule (pellicule flashée, la sur-exposition totale, le flou, etc.), le support est sans arrêt en train de vaciller dans le même temps qu'on voit le film. Il assure une sorte de tragique, non pas extérieur et qui n'est pas du domaine de l'histoire mais qui est dû au système de représentation et de sa sensation qu'il a de la pellicule. C'est vrai dans les films où, inversement, il semble donner à l'image une plus grande solidité comme *Anémone* ou *La Cicatrice intérieure*. Là, l'image est superbe, splendide, magnifique. Pourtant on retrouve les mêmes sensations parce que, dans ces films, il travaille sur une image trop parfaite, trop nette et qui est en contrepoint par rapport à ce qui est montré : des êtres pris dans cette image qui ressentent le froid de la solitude”.

assombram os filmes de Garrel, sentimentos que participam desse jogo fantasma de presença ausente, sentidos no contraste do que é mostrado, com o excesso de fragilidade<sup>63</sup> ou nitidez da imagem, no excesso de branco ou preto da fotografia contrastante com a *mise en scène* contida (em grande parte). Podemos exemplificar com um plano da parte inicial de *A criança secreta* (figura 25), um dos filmes citados por Douchet e certamente um dos que mais explora a fragilidade visual da película, inclusive com trucagens feitas pelo próprio Garrel durante a montagem, filmando o material a ser editado na moviola, produzindo *flashes* com a luz da máquina, também mudanças na velocidade da imagem, recortes ampliados do quadro original, deixando os grãos da película mais aparentes (Figura 37).<sup>64</sup> No plano, o casal Elie e Jean-Baptiste se abraça, se olha nos olhos e se beija algumas vezes. Pelo que é dito no plano anterior, sabemos que eles vão se despedir por algum tempo, ainda assim a ação encenada parece um momento feliz de amor. Contudo, a característica apontada por Douchet é sensível no plano, que é quase todo subexposto, sendo o rosto de Elie, a mão de Jean-Baptiste, que nele toca de vez em quando, e algo no fundo, talvez uma porta ou janela, as únicas áreas iluminadas do quadro. Ao mesmo tempo em que o ambiente escuro ajuda a produzir, com o gestual dos atores, uma forte sensação de intimidade entre eles, também torna as expressões dos rostos “hesitantes”, incertas. O brilho nos olhos de Elie, que se destaca no contraste com o fundo escuro, às vezes parece sinal de alegria, às vezes vestígio de um choro. Os curtos e suaves movimentos dos atores, que por vezes os afastam da luz, colaboram com a descrição feita por Douchet de que o que é mostrado pode desaparecer a qualquer momento, o que o crítico aponta como uma particularidade que Garrel, com a decisão de confiar em um suporte “não confiável”, encontra na imagem cinematográfica, na sucessão de imagens fixas que pode sempre falhar, se

---

<sup>63</sup> A imagem frágil e hesitante dos filmes de Garrel remete também a uma das características reconhecidas por Erick Felinto na tradição de imagem dos fantasmas, na citação mencionada anteriormente, “uma imagem instável, como uma fotografia fora de foco” (Garrel inclusive utiliza o fora de foco com certa frequência. Figura 36).

<sup>64</sup> Garrel conta esse processo no filme *Philippe Garrel, retrato de um artista*. Sobre a fragilidade visual da imagem de seus filmes, é interessante também voltar ao que foi dito sobre o pertencimento de Garrel ao *underground* e considerar como a relativa baixa visibilidade e precariedade envolvidas nas radicais escolhas artísticas e pessoais que vêm sendo apresentadas neste trabalho (como é o caso desse tipo de trucagem artesanal executada em *A criança secreta*), e que o fazem ser considerado *underground*, terminam por acentuar o trabalho intencional com a fragilidade da imagem. Além das escolhas fotográficas deliberadas, o trabalho com sobras de película, filme fora da data de validade, baixo número de cópias para edição e exibição produzem na imagem características visuais acidentais, por exemplo, fotogramas que vão se perdendo durante os cortes e colagens da montagem manual do filme, que podem produzir saltos ou *flashes*, imagem enevoada ou com alterações na exposição e contraste durante a revelação de um filme vencido. A respeito das poucas cópias, lembro-me do relato de alguns amigos que assistiram à exibição de *Amantes constantes*, no cinema do Centro Integrado de Cultura de Florianópolis, na primeira década dos anos 2000. Segundo eles a cópia já estava circulando havia bastante tempo pelos cinemas (o que não ocorre com filmes de grande orçamento, que distribuem centenas de cópias em um mesmo país) e parecia estar literalmente se desfazendo, com muitos riscos e marcas de desgaste das muitas sessões. Um dos amigos que viu o filme duas vezes notou um aumento dessas marcas entre as duas sessões. Mesmo mais recentemente, com a maior circulação dos filmes em meios digitais, as cópias ainda são raramente restauradas e muitas vezes contam com marcas de vídeo, televisão, de alguma forma trazendo essa característica da fragilidade fantasma para o digital.

perder no delicado processo de exposição, revelação, montagem e exibição da película, um pouco como se cada fotograma passasse por um risco de morte (e matasse o anterior). Nesse sentido, o método comentado anteriormente, da filmagem de cada plano em uma única tomada, acentua ainda mais esse risco.



Figura 37: fotograma do filme *A criança secreta*, de Philippe Garrel, 1979.

Uma relação parecida com a que vemos nos filmes de Garrel, reforçando esses laços, entre fantasmas e efeitos que exploram a materialidade e o deterioramento do suporte artístico utilizado é descrita nos textos do livro *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, de Mark Fisher, só que agora na música, com destaque para o trabalho de alguns artistas de música eletrônica da virada da década de 1990 para 2000, como Tricky, Pole e Burial.

O que eles compartilhavam não era tanto o som, mas uma sensibilidade, uma orientação existencial. Os artistas que vieram a ser definidos como *hauntológicos* estavam submersos em uma melancolia avassaladora; estavam preocupados com o modo com o qual a tecnologia materializava a memória – por isso a fascinação com a televisão, os discos de vinil, fitas de áudio e o som dessas tecnologias se arruinando. Essa fixação pela memória materializada levou ao que talvez seja a principal assinatura sonora da *hauntologia*, o uso do *crackle*, o barulho feito pela superfície do vinil (Fisher, 2014, p. 24).<sup>65</sup>

<sup>65</sup> No original: “What they shared was not a sound so much as a sensibility, an existential orientation. The artists that came to be labelled hauntological were suffused with an overwhelming melancholy; and they were

O *Crackle*, então, é quase como uma versão sonora da fragilidade que Garrel explora com a película – as marcas de uso, o grão do filme, os saltos de fotograma – mas agora com o som da agulha no vinil, o som de disco riscado, que produz saltos ou que “engasga”, o som velado... Se por um lado a memória é materializada, preservada, por esses materiais, por outro, a exploração dessa fragilidade evidencia um lado fantasma do que é por eles registrado, expõe sua ausência e indica sua possível desapareição. Fisher fala, por exemplo, como *Burial* constrói paisagens sonoras, combinando as batidas de música eletrônicas e sons misteriosos que lembram um ambiente urbano, remetendo ao passado áureo das *Raves* inglesas do início dos anos 1990, porém os efeitos do *crackle* (que, além dos sons do vinil, por vezes se confundem com barulho de rádio ou de uma chuva fina) produzem uma atmosfera da ruína desses ambientes, como o som dos clubes abandonados, expostos à intempérie:

*Burial* conjura audiospectros a partir do *crackle*, colocando as materialidades acidentais do som em primeiro plano ao invés de reprimi-las. (...) Você não consegue dizer se o *crackle* é o chiado da estática ardente de uma rádio pirata ou o aguaceiro tropical da cidade submersa do lado de fora da janela. (...) É como andar pelos espaços abandonados outrora carnavalizados pelas *Raves* e encontrá-los novamente despovoados e abandonados. Buzinas abafadas fulguram, como os fantasmas do passado das *Raves*. Vidro quebrado estala sob os pés (Fisher, 2014, p. 93).<sup>66</sup>

Retornando aos filmes e ao jogo entre a beleza e o que se desfaz, é possível lembrar do que foi dito (no segundo capítulo) sobre a poética de Philippe Garrel por Philippe Azoury (2019): “Transformar em ficção o mais belo, mas também o mais arruinado de nossas vidas”, chamando atenção para a palavra original em francês, que corresponde a arruinado, “*abîmé*”, muito próxima à palavra abismo (*abîme* – embora Garrel utilize outra palavra para abismo, “*gouffre*”, com mais frequência), palavra que Garrel muitas vezes destaca ao falar de sua poética e que, em sua correspondência a algo insondável, se adequa à não fixidez angustiada de um

---

*preoccupied with the way in which technology materialised memory – hence a fascination with television, vinyl records, audiotape, and with the sounds of these technologies breaking down. This fixation on materialised memory led to what is perhaps the principal sonic signature of hauntology: the use of crackle, the surface noise made by vinyl*”. Fisher explica que o termo hauntológico vem de um conceito-trocadilho criado pelo filósofo Jacques Derrida que combina as palavras *hanter* (ou *to haunt*, no inglês de Fisher), que significa assombrar (como por um fantasma), e ontologia, e que se refere “à maneira com a qual nada goza de uma existência puramente positiva. Tudo que existe somente é possível graças a uma série de ausências que precede e envolve essa existência e que permite que ela possua sua consistência e inteligibilidade” (Fisher, 2014, p. 22). (No original: “*it referred to the way in which nothing enjoys a purely positive existence. Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences, which precede and surround it, allowing it to possess such consistency and intelligibility that it does*”.) Os artistas hauntológicos evocam em seu trabalho essas ausências espectrais.

<sup>66</sup> No original: “*Burial conjures audio-spectres out of crackle, foregrounding rather than repressing sound’s accidental materialities (...) You can never tell if the crackle is the burning static off pirate radio, or the tropical downpour of the submerged city out of the window (...). It is like walking into the abandoned spaces once carnivalised by Raves and finding them returned to depopulated dereliction. Muted air horns flare like the ghosts of Raves past. Broken glass cracks underfoot*”.

suporte não confiável que, dentro do possível, mostra essa perda de limites, o belo que pode se arruinar e o arruinado que é belo. Se antes trouxemos um exemplo desse jogo destacando a subexposição, agora cabe uma análise que Didier Coureau faz, em seu artigo *Poésie blanche poésie noire: puissance de la lumière* (Poesia branca, poesia negra: potência da luz), a respeito do uso da superexposição no filme *Beijos de emergência* (*Les Baisers de secours*, Philippe Garrel, 1989), na cena em que duas atrizes discutem sobre qual delas deve atuar no filme a ser realizado pelo diretor Mathieu (Philippe Garrel).<sup>67</sup> A cena é um longo plano sequência de diálogo entre as duas, no qual a câmera se intercala entre seus rostos e se movimenta para acompanhá-las, se levantando alternadamente e parando algumas vezes em frente à janela ao fundo. A forte luz que entra pela janela produz uma superexposição, apagando boa parte dos contornos dos corpos das atrizes, em um efeito que Coureau chamou justamente de “abismo de luz”, como se este as engolisse (Figura 38):

Janela que, estando aberta, deixa entrar os ruídos da rua e permite perceber o sopro do vento nas árvores. Mas sobretudo janela que é como um abismo de luz que toma os bustos e os rostos. Luz demasiadamente branca de uma superexposição extrema, queimadura interior que se estende por toda a superfície exterior das coisas. Como se a alma, tão intensamente revelada através dos rostos, viesse apagá-los para que apenas deixassem transparecer sua aura (Coureau, 2018).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Os participantes desse filme exemplificam bem o *cinema d'amitié* de Garrel. Além de Garrel fazendo o papel do cineasta Mathieu, que quer fazer um filme sobre a própria vida (uma versão de si próprio, portanto), o filme conta com o pai de Garrel, Maurice, como o pai de Mathieu, e o filho pequeno Louis, como filho de Mathieu e Jeanne (Brigitte Sy, mãe de Louis, esposa de Garrel à época e de Mathieu no filme). Além de Jeanne, a outra atriz envolvida na cena escolhida por Coureau é Minouchette (Anémone, que atuou em um dos primeiros filmes de Garrel que leva seu nome *Anémone* (1968). Jeanne quer convencer Minouchette a não aceitar o convite de Mathieu para fazer o papel da esposa do cineasta no filme dentro do filme, para que a própria Jeanne o fizesse e assim também interpretasse a si mesma. *Beijos de emergência* também marca o início da frequente parceria de Marc Cholodenko na escrita dos roteiros dos filmes de Garrel.

<sup>68</sup> No original: “Fenêtre qui fait, lorsqu'elle est ouverte, entrer les bruits de la rue, et qui laisse percevoir le souffle du vent dans les arbres mais, surtout, fenêtre comme un gouffre de lumière qui happe les bustes et les visages. Lumière trop blanche dans la surexposition extrême, brûlure intérieure qui s'étend à toute la surface extérieure des choses. Comme si l'âme, trop intensément révélée à travers les visages, venait effacer ceux-ci pour n'en plus laisser transparaître que l'aura”.



Figura 38: fotograma do filme *Beijos de emergência*, de Philippe Garrel, 1989.

Ainda sobre o uso que Garrel faz do branco excessivo, Nicole Brenez aponta como o efeito produzido por esse uso é realçado em uma sala de cinema, não só pelo impacto quase cegante que a entrada de uma luz branca excessiva causa sobre o espectador em uma sala escura, mas também por ressaltar a própria tela, o fundo branco que permite que essa imagem, que se decompõe no excesso de luz, fantasmagórica, quase transparente, possa ser vista, muitas vezes restando nela apenas sua fragilidade, as marcas do desgaste da película projetadas sobre a tela.<sup>69</sup> Brenez expõe esse efeito ao analisar um plano de *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983), no qual Garrel filma um envelope de carta sobre um lençol branco (Figura 39), um retângulo branco sobre fundo branco, que são vistos, em uma tela de cinema, praticamente apenas pela leve sombra feita por seus contornos e dobras (Brenez, 1998, p. 361-363). O plano seguinte

<sup>69</sup> Da tela de projeção podemos fazer uma aproximação às telas de pintura, voltando ao texto de Didier Coureau e a outro ponto a respeito da imagem que parece se desfazer nos filmes de Garrel, relacionado ao interesse do cineasta pela pintura, a afinidade com os quadros inacabados ou danificados: “Se a imagem de *O revelador* e seu tratamento luminoso poderiam ser colocados ao lado de Georges de la Tour, que Garrel gosta de citar no trabalho de certos planos, a imagem de *A criança secreta* se situaria do lado do inacabamento do qual ele fala a Dominique Païni, a respeito de uma tela de Sandro Botticelli, durante uma visita ao Louvre, destacando: “Muitas vezes eu deixo um tanto de imagem branca, planos superexpostos ou borrados. (...) O quadro danificado ou o quadro inacabado são imagens sobre as quais penso com frequência quando faço meus filmes” (Garrel *apud* Coureau, 2018). No original: “Si l’image du *Révéléteur* et son traitement lumineux pouvaient aller du côté de Georges de la Tour, que Garrel aime citer dans le travail de certains plans, l’image de *L’Enfant secret* se situerait du côté de l’inachèvement dont parle Garrel à Dominique Païni, lors d’une visite au Louvre, à propos d’une toile de Sandro Botticelli, en soulignant : « Je laisse souvent de l’image blanche, des plans surexposés ou flous. [...] Le tableau endommagé ou le tableau inachevé sont des images auxquelles je pense souvent lorsque je fais mes films.»”.

estabelece uma continuidade visual, ao mostrar uma longa interação, resultante da carta mostrada anteriormente, entre o casal Gémina (Christine Boisson) e Jean (Maurice Garrel) por detrás de um varal em primeiro plano, onde um par de lençóis pendurados sacode imprevisivelmente com a força do vento, cobrindo e descobrindo os dois personagens, parcialmente ou por inteiro, fazendo com que a imagem apareça e desapareça durante toda a cena, em um plano que dessa vez trabalha duplamente o jogo do desfazer-se, no apagamento da imagem pela nitidez de um objeto em cena e na fragilidade dos personagens mostrados (Figura 40). Brenez também comenta essa cena e descreve como o estado dos personagens se transforma gradualmente, passando por uma gama de emoções variadas, complexas e contrastantes (“a aniquilação, a tristeza, a reprovação, a ternura, a paixão, a fusão, o abandono, a separação, a disputa, a cumplicidade, a declaração e o entorpecimento”), o que se percebe não somente pelas palavras, mas também pelos gestos dos atores (“prostração, choros, impulsos, o encontro dos corpos hesitante, murmúrios, beijos e abraços”) e acompanha o movimento espasmódico e fugidio do lençol:

Ao mesmo tempo em que materializa a palpitação afetiva que emana do plano de fundo, o lençol aleatório submete a mise en scène ao risco de um ocultamento inoportuno, da ilegibilidade, do sofrimento perceptivo. Ele intensifica os afetos representados pelos atores ao mesmo tempo em que tira deles o protagonismo. Litote visual e tema do desaparecimento (Brenez, 1998, p. 361-363).<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> No original: “*l’anéantissement, le chagrin, le reproche, la tendresse, la passion, la fusion. (...) l’abandon, la séparation, la dispute, la complicité, la déclaration, l’ivresse (...) prostration, pleurs, élan, corps à corps titubant, murmures, baisers, étreinte. (...) 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*”. Ainda pensando o medo do desaparecimento, agora com a imagem do lençol, não consigo evitar de lembrar da insólita figura clichê do fantasma que se esconde por baixo de um lençol e que, justamente por isso se faz visível, com o pano que se molda a seus contornos invisíveis. Nas cenas nas quais se encontra essa imagem, é comum um suspense quando alguém tenta descobrir o fantasma, pois nunca se sabe se ali estará uma imagem sinistra ou se o assombroso será justamente a ausência de um corpo que explique o volume visto.



Figura 39: fotograma do filme *Liberdade, a noite*, de Philippe Garrel, 1983.



Figura 40: fotograma do filme *Liberdade, a noite*, de Philippe Garrel, 1983.

A combinação complexa de sentimentos que se vê nessa cena, o movimento de um a outro, vai ao encontro do que temos dito a respeito dos filmes de Garrel de um modo geral, do desejo de se falar sobre algo que não se localiza em um único ponto, que leva a uma tentativa

de se falar sobre um tema que conduz a outro e a outro, produzindo combinações entre eles e ao mesmo tempo nunca dando conta da complexidade desse algo. Ao mesmo tempo, o movimento dessa tentativa e a repetição, o retorno de Garrel a esses assuntos e sentimentos ao longo de seus filmes, se não dá conta desse sentimento de abismo, do qual ele fala, dá noção de sua presença mesmo sem a definição de seus contornos: e por isso chamá-lo de sentimento fantasma.

Voltando ao artigo de Didier Coureau, nele o autor encontra uma forte correspondência poética entre Garrel e o conto *Aurélia* (com o título alternativo *Le rêve et la vie*, o sonho e a vida), escrito pelo francês Gérard de Nerval em 1855.<sup>71</sup> Essa correspondência se dá principalmente pelo interesse de Garrel pelo sonho e a esse propósito Coureau destaca dois trechos do livro de Nerval: “O sonho é uma segunda vida” (p. 2) (primeira frase do conto) e “Aqui começou para mim o que chamarei de derramamento do sonho na vida real” (p. 8). Esta última frase resume bem o que acontece com o narrador protagonista de *Aurélia*, que, após terminar um relacionamento com a Aurélia que dá título ao conto (e que morrerá pouco depois) e iniciar outro romance (que tampouco prospera), passa a acreditar que o que acontece nos sonhos produz efeitos diretos sobre o “mundo real”. Além disso, ele também começa a perceber os sonhos como um espaço de comunicação com o sobrenatural, com mortos e seres divinos (bons e maus) e muitas vezes confunde os limites entre esses mundos, “real”, sonho e sobrenatural. A ponte feita pelo sonho entre vida e morte é percebida pelo narrador já desde o estado de sono: “Os primeiros instantes do sono são a imagem da morte; um adormecimento nebuloso agarra nosso pensamento e não conseguimos determinar o instante preciso onde o eu, sob uma outra forma, continua a obra da existência. É um subterrâneo vago que se ilumina pouco a pouco” (Nerval, p. 2).<sup>72</sup>

Os sonhos podem ser considerados uma das obsessões de Garrel, como o próprio manifesta frequentemente em suas declarações, além do que já se nota recorrentemente em seus filmes, na encenação de sonhos em boa parte deles e no onirismo de algumas imagens,

---

<sup>71</sup> “Muitas equivalências poéticas poderiam ser feitas (com Garrel), mas a mais potente, pois concerne uma fonte que ilumina o Romantismo e o Surrealismo com um mesmo e poderoso feixe, é a com Gérard de Nerval em *Aurélia*” (Coureau, 2018). No original: “*Des équivalences poétiques il y en aurait beaucoup à faire mais, la plus puissante, car elle concerne une source qui éclaire le Romantisme et le Surréalisme d’un même puissant faisceau, est celle avec Gérard de Nerval dans Aurélia*”.

<sup>72</sup> Trechos traduzidos do francês: “*Le rêve est une seconde vie*”. “*Ici a commencé pour moi ce que j’appellerai l’épanchement du songe dans la vie réell*”. “*Les premiers instants du sommeil sont l’image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l’instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l’œuvre de l’existence. C’est un souterrain vague qui s’éclaire peu à peu*”.

especialmente afluído nos filmes de narrativa mais experimental.<sup>73</sup> No filme *Philippe Garrel, retrato de um artista*, Garrel comenta a importância dos sonhos em seu trabalho: “são como uma fonte de inspiração. Sempre anotei meus sonhos e alguns dos roteiros antigos eu fiz combinando diferentes sonhos... As trucagens que fiz para restituir o estado de sonho... Os sonhos que anotei, filmados na realidade exatamente como sonhado com as próprias pessoas do sonho. Há sonhos inteiros incluídos nas histórias”.<sup>74</sup> Sonhos assumidamente filmados como sonhos (em cenas nas quais vemos os personagens sonhando) ou disfarçados dentro da realidade do filme, no que Garrel chama de “cinema do sono” e que vai ao encontro do “derramamento do sonho na vida real” descrito em *Aurélia*, na indefinição dos limites entre sonho e realidade,<sup>75</sup> algo que, inclusive, o cineasta parece buscar também como um método, considerando a descrição que faz de seu processo de filmagem, quando diz que precisa sonhar que está filmando durante esse processo para alcançar uma compreensão estética mais aprofundada do que está fazendo:

Cinema é trabalho manual, mas com o inconsciente. Por exemplo: percebi, já há alguns anos, que, quando começava um filme, eu não tinha nenhum critério para julgar se o que estava fazendo era bom ou não, pois o filme ainda estava mergulhado na vida. (...) Durante a filmagem, durmo à noite e sonho que estou filmando. A partir daí, entro na segunda parte do filme. O cinema encontrou meu inconsciente. (...) A partir desse sonho, a um só tempo, sei o que filmo e não estou mais na vida, estou no cinema, até mesmo em meu inconsciente.

---

<sup>73</sup> Entretanto, Garrel destaca a importância de um de seus amigos/colaboradores frequentes (à maneira do *cinema d'amitié*), o escritor Marc Cholodenko, que escreveu com ele os roteiros de dez dos filmes do cineasta desde *Beijos de emergência* (*Les Baisers de secours*, 1989) e que foi fundamental para manter o onirismo em seus filmes mesmo com a passagem gradual a filmes mais narrativos (em relação a sua fase mais experimental, que resultou em imagens mais fantasiosas). No texto do crítico Adriano Aprà, vemos como Garrel valoriza o modo com o qual Cholodenko se distancia do naturalismo nos diálogos que escreve, o que ajuda a aproximá-los do sonho: “A passagem de certos silêncios absolutos aos silêncios relativos de seus últimos filmes não produz nenhum corte em seu cinema. (...) Mais detalhadamente (diz Garrel): Em geral, em vez de imitar a vida como faz a maioria dos dialogistas profissionais, prefiro a escrita que busca a equivalência onírica dos diálogos correntes. E isso Cholodenko faz muito bem, instintivamente. Não é de maneira nenhuma um diálogo naturalista, é completamente escrito” (Aprà, 2018, p. 61).

<sup>74</sup> No original: “*c'est comme une source d'inspiration... J'ai toujours noté mes rêves et des scénarios antiques j'ai fait en agencement différents rêves ensemble... Des trucages que j'ai fait pour essayer de restituer l'état de rêve... Les rêves que j'ai notés, tourné exactement dans la réalité avec les personnes du rêve elles-mêmes (...). Il y a des rêves entiers qui sont inclus dans l'histoire*”.

<sup>75</sup> “Essa maneira de injetar na luz de um quadro cotidiano um tipo de característica onírica que responde idealmente a minha ideia de um cinema do sono” (Gester, 2013). No original: « *cette manière d'injecter dans la lumière d'un tableau quotidien une sorte de caractère onirique qui répond idéalement à mon idée d'un cinéma du sommeil* ». Uma das correspondências que Didier Coureau ressalta entre Garrel e Aurélia é justamente na iluminação dos filmes, na maneira com a qual recorrentemente os corpos são iluminados intensamente (incluindo as superexposições), sendo muitas vezes mais importante como a luz os toca, mais do que a simulação de uma fonte de luz diegética, naturalista, o que Coureau relaciona com a seguinte frase de Aurélia em que o narrador descreve a luz dos sonhos, no qual não se vê o Sol, mas os corpos e objetos são iluminados com vivacidade: “Cada um sabe que nos sonhos não se vê jamais o Sol, mesmo que se tenha frequentemente a percepção de uma claridade muito mais viva. Os objetos e os corpos têm luz própria” (Nerval, p. 19). No original: “*Chacun sait que dans les rêves on ne voit jamais le soleil, bien qu'on ait souvent la perception d'une clarté beaucoup plus vive. Les objets et les corps sont lumineux par eux-mêmes*”.

(...) entramos na estética, terminamos o filme. Foi o que observei em todos os meus filmes. Agora já sei e espero esse momento. (...) sonhei que filmava, entrei no problema da arte pela arte (Daney; Garrel, 2018, p. 151-152).

Em uma aproximação mais direta com *Aurélia*, podemos voltar a alguns dos exemplos comentados de fantasmas nos filmes de Garrel e encontrar momentos nos quais os sonhos lhes servem como o canal de suas aparições, o entrelugar onde habitam assim como ocorre no conto de Nerval. Em *O coração fantasma*, Mona, que somente é mostrada no sonho de Philippe; em *Um verão escaldante*, o fantasma do avô visto por Frédéric no hospital, quando este permanece algum tempo com os olhos fechados, como se adormecesse.

Já em *A fronteira da alvorada*, há uma cena na qual o personagem principal, François, sonha que sonha com a ex-companheira falecida Carole. No sonho ele e Ève, com quem tem um relacionamento no momento, dormem em uma casa de pedra em uma floresta, quando Carole aparece na janela e fala com ele durante o sono, incentivando-o a fugir (Figura 41). Há ainda a montagem que justapõe, primeiro, os últimos instantes de vida de Carole, durante seu suicídio, nos quais ela diz “meu amor, apenas quero te ver uma última vez, só uma vez... depois te deixo partir”. Entretanto, mesmo que se veja em cena a silhueta de Carole, quase como uma sombra cambaleando para fora do apartamento, percebe-se que as palavras são pronunciadas em *over*, pelo fato de a personagem estar voltada para o fundo, distante da câmera, e a voz soar como em primeiro plano, mesmo que sussurrada, tal qual vinda de outro lugar ou tempo. Depois, com um plano de François deitado na cama, balbuciando, ofegante o nome de Carole, esticando os braços para alcançá-la, até fechar os olhos e, na sequência, com planos de François em um cemitério, chegando até uma lápide na qual se lê o nome de Carole e que ele irá fotografar, subentende-se que o fantasma da recém-falecida Carole foi visitá-lo. Encontram-se semelhanças entre esses acontecimentos e o relato do narrador de *Aurélia*, que, tal qual François, descobre a morte do amor passado, Aurélia, quando passa a reconhecer sua figura nos sonhos (muitas vezes transfigurada, por exemplo em proporções enormes, como uma deusa) e, especificamente, quando sonha seguir uma dessas figuras femininas, que associa a Aurélia, até um jardim, no qual ela desaparece ao mesmo tempo em que o jardim se transforma em um cemitério. Ao acordar e se perguntar o significado do sonho, o narrador entende que Aurélia havia morrido (Nerval, p. 20-21).

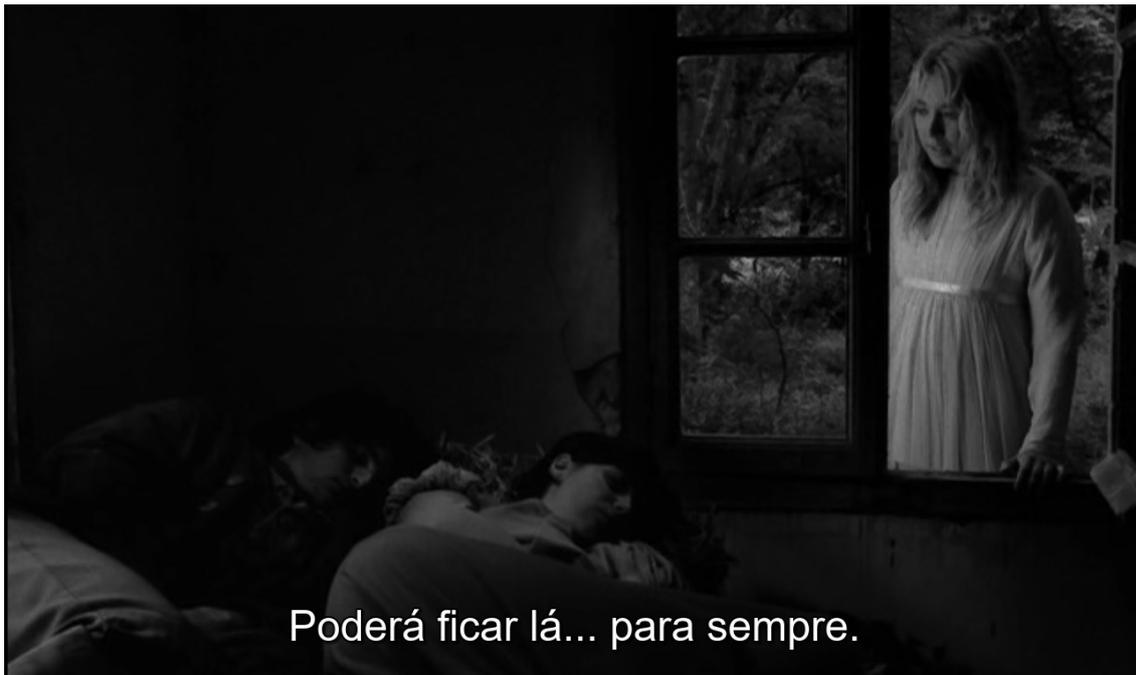


Figura 41: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.

Em 1984, Garrel anotou em um diário que “Jean (Seberg) escreveu um roteiro: “*Et maintenant je peux parler d’Aurélia...*” (E agora eu posso falar de Aurélia). (...) Ela se identificava, cada vez mais, com Aurélia de Nerval, que ela queria interpretar de maneira moderna” (Garrel, 2018. p. 144). É curioso constatar como Seberg e *Aurélia* compõem o “coração fantasma” de *A fronteira da alvorada*, presentes da mesma maneira secreta, já que no filme tampouco há créditos referentes ao livro de Nerval. Ainda assim, do mesmo jeito que se percebe o *páthos* compartilhado entre a personagem do filme (Carole) e a atriz estadunidense, o filme de Garrel também parece querer não adaptar, mas escrever-se a partir de *Aurélia* (o que reforça a homenagem a Seberg, considerando o dado apresentado no diário de Garrel, evocando o fantasma dela ao filme que não conseguiu realizar). Dessa forma, entre o filme e o livro encontram-se semelhanças tênues mas significativas na estrutura dos acontecimentos narrados. Já mencionamos as mortes de Aurélia (no livro de Nerval) e de Carole (em *A fronteira da alvorada*), primeiros amores dos respectivos protagonistas, após o fim do relacionamento com estes, para quem passam a aparecer nos sonhos (há ainda aparições pós-morte das duas em espelhos).<sup>76</sup> Nos dois casos essas aparições provocam impactos nas vidas dos protagonistas que,

<sup>76</sup>A aparição de Aurélia no espelho é descrita no seguinte trecho: “Um espelho altíssimo se encontrava atrás de nós. Lançando-lhe uma olhada por acaso, tive a impressão de reconhecer A. Ela parecia triste e pensativa quando, de repente, por ter saído do espelho, ou então porque passava pela sala no instante anterior quando foi refletida, aquela figura delicada e querida apareceu perto de mim. Ela estendeu-me a mão, pousou sobre mim um olhar doloroso e me disse: ‘Nós nos encontraremos mais tarde...’” (Nerval, p. 39). No original: “*Une glace très haute se*

de alguma maneira, começam a acreditar ser possível se reunirem com os falecidos amores em uma instância após a morte. Em *A fronteira da alvorada*, François se suicida, atendendo ao convite do fantasma de Carole no espelho; enquanto o narrador de *Aurélia* expõe essa crença algumas vezes, como no seguinte trecho:

Esse sonho [com Aurélia] tão feliz em seu início me atirou a uma grande perplexidade. O que ele significaria? (...) Em consequência do estado de meu espírito, senti apenas uma vaga tristeza, misturada com esperança. Eu acreditava que eu mesmo teria pouco tempo de vida e dali em diante estava seguro da existência de um mundo onde os corações que se amavam se reencontrariam. Além disso, ela me pertencia bem mais em sua morte do que em sua vida... Pensamento egoísta que minha razão mais tarde deveria pagar com amargos arrependimentos (Nerval, p. 21).<sup>77</sup>

Os dois protagonistas fracassam ainda em suas tentativas de manterem um novo relacionamento amoroso. François está prestes a se casar com Ève, com quem espera um filho, quando se suicida. O relacionamento dos dois parece confortável, muito mais tranquilo em comparação ao anterior, com Carole, no entanto François sente-se incomodado com frequência. Um amigo comenta que ele aparenta não querer aceitar a felicidade, ou ao menos o tipo de felicidade que se apresenta e que o amigo chama de “felicidade burguesa”, porém, junto disso, sente-se o choque que cada aparição de Carole causa no corpo de François, que fica ofegante, chora, baba (Figura 43)... O narrador de *Aurélia* expressa uma recusa semelhante a uma tranquilidade amorosa, quando diz se reprovar por possivelmente ultrajar a memória de Aurélia com os amores fáceis que viveu após sua morte.<sup>78</sup> Podemos acrescentar ainda a internação dos

---

*trouvait derrière nous. En y jetant par hasard un coup d'œil, il me sembla reconnaître A. Elle semblait triste et pensive, et tout à coup, soit qu'elle sortît de la glace, soit que, passant dans la salle, elle se fût reflétée un instant auparavant, cette figure douce et chérie se trouva près de moi. Elle me tendit la main, laissa tomber sur moi un regard douloureux et me dit : 'Nous nous reverrons plus tard...'”*. A imagem fantasma de Aurélia no espelho espera reencontrar o narrador, assim como na cena de *A fronteira da alvorada*, na qual o fantasma de Carole aparece no espelho de François, convidando-o a juntar-se a ela (comentada na introdução; *Figura 42*). Apesar disso, considerando a relação do filme com Jean Seberg e levando em conta outro trecho que Garrel escreve sobre ela em um diário, a aparição de Carole no espelho parece referir-se também a outro livro francês, *Spirite*, de Théophile Gautier, publicado em 1966, portanto pouco mais de uma década após *Aurélia*: “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. (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, p. 143)

<sup>77</sup> No original: “*Ce rêve si heureux à son début me jeta dans grande perplexité. Que signifiait-il ? (...) Par suite de l'état de mon esprit, je ne ressentis qu'un vague chagrin mêlé d'espoir. Je croyais moi-même avoir que peu de temps à vivre, et j'étais désormais assuré de l'existence d'un monde où les cœurs aimants se retrouvent. D'ailleurs, elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... Égoïste pensée que ma raison devait payer plus tard par d'amers regrets*”.

<sup>78</sup> “Eu lamentava cada vez mais que a morte não tivesse me reunido com ela. Depois, pensando a respeito, disse a mim mesmo que não era digno disso. Eu visualizava amargamente a vida que eu levava desde sua morte, me reprovando, não por tê-la esquecido, o que não ocorreria, mas de ter, com amores fáceis, ultrajado sua memória.” (Nerval, p.26). No original: “*Je regrettai d'autant plus que la mort ne m'eût pas réuni à elle. Puis, en y songeant, je me dis que je n'en étais pas digne. Je me représentai amèrement la vie que j'avais menée depuis sa mort, me*

personagens em manicômios (algo recorrente nos filmes de Garrel) – o que também ocorre como narrador de *Aurélia*, quando não consegue mais distinguir o que é realidade do que é sonho ou sobrenatural; como no caso de Carole em *A fronteira da alvorada*, que deixa pegar fogo no apartamento onde mora, sofrendo crises depressivas e paranoicas (como também sofria Jean Seberg). Contudo, apesar dessas semelhanças, filme e livro seguem caminhos diferentes, e enquanto *Aurélia* centra-se mais nos relatos das experiências do narrador do onírico e do sobrenatural e os possíveis significados provocados por isso em sua vida, *A fronteira da alvorada* se dedica aos relacionamentos amorosos (algo que no livro, praticamente, é apenas citado) e momentos de sofrimento e alegria dos personagens, transfigurando plasticamente os elementos aproveitados do livro, mantendo a presença deste secreta, porém pulsante.<sup>79</sup>

---

*reprochant, non de l'avoir oubliée, ce qui n'était point arrivé, mais d'avoir, en de faciles amours, fait outrage à sa mémoire*".

<sup>79</sup> Essa noção de plasticidade faz referência ao estudo de Georges Didi-Huberman sobre o historiador Aby Warburg intitulado *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, no qual, entre outras coisas, se discute como certas formas (modos de se figurar certos temas, conteúdos, emoções) sobrevivem ao longo da história da arte de maneira latente, como fantasmas que inicialmente podem passar despercebidos, transfigurados em manifestações e contextos artísticos que tradicionalmente são pensadas até como radicalmente distintas àquelas onde tais formas apareceram anteriormente: “Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’ [dos períodos, escolas da arte], por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 25). Podemos dizer que *Aurélia* sobrevive como um fantasma em *A fronteira da alvorada*, quando empresta parte de sua matéria constitutiva não identificada (com a ressalva de que, nesse caso, Garrel parece referir-se ao livro conscientemente): “Desses materiais-imagens podemos afirmar pelo menos duas coisas: eles são plásticos justamente em razão de sua capacidade de sobrevivência, isto é, de sua relação com o *tempo dos fantasmas*, e são plásticos justamente em razão de sua capacidade de metamorfose, isto é, de sua relação com o *tempo dos corpos*” (Didi-Huberman, 2013, p. 141).



Figura 42: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.



Figura 43: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, 2008.

Em um estudo de Jean-Pierre Vernant sobre as diferentes maneiras com as quais se compreendiam as imagens na Grécia antiga, encontra-se uma estreita proximidade entre fantasma e sonho (e ainda do divino, para pensar mais especificamente o que acontece em *Aurélia*) quando o autor trata do modo como uma das palavras para imagem (*eidolon*) era

utilizada pelos gregos arcaicos (em Homero), em que significava justamente um tipo de presença-ausente:

O *eidolon* é definido por Platão como um “segundo objeto igual”, a réplica ou a duplicação do primeiro, de certo modo, seu gêmeo. Desse ponto de vista, a imagem depende da categoria do Mesmo; por sua similitude, é a mesma que seu modelo. No limite, se a semelhança se fizesse idêntica, não haveria mais, ante o verdadeiro Crátilo, uma imagem-retrato, mas dois Crátilos no lugar de um só. Seria necessário ainda, para que fosse assim, que a imagem não se contentasse em reproduzir “a forma e a cor”, mas que soubesse mostrar também o interior de Crátilo, sua voz, sua vida, sua alma e seu pensamento. Tal é precisamente o caso do *eidolon* arcaico nas três formas pelas quais se apresenta: imagem do sonho (*ónar*), aparição suscitada por um deus (*phásma*) e fantasma de um defunto (*psykhé*). O *eidolon* de Anticleia, a mãe de Ulisses, e o de Pátroclo, o amigo de Aquiles, não são apenas “inteiramente semelhantes” ou “prodigiosamente parecidos” com esses dois seres; por sua voz, seus propósitos, seus gestos, seus pensamentos, encarnam suas presenças efetivas, surgidas diante de um e de outro herói, que a eles se dirigem e com eles dialogam *coeur à coeur*, como se se tratasse de sua mãe e de seu amigo reais. Quando, entretanto, em função de tê-los assim sob os olhos, o desejo de abraçá-los os toma, de fortemente apertá-los contra si, eles não podem mais que possuir o vazio. No *eidolon*, a presença real manifesta-se ao mesmo tempo como uma irremediável ausência. É essa inclusão de um “ser outro” no seio mesmo do “ser aí” que constitui o *eidolon* arcaico menos como uma imagem entendida em termos contemporâneos do que como um duplo, que se realiza não como uma representação dentro do foro íntimo do sujeito, mas como uma aparição real inserida efetivamente aqui embaixo, nesse mundo mesmo em que vivemos e vemos, um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro porque pertence a outro mundo (Vernant, 2010, p. 57).

O interesse de Garrel pelos fantasmas e pelos sonhos é também um modo de devolver a vida própria às ausências (de sua vida), de mostrar como continuam atuando na realidade, como faziam as imagens de sonhos ou fantasmas do *eidolon* arcaico na descrição acima. Em certo sentido, o trabalho com a imagem cinematográfica, que é sempre uma ausência, figuração de algo que não está, coloca as ausências em pé de igualdade com as demais imagens.

Gostaria de retomar o episódio narrado na introdução deste trabalho, quando sonhei com *A fronteira da alvorada*, no dia que assistia ao filme pela primeira vez. No filme do meu sonho a figura de Carole era substituída pela de Jean Seberg, revelando para mim a presença secreta desta no filme, através do *páthos* que ela compartilha com a personagem Carole. Quando comenta o fato de que atrizes diferentes podem representar, em seus filmes, uma mesma pessoa de importância em sua vida, Garrel atribui isso, novamente, ao interesse pelos sonhos: “justamente, eu incluo o trabalho do sonho... Eu continuo a anotar meus sonhos e continuo sonhando com as mulheres que conheci, então elas continuam como personagens de meu

cinema”<sup>80</sup>. Podemos encontrar algo do onirismo dos filmes de Garrel em algumas das descrições de características dos sonhos feitas em *Aurélia*, quando, justamente, se reconhece alguém ou algo apesar de sua diferença em relação a seu referente, tal qual no trecho do sonho mais abaixo. Fazendo uma inversão e pensando a capacidade do cinema de ser como o sonho, é como se em *A fronteira da alvorada* se sonhasse com a imagem de Carole, mas se reconhecesse nela Jean Seberg, o que é especialmente interessante quando se deseja evocar os mortos.

Três mulheres trabalhavam nessa sala e representavam, sem parecer com eles absolutamente, parentes e amigos de minha juventude. Parecia que cada uma delas tinha os traços de mais de uma dessas pessoas. Os contornos de suas figuras variavam como a chama de uma luminária e, a cada momento, alguma coisa de uma passava para a outra; o sorriso, a voz, a cor dos olhos e dos cabelos, o tamanho, os gestos familiares, se intercambiavam como se elas tivessem vivido a mesma vida e cada uma era assim uma composição de todas, parecida com aquelas em quem os pintores imitam mais de uma modelo para alcançar uma beleza completa (Nerval, p. 19).<sup>81</sup>

Em alguma medida, o que foi dito sobre o potencial dos fantasmas de disfarçarem-se dentro de outras imagens se aproxima dessa capacidade que as imagens do sonho têm de “contar” segredos sem revelá-los, torná-los sensíveis sem explicitá-los, como o narrador de *Aurélia* reconhece seus parentes sem vê-los diretamente nos sonhos, como Garrel diz buscar fazer com o “abismo, com o terror interior” que sente naqueles de quem gosta.

---

<sup>80</sup> Traduzido da declaração em francês dada no filme *Philippe Garrel: retrato de um artista*: “justement, j’inclue le travail du rêve... Je continue à noter mes rêves et je continue à rêver à des femmes que j’ai connues, donc elles restent comme personnages de mon cinéma”.

<sup>81</sup> No original: “Trois femmes travaillaient dans cette pièce, et représentaient, sans leur ressembler absolument, des parentes et des amis de ma jeunesse. Il semblait que chacune eût les traits de plusieurs de ces personnes. Les contours de leurs figures variaient comme la flamme d’une lampe, et à tout moment quelque chose de l’une passait dans l’autre ; le sourire, la voix, la teinte des yeux, de la chevelure, la taille, les gestes familiers, s’échangeaient comme si elles eussent vécu de la même vie, et chacune était ainsi un composé de toutes, pareille à ces types que les peintres imitent de plusieurs modèles pour réaliser une beauté complète”. Um outro conto, de contexto bastante diferente, também descreve muito bem essa capacidade do sonho de possibilitar reconhecer algo ou alguém que não seja idêntico a si próprio, mas que é reconhecido mesmo assim por uma associação inconsciente, emocional ou de pequenas semelhanças, o conto *Encontro com Enrique Lihn*, de Roberto Bolaño, no qual o narrador conta um sonho em que se encontra com o poeta que intitula o conto, mesmo sabendo que este já era falecido e não se parecia com a figura com quem encontra: “sonhei que me levavam à casa em que estava morando Enrique Lihn, num país que bem poderia ser o Chile e numa cidade que bem poderia ser Santiago, se considerarmos que o Chile e Santiago alguma vez se pareceram com o inferno e que essa parecença, em algum substrato da cidade real e da cidade imaginária, permanecerá sempre. Claro, eu sabia que Lihn tinha morrido, mas quando me convidaram para conhecê-lo não opus nenhum reparo. (...) A princípio eu mal podia reconhecê-lo, seu rosto não era o mesmo que aparece nas fotos de seus livros, havia emagrecido e rejuvenescido, tinha se tornado mais bem-apegoado, seus olhos eram muito melhores que os olhos em preto-e-branco das contracapas. Na realidade, Lihn já não se parecia com Lihn, e sim com um ator de Hollywood, um ator de segunda linha desses que aparecem nos filmes feitos para a televisão ou que nunca são lançados nos cinemas europeus e passam diretamente para o circuito das locadoras. Mas ao mesmo tempo era Lihn, apesar de não se parecer mais com ele, disso não me restava dúvida” (Bolaño, 2008, p. 211-212).

## 4 SÉRIES, REPETIÇÕES

*Al tratar de explicar o describir algo, el ejercicio se trata solamente de poenerle palabras a algo que no (las) tiene, es decir; inventarlo em momento mismo en el que uno lo nombra. Es ahí donde algo empieza a existir; creo estar creyendo en algo que las palabras mismas me acaban de sugerir.*

Romina Paula - ¿Vos me querés a mí?

Neste capítulo, tentarei pensar, a partir de algumas propostas do filósofo Gilles Deleuze — encontradas sobretudo em seus livros *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido* —, como as marcantes recorrências dos filmes de Philippe Garrel constituem séries e, também, como manifestam a presença de um *sujeito da repetição* (não separável de seu objeto), ou de uma força “subterrânea”, um inconsciente, que retorna nesses filmes enquanto pulsão criadora persistente, ocupando um lugar em comum ao que chamamos de sentimento fantasma. Trazer a questão das séries é um jeito de explicitar um movimento que percebo nos filmes de Garrel (individualmente e enquanto conjunto), em que cada tema encenado exige outro para (tentar) se complementar, produzindo, ao se relacionarem, sentidos que não teriam separadamente. É comum dizerem que os filmes de Garrel contam histórias de amor; mas, na verdade, quase nunca são apenas histórias de amor. Em um exemplo esquemático, *Amantes constantes* conta uma história de amor, porém ela acontece em tempos de revolução, e o contato entre esses dois temas (amor e revolução, que o filme consolida como inevitável) traz a tentativa de uma forma de amor revolucionário, o que não resulta suficiente, conduzindo o movimento do filme ao tema do luto (duplo), pelo fim da relação e da revolução.

Para começar, apresento a justaposição de uma declaração de Garrel e um trecho da *Lógica do Sentido*:

Em alguns momentos, o cinema construiu minha vida. Em outros, ele a destruiu parcialmente. Carax diz que “o cinema destrói a vida”. É verdade, mas não inteiramente. É uma dialética, um movimento que cria uma erosão, que corrói um pouco. Mas, outras vezes, ele consolida. Como isso destrói? É uma maneira de deixar entrar estranhos na casa. Esses estranhos são os personagens. Eles colocam todos em leve psicose (Garrel, 2013).<sup>82</sup>

<sup>82</sup> No original: “Par moments, le cinéma a construit ma vie. A d’autres, il l’a détruite en partie. Carax (Leos Carax, diretor de cinema francês) dit que “le cinéma détruit la vie”. C’est vrai, mais pas seulement. C’est une dialectique, un mouvement, ça crée une érosion, ça ronge un peu. Mais à d’autres endroits, ça consolide. En quoi ça détruit? C’est une façon de faire entrer des étrangers dans la maison. Ces étrangers, ce sont les personnages. Ils mettent tout le monde en psychose légère”.

A forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de duas séries pelo menos (...). Já é assim em matemática, onde uma só série construída na vizinhança de um ponto não tem interesse a não ser em função de uma outra série, construída em torno de outro ponto e que converge ou diverge da primeira (Deleuze, 1974, p. 26).

Uma série de construção, outra de destruição, tendo o cinema como ponto convergente que, de acordo com as relações estabelecidas, adquire sentidos diferentes. E é inevitável para Garrel que o cinema que faz esteja na simultaneidade da construção e da destruição, pois, além de abrir “a casa” para os desconhecidos – para os personagens que tomarão para eles parte do pensar e sentir do cineasta –, significa também abrir-se para o desconhecido, antever o caminho até ele, nas profundezas dos sentimentos mais íntimos, da angústia, dos medos, das obsessões e dos fantasmas (Podemos lembrar o interesse de Garrel em tentar mostrar o abismo, o terror interior que encontra nas pessoas de sua vida e ao qual se abre para senti-lo com eles, como abordado no capítulo anterior). Por isso é destruidor, porque é preciso deixar repetirem-se esses fantasmas. Ao mesmo tempo, é assim que não se é devorado por eles, “É como se você construísse um edifício de dezenas de andares com uma contagem regressiva. E, ao mesmo tempo, em algum lugar, isso permite ter, diante de si, seus problemas, seus lutos, suas histórias de amor” (Garrel, 2015b)<sup>83</sup>. Já comentamos como a vida do próprio cineasta (e de seus amigos e amores) é a matéria constitutiva de seus filmes, da qual ele não conseguiria escapar, tanto para fazer cinema quanto para viver. Desde o método do *cinéma d'amitié*, ao conteúdo dos filmes (a vida em Paris durante maio de 1968 – cenário de *Amantes Constantes* –, para ficar em um exemplo bem evidente) e demais métodos e escolhas de *mise en scène*. “Eu prefiro a vida ao cinema”,<sup>84</sup> portanto eu prefiro o cinema, poder-se-ia completar, levando em conta o modo como o cinema e a vida estão profundamente entrelaçados em Garrel.

É provável que esse processo seja comum a tantos outros artistas, entretanto, o que o torna fascinante e incontornável em Garrel é, ao mesmo tempo, a recorrência de elementos em geral (de temas, assuntos, situações, atores, personagens, estilos...) e suas combinações inextrincáveis (o amor, o apaixonar-se e os términos, a amizade, a morte, o suicídio e os amigos que morrem, os sonhos, a arte e o trabalho dos artistas, a loucura, as drogas, o vício e a paternidade), mas sempre diferentes e móveis. Anteriormente, dissemos que o retorno a esses

<sup>83</sup> No original: “*C’est comme si tu construais un immeuble de plusieurs dizaines d’étages avec un compte à rebours. Et en même temps, quelque part, ça te permet de te tenir, devant tes problèmes, tes deuils, tes histoires d’amour...*”.

<sup>84</sup> Título de uma entrevista de Garrel ao jornal *Libération* concedida em 2015. Segue o complemento a essa declaração de Garrel: “Eu gosto mais e me identifico com os artistas que são mais engajados na vida do que em sua arte. Eu prefiro a vida ao cinema”. No original: “*j’aime bien et je m’identifie aux artistes qui sont plus engagés dans la vie que dans leur art. Je préfère la vie au cinéma*” (Garrel, 2015b).

mesmos elementos poderia ser a manifestação de um indizível, sobre o qual se tentaria falar, identificando-o, por exemplo, com algum sentimento conhecido, o que logo se mostraria incompleto, não alcançando a complexidade dessa experiência, buscando uma nova identificação, movimentando-se de um tema a outro, recombinação-os, do desejo de se falar do amor chega-se à morte... Deleuze descreve um movimento análogo, que denomina proliferação infinita: pressupõe-se um sentido, no ponto de contato entre as coisas e a linguagem, e que, por reconhecimento instantâneo de sua fragilidade (porque estar-se-ia tentando falar de um não sentido, se pensarmos com Bataille), suscita sobre ele uma nova proposição (neste caso, quase como uma outra tentativa de explicação), que terá um novo sentido, objeto de outra proposição, e assim por diante:

O sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar; eu não poderia começar sem esta pressuposição. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição, da qual, por sua vez, não digo o sentido. Entro então em uma regressão infinita do pressuposto. Esta regressão dá testemunho, ao mesmo tempo, da maior impotência daquele que fala e da mais alta potência da linguagem: minha impotência em dizer o sentido do que digo, em dizer ao mesmo tempo alguma coisa e seu sentido, mas também o poder infinito da linguagem de falar sobre as palavras (Deleuze, 1974, p. 31).

É dessa potência da linguagem,<sup>85</sup> manifestando-se na arte, que, do ponto de vista da lógica, as séries se proliferam nos filmes. Do interesse pelo indizível, essa força em torno da qual orbitam as singularidades do(s) filme(s), começa um movimento, do qual tentamos falar, a partir do qual assistir e reassistir a mais filmes de um conjunto atualizam incessantemente os significados dessas singularidades, complexifica, por exemplo, os elementos recorrentes, a cada instante em que um deles reaparece, atualizando ao mesmo tempo sua significação particular e a do todo.

É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. São todos os pensamentos que comunicam em um Longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da distribuição nômade, insuflando por toda parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo “em uma vez” o “cada vez” para “todas as vezes” (Deleuze, 1974, p. 38).

É essa unidade (“todos os pensamentos que comunicam em um Longo pensamento”) e ao mesmo tempo o devir permanente (a “distribuição nômade” de singularidades a cada

---

<sup>85</sup> Sobre a qual Deleuze também escreveu em *Diferença e Repetição*: “não é por sua pobreza de vocabulário, mas por seu excesso, por sua mais positiva potência sintática e semântica, que a linguagem inventa a forma em que ela desempenha o papel de precursor sombrio, isto é, em que, falando de coisas diferentes, ela diferencia estas diferenças, relacionando-as imediatamente umas às outras em séries que ela faz ressoar” (Deleuze, 2006, p. 122).

pensamento) que garantem a inextricabilidade das séries entre elas e a força indefinível que as reúne. Deleuze se refere a essa força como o *precursor sombrio*:

...qual é este agente, esta força que assegura a comunicação? O raio fulgura entre intensidades diferentes, mas é precedido por um *precursor sombrio*, invisível, que lhe determina, de antemão, o caminho revertido, como no vazio. Do mesmo modo, todo sistema contém seu precursor sombrio, que assegura a comunicação das séries que o bordam (Deleuze, 2006, p. 120).

Assim, assistindo a *O Coração Fatansma (Le Coeur Fantôme, 1996)*, vê-se ao longo do filme uma série de conversas entre pai (Maurice Garrel, ponto de contato com a vida do cineasta) e filho, as primeiras dentro de um carro, a última em um quarto de hospital, onde o pai está internado. Em uma delas o pai diz: “aceitar o risco do amor é aceitar o risco da morte. De uma certa morte, da sua ou a do outro”. Essa frase é um dos grandes pontos de ressonância entre séries do filme, onde escutam-se ecos do precursor sombrio, de um inconsciente intersubjetivo.<sup>86</sup> Ela aparece em meio a uma conversa sobre divórcio e segue em uma direção, para o lado do pai, que se divorciou, quando o filho era criança, e em outra, para o lado do filho, que se divorciou recentemente. Um ponto singular, no qual uma série de amor e outra de morte abrem a série dos términos.<sup>87</sup> Mas entre os termos amor e morte aparecem também outras singularidades, levando a outras séries, ou subséries: o medo da morte de quem se ama, na vizinhança com o termo família, que, de um lado, abre espaço para a morte do pai, já idoso, de Philippe (Luis Rego – o nome do personagem não deve ser coincidência), de outro, para o terror de encontrar os filhos brincando com seringas esquecidas no chão da casa de sua ex-esposa, o que, por sua vez, ressoa com a morte pelo vício em heroína de Mona (Johanna Ter Steege), um amor do passado.<sup>88</sup> Mona se faz presente nos sonhos de Philippe e a série de sonhos estabelece a comunicação entre esse amor fantasma e o temor do fim do amor atual por Justine (Aurélia Alcaïs), em pesadelos de ciúme. “Os termos de cada série estão em perpétuo deslocamento relativo diante dos da outra” (Deleuze, 1974, p. 28). Complica-se sutilmente com tudo isso o trabalho de Philippe como artista plástico.

Dizíamos que um conjunto de singularidades correspondia a cada série de uma

---

<sup>86</sup> “Trata-se bem de um problema de ressonância entre duas séries. Mas, precisamente, este problema não é bem estabelecido enquanto não se leva em conta uma instância em relação à qual as duas séries coexistem num inconsciente intersubjetivo” (Deleuze, 2006, p. 124).

<sup>87</sup> No que se refere a uma estrutura serial, a singularidade é justamente essa particularidade das relações que ela põe em jogo. “Cada uma destas séries é constituída por termos que não existem a não ser pelas relações que mantêm uns com os outros. A estas relações, ou antes, aos valores destas relações, correspondem acontecimentos muito particulares, isto é, *singularidades* designáveis na estrutura” (Deleuze, 1974, p. 33).

<sup>88</sup> A série que percorre o medo da morte de quem se ama também remete ao que dissemos anteriormente sobre a sensação de que as imagens dos filmes de Garrel podem, muitas vezes, se desfazer a qualquer momento, sendo possível pensar um ponto singular que liga essa série à das imagens frágeis, superexpostas, subexpostas, embaçadas, com *flashes*...

estrutura. Inversamente, cada singularidade é fonte de uma série que se estende em uma direção determinada até a vizinhança de uma outra singularidade. É neste sentido que há não somente várias séries divergentes em uma estrutura, mas que cada série, é, ela própria, constituída por várias subséries convergentes. Se consideramos as singularidades que correspondem às duas grandes séries de base, vemos que elas se distinguem nos dois casos por sua repartição. De uma para a outra, certos pontos singulares desaparecem ou se desdobram, ou mudam de natureza e de função. Ao mesmo tempo em que as duas séries ressoam e se comunicam, passamos de uma para outra repartição. Isto é, ao mesmo tempo em que as séries são percorridas pela instância paradoxal, as singularidades se deslocam, se redistribuem, transformam-se umas nas outras, mudam de conjunto. Se as singularidades são verdadeiros acontecimentos, elas se comunicam em um só e mesmo Acontecimento que não cessa de redistribuí-las e suas transformações formam uma *história* (Deleuze, 1974, p. 55).

Para além de uma história feita com o encadeamento de eventos dramáticos – e na verdade juntamente dessa história –, a distribuição de singularidades nas séries e suas transformações é também um tecido: tece a história de sua complicação, de um sistema de trocas, sempre mutável, sempre pronto a se atualizar, onde a mudança de um elemento, de uma singularidade, pode mudar o sentido de todas as séries com as quais está ligado. Em consonância, pode-se trazer uma declaração de Garrel, de 2011, na qual expõe o desejo de fazer filmes de amor políticos, quase como que pensando nessas duas séries que agem uma sobre a outra e convergem em um conjunto comum:

Meu objetivo é fazer filmes de amor políticos. É bastante complicado pois, se consideremos a reflexão sobre o amor e a reflexão sobre a política como dois conjuntos, é preciso conseguir fazer, segundo a teoria dos conjuntos, um conjunto comum aos dois, que se forma com a confirmação de uma parte pela outra (Garrel, 2011c, p. 74).<sup>89</sup>

Pode-se pensar ainda, em um exemplo esquemático, na morte de Carole, em *A Fronteira da Alvorada*, e em como ela, novamente no cruzamento de uma série de amor e outra de morte, altera o amor por completo para François, fazendo com que ele ponha em questão seu novo relacionamento, até que as séries voltem a convergir em sua própria morte – no caso dos filmes de Garrel, pode-se remeter ao que se disse anteriormente sobre o princípio de vasos comunicantes e o Sentimento Fantasma, a ligação poética e subterrânea através dessa presença indefinível que escapa a qualquer identificação. Também se poderia pensar esse sistema levando em conta o que Jacques Rancière diz a respeito da arte em seu regime estético, como ao redor de um subjacente pensamento-que-não-pensa, “um regime de pensamento da arte em que o

---

<sup>89</sup> No original: “*Mon but c'est de faire des films d'amour politiques. C'est très compliqué parce que, si on considère la réflexion sur l'amour et la réflexion sur la politique comme deux ensembles, il faut parvenir à faire, selon la théorie des ensembles, un ensemble commun aux deux qui se forme par recoupement d'une partie de chaque*”.

próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*” (Rancière, 2009, p. 30).

A ressonância das séries não se limita a um sistema nomeado, por exemplo, um filme pensado enquanto sistema fechado. Em Garrel, a coexistência de séries entre os filmes se faz flagrante com as inúmeras recorrências entre eles, transborda de um filme a outro. Há um desejo (mesmo se involuntário) de retorno, uma presença incontornável de obsessões, um sujeito da repetição, como menciona Deleuze, sob o agrupamento de filmes:

Destes elementos discretos, destes objetos repetidos, devemos distinguir um sujeito secreto que se repete através deles, verdadeiro sujeito da repetição. É preciso pensar a repetição com o pronominal, encontrar o Si da repetição, a singularidade naquilo que se repete, pois não há repetição sem um repetidor, nada de repetido sem alma repetidora” (Deleuze, 2006, p. 31).

Deleuze propõe que a repetição esteja sempre ligada a uma diferença. Um de seus exemplos, citando o aprendizado do nado no mar, facilita a visualização dessa proposta:

Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença, pelo espaço do encontro com os signos, espaço em que os pontos relevantes se retomam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça (Deleuze, 2006, p. 31).

Portanto, escolhe-se uma série de movimentos mecânicos, materiais mais ou menos semelhantes, repetitivos, mas estes sempre devem se adequar ao movimento do mar, às necessidades do corpo, às contingências — e o mar é particularmente interessante nesse sentido, pois precisa ser sempre lido, em sua incessante transformação. A repetição não será o Mesmo e sim afirmar o repetido na diferenciação, na exigência do Outro (por isso se forma ao mesmo tempo que se disfarça, por se formar diferindo). Da mesma maneira, os elementos repetitivos em um conjunto comparado de filmes só podem constituir uma repetição por não serem o mesmo filme e sim filmes diferentes (muito embora Deleuze pudesse considerar que um mesmo filme, enquanto repetição material, também pudesse se diferenciar e se repetir na outra forma, na duração, afinal assisti-lo a cada vez, por cada pessoa e contexto já faz dele múltiplos filmes). Podemos pensar um pouco a respeito da repetição na relação entre três filmes de Garrel, *Les Hautes Solitudes*, o curta *Rue Fontaine* (1984) e *A fronteira da alvorada*. Os três filmes se conectam pela figura de Jean Seberg, que atua em *Les hautes solitudes* e subjaz como um fantasma nos outros dois, como contado na introdução deste texto a respeito de *A fronteira*, sem que haja neles uma referência direta a Seberg, mas a alguns elementos biográficos reconhecíveis

diluídos nos filmes. Parte da estrutura da história de *A fronteira da Alvorada* repete a de *Rue Fontaine*. Nos dois filmes o protagonista se envolve com uma mulher famosa casada que comete suicídio e que, ao final, neste último, literalmente como um fantasma, o convidará para que ele se junte a ela, o que ele fará, se suicidando também. Apesar de diferenças evidentes entre os filmes (um é colorido, o outro é preto e branco, em um o fantasma aparece para o protagonista enquanto ele dorme, no outro em um espelho, em um o protagonista se atira pela janela, no outro toma veneno, por exemplo) é marcante a intenção de repetição, de encontrar o *mesmo* no *outro*. Ver os dois filmes causa uma estranha sensação de repetição que se reforça quando se consegue ver neles a presença fantasma de Jean Seberg, ao mesmo tempo que reforça a certeza dessa presença. A sensação de repetição também aparece na relação entre o visual de um plano de *Rue Fontaine* e outro de *Les hautes solitudes*. No plano deste, vemos o perfil de Jean Seberg (Figura 44, Figura 45) com uma janela no fundo, pela qual ela olha, até que se vira e olha na direção da câmera. A posição na qual ela se encontra em relação à janela e à câmera faz com que a luz, mesmo que difusa, suave, produza uma grande zona de sombra no quadro, dividindo ao meio o rosto da atriz entre luz e sombra, principalmente quando ela se vira para a câmera. Essa mesma configuração de cenário, quadro, movimentação e iluminação acontece no plano de *Rue Fontaine* (Figura 46 e Figura 47), e acrescenta-se a semelhança no corte de cabelo das duas atrizes. Contudo, há diferenças marcadas entre os planos: mais uma vez, o curta é colorido enquanto o longa é preto e branco; Christine Boisson, atriz de *Rue Fontaine*, é morena e tem na cena o olhar mais vazio e relaxado, enquanto Seberg é loira e aparece mais tensa, por vezes com as mãos colocadas sobre os ombros; o ângulo dos enquadramentos é levemente diferente... Mas talvez o mais interessante nessas diferenças seja o contexto no qual cada plano se insere. *Les hautes solitudes* não narra uma história, é composto por blocos de planos “soltos”, principalmente de rostos, principalmente com a presença de Jean Seberg e é um pouco dessa maneira que, brevemente, aparece o plano de *Rue Fontaine*, como uma pausa silenciosa (*Les hautes solitudes* é justamente um filme silencioso) antes que a história continue, logo após a chegada do protagonista René (Jean-Pierre Léaud) até a casa de Genie (Christine Boisson), acompanhado do amigo que o apresenta a ela (o próprio Philippe Garrel). Ao mesmo tempo que a intenção de repetição aparece de maneira clara, é fácil não a perceber, com a sutileza do que se repete e se difere e sem que se reconheça a presença ausente de Jean Seberg em *Rue Fontaine*.



Figura 44: fotograma do filme *Altas solidões*, de Philippe Garrel, 1974.



Figura 45: fotograma do filme *Altas solidões*, de Philippe Garrel, 1974.



Figura 46: fotograma do filme *Rue Fontaine*, de Philippe Garrel, 1984.



Figura 47: fotograma do filme *Rue Fontaine*, de Philippe Garrel, 1984.

Anteriormente, foram colocadas em evidência algumas séries d'*O Coração Fantasma*, séries que repetem alguns elementos. Pode-se fazer o mesmo com os filmes de Garrel em um conjunto: seguindo a série que combina amor e morte, já comentada, chega-se, por exemplo, ao amor louco de Frédéric (Louis Garrel), que comete suicídio depois de ser deixado pela esposa, em *Um Verão Escaldante* (*Un Été Brûlant*, 2011). A série do amor louco coexiste em *Amantes Constantes*, e ainda a do término e a do suicídio, com a decisão de François (Louis Garrel) em tirar a própria vida, depois que sua companheira tem a oportunidade de ir morar nos Estados Unidos. Uma decisão de morte que se mistura com sonhos, como os já citados sonhos sintomáticos d'*O Coração Fantasma* ou os sonhos assombrosos de *A Fronteira da Alvorada*, nos quais a suicida Carole (evocando outro fantasma que se repete, o de Jean Seberg) convida à morte outro François (ainda Louis Garrel). Seria possível seguir ainda na recorrente convergência dessas séries com a política e com a arte — a perseguição política que enlouquece Carole, a revolução e seu fracasso em *Amantes Constantes*, o assassinato do casal de atores Mouche (Emanuelle Riva) e Jean (Maurice Garrel) separado pela OAS (Organisation Armée Secrète) em *Liberté, la Nuit* (1984); os pintores Philippe e Frédéric, os atores Jean, Mouche e Carole, o poeta e o fotógrafo François. Também podemos seguir a série do fantasma da cantora Nico — os filmes com ela na década de 70, a personagem Mona, em *O Coração Fantasma*, a origem do filme antidrogas de *Inocência Selvagem* (*Sauvage Innocence*, 2001) —, em misturas exaustivamente variáveis e (re)combináveis, formando um Cosmos garreliano, ou ainda, falando com Deleuze, um Caos, tendo em vista a sempre possível reorganização dessa totalidade:

As séries de base são divergentes. Não relativamente, no sentido em que bastaria retroceder para encontrar um ponto de convergência, mas absolutamente divergentes, no sentido em que o ponto de convergência, o horizonte de convergência está num caos, sempre deslocado neste caos. Este caos é o mais positivo, ao mesmo tempo em que a divergência é objeto de afirmação. Ele se confunde com a grande obra, que mantém todas as séries complicadas, que afirma e complica todas as séries simultâneas. A trindade complicação-explicação-implicação dá conta do conjunto do sistema, isto é, do caos que contém tudo, das séries divergentes que dele saem e nele entram e do diferenciante que as relaciona umas às outras (Deleuze, 2006, p. 123).

Deleuze diz ainda que: “A repetição é o *pathos*, e a filosofia da repetição é a patologia” (Deleuze, 2006, p. 275). É a presença do *páthos* desse Cosmo que se insinua com a repetição que ele afirma. A força desse *páthos* – persistente e por vezes invisível ou translúcido, como os fantasmas e, no caso particular, identificando-se com o que estamos chamando de sentimento fantasma –, a cada diferente ocasião, a cada filme, impõe sua repetição, faz com que os elementos sempre voltem.

Então se, por um lado, se desenha uma estrutura, por outro, nela circula o inconsciente artístico (“a identidade de um *logos* e um *páthos*”), a “alguma coisa” que “passa” entre os bordos”, os acontecimentos que “estouram”, os “fenômenos do tipo relâmpago ou raio” que fulguram (Deleuze, 2006, p. 119). Assim, surgem os planos do fantasma de Carole no espelho (Figura 42), chamando por François e sua transformação em figura macabra (Figura 48), quando ele a atende (precisa imagem da instância de dupla face que une, duas séries, de um lado o amor, do outro a morte) (Deleuze, 1974, p. 28), a sequência de sonho com Mona (Figura 49), onde Philippe tenta chegar até ela, e o corte para uma capa de jornal que noticia um desastre ferroviário (a reminiscência erótica)<sup>90</sup> ou a infinita série de planos retratos (Figura 50) nas quais Luiz Carlos Oliveira Júnior localiza precisamente este tipo de fenômeno:

Garrel quer deixar a película se impregnar dos sentimentos que cada corpo concentra em seu interior, provocar um extravasamento da substância emocional íntima de cada ator no espaço plástico da imagem, fixar na gelatina sensível os mínimos fenômenos luminosos que afetam o plano no momento de sua filmagem, assim como as mínimas vibrações do corpo, o mais fugidivo brilho do olhar; fazer emoção e emulsão coincidirem (Oliveira Júnior, 2011, p. 106).



Figura 48: fotograma do filme *A fronteira da alvorada*, de Philippe Garrel, de 2008.

<sup>90</sup> “toda reminiscência é erótica, quer se trate de uma cidade ou de uma mulher. É sempre Eros, o númeno, quem faz penetrar neste passado puro em si, nesta repetição virginal, Mnemósina” (Deleuze, 2006, p. 51).



Figura 49: fotograma do filme *O coração fantasma*, de Philippe Garrel, de 1996.



Figura 50: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

É no fulgor da arte que as séries, que já ressoavam em outros filmes (como exemplifica-se, a seguir, com a “cópia” que Garrel faz de *O Desprezo*, dirigido em 1963 por Jean-Luc Godard), se prolongam no espectador e abrem brechas para uma comunicação descontrolada com um não saber, com o poético.

#### 4.1 Philippe Garrel “copia” Jean-Luc Godard

Do mesmo modo que se pode pensar em séries “internas” a um filme ou à filmografia de um mesmo diretor, também se pode utilizar a mesma lógica para considerar como uma série pode se prolongar entre filmes de artistas diferentes através de referências diretas de um filme a outro, por meio de citações, o que será abordado a seguir, a partir da citação de um filme de Jean-Luc Godard em outro de Philippe Garrel.

Eu copiei *A Mãe e a Puta* (*La Maman et la Putain*, 1973, de Jean Eustache), quando eu fiz *Amantes Constantes* (*Les Amants Réguliers*, 2005, de Philippe Garrel), (...) Jean Eustache era um condiscípulo, que morreu jovem, mas que era da minha geração... Portanto eu copiei um condiscípulo... e agora eu copiei meu mestre, Jean-Luc Godard, *O Desprezo* (*Le mépris*, 1963, de Jean-Luc Godard)... E eu acho que... Enfim, é preciso ser bastante humilde, porque no cinema existem, de fato, obras-primas, que são maiores do que os filmes que podemos fazer... Mas normalmente poderíamos dizer que esses (os dele) são filmes acadêmicos, já que eu copio filmes... Assim faziam os pintores antigamente: eles tinham um mestre e estudavam o tema tratado por seu mestre observando o modo como o mestre havia feito... Mas eu acho que isso foge do academicismo, porque, na verdade, eu tento copiar justamente o núcleo do filme. Eu não copio o exterior, não copio o filme. Eu copio algo que é da ordem de um átomo, interior ao filme.<sup>91</sup>

Nessas palavras, durante a apresentação do filme *Um verão escaldante*, na bienal de Veneza em 2011, Garrel conta aquilo que já era patente a quem tenha assistido aos dois filmes – o seu e *O desprezo*, de Godard. Ora, o vocabulário que agrupa “mestre”, “discípulo”, “condiscípulo”, “geração” faz sentido dentro de uma periodização histórica, se pensarmos em Godard como cineasta participante da *Nouvelle Vague* e em Eustache e Garrel como cineastas de uma pós-*Nouvelle Vague*. Esses termos acabam por ser demasiadamente amplos, contendo uma variedade grande de estilos entre os cineastas abarcados por esses dois momentos, e genericamente incluem os diretores que, na virada dos anos 1950 para 1960, no caso da *Nouvelle Vague*, romperam com as convenções vigentes no cinema francês, de narrativa, montagem e dos modos de produção e “abriram caminho” para que cineastas mais jovens, a

---

<sup>91</sup> No original : “*J’ai copié La Maman et la Putain, quand j’ai fait Les Amants Réguliers, (...) Jean Eustache était un condisciple, qui est mort jeune, mais qui était de ma génération... Donc j’ai copié un condisciple... Et là, j’ai copié mon maître, Jean-Luc Godard, Le mépris... Et je pense... enfin il faut être très humble, parce que dans le cinéma il y a quand même des chef-d’œuvres, qui sont plus grand que le film qu’on peut faire... Mais normalement on devrait dire que ce sont des films académiques, parce que, puis que je copie des films... Ce comme ça que faisait des peintres dans l’ancien temps: ils avaient un maître et ils visaient le sujet que leur maître avait traité en observant comment leur maître l’avait fait. Mais je pense que ça échappe à l’académisme, parce que, en fait, j’essaie de copier juste le noyau de film, je copie pas l’extérieur, je copie pas le film. Je copie quelque chose qu’est de l’ordre d’un atome, intérieur au film*”. Declaração de Philippe Garrel (2011a) durante uma coletiva de imprensa na Bienal de Veneza em 2011.

partir da metade da década de 1960 e também muito diferentes entre si, seguissem exercitando essa nova liberdade de estilo, de temas e de produção (Garrel, por exemplo, aos 16 anos foi estagiário de Claude Berri e usou as sobras de película de *Le vieil Homme et l'Enfant* para fazer seu primeiro filme em 35mm. Fazer um filme com essa simplicidade de meios seria algo muito improvável antes da *Nouvelle Vague*). No entanto, a comparação com a pintura academicista é evocada muito mais para que se crie um distanciamento no âmbito hierárquico e pela naturalidade com que Garrel trata o cinema e a pintura como iguais.

Dessa forma, se Garrel “copia” tanto seu mestre como seu condiscípulo é porque, em algum momento, ambos podem ser vistos como mestres e a distinção se sustentaria apenas para fins cronológicos: o momento em que ambos, segundo Garrel, criam uma “obra-prima”.<sup>92</sup> O que vale, no entanto, não é um suposto estatuto de mestre e uma autoridade particular que isso lhes poderia conferir, mas a relação de partilha que se estabelece entre eles através da potência dos filmes. A humildade a qual Garrel se refere não é o contrato acadêmico do aprendiz que deve copiar o mestre, os antecessores (mesmo se o que é copiado não lhe diz nada em particular), para que um dia esteja pronto para também tornar-se mestre e perpetuar esse sistema (ou, em um movimento contrário, entrar em uma tradição permanente de ruptura irrefletida), mas é saber encontrar na complexidade e profundidade dessas obras não um limite, a perfeita realização de uma forma ou assunto, e sim o que nelas o envolve, reconhecer nelas uma força que instiga o “aprendiz” a retrabalhar autenticamente o material do “mestre”.<sup>93</sup>

Então, re-citando Garrel, ele escapa do acadêmico quando copia algo da ordem interior, algo como um núcleo, como um átomo. Mas o que *Um verão escaldante* “copia” de *O desprezo*? Duas críticas publicadas nos *Cahiers du Cinéma* tocam no assunto:

*Um Verão Escaldante* começa não pelo começo mas onde conclui-se *O Desprezo*, por um acidente de carro que inevitavelmente imaginamos ser fatal.

---

<sup>92</sup> Vale retomar o episódio narrado por Anne Wiazemsky, no livro *Um ano depois*, no qual ela descreve a primeira vez que Godard e ela assistiram a um filme de Garrel, *Marie pour mémoire*, em uma sessão quase clandestina em 1968. Garrel estava presente na ocasião e há justamente uma quebra de expectativas nessa pretensa relação de discípulo e mestre, pois Godard fica fascinado com o filme do jovem Garrel: “As imagens em preto e branco era belíssimas, dignas de um poeta, de um cineasta inspirado que deveria ser levado em conta dali por diante. Quando as luzes voltaram a se acender, estávamos tão comovidos que ninguém se decidia a falar, a parabenizar o autor, Jean-Luc parecia o mais impressionado. Philippe Garrel aguardava nossas reações com calma. Mais tarde, fiquei sabendo da importância da presença de Godard: ele estava na origem da vocação artística de Garrel, sua aprovação ou suas críticas orientariam o que ele faria a seguir. Havia muita dignidade em sua espera silenciosa. Sua pessoa e seu filme intimidavam. Jean-Luc parecia buscar palavras que expressassem com exatidão seu pensamento e, quando decidi falar, foi numa espécie de murmúrio: ‘Agora temos Garrel, não preciso mais fazer filmes’. Foi a vez de Philippe Garrel ficar comovido. ‘Precisamos de você, de seus filmes, eles é que iluminam nosso caminho’, ele disse, numa voz apertada. Jean-Luc fez que não, não, não com a cabeça, apertou-lhe a mão e me levou para fora” (Wiazemsky, 2018, p. 94).

<sup>93</sup> Ou, dito de outro modo, encontrar nas séries dessa obra a singularidade que o leva a dar continuidade a uma nova série.

A vida verdadeira chega ao fim, a vida sonhada – incluindo os pesadelos – pode escrever-se, dizer-se, ser vista e ouvida. Uma vez cumprida essa dívida com Godard, *O Desprezo* como filme, o desprezo como afeto são os convidados do filme, um fragmento de nossas vidas no qual se alternam, com toda violência, com toda impaciência, com ida e vindas que não param de recomeçar, os consentimentos e as recusas (Faux, 2011, p. 80).<sup>94</sup>

E a outra:

O sentimento no coração do filme é o ciúme de Frédéric e, como Godard torna necessário, o desprezo que dele resulta. Todo esse percurso, esse do nascimento do desprezo, foi anunciado desde as primeiras imagens, tiradas de Godard: um nu feminino (mas sem palavras) e um acidente de carro, que não são só uma piscada de olhos para o mestre, mas sinais da reescritura (Delorme, 2011, p. 78).<sup>95</sup>

Garrel, portanto, não menciona diretamente o filme de Godard, mas faz citações visuais de planos memoráveis de *O desprezo*. Retomando a questão dos fantasmas, Godard e seu filme se fazem presentes em *Um verão escaldante* como fantasmas, não apresentados diretamente, mas visíveis aos que os reconhecerem. E, nesse sentido, o núcleo do filme que Garrel copia remete ao que falamos sobre o *páthos* que um fantasma carrega, no caso, aportando parte da carga emocional de *O desprezo* para o filme de Garrel. Ao mesmo tempo, Garrel evoca Godard duplamente, quando se notam as citações visuais que utilizou de maneira aberta, um tipo de procedimento que Godard explorou de modo muito próprio e constante, como ele comenta em uma entrevista de 1962 citada por Michel Marie:

Nós podemos nos servir mesmo daquilo que nós já vimos no cinema para fazermos deliberadamente referências; esse foi o meu caso. Eu raciocinava em função de atitudes puramente cinematográficas. Eu fazia certos planos por referência a outros que eu conhecia, de Preminger, Cukor etc. É o meu gosto pela citação, que sempre conservei (Marie, 2011, p. 227).<sup>96</sup>

Michel Marie comenta essa declaração dizendo que:

Esses empréstimos serão cada vez mais numerosos na obra de Godard, especialmente porque dizem respeito também a obras não cinematográficas, como romances, ensaios, pinturas etc., que são evidentemente mais difíceis de repertoriar, porque infinitas. Elas constituem o intertexto de *Acochado*, ilimitado, pois, se algumas referências são conscientes e explícitas, outras

<sup>94</sup> No original: “Un été brûlant commence non pas là où mais comme s’achève *Le Mépris*, par un accident de voiture que l’on imagine nécessairement mortel. La vraie vie s’arrête, la vie rêvée – cauchemars compris – peut s’écrire, se dire, se voir, s’entendre. Cette dette revendiquée à l’égard de Godard accomplie, *Le Mépris* comme film et le mépris comme affect sont les hôtes du film, un fragment de nos vies dans lequel alternent, en toute violence, en toute impatience, en allers-retours sans cesse recommencés, les consentements et le refus”.

<sup>95</sup> No original: “Le sentiment au cœur du film est la jalousie de Frédéric, et Godard oblige, le mépris qui en résulte. Tout ce trajet, celui de la naissance du mépris, a été annoncé dès les premières images, tirées de Godard: un nu féminin (mais sans paroles) et un accident de voiture, qui ne sont pas que des clins d’œil au maître, mais les signes de la réécriture”.

<sup>96</sup> A entrevista original está disponível em *Cahiers du cinéma* nº 138, dezembro de 1962.

podem ser inconscientes e fortuitas, como acontece frequentemente nos domínios da inspiração artística (Marie, 2011, p. 227).

Assim, o gesto de citar Godard é especialmente significativo, visto que ele foi um dos cineastas que melhor incorporou a “citationalidade” em seus filmes, a tal ponto que citá-lo tão claramente já é re-citá-lo: “Re-citar significa dobrar, dublar, duplicar, citar novamente algo que já é citação, ou seja, repetição de algo que veio de outro lugar” (Fonseca, 2015, p. 10). Ao citar *O desprezo*, cita-se de maneira dupla os planos do filme e o repertório citacional “infinito” contido nos filmes de Godard, colocando em evidência o próprio ato de citar.<sup>97</sup> Já a relação de reescritura que Garrel estabelece entre *Um verão escaldante* e *O desprezo* pode ser pensada, então, como a continuação de uma série percebida na reescrita, ou abertura de uma nova série a partir de uma de suas singularidades, e a citação seria a colocação em evidência (em cena, no caso do cinema) ao mesmo tempo dessa relação e de um ponto comum entre essas séries.

O plano inicial de *Um verão escaldante* mostra Frédéric (Louis Garrel) bebendo ao lado de seu carro em um posto de gasolina (Figura 51), bastante semelhante ao posto de *O desprezo*, no qual Camille (Brigitte Bardot) e o produtor americano Jeremy Prokosch (Jack Palance) conversam sobre o futuro que será interrompido em seguida (Figura 52). São postos que não passam de conjuntos de algumas bombas de gasolina dispostas com alguma proximidade entre elas, em uma linha, sem edificação ou telhado. Nos dois filmes esse é o lugar onde nada se pode adivinhar sobre a morte que virá, filmado apenas como o local do gesto corriqueiro do abastecimento dos carros antes que estes sigam seus destinos. A banalidade se tornará arrasadora quando o carro no qual está Camille for mostrado outra vez, amassado contra um caminhão e com seus ocupantes ensanguentados e inertes (Figura 53). Frédéric é mostrado da mesma forma no filme de Garrel, embora seu choque contra uma árvore seja intencional (Figura 54).

---

<sup>97</sup> Pensando no exemplo de *O desprezo*, algumas das citações possuem um caráter central como aquelas oriundas do romance de mesmo nome de Alberto Moravia, no qual o filme de Godard baseia sua reescritura, e também a participação no filme do diretor Fritz Lang, no papel de si próprio e que era muito admirado por Godard. A presença de Lang no filme, com a forma em que aparece, vocalizando pensamentos sobre a arte cinematográfica caros a Godard, é quase como uma citação encarnada da política dos autores que Godard e os outros jovens críticos/cineastas defendiam na revista *Cahiers du cinéma* (sendo Lang um desses autores prediletos). No filme, Lang está dirigindo uma adaptação cinematográfica da *Odisseia* de Homero e alguns trechos do filme que ele realiza são mostrados, principalmente na cena em que ele, o produtor Prokosch e o roteirista Paul assistem a uma prévia do material filmado. Dessa referência à *Odisseia*, os personagens especulam um subtexto, no qual haveria um possível jogo secreto entre Ulysses e Penélope, no qual a viagem de Ulysses seria um pretexto para sair de perto de Penélope, ou se, ao contrário, é Penélope que na verdade deseja um não retorno de Ulysses, o que mais adiante se tornará o próprio subtexto do mal-entendido entre o casal Paul e Camille.



Figura 51: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.



Figura 52: fotograma do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, 1963.



Figura 53: fotograma do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, 1963.



Figura 54: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.

Mas, no filme de Garrel, entre o posto de gasolina e o acidente de Frédéric, surge a imagem de Angèle (Monica Bellucci) deitada nua, refletindo a luz no centro do quadro (Figura 55). Ela olha para a câmera, faz com a mão um gesto de chamado e fala, mas sua voz não sai.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Gesto que remete ao chamado de Carole no espelho, em *A fronteira da alvorada*, que leva outro personagem vivido por Louis Garrel ao suicídio.

O plano com Angèle faz referência a um plano de *O desprezo* no qual Camille também está deitada nua (Figura 56) (na verdade, no filme de Godard há uma série de planos com atriz Brigitte Bardot deitada nua, o que acaba por reforçar a referência). Embora os dois planos tenham diferenças claras (Camille está deitada de costas para a câmera, acompanhada por Paul (Michel Piccoli) sob uma forte luz vermelha, enquanto o plano de Garrel mostra Angèle sozinha sob tonalidades brancas, azuis e verdes), há elementos que aproximam os planos e evidenciam o sinal da reescritura, como a montagem de Garrel, que insere o plano de Angèle antes do acidente de carro, unindo duas citações visuais do filme de Godard; o nu das duas atrizes, celebridades de beleza icônica, Brigitte Bardot e Monica Bellucci; o formato amplo do quadro dos dois filmes, em *cinemascope*, usado poucas outras vezes pelos dois cineastas, e, mais adiante, as cores fortes (vermelho, azul, verde...) das paredes da casa de Frédéric e Angèle (Figura 57), que remetem a cores que Godard frequentemente coloca em cena (Figura 58); também a locação em Roma, onde se passa boa parte dos dois filmes e em especial as filmagens de filmes dentro dos filmes nos cenários da *Cinecittà*. Além disso, podemos pensar uma ligação dos dois planos a partir da questão do desejo impossível que colocam em cena, dessa vez considerando a montagem do trecho do filme de Godard no qual o plano com Brigitte Bardot está inserido antes da seguinte citação: “O cinema substitui o nosso olhar por um mundo que corresponde aos nossos desejos”. Godard narra essa frase logo após recitar os créditos de *O desprezo* (dizem voz alta os nomes dos atores e membros da equipe), atribuindo essa citação deliberadamente a André Bazin (uma variação do que escreveu Michel Mourlet – a ser comentada mais adiante). Durante a leitura dos créditos, vê-se em cena o trabalho da equipe (cujos nomes foram narrados, como o fotógrafo Raoul Coutard), com seu aparato técnico, que filma uma cena do filme realizado dentro do filme, até que, enquanto a voz de Godard em *off* lê a citação, a câmera e o microfone em cena começam um movimento até que estejam apontados na direção do espectador, criando um estranhamento (Figura 59) e como que se preparando para filmar os desejos dos espectadores, em articulação com a frase narrada.<sup>99</sup> O corte para o plano com Brigitte Bardot nua, com a fama de ser a mulher mais bonita do mundo à época, perguntando a Paul sobre cada parte de seu corpo, entra como resposta para preencher esse desejo impossível. No caso de *Um verão escaldante*, o plano de Angèle prenuncia a impossibilidade de Frédéric recuperar a relação com a mulher amada, com os acontecimentos que se desenharão o longo do filme, levando do “filme *O desprezo*”, a referência a Godard, ao

---

<sup>99</sup> Dessa vez, um gesto citado por Garrel em *Os caminhos perdidos* (Figura 16).

“desprezo como afeto”, recitando a crítica de Anne-Marie Faux para resumir a crise conjugal que é outro ponto compartilhado pelos dois filmes.



Figura 55: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.



Figura 56: fotograma do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, 1963.



Figura 57: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.



Figura 58: fotograma do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, 1963.



Figura 59: fotograma do filme *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, 1963.

Para Garrel, a citação a Godard se faz necessária para que ele possa “copiar o núcleo”, chegar ao fundo de seus personagens e fazer o *páthos* de *O desprezo* circular em seu filme, assombrá-lo. Nos dois filmes há uma busca pelo ponto singular no qual o amor transforma-se em desprezo.

Godard reclama e reconhece, como condição ontológica da arte cinematográfica, a possibilidade de fazer visível o invisível, de forçar sensivelmente o impensado. Porém a visibilidade encerra não apenas a revelação do não visto, mas também o risco da exposição daquilo que nos abisma na noite (Cangi, 2011, p. 41).<sup>100</sup>

Esse comentário de Adrián Cangi sobre *História(s) do Cinema (Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard, 1989-98),<sup>101</sup> também se adequa ao modo como Godard tenta fazer visível esse ponto singular no qual o amor se transforma em desprezo. A longa cena em *O desprezo*, na qual há uma deambulação do casal Paul e Camille pelo apartamento onde estão instalados e os diálogos sobre a relação dos dois que nela ocorrem podem colocar a questão em jogo e aprofundar o conhecimento dos personagens. Porém, a cena que parece guardar o ponto crítico dessa transformação é aquela na qual Paul e Camille se dividem antes de ir tomar um *drink* na casa do produtor estadunidense Prokosch. O filme constrói ali uma série de mal-entendidos que afetarão o casal durante o restante do filme, a partir de um quase não acontecimento. As ambiguidades começam com o convite de Prokosch, que parece ser direcionado à Camille, mas termina por se estender a Paul quando ela repassa a pergunta para ele, sem que se possa saber ao certo se ela gostaria de ir ou não. Após o aceite de Paul, Prokosch abre a porta de seu carro conversível para receber Camille, mas incentiva Paul a segui-los de táxi, pela falta de espaço no carro para acomodar todos. A pressa do produtor os pressiona e o tom de ansiedade da cena aumenta porque a conversa precisa ser o tempo todo mediada pela intérprete e assistente do americano. Camille hesita, diz que pode ir de táxi com o marido, mas Paul parece querer ignorar

---

<sup>100</sup> No original: “Godard reclama y reconoce, como condicion ontológica del arte cinematográfico, la posibilidad de hacer visible lo invisible, de forzar sensiblemente lo impensado. Pero la visibilidad encierra no sólo la revelación de lo no visto sino también el riesgo a la exposición de aquello que nos abisma en la noche”.

<sup>101</sup> Esse comentário de Cangi, além de ser interessante para pensar um aspecto da montagem que Godard faz em *História(s) do cinema* – que mistura uma grande variedade de materiais (imagens originais de Godard trabalhando, arquivos de filmes, fotos, sons, reportagens, textos originais, citados e recitados, falados ou escritos em cartelas, intercaladas, sobrepostas...) e que faz aparecer, na complexa combinação e recombinação desses materiais, perspectivas antes invisíveis nas imagens originais –, remete ao que falamos sobre os fantasmas, enquanto imagens inicialmente invisíveis que se fazem visíveis dentro de outras imagens. No caso, Godard faz visíveis fantasmas da História no cinema (e do cinema). Com isso, podemos pensar como Garrel também reconheceria no cinema essa potência de “fazer visível o invisível, de forçar sensivelmente o impensado”, e justamente a continuação do comentário de Cangi, que fala em expor “aquilo que nos abisma na noite”, ressoa com o “abismo”, “o terror interior” (e o sentimento fantasma) sobre o qual Garrel disse em diferentes entrevistas querer mostrar com o cinema.

qualquer segunda intenção ou constrangimento da situação e coloca Camille no carro de Prokosch. Quando o carro arranca, Camille grita o nome de Paul, que responde correndo e chamando por ela, como se sentissem algum arrependimento. No entanto, ocorre um corte no plano logo após o grito de Camille e Paul é mostrado respondendo em outro lugar, como se esse corte decorresse de um descompasso surgido entre o casal e criasse entre eles uma separação profunda. Quando em seguida Paul chega atrasado à casa do produtor, este e Camille caminham de braços dados pelo jardim e ela está com um semblante grave. Pouco depois, Camille vê a intérprete também chegar ao local, sozinha de bicicleta, e a montagem faz alguns *inserts*, mostrando novamente o plano no qual Paul coloca Camille no carro, produzindo uma insinuação de que Paul poderia ter desejado ir separado da esposa para ficar sozinho com a intérprete. Esses pequenos acontecimentos, situações impensadas e “atravessadas”, vistas ou não vistas, o ciúme que atinge as duas partes, com ou sem justificativa, tudo isso se acumula, sem que se consiga saber onde começa o incômodo, o ponto no qual o amor se transforma no desprezo que talvez já estivesse latente. “Sempre é preciso ver duas vezes” (Godard, 1989, p. 12). Godard resume com essa máxima o que é, para ele, a montagem cinematográfica, que se aproxima do procedimento utilizado na cena descrita acima, na qual a repetição do plano de Paul colocando Camille no carro atualiza seu sentido ao ser justaposto com o plano de Camille vendo a intérprete chegando. Para explicar a máxima, Godard, utiliza justamente um exemplo sobre infidelidade conjugal: “...relacionar as coisas entre si e fazer com que as pessoas vejam as coisas (...) um homem cornudo, enquanto não tiver visto outro homem com sua mulher, isto é, enquanto não tiver duas fotos, a do outro e a de sua mulher, (...) nada viu” (Godard, 1989, p. 12). Em *Um verão escaldante*, Garrel também procura fazer o espectador “ver duas vezes” para tentar encontrar o ponto no qual o amor se transforma em desprezo na relação do casal Angèle e Frédéric, o ponto onde as coisas parecem começar a se desfazer (retomando esse elemento da poética de Garrel, a sensação de fragilidade na imagem, ou no que nela é mostrado) e que, como em *O desprezo*, pode ser apenas o ponto de crise de um sentimento que já estava lá sem ser notado. No filme de Garrel, o ciúme mútuo também dispara a crise entre o casal, começando especialmente em uma cena em que várias pessoas dançam durante uma música (tipo de cena que se repete nos filmes mais recentes do diretor). Angèle está entre elas e dança, sob o olhar de François, trocando de par algumas vezes até começar a dançar de forma envolvente com um homem até o final da música. A câmera se concentra em acompanhá-la, e se posiciona como uma subjetiva de Frédéric, do ponto no qual ele está sentado e na altura de seus olhos, de modo que vemos os demais dançarinos passarem na frente de Angèle, impedindo-o de vê-la. Em um desses momentos, o par de Angèle parece tentar beijá-la, mas não é possível ver ao certo o que

acontece (Figura 60). Quando as pessoas deixam o local, Frédéric se mostra furioso com ciúmes de Angèle e a trata de forma agressiva. Mas a montagem faz “ver duas vezes”, à maneira descrita por Godard, e inverte as expectativas criadas, primeiro quando, na cena seguinte, mostra Angèle desabafando com uma amiga e contando que Frédéric visita prostitutas, o que aparece em um *insert* de um plano fixo afastado no qual ele conversa com uma garota de programa na rua. A segunda inversão vem logo em seguida, quando a própria Angèle admite à amiga que antes disso já teve amantes e que Frédéric sabia disso.



Figura 60: fotograma do filme *Um verão escaldante*, de Philippe Garrel, 2011.

A citação que Godard faz de Mourlet (1959) em *O desprezo* (originalmente: “O cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos”), atribuída a Bazin, revela um tanto sobre o que é o gesto citacional para o cineasta. Há certa ironia na troca do esquecido Mourlet pelo aclamado Bazin, como se a autoridade deste fosse necessária para a legitimação da frase citada. Provocar essa confusão é um pouco dizer que, mais do que prestar contas às autoridades (seja ao autor da frase ou aos que cobram uma posição legitimada de autoria na hora de validar um pensamento, um texto ou um filme), respeita-se uma citação quando ela é trazida à vida, quando move uma nova criação, assim como faz Garrel ao partir de *O desprezo* para criar *Um verão escaldante*.

## 5 AMANTES CONSTANTES E A BUSCA PELA CONTINUIDADE

Do que foi dito até agora sobre a poética dos filmes de Philippe Garrel, na qual se conectam e se repetem, no conjunto de filmes que a constitui, séries de temas e cenas a partir da tentativa de se colocar em cena um sentimento fantasma, um estado que passa pela combinação dessas séries, mas do qual não se consegue falar diretamente – “a presença do abismo” –, *Amantes Constantes (Les Amants Réguliers)* é um dos filmes que reúne o maior número de elementos marcantes dessa poética, pelo qual passariam boa parte das séries – temáticas ou materiais – e onde se percebe, muito diretamente, o desejo-necessidade de entrelaçar essas obsessões. A respeito da complexa inextricabilidade dessas séries temáticas, um pequeno exemplo se dá no início do relacionamento de François (Louis Garrel) e Lilie (Clotilde Hesme), personagens de *Amantes Constantes*, em uma sequência que constrói seu ambiente com as ligações estabelecidas entre alguns dos elementos recorrentes da poética de Garrel, notados na descrição a seguir, o sonho, a amizade, as drogas, a revolução, a amizade, os fantasmas, a autobiografia, a arte e o amor. O encontro de François e Lilie acontece no apartamento do amigo Antoine, um jovem herdeiro rico que abriga e patrocina jovens artistas e onde muitos personagens do filme moram ou reúnem-se para conversar, fumar haxixe ou ópio. Em uma dessas ocasiões, François adormece sob efeito do ópio e sonha com uma rua noturna e silenciosa. Porém, a tranquilidade inicial do sonho se transforma em correria depois que algumas pessoas atiram um coquetel *molotov* que explode em um lugar não mostrado pela câmera. O sonho de François continua, já em outro lugar, um pátio onde vários jovens se encontram rendidos pela polícia em uma fila. No corte seguinte, François já está novamente acordado na casa de Antoine e verá Lilie em meio a tantos jovens que estão no local. Um deles inclusive exhibe uma ferida, quase como se pudesse ter se machucado no confronto do sonho (a montagem justapõe as cenas, mas não é possível saber ao certo quanto tempo se passou). Mencionamos no terceiro capítulo a canção de Nico, *Végas*, que os personagens escutam ao fundo, nessa cena, remetendo à presença do fantasma da cantora talvez pelo ambiente das drogas (marcantes na relação de Garrel e Nico) ou já antecipando o que haverá de trágico no amor que está para começar e assim terminar na morte figurada ou literal.<sup>102</sup> Quando conversam

---

<sup>102</sup> Provavelmente, esse encontrar-se ao mesmo tempo no “agora” e no passado, se pensarmos, por exemplo, em como o filho do diretor, Louis, “revive”, ao reencenar nos filmes alguns dos acontecimentos vivenciados pelo pai (mas também os quase vivenciados, os afetos colaterais, o que se passou a seus próximos, retomando o par fantasmas-sobreviventes, como o suicídio, de tantas pessoas da vida de Garrel, que Louis interpreta ao final do filme), também colabore para o caráter emblemático do filme, colocando-o como um dos elos entre os diversos momentos do conjunto de filmes do cineasta, entre o momento recente e o início, na década de 1960.

pela primeira vez, François e Lilie dizem se reconhecer após terem se visto na rua, em uma manifestação de maio de 68. Mais adiante propõem que um apresente ao outro o que conhecem das artes que praticam (ele poeta, ela escultora), como em uma extensão do amor, uma troca que os uniria mais profundamente, na qual poderiam conhecer o outro através da arte e a arte através do outro.<sup>103</sup> (Essa troca vai ao encontro do que dissemos no capítulo anterior sobre as séries e como o contato que ocorre entre os temas dos filmes de Garrel produz novos sentidos, nesse último exemplo, amor e arte – que, misturados podem dizer algo que talvez um não conseguiria perguntar diretamente ao outro –, mas podemos relembrar a declaração na qual Garrel expõe o desejo de fazer “filmes de amor políticos”, ou trazer ainda outra fala na qual ele diz que a poesia é uma questão de precipitados químicos,<sup>104</sup> quer dizer, algo que aparece (um pouco como um fantasma que não se via) após uma mistura, no caso do filme, um subtexto que se acumula aos poucos a partir do que é encenado e permite que se pressinta o que não é dito (ou mesmo não se sabe).

Gostaria de aproximar essa visão a palavras de Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo*: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. *É o mar partido como o Sol*” (Bataille, 2020, p. 48). E ainda: “Todos nós sentimos o que é a poesia. Ela nos funda, mas não sabemos falar dela” (Bataille, 2020, p. 47). É possível refletir, com Bataille sobre como as mencionadas obsessões temáticas de Garrel, que parecem, por vezes, se comunicar em um sentimento subjacente, de certa maneira, manifestam o desejo (e tentativas de se pensar sobre esse desejo) de alcançar a continuidade, de reconexão dos seres descontínuos, em um sentimento de comunidade. É possível perceber como o sentimento de continuidade do qual fala Bataille, que é também uma sensação de saída de si (êxtase), de quebra da individualidade (nunca total, como se verá

---

<sup>103</sup> Em uma entrevista dentro do filme *Nico/Garrel: A Cicatriz Interior* (*Nico/Garrel: la Cicatriu Interior*, dirigido em 1985 por Manuel Huerca para uma televisão catalã), quando fala de sua relação com Garrel, Nico também ressalta um vínculo no qual amor e arte se entrelaçam, de maneira semelhante à que ocorre com François e Lilie: “Bem, se não existisse uma relação artística, nós não teríamos uma relação pessoal, pois tudo deriva de uma visão poética... da galáxia, do universo... É uma coisa galáctica, uma coisa poética. E se isso não existisse entre nós não haveria nada”. No original: “*Well, if the artistic relation wasn't there, we wouldn't have a personal relation, because it all derives from a poetic view of... the galaxy, the universe... It's a sort of a galactic thing, it's a poetic thing. And if that didn't exist between us there wouldn't be anything*”.

<sup>104</sup> Apesar da imagem da química utilizada por Garrel, é mais o lado mágico do que o científico que ele realça em sua fala, não o da fórmula que produz um resultado calculado, mas o do fazer aparecer algo que não se via, como se pode perceber no restante de suas palavras: “Uma irrupção do sonho [na realidade] que não se revela, mas o efeito poético não repousa em nada explicável para o espectador. A poesia não é alcançada pela vontade de ser poético, é uma questão de precipitados químicos” (Gester, 2013). No original: “*une irruption du rêve qui ne dit pas son nom, mais l'effet poétique ne repose alors sur rien d'explicable pour le spectateur. La poésie ne s'obtient pas par la volonté de faire poétique, c'est affaire de précipités chimiques*”.

adiante, pois a perda completa dos limites individuais seria a morte) perpassa muitas dessas obsessões, a amizade e o amor (um dos focos da análise de Bataille), as drogas, o sonho e a loucura (nos quais, em maior ou menor grau, perde-se o controle de si, convive-se com um *outro* dentro de si – e desse ponto pode-se pensar também na abertura aos fantasmas), a revolução (que será melhor abordada ao final do capítulo) e, claro, a morte.<sup>105</sup> Bataille diz que:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado de duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (Bataille, 2020, p. 39).

O nascimento de um indivíduo (Bataille remete até ao momento da fecundação, no qual duas células de seres diferentes, descontínuos por um instante, se unem, experimentam a continuidade, mas logo se tornando um novo ser descontínuo, ao mesmo tempo em que os dois seres anteriores “morrem”, deixam de existir) (Bataille, 2020, p. 38) é também seu isolamento, dentro de seus limites, de seu corpo e sua existência descontínua, finita. “Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (Bataille, 2020, p. 36). Porém, a continuidade permanente seria a morte, a perda da existência e limites individuais. “Esse abismo é profundo, não vejo como suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (Bataille, 2020, p. 37). Para Bataille, então, os “movimentos da paixão”,<sup>106</sup> o erotismo, que nos seres humanos se separa da reprodução, responderia a uma busca por um sentimento de continuidade, apaziguador da angústia da descontinuidade individual (seria a mesma angústia vertiginosa intuída por Garrel, que desejava mostrar “a presença do abismo” que reconhece em si e no outro?).

Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela

---

<sup>105</sup> Recuperando um pouco do que foi discutido no capítulo 3 sobre a superexposição de Garrel, podemos considerar como essa perda de limites em seus filmes às vezes também se dá de forma visual, com o excesso de luz (ou de falta de luz), que apaga, ou confunde, os contornos entre as figuras enquadradas, aproveitando em especial um comentário de Didier Coureau (2018) a respeito de como essa luz é adequada aos estados limites encenados por Garrel: “Essa incandescência poderia enfim, em Garrel, reencontrar a ideia dos estados limites, dos choques físicos e luminosos dos eletrochoques, evocados desde *Maria pela memória*, e, mais tarde, entre outros, em *A criança secreta*”. No original : “ *Cette incandescence pourrait enfin, chez Garrel, rejoindre l’idée des états limites, des chocs physique et lumineux des électrochocs, évoqués dès Marie pour mémoire et, plus tard, entre autres dans L’Enfant secret*”.

<sup>106</sup> “O ser, o mais das vezes, parece dado ao homem fora dos movimentos da paixão. Eu diria, ao contrário, que não devemos jamais pensar o ser fora desses movimentos” (Bataille, 2020, p. 36).

morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. (...) Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade que esse mundo é capaz (Bataille, 2020, p. 42).

Não é tão simples fazer uma sinopse de *Amantes Constantes*. Já citamos o apartamento de Antoine, onde boa parte do filme se passa, incluindo o início, em uma noite na qual um grupo de jovens sobe, em silêncio, uma escada que leva até lá, onde conversarão enquanto fumam haxixe, entre eles François, o personagem principal. Mais adiante ele recusará o alistamento militar e irá a julgamento por isso. Participará de protestos e nos confrontos precisará escapar da polícia, se escondendo no telhado de um prédio. Depois do encontro com Lilie, mencionado anteriormente, começa um relacionamento amoroso, e os acompanhamos em conversas na cama ou em caminhadas pelas ruas de Paris, no trabalho dela na fundição, ou nos poemas que François apresenta aos amigos. Até que Lilie é convidada pelo artista para o qual trabalha para morar em Nova Iorque, “terra das oportunidades” para artistas e, após uma recusa inicial, parte para os Estados Unidos, deixando François, que após alguns meses e cartas trocadas comete suicídio.

Críticas e comentários a propósito do filme, não raro, dizem tratar-se de um filme sobre maio de 1968, momento vivido por Garrel e cujos levantes sociais foram filmados por ele. No entanto, não há em nenhum momento uma apresentação efetivamente direta, histórica, que objetivasse contextualizar esses eventos (provavelmente os elementos situadores mais diretos são um plano com uma placa de numeração de casas, nº68, enquadrada antes da cena de confronto (Figura 61) outro, pouco depois, com a capa de um jornal com manchetes sobre os conflitos, que, no entanto, é tão rápido que praticamente não acrescenta mais do que as próprias cenas de confronto, também a rápida menção de Lilie, quando diz que reconhece François “de maio, das ruas”), não se explica o que acontecia na política francesa, não há jornalistas ou líderes políticos e o filme segue por quase duas horas após a última manifestação encenada. Não é uma história de revolução ou uma história de amor ao fundo de 68. Trata-se mais de uma série de coisas que necessariamente precisam estar próximas umas das outras; são parte, talvez, de um mesmo desejo. O cerne do filme (como geralmente é em Garrel) se dilui nos pequenos acontecimentos que se descolam da rarefeita estrutura dramática, também no que nesses acontecimentos se conversa e se sonha, nas imagens que provocam, como, por exemplo, quando François visita a casa de Lilie e ela lhe mostra uma foto do pai, conta que era artista, mas abdicou da arte para virar operário e cuidar da família, e, em seguida, quando ele, radiante,

encontra uma escultura feita por ela. Privilegiar a ambientação de 68 remete a algo colocado por Maurice Blanchot em *A Comunidade Inconfessável*, relevando a importância do aspecto comunitário, do “*ser-junto*” que se manifestou em 68, mais do que objetivos políticos almejados:

Maio de 68 mostrou que, sem projeto, sem conjuração, podia, na repentinidade de um encontro feliz, como uma festa que abalava as formas sociais admitidas ou esperadas, se afirmar (se afirmar para além das formas usuais da afirmação) a *comunicação explosiva*, a abertura que permitia a cada um, sem distinção de classe, idade, sexo ou de cultura, se unir, abrindo caminho, com o primeiro que viesse, como com um ser já amado, precisamente porque ele era o familiar-desconhecido. (...) Contrariamente às «revoluções tradicionais», não se tratava de somente tomar o poder para colocar outro no seu lugar, nem de tomar a Bastilha, o Palácio de inverno, o Eliseu ou a Assembleia Nacional, objetivos sem importância, e nem mesmo de derrubar um antigo mundo, mas de deixar se manifestar, fora de todo interesse utilitário, uma possibilidade de *ser-junto* que devolvia a todos o direito à igualdade na fraternidade *pela liberdade de palavra* que exaltava cada um. Cada um tinha alguma coisa a dizer, às vezes a escrever (nos muros); o que então? Isso pouco importava. O dizer primava sobre o dito. A poesia era cotidiana. A comunicação «espontânea», nesse sentido de que ela parecia sem retenção, não era nada além do que a comunicação consigo mesma, transparente, imanente, apesar dos combates, debates, controvérsias, em que a inteligência calculadora se expressava menos do que a efervescência quase pura (em todo caso, sem desprezo, sem altura nem baixeza) – é por isso que se podia pressentir que, a autoridade derrubada ou, antes, negligenciada, se declarava uma maneira ainda jamais vivida de *comunismo* que nenhuma ideologia estava mesmo em condições de recuperar ou reivindicar (Blanchot, 2013, p. 44).



Figura 61: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

*Amantes Constantes* não é sobre fatos ocorridos em 68, mas sobre o estar lá, um estar lá que se fez na “*comunicação explosiva*” com os outros, pessoas situações, experiências. Por isso, frequentemente o foco do filme abandona os personagens principais e dedica bastante tempo às diversas pessoas que circulam pelo apartamento de Antoine, que vivem a intimidade criada naquele estado particular de relações sociais e que, um pouco como os “familiares-desconhecidos” ditos por Blanchot, são mostrados como grandes amigos, mas que, por vezes, com alguma informação fornecida pelo filme (uma apresentação entre eles, algo revelado em uma conversa), percebe-se que se conheceram vivendo em comum naquele apartamento (ou indo junto das ruas para lá). Se o filme não descreve os grandes acontecimentos políticos históricos em jogo naquele momento, mostra a passagem para a política das novas manifestações do corpo e das relações sociais, como falamos no segundo capítulo a respeito da contracultura, no convívio entre os personagens que naquele espaço se abrem uns aos outros (Figura 62), na amizade, no amor, nas drogas, no fazer artístico (tentativas de quebra da descontinuidade individual, indo ao encontro de Bataille, mesmo que seguidas pela angústia da frustração, da impossibilidade, como se verá ao longo do filme). Em conversa com Garrel, a propósito do lançamento de seu filme *Já não ouço a guitarra* (*J’entends plus la guitare*, 1991),

o crítico cinematográfico Serge Daney comenta:

Por isso seu cinema é tão particular, tão precioso: é inteiramente construído sobre a ideia de experiência, ao mesmo tempo como buraco negro e única realidade. Para você, o que não foi experiência de alguém não existe. Claro, é possível transmitir simulacros de experiência (...) é possível também que não se consiga restituir partes de experiência, foi o que me tocou tanto em *A Criança Secreta* (*L'Enfant secret*, 1979), pois pelo menos você não substituiu os “buracos” por alguma coisa, você não os preencheu. Por isso posso falar de “informações” a propósito de sua obra cinematográfica: sua moral é bem próxima da de um jornalista, que vai ver por si mesmo e retorna. Talvez isso se deva ao fato de nossa formação ter se dado nos anos 1970, que, por mais loucos e ingênuos que tenham parecido, foram muito marcados pela noção de experiência. Não a de Sartre, e sim a das drogas, das viagens, do misticismo, do engajamento político, do casal, todas essas desposseções de si (Daney; Garrel, 2018, p. 152).



Figura 62: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

Daney refere-se à moral de um jornalista que vê por si mesmo e retorna, mas, ao mesmo tempo, nesse caso, não faz reportagem de grandes fatos históricos e sim da intimidade e de desposseções de si, algo, em verdade, irreportável (não à toa ele fala em “buracos”) e que

remete aos movimentos de dissolução da descontinuidade individual estudados por Bataille (também ao êxtase, à saída de si, outro tema caro a ele).

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. (...) Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (Bataille, 2020, p. 41).

“*La solitude que se trouve dans le coeur de chaque homme, c’est incroyable*”,<sup>107</sup> diz Lilie diretamente para a câmera em dado momento. Geralmente, os amantes dos filmes de Garrel vivem seus amores na intensidade do amor-louco, do desejo de entregar por completo o próprio ser ao outro, mesmo com a violência que isso possa implicar. Se anteriormente falamos do sentimento comum que os amantes reencontram na arte, na poesia e que desejavam compartilhar entre eles, a certa altura François dirá a Lilie que não liga para a poesia e naquele momento apenas ela importava, se propondo a deixar de ser poeta para trabalhar com algo mais rentável (repetindo o que fez o pai dela). Bataille comenta a violência desesperada que a angústia da impossível união permanente dos amantes pode causar, algo que frequentemente surge nos filmes de Garrel (por exemplo nos suicídios de Carole e François em *A fronteira da alvorada*, ou de Frédéric em *Um verão escaldante*):

A paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. (...) Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem. A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento. Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento. (...) Pois há, para os amantes, mais chance de não poderem se encontrar por muito tempos do que de gozar de uma contemplação desvairada da continuidade íntima que os une. (...) Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Parece ao amante que só o ser amado (...) pode, neste mundo, realizar o que nossos limites interdizem, a plena, confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. (...) Entretanto, ela [a paixão] promete ao sofrimento fundamental uma saída (Bataille, 2020, p. 43).

---

<sup>107</sup> Uma tradução possível seria: “É inacreditável a solidão que se encontra no coração de cada homem”.

Os amantes sentem a angústia da impossibilidade de uma infinita “contemplação desvairada da continuidade íntima que os une”, da necessidade de retornar ao mundo, com seus problemas, mas, junto da angústia, na mesma medida sentem a esperança do reencontro dos corações. “Aceitar o risco do amor é aceitar o risco da morte. De uma certa morte, da sua ou a do outro”, diz o pai Maurice Garrel através de um personagem de *O Coração Fantasma (Le Coeur Fantôme, 1996)*, em uma frase que transita entre o sentido simbólico e literal, pois se o ser amado concentra a promessa da feliz continuidade, sua morte ou um fim de relacionamento arrancariam essa possibilidade. Um tempo depois de Lilie ter recebido o convite para partir ao exterior, François desperta desesperado de um pesadelo: “sonhei que você não estava mais aqui”. Quando isso de fato acontece, François sucumbe aos perigos do amor-louco e suicida-se, drogando-se, e consegue um último sonho com Lilie, no qual termina por adormecer ao seu lado. Se as outras obsessões de Garrel se comunicam nesse desejo pela vertigem da continuidade, também será possível notar sua perigosa extrapolação até a loucura em outros personagens, na desilusão pós-68, como Jean-Christophe, um dos amigos mais politicamente engajados, pode-se dizer, que, perto do final, ganha ares paranoicos e, nas poucas aparições, apenas consegue sussurrar que sabe “os próximos acontecimentos da revolução”, ou um dos amigos que viviam na casa de Antoine que, sem rumo, quando este decide exilar-se no Marrocos, consome tanto LSD que sai totalmente de si, falando sozinho e ateando fogo em objetos.

A finitude que se expressa nesse risco, remete ao que Jean Douchet percebe, como citado anteriormente, na aparência frágil das imagens de Garrel e em como ele a expõe, através da materialidade fotográfica, com o aspecto de estar sempre a ponto de se desfazer. O “estar-a-ponto-de-desfazer-se” ressoa com o individual precível e com a fugacidade das relações com o outro, rompendo os breves instantes de continuidade. Nancy diz que “fazemos a experiência [da comunidade] (ou sua experiência nos faz) como experiência da finitude” (Nancy, 2016, p. 63), pela finitude do outro, a partir da qual a nossa própria é exposta, quando se presente nossa existência enquanto exterioridade para o outro, como no testemunho, pelo outro, de nossa finitude, nascimento e morte.

A partilha responde a isso: o que a comunidade me revela, ao me apresentar meu nascimento e minha morte, é minha existência fora de mim. (...). *A comunidade não assume o lugar da finitude que ela expõe. Ela é ela mesma, em suma, tão somente essa exposição.* Ela é a comunidade de seres finitos e, como tal, é ela mesma a comunidade *finita*. Ou seja, não uma comunidade limitada pela relação a uma comunidade infinita ou absoluta, mas comunidade *da* finitude, porque a finitude “é” comunitária; e é nada a não ser comunitária (Nancy, 2016, p. 58).

“Eu *sou* primeiramente exposto ao outro e exposto à exposição do outro” (Nancy, 2016, p. 63). Essa exposição, então, dá a ver a singularidade dos seres, o ser que se mostra na relação com o outro, que se dá *em comum*.

Um ser singular *aparece* enquanto finitude própria por fim (ou no começo), ao contato da pele (ou do coração) de um outro ser singular nos confins da *mesma* singularidade que é, como tal, sempre *outra*, sempre partilhada, sempre exposta (...). A comunidade significa, por conseguinte, que não se dá ser singular sem um outro ser singular (Nancy, 2016, p. 59)

Nancy também se interessa em pensar a relação da literatura com a comunidade, uma comunidade literária que acontece no espaço aberto pelo texto, que propõe sua continuidade, seu prolongamento com o leitor, se esse também se expõe ao texto, expondo-o:

Cada escritor, cada obra inaugura uma comunidade. Há assim um comunismo literário irrecusável e irrepreensível, ao qual pertence qualquer um que escreve (ou lê), ou tenta escrever (ou ler) ao se expor – não ao se impor (e aquele que se impõe sem se expor de modo algum, não escreve mais, não lê mais, não pensa mais, não comunica mais). Mas o comunismo aqui é inaugural, não final (Nancy, 2016, p. 112).

Assim, essa comunidade se dá no inacabamento da literatura, no que ela inaugura, mas não acaba, sem impor sentidos:

A literatura não é acabada no lugar mesmo onde ela acaba: sobre sua borda, precisamente sobre a linha de partilha – uma linha tanto reta (a borda, a margem do livro), quanto incrivelmente retorcida ou quebrada (a escritura, a leitura). Ela não acaba no lugar onde a obra passa de um autor para uma leitura, e desse leitor a um outro leitor ou a um outro autor. Ela não acaba nesse lugar onde ela passa a outras obras de outros autores. Ela não acaba lá onde sua narrativa passa a outras narrativas, seu poema a outros poemas, seu pensamento a outros pensamentos ou ao suspenso inevitável do pensamento ou do poema. É como inacabamento e inacabante que ela é literatura. E é literatura se for uma palavra (uma língua, um idioma, uma escritura – quer seja ela escritura ou não, ficção ou discurso, literatura ou não – que não coloca nada em jogo, além do ser *em comum*) (Nancy, 2016, p. 108)

Seria um contrassenso dizer que esse inacabamento está associado a alguma forma, pois isso seria acabá-lo. Porém, é possível pensar que os “buracos”, mencionados por Serge Daney a respeito dos filmes de Garrel, juntamente do que foi dito sobre *Amantes Constantes*, sobre sua liberdade narrativa que foge a uma estrutura dramática fechada, que dá abertura à indeterminação, com uma montagem elíptica, com uma causalidade diluída ou inexistente, vão ao encontro de um inacabamento. Podemos pensar na cena em que Lilie diz a François que se sente atraída pelo primo de Antoine e que gostaria de fazer sexo com ele, o que de fato ocorre em seguida. É possível sentir os ciúmes de François, que, mesmo concordando com a situação, busca a fuga de si no ópio escondido no quarto (substituindo a contemplação da continuidade que tinha com ela minutos antes), assim que ela sai para pôr seu desejo em prática. Porém, ao

contrário do que geralmente ocorreria em um roteiro “acabado”, esse ciúme não retorna para incomodar o casal, não vira motivo para uma briga... Há na cena também uma falsa impressão de que François poderia ter uma overdose em consequência da situação, mas isso tampouco acontece. A cena, porém, adiciona algo não apenas à relação deles como ao momento em geral, aos novos tipos de experimentação do corpo que mencionamos a propósito de 68. Retomando o que foi dito antes sobre as elipses (e o inacabamento) nos filmes de Garrel, a respeito de frequentemente evitarem uma lógica de causalidade, o que traz um “ritmo da vida”, no qual os acontecimentos e mudanças se dão sem necessariamente terem uma justificativa dramática, paradoxalmente podemos enxergar nelas também um “ritmo de sonho”, se levarmos em conta o que diz o narrador de *Aurélia* sobre o tempo do sonho, “que concentra um século de ação em um minuto de sonho” (Nerval, p. 13)<sup>108</sup>, fazendo a conexão do que não é mostrado entre os cortes com a carga emocional subjacente às cenas.

Sobre *Elle a passé tant d’heures sous les sunlights...* (1985), filme em que essa característica aparece até mais radicalmente, Luiz Carlos Oliveira Júnior comenta:

Um filme inacabado. As elipses não desempenham qualquer papel retórico, são apenas pontos esburacados da narrativa, vazios que estão ali para serem menos interpretados do que sentidos: em vez de se perguntar sobre o que ocorreu na passagem de um plano a outro, o espectador é levado a experimentar o peso da ausência, da “falha”. (...) Seu filme é feito de fragmentação e inacabamento. O que importa não é constituir uma totalidade narrativa, mas juntar pedaços de mundo registrados pela câmera. Pedaços, ou quem sabe, escombros (...) reconduzir a arte à vida (Oliveira Júnior, 2013, p. 107).

Estendendo o “comunismo literário” de que fala Nancy, para a arte em geral, o cinema, no caso de Garrel, pode-se considerar que filmar obsessivamente seus temas recorrentes, mas que não se acabam, abre esse espaço para a comunidade, no que se oferece, na exposição do filmar, mesmo que não se possa alcançar o sentimento de continuidade das experiências que o movem.

Por fim, vale ainda um olhar sobre a revolta em *Amantes Constantes*. Furio Jesi, nos ensaios de *Spartakus*, propõe, abordando a revolta espartaquista, ocorrida em Berlim em 1919, uma comparação entre Revolução e Revolta:

Usamos a palavra "revolta" para designar um movimento insurrecional diferente de revolução. A diferença entre revolta e revolução não deve ser procurada nas finalidades de uma ou de outra; ambas podem ter o mesmo objetivo: tomar o poder. O que mais distingue a revolta da revolução é uma diversa experiência do tempo. Se, com base no significado corrente das duas

<sup>108</sup> No original: “qui concentre un siècle d’action dans une minute de rêve”.

palavras, a revolta é um repentino foco insurrecional que pode ser inserido dentro de um desenho estratégico, mas que por si só não implica uma estratégia de longo prazo, e a revolução é, por sua vez, um complexo estratégico de movimentos insurrecionais coordenados e orientados relativamente a longo prazo em direção a objetivos finais, seria possível dizer que a revolta suspende o tempo histórico e instaura repentinamente um tempo em que tudo isso que se realiza vale por si só, independentemente de suas consequências e de suas relações com o complexo de transitoriedade ou de perenidade no qual consiste a história. A revolução estaria, ao contrário, inteira e deliberadamente inserida no tempo histórico (Jesi, 2018, p. 63).

Se nos diálogos de *Amantes Constantes* fala-se, muitas vezes, em revolução, em ocasiões inclusive tratando-a mesmo com esse aspecto estratégico de longo prazo, do qual fala Jesi – por exemplo em uma conversa na qual são ditas frases, até com alguma desilusão, como: “os sindicatos estão com mais medo da revolução do que os burgueses” e “Podemos fazer a revolução pelo proletariado, para o proletariado, apesar do proletariado?” –, também é possível ver em cena a distinção que ele estabelece, principalmente na longa sequência, perto do início do filme, na qual primeiro ocorre um encontro “secreto”, quando algumas pessoas em um porão discutem sobre uma manifestação que acontecerá, e depois é mostrado o que pode ser uma parte dessa manifestação. Na cena da reunião – na verdade, parece impróprio dizer reunião, pois, as falas dos que ali se agrupam, fugindo ao naturalismo, mais do que um debate, são declarações soltas, às vezes se contrapondo –, as frases murmuradas tensionam a cautela da estratégia revolucionária e o desejo de revolta: “O que diz o partido?”. “O partido somos nós!”, “Quem quer tomar o poder, mas espera permissão, prefere receber ordens do que dá-las”, “Não há nada que se possa fazer sem organização”, “Organização é para rebanhos”. Em meio a essas divergências, alguém entra no recito e pede um posicionamento. A única conciliação possível é o nome de uma rua e um horário.

Já a cena que se segue se aproxima, em muitos aspectos, à noção de revolta tal como proposta por Jesi.

É possível descrever toda revolta como uma suspensão do tempo histórico. A maior parte daqueles que participam de uma revolta escolhem comprometer sua própria individualidade em uma ação cujas consequências não sabem e nem podem prever. No momento do confronto, só uma minoria é consciente de todo o desenho estratégico em que esse confronto se coloca (se é que esse desenho existe), como de uma precisa, mesmo se hipotética, concatenação de causas e efeitos. (...) Toda revolta é batalha, mas uma batalha da qual se escolheu participar deliberadamente. O instante da revolta determina a fulminante autorrealização e objetivação de si como parte de uma coletividade. A batalha entre o bem o mal, entre sobrevivência e morte, entre vitória e derrota, em que cada um está todos os dias comprometido como indivíduo, identifica-se com a batalha de toda a coletividade: todos têm as mesmas armas, todos afrontam os mesmos obstáculos, o mesmo inimigo. Todos experimentam a epifania dos mesmos símbolos: o espaço individual de

cada um, dominado por seus símbolos pessoais, o refúgio do tempo histórico que cada um encontra na própria simbologia e na própria mitologia individual, amplia-se e se torna o espaço simbólico comum para toda uma coletividade, o refúgio do tempo histórico onde toda uma coletividade encontra escapatória (Jesi, 2018, p. 70).

A suspensão do tempo da revolta é filmada por Garrel em longos planos noturnos, de câmera fixa muitas vezes, nos quais a cidade perde seus contornos, na escuridão contrastante com os carros virados, desordenadamente, em chamas, com um som constante e suave de fogo que por vezes soma-se aos de sirenes, bombas, ou coisas arremessadas que, paradoxalmente, na relativa calma com que ocorrem, aproximam o ambiente urbano, em sua indistinção com a escuridão, a um deserto. Na maior parte do tempo não é possível distinguir os rostos dos participantes (tanto dos revoltosos, quanto dos policiais, símbolos da opressão, enfileirados em um distante cerco, dissolvido na noite com os sobretudos de couro preto, escudos, capacetes e cassetetes), entre os clarões e a escuridão. Vários usam capacetes, alguns observam o fogo em pé (Figura 63), outros circulam ou se agacham atrás de uma barricada. A certa altura, repentinamente, alguém sai correndo de trás de uma das barricadas e o acompanhamos enquanto ele precipita-se aos limites do risco, próximo ao cerco policial, e atira um *molotov*, abandonando-se, neste gesto, à exposição na revolta, colocando-se vulnerável, ao mesmo tempo que se entrega ao coletivo (Figura 64). Da mesma forma, uma bandeira francesa é queimada em um canto, onde quase ninguém, apenas três pessoas conseguem ver tal gesto, talvez apenas a curtição de um símbolo de poder destruído, independentemente de efeito político (Figura 65). Um morteiro é lançado. Pessoas carregam e tentam socorrer uma mulher ferida. François também aparece com uma das mãos machucadas enquanto orienta companheiros que reviram um carro. As ações parecem espontâneas, sem uma cabeça a coordená-las, algumas palavras que as indicam são proferidas, mas soam, ao mesmo tempo, gritadas a todos e a ninguém, como largadas para os que quiserem dar continuidade a elas. Pode-se pensar se o sentimento de continuidade, comunidade, dos indivíduos que se colocam em risco e entregam-se ao coletivo na revolta é tão profundo que se manifesta no inconsciente do sonho de François, quando este, exausto, adormece atrás de uma barricada e sonha que ele e alguns conhecidos, vestidos em roupas de época e segurando tochas, transportam um enorme canhão, em silêncio, ouvindo apenas o mesmo fogo que queima em seu entorno, até sofrerem uma emboscada, o que remete a uma sensação de pertencimento a revoluções passadas.

Não se deve esquecer, entretanto, que uma insurreição espontânea jamais é *apenas* insurreição *contra alguém*. No fenômeno da insurreição espontânea (entendemos por insurreição espontânea também uma revolta como a

espartaquista: espontânea, mas certamente surgida após uma palavra de ordem de quem recolheu, as provocações e o impulso para se insurgir, e disso se fez porta-voz), há certa parte de um impulso de se insurgir por se insurgir, independentemente do rosto ou da natureza do inimigo. É verdade que os impulsos “irracionais” para insurgir por insurgir sempre são também prerrogativa íntima dos explorados e dos oprimidos e parecem refletir bem sua situação material (o que induz a formular um simples quadro de causas e efeitos). (...) No fenômeno da insurreição espontânea estão presentes também numerosos componentes de rebelião nascidos das frustrações individuais “privadas”, estranhas ao quadro da consciência e da luta de classes e, além disso, o impulso dos indivíduos para fruir da experiência da força coletiva, da força do grupo (tanto mais porque a insurreição, imediatamente canalizada na luta de classes e enriquecida pela tomada de consciência de motivações ideais, representa para o indivíduo a possibilidade de vencer seu amor-ódio em relação à massa e de fundir-se nela, superando “pela causa” e no ímpeto de combater “pela causa” os inevitáveis golpes e sacrifícios impostos pela participação e pela dedicação ao grupo) (Jesi, 2018, p. 91).



Figura 63: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.



Figura 64: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.



Figura 65: fotograma do filme *Amantes constantes*, de Philippe Garrel, 2005.

Na revolta filmada em *Amantes Constantes*, com seus personagens que, de um modo geral são artistas, intelectuais e não operários, percebe-se o impulso de insurgir por insurgir, de sentir na espontaneidade da revolta o sentimento de continuidade na experiência coletiva. Em um dos planos, quase fora de quadro, um casal se abraça e se beija em meio aos conflitos, lembrando-nos que amor e revolta podem ter mais em comum do que parece.

Em conversa com Jean-Christophe, um dos personagens mais interessados nas questões revolucionárias, o rico herdeiro Antoine é questionado pelo amigo se não quer fazer a revolução, ao que ele responde que já a fez, quando herdou seu dinheiro e criou um reino sem leis. De certa forma, sua casa se apresenta como um ambiente no qual o tempo está permanentemente suspenso, onde todos que lá desejarem viver são totalmente livres para abandonarem-se à pura contemplação (ao amor, às drogas à arte e ao pensar), à parte da sociedade e do mundo voltado à economia. Essa separação é, contudo, uma ilusão e, depois que agentes da lei “visitam” Antoine, a respeito de misteriosas multas não pagas, revela-se o incômodo que aquele ambiente despertava no mundo do qual pretendia se apartar.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

ALCALDE, José Ángel. Entrevista con Philippe Garrel. In: *La Madriguera*, n.35, pp.56-61. Valência, 2001. Disponível em: [https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41933/LA\\_MADRIGUERA\\_035\\_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41933/LA_MADRIGUERA_035_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y). Acesso em: 20 fev. 2021.

APRÁ, Adriano. *A Maturidade de Garrel*. Trad. Aline Leal. In: *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo. (*L'écran français*, n. 144, 30 de março de 1948. Tradução de Matheus Cartaxo). *Foco Revista de Cinema*, 2012. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 29 nov. 2022.

AZOURY, Philippe. Phillippe Garrel. L'art de l'instant. *Cinematheque*, 2019. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/cycle/philippe-garrel-536.html>. Acesso em: 29 nov. 2022

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: Seguida de método de meditação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BAZIN, André. La politique des auteurs. Originally printed in *Cahiers du Cinema*, n. 70', April 1957. *New wave film*. Disponível em: <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>. Acesso em: 29 nov. 2022.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita, 1: a palavra plural (palavra escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001.

BOLAÑO, Roberto. *Putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRENEZ, Nicole. De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma. De Boeck Supérieur, « *Arts & Cinéma* », 1998, p. 361-363. Disponível em: <https://www.cairn.info/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier--9782804129996.htm>. Acesso em: 19 ago. 2023.

BRENEZ, Nicole. “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: ARAÚJO, Mateus, CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

CANGI, Adrián. Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la história e el acontecimiento. In: GODARD, Jean-Luc. *História(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

COREAU, Didier. *Poésie Blanche, Poésie Noir: Puissance de la Lumière*. 2018. Disponível em: <http://debordements.fr/Philippe-Garrel-l-experience-interieure-exterieure-667>. Acesso em: 15/10/2018.

COSTA JR, Edson. O fulgor de um rosto. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*, Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

COURANT, Gérard. *Entretien avec Jean Douchet: Le cinema auto-phagique de Philippe Garrel*. Propos recueillis par Gérard Courant le 11 décembre 1982, in *Philippe Garrel composé par Gérard Courant*, éditions Studio 43, janvier 1983. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183>>.

DANEY, Serge; GARREL, Philippe. *Philippe Garrel e Serge Daney: diálogo*, Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*, Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELORME, Stéphane. La vérité des Sentiments. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 671. Paris, out.2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?.* São Paulo: Editora 34, 2016.

DOUCHET, Jean. *Entretien Avec Jean Douchet: Le Cinéma Auto-Phagique de Philippe Garrel.* Entrevista a Gérard Courant, 1982. Disponível em: <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183>. Acesso em 29/04/2021.

DUNN, Christopher. O Momento Tropicalista. In: *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.* Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009.

FAUX, Anne-Marie. L'ami(e) est un songe. In: *Cahiers du Cinéma*, n.671. Paris, out,2011.

FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral - Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

FISHER, Mark. *Ghosts of my life: Writings on Depression, Hauntolog and Lost Futures.* Winchester, Reino Unido: Zero Books, 2014.

FONSECA, Jair Tadeu da. Godard e as máquinas do mundo. In: VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Jean-Luc Godard: História(s) da literatura.* Belo Horizonte: Relicário, 2015.

GARREL, Philippe; LESCURE, Thomas. *Une caméra à la place du cœur.* Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 1992.

GARREL, Phillipe. In: ALCALDE, José Ángel. Entrevista con Philippe Garrel. In: *La Madriguera*, n.35, pp.56-61. Valência, 2001. Disponível em: [https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41933/LA\\_MADRIGUERA\\_035\\_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41933/LA_MADRIGUERA_035_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y). Acesso em: 20 fev. 2021.

GARREL, Philippe. “Philippe Garrel - Un été brûlant : ‘J'ai copié Godard’”. Accreditsvideo, Youtube, 12 de set. de 2011a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3YYfjI-FTg>. Acesso em: 15 out. 2016.

GARREL, Philippe. Philippe Garrel: entretien avec un être brûlant - Entrevista com Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne. *Les Inrockuptibles*, 2 octobre 2011b. Disponível em: <https://www.lesinrocks.com/cinema/philippe-garrel-entretien-avec-un-etre-brulant-32891-02-10-2011>. Acesso em: 20 fev. 2021.

GARREL, Philippe. Mon but c'est de faire de films d'amour politiques. Entrevista a Nicolas Azalbert e Stéphane Delorme. *Cahiers du Cinéma*, n. 671, out 2011c.

GARREL, Philippe. Philippe Garrel: “Par moments, le cinéma a construit ma vie. A d'autres, il l'a détruite”. Entrevista a Jean-Marc Lalanne e Jean-Baptiste Morain. *Les Inrockuptibles*, 21 dez. 2013. Disponível em: <http://www.lesinrocks.com/2013/12/21/cinema/philippe-garrel-entretien-11454412>. Acesso em: 20 fev. 2021.

GARREL, Philippe. Philippe Garrel: “a razão profunda da vida é o amor”. Entrevista a Sabrina D. Marques. *À pala de Walsh*, 24 mar. 2015a. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2015/03/philippe-garrel-a-razao-profunda-da-vida-e-o-amor/>. Acesso em: 18 ago. 2022.

GARREL, Philippe. Philippe Garrel: “Je préfère la vie au cinéma”. Entrevista a Julien Gester. *Libération*, 26 mai. 2015b. Disponível em: [http://next.liberation.fr/cinema/2015/05/26/philippe-garrel-je-prefere-la-vie-au-cinema\\_1317032](http://next.liberation.fr/cinema/2015/05/26/philippe-garrel-je-prefere-la-vie-au-cinema_1317032). Acesso em: 25/09/2017.

GARREL, Philippe. Fragmentos de um diário. Tradução de Tiago Santos Lima. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

GESTER, Julien. Rencontre: Philippe Garrel: “La poésie est affaire de précipités chimiques”. *Libération*, Paris, n.10127, dezembro, 2013.

GIRARD, Mathilde. Philippe Garrel : l’expérience intérieure / extérieure. Double portrait (Garrel/Akerman - Les cinéastes dans les champs). *Débord Ements*, le 28 février 2018. Disponível em: <https://www.debordements.fr/philippe-garrel-l-experience-interieure-exterieure>. Acesso em: 18 ago. 2022.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GROYS, Boris. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O susto tropicalista na virada da década. In: *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1980. <https://apaladewalsh.com/2015/03/philippe-garrel-a-razao-profunda-da-vida-e-o-amor/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

JESI, Furio. *Spartakus* (Simbologia da revolta). Trad. Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: n-1, 2018.

JONES, Kent. Review: A Burning Hot Summer. Tradução nossa. *Film Comment*, New York, v.48, n.4, julho/agosto, 2012.

JOUSSE, Thierry. Garrel: ali onde a fala se torna gesto. Tradução de Maria Chiaretti e Mateus Araújo. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*, Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

LARKIN, Peter. *Philippe Garrel’s L’enfant secret* (1979). 2 de novembro de 2016. Disponível

em: <https://peterlarkin.wordpress.com/2016/11/02/philippe-garrels-lenfant-secret-1979/>. Acesso em: 5 abr. 2021.

MARIE, Michel. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.

MARTIN, Adrian. Um cinema do espetáculo íntimo: as poéticas de Philippe Garrel. Tradução de Pedro Tinen. In: In: ARAÚJO, Mateus, CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. In: *Cahiers du Cinéma*, n.98. Ago. 1959. Tradução de Luiz Carlos de Oliveira Jr. Disponível em: [http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada\\_18.html](http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html). Acesso em 15/10/2016. Acesso em: 5 abr. 2021.

MYLES, Eileen. *Chelsea Girls*. Trad. Bruna Beber. São Paulo: Todavia, 2019.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, trad. Soraya Guimarães Hoepfner, RJ: 7 Letras, 2016.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Collection Romans / Nouvelles. In libro veritas. E-book, [s.d.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv001000.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2023.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Vida e Morte da Película*. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. *A Mise en Scène no Cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PAULA, Romina. *¿Vos me querés a mí?* Buenos Aires: Entropía, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALOMÃO, Wally. *Contradiscursos: Do Cultivo de uma Dicção da Diferença*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANZ, Claudia Linhares; SOUZA, Fabiane de. Entre fantasmas y fotografia: una alianza histórica en vías de transformarse. *Acta poética*, México, v.40, n.2, p.61-75, dezembro, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969 – alguns esquemas*. In: *O Pai de Família*

– e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAFTO, Sally. Artist as Christ/Artist as God-the-Father: Religion in the Cinema of Philippe Garrel and Jean-Luc Godard. In: *Film History*, Vol. 14, No. 2, Film and Religion, 2002, pp. 142-157. Indiana University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3815617>. Acesso em 26 nov. 2022

SHAFTO, Sally. *Um filme “Quebra-cabeça”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. In: ARAÚJO, Mateus, CHIARETTI, Maria (org.). *O Cinema Interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Coros, Contrários, Massa: A Experiência Tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TSUKIDATE, Nanako. Philippe Garrel : l’expérience intérieure / extérieure. Philippe Garrel et as génération dans les années 1960-1970. *Débord Ements*, le 5 avril 2018. Disponível em: <https://www.debordements.fr/Philippe-Garrel-l-experience-interieure-exterieure-671>. Acesso em: 10 jul. 2022.

VERNANT, Jean-Pierre. *Nascimento de Imagens*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a Reflexão Contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: Ensayo sobre el tempo histórico*. Tradução de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.

WIAZEMSKY, Anne. *Um Ano Depois*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2018.

## Filmografia

*2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey), 1968, de Stanley Kubrick.

*A Cicatriz Interior* (*La Cicatrice Intérieure*), 1972, de Philippe Garrel.

*A Criança Secreta* (*L’Enfant Secret*), 1979, de Philippe Garrel.

*Actua I*, 1968, de Philippe Garrel, Laurent, Condominas, Serge Bard e Patrick Deval, com a colaboração de Alain Jouffroy.

*A fronteira da alvorada* (*La frontière de l’aube*). Direção: Philippe Garrel. França, 2008, 106min, 35mm, pb.

*Altas Solidões (Les Hautes Solitudes)*, 1974, de Philippe Garrel.

*Amantes constantes (Les amants réguliers)*. Direção: Philippe Garrel. França, 2005, 183min, 35mm, pb.

*Anémone*. Direção: Philippe Garrel. França, 1968, 60min, cor.

*Câncer*, 1972, de Glauber Rocha.

*Cinétracts*, 1968, de Philippe Garrel, Jean-Denis Bonan, Gérard Fromanger, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Jacques Loiseleux, Chris Marker, Jackie Raynal e Alain Resnais.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha.

*Home Movie, autour du 'Lit de la Vierge' (1968)*, de Frédéric Pardo.

*J'entends plus la guitare*. Direção Philippe Garrel. França, 1991, 98min, 35mm, cor.

*La cicatrice intérieure*. Direção: Philippe Garrel. França, 1972, 60min, 35mm, cor.

*Le coeur fantôme*. Direção: Philippe Garrel. França, 1996, 87min, 35mm, pb.

*L'enfant secret*. Direção: Philippe Garrel. França, 1979, 92min, 16mm, pb.

*Les enfants désaccordés*. Direção: Philippe Garrel. França, 1964, 15min, 35mm, pb.

*Les baisers de secours*. Direção: Philippe Garrel. França, 1989, 90min, pb.

*Les hautes solitudes*. Direção: Philippe Garrel. França, 1974, 80min, 35mm, pb.

*Le révélateur*. Direção: Philippe Garrel. França, 1968, 67min, 35mm, pb.

*Marie pela Memória (Marie pour Mémoire)*, 1967, de Philippe Garrel.

*Meteorango Kid: Herói Intergalático*, 1969, de André Luiz Oliveira.

*Os Caminhos Perdidos (Les Chamins Perdus)*, de 1967, de Philippe Garrel.

*Os Jovens Desajustados (Les Enfants Désaccordés)*, 1964, de Philippe Garrel.

*O Leito da Virgem (Le Lit de la Vierge)*, 1969, de Philippe Garrel.

*O Vento da Noite (Le Vent de la Nuit)*, 1999, de Philippe Garrel.

*Pan-Cinema Permanente*, 2008, de Carlos Nader.

*Philippe Garrel, retrato de um artista (Philippe Garrel, portrait d'un artiste)*, 1998, de Françoise Etchegaray.

*Sem essa, Aranha*, 1970, de Rogério Sganzerla.

*Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha.

*Um verão escaldante (Un été brûlant)*. França, Itália, Suíça, 2011, 95min, 35mm, cor.

*Une Plume Pour Carole*, 1962, de Philippe Garrel.