

cinema

interior

de

philippe

garrel

cinema

o
cinema
interior
de
**philippe
garrel**

interior

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

de
philippe
garrel

o
cinema
interior

de

de
philippe
garrel

o
cinema
interior

de
philippe

ccbb
rio de janeiro
17 out–5 nov
2018

ccbb
brasília
30 out–18 nov
2018



Maria Chiaretti
e Mateus Araújo
organização



15	philippe garrel, aqui e agora maria chiaretti e mateus araújo	111	a criança-cinema alain philippon
21	um cinema do espetáculo íntimo: as poéticas de philippe garrel adrian martin	119	amor em fuga alain philippon
35	“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 nicole brenez	127	o povo que dorme: notas sobre o cinema de philippe garrel marcos uzal
45	a maturidade de garrel adriano aprà	135	atores na alma cyril béghin
69	garrel: ali onde a fala se torna gesto thierry jousse	139	manifesto por um cinema violento philippe garrel
81	um filme “quebra-cabeça” sally shafto	141	fragmentos de um diário philippe garrel
97	o fulgor de um rosto edson costa jr.	146	sendo o cinema apenas o fazendo philippe garrel
103	vida e morte da película luiz carlos oliveira jr.	149	philippe garrel e serge daney: diálogo
		165	sinopses críticas
		209	filmografia



Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam *O cinema interior de Philippe Garrel*, a mais completa retrospectiva do cineasta francês já realizada no Brasil.

Garrel aborda em sua trajetória cinematográfica a vida da juventude francesa, tendo como inspiração episódios de sua própria biografia. Um dos nomes mais importantes do movimento pós-*Nouvelle Vague* ainda em atividade, o premiado cineasta tem 53 anos de carreira e segue filmando em formato 35mm, que é a marca de seu cinema.

Ao oferecer esta retrospectiva, o CCBB reafirma seu apoio à arte cinematográfica e mantém seu compromisso com uma programação de qualidade, além de conceder ao público a oportunidade de se aproximar da obra de Philippe Garrel e de uma estética relevante para o cinema mundial.

Centro Cultural Banco do Brasil





philippe garrel, aqui e agora

**Maria Chiaretti
e Mateus Araújo**



Aos 70 anos de idade e 54 de carreira, Philippe Garrel é hoje um dos maiores cineastas europeus em atividade, segundo uma avaliação largamente partilhada pela melhor crítica, pela melhor historiografia e pelos mais talentosos dentre os próprios cineastas. Iniciada precocemente na adolescência, sua carreira de realizador remonta a 1964, atravessa mais de cinco décadas de trabalho e resulta, até agora, em 23 longas, uma dezena de curtas e médias, mais um punhado de emissões para a televisão francesa – faceta menos prezada por ele próprio, menos conhecida por seus estudiosos e menos coberta pela sua fortuna crítica.

Como se vê por este breve resumo, Garrel logrou filmar com muita constância. Cabe acrescentar que o fez em condições de produção inicialmente franciscanas (nos primeiros vinte anos de carreira) e, desde meados da década de 1980, relativamente modestas. Com algumas exceções (os trabalhos para a televisão e os longas feitos no contexto do grupo Zanzibar), ele assumiu até os anos 1980 a concepção, o roteiro, a direção, a montagem, a produção e mesmo a distribuição de seus filmes – em alguns dos quais chegou também a atuar e a fotografar. De lá para cá, conseguiu viabilizar estruturas mais profissionais de produção e distribuição, dividindo as tarefas (roteiro, montagem, produção) com uma equipe maior, que incluiu eminentes diretores de fotografia (Raoul Coutard, Caroline Champetier, William Lubtchansky, Willy Kurant) e ganhando uma inserção mais constante no circuito de festivais e salas de exibição.



Se estas duas fases se distinguem, a soberania de Garrel permanece intacta na passagem de uma a outra. Em ambas, trabalhasse com orçamentos baixíssimos ou um pouco mais confortáveis (sobretudo nos filmes com estrelas como Catherine Deneuve ou Monica Bellucci), ele manteve sempre uma fidelidade intransigente ao seu universo de preocupações, assim como aos imperativos da sua expressão. Tal universo se concentrou na esfera da intimidade de algumas poucas personagens de caráter frequentemente autobiográfico, que tendem a transfigurar aspectos da experiência pessoal do cineasta, quase sempre às voltas com a dificuldade de ser – vicissitudes da relação amorosa ou familiar, fragilidades emocionais ou psíquicas, problemas com as drogas, obstáculos para viabilizar projetos artísticos. A cada vez, as personagens parecem à primeira vista apartadas da vida social, ou aquém da sociabilidade. Na verdade, seu sofrimento constante, apreendido em longos closes de seus rostos, traduz e filtra a seu modo o refluxo geral do ímpeto de transformação social cujo emblema na França foi o levante de 1968, que ele filmou no calor da hora em *Actua 1* (1968) e revisitou ficcionalmente em *Os amantes constantes* (*Les Amants réguliers*, 2005), 37 anos mais tarde.

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. Para quem não a conhece, não é fácil caracterizá-la e situá-la em poucas palavras. Ao longo dos anos, marcada pela fidelidade à película e a preferência pelo p&b, ela descreveu uma curva que vai do moderno cinema de autor francês (nos dois primeiros curtas) a um terreno francamente experimental (de *Marie pela memória* [*Marie pour mémoire*, 1967] a *O azul das origens* [*Le Bleu des origines*, 1979], com vários filmes silenciosos entre os dois), e deste a um cinema igualmente

íntimo, mas de caráter mais narrativo e mais dialogado – de *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979) em diante. Neste percurso, tal obra conjugou as lições de Jean-Luc Godard, Robert Bresson e Warhol, com resultados muito próprios, que a diferenciam até mesmo do cinema daqueles reconhecidos por ele como seus irmãos artísticos: Jean Eustache, Chantal Akerman, Werner Schroeter, Jacques Doillon.

Explorando um pouco as relações de Garrel com seus predecessores e contemporâneos, que não podemos detalhar aqui nesta breve apresentação, nossa curadoria traz ao Rio e a Brasília um conjunto significativo de *Screen Tests*, de Warhol, com cuja figuração do rosto o trabalho de Garrel trava um diálogo muito estimulante, devolvendo-lhe a expressividade que Warhol lhe retirara. Traz também dois filmes de Eustache, que marcaram a sensibilidade de Garrel, e aos quais ele consagrou um texto e alguns comentários.

—

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, graças sobretudo à cultura do *torrent* (que os tornou acessíveis aos cinéfilos do *download*) e às revistas eletrônicas. Em 2017, o festival *Indie* trouxe um conjunto mais significativo de filmes do cineasta a São Paulo e a Belo Horizonte, e incluiu três textos sobre ele e uma entrevista dele numa seção de seu pequeno catálogo geral.

Este livro que o leitor tem em mãos constitui, até onde sabemos, o primeiro volume inteiramente consagrado a Garrel nas Américas, que vem se somar assim à fortuna crítica crescente do cineasta, encabeçada por uma dezena de livros, publicados na França, na Itália, na Espanha e em Portugal. No limite das nossas possibilidades, mas balizados pelo conhecimento da

maioria destes livros, procuramos selecionar textos de referência de alguns dos seus melhores intérpretes franceses, italianos e anglo-saxões, de pelo menos três gerações, sem excluir contribuições de estudiosos brasileiros.

Nosso sumário se divide em três partes. A primeira é composta por artigos de fôlego (alguns deles inéditos, outros publicados anteriormente em francês, inglês e italiano), que traçam uma visão de conjunto da obra ou se concentram em filmes ou questões particulares. Em “Um cinema do espetáculo íntimo: as poéticas de Philippe Garrel”, que abre o livro, o crítico e professor australiano Adrian Martin procura identificar e analisar alguns *topoi* da poética do cineasta, que teria criado um cinema da inquietude. Numa fina análise, Martin enfatiza uma dimensão coletiva nem sempre reconhecida pela crítica por trás do seu cinema em primeira pessoa, que constituiria em suas palavras “um romance autobiográfico em expansão”. Em “Filmar a mulher amada, como fiz por dez anos, é algo em si bastante louco...”, a professora e curadora Nicole Brenez examina a invenção formal e a iconografia presentes nos sete filmes que Garrel e Nico realizaram juntos, antes de comentar as formas narrativas às quais o cineasta recorre após a separação. Já “A maturidade de Garrel”, do crítico e curador italiano Adriano Aprà, se concentra justamente no período que sucede a colaboração entre o cineasta e Nico, na virada dos anos 1980 para os 1990. Salientando o lugar central dos atores neste cinema, o crítico discute o método garreliano de trabalho a partir do momento em que seus filmes passam a ser, em certa medida, roteirizados. Em “Garrel: Ali onde a fala se torna gesto”, o crítico francês Thierry Jousse traça um percurso a partir dos diversos modos de encenação da fala na obra do cineasta. Em “Um filme ‘quebra-cabeça’”, a pesquisadora Sally Shafto, autora de um livro de referência sobre os filmes do coletivo Zanzibar, retoma a gênese e as condições de filmagem do mítico *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969). “O fulgor de um rosto”, artigo inédito do pesquisador Edson Costa Jr., discute o modo como o corpo dos atores ancora a dramaturgia e evidencia a materialidade da imagem em alguns

filmes em p&b dos anos 1970-80. Em “Vida e morte da película”, também inédito, o crítico e pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr. analisa o momento em que Garrel investiu mais fortemente na forma do filme-retrato e num cinema cuja força ontológica original reside na pura tomada. Os dois artigos seguintes, “A criança-cinema” e “Amor em fuga”, do crítico dos *Cahiers du cinéma* Alain Philippon, nunca traduzido no Brasil, trazem análises sutis, arriscadas no calor da hora, quando *A criança secreta* (1979) e *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993) entraram em cartaz na França. “O povo que dorme: Notas sobre o cinema de Philippe Garrel”, do crítico Marcos Uzal, discute a postura das personagens no cinema de Garrel privilegiando *Os amantes constantes* (*Les Amants réguliers*, 2005). Por fim, “Atores na alma”, do crítico Cyril Béghin (organizador do livro coletivo *Philippe Garrel - Monographie*, essencial para a nossa pesquisa), discute de modo transversal o trabalho do ator em Garrel e como ele organiza e conjuga nudez e máscara dos atores/personagens.

A segunda parte inclui três textos do próprio cineasta de 1968, 1991 e 1998, respectivamente, além de uma conversa entre ele e o crítico Serge Daney na época do lançamento de *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991). A terceira parte, enfim, reúne um conjunto de comentários breves de todos os filmes que compõe nossa retrospectiva, precedendo a filmografia completa que fecha o volume.



um cinema do espetáculo íntimo:

as poéticas de
philippe garrel

Adrian Martin



Em *Beijos de emergência* (*Les Baisers de secours*, 1989), de Philippe Garrel, há um momento em que nos pegamos olhando em direção à janela. A luz natural ilumina apenas parcialmente o interior do quarto que a câmera olha. Há uma conversa abafada, distante; por fim, Mathieu (interpretado pelo próprio Garrel) entra no quadro e caminha até o telefone (ao qual era chamado, como por um canto de sereia), algo que frequentemente acontece com as personagens nos filmes desse cineasta francês pouco discutido.

Conversas por telefone são eventos invariavelmente dramáticos nos filmes de Garrel. No curta-metragem *Rua Fontaine* (*Rue Fontaine*, 1984), René (Jean-Pierre Léaud) irrompe na vida doméstica de sua amante por meio de um telefonema durante o qual ele implora para vê-la. Em *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993), Paul (Lou Castel) é chamado ao telefone após a noite que passou fora de casa para ser repreendido por seu ríspido filho adolescente, Pierre (Max McCarthy). Em *O coração fantasma* (*Le Coeur fantôme*, 1996 - cujo título alude a *The Tell-Tale Heart*, de Poe), a vida de um pintor, Philippe (Luis Rego), é dilacerada pela chamada em que lhe comunicam a respeito da internação de seu pai no hospital. E, em *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991), a ligação telefônica de Marianne



(Johanna ter Steege) a seu ex-amante Gérard (Benoît Régent) tem efeitos tão perturbadores e inquietantes na casa que sua esposa, Aline (Brigitte Sy), ouve um ruído virtual, fantasmagórico e premonitório pouco antes de o telefone tocar de fato.

Telefonemas são assombrações no cinema de Garrel, fazendo travessuras demoníacas do tempo e do espaço, anunciando as vozes dos mortos – ou daqueles que em breve estarão mortos, algo que chega a ser quase a mesma coisa nesses filmes. O crítico francês Thierry Jousse sugeriu que cada vez mais nas narrativas de Garrel – o período começou com *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979), que é o principal conjunto discutido neste texto – há apenas dois tipos de personagem: sobreviventes e fantasmas.¹ Ambos são definidos em relação a um trauma original ou uma catástrofe mortal que ocorre durante a ficção filmica, logo antes dela ou, às vezes, muito antes dela – traumas como morte, separações ou tratamentos de eletrochoque.

Cada novo filme de Garrel tende a ser recebido como um cume, uma destilação, uma síntese... Às vezes, como impasse. Isso aponta para um fato óbvio e simples: que os mesmos tipos de personagem, situações, experiências, *motifs* e questões tendem a retornar, vez após vez, identificados como próximos capítulos desse mesmo *roman* autobiográfico em expansão.

Os devotos a seu trabalho tornam-se ternamente familiares com essas representações da história da vida do *auteur*: pais inclinados às artes (incluindo seu pai-ator Maurice Garrel); começo precoce como cineasta, ainda na adolescência; espirituoso envolvimento nas barricadas de 1968; encontro com Nico, a *chanteuse* do Velvet Underground, e o escorregar de ambos no vício às drogas nos anos 1970; período (durante os anos 1960 e 1970) em que realizou silenciosos, exuberantes e mitopoéticos filmes-retratos vanguardistas de rostos em paisagens exóticas; descida à loucura e à experiência dolorosa da terapia de eletrochoque; retorno à

¹ Thierry Jousse, "Garrel: là ou la parole devient geste", em Jacques Aumont (ed.), *L'image et la parole* (Paris: Cinémathèque Française, 1999), pp. 195-204. Publicado neste catálogo: "Garrel: ali onde a fala se torna gesto", pp. 69-79.

produtividade artística e sua negociação com o cinema narrativo no começo dos anos 1980; círculo de amigos (pintores, escritores, atores, cineastas), do grupo dos anos 1960 Zanzibar (cujo trabalho tem sido ressuscitado nos últimos anos) aos dias atuais; fim do casamento com Brigitte Sy, o nascimento e o amadurecimento de seu filho, Louis Garrel, e as outras mulheres, ainda mais misteriosas, que foram paixões fugazes, namoradas, amantes...

Ainda assim, mesmo esse aspecto do trabalho de Garrel é menos um cinema em primeira pessoa que algo mais coletivo – um romance de família baseado em eras, gerações, transmissões. *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983) é a projeção imaginativa dele sobre a geração de seu pai em um jovem, prévio, momento – aquele em que o pai se tornou o espelho, ou o duplo, do filho. *Coração fantasma* imagina a morte do pai, suas consequências reais e simbólicas. *O nascimento do amor* inaugura a reflexão do diretor sobre a própria paternidade – repetirá ele os pecados irresponsáveis e rebeldes do pai? *Os amantes constantes* (*Les Amants réguliers*, 2005) traz tudo ao ápice nas três vias presentes na cena da mesa de jantar, com o filho que interpreta o pai (Luis Garrel), com a ex-esposa (Brigitte Sy, mãe de Louis) interpretando sua mãe e com Maurice Garrel como o bobo, mas hipnoticamente sedutor, avô. Por sua vez, Louis Garrel reaparece como a estrela do filme mais recente de seu pai, a história de amor um tanto sobrenatural de *A fronteira da alvorada* (*La Frontière de l'aube*, 2008), que é um de seus trabalhos mais cristalinos e perfeitamente realizados.

O *casting* engenhoso de Garrel introduz outra camada de complexidade a essa perpétua reinvenção de si: que espécie de alter ego é esse que pode ser interpretado sucessivamente por Henri de Maublanc (*A criança secreta*), Benoît Régent (*Já não ouço a guitarra*), Lou Castel (*O nascimento do amor*), Luis Rego (*O coração fantasma*), pelo ensaísta-romancista Mehdi Belhaj Kacem em *Inocência selvagem* (*Sauvage innocence*, 2001) e por seu próprio filho? Em *O vento da noite* (*Le Vent de la nuit*, 1999), Garrel divide o característico alter ego em dois: ele é tanto o imberbe jovem (Xavier Beauvois) envolvido com a rica e suicida his-

térica (Catherine Deneuve) – representação deslocada de Jean Seberg nos anos 1970 – quanto o silencioso e robustamente atraente homem mais velho e mais sábio (Daniel Duval), que relembra de forma melancólica seu passado. Nesse filme, Garrel leva sua afeição autobiográfica a uma nova e chocante conclusão: ele contempla a própria morte pelo suicídio, um ato tão intensamente ético como existencial, à sombra de Jean Eustache e Guy Debord.

Contudo, após sua chegada a esse fúnebre platô, há um renascimento por meio da imersão na juventude: *Inocência selvagem* (variação muito livre da história de Nico, que ele tem recontado obsessivamente desde *A criança secreta*) e, em especial, *Os amantes constantes*, no qual, por fim, o grande mito originário que subscreve toda a obra de Garrel é revelado, recriado e diretamente retratado: 1968 e as manifestações, as lutas de vida ou morte com a polícia nas barricadas... E a paranoia, o sentimento de ser um eterno forasteiro da sociedade, a fragilidade da sanidade e a ansiedade do eterno enlace aos momentos gloriosos, tudo isso, de repente, faz perfeito sentido à luz da origem momentosa da Paris dividida de 1968, que não se assemelha a nada tanto quanto (no retrato retrospectivo de Garrel) a uma zona de guerra da Bósnia.

Como o celebrado diretor taiwanês Tsai Ming-liang em *Osabor da melancia* (*Tian bian yi duo yun*, 2005), Garrel cria seu próprio universo, distinto e poético, a partir das repetições e estilizações de detalhes da vida comum. Tenho uma esmagadora impressão, quando vejo um filme dele, de que testemunho o nascimento, ou o renascimento, da própria forma cinematográfica – como em *Na cidade de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007), de José Luis Guerín, um redescobrimento da imagem primitiva e virgem dos primeiros filmes dos Lumière. É exatamente como Bernardo Bertolucci tem dito com frequência sobre seu aprendizado com Pier Paolo Pasolini no começo dos anos 1960: todo *travelling* parecia ser o primeiro *travelling*, todo *close* parecia ser o primeiro *close*... No entanto, ainda mais íntimo que esse descobrimento formal, há o próprio mundo – em rostos, corpos, gestos, espaços e lugares aparentemente “normais” – que se forma quando assistimos ao trabalho de Garrel.

Então, damos início a um inventário dos elementos da poética garreliana. As *janelas*, por exemplo, e a vista que existe além delas para o cenário das passagens da rua. As *portas* (igualmente cruciais em Ingmar Bergman, Robert Bresson e, hoje, em Pedro Costa): portas fechadas na iminência de serem abertas, portas entreabertas que nos dobram entre personagens, espaços e eventos diferentes. O *caminhar*: indivíduos, casais, grupos de amigos andando por uma rua, na direção ou no sentido contrário da câmera, como em um filme silencioso de Chaplin. O cair da *chuva*, suas gotas se acumulando e deslizando em uma superfície de vidro, como a janela de um quarto ou de um carro. E *mãos*, em inserções de *close*, sentindo suas formas, tocando a mão, o rosto ou o cabelo de alguém.

Os filmes de Garrel têm uma aparência caracteristicamente austera, severa e minimalista. Isso porque *paredes*, *quartos* e *ruas* formam um imaginário arquitetural perfeitamente cercado. Todas as cidades europeias parecem iguais. As paredes dos interiores estão sempre despidas, inexpressivas. Todos os apartamentos se assemelham, assim como todos os cafés: Garrel raramente joga com as diferenças de classe das personagens em termos dos ambientes ou mesmo com as vicissitudes visíveis de suas mobilidades sociais (como em François Truffaut ou André Téchiné), preferindo sujeitar todo mundo, igualmente, à mesma austeridade. O espaço de convivência garreliano é dominado por *quartos* e *banheiros*, nos quais, às vezes, vemos de relance momentos de uma intimidade inesperada; nos pedaços das *cozinhas* – com pias e tábuas de cortar –, temos, muito ocasionalmente, um comer hesitante (ao contrário daquele de Claude Chabrol ou Jean Renoir, o cinema de Garrel não é um de ingestão vigorosa). As ruas providenciam a passagem entre os espaços de convivência domésticos e os quartos de hotéis (onde ocorrem os encontros amorosos) – e esses quartos de hotéis, também, todos parecem o mesmo.

Nessas passagens pelas ruas, certas escalas e paradas também ocorrem com regularidade: as entranças e as saídas das estações de metrô (os inesquecivelmente “leves” momentos finais de *O nascimento do amor*); os locais de embarque e desembarque

dos táxis; e uma amplitude de espaços de comércio – tabacarias, lojas de materiais de construção, floriculturas, farmácias, livrarias (não há, no entanto, nada tão moderno quanto uma loja de vídeos, DVDs ou mesmo de CDs). Fora desse compasso das cidades, há as *viagens*, as férias de trem ao interior em *Beijos de emergência* e *Coração fantasma*, a viagem de carro de ida e volta para a Itália em *O nascimento do amor* e o extenso percurso para Berlim em *O vento da noite*.

Todo grande e distinto cineasta pode ser caracterizado pelo modo como lida com a passagem do *dia* para a *noite*. Alguns diretores (como Godard) destroem até mesmo a menor aparência de uma progressão dia-noite normal. Para Garrel (assim como para Chantal Akerman), contudo, esses momentos são polos fundamentais da lógica poética. Em *O nascimento do amor*, dia e noite são mapeados em espaços, em tipos de personagens, de imagens e até mesmo de corpos. A esposa de Paul, Fachon (Marie-Paule Laval), é vista no branco supereposto da cozinha ou do hospital; sua amante, conhecida apenas como “a jovem garota” (Aurélia Alcaïs), é vista principalmente na noite das ruas.

De volta aos quartos, há o *sono*. Garrel é um poeta do sono que rivaliza com, e até mesmo supera, Murnau. Desde os primeiros momentos, *Os amantes constantes* nos mostra personagens inertes, deitadas em sofás ou no chão, descontraídas enquanto fumam ópio. Entre seus silenciosos, abstratos e experimentais filmes-retratos dos anos 1970, *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974), com Jean Seberg, se concentra, majoritariamente, no espetáculo warholiano do sono – pois, que evento poderia nos apresentar o “paradoxo do ator” (como Denis Diderot uma vez nomeou) de forma mais aguda, se ele/ela está “atuando” ou simplesmente “sendo”? Há dois tipos de dorminhoco nos filmes de Garrel: os de sono pesado e os de sono leve. Os de sono pesado perdem a consciência e escapam de todos os tormentos e todas as angústias nesses momentos abençoados de pura inconsciência. Os de sono leve são almas perturbadas que sofrem todos os tipos de terror noturno – e talvez a imagem mais aterrorizante em

qualquer filme de Garrel seja o vislumbre de uma criança que não consegue dormir.

Em um sombrio, quase terrível, momento de *A fronteira da alvorada*, Louis Garrel se levanta suando frio, acordado repentinamente – conectado à amante, distante dele, no momento invisível de seu suicídio. O sono garreliano é o portal para a *morte* – é sua prefiguração, pois a morte é, como chamada em *Os amantes constantes*, o “sono dos justos” – e para o império dos *sonhos*. Nunca devemos negligenciar a ligação de Garrel com o surrealismo: sequências de sonho aparecem proeminentemente em *O coração fantasma*, *Rua Fontaine*, *Inocência selvagem*, *Os amantes constantes* e no proibitivamente convoluto *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d’heures sous les sunlights...*, 1984).

Garrel frequentemente filma *encontros* e *despedidas*, o olá e o adeus. Os difíceis e melancólicos términos dos romances são equilibrados pelo tremendo elã das primeiras trocas de olhar, das primeiras palavras, dos primeiros contatos. De fato, no cinema de Garrel, o amor é sempre o mesmo, sempre uma repetição e, ainda assim, é sempre algo novo – porque, como cantou Leonard Cohen, “*every heart, every heart to love will come but like a refugee*”².

“Desconstrução” não é uma palavra muito precisa para descrever os tipos de variações e jogos formais que encontramos em Garrel. Muito menos, definitivamente, seria “minimalismo” um termo preciso, pois o minimalismo de Garrel não é o de Akerman, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, tampouco o de Tsai. No trabalho de Garrel, o efeito do mínimo, a pura e intensa atmosfera, vem do primoroso isolamento dos elementos. Como o saudoso crítico francês Alain Philippon uma vez sugeriu, Garrel joga com a “alternação de acelerações e desacelerações, rupturas e aberturas”³.

2 Tradução livre: “Todo coração, todo coração ao amor virá, mas como um refugiado”.

3 Alain Philippon, “L’amour en fuite”, *Cahiers du cinéma*, n. 472, out. 1993. Publicado neste catálogo como: “Amor em fuga”, pp. 119-25.

É ocasionalmente dito que os filmes de Garrel são odes à indisposição. Eles são geralmente tristes (“tristes e orgulhosos disso”, como o diretor Raúl Ruiz, de modo carinhoso, certa vez comentou) e, às vezes, devastadores; é, contudo, igualmente possível entendê-los não em termos da identificação-especular que eles permitem com uma certa, profundamente expressa, mágoa-culpa-angústia-melancolia, mas os entender em termos de uma filosofia da movimentação, circulação e troca. De que outra maneira compreender a exatidão, o estranhamento e a complexidade do tom ao fim de *Os amantes constantes*, no qual a desolação da morte coexiste com uma leveza revigorante e no qual o *gesto* artístico total do trabalho, nossa satisfação com ele, redefine nossa sensação do explícito “final infeliz”?

O cinema de Garrel é o cinema da inquietude. Em cada filme, nada – nem mesmo a mais pura felicidade – permanece no lugar por muito tempo. Suas obras desbravam o que tantas outras apenas exploram: aquela conhecida temática da vida comum, na qual situações e relações navegam bem nas promessas e nos entendimentos mútuos, sonhos e grandes esperanças, até que caíam em uma rotina fatal; então, a necessidade (tanto banal quanto melodramática) de revitalização, de uma renovação de energia e inspiração; Jousse descreve isso como um “retornar ao mundo”. Embora Garrel seja raramente discutido nos termos (propostos pelo filósofo norte-americano Stanley Cavell) da “comédia hollywoodiana do novo casamento”, seus filmes, de fato, propõem umas das mais incansáveis e profundas sondagens do real, as metafóricas e simbólicas apostas dos casamentos, dos divórcios e dos novos casamentos que a cada vez são feitas não apenas entre duas pessoas, mas entre muitas, incluindo todas as gerações vivas da família, assim como todos os cônjuges, os ex-cônjuges e os amantes. Nisso, *A fronteira da alvorada* acaba sendo a simples e precisa história de um homem no dia de seu casamento – um homem incapaz de fazer a transição entre um amor passado e morto para um presente e vivo.

O filósofo (e cinéfilo) Gilles Deleuze uma vez propôs que “o que Garrel expressa no cinema é o problema de três corpos:

o homem, a mulher e a criança. A história sagrada como gesto... O problema dos três corpos permanece, cinematográfica assim como fisicamente, insolúvel”⁴. Uma das coisas que de fato assombra as personagens de Garrel – às vezes antecipadamente, às vezes não – é a constante possibilidade de um deslizamento acontecer dentro dessa estrutura da “sagrada família”, de uma pessoa perder seu “lugar legítimo” na tríade, passando a ocupar outro, muito menos confortável. A ficção garreliana é compreendida precisamente pelo pavor de tal deslizamento e por sua eventual concretude. A assombração envolve uma duplicação: um filho crescido que se encontra, quase sem se dar conta, repetindo geneticamente os erros e as infidelidades do pai (tendência discutida em *O nascimento do amor*); ou a mulher que se recusa a ter um filho com seu parceiro por causa da existência de outra criança, inacessível, secreta ou até mesmo morta de outro parceiro (os filmes *Nico-roman*).

Homens e mulheres garrelianos caem em uma amplitude de tipos quase míticos. Eles tendem a ser essencialmente um único tipo: criaturas do pecado e da culpa, encarnando o impulsivo e inevitável equívoco, tão bem capturado em *Cinzas no Paraíso* (*Days of Heaven*, 1978), de Terrence Malick: “Cada um de nós tem meio anjo e meio demônio dentro de si”. Mulheres tendem a vir em cinco tipos, os quais correspondem (no lado do *roman autobiográfico*) a relações formativas na vida de Garrel.

Primeiro, há a esposa-mãe, como a figura de Brigitte Sy em *Já não ouço a guitarra*, que salva o homem de uma decadência mortal e lhe dá uma vida familiar sólida, segura e normal. Ela é o anjo da redenção, mas também (infelizmente para ela) o símbolo de tudo o que é estático, que levará a uma rotina doméstica: por consequência, ela é invariavelmente vista dentro de casa, lavando louça, cozinhando ou trocando as fraldas do bebê – ou

4 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 199. Ver também Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une caméra à la place du coeur* (Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 1992).

costurando, como no extraordinário plano-retrato de Emmanuelle Riva em *Liberdade, a noite*.

Segundo, há as amantes, em geral jovens e algumas vezes múltiplas ou seriais (*O nascimento do amor* mapeia a transição do fim de um romance ao início de outro): nós as vemos associadas a hotéis, táxis, ruas à noite, estações de metrô, movimentos incessantes; elas falam sobre beijos ou sexo, sobre não se casar ou não ter filhos (os homens geralmente são o sexo sentimental nos trabalhos de Garrel).

Terceiro, há a figura de Jean Seberg, a rica, glamorosa, mas fatalmente neurótica e perturbada amante mais velha, que vemos de forma fugaz em *Já não ouço a guitarra*, no qual ela brevemente catalisa um incomfortável arranjo triplo do estilo *A mãe e a puta* (*La Maman et la putain*, Jean-Eustache, 1973) e que vemos mais em *O vento da noite* (a ansiedade do envelhecer e a crise da dependência, agonizantemente presente na performance de Deneuve, em especial em seu gesto de beijar com desespero a mão de Paul).

Quarto, há a figura de Nico, a própria figura da perturbação e do movimento inquieto, uma vez que ela quer um relacionamento, mas é incapaz de se manter em um (quanto a isso, comporta-se um tanto como o estereótipo dos homens); ela é assombrada pela ausência dos laços familiares – complexo que a leva a uma autodestruição prolongada (pelas drogas), assim como à perfeita habilidade de promover a carnificina na vida dos outros. Laura Smet oferece a última e possivelmente mais vívida encarnação dessa figura em *A fronteira da alvorada*.

Quinto, uma linha marginal, mas significativa, em Garrel (assim como em Godard) é a figura da prostituta. As “mulheres disponíveis” são a figura da fantasia dos homens do diretor, mas também aquela a acarretar memórias e fantasmas desinquietantes – como em *Rua Fontaine*, no qual uma prostituta desconcertantemente “reencarna” Génie.

É raro, porém, que esses tipos permaneçam imóveis. Justine (Aurélia Alcaïs), em *O coração fantasma*, passa de amante a esposa histérica e vive todos os traumas e as incertezas com essa

passagem. *Inocência selvagem* – ao estilo de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) –, com seu novelesco disfarce da nova amante, Lucie (Julia Faure), interpretando a trágica figura de Nico no filme dentro do filme, traça uma desintegração mais selvagem com a implicação de que ela virtualmente se torna uma prostituta para conseguir as drogas do sinistro produtor, Chas (Michel Subor), ao fim. Novamente em *O coração fantasma*, um homem chega à encruzilhada de sua identidade quando a morte de seu pai parece implicar uma promoção instantânea no reino simbólico, uma repentina interrupção dos jeitos errantes da juventude prolongada.

Períodos de separação mútua sempre forçam o alter ego heroico de Garrel em relacionamentos mais próximos e menos frágeis com os filhos – eles começam a empurrar carrinhos de bebê e a esperar em portões de escola em vez de sofrer pela arte. Incansavelmente, a dúvida e a agitação invadem Jeanne (Brigitte Sy) na plataforma de trem ao fim de *Beijos de emergência* (uma grande cena de Garrel, digna de Hitchcock), quando ela simplesmente espiona a atriz especial de seu marido-cineasta, Minouchette (Anémone), do lado oposto da estação – ela não retorna nem reconhece o olhar. A cena é como o disparar de um alarme, recomeçando a história inteira em seu primitivo e íntimo desequilíbrio (“Por que não estou no filme?”) – essa situação em que um corpo “não está no lugar”.

Em outro nível, mais profundo, os filmes de Garrel são sobre os problemas inter-relacionados do nascimento e da morte – em todos os níveis concebíveis da existência. Os anúncios da morte, recente ou iminente, preenchem as obras, assim como as tentativas ou os preparativos de suicídio (a trama-motor de *O vento da noite* é simplesmente esta: um homem é repetidamente impedido de se matar, até que ele por fim consegue). Nós, com frequência, vemos relacionamentos acabando, em seus espasmos de morte; e vemos os projetos (como o filme em *Inocência selvagem*) ruírem de forma dolorosa – mesmo o projeto de 1968, com Garrel descrevendo *Os amantes constantes* como o relato de um grande fracasso, a crônica dos perdedores.

Ao mesmo tempo, há muito que floresce: o nascimento de uma criança, segurada pelo pai no quarto do hospital (*O nascimento do amor*); o nascimento de uma cena durante um ensaio teatral (novamente *O nascimento do amor*); de um quadro tomando forma na tela (*O coração fantasma*); ou de um filme sendo realizado (*Inocência selvagem*), nos muitos, precisos e afetuosos retratos do processo criativo de Garrel; e o nascimento do amor em um olhar ou o nascimento da alegria coletiva por meio da dança (*Inocência selvagem* e *Os amantes constantes*). Nascimento e morte existem juntos em alternância, em tensão, em contradição violenta, mas também em um tipo cósmico de harmonia ou ciclo – o tipo que ele expressiu, mais abstratamente, em seus épicos vanguardistas dos anos 1960 e 1970, como *A cicatriz interior* (*La Cicatrice intérieure*, 1972) e *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969).

O amor está em todos os lugares nos filmes de Garrel, é uma possibilidade sempre presente: nasce na rua em *O coração fantasma* e em um café em *O nascimento do amor*. Contudo, o começo do amor, a primeira chama, é apenas um passo pequeno e inaugural do romance garreliano. De longe mais ricos e mais profundos são os abraços longos e duradouros que estão entre os mais belos de todo o cinema: o abraço entre Maurice Garrel e Christine Boisson na escuridão de *Liberdade, a noite*; entre o diretor e Brigitte Sy na porta da entrada da casa em *Beijos de emergência*; entre Paul e Ulrike em *O nascimento do amor*, na mesa de jantar, como duas crianças quando todos os adultos deixam a sala, desesperadamente, lamuriosamente se envolvendo um no outro, com ele dizendo para ela: “Você é meu bebê” – é o tipo de realidade íntima que ninguém jamais pensaria em ver de forma apropriada ou bem retratada na tela. Ninguém chega a tal abraço fácil ou rapidamente nesses filmes: eles demandam trabalho, tentativa e erro, além de tempo, experiência, um lampejo de sabedoria. Como o acadêmico francês Fabien Bouilly destacou, não há nenhuma *ligação* verdadeira feita entre duas pessoas em Garrel que não seja sempre, imediata e profundamente, uma *conexão para a vida toda*, para o

bem ou para o mal.⁵ Em *A fronteira da alvorada*, inspirado por *Spirite*, de Théophile Gautier, essa conexão se torna um *amour à mort*, um “amor à morte”.

Tais relações – quando sobrevivem no reino dos vivos, do rotineiro – requerem não apenas o abandono do momento, mas também do provisório e do tato; não apenas novos e revitalizantes começos das crises de meia-idade, mas circulações e ruminações eternas. O amor é verdadeiramente um mistério em Garrel – e acontece entre pessoas que, como em *Amarga esperança* (*They Live by Night*, 1948), de Nicholas Ray, ainda “não foram propriamente introduzidas ao mundo em que nós vivemos”; o desejo de compreender esse mistério permeia esses filmes, encontrando suas expressões mais ricas naquelas primeiras cenas entre François e Lilie em *Os amantes constantes*: duas pessoas juntas, em pé ou sentadas, apenas olhando, em silêncio ou trocando algumas palavras... Um espetáculo íntimo que nos leva de volta ao próprio coração do cinema poético de Garrel.

“A Cinema of Intimate Spectacle: The Poetics of Philippe Garrel”, *Cinéaste*, v. 34, n. 4, 2009. Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do inglês por PEDRO TINEN

5 Fabien Bouilly, “Lier un corps à un regard: la rencontre et au-delà chez Philippe Garrel” [Conectando um corpo a um olhar: o encontro e o além em Philippe Garrel], *Vertigo*, n. 21, 2001.



“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

Nicole Brenez

Entre 1978 e 1979, época de produção de *O azul das origens* (*Le Bleu des origines*, 1979) e *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979), termina o momento mais experimental do cinema narrativo francês. É o fim das duas décadas mais brilhantes e audaciosas na história dessa arte na França (1957-1978),¹ durante as quais desenvolveram-se coletivamente formas radicais e gestos artísticos transgressivos, ou seja, de maneira não ordenada e restringindo ao terreno narrativo, as obras de Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Jacques Rozier, Sylvina Boissonnas, Yvan Lagrange, Jean Eustache, Christian Boltanski, Marcel Hanoun, Pierre Clémenti, Patrick Deval, Jackie Raynal, Daniel Pommereulle, Jean-Pierre Kalfon, Marc'O, Jean-Daniel Pollet, Lionel Soukaz, Diourka Medveczky, Adolfo Arrieta, Marguerite Duras, Serge Bard, Luc

¹ Sobre a data de 1957, conferir “For It's the Critical Faculty Who Invents Fresh Forms: History of the Forms, 1960/2000”, em Michael Temple e Michael Witt (dir.), *The French Cinema Book* (Londres: British Film Institute, 2004), p. 230.

Moulet, Guy Gilles, Gérard Courant, Philippe Vallois e Jean-Pierre Lajournade, de quem Philippe Garrel foi assistente.

No seio dessa brilhante constelação de estrelas e meteoros, a obra de Philippe Garrel impressiona pela constância em matéria de invenção formal e de iconografia. Desde 1964, ela se desdobra pelas mesmas fábulas de solidão a dois, permitindo que se abra um imenso leque de planos-sequência em *travellings* por jardins, pedreiras ou desertos, para tratar do mesmo heroísmo romântico desesperado, em busca permanente, que muda com frequência de lugar, mas nunca de sentido. Sua constância formal se sistematiza a partir de 1970: sete filmes com Nico, como painéis de um mesmo afresco continuado, ora silencioso, ora sonoro, ora em preto e branco, ora em cores, mas sempre pintado sobre a mesma parede afetiva, admirável “heptático”, de estilo gótico psicodélico. Cada um dos filmes do afresco dedica-se a celebrar Nico, constituindo, assim, um dos mais longos poemas de amor e veneração que a história da arte nos legou. “Filmar a mulher amada, como fiz por dez anos, é algo em si bastante louco...”² O desaparecimento do objeto do amor provocará uma virada formal.

três períodos:

1. as fábulas psicodélicas; 2. o “heptático” de nico

O primeiro período de Philippe Garrel vai de *Os jovens desajustados* (*Les Enfants désaccordés*, 1964) a *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969). Inspirado em Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, William Blake, Sigmund Freud e provavelmente também Che Guevara, Garrel se esforça para levar o cinema à intensidade dos grandes mitos românticos, um cinema cujo gênio descritivo estaria empregado não sob um modo realista, mas visionário. Garrel inventa um cinema de vidente, de xamã, ou seja, com uma visão intensiva do real, capaz de desnudar seus afetos e suas pulsões fundamentais. Para tanto, seus filmes recorrem a uma figu-

2 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur* (Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 1992), p. 89.

ração às vezes mística – *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967) e *O leito da virgem* –, às vezes freudiana – *O revelador* (*Le Révélateur*, 1968) e *A concentração* (*La Concentration*, também de 1968) –, o que remete, nos dois casos, à patologia familiar. Uma imensa fantasia de abandono se manifesta em fábulas estruturadas em blocos episódicos (com frequência um episódio ou um *sketch* equivalente a um plano-sequência, numa extensão máxima do princípio dos filmes Lumière) em que os *travellings* prodigiosos anulam o tempo e transformam os espaços concretos em desertos psíquicos.

O encontro com Nico nas filmagens de *O leito da virgem* permite que Garrel concentre os arquétipos, até então explorados de filme a filme de maneira dispersiva, em uma só figura: poeta, musa, arcanjo, esfinge, boneca, pregadora, deusa, Nico encarna a ídola primitiva, aquela que autoriza as declinações figurativas, o Ur-ídolo de um culto pagão exclusivo embora panteísta. *All Religions Are One* (título da primeira publicação de William Blake), contanto que o “*One*” se refira a Nico, encarnação moderna dos mistérios da criação e da morte. Dali em diante, não há mais necessidade de fábula; o próprio princípio de um esquema narrativo mostrava-se excessivamente limitador. Basta filmar Nico. A contemplação do rosto liso e impenetrável do ídolo contém todas as fábulas e libera muito mais que todas as narrativas: o universo infinito da poesia. O “heptático de Nico” (como se diz do políptico do Juízo Final) fundiona espontaneamente o neoplatonismo, o romantismo e as exigências de liberdade formal próprias dos anos 1960 e 1970. A figura se mostra tão potente que as formas de seu tratamento podem, sem a lesar, ser aplicadas a outros fetiches, como Jean Seberg em *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974). O único filme narrativo do afresco será *Viagem ao jardim dos mortos* (*Voyage au pays des morts*, 1976), em que fábula e iconografia gótica são exacerbadas, como se, no decorrer da exploração das formas contemplativas, fosse necessário que um painel experimentasse a força do narrativo, do mesmo modo como *A cicatriz interior* (*La Cicatrice intérieure*, 1972) explora a força do plano de conjunto, *Um anjo*

passa (*Un Ange passe*, 1975) explora a força da montagem paralela, *O berço de cristal* (*Le Berceau de cristal*, 1975), a do *close*, *Athamor* (1972) e *O azul das origens* (*Le Bleu des origines*, 1979), a das imagens imóveis e mudas.

Ainda que tal pesquisa seja fruto de inúmeras fontes cinematográficas, começando pelo primeiro período fílmico de Andy Warhol e pelos filmes alegóricos anarquistas de Jean-Pierre Lajournade, o principal modelo formal permanece sendo, evidentemente, a música da própria Nico. Os discos dela 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.

Tomemos o exemplo da estrutura de *Um anjo passa*, que explora de maneira perturbadora as potências da montagem paralela. Dois tipos de conjuntos sequenciais se sucedem ao longo do filme: de um lado, os retratos de Nico silenciosa; de outro, as sequências de diálogos entre Laurent Terzieff e Maurice Garrel, Maurice Garrel e Bulle Ogier, Bulle Ogier e Jean-Pierre Kalfon. Essas duas vertentes do filme não se juntam nunca – sua relação permanece implícita, misteriosa, suspensa. No entanto, o que ocorre de um lado e de outro da disjunção? Ao menos cinco fenômenos. Primeiro, a música em *off*, os cantos de Nico, que às vezes se prolongam até sequências em que ela não está presente. Em seguida, seu silêncio, tão violento que parece às vezes apagar as palavras dos interlocutores – ainda que eles sejam pouco loquazes, a cada vez que suas vozes se calam, a mudez de Nico retorna. Há, então, uma forma visual, o retrato que Philippe Garrel nesses anos 1970 leva a seu apogeu de beleza e intensidade, como se pegasse o bastão deixado após os primeiros filmes de Andy Warhol, bem ali onde Warhol abandonara seu gênio descritivo puro em benefício dos roteiros verborrágicos de Ronald Tavel.

Entre as duas porções do filme, há, sobretudo, uma questão formal, a da criação. Qual é a relação entre o rosto de Nico silenciosa loucamente filmada e sua música? Ela se recorda da música, a prepara, a medita, se deixa invadir e repousa. Reciprocamente, será que a música não ajudaria a encontrar esse rosto tão profundo? Ora, as sequências de fala entre Maurice Garrel, Laurent Terzieff, Bulle Ogier e Jean-Pierre Kalfon representam todas as formas de esboço possíveis. Elas mostram os atores trabalhando, preparando-se para entrar em cena, atuando, improvisando ou em plena ação. Assim, a ligação entre Nico e seu canto, tida como atemporal, indescritível e enigmática, a ligação sublime da criação, desdobra-se em formas claras, materiais, concretas, do lado dos atores, que permanecem na temporalidade perpetuamente rudimentar de uma gênese. Não é algo sem consequência o reencontro do casal Ogier e Kalfon em *L'Amour fou* (1967), de Rivette, mostrar a amizade desses atores em uma atuação de grande inteligência, eles que, no passado, estiveram no papel de atores destroçados em decorrência do amor de um pelo outro. De certo modo, a copresença espacial deles repara a disjunção; seu trabalho total (eles atuaram, vão atuar, atuam juntos) sutura a cicatriz geral do filme. Um casal mítico coexiste, forma-se outra vez, em algum lugar fora de campo alguém lhes pede incessantemente que se aproximem um do outro. No fundo da separação, a eternidade simples do amor é encontrada.

Então *Um anjo passa* garante um primeiro fim de filme clássico, à maneira de um conto de fadas em que as fadas seriam as formas modernas da poesia. Nico apresenta-se em um show, lá longe no palco, vista em um imenso fecho de luz branca. Ela se torna a imagem sincrética da poesia: musicista, poeta, atriz e pregadora. Quanto ao segundo fim, o que diz respeito aos atores, ele sublima o inacabado sob a forma de uma queda: dispostos em frente à janela imensa que os devora com sua luz, Laurent Terzieff e Maurice Garrel se falam, um recitando Rilke, o outro, o haiku mais curto do mundo. “Um homem cai. Barulho d’água.” Para chegar ali, era preciso inventar uma estrutura capaz de manifestar o silêncio profundo que preside a demiúrgica

e ao mesmo tempo o fôlego concreto, que às vezes perde o ar, alimentado por hesitações e angústia, característico do trabalho. “Não sei se Gustave Moreau percebeu como essa bela concepção do poeta-mulher era capaz de renovar um dia a economia da própria obra poética.”³ A ausência de ligação garante o elo mais forte, a justaposição cortante dos mundos, o da musicista inspirada e o dos atores em pesquisa, organizando litotes ditadas pelas exigências da admiração. Que outro poeta se dedicou a um elogio tão sutil a uma artista mulher? Talvez Proust, para a condessa de Noailles (mas o elogio era um tanto mundano). Talvez Eisenstein, para a atriz Olga Kokhlova (mas se tratava apenas de uma análise). Talvez Céline, para Arletty (mas era apenas um roteiro). Então, ninguém: apenas Philippe Garrel, para Nico.

CISÃO

Without a guide, without a hand

Unwed virgins in the land

Unwed virgins in the land

Tied up on the sand

Nico, “Secret Side”, *The End*⁴

3. o cinema das réplicas

Privado da presença real de Nico, o cinema de Garrel passa de um estilo alegórico cultural a formas narrativas de ficção de tipo aristotélico – não se pode esquecer que se trata de algo absolutamente novo para ele, que jamais havia recorrido a tais formas. Introdução do texto, do diálogo, da personagem, do devir, das relações entre causa e consequência, invenção de um realismo

3 Marcel Proust, “Les Éblouissements” (1907), em *Chroniques* (Paris: Gallimard, 1949), p. 179. [“Je ne sais si Gustave Moreau a senti combien cette belle conception du Poète-femme était capable de renouveler un jour l'économie de l'œuvre poétique elle-même.”]

4 Em inglês no original. Uma tradução literal de “Secret Side” [O lado secreto] para o português poderia ser: “Sem um guia, sem uma mão/Virgens não casadas na terra/ Amarradas na areia”. [N. T.]

enlutado... *A criança secreta, Liberdade, a noite (Liberté, la nuit*, 1983) e *Rua Fontaine (Rue Fontaine*, 1984) domam a contemplação e transferem seus poderes de sideração ao corte, ao próprio *raccord*.⁵ De agora em diante, as fábulas se empenham em criar ecos narrativos, sombras, réplicas. De fato, *A criança secreta, Ela passou algumas horas sob a luz do sol (Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984) e *Já não ouço a guitarra (J'entends plus la guitare*, 1991) transpõem o mito Nico a formas terrestres, assombradas e individualizadas. Garrel filma os servos após ter filmado o ídolo; conta a história depois de ter vivido o acontecimento; analisa seu sonho depois de ter experimentado o pesadelo. O heptático de Nico gravava o presente em sua estranheza fúnebre; o cinema das réplicas vai reconstituir o passado como mito eternamente presente.

Retornar ao mundo: Philippe Garrel descreve essa mudança de rumo como desejo de encontrar um público. “Como os filmes morrem se ninguém os vê, Langlois os passava quando eu lhe pedia, e isso se dava em salas muito puras, algo que eu no fundo provavelmente tinha desejado, de modo que a Cinemateca Francesa era o único lugar em que minha paranoia de artista cessava. Havia também algumas exposições em outras salas, mas, como esse tipo de cinema não atrai multidões, eu tinha sempre o mínimo para sobreviver. Assim, a primeira coisa que fiz quando Nico e eu nos separamos foi escrever uma história.”⁶

Na passagem das alegorias celestes às ficções terrestres, reencontramos, *mutatis mutandis*, a mesma passagem da interpretação platônica da imagem entre o *eidolôn* arcaico e a teoria da mimese, tal como Jean-Pierre Vernant a descreve. Na vertente arcaica, o *eidolôn* é definido por Platão como “segundo objeto igual” (*O sofista*, 240 a-b); desse ponto de vista, a imagem faz parte da categoria do mesmo. No *eidolôn*, a presença se manifesta ao mesmo tempo como irremediável ausência. “É essa

5 Sobre *Liberté, la nuit*, conferir “Le premier plan”, em Nicole Brenez, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (Paris/Bruxelas: De Boeck Université – Collection Arts et Cinéma, 1998), pp. 361-3.

6 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 57.

inclusão de um ‘estar alhures’ no próprio seio do estar aqui que constitui o *eidolôn* arcaico, menos como uma imagem no sentido como a entendemos hoje que como um duplo, o que faz dela não uma representação no foro interior do sujeito, mas uma aparição, inserindo efetivamente o aqui abaixo de um ser que sob a forma momentânea do mesmo se revela fundamentalmente outro. Para o pensamento arcaico, a dialética da presença e da ausência, do mesmo e do outro, se joga na dimensão do além, que comporta, enquanto duplo, o *eidolôn*, nesse prodígio de um invisível que por um instante se faz ver.”⁷ Os valores de presença, de prodígio e de distanciamento são os mesmos que se atam à figuração da Nico real como matriz de todas as quimeras.

Na mimese, ao contrário, a imagem faz parte de outra categoria, diferente daquela que determina o estatuto do *eidolôn*, manifestação do que é: a imagem toma um caráter fictício e ilusório, ela reproduz o que parece, da maneira como parece. “É ao opor o parecer ao ser, em vez de lhes associar em equilíbrios diversos, como havia sido feito antes dele, que Platão confere à imagem sua forma de existência própria; definida como semelhança, a imagem tem um caráter distintivo ainda mais marcado que a aparência, que já não é mais considerada aspecto da realidade, mas dimensão específica, colocada frente ao ser em uma relação ambígua de *faux-semblant*. Essa especificidade implica, em contrapartida, a expulsão da imagem do âmbito da autenticidade, sua relegação ao campo do fictício, sua desqualificação do ponto de vista do conhecimento.”⁸

Mais profundamente que um reinvestimento nas formas narrativas clássicas, na passagem do heptático de Nico ao cinema das réplicas há um salto qualitativo quanto ao estatuto da imagem, quase da ordem do antropológico: passamos do *eidolôn* ao simulacro, do totem ao jogo de semelhança. Tal salto autoriza o conjunto das duplicações que estrutura *Ela passou*

7 Jean-Pierre Vernant, “Naissances d’images”, em *Religions, histoires, raisons* (Paris: Maspero, 1979), p. 111.

8 *Ibidem*, p. 131.

algumas horas sob a luz do sol e se propaga continuamente de filme em filme. A ausência de qualquer imagem de arquivo de Nico nos filmes terrestres é prova disso, em um modo negativo. Desde *A criança secreta*, nenhuma fotografia, nenhuma capa de disco, nenhum material filmado, nenhuma marca analógica de Nico entrou nos filmes que ela, no entanto, informa e assombra. Trata-se de dois mundos de imagens incompatíveis, pertencentes ao mesmo universo mental, mas separados por uma fronteira simbólica até agora infranqueável. Apenas a música pode abrir um caminho em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* e *Já não ouço a guitarra*, como se ela pertencesse desde sempre a um além, como se ela estivesse destinada a infiltrar nos vivos seus poderes invocatórios.

Publicado originalmente em Quim Casas (org.), *Philippe Garrel. El cine revelado* (Barcelona: Festival de San Sebastian, 2007). Agradecemos a autora pela cessão do texto.

Traduzido do francês por LÚCIA MONTEIRO

a maturidade de garrel

Adriano Aprà

O cinema de Garrel é, no fundo, muito simples.

Sempre foi, se olharmos bem, mas se tornou ainda mais simples à medida que Garrel se libertou das neuroses da linguagem, por assim dizer – especialmente nos últimos três longas-metragens, *Beijos de emergência* (*Les Baisers de secours*, 1989), *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991) e *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993) –, antecipadas em *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979), complicadas em *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983) e em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984), mas já depuradas no episódio *Rua Fontaine* (*Rue Fontaine*, 1984) e no documentário televisivo *Os ministérios da arte* (*Les Ministères de l'art*, 1988).

Essas neuroses da linguagem foram exibidas despidoradamente no passado (*A concentração* [*La Concentration*, 1968]), projetadas em direção mística ou alquímica até dar a ilusão de perfeição ou de harmonia utópica nos filmes “luxuosos” (*O leito da virgem* [*Le Lit de la vierge*, 1969]; e *A cicatriz interior* [*La Cicatrice intérieure*, 1972]), restritas nos limites dos materiais elementares do cinema nos filmes paupérrimos dos anos 1970, rodados com película fora da validade, com atores, mas sem “personagens”, às vezes à manivela, às vezes mudos, e editados *bout à bout*. É o cinema da “câmera no lugar do coração”, como diz com repreensão implícita Anne Wiazemsky (na qual

transparece Nico) a Henri de Maublanc (o cineasta em que o próprio Garrel se reflete) em *A criança secreta*. Nos filmes dos anos 1980, eu poderia dizer, então, o coração tomou o lugar da câmera. Seria, contudo, um pouco mesquinho partir assim em duas uma filmografia, porque o coração, ou seja, a vida, a experiência cotidiana, até mesmo instantânea, frequentemente dolorosa, às vezes trágica, determinam e penetram sempre no fazer cinematográfico de Garrel: com mais ou menos urgência, com mais ou menos distância; isso, sim. Por outro lado, apenas retrospectivamente e à luz dos filmes mais recentes, podemos julgar imaturo ou estilisticamente doente aquele cinema precioso que tanto nos seduziu, abalou, emocionou, até pelas neuroses. Não é fácil ser artista de cinema, fiel à própria crença, com o que aconteceu e acontece; não é fácil a vida de um artista. Não é fácil crescer e poder dizer, sem renegar a própria adolescência e a própria juventude, que “maturidade é tudo”.

a cena germinal

A princípio há o homem, a mulher e a criança: o pai, a mãe e o filho. Assim é a vida e assim é também o cinema de Garrel. E, como ele filma na primeira pessoa do singular, a vida é imediatamente a dele: seu cinema é, por antonomásia, autobiográfico.

Logo entra em cena o pai, Maurice Garrel: nos curtas-metragens (*Os jovens desajustados* [*Les Enfants désaccordés*, 1964]; *Direito a visita* [*Droit de visite*, 1965]); no filme para a televisão (*Anémone*, 1967); no primeiro longa-metragem, *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967). É um pai severo, que põe em questão o sonho do filho (ou da filha, em *Anémone*), mas não por isso mau, pelo contrário: o filho sempre reconhece seu débito com ele, dedica-lhe um retrato (*Um anjo passa* [*Un Ange passe*, 1975]), celebra seu passado (*Liberdade, a noite*), mostra-o, enfim, como o próprio pai no momento em que ele mesmo entra em cena como seu filho e, em paralelo, por sua vez, como pai (*Beijos de emergência*). E como não amar um pai que diz ao filho que “é muito necessário para mim que você seja feliz”? E

o filho o enquadra por um longo tempo enquanto se afasta pela rua, apoiando-se na bengala. Neste momento, pode superá-lo, evocá-lo em *off*, segundo palavras de Lou Castel em *O nascimento do amor*, no qual este alter ego de Philippe Garrel se alinha com o filho adolescente: “Somos companheiros (*copain*). Amigos, até. Eu peço conselho a ele sobre tudo”.

Em relação à mãe, “nos vemos raramente”, Lou Castel diz sempre. Separou-se do pai, o que não é necessariamente ruim. Nós a vemos, interpretada por Emmanuelle Riva, com frequência em lágrimas em *Liberdade, a noite* e interpretada por Yvette Etiévant, visivelmente amada, em *Beijos de emergência*.

Sobre o filho, é por ora único (os irmãos de Philippe participam esporadicamente: François como músico em *Marie pela memória* e, creio, em um pequeno papel em *A cicatriz interior*; Thierry – que por sua conta foi um excelente produtor na INA e agora o é na Sept – no papel de Gabriel em *Marie pela memória*). Seu “nascimento” foi adiado por enquanto: em *Marie pela memória*, Marie tem uma gravidez psicológica (queria chamar o filho de Jesus, como o homem que ama); em *O leito da virgem*, Marie (de novo Zouzou) aparece no último enquadramento visivelmente grávida, mas Jesus (Pierre Clémenti) afasta-se no mar até sumir. Ambos estão vestidos de branco, como estão de branco, no fim de *Marie pela memória*, a protagonista e as duas crianças, captadas em uma situação regressiva enquanto se esforçam para soletrar uma língua absurda. O menino (Stanislas Robiolle, o mesmo de *Marie pela memória*) aparece como protagonista em *O revelador* (*Le Révélateur*, 1968): para negar os pais (talvez com gesto ainda de boa vontade por parte de Garrel) e, assim, negar também a guerra que carregam. A guerra, que é metafórica nesse filme embrionário e fundador, retorna evocada em *O leito da virgem* e, depois, mais concreta, no passado de *Liberdade, a noite* e no presente de *O nascimento do amor* (são as imagens, mudas, da Guerra do Golfo recuperadas por um televisor). A violência é o oposto da concepção do mundo de Garrel. Depois de *O revelador*, registra-se a presença de crianças em *A cicatriz interior*: está Balthazar Clémenti e também deveria

estar, ou devia estar, Henri, o filho de Nico. Esse filho volta em *A criança secreta* (Xuan Lindenmayer), dando-lhe até mesmo o título; esse filho de pai ausente, que não quis reconhecê-lo, rerepresenta-se, enfim, com o peso do próprio “segredo” em uma cena de *Já não ouço a guitarra* (Thomas Salsmann). Há ainda outros filhos: a filha de Maurice Garrel e Emmanuelle Riva (Murielle Ogier) e o filho do casal de manipuladores de marionetes, Laszlo Szabo e Brigitte Sy (Barthélémy Teillaud) em *Liberdade, a noite* – e a mistura deles (um genitor verdadeiro de um lado, pais artistas de outro) poderia nos dar algo como um retrato de Philippe quando criança, o que talvez coincida com o desenho que abre o filme; há, ainda, o filho que não nasceu e o filho morto evocados em *Rua Fontaine*. A essa altura, contudo, já existe o filho verdadeiro de Philippe e Brigitte Sy, Louis, cujo nascimento é anunciado em *Ela passou...* (vê-se uma foto de Garrel com o menino no colo), que aparece em *Os ministérios da arte* e que tem papel central em *Beijos de emergência*, para ser substituído depois, em um processo, digamos assim, de distanciamento que também acomete seus pais, por Alexis Piccolo em *Já não ouço a guitarra* e transformar-se até mesmo em menina (a pequena Judith, Charlotte Godfroy), em *O nascimento do amor*.

Nesse registro da própria vida nos filmes, a presença mais importante é, naturalmente, a do próprio Garrel. Sua primeira aparição na tela é em *A cicatriz interior* (sem contar, talvez, uma participação em *O leito da virgem*) – uma entrada traumática. “Enquanto filmava *A cicatriz interior*”, confessa, acho que pela primeira vez, a Thomas Lescure no esplêndido livro *Une Caméra à la place du coeur*, “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”. O filme, rodado nove ou dez anos depois, em 1979, é *A criança secreta*, que retoma também esse episódio de Garrel e Nico. Antes de entrar em cena no papel de Henri de Maublanc em *A criança secreta*, Garrel havia se autorretratado em *O berço de cristal* (*Le Berceau de cristal*, 1975), no qual o vemos pela câmera enquanto o amigo pintor Frédéric Pardo faz seu retrato, e no média-metragem *O azul das origens* (*Le Bleu des origines*, 1979). Mais construída é sua presença “de rosto nu” em *Rua Fontaine*, mas não por isso menos sintomática que em *O berço de cristal* e em *Liberdade, a noite* de sua tendência a revelar-se se disfarçando, que aqui se manifesta com uma inversão de papéis: enquanto Jean-Pierre Léaud é o alter ego de Garrel, este último é o amigo que o introduz na casa de Christine Boisson, alter ego de Jean Seberg, e o enredo desse episódio transpõe, por outro lado, um encontro real entre Garrel e Seberg.¹ Nessa progressiva aproximação de si mesmo, nessa aceitação de si mesmo, o momento sucessivo é constituído por *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, no qual há, ao mesmo tempo, o sócia de Garrel, Jacques Bonaffé, no papel de diretor que roda um filme, e o próprio Garrel, que “interrompe, com seu filme verdadeiro, o filme da ficção. A essa altura, Garrel está pronto para entrar em cena sem mediações. Só para nos situarmos, ele o faz antes, e já ao lado da esposa e do filho, em *Os ministérios da arte*, que é um documentário sobre seus irmãos de arte Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto, Chantal Akerman, Jacques Doillon

¹ Estas e outras informações biográficas preciosas para a compreensão dos filmes, embora talvez não indispensáveis, foram extraídas do livro a duas mãos de Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra à la place du coeur* (Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 1992); este, publicado na estreia de *Já não ouço a guitarra*, não é alheio ao percurso biográfico do diretor, como não é alheia a longa entrevista com Gérard Courant lançada em 1983 logo depois da estreia de *A criança secreta*.

(estes últimos dois já presentes e, aliás, em parte citados em *Ela passou...*), Benoît Jacquot, André Téchiné, Werner Schroeter, Leos Carax – convocados para testemunhar, como amigos e cúmplices, sobre o cinema moderno, à luz daquele que não está mais entre eles, Jean Eustache, mas que revive em um encontro filmado por Garrel em 1966 no café Au Rendez-Vous des Artistes para a série de televisão *16 Millions de Jeunes* (faz-se alusão a Eustache em *O nascimento do amor* quando Castel indica em off à esposa a janela do quarto em que Jean atirou em si mesmo). Garrel finalmente entra em cena como protagonista – e em família, com a mulher, com o filho e com o pai – em *Beijos de emergência*, que neste momento aparece como filme autobiográfico mais transparente. É lógico, portanto, que nos seguintes ele pode, com mais serenidade que em *A criança secreta*, ser substituído por Benoît Régent em *Já não ouço a guitarra* e por Lou Castel em *O nascimento do amor*.

As mulheres de Garrel naturalmente também têm um papel fundamental em seu cinema. Se para a *Nouvelle Vague* fazer cinema é “fazer com que mulheres bonitas façam coisas bonitas”, para Godard é pôr em cena a própria mulher, Anna Karina, embora continue a ressoar naqueles filmes o eco cinéfilo dos casais que o encantaram na Cinémathèque: Griffith-Gish, Renoir-Hessling, Sternberg-Dietrich, Barnet-Kuzmina, Rossellini-Bergman... Godard, visto aos treze anos (*Alphaville*), é o autor que determina em Garrel uma vocação: “Godard atrás da câmera e Anna Karina diante dela eram a imagem de uma profissão e ao mesmo tempo de um modo de vida. (...) O que me interessava era seu olhar sobre as mulheres; quando as pessoas começaram a dizer que Godard era misógino, realmente não entendi, porque para mim ele era o único cineasta que falava de igual para igual com as mulheres”². “Existe uma coisa que aprendi com Godard: masculino e feminino devem ser represen-

2 Cahiers du cinéma – Spécial Godard, suplemento n. 457, nov. 1990.

tados por igual, meio a meio. Assim, a dialética do casal torna-se mais interessante que qualquer história policial”³.

A primeira mulher amada e filmada é Anne-Aymone Bourguignon, em *Anémone*, que mais tarde usará o nome artístico que tem no filme e aparecerá de novo com Garrel em *Beijos de emergência*, no papel daquela que “rouba” o papel da esposa: no enredo, mas não na economia do filme, porque é justamente aqui que Garrel ressarce Brigitte Sy do papel importante que lhe fora tomado por Mireille Perrier em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*. Não tem muita importância, no fundo, Anémone. Também, pelo menos retrospectivamente, Zouzou, que até aparecera para muitos de nós como musa inspiradora por antonomásia do pós-*Nouvelle Vague*: em *Marie pela memória*, *A concentração*, *O leito da virgem*; ela ainda é retratada por Garrel, no fim da vida, em *O azul das origens*. E nem falo das presenças mais aleatórias de Bernadette Lafont (*O revelador*), Tina Aumont (*O leito da virgem*; *Altas solidões* [*Les Hautes solitudes*, 1974]), Bulle Ogier (*Um anjo passa*), Dominique Sanda, Anita Pallenberg, Margareth Clémenti (todas de passagem em *O berço de cristal*), Maria Schneider (no média-metragem *Viagem ao jardim dos mortos* [*Voyage au jardin des morts*, 1978]).

Perto do fim das filmagens de *O leito da virgem*, em Roma, em 1969, Garrel conhece Nico, cantora alemã que em 1966 havia entrado para o grupo Velvet Underground (com Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Moe Tucker), apresentada, parece, por Brian Jones. Deveria ser a mesma Nico Otzak que aparece em *A doce vida* na cena do carro que leva Marcello à festa dos nobres (Garrel diz, porém, que o verdadeiro nome de Nico é Christa). Com Warhol, Nico torna-se uma das muitas efêmeras, mas não por isso menos fascinantes, *superstars* (está em Roma junto com Viva quando conhece Garrel); com Warhol, filma, entre 1966 e 1967, *The Velvet Underground & Nico*, *The Chelsea Girls* (o episódio de abertura da primeira tela e aquele conclusivo da segunda tela, na qual a vemos em primeiro plano chorar contidamente,

3 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra a la place du coeur*, op. cit.

com a música do Velvet ao fundo) e *Four Stars* (entre outros, nos episódios *Imitation of Christ*, oito horas depois reduzidas a cem minutos para uma reedição sucessiva, *Sausalito* e *High Ashbury*) e aparece de relance em *I, a Man*.

Com Nico, Garrel tem uma relação de dez anos, “forte, mas perigosa”, “mergulhada nas drogas”. Juntos, fazem sete filmes, um depois do outro, dos quais ele separa, sobretudo, a trilogia em cores: *A cicatriz interior*, o curta-metragem *Athanor* e *O berço de cristal*. Nico também fornece a música de *A cicatriz interior* (reunida no LP *Desert Shore*) e de *Um anjo passa*; antes, escuta-se sua voz em uma canção sua, “The Falconer”, em *O leito da virgem*, e depois sua música ressoa ainda em *Ela passou...* e talvez no violão em *off* de *Já não ouço a guitarra*. “Era mesmo necessário que os projetores se apagassem para que houvesse entre nós uma história de amor”, diz Garrel a Lescure, com amargura mal dissimulada, lembrando-se dos filmes delicados e pungentes em que, com o fim do relacionamento, volta a se recordar dela: *A criança secreta*, no qual sua atriz substituta é Anne Wiazemsky; *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, no qual é refletida de novo por Anne Wiazemsky e no qual o ator substituto de Garrel, Bonnaffé, diz que “passou tantas horas sob os refletores – *sunlights*, palavra que incorpora também a luz natural do sol – que morreu disso”. Nico morre no verão de 1988, debaixo do sol ofuscante de Ibiza, e a última página de seu diário é uma poesia intitulada “Floodlight”. Nico é “a mulher fictícia, aquela que faz sonhar, que faz filmar”, é a mulher-paixão que destrói e que contém em si a pulsão de morte, e o próprio Garrel confessa que “já em *Athanor* e *O berço de cristal*, sem querer, eu tinha profetizado a morte de Nico”⁴. É a ideia de mulher junto com a de morte que Garrel faz Johanna ter Steege encarnar em seu filme talvez mais comovente, *Já não ouço a guitarra* (o violão que se ouve fora do enquadramento em seu primeiro plano coberto de lágrimas no café em que se encontrou com a “mulher real”); é ainda essa mulher aquela da qual ele se despede

4 Idem.

definitivamente, a essa altura já envolvido em uma dialética de casal mais doméstica, em *O nascimento do amor*, de novo com a aparência de Johanna ter Steege, mais parecida com Nico que no filme precedente, com os cabelos louros, compridos e lisos.

Há outra experiência trágica na vida de Garrel, lembrada mesmo que de passagem em seus filmes, aquela de Jean Seberg: conheceram-se em Paris, em 1974, quando ela estava esquecida pelo cinema; foi retratada no diálogo mudo de *Altas solidões* e esteve presente ainda de passagem no filme rodado à manivela, *O azul das origens*; matou-se no outono de 1979; foi reevocada com o rosto de Christine Boisson em *Rua Fontaine* e mais evasivamente em *Já não ouço a guitarra*, com Adélaïde Blasquez.

No início dos anos 1980, entra na vida e logo também no cinema de Garrel a mulher real, Brigitte Sy: a mulher-esposa (companheira), a mulher-mãe, a mulher da vida cotidiana. Brigitte Sy é atriz de profissão, mas com Garrel personifica apenas a si mesma. Em um primeiro momento, em *Liberdade, a noite*, ainda o é tendencialmente, na medida em que se pode dizer que o filme cobre os papéis do presente com aqueles do passado: “Antes de ser ator, meu pai era manipulador de marionetes. Às quintas-feiras havia na televisão um programa para crianças, *Martin e Martine*, preparado por Alain Recoing (Laszlo Szabo no filme). Recoing era meu padrinho; sua mulher (Brigitte Sy) e minha mãe (Emmanuelle Riva) fabricavam as marionetes, e meu pai (Maurice Garrel) as manipulava”⁵. Depois, estendendo à esposa as hesitações ainda não descobertas que o distinguem, recusa a ela o papel de si mesma, substituindo-a por Mireille Perrier em *Ela passou...*, no qual, de todo modo, ela faz uma breve aparição, como também em *Os ministérios da arte*. Finalmente confessa e resolve a troca de papéis de *Ela passou...*, incluindo-o no enredo de *Beijos de emergência*, filme que mais diretamente retrata seu *ménage* familiar (neste caso, é Anémone que faz Mireille Perrier, para ficar em família). Enfim, ele a quer mais uma vez em *Já não ouço a guitarra*, no qual, com uma ponta de crueldade, a põe

5 Idem.

em confronto com Nico, de modo ainda mais intenso que com Anémone em *Beijos de emergência* (enquanto Mireille Perrier foi realocada para o papel de amante do amigo pintor).

No fim de *Já não ouço a guitarra*, a esposa convida o marido a deixar de ser hipócrita: ele tem um caso com uma moça muito mais nova (Anouk Grinberg), então é melhor que saia de casa para ver no que vai dar. Em *O nascimento do amor*, a esposa não é mais Brigitte Sy, e sim Marie-Paule Laval, e a relação extra-conjugal suspensa no filme precedente se desenvolve, aparentemente sem muita convicção por parte de Lou Castel-Garrel. A atriz que personifica essa jovem curiosamente não é citada nos créditos de abertura nem nos finais, embora estes sejam muito detalhados. Chama-se Aurélia Alcaïs (Aurélia de Nerval, Aurélia de um roteiro escrito por Jean Seberg: *Et Maintenant, je peux parler d'Aurélia...*, como se lê em uma página de 1979 do diário de Garrel, publicada no livro de Lescure). Talvez não seja tão curioso esse ocultamento, se for verdade, como me dizem, que é ela a nova companheira de Garrel. A vida continua – e continua a ser transposta nos filmes.

Ao lado do amor, há a amizade. Com as mulheres, vive-se o amor; com os amigos, falamos dele ou o teorizamos. Com os amigos também se fala de cinema, de arte, de filosofia. Com os amigos nos confrontamos ou nos integramos; com as mulheres nos fundimos ou nos opomos. Os grandes amigos são o pintor Frédéric Pardo e os cineastas companheiros de estrada, aqueles da geração pós-*Nouvelle Vague*. Vemos Pardo em *O azul das origens*, enquanto faz o retrato de Garrel para a câmera, e o vemos em *Já não ouço a guitarra*, personificado por Yann Collette, o pintor amigo de Régent. Mais no geral, o amigo entra no cinema de Garrel interpretado justamente por este em *Rua Fontaine*; depois, em *Ela passou...* (Lou Castel), no qual é um ator e um rival; e com muito mais amplitude em *O nascimento do amor*, filme em que é um escritor interpretado por Jean-Pierre Léaud, em quem encontramos os traços de Marc Cholodenko. Já os colegas aparecem desde o início como si mesmos em *Ela passou...* (Chantal Akerman e Jacques Doillon), depois em maior

número em *Os ministérios da arte* e, enfim, de modo mais indireto, no casal que faz espelho ao casal de Garrel e sua mulher em *Beijos de emergência* (Jacques Kébadian e Valérie Dréville).

o método da autobiografia

Nico foi evocada duas vezes com a fisionomia de Anne Wiazemsky e duas vezes com a de Johanna ter Steege. Essa dúplice fidelidade à mesma pessoa não se repete em outros casos. Brigitte Sy é outra no início, depois ela mesma duas vezes, depois novamente outra. Garrel é primeiro Maublanc, depois Léaud, depois ele mesmo, alternando com Bonnaffé, depois decididamente ele mesmo, depois de novo encarnado por outros, Régent e Castel. O amigo é sempre diferente: primeiro Garrel, depois Castel, depois Collette (o mais perturbador, com aquele olho arrebatado que é a cicatriz exibida de toda uma vida como artista), depois Léaud (o único ator que Garrel traz do passado). Nessa casuística, também deve ser destacado o dúplice deslocamento dos papéis de Léaud e Castel, que personificam uma vez Garrel e uma vez o amigo.

Esse jogo de paralelismos e de cruzamentos entre vida e cinema manifesta-se também no nível da construção das histórias (para não dizer dos roteiros) – ou talvez fosse melhor dizer das situações que se alternam ao fundo de um enredo cada vez mais efêmero. Por exemplo, fora de ordem: os passeios pela rua dos dois amigos, filmagens com o carrinho atrás (*Liberdade, a noite; Já não ouço a guitarra; O nascimento do amor*); as cenas de ensaios no teatro (*Beijos de emergência; O nascimento do amor*); os enquadramentos de garotas ao lado da janela, inundadas de luz, tão parecidas com aquelas de Godard (em quase todos os últimos filmes); a mulher que pergunta insistentemente, quase desesperada, ao homem o que é o amor, recebendo respostas evasivas ou hesitantes (*Liberdade, a noite; Beijos de emergência; Já não ouço a guitarra*); as duas cenas de confronto da esposa com a atriz que em *Ela passou...* “roubou” seu papel (*Beijos de emergência*) e com aquela que volta do passado para desequilibrar seu relacionamento de casal (*Já não ouço a guitarra*); a “traição”

da mulher, provocada quase sempre pelo egoísmo do homem: encenada frontalmente, com simplicidade desarmante (*Beijos de emergência*: “Vocês pelo menos poderiam fazer isso na casa de vocês”), narrada pelo homem com sarcasmo impotente (*Já não ouço a guitarra*: “Hi, man”), primeiro espreitada pelo homem e depois exposta pela mulher de modo tão simples e direto que o deixa fora de si (*O nascimento do amor*: “Isso o excita, hein?”) ou contada pela mulher com uma franqueza e uma ternura que deixam desarmado o homem, que por sua vez já está perdido em outro lugar (de novo *O nascimento do amor*: “Ah, Kalif!”).

Seria possível compor um diagrama dessas situações gêmeas, que rimam entre si, se completam ou se opõem; em todo caso, contribuem para construir um mosaico de figuras simples e recorrentes. O universo imaginário de Garrel, ou seja, a transposição cinematográfica e ficcional do fluxo da vida, complexo como qualquer vida, condensa-se em torno de uma cena elementar e germinal: ele, ela, a outra (mais que o outro), o filho, o pai (mais que a mãe). O retorno de um filme ao outro com as mesmas figuras (personagens e situações) não tem nada de obsessivo; a condensação funciona como saída do particular autobiográfico e abertura de si ao outro; a variação incorpora a ambiguidade e o respiro da vida; e nessa rede de simetrias ousadas o espectador se sente, como se costuma dizer, em casa. Por um longo e doloroso percurso, Garrel chega à necessidade de comunicar ao espectador o sentido, mais emotivo que racional, da vida – ou de uma experiência de vida, aquela de um artista: “Considero os artistas, mais que suas obras-primas, íntegros, bons e humildes”⁶; mais especificamente, de um cineasta, ele próprio, para conseguir, cavando no fundo de seu ser, encontrar o que o une aos outros.

Essa descida ao fundo faz pensar em Cocteau: “Seria necessário dizer expiração em vez de inspiração. As coisas nos vêm de nossa provisão, de nossa noite. Nossa obra preexiste em nós. O problema consiste em descobri-la (*inventire*). Nós somos apenas

6 Depoimento a Gérard Courant.

os arqueólogos”⁷. E Garrel: “A única coisa interessante é o fato de encontrar as coisas, não acredito na inovação”⁸; “no fundo, sou uma pessoa muito ‘arcaica’”⁹. Ele volta às origens, sua obra conta com a marca de Lumière e Freud ao mesmo tempo. O sonho enquanto tal entra em Garrel sempre de maneira concreta, em todo caso (o “realismo do irreal”, do qual fala Cocteau), apenas nas “sessões magnéticas” dos primeiros filmes; depois, nos retratos cinematográficos dos anos 1970, passa-se mais a uma “psicologia cotidiana”¹⁰; enfim, nos filmes da maturidade, a análise do próprio passado, do próprio inconsciente, dos próprios sonhos chega a deixar na tela o resíduo diurno, o rastro palpitante e realisticamente filmável: “O cinema não tem os meios para mostrar aquilo que vem à tona na psicanálise (...). Um filme, mesmo ‘profundo’, sempre permanece na superfície”¹¹. Apenas em *Ela passou...*, que também é uma espécie de balanço e de síntese da experiência passada, os três níveis do real, do imaginário – ou seja, dos elementos “inventados”, roteirizados – e do sonho se entrelaçam e se confundem mais, como explica Garrel a Lescure.

Que o universo retratado por Garrel seja aquele de um cineasta não é muito importante. Não há nenhum contentamento em fazer cinema sobre o cinema. Não havia sequer em *A concentração*, no qual cabos e trilhos visíveis produziam no máximo um efeito de distanciamento ou de denúncia da ilusão do espetáculo. Não há contentamento, para falar dos filmes em que está presente o cinema, *A criança secreta* e *Beijos de emergência*, no qual este fica no extracampo, enquanto em *Já não ouço a guitarra* o protagonista não tem trabalho, talvez seja um cineasta que não trabalha, e em *O nascimento do amor* Castel é simplesmente aquilo que é: um ator. Em relação a *Ela passou...*, no qual o cinema “*en train de se faire*” está bem presente, estamos do lado oposto, por exem-

7 Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe* (Paris: Encyclopédie du cinéma, 1951).

8 Entrevista de 1970, em *La Cosa Vista*, n. 2, 1985.

9 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra a la place du coeur*, op. cit.

10 Depoimento a Gérard Courant, op. cit.

11 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra a la place du coeur*, op. cit.

plo, de *A noite americana* (*La Nuit américaine*, François Truffaut, 1973), do qual Garrel, com Godard, denuncia certa hipocrisia, a remoção sagaz de qualquer ingerência da autobiografia, que no início até existe, para o bem do “espetáculo” (Lescure fala disso e contrapõe *Paixão* [*Passion*, Jean-Luc Godard, 1982] a ele). Garrel não é um cineasta cinéfilo. Seu cinema não comporta citações, ao contrário de muitos filmes da *Nouvelle Vague*, senão como resíduos (o título *Nouvelle Vague* da “*humanité*”; a alusão a Antonioni quando Brigitte Sy diz alguns versos em italiano; o manifesto de *Maine Océan* [1984], de Jacques Rozier, em *Beijos de emergência*). Sua relação com os companheiros de estrada é, acima de tudo, humana – ou tem a ver com o aspecto prático do cinema, como se vê em *Os ministérios da arte*. Se no período *underground* é declarada a influência de Warhol, a referência mais autêntica do cinema de Garrel é, como muitos observaram, Lumière, “o grande mestre da seita”, no qual, de resto, Warhol também se inspira. Jacques Aumont, citado no livro de Lescure, diz: “Em Lumière, campo, fora de campo e antecampo (*avant champ*) permanecem infinitamente permeáveis; as fronteiras são flexíveis, ou melhor, porosas. Por quê? Justamente pela fraca carga ficcional daqueles filmes. Em um sistema em que a narração encontrável é obrigatoriamente aleatória, as barreiras entre a posição do cineasta e a posição do que é filmado não podem ser rígidas, já que tanto uma quanto a outra ainda estão marcadas pela origem comum no real”. Nesse arcaísmo cinematográfico, poderíamos situar, como oposto de Garrel, o cinema de Straub-Huillet: “Com sua câmera, Straub não estuda o inglês, mas o latim”¹². “É muito inteligente, mas não é preciso ser só inteligente para fazer cinema. Godard, por exemplo: a inteligência não é seu forte. Straub é o contrário: não é um cineasta inventivo, mas é muito inteligente, de uma inteligência louca. Não considero isso bonito, não é um defeito, mas eu amo as coisas bonitas”¹³. Da seita dos arcaicos faz parte, com mais razão, o cinema amador ou familiar – ou,

12 *Cahiers du cinéma*, n. 472, out. 1993.

13 *La Cosa Vista*, n. 2, 1985.

se quisermos, o espírito de tal cinema, que também está na base do cinema diarístico, identificado, além de praticado, por Jonas Mekas, como uma tendência específica do moderno. Esse cinema particular distingue-se seja porque emprega a primeira pessoa do singular, seja porque leva a linguagem aos elementos essenciais, primordiais (com os quais estamos tão pouco acostumados que os consideramos vanguardistas), seja, enfim, porque é justificado pela relação amorosa com aquilo que é filmado. “Um amador trabalha de acordo com as próprias necessidades (...) e em tal sentido sente-se em casa onde quer que trabalhe. E, se faz cinema, fotografa o que ama ou aquilo de que precisa em certo sentido – uma atividade certamente mais real e, portanto, respeitável que o trabalho realizado com o objetivo de um ganho financeiro ou da fama, do poder etc. E, sobretudo, individualmente muito mais significativa que um emprego comercial – já que o verdadeiro amador, mesmo quando o faz junto a outros amadores, sempre trabalha sozinho, avaliando o êxito em relação ao próprio interesse no trabalho, em vez de fazê-lo em relação aos resultados ou ao reconhecimento alheio”,¹⁴ diz Stan Brakhage.

Por consequência, é lógico que, em seu cinema, a presença dos atores seja central. Nisso ele é fiel à própria vocação juvenil, reafirmada em muitas filmagens: fazer *mise en scène* para dirigir os atores, mas não enquanto atores que interpretam um papel, e sim enquanto indivíduos que existem em uma relação dialética de troca com quem os dirige. Com eles, há, antes de mais nada, um vínculo familiar, e quando não existe, quando não se manifesta o retorno fiel dos mesmos atores, é sinal da necessidade de alguma forma de distanciamento em relação ao vivido que serve de modelo. Com frequência, os atores são mais escolhidos no teatro que no cinema (Garrel diz para Clémenti, para Anne Wiazemsky), porque, ali, a relação com o espectador é mais imediata; ou são eles que se oferecem a Garrel (como Léaud em *A concentração* ou Maria Schneider

14 Stan Brakhage, *In Defense of the “Amateur” Filmmaker*, 1967. Em conjunto, o texto poderia ser uma bellissima introdução a Garrel.

em *Viagem ao jardim dos mortos*), aceitando, portanto, uma cumplicidade amigável. Garrel os dirige – melhor dizendo, os acompanha –, deixando-os à vontade, estabelecendo com eles uma relação dialógica de troca: “Filmar é um ato violento, e os atores são pessoas frágeis”, e não é necessário abandoná-los; Garrel suaviza, assim, o rigor de Bresson, a quem, todavia, faz uma homenagem: eu e os cineastas de minha geração “flutuamos na vida como personagens de um filme de Bresson”; e ainda: no campo da atuação, “foi incontestavelmente Bresson que mostrou o caminho: é preciso filmar as pessoas pelo que são. Certamente não é um acaso que o casal de *A criança secreta* seja encarnado por dois velhos ‘modelos’ seus, Anne Wiazemsky (*Au Hasard, Balthazar*, Robert Bresson, 1966) e Henri de Maublanc (*O diabo, provavelmente [Le Diable, probablement]*, Robert Bresson, 1977). Se a atenção extrema ao real de Bresson me influenciou, não cheguei a rejeitar, como ele, os atores profissionais, talvez por uma razão afetiva; amo o teatro desde a infância e, por muitos aspectos, é minha família”¹⁵.

“Jean-Pierre Léaud me encanta sempre porque nunca se sabe o que fará no instante seguinte e porque seu estilo decididamente artificial acaba produzindo o real”; Lou Castel é “uma pessoa que está se lixando se seu nome está no cartaz ou nos créditos. Lou só filma quando realmente sente algo; se não tem inspiração para uma cena, ele não vai, não filma”¹⁶. Eles são como Garrel: o importante é produzir na tela o real, filmar quando de fato se tem vontade de fazê-lo. Para captar esse real, Garrel se põe com a câmera muito perto de seus atores não para “fazer um primeiro plano”, mas para estar o mais próximo possível deles. Por outro lado, captar o real não significa fazer cinema-verdade; embora Garrel tenha a tendência de fazer uma única tomada e ame a improvisação, ele rejeita o fluxo indistinto do real. Em meus filmes, “a improvisação é tudo aquilo que existe de vanguarda. (...) É preciso fazer nas

15 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra a la place du coeur*, op. cit.

16 Idem.

entrelinhas uma história realística para construir uma situação de vanguarda. (...) Somos obrigados a passar pela representação humana e tradicional para chegar ao cinema moderno. As harmonias novas seguem as harmonias antigas”¹⁷. É lógico, portanto, que Garrel não se interessa em trabalhar com atores “pegos na rua”, mas, se for o caso, encontrar a espontaneidade do ator não profissional no profissional. A longa espera que ele dedica à filmagem de um rosto, quando não acontece nada e se entende tudo, consente que ele surpreenda – com “o olho indiscreto e impudico da câmera”, diria Cocteau – instantes inesquecíveis nos quais se condensa toda a experiência de uma vida. Nos primeiros filmes, percebe-se ainda a tensão nervosa com o objetivo de extrair o real e quase de roubar a eletricidade incandescente e sublime que esse sempre contém; nos filmes seguintes, determina-se cada vez mais uma harmonia entre o olho que vê e a realidade, pela qual ela dá ao filme, por assim dizer, sua verdade secreta.

Garrel filma seus atores com enquadramentos estreitos, “sem ar”, porque esse ar, essa alma, está dentro deles e transparece nos rostos. A passagem de certos silêncios absolutos aos silêncios relativos de seus últimos filmes não produz nenhum corte em seu cinema. A aproximação gradual à colaboração com um dialogista (agora Marc Cholodenko, precedido ou entremeado por Annette Wademant, Bernard Lambert, Jean-François Goyet, Muriel Cerf; *Rua Fontaine*, porém, escrito sozinho, é indicativo em tal sentido) “é o verdadeiro primeiro passo que fiz no sentido da aceitação do outro. (...) Aceitar o outro é o primeiro problema da maturidade do artista”, diz Garrel. Mais detalhadamente: “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”¹⁸. Nas imagens como nos diálogos, Garrel al-

17 Depoimento a Gérard Courant, op. cit.

18 *Cahiers du cinéma*, n. 447, set. 1991.

cança um equilíbrio perfeito entre liberdade e construção: nada é casual; ainda assim, tudo é espontâneo e natural. Questão de nuances, que são o essencial de seu cinema; e questão de método.

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. São muito indicativos das hesitações que Garrel tem para aceitar a ideia em si de uma escrita preventiva *Liberdade, a noite e Ela passou...* O primeiro, do qual foi publicado o roteiro no livro de Garrel e Lescure, é o trabalho em que o cineasta mais se afasta de si mesmo e da autobiografia; inspirando-se na vida de seu pai, pode adquirir a distância necessária para elaborar uma ficção e personagens, ou seja, algo que preexiste a sua encarnação na tela. É, quem sabe, a única vez em que isso acontece em seu cinema. No entanto, a filmagem e a edição intervêm para abalar a progressão lógica da narrativa e a coerência psicológica do personagem. Fragmentação e lentição, enquadramentos longos demais, cortes de edição rápidos demais, *jump cuts*, inserções de imagens lacônicas, de placas, de fotogramas pretos dão ao filme uma pulsação sincopada propriamente garreliana que abala o fio condutor, que, apesar de tudo, persiste e emerge em primeiro plano. Em *Ela passou...*, acontece o contrário. O hipotético fio condutor passa a segundo plano e são exibidos em primeiro plano justamente os elementos de perturbação, como se Garrel quisesse com selvageria destruir, pela última vez, a maturidade que lhe consentira, por uma vez, ter acesso a um cinema “normal”. Depois desses dois experimentos opostos, ele consegue controlar à

perfeição os elementos de perturbação, as anomalias linguísticas, tornando-as parte integrante do filme, transferindo-as essencialmente para a luz e, por isso, reduzindo sua exibição. Em relação aos cerimoniais mitológicos, aos planos-sequência extremos, às performances técnicas dos primeiros filmes, nos últimos é árduo separar momentos em que se sintam a câmera: os dois assassinatos em câmera lenta de *Liberdade, a noite*; a filmagem final de *Beijos de emergência* com o *dolly*; a longa aproximação, com a câmera na mão, da garota inglesa no molhe de Cádiz e o movimento de 360 graus no carrinho da câmera panorâmica sobre Castel que sai da casa dos amigos para depois voltar, em *O nascimento do amor*. O que motiva Garrel não é mais a vontade de revolta em geral, e em especial contra a codificação linguística própria do cinema de narrativa e de personagem. A essa altura ele encontrou uma linguagem própria, autônoma e pessoal, que não deve ceder nem se rebelar, que por meio da experiência dolorosa da escrita se fez consubstancial ao sentido profundo daquilo que quer expressar, ou seja, simplesmente emoções autênticas.

“Depois daquele carrinho, que é o último que concebi e o mais complicado (o carrinho circular de *A cicatriz interior* com ele em cena), parei de ser inventivo nas figuras. (...) Não acredito na perfeição. É absolutamente inútil. Não suporto os filmes tecnicamente bem elaborados demais. (...) Aos vinte anos, nós nos preocupamos mais com a estética que com o problema da utilidade das obras. As coisas que são importantes para mim são, sobretudo, profundamente morais. A arte não pode bastar a si mesma.”¹⁹ O aparato do cinema tem em si algo de violento, “a complexidade do maquinário é cada vez uma prova de força. (...) É preferível pagar melhor os atores e filmar nos limites dos meios suficientes a investir todo o dinheiro no material. Se quisermos continuar a nos expressarmos não devemos sair demais das proporções em que vivemos. (...) Nos últimos dez anos as pessoas criaram o hábito de amar aquilo que é investido mate-

19 Depoimento a Gérard Courant, op. cit.

rialmente em vez de amar aquilo que é investido afetivamente”²⁰. Um pouco como para Renoir, um pouco como para Rossellini, também para Garrel é preciso deixar que a vida circule nos filmes. “As pessoas deveriam poder viver com a arte em vez de viver unicamente para a arte. (...) A arte é útil na vida íntima. A arte permite que se faça um balanço consigo mesmo. (...) Seria muito possível servir-se do cinema para chegar à felicidade nas relações socioamorosas exprimindo as contradições ou as dificuldades nos ciclos afetivos. (...) Haveria um grande trabalho a fazer e que não foi feito sobre a questão do casal, sobre a ausência de violência no casal moderno. Seria o trabalho de Freud e de Louis Lumière. (...) O cinema deveria preocupar-se com a relação *com* alguém, não com o encontro, que é quase o único tema de que trata. (...) Há muitos anos o cinema joga com a excitação provocada pelo triângulo amoroso”²¹, ou seja, pelo tipo de história proposta pelo teatro de boulevard. “Fiz cinema não narrativo para protestar contra o cinema de identificação. (...) As trocas que existem em meus filmes entre o imaginário e o real servem para denunciar a armadilha do espetáculo.”²²

Essa superação da alienação produzida pelo cinema de espetáculo e de identificação realiza-se, sobretudo, na relação sincera e espontânea entre quem assiste e aquilo a que se assiste, mas também na edição e na decupagem. Para Garrel, a edição se reduz de forma definitiva a uma simples justaposição, mas de tal modo que faz que um enquadramento não elimine o outro, sacrificando-o para a construção de um enredo de acordo com mecanismos tradicionais de transição, que se justaponha ao enquadramento, preservando seu respiro, deixando-nos o tempo de escutar seu silêncio. A decupagem, ou seja, a sucessão das cenas – ou melhor, das situações –, é elíptica e produz uma suspensão antitética do sentido no suspense do cinema narrativo. Com Garrel, estamos diante de um cinema lacônico, sussurrado, em voz baixa,

20 Idem.

21 Idem.

22 Philippe Garrel e Thomas Lescure, *Une Caméra a la place du coeur*, op. cit.

típico dos “pobres”, alternativo em relação ao cinema gritado, publicitário, característico dos ricos: um cinema não violento que circunscreve o próprio campo, abrindo-o à interioridade, mas o fechando à “guerra”, ao estrépito do mundo externo, ausente ou evocado fora do enquadramento. Quando se sai de Paris, lugar eletivo de uma poesia urbana feita de apartamentos velhos e humildes, de cafés e de ruas semidesertas, não é para fugir nem sair de férias; é como se mudássemos de lugar sem viajar, como se fôssemos para um local da mente que não precisa ser determinado geograficamente, porque ele é apenas o prolongamento ao ar livre, em outro lugar, do universo reunido e íntimo da cidade: Positano (*Já não ouço a guitarra*), Roma (*O nascimento do amor*), o mar (a ilha de Ouessant no Atlântico em *Liberdade, a noite*, a cidadezinha balneária invernal e chuvosa em *Beijos de emergência*, o molhe de Cádiz em *O nascimento do amor*), a montanha (o Vercors em *Beijos de emergência*, a fronteira com a Itália no passo de Moncenisio em *O nascimento do amor*).

O amor entre o homem e a mulher é o tema dominante dos filmes de Garrel, é o sentido de seu cinema. Esse amor pode ser atormentado, inseguro, aleatório. A mulher pode ser mais natural e direta; o homem, mais esquivo e reticente. No entanto, a relação emotiva deles é fundamental, porque dela nasce o filho, e “os filhos são o real das histórias”²³. Visto que se trata disso, não de triângulos “boulevardianos”, o cinema não se fecha no suspense dos enredos, mas se abre às emoções com todos os recursos próprios, superando com simplicidade as codificações incrustadas pelo abuso. É o respiro da vida que entra nos enquadramentos e no ritmo de edição, na atuação e na música ao vivo: com naturalidade, com simplicidade, depois de tantos tormentos. “O objetivo da religião não é ser apenas crucifixos. O mesmo vale para a arte.”²⁴

A harmonia que Garrel buscava nos tempos de *A cicatriz interior* em um cinema absoluto, exemplar, perfeito, e no máximo “luxuoso”, hoje ele encontra na relatividade e na imperfeição de

23 Idem.

24 Depoimento a Gérard Courant, op. cit.

um trabalho sem façanhas e sem desperdícios. A utopia cósmica da juventude dá lugar ao sonho terreno e cotidiano da maturidade. Assim, falando de si, Garrel fala dos outros – e fala com os outros, conosco que a ele assistimos e o escutamos, em um diálogo evanescente, olhos nos olhos. Assim, vivemos melhor.

Publicado originalmente sob o título “La Maturità di Garrel”, em Stefano della Casa e Roberto Turigliatto (a cura di), *Philippe Garrel* (Turim: Lindau, 1994), pp. 15-43. Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do italiano por ALINE LEAL





garrel: ali onde a fala se torna gesto

Thierry Jousse

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

de ser o monstro da comunicação que a conhecemos hoje. Na realidade, Garrel identifica literalmente o discurso da sociedade àquele da televisão.

No filme, vemos a invenção desse novo gestual, o dos corpos adolescentes que não existiam na tela antes da *Nouvelle Vague*. De certa maneira, a *Nouvelle Vague* inventou esses corpos, sobretudo o mistério que deles emana no fim dos anos 1950. Em alternância, o monólogo de Maurice Garrel (figura tutelar do cinema de seu filho) encarna o discurso da sociedade e um deslocamento em relação a ele, na medida em que ele é o pai do cineasta, um pai que seu filho filmará em seus quatro primeiros filmes e que lhe transmitiu um testemunho, uma potência. De fato, ele sustenta o discurso ambíguo de um pai que tenta se colocar no lugar de sua filha. Ele tem essa permissividade do pai, do ator e da pessoa Maurice Garrel. Daí emerge uma questão fundadora do cinema garreliano: o que é uma personagem, uma pessoa? O que é o papel, o ser? Garrel não cessará de jogar com a indiscernibilidade entre a pessoa e a personagem, um dos métodos mais fundamentais de seu cinema. Maurice Garrel, em todos os filmes em que aparece, é sempre ao mesmo tempo uma personagem de ficção (de resto, frequentemente um pai) e uma pessoa.

O primeiro longa de Garrel, *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967), é central em relação à questão da fala. O problema da sociedade foi esvaziado pelo dispositivo de *Os jovens desajustados*. Agora trata-se de inventar o que Pasolini chamará de “cinema de poesia”. A “experiência herética”, outra expressão pasoliniana, poderia de resto convir muito bem para descrever o cinema de Garrel entre 1967, ano de *Marie pela memória*, e o fim da década de 1970. O cineasta está, nessa época – e ainda mais do que seus colegas mais velhos da *Nouvelle Vague* –, à procura de uma liberdade absoluta do cinema, mas também de um sentido que escapa à estrita evidência de um suposto bom senso das palavras e das imagens. Ao mesmo tempo, Garrel mostrará o perigo, o outro lado dessa conquista da liberdade que passa, em *Marie pela memória*, por uma verdadeira exploração de palavras. *Marie pela memória* deve muito a Godard, mas,

ao mesmo tempo, é uma obra a que Godard deve muito, sobretudo nos filmes que realizou a partir de *A chinesa* (*La Chinoise*, 1967), seja *Week-end à francesa* (*Week-end*, 1967), seja *Um mais um* (*One plus One*, 1968). *Marie pela memória* é um balanço de palavras e de gestos (frequentemente confundidos) que explode logo antes de maio de 1968. A experiência da fala tal como encenada em *Marie pela memória* é de uma fala que quer romper todos os limites. Se há um filme precursor de maio de 1968, é bem este aí, mais ainda que *A chinesa*, pois o filme de Garrel capta e inventa a forma das palavras e dos gestos dos jovens que terão vinte anos em 1968. Encontramos aí todas as formas de linguagens e de falas: slogans, glossolalias, silêncios, monólogos interiores e exteriores, canções, gritos, sussurros, recusas de fala, afasia, linguagem do sonho, repetições, gargalhadas, palavras-rituais, interrogatórios... A palavra-gesto é, aqui, captada em todas as suas formas. Ela inscreve uma espécie de brecha na comunicação que é um dos motores do cinema de Garrel e que também é a tentação de uma superação generalizada, superação do tédio, do social, da psicanálise e mesmo da política... É a invenção de uma fala e de um cinema intransitivos, desobrigados de coincidir com um objeto, um objetivo, um referente, um sentido, pois, para Garrel, trata-se, antes de tudo, de adulterar e fazer transitar o incodificável, isto é, uma substância irreduzível à codificação do sentido.

A fala em Garrel, notadamente em *Marie pela memória*, entra necessariamente em relação com um fora que a ultrapassa e a desloca. Ele é um dos cineastas que foi mais longe nesse terreno, arriscando-se a se perder. Esta fala e a experiência de captá-la se confundem nessa busca. Os sujeitos – corpo e língua – são atravessados por essa fala intransitiva. Eles se tornam, de resto, por essa experiência, meios, mais que sujeitos. *Marie pela memória* é, portanto, antes de tudo, uma aventura da fala que corre o risco de se dissolver no nada. Desde esse momento, Garrel mostra a parte sufocada da fala, a incapacidade que ela carrega de encontrar seu destino e, sobretudo, o risco de sua perda, sua dissolução, sua destruição pela loucura, pela falta de sentido ou

pela afasia. Perto do fim de *Marie pela memória*, escutamos esta famosa frase: “Que a loucura venha rápido!”. Há um chamado e, ao mesmo tempo, algo de aterrorizante, pois, como disse o próprio Garrel: “Eu chamei a loucura e ela veio...”. Essa força surpreendente da fala deve atravessar um muro e, ao mesmo tempo, esse movimento é impossível. Essa é ainda uma experiência muito comparável a maio de 1968, que terá sido precisamente marcado por uma embriaguez da intransitividade, ou seja, de uma fala que não tinha mais contas a prestar ao senso comum e cuja única vocação era ultrapassar as próprias condições de sua emergência... Essa experiência da palavra em Garrel é muito próxima à literatura moderna, de Artaud ou até mesmo, de outra maneira, das performances de Pierre Guyotat, mas ela é também contemporânea às canções de Brigitte Fontaine do fim dos anos 1960, as quais revelam o mesmo tipo de experiência.

Há um humor subjacente em *Marie pela memória* e uma teatralização voluntariamente hierática das posturas e das falas, que é também uma maneira de capturar a linguagem. A linguagem é o que separa, ela é a separação entre o homem e a mulher. A fala é ritualizada, e o cinema é um ritual. Em matéria de intransitividade, o cinema de Garrel irá cada vez mais longe, principalmente em *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969) e em *A cicatriz interior* (*La Cicatrice intérieure*, 1972). Uma das coisas impressionantes no cinema de Garrel dessa época é que ele está atravessado por figuras místicas que podemos, na maioria das vezes, identificar a Jesus e a Maria. Trata-se, no entanto, de versões arcaicas de Jesus e Maria, apreendidas antes de serem congeladas pela lenda e pela celebridade, quer dizer, pelos Evangelhos. Em *Marie pela memória*, as duas personagens principais se chamam Jesus e Maria e formam um casal.

Em *O leito da virgem*, encontramos Jesus e Maria, desta vez como filho e mãe, que têm sensivelmente a mesma idade. As figuras garrelianas de Jesus e Maria se afastam de uma tradição evangélica piedosa e se aparentam mais a uma tradição profética da fala, isto é, de uma fala sussurrada (*soufflée*), inspirada. É uma fala que se inscreve em uma tradição joânica, no sen-

tido em que o apóstolo João, figura mística, encarna uma palavra visionária. Vemos um exemplo impressionante disso em *A palavra* (*Ordet*, Carl Th. Dreyer, 1955), com a personagem de Johannes, o iluminado, o louco que tem uma visão. João se opõe a Paulo, o homem do sentido, o escriba que deve escrever a história e que será, sobretudo, a figura do cinema de Garrel a partir dos anos 1980, mais particularmente após *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979). A personagem crística de *O leito da virgem*, encarnada por Pierre Clémenti, é também um emblema psicodélico, mas, sobretudo, a mais bela figura joânica do cinema de Garrel. Ele é o iluminado que prega no deserto (lugar fundamental do cinema de Garrel), aquele que carece de palavras. A palavra mística é uma palavra esotérica que se define tanto por sua presença quanto por sua ausência, por aquilo que dela carece, por aquilo que a sufoca. É uma palavra que não pode dizer e que, sobretudo, não pode mais ser ouvida. *O leito da virgem* mobiliza essa palavra que corresponde à experiência de um cinema intransitivo, de poesia, e seu fracasso intrínseco sob a forma de uma condenação do profeta errante no deserto. De resto, enquanto cineasta, Garrel experimentará, nos anos 1970, a errância e a pregação no deserto.

A partir de *O leito da virgem*, primeiro filme verdadeiramente encantatório de Garrel, a palavra se esgota, se dissipando e desfalcando seu objeto. Ela é espreitada pelo mutismo que será a grande tentação do cineasta nesse período, de *A cicatriz interior* a *O azul das origens* (*Le Bleu des origines*, 1979). Desde *A cicatriz interior*, Garrel concebe o cinema como invocação, cerimonial, ritual, transe, magia, e lendo o ensaio que Olivier Assayas, de resto grande admirador de Garrel, dedicou a Kenneth Anger, encontramos precisamente a evocação dessa experiência do cinema como ritual mágico. Mesmo que Garrel e Anger sejam quase opostos do ponto de vista estético, eles são, provavelmente, os dois cineastas que foram mais longe nessa pesquisa. Anger, por sua relação a montagem, a colagem e a remixagem; Garrel, ao contrário, por uma experiência do tempo, da duração. A música lancinante de Nico e John Cale, muito presente em

A *cicatriz interior*, as panorâmicas de 360 graus, uma espécie de êxtase da duração, a beleza glacial de espaços insondáveis e desérticos, o grito, tudo isso cria as condições de uma cerimônia. É um transbordamento da palavra efetuado por uma série de rituais.

Trata-se antes de uma experiência, de uma aventura totalmente diversa daquela de uma narrativa. O “I Can’t Breathe”, de Nico, em *A cicatriz interior*, leva a uma superação do sufocamento da palavra pelo canto, em pleno terreno do encantamento. A música de Nico desempenha, nessa época, um papel determinante na orientação de Garrel. Estamos aqui em pleno coração da aventura pós-1968: a viagem, o êxtase psicodélico, a *trip*, a experiência da droga. Garrel é aquele que soube captar mais exatamente essa experiência sem nunca cair numa descrição pseudorrealista ou sociológica desses fenômenos, desses fluxos considerados em seu cinema essencialmente como fermentos interiores e expressões poéticas.

Entramos, agora, no período do mudo. O mudo, ou mais exatamente o silêncio, está sempre presente em Garrel, alojado no coração mesmo da palavra. A palavra é sempre enquadrada pelo silêncio, ameaçada de submergir no silêncio. Sabemos que Garrel, em um momento de sua vida, frequentou muito o cinema mudo, sobretudo na Cinemateca Francesa, e esse cinema constitui uma parte essencial de seu patrimônio de cineasta. Ele realizou diversos filmes mudos nessa época, especialmente *Athamor* (1972), que, por seu título alquímico designando o cadinho que transmuta as matérias, é a mais perfeita expressão de seu projeto de cinema. O mais belo filme desse período certamente é *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974), com Jean Seberg. Uma Seberg bastante irreconhecível... Aparentemente, não se fala ali. Estamos no auge da intransitividade, no coração de um cinema que não deve mais nada à comunicação. Paradoxalmente, nessa relação com o mudo que é também uma extraordinária relação com a atriz, com o jogo, com a performance, é que aflora uma forma de diálogo. *Altas solidões* é provavelmente um documentário sobre o rosto de uma mulher, mas também um filme sobre

a relação que se estabelece entre aquele que filma e aquela que é filmada. Aqui, não é a fala que se torna gesto, mas o gesto que se torna fala. O gesto acena o tempo todo entre o pintor e o modelo e reintroduz a fala num filme que não é, paradoxalmente, nem sufocante nem afásico, ao contrário de *O azul das origens*, e é com certeza mais falante que muitos outros filmes de Garrel. A beleza de *Altas solidões* vem essencialmente desse combate entre o cerimonial do mudo e essa atriz que quer absolutamente reintroduzir algo da ordem da palavra, mas que passa pelo mudo. Este face a face é belo e fascinante. Há, ao mesmo tempo, um mistério absoluto da presença e aquilo que significa. Nesse dispositivo mínimo, o que significa é ainda mais forte, e o menor gesto, o menor movimento de cílio ou de pálpebra, o menor sorriso de Jean Seberg, adquirem uma força considerável. Podemos ver todas as emoções atravessarem esse rosto. É a experiência mais bela e mais radical do olhar-câmera que se torna objeto privilegiado do filme por meio da relação com o tempo.

O tempo passa. Estamos no início dos anos 1980. No fim dos 1970, Garrel chega a uma espécie de asfixia, de aniquilamento, como se à maneira de um Ícaro do cinematógrafo tivesse corrido o risco de se queimar no fogo do silêncio, do transe, da magia, do incodificável. Foi preciso voltar para o chão. Desse retorno, a palavra é uma das provas mais tangíveis, uma das maneiras mais claras de sair de certo fechamento. É *A criança secreta* que inaugura esse novo período. O cinema de Garrel não muda radicalmente, mas agora se trata de contar, de dizer o que houve. É o que chamarei de período “pauliniano” de Garrel transformado em cineasta-escriva. A questão da autobiografia se torna central, pois é preciso dar sentido ao que foi vivido, ao que aconteceu. Nos anos 1970, a autobiografia era vivida literalmente no interior dos filmes, no presente; ao passo que nos anos 1980, trata-se de transcrever o que foi e de se confrontar com o passado, com seus fantasmas, com tudo o que assombra os planos. Estamos muito perto da natureza alquímica do cinema. A arte de fazer voltar os fantasmas se inscrevendo na essência mesma do dispositivo cinematográfico. *A criança*

secreta, espécie de retorno frágil em direção à palavra, ainda assombrada pela loucura, pelo silêncio, pela distância do casal, pela separação, inscreve de maneira quase física o traço do que existiu. A expressão do vestígio em Garrel está ligada a esse preto e branco esbranquiçado, nublado, leitoso, que dá a sensação de ver ao mesmo tempo o corpo e sua gênese. Em *A criança secreta*, vemos ao mesmo tempo a palavra (enquadrada amiúde por pontos de suspensão, ou seja, por silêncios e momentos musicais) e sua gênese, como uma espécie de palavra esburacada, atravessada por seu antes e seu depois, por uma espécie de cansaço, no sentido em que Blanchot falou do cansaço como elemento constitutivo de certo tipo de literatura moderna e em que Deleuze descreveu Antonioni como o cineasta que inscreve o cansaço nos corpos. A partir de *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983), seu filme seguinte, Garrel, sobretudo pelo retorno de seu pai, Maurice, reinscreve mais ainda o peso, o corpo na palavra. O sentido volta a ser uma dimensão fundamental da palavra ou, mais exatamente, sua ressonância. Em *Liberdade, a noite*, a palavra é como subexposta e ameaçada de ser engolida pela sobre-exposição da luz e do branco. É essa palavra frágil, porém, que reintroduz a vida no cinema de Garrel.

Rua Fontaine (*Rue Fontaine*, 1984), episódio de *Paris vista por... vinte anos depois* (*Paris vu par... 20 ans après*), é um dos filmes mais diretamente autobiográficos da obra de Garrel. Conciso, é uma visão da relação entre o cineasta e Seberg. É um filme assombrado pelos fantasmas de dois Jean, Seberg e Eustache, duas figuras do panteão pessoal de Garrel, dois suicidas. Em *Rua Fontaine*, há um monólogo extraordinário de Jean-Pierre Léaud (outra figura emblemática da constelação de Garrel) que mostra o que é um sobrevivente. A partir de então, praticamente só restam dois tipos de personagem no cinema de Garrel, os sobreviventes e os fantasmas. A luta entre esses tipos é o fundo, o motor de seus filmes há uns quinze anos. Garrel se vê como um sobrevivente – e vez por outra temos a impressão de que ele faz seus filmes para se libertar da culpa de ainda estar vivo enquanto algumas das pessoas emblemáticas de sua vida morreram. Nesse monólogo de

Léaud, observamos uma nova dimensão da palavra, sua função catártica que aproxima paradoxalmente Garrel do teatro. É uma palavra que o permite libertar-se do peso do passado, mesmo que este tinja completamente o filme. Na fronteira tênue entre a personagem e a pessoa, entre o ser e o ator, e com todos os paradoxos que supõe seu cruzamento, Léaud é o mais extraordinário de todos os atores. Essa dimensão é, de resto, duplicada em *Rua Fontaine* pela relação de Garrel com a própria autobiografia.

Beijos de emergência (*Les Baisers de secours*, 1989) é o primeiro filme em que o cineasta utiliza os serviços de um roteirista-dialogista – no caso, Marc Cholodenko, com quem Garrel trabalhará em todos os filmes seguintes. É um filme estranho, ao mesmo tempo, o primeiro episódio de uma tetralogia que será seguido por *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991), *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993) e *O coração fantasma* (*Le Coeur fantôme*, 1996) e a continuação dos dois filmes precedentes *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984) e *Os ministérios da arte* (*Les Ministères de l'art*, 1988), filmes sobre o cinema, assim como *Beijos de emergência*. Filme bastante perdido, *Ela passou...* mostra de onde vem o cinema, de uma espécie de magma disforme que às vezes é a vida pessoal e a intimidade, enquanto *Os ministérios da arte* mostra o contrário, para onde ele vai, qual é seu destino. *Beijos de emergência* é um pouco a síntese dos dois e resolve pela ficção algumas interrogações: como fazer cinema? Com qual material? Como passar pelos atores quando se trata de contar a própria vida? Qual pacto isso supõe entre si mesmo e o ator ou entre si mesmo e seus próximos? Há em *Beijos de emergência* uma espécie de combate entre o teatro e o cinema, entre a personagem e a pessoa, entre o ser e o ator. A palavra se torna aí uma forma de estratégia, o que na época era bastante novo em Garrel. O cineasta constrói uma relação entre a sacralização e a dessacralização do cinema. É preciso amar a vida mais que o cinema? O cinema mata a vida? Há uma dimensão vampírica que age em todas essas potências.

Já não ouço a guitarra é, por sua vez, o filme da trajetória autobiográfica mais pura. A matéria do filme é a vida do cineasta com Nico, e seu encontro posterior com Brigitte Sy, que faz seu próprio papel. Tudo isso é evidentemente transposto, mas, ainda assim, muito transparente. Nós estamos no coração do projeto pauliniano de Garrel, no coração da questão do fantasmático, já que todas as personagens estão tomadas por seus fantasmas. É o filme mais explícito sobre a luta entre o fantasma e o sobrevivente. Há um duelo, e, no interior dele, as palavras fazem mal, tocam, têm um impacto direto sobre o corpo e, ao mesmo tempo, outra espécie de tensão entre o rosto, mais documental, e a palavra, mais ficcional. É uma maneira contemporânea de o cineasta fazer operar com a palavra e ultrapassá-la.

Terminarei com *O vento da noite* (*Le Vent de la nuit*, 1999), último filme de Garrel. Nele, o cineasta concentra e satura as figuras de seu cinema de prosa poética elevando-as, porém, ao nível do mito. O encontro entre a personagem de Xavier Beauvois e a de Daniel Duval materializa a coexistência e a disjunção entre a tentação profética e a necessidade da narrativa, isto é, entre Jean e Paul. Afinal, a personagem de Duval, no fundo, é inspirada, uma espécie de místico, um desses profetas na tradição crística cara a Garrel no fim dos anos 1960. Com a diferença de que, aqui, não está mais em questão o misticismo, mas maio de 1968, os eletrochoques, o rastro do que foi vivido. O sopro que anima esse inspirado é como que apagado, sua voz está distante, invadida por um silêncio ensurdecedor, e sua presença é rigorosamente fantasmática, como se ele reunisse em si todos os fantasmas que voltam a cada filme a assombrar a obra de Garrel. Em frente, Xavier Beauvois é um escriba balbuciante que tenta narrar a história a partir dos aforismos enigmáticos do inspirado. Mas a história é tanto um mito quanto uma realidade. Entre ser e ter sido, entre passado e presente, há um curto-circuito misterioso que nunca pode ser completamente resolvido pela estrita autobiografia. Se Duval evoca maio de 1968, é um pouco à maneira de Debord em *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978); quer

dizer, com a consciência aguda e melancólica de que a potência da enunciação importa mais que a própria narrativa, sobretudo se nos preparamos para desaparecer. Mítica e fragmentária, como que reunida em algumas frases decisivas, a história individual e coletiva não é mais decifrável no nível dos fatos, mas somente no nível de uma atitude moral diante do tempo e do mundo. A seu modo econômico e concentrado, *O vento da noite* é, para Garrel, um filme-soma que carrega todas as contradições que atravessam, no ponto de incandescência, seu cinema. O visível e o invisível, Jean e Paul, o fantasmático e o carnal, o romance e a poesia, tudo é reunido ali em um gesto decisivo.

“Garrel: Là ou la parole devient geste”, em Jacques Aumont (ed.), *L’image et la parole*, (Paris: Cinémathèque Française, 1999), pp. 195-204. Republicado em Bax, Dominique e Béghin, Cyril (ed.). *Philippe Garrel – Monographie* (Bobigny: Magic Cinéma, coleção Théâtres au Cinéma, t. 24, 2013), pp. 86-9. Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do francês por MARIA CHIARETTI e MATEUS ARAÚJO



um filme “quebra-cabeça”

Sally Shafto

“Acho que poderíamos assistir a filmes como muitas vezes lemos livros: começando pelo meio. Claro, desse jeito, não compreendemos muito bem por qual ângulo o autor ou as personagens veem o mundo, mas isso não é um problema. Era assim que eu via os filmes de Godard. (...) Via simplesmente homens e mulheres conversando, cada plano era considerado uma peça de um quebra-cabeça.”¹

Em outubro de 1968, Philippe Garrel, que acabava de completar vinte anos, aparece no meio da noite na casa de Zouzou, sua atriz-fetiche. “Venha”, ele lhe diz, “vamos filmar a partir de amanhã na Bretanha. Você será a protagonista feminina. Se aceitar agora, terá uma cama enorme, prometo”. Assim começa a filmagem de *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969), filme iniciado por Garrel ao longo de 1968. Este quarteto – *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967), *O revelador* (*Le Révélateur*, 1968), *A concentração* (*La Concentration*, 1968) e *O leito da virgem* – constitui, para tomar emprestada uma frase de Godard, os “quatro degraus de uma escada” em que o diretor se expressava em 1968.² O projeto é financiado pela jovem herdeira Sylvina Boissonnas pela segunda vez depois de *A concentração*. Na Bretanha, em Finistère, Garrel filma na baía dos mortos, lugar cujo nome não é de bom augúrio. Foi ali que Serge Bard, outro

- 1 Philippe Garrel em entrevista com Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Jacques Rivette em “Cercle sous vide”, *Cahiers du cinéma*, n. 204, set. 1968.
- 2 Godard descreve assim: *Salve-se quem puder: a vida* (*Sauve qui peu* (*la vie*), 1979), *Paixão* (*Passion*, 1982), *Carmem de Godard* (*Prénom: Carmen*, 1982) e *Eu vos saúdo, Maria* (*Je vous salue, Marie*, 1983). Godard citado em Jean-Louis Leutrat, “The Declension”, em Raymond Bellour (org.), *Jean-Luc Godard: Son-Image 1974-1991* (Nova York: MoMA, 1992), p. 24.

cineasta encorajado por Boissonnas, filmou, pouco tempo antes, *Ici e maintenant* (1968), tendo como diretor de fotografia Henri Alekan. Garrel trabalha com uma equipe reduzida, em uma produção dita selvagem, pois, como todos os filmes Zanzibar³, a filmagem não tinha autorização do CNC⁴ nem contabilidade. É difícil saber, 45 anos depois, a data precisa dessas filmagens, pois não há registro de pagamento.

Estão presentes na Bretanha: Michel Fournier, câmera preferido de Garrel; Isabel Pons, assistente de direção que colaborou com Godard e teve várias funções em *O leito da virgem* (localização, *script*, figurinista, contadora); o engenheiro de som Claude Jauvert; e os atores Zouzou e Pierre Clémenti. A produtora visitava com frequência a filmagem, que durou entre uma e duas semanas. Como fez em *Marie pela memória* e *A concentração*, Garrel trabalhou, como Godard, com roteiro diminuto. Por que ele falou, de cara, sobre uma cama para Zouzou? Tirando o fato de que acabava de interromper o sono dela, isso provavelmente aconteceu porque Garrel sabia que a cama, como acessório, estaria no centro do filme. Lembremos que, em *A concentração*, a cama tem também um papel importante, já que é quase o único móvel do cenário, em uma *mise en scène* depurada, onde os dois atores (Zouzou e Jean-Pierre Léaud) ficaram confinados durante 72 horas.

A ideia de *O leito da virgem*, segundo Pierre Clémenti, surgiu algumas semanas antes, no café La Coupole, em um encontro dele com o cineasta. Clémenti tinha acabado de atuar em *La Roue de cendres* (1971), de Peter Emmanuel Goldman, que conta a história de um jovem que perambula por Saint-Germain-de-Près em busca do sentido da vida. A estrela em ascensão se recusa a atuar em *Satyricon* (1969), de Fellini, para propor

3 O Zanzibar era 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; o coletivo foi financiado por Sylvina Boissonnas e realizou filmes experimentais entre 1968 e 1970. [N.T.]

4 Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada). [N.T.]

a Garrel fazer um filme sobre “a volta de Cristo à terra, seu encontro com a mulher e seu retorno à mãe primordial”⁵. Garrel pede a Zouzou para interpretar os dois papéis femininos, a Virgem e a prostituta, Maria Madalena. Embora Clémenti pensasse que a narrativa se concentraria sobre ele no papel de Cristo, o título nos sugere que, para Garrel, se tratava, além disso, ao menos inconscientemente, de outra coisa... Curiosamente, essa verdade continua latente no que ele afirma em 1975.⁶ É o que o trabalho de um historiador deve salientar – retomaremos esse ponto adiante.

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’⁷. 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”.

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. No início, porém, o autor, ao conceber o filme mais como uma charge contra a religião cristã tradicional, seguia a linha surrealista do Buñuel em *A idade do ouro* (*L'Âge d'or*, 1930). É bem possível que suas ideias tenham sido alimentadas por conversas com Alain Jouffroy, antigo integrante do grupo

5 “Entrevista com Pierre Clémenti”, *Cinématographe*, n. 61, out. 1981, p. 37. Clémenti evoca brevemente *O leito da virgem* em *Quelques Messages personnels*.

6 Debate com Philippe Garrel, *Digne*, 2 maio 1975.

7 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.

surrealista. Será que Garrel imaginou fazer uma refilmagem irônica de *O Evangelho segundo São Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, filme pelo qual Pasolini recebeu o grande prêmio da Oficina Católica Internacional de Cinema?

No entanto, fazer um filme sobre a religião, mesmo que para ridicularizá-la, significa considerar que ela tem certa importância. Podemos duvidar, por exemplo, que Cohn-Bendit, Sauvageot ou outros líderes do movimento estudantil tenham, em 1968, se preocupado com a religião. Em todo caso, esse tema não é novo em Garrel: é recorrente nos “quatro degraus de uma escada”, de 1968 – já em *Os jovens desajustados (Les Enfants désaccordés, 1964)*, uma pessoa que protesta sentada na calçada segura um cartaz em que se lê “Os provos [grupo de contestação nos Países-Baixos durante os anos 1960] estão mais próximos do Evangelho que os católicos”. Em *Marie pela memória*, a história de dois casais que se encontram em uma agência matrimonial, onde suas fichas são inadvertidamente trocadas, faz referência à religião cristã ao nomear o casal Jesus e Maria; o outro casal se chama Gabriel e Blandine, um arcanjo e uma jovem mártir. Quanto a *O revelador*, ele reproduz, por diversas vezes, o cristianismo e sua iconografia. Seu último plano, a criança indo embora sozinha, como um jovem salvador, prefigura *O leito da virgem*.

Garrel queria zombar do fenômeno “Jesus Freaks”, mas a referência à iconografia religiosa é constante, provavelmente inconsciente, como ele mesmo afirma por meio de sua própria cultura. Consideremos, por exemplo, a cena em que a Virgem alimenta seu filho: ela chora, talvez já saiba a triste sina que o espera; contrariada, vai se deitar. Depois que ela sai, Cristo continua à mesa e reza. O intenso claro-escuro da cena lembra os quadros de Caravaggio e as imagens de Cristo rezando no jardim de Getsêmani. Pode-se notar, com razão, a forte influência de Godard sobre Garrel durante esse período. A cena evoca outra, comovente, de Godard, em *Paixão (Passion, 1982)*, filme em que o discurso cristão é abertamente reivindicado: Jerzy e Isabelle, garota operária e figura crística, conversam à mesa, até a chegada de Hanna.

A favor ou contra a religião, a filmagem de *O leito da virgem*, para sua intérprete feminina, cujo trabalho não foi remunerado, não foi prazerosa. Hospedada em um pequeno hotel na baía dos mortos, ela lembra que o diretor estava no quarto acima do dela. Ele calçava botas do tipo Erich von Stroheim e as arrastava no chão durante a noite, não a deixando dormir. A filmagem seguiu sem entraves, apesar da queda de Clémenti de uma falésia, acidente que poderia ter lhe custado a vida. Quando Garrel voltou para Paris, ele montou rapidamente o filme, rodado em longos planos-sequência. Zouzou lembra que essa versão tinha, mais ou menos, noventa minutos.⁸

Em seguida, ainda no outono de 1968, a produtora do filme, por razões desconhecidas, mas sem dúvida feliz com a colaboração com aquele que era chamado de “Rimbaud do cinema”, lhe propõe prolongar seu trabalho. Depois de refletir, Garrel aceita, mesmo já tendo pronta uma primeira montagem do filme, que nunca foi, que eu saiba, projetada – e disso sua atriz e o câmara ainda se ressentem. Dessa vez o diretor decide continuar a filmagem em uma paisagem mais próxima daquela em que os personagens bíblicos viveram. Ele escolhe Marrocos, que, além do mais, era o país em que seu pai, Maurice Garrel, havia passado quinze anos, entre 1928 e 1943. O pai de Maurice, Louis, veterano da Primeira Guerra Mundial, enlouquecera devido a uma infecção de sífilis e, em 1927, morreu em uma clínica. Sua viúva foi morar com seus quatro filhos em Marrocos, onde sua irmã vivia. Maurice Garrel passaria a vida inteira profundamente “ligado à cultura árabe”⁹ e marcado pela morte do pai, episódio que sua mãe lhe escondera. Durante muito tempo, ele ficou magoado. Trinta e sete anos mais tarde, em *Os amantes constantes (Les Amants réguliers, 2005)*, filme em que Philippe Garrel faz sua própria reconstituição de maio de 1968, Antoine deixa os companheiros de barricadas e vai para Marrocos. Pons e Fournier chegam antes a Casablanca para receber o considerável material.

8 Conversa com Zouzou, 4 dez. 2012.

9 Jacques Morice, *Maurice Garrel, le veilleur* (Paris: Stock, 2012), p. 140.

Nessa etapa marroquina, Armand Marco se junta a Michel Fournier na câmera. Após algumas semanas, a equipe vai para Marrakech e se hospeda no luxuoso hotel La Mamounia, onde Erich von Stroheim estivera para fazer uma locação e Hitchcock filmara algumas cenas de *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956). Devido ao comportamento extravagante do grupo, eles foram obrigados a deixar o estabelecimento; mudaram de hotel três ou quatro vezes em Marrakech. A segunda fase da filmagem, que durou mais ou menos um mês, aconteceu, como se lembra Isabel Pons, durante o Ramadã, que, naquele ano, começou no dia 21 de novembro. Garrel filmou nos arredores de Marrakech e de Ouarzazate. Godard também filmou na região de Marrakech em janeiro de 1963, para seu curta-metragem com Jean Seberg, *O grande trapaceiro* (*Le Grand escroc*, 1964)¹⁰. Dizem que *A última tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), de Scorsese, foi um dos primeiros filmes bíblicos filmados em Ouarzazate, mas, antes dele, houve *O leito da virgem*. Na verdade, Garrel segue o rastro de Pasolini, que realizou uma parte de *Édipo-rei* (*Edipo re*, 1967) na região. No Magreb, a filmagem torna-se ainda mais confortável, graças a sua mecenas; pela primeira vez, Garrel trabalha em condições luxuosas. Agora não há mais roteiro, e a equipe é acompanhada de seu grupo de amigos: o pintor Frédéric Pardo; Margareth Clémenti, esposa de Pierre; Jean-Pierre Kalfon; Didier Léon; Babette Lamy; Tina Aumont; Pierre-Richard Bré; Jaime Semprun. Todos são figurantes em *O leito da virgem*. Em Marrocos, as visitas também eram frequentes, com voos de ida e volta Paris-Marrakech pagos pela produção. Essas personagens não aparecem no filme, mas estão bem presentes nos dois *Home Movies* (1968; 1969) filmados por Frédéric Pardo, em 16mm, e Pierre-Richard Bré, em super-8. A inclinação de Garrel pelo casal dá lugar à comunidade gregária, tendência manifesta em dois outros filmes *Zanzibar*, *Acéphale* (Patrick Deval, 1968) e *Détruisez-vous* (Serge Bard, 1968). Se em

10 Episódio do filme *Os maiores vigaristas do mundo* (*Les plus belles escroqueries du monde*, 1964), filme em episódios que reúne vários cineastas. [N.T.]

O revelador e *A concentração* o enfoque é o casal e a família, em *Marie pela memória* já encontramos premissas da tensão entre casal e grupo. Pela primeira vez, ampliando sua equipe, o diretor entra em cena. Uma ilustração desse espírito comunitário: em uma entrevista de julho de 1968, Garrel chega com sua “guarda pessoal” de cinco pessoas (entre elas, Sylvina e Fournier) para enfrentar os redatores dos *Cahiers du cinéma*. Mais tarde, em *Os amantes constantes*, o cineasta elabora sua narrativa entre revolução política e revolução íntima.

Em Marrakech, Garrel e cia. frequentam a elite – por exemplo, o designer de interiores americano Bill Willis, cuja casa aparece no *Home Movie* de Pardo e serve de cenário a diversos planos. Willis trabalhou para todo o *jet set* internacional, notadamente para John Paul Getty, Marella Agnelli, Yves Saint Laurent e Pierre Bergé. Foi provavelmente na casa deste último que Garrel conheceu o produtor Ettore Rosboch, de Mount Street Films, seu parente, que lhe deu aporte financeiro para a continuação marroquina.

Em determinado momento, Garrel interrompeu a filmagem e foi para Londres com Pardo e Kalfon comprar as guitarras usadas para criar a faixa musical do filme na Itália; ouvimos a música dos *jeunes rebelles* em duas cenas: na segunda, em que Cristo chega a um vilarejo, e na vigésima, filmada em um oásis. Os dois *Home Movies* mostram esses jovens tocando, e, no fim do filme de Frédéric Pardo, Garrel toca guitarra em uma casa em Grottaferrata, na Itália. Na Bretanha, Garrel filmou sem autorização do CNC. No reino de Marrocos, em compensação, era impossível filmar sem autorização prévia. Segundo Isabel Pons, Kalfon conhecia alguém no Centre Cinématographique Marocain (CCM) que os ajudou a obtê-la. No entanto, um funcionário do CCM visitou a equipe para espionar. Corria o boato¹¹ de que *O leito da virgem* era um filme sionista! O funcionário em questão era Mohammed Abderrahmane Tazi, que, depois de se

11 No dia 5 nov. 1999, gravei em Paris uma entrevista com Frédéric Pardo durante uma projeção de seu filme em uma mesa de montagem.

diplomar pelo Idhec, em 1963, e antes de se tornar um cineasta reconhecido, trabalhou no CCM. Tazi foi ao local da filmagem com o caminhão oficial verde e pode ser facilmente reconhecido no *Home Movie* de Pardo.

A versão final do filme dura 95 minutos e contém 28 planos em que as cenas da primeira filmagem na Bretanha se alternam com as filmadas em Marrocos e em Grottaferrata. Da primeira versão, Garrel conservou o início e o fim; *O leito da virgem* contém catorze cenas filmadas na Bretanha, dez filmadas em Marrocos e quatro feitas em Grottaferrata, na Itália.

Essa segunda fase da filmagem foi mais lenta, devido ao estado dos membros da equipe. O ambiente, segundo Zouzou, se deteriorou de modo tão rápido que, ao fim de duas ou três semanas, ela preferiu abandonar o filme e voltar a Paris. De sua passagem por Marrocos nos resta uma única sequência (ela aparece, fugidamente, no *Home Movie* de Pardo). Antes de ir embora, ela previne Philippe: “Cuidado, senão você vai acabar no hospital”.

Garrel já tem um filme na lata, filmado na Bretanha: como ele poderá encadear a narrativa em Marrocos e a colar com imagens da Bretanha, onde a luz é totalmente diferente? Vai ajudar o fato de mais da metade dos planos (dezessete!) ter sido filmada à noite. Garrel vai utilizar também os reveses causados pelo excesso de narcóticos na filmagem para encontrar um fio condutor. Ele cola sequências ponta a ponta, ligando, com frequência, cenas filmadas em diferentes lugares com um *raccord* de som ou um *raccord* de movimento lateral de câmera. Sua montadora, Françoise Collin, só se lembra de ter trabalhado no laboratório LTC por alguns dias, entre dezembro de 1968 e março de 1969.¹² Há, no entanto, raros cortes em certos planos.

Note-se também a utilização godardiana dos protagonistas se dirigindo diretamente ao espectador. Recusando a ficção, Garrel deixa seus intérpretes nos interpelarem. Na sétima cena,

12 Françoise Collin foi a chefe de montagem de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Godard. Ela não se lembra de ter trabalhado na primeira versão de *O leito da virgem*. Entrevista por telefone com Françoise Collin, 17 jan. 2013.

Zouzou-prostituta olha para a câmera durante vários segundos. Novamente, na décima cena, Cristo, com uma corda amarrada ao pé, é puxado por Zouzou-Virgem que aciona uma manivela. Depois ela olha para os espectadores, baixa o olhar e os fita novamente; sentindo talvez a estupefação e até mesmo o incômodo do espectador, pois seu comportamento não corresponde ao que em geral é associado à Santa Mãe, ela nos interpela, insolente: “O que querem que eu diga? Não tenho nada para lhes dizer!”¹³. Essa cena, à primeira vista esotérica, nos prepara para um momento-chave, na 13ª cena do filme. (No fim de seu discurso, sem seu conhecimento, atrás dela, Clémenti sai do enquadramento; ele escorrega e, na faixa sonora, ouvimos alguém dizer baixinho “Cuidado”, enquanto o ator cai de quinze metros de altura! Em pânico, a equipe teve muito medo de olhar para o contracampo desse terrível plano. Sylvina Boissonnas corre em busca de socorro. Por milagre, Clémenti caiu em uma parte de areia da praia e se levantou sem nenhum arranhão.) Cristo também tenta nos dirigir diretamente a palavra, mas lhe falta segurança: encolhido ao lado da lareira, na 22ª sequência, procura despertar para falar conosco: “Eu gostaria de lhes dizer... Eu gostaria...”. No entanto, não consegue. Enquanto o Cristo do Evangelho é um homem do verbo, esse é quase mudo e idiota. No Evangelho segundo Garrel, é a mulher que se impõe pela palavra. Aqui, ainda, o diretor precoce segue os passos de Godard, para quem, em meados dos anos 1960, a mulher, mais que o homem, controla a linguagem.

Tecnicamente, com exceção do belo preto e branco e da duração dos planos, o que mais impressiona é, sem dúvida, o número de *travellings*. A segunda cena é particularmente notável, muito longa, tem quase sete minutos – e na metade há um único corte, o já citado falso *raccord* (*faux-raccord*). A entrada de Cristo em um vilarejo é filmada com um longo *travelling* para trás. Al-

13 Pensamos em *Paixão* (*Passion*, 1982), na cena em que Isabelle diz ao espectador: “Vocês não fazem nada para mudar o mundo”. *Paixão* e *Salve-se quem puder: a vida* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1979), parecem, na exploração de um cristianismo moderno e da virgindade da mãe, uma refilmagem de Godard de *O leito da virgem*.

guns anos antes da chegada do Steadicam ao mercado, Garrel e sua câmera gostavam muito de fazer esses movimentos que, para o diretor, pareciam uma coreografia ou a direção de uma orquestra.¹⁴ Depois de uma projeção de *A cicatriz interior* (*La Cicatrice intérieure*, 1972), em 2004, Patrick Deval, companheiro de estrada de Garrel enquanto este fazia parte do grupo Zanzibar, notou, com justeza, “o milagre da tomada de cena antes do Steadicam” e disse: “Os câmeras eram Hércules”. No *Home Movie* de Pardo, vemos os trilhos dos *travellings*, enquanto Brétenta, diversas vezes, filma o câmera que foge dele. O *travelling* é enfatizado na terceira cena na Bretanha: Cristo encontra novamente a mãe na cama, que está em cima de trilhos. Como ele é deus, deve ter poderes especiais, e ela lhe ordena “Empurre” e dá, assim, início ao *travelling* da cena.

Por muito tempo, não decifrei várias cenas desse filme quebra-cabeça, como aquela, mencionada, em que Zouzou-Virgem puxa Cristo. Não sabemos bem se é Zouzou-Virgem ou Zouzou-prostituta. Segundo a atriz, essas duas personagens eram claramente identificadas por seus trajes: prostituta usando minissaia; a outra, camisa comprida ou vestido preto. Na 16ª cena, porém, ela veste uma camisola comprida branca e faz um curativo nos pés de Cristo, na beira da estrada; há, evidentemente, alusão a Maria Madalena. Faltando peças, fica difícil completar o quebra-cabeça... É bem provável, aliás, que Garrel tenha feito várias versões do filme.¹⁵

Com exceção de Zouzou e Pierre Clémenti, somente Margareth Clémenti fez cenas com diálogos – e bem curtas: ela aparece três vezes na última versão. Primeiro, na quinta cena, filmada em Marrocos, nós a vemos em um plano em *plongée*. Iluminada por um projetor que desenha um coração, Margareth está sentada no chão, em uma casbá em ruínas, e, enquanto Cristo atravessa rapi-

14 Garrel em “Cercle sous vide”, op. cit., p. 49.

15 Impressão confirmada por Zouzou, conversa por telefone, 13 jan. 2013. Em seu catálogo de filmes produzidos, “New French Films”, publicado em fevereiro de 1970. Sylvia Boissonnas assinala que o filme tem uma duração de 105 minutos. Para este estudo, eu me baseei no DVD editado por Re-voir, no qual o filme tem 95 minutos.

damente o campo, ela sussurra o ato de contrição: “Meu Deus, eu me arrependo de todo o coração de vos ter ofendido, porque sois tão bom e amável...”. Será que ela se dirige ao diretor, substituto do Criador? Em outra cena, a nona, igualmente curta, filmada em Grottaferrata, ela está cercada por uma fileira de velas, enquanto ouvimos o fim de “The Falconer”, de Nico: “*Inside my candlelight*”. Será que Garrel já pensava na canção para essa cena? É bem possível, uma vez que foi na Itália, na terceira e última etapa do filme, que ele conheceu a cantora alemã. Margareth diz o seguinte: “Minha alma. Não te trairei. Não posso. Não posso viver. Tenho medo de tudo, de nada, de tudo. Sim, eu gostaria. Sim, estou perdida”. A última cena, que vem depois de uma de tortura, é a pior. Margareth aparece com os pés amarrados e se senta na cama, em segundo plano. Enquanto ela declama, o foco de um projetor se fecha e se abre sobre ela, com conotações sexuais que evocam *Anemic Cinéma* (1926), de Duchamp. Ela afirma: “Estou perdida desde sempre”. Depois de ter dito seis vezes “Eu te amo”, ela termina seu monólogo com “Eu quero morrer”, frase repetida sete vezes. Se o sentido da montagem no filme parece sugerir que Margareth substituiu Zouzou no coração do diretor, ele parece nos dizer também que, em Grottaferrata, a filmagem se tornou uma verdadeira descida aos infernos.

Em *O anti-Édipo* (1972), em que os autores tentaram teorizar o espírito da época, Félix Guattari e Gilles Deleuze questionam a ideia de família (o famoso “mamãe, papai e eu”) como chave da psicanálise. Mesmo assim, Philippe Garrel, ator de primeira hora nas barricadas de maio de 1968 e que um dia descreveu o cinema como sendo “Freud mais luz”, é obcecado pela família; seu quarteto de 1968 é a prova disso. A reflexão de Guattari e Deleuze contradiz o pensador Raymond Aron, que considerou maio de 1968 uma manifestação do complexo de Édipo e a subversão da autoridade paterna.¹⁶ No entanto, se Garrel está convencido da pertinência de Édipo, nem por isso ele se baseia na rejeição do lugar do pai, pois não se refere apenas ao pai sim-

16 Raymond Aron, *La Révolution introuvable* (Paris: Fayard, 1968).

bólico (Godard); faz também apelo a seu próprio pai, Maurice Garrel, em todos os seus filmes iniciais: *Os jovens desajustados*, *Direito a visita* (*Droit de visite*, 1965) e *Anémone* (1966-67), depois em *Marie pela memória*, no qual ele desempenha dois papéis. Em *O leito da virgem*, Maurice não atua fisicamente, mas nem por isso está ausente, já que seu filho revisita o país de sua infância. O ato fundador da obra de Garrel não é um parricídio; é, antes, um matricídio. A cena primordial de *O leito da virgem*, traumatizante, está na metade do filme, quando Cristo mata a mãe. Enquanto pensa no assassinato, Cristo, antes de passar ao ato, sozinho, se dirige ao pai: “Meu pai, tu brilhas por tua ausência”. Em seguida, ele reencontra a Santa Mãe, que está fora do enquadramento no início do diálogo. Enquanto passa sua camisa, ela o irrita com perguntas: por que ele não encontrou um trabalho? Por que perdeu seu alto-falante? Antes de ouvir a resposta, a câmera muda de posição e enquadra uma janela quebrada. Em seguida, o filho – o Salvador –, enquadrado por estilhaços de vidro, a espanca, impassível, com o ferro de passar. Em relação à ofensa, esse homicídio parece enorme... Cinco anos antes de Michel Foucault defender a memória de um camponês normando que vingou seu pai de uma esposa dominadora (*Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*), Garrel apresenta sua versão herética do Evangelho, na qual Cristo aparece como um jovem maltratado pela mãe.

Segundo Luce Irigaray, o matricídio subentende a cultura e a epistemologia ocidental, mas isso não é reconhecido nem teorizado.¹⁷ Estranha e premonitoriamente, esse tema já está presente em *Os jovens desajustados*, no qual o adolescente ameaça a namorada com um machado. Há, no cerne do matricídio, um desejo sexual perturbador, seja da mãe pelo filho, seja o inverso. A conturbada relação entre mãe e filho já é sugerida em *Marie pela memória*, no qual Maria e Jesus são amantes. Essa ambigui-

17 Luce Irigaray rejeita a hipótese freudiana de que a civilização ocidental está fundada sobre um parricídio. Ver, notadamente, *Le Corps-à-corps avec la mère* (Paris: Pleine Lune, 1981).

dade é acentuada em *O leito da virgem*, no qual Zouzou desempenha o papel da mãe de Cristo, a Virgem que compartilha a cama com o filho adulto, e o da prostituta, Maria Madalena.

Quanto a Pierre Clémenti, ele estava, sem dúvida, em outra *viagem*. Depois de sobreviver ao acidente na Bretanha, 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 crístico 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”¹⁸.

Desde a primeira cena, compreendemos que Cristo sofre com sua missão. Ajoelhado ao lado da mãe na cama, ele se dirige ao pai, no céu: “Papai, por que estou aqui?”. A mãe procura animá-lo, lendo um artigo sobre uma família cujo marido, ao tentar fugir para a Alemanha Oriental, é morto pelos Vopos (polícia alemã). Quando ele pergunta o que deve fazer, ela responde: “Vai falar com eles. Eles vão te escutar. Vão te seguir”. Apesar da insistência materna que não para de lhe dizer que está tudo bem, Cristo, a contragosto, pega o alto-falante e sai do campo daquela paisagem morna para seguir suas ordens. Nós o vemos em uma paisagem ensolarada, montado em um asno. Entrando em um vilarejo, ele é atacado por romanos a cavalo (Pardo, Kalfon, Léon, Semprun); um deles (Semprun) o faz cair do asno. O problema desse Cristo não é a maldade do mundo, que é, com exceção desses romanos, abstrata, mas a de sua própria mãe. Mais tarde, na 19ª sequência, que parece um batismo, filmada em um oásis, vemos Cristo e outros personagens (Garrel, Pardo, Léon) dentro d’água. Enquanto Garrel e Pardo lutam vigorosamente no segundo plano, Clémenti, brincando com seu status de celebridade, nos manda beijos com as mãos. Garrel, depois da briga, fica deitado na água, até o momento em que Cristo, em uma alu-

18 Debate com Philippe Garrel, *Digne*, 2 maio 1975, op. cit.

são a São Cristóvão, o carrega nas costas. A imagem do diretor impondo seus caprichos à atriz (para a última cena, ele lhe pede para andar, “grávida”, de joelhos, em uma praia na Bretanha) é substituída pela imagem de sua própria vulnerabilidade. *O leito da virgem* marca um momento excepcional em sua filmografia, e ele mesmo atua no filme. Já não sabemos se estamos na ficção do filme ou na realidade da filmagem: o filme se torna uma espécie de *happening*. Apesar do desejo de filmar a história de Cristo em derrisão, Garrel parece fascinado por seu sofrimento.

Seu olhar irônico é salientado ao longo de toda a narrativa. Retomemos a primeira cena: ela começa com um *close* da parte de trás da cabeça de Zouzou; a câmera recua e a revela deitada em uma cama, com as pernas abertas, as mãos sobre o sexo. A Virgem dá à luz vestida de preto, já enlutada. (Garrel se diverte em inverter as tonalidades tradicionais: quando o filho morre na Cruz, ela estará vestida de branco.) No entanto, com exceção dos trajes de luto, o que pode ser mais irreverente que mostrar o parto da Santa Virgem? Em seguida, Clémenti, vestido de Cristo criança-adulto, encharcado, como se ainda estivesse recoberto do líquido amniótico de sua mãe, sobe na cama e ela o enxuga.

A cama é o acessório-chave de *O leito da virgem*, do filme precedente, *A concentração*, e, poderíamos dizer, de toda essa época, que utilizava, como grito de guerra, frases como “gozar sem entraves”. Uma das coisas que desencadearam os acontecimentos de maio foi uma viva discussão, no dia 8 de janeiro de 1968, entre o ministro da Juventude e dos Esportes e um jovem líder estudantil da faculdade de Nanterre. Quando François Missoffe vai inaugurar uma piscina, ele recebe a seguinte resposta de Dany Rouge: “Sr. ministro, li seu livro branco sobre a juventude. Em trezentas páginas, não há uma única palavra sobre os problemas sexuais dos jovens”. Esse instante evoca toda a contestação dos estudantes e o início da revolução sexual. Mais que com o ato sexual, Garrel parece preocupado com a gravidez e com o parto: Zouzou, quase sempre usando um travesseiro na barriga, está grávida nos três filmes que fez com ele em 1968 – suposta projeção do desejo do diretor (aqui o alter ego não do

deus cristão, mas de seu homólogo grego, Zeus)¹⁹ pela atriz. No fim de *O leito da virgem*, quando a Santa Virgem abraça a Cruz em que está seu filho, ela se encontra grávida outra vez. Até mesmo no único filme em que Zouzou não aparece, *O revelador*, trata-se, ainda, de uma família nuclear: pai, mãe e filho. Na contracorrente de sua geração, a filiação está no cerne das preocupações desse cineasta que hesita entre identificação com a família clássica e com a comunidade expandida.

Em Digne, em 1975, Garrel afirma ter tentado, em *O leito da Virgem*, fazer um discurso “escandaloso; quer dizer, escatológico. Os surrealistas tinham feito isso antes”. Em seu filme sobre maio de 1968, *Os amantes constantes*, um garoto urina sobre uma estátua da Virgem, contente por ter escapado dos policiais. Fazer do filho da Virgem seu amante, fazer com que ela fale de maneira vingativa e, para coroar tudo, fazer com que ela seja morta por seu filho é seguir o rastro dos surrealistas. No meio do caminho, portanto, o diretor modificou o tema proposto por Clémenti. Antes do lançamento, no dia 12 de abril de 1972, *O leito da virgem* só teve três projeções confidenciais na Cinemateca Francesa; caso contrário, teria sido, sem a menor dúvida, desaconselhado pelas instâncias católicas, como foi, em 1962, *La Ricotta*, de Pasolini, ou, mais tarde, *Je vous salue, Marie* (1985), de Godard, e *A última tentação de Cristo* (1988), de Scorsese.

O momento mais caro a Garrel na concepção de um filme é, portanto, a filmagem. Não surpreende o fato de ele tentar prolongar esse instante fortuito. No fim de dezembro de 1968, ele vai para a Itália e começa a terceira e última etapa da filmagem e a pós-produção, em Grottaferrata, nos arredores de Roma, não longe de monte Cassino, onde seu pai havia participado de uma batalha decisiva em 1944. O cineasta se instala, com a equipe, em um casarão com uma árvore no meio. O lado festivo da filmagem continuava, com novas chegadas de Paris, como a de Anne Moriquand, que aparece brevemente na 21ª cena, atrás dos

19 Tema que Godard voltará a trabalhar em *Infelizmente para mim* (*Hélas pour moi*, 1993), adaptação do mito de Anfitrião e de sua mulher, Alcmena, grávida das obras de Zeus.

arames farpados, e depois em uma maca.²⁰ Ou ainda a daquela que se tornará a musa e companheira de Garrel durante a década seguinte, Nico. A atriz de Warhol leva um exemplar do célebre texto místico do século XV, *A imitação de Jesus Cristo (Imitation of Christ, 1966)*, do qual ela lia trechos em um filme de Warhol. 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”²¹. 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... Um pouco como Nietzsche, que, antes de desmoronar definitivamente, assinava cartas como Dionísio ou o Crucificado.

Agradecimentos particulares da autora a Valdo Kneubuhler, da Bibliothèque du Film, Jean-Claude Gaubert e Michel Marie. “Un film puzzle”, Bax, Dominique e Béghin, Cyril (dir.). *Philippe Garrel – Monographie* (Bobigny: Magic Cinéma, coleção Théâtres au Cinéma, t. 24, 2013), pp. 142-5. Agradecemos à autora a cessão deste texto.

Traduzido do francês por ELOISA ARAÚJO RIBEIRO

20 Entrevista por telefone com Anne Moriquand, 19 jan. 2013.

21 E-mail de Isabel Pons, 3 dez. 2012.

o fulgor de um rosto

Edson Costa Jr.

“O cinema destrói a vida.” Pronunciado por Philippe Garrel em entrevistas e em seus filmes,¹ o aforismo soa como uma inelutável sentença. O impacto é poderoso e o pessimismo salta aos olhos, alimentando incontáveis especulações, das mais delicadas às mais desastrosas. À luz de sua obra, porém, qualquer aparente radicalismo ali contido se dissipa. Garrel nunca dissociou o cinema da vida: ambos se refletem e se afetam. A arte é uma matéria porosa à experiência e ao cotidiano do cineasta, mas a vida está igualmente suscetível aos filmes. Talvez a manifestação mais clara dessa simbiose possa ser atribuída à figura humana, ao modo como ele filmou seus atores, especialmente suas atrizes. A passagem do corpo real para a imagem expõe as minúcias que envolvem o elo tão caro à poética garreliana entre a obra e a experiência real.

O corpo ganha uma representação particular em filmes dispostos numa linha transversal às duas fases costumeiramente identificadas na obra do francês: a mais experimental e a mais narrativa. Trata-se de um seletivo grupo situado entre as décadas de 1970 e 1980: *Altas solidões (Les Hautes solitudes, 1974)*, *O azul das origens (Le Bleu des origines, 1979)*, *A criança secreta (L'Enfant secret, 1979)*, *Ela passou algumas horas sob a luz do sol (Elle a passé tant d'heures sous les sunlights..., 1984)* e *Beijos*

1 Em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, dita pelo personagem de Garrel, interpretando a si mesmo, e na entrevista concedida pelo realizador no episódio *Portrait d'un artiste* (Françoise Etchegaray, 1998), da série *Cinéastes de notre temps*, organizada por Janine Bazin e André S. Labarthe.

de emergência (*Les Baisers de secours*, 1989). Esses filmes em preto e branco ancoram as respectivas dramaturgias nos corpos esculpidos pelas oscilações de luz e sombra, sob os grãos que coruscam e evidenciam a materialidade da imagem. Neles, duas séries não cansam de se cruzar e se confundir: imagem do corpo e corpo da imagem; ator/atriz e personagem.

De sua geração, talvez seja Garrel quem levou mais adiante a fé na dimensão indexical, e por isso fantasmagórica, da imagem cinematográfica: o reconhecimento de que ela enregela um fragmento do vivido, criando um duplo do ser que a originou, uma cópia que já não habita o mesmo fluxo temporal dos vivos. A efígie resultante, a princípio, amarga um caráter espectral, pois invoca o corpo real, preserva sua imagem, embora dele se distancie ontologicamente por não partilhar da mesma natureza material. *Altas solidões* é inteiramente assombrado por essa dinâmica de vida e de morte na imagem. Silencioso e sem história a ser contada, o filme é majoritariamente composto por *closes* de Jean Seberg, Nico, Tina Aumont e Laurent Terzieff. Visto hoje, mais parece um relicário dos ausentes: além da morte prematura de Nico, Seberg suicidou-se poucos anos depois do lançamento. A atriz norte-americana é filmada por Garrel no quarto de um hotel e em cafés parisienses, entre a troca de sorrisos e os acessos de angústia. Matizados pelos movimentos de luzes e sombras sobre seu rosto, os humores de Seberg reverberam na própria instabilidade da película. Uma relação íntima, espécie de troca ou transmissão, acontece entre o suporte da imagem e o referente real. Embora Garrel tenha dito que Seberg atuava livremente para a câmera, é difícil descolar suas imagens de tristeza e desespero do trágico porvir da atriz, como se no filme houvesse algo de premonitório. Ali, a imagem mumifica algo do ente real, ao mesmo tempo que dele se alimenta, e algo *revela*.

Estruturado como conjunto de planos-retrato, comparável aos *Screen Tests* de Andy Warhol, artista que bastante inspirou Garrel, *Altas solidões* é impregnado por um traço comum do gênero retratístico, sobretudo em narrativas literárias: a radi-

cal semelhança entre o retratado e sua imagem é derivada da transferência da força vital do modelo para sua representação.² Se o alinhamento do filme com esse *tópos* se deve a um triste acaso – as futuras mortes de Seberg e de Nico –, obras futuras de Garrel tematizarão a troca de energia e de estado entre os atores e sua imagem, entre o que o corpo sente e o que o suporte pelicular manifesta.

Dos filmes mais recentes, *A fronteira da alvorada* (*La Frontière de l'aube*, 2008) certamente retoma essa problemática. Do grupo que elencamos, podemos recordar *A criança secreta*, em que os instantes de lusco-fusco da imagem, de *flicker*, refletem os corpos consumidos pela heroína e submetidos a eletrochoque. A existência convalescente da figura humana parece interromper a duração da imagem com pequenos instantes de morte, de obliteração do espaço visual, produzindo uma luz descontínua que esmorece tal qual os corpos em cena. 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

2 No universo ficcional, é possível citar desde o conto “O retrato” (1835), de Nikolai Gógol, até filmes como *A queda da casa de Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928), de Jean Epstein, inspirado no livro homônimo de Edgar Allan Poe. No mundo real, vem à mente a crença balzaquiana de que o corpo era formado por uma série de espectros; a cada fotografia, um deles era impresso na imagem e, por isso, retirado do indivíduo, ocasionando a perda de sua essência constitutiva.

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.

A crença no que a imagem guarda e revela do corpo é indissociável da predileção garreliana pelo *close* como ferramenta de radiografia dos seres, acesso ao mundo interior, comum a uma ampla linhagem de pensadores/realizadores atuantes no cinema silencioso, sobretudo na década de 1920, como Béla Balázs, Jean Epstein e Carl Theodor Dreyer. Ainda que *Altas solidões* seja emblemático desse interesse, filmes mais narrativos também fornecem ao *close* um valor próprio, um grau de autonomia em relação ao drama. É neste sentido que em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* os recorrentes planos do rosto de Mireille Perrier por vezes instauram momentos de suspensão. O que quer que os tenha precedido ou que os sucederá perde importância diante da face como paisagem, relevo sobre o qual os mínimos detalhes e as variações alimentam as suspeitas sobre a vida interior, os estados da alma e os movimentos do espírito – para retomarmos expressões caras aos escritos de Epstein. O rosto vem reaver uma porção de verdade da figura humana para além da história contada, despindo as personagens momentaneamente de seu papel para sugerir o indivíduo que as encarna.

A insistência do *close* sobre as atrizes pode muito bem culminar num fetichismo do cinema de Garrel diante das mulheres, um interesse descomedido por descobrir o que pensam e o que sonham, por acessar o mistério velado sobre o rosto. O cineasta faz a escolha inversa da amiga e contemporânea Chantal Akerman, que em *Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 bruxelles, 1975)* renuncia ao *close* por entendê-lo

como invasivo ao espaço íntimo da protagonista.³ Em sua determinação por escrutinar o rosto das atrizes, Garrel talvez esteja mais próximo de *A prisioneira (La Captive, 2000)*, outro filme de Akerman. Mais precisamente de seu protagonista, Simon (Stanislas Merhar), intrigado pelo universo feminino, obcecado por penetrá-lo e incapaz de aceitar sua patente exclusão.⁴

O primeiro plano do rosto se alinha, acima de tudo, ao universo pessoal de Garrel. Se seus filmes não ignoraram a política, é verdade que muitas vezes escolheram o âmbito privado, o que se vê na recorrência de cenas em interiores, de espaços domésticos ao longo de sua obra. O *close* corrobora a imersão num lugar de intimidade – não só o da arquitetura, mas também o dos corpos. Nos filmes mencionados antes, a atenção voltada ao rosto não raramente responde ao afeto de Garrel diante das pessoas que filma: amores, amigos e familiares. Esse universo não poderia deixar de ser marcado pela lembrança dos que partiram mais cedo, como Jean Eustache, Nico e Seberg, três figuras que retornam com frequência em sua filmografia, seja por menções, seja a partir de personagens. Neste sentido, ao suspender brevemente os eventos narrativos para se deter num rosto, o diretor parece tentar reter o tempo da ação e encontrar na fisionomia o drama que talvez lhe seja mais caro, o da presença.⁵

Os filmes garrelianos das décadas de 1970 e 1980 potencializam a capacidade do dispositivo cinematográfico de conservar o corpo no âmbar atemporal das imagens. A figura humana encontra um suporte apropriado. Já não se sabe se a existência dos seres é condicionada à instabilidade da película ou se essa responde à experiência das vidas. Corpo e imagem, por vezes,

3 Cf. B. Ruby Rich, "In the Name of Feminist Film Criticism", em *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics*, Nova York, v. 3, n. 1, 1980, pp. 75-81.

4 Curiosa, portanto, a escolha de Garrel por Stanislas Merhar para protagonista de um filme que também lida com o ciúme e os dilemas de gênero, *À sombra de duas mulheres*.

5 Talvez seu cinema esteja em concordância com a tradição ocidental que considera o rosto não só uma vitrine dos sentimentos, do pensamento e do modo de ser, mas um equivalente do indivíduo. Cf. Françoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au visage* (Paris: Flammarion, 2012).

tecem um diálogo de sombras, mas no universo de Garrel a morte não devora. Realizados depois do desencanto político que assomou os acontecimentos de 1968, em anos esvanecidos pela droga e pela perda dos amigos, esses filmes revelam os momentos de uma confiança particular no cinema. Diante das ruínas, a imagem se torna um espaço de lembrança e afeto; o ato de filmar, um trabalho de luto e um aceno à vida.

Artigo inédito

vida e morte da película

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Em *Philippe Garrel, retrato de um artista* ([*Philippe Garrel, portrait d'un artiste*, 1998] dirigido por Françoise Etchegaray, para a série *Cinéma, de notre temps*), o cineasta afirma que “sua ideia [ao começar a fazer cinema] era a de que poderia ser tão pobre quanto um pintor e viver num ateliê com uma câmera, película e uma companheira”. O corolário dessa proposição ascética, como ele mesmo define, seria “aceitar a pobreza” e pertencer ao “mais baixo da escala social”. Garrel queria encarnar uma espécie de cineasta-pintor que, para realizar seu trabalho à porfia, não precisava de muito: bastavam-lhe os materiais primários e um motivo, um assunto ou tão somente um modelo (Nico, Anémone, Jean Seberg, Brigitte Sy). 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. Viver como um pintor, para ele, talvez significasse proteger-se do comércio das imagens, não depender de uma indústria (ou, pelo menos, de nenhuma outra indústria além da Kodak). Nada menos garreliano que rodar um plano que reelabora a pintura de um grande mestre; seu vínculo com a prática pictórica não consiste em impregnar a imagem cinematográfica do peso histórico da pintura para embelezá-la ou legitimá-la

artisticamente mediante o apelo à tradição. Um plano de Garrel pode até nos remeter a um quadro de Georges de La Tour ou a uma gravura de Rembrandt, mas jamais pela imitação de uma composição ou pela citação erudita. Trata-se, sobretudo, de um aprendizado da luz – essa luz que, conforme assinala Jacques Aumont, é o que na fotografia (por extensão, no cinema) funciona como “o primeiro *operador* formal e, potencialmente, plástico”¹.

Se a luz na pintura é, via de regra, *representada*, no cinema ela deve ser, antes de tudo, *captada* (o que não implica uma imunidade à representação e à significação). E mais: a luz do cinema “está sempre ali, e até mesmo duplamente ali, já que a luz do projetor – a luz de depois do filme – serve para mostrar a luz registrada tal como ela caía sobre as coisas filmadas – a luz de antes do filme”². O cinema de Garrel se nutre dessa dupla realidade da luz: captação e projeção, a luz de antes e a de depois. Entre as duas, a etapa química de revelação. *O revelador* (*Le Révélateur*, 1968) é o nome emblemático de seu segundo longa-metragem, em que os sentidos cinematográficos de “revelação” e “projeção” ganham um acréscimo psicanalítico que não mais abandonará a obra do cineasta. O cinema, de acordo com Garrel, é “Louis Lumière e Sigmund Freud”.

O grande tema da obra de Garrel, ao menos até meados da década de 1980, é a incidência da luz sobre os corpos. Como os corpos reagem à luz? Como a ela se expõem? Como dela se protegem? Mais uma vez, o título de um de seus filmes pode ser revelador: *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984). Filme particularmente fragmentado, desconectado, esburacado, sem suturas. Uma centelha de narrativa confere pretexto a uma sucessão de retratos filmados de amigos e colegas mais próximos de Garrel (Mireille Perrier, Anne Wiazemsky, Lou Castel, Jacques Doillon, Chantal Akerman). Rostos do cinema moderno, tingidos de certo heroísmo trágico (como se fossem sobreviventes

1 Jacques Aumont, *O olho interminável* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), p. 172.

2 Idem.

de um longo mergulho na escuridão ou no “azul das origens”) e submetidos à queimadura de sol que é a filmagem de um plano cinematográfico.

A reação da pele humana à luz – fabricada, construída, “natural”, solar, registrada em estado bruto – é uma preocupação particularmente visível na modernidade tardia do cinema: luz fria do néon nos cenários urbanos, selando a hiper-realidade dos espaços e de suas figuras em uma pura superfície simulacral (Wenders, Akerman, Beineix, Téchiné em *Barocco* [1976], Coppola em *O fundo do coração* [*One from the Heart*, 1981]); luz igualmente artificial, mas quente, embriagada, violenta, excessiva, que, em sua superabundância alucinatória, queima o rosto e a própria película (é a luz que a protagonista de *O desespero de Veronika Voss* [*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982], de Fassbinder, pede a um garçom que afaste de seu rosto, aquele rosto-icone de uma estrela decadente do cinema, em quem a exposição permanente aos holofotes parece ter desenvolvido uma espécie de alergia ao fluido luminoso – ou talvez ela queira simplesmente esconder as rugas, ou impedir que o calor derreta a máscara de maquiagem); luz aurática, fotogênica, matéria viva da qual Garrel extrai uma genuína poética da película, tomada enquanto suporte sensível às variações acidentais.

Poucas vezes se viram rostos de tal maneira banhados pela emulsão, enlevados pelo efeito de presença que a imagem granulada e vibrante lhes confere, suscetíveis a brilhos e apagamentos repentinos derivados da luminosidade pulsátil, intermitente (própria da imagem temporalizada do cinema), empurrados, em suma, aos limites das possibilidades de apreensão fílmica dos corpos, em planos com luz ora demasiada, ora insuficiente, nunca em equilíbrio. É como se Garrel regresse a um estágio “primitivo”, anterior à codificação da luz no cinema, criando o que Gilles Deleuze denominou “espaço pré-hodológico”, que precede a constituição de um plexo sensorio-motor capaz de determinar as leis de ação e movimento: o cinema de Garrel se dá num território afetivo não mapeado, no qual seres errantes vagueiam por entre as ruínas de extintas utopias comunitárias e romântico-revolucionárias. Retrato – em branco e preto, no mais

das vezes – de uma geração que saltou diretamente da agitação política e do desbunde à depressão e ao suicídio.

Fragilidade, aflição, vulnerabilidade, suscetibilidade, busca penosa: o vocabulário que a obra de Garrel suscita desemboca amiúde em termos que aludem à fraqueza, à precariedade da existência – da película e do cinema, mas também das relações humanas, dos elos provisórios que as sustentam. Um movimento de câmera comum no cinema de Garrel: as lentas panorâmicas laterais que vão de um rosto a outro, unindo os pontos, mas sem deixar de salientar o espaço entre eles, a área confusa, cinzenta, sem definição, que os liga à mesma medida que os mantém separados.

Garrel pertence – junto a Doillon, Jean Eustache, Jacques Rivier e Maurice Pialat – a uma linhagem do cinema francês moderno menos interessada nas colagens de extração vanguardista e na euforia desconstrucionista que no retorno a uma forma de cinema mais simples (“simples como ‘bom dia’”, disse François Truffaut a propósito de um filme de Doillon), um cinema mais cru que cozido (para aludir ao título de um famoso artigo de Serge Daney sobre o cinema francês dos anos 1970). Em Garrel, escreve Bernard Eisenchitz,

não existem rupturas, não existe esta passagem obrigatória do novo cinema dos anos 1960, vinda de qualquer lugar: desde o princípio os seus filmes são fluxos narrativos coerentes, o que é filmado torna-se imagem de cinema, intraduzível em algo diferente. (...) É o oposto de um cinema de ideias. A narrativa avança a partir de decisões físicas. Como filmar uma cena, a que distância pôr a câmera, quando parar. Parecem ser interrogações que Garrel se põe e às quais ele responde em cada momento. (...) Tudo é feito para que a operação de registro cinematográfico encontre a sua força originária e mágica, a exacta revelação.³

3 Bernard Eisenchitz, “Ano um, premières notes”, em Neva Cerantola e Luis Miguel Oliveira (orgs.), *Philippe Garrel: uma alta solidão* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003), p. 36.

Um cinema do plano, da força ontológica original da pura tomada de vista. Daí ele ter investido, com mais frequência que o habitual, no filme-retrato, na simples captação de sujeitos que posam para a câmera (sem narrativa, sem enredo, muitas vezes sem som), ocorrendo a uma forma de cinema que sempre teve seu nicho preferencial no filme amador e de família ou, diversamente, no cinema experimental, vanguardista – de todo modo, nunca no cinema narrativo ao qual, até segunda ordem, sua obra procura inserir-se, sobretudo do fim dos anos 1980 para cá.⁴

O trabalho em que Garrel levou mais longe essa ideia de filme-retrato foi *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974). A maior parte dos planos mostra a atriz Jean Seberg em diferentes estados de ânimo (alegria, tristeza, raiva, histeria). Não há fio narrativo nem estrutura dramática definida. Garrel filma de todos os ângulos e todas as situações luminosas possíveis o rosto da heroína de *Bom dia, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958), de Preminger, e *Acosado* (*À Bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard. Ícone de uma geração (a da *Nouvelle Vague* e do cinema moderno), Seberg sofreria uma depressão nervosa depois de passar por vários percalços. Mais que um exercício visual apaixonado ou um retrato amoroso de Jean Seberg, *Altas solidões*, rodado cinco anos antes do suicídio da atriz, é a revelação de uma alma atormentada, instável, entristecida. Um filme completamente sem som, rodado em preto e branco. A câmera se fixa no rosto de Seberg, se enamora desse rosto, deixa-se imantar pelo olhar da atriz. Os planos, em grande parte, estão inundados por uma luz branca, invernical, à qual o rosto de Seberg responde com uma espécie de fotogenia da tristeza. Ingmar Bergman, Andy Warhol e Jean Epstein se entrecruzam nesses planos. Em outros momentos, a atriz aparece encoberta pela sombra, em imagens bastante granuladas.

O próprio Garrel define o filme como um retrato de Jean Seberg:

4 Sobre a questão do retrato em Garrel e sua relação com a força revelatória e quase mística que foi atribuída ao close de rosto no cinema (Jean Epstein, Béla Balázs), ver o texto de Edson Costa presente neste catálogo: “O fulgor de um rosto”, pp. 97-102.

Filmava o rosto dela. Às vezes a Jean chorava. Eu ficava parado por trás da câmera. A Jean era atriz do Actor's Studio e improvisava psicodramas. Eu filmava apenas o rosto dela, tornando assim secretas as condições da filmagem. Quando acabei esse retrato entreguei à Jean uma primeira montagem do filme dela, e ela gostou muito. A Jean já tinha rodado muitos filmes, mas dava-lhe prazer ter um filme que lhe era inteiramente dedicado. No fundo nesse filme via-se a alma dela, que era muito bonita.⁵

O rosto de Seberg se vê entregue a si mesmo, à sua expressão. O filme se pauta na forma contemplativa do rosto, um puro rosto-tempo que se contrapõe ao rosto transitivo e semafórico do cinema narrativo, isto é, aquele rosto que participa da circulação de sentido, integra a cadeia de planos como elemento de articulação, facilita o fluxo comunicacional e traduz a passagem de um plano a outro em termos psicológicos. Em *Altas solidões*, contrariamente, o rosto não tem finalidade.

Os primeiros planos de Jean Seberg não são palpitações agitadas de um rosto em movimento incessante, transportados pelos fluxos do amor ("*lovestreams*"). Pelo contrário, os planos são imóveis; o rosto em si parece antes buscar conter, reter as emoções que o agitam; a matéria não é mais uma dança de grãos luminosos [como em *Faces*, de John Cassavetes], mas evoca a pedra porosa de que são feitos os sonhos. Altura e solidão: o rosto é exaltado, mas solitário; é uma jovem mulher que sofre e à qual, por isso, Philippe Garrel erige um monumento.⁶

"Mostrar o sofrimento é muito difícil e é uma técnica"⁷, disse Garrel. A aproximação dele com a pintura e o retrato, decerto, não

5 Philippe Garrel, "Jean Seberg", em Neva Cerantola e Luis Miguel Oliveira (orgs.), *Philippe Garrel*, op. cit., p. 23.

6 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma* (Paris: Éditions de l'Étoile; *Cahiers du cinéma*, 1992), p. 137.

7 Philippe Garrel, "Les Ministères de l'art", em Neva Cerantola e Luis Miguel Oliveira (orgs.), *Philippe Garrel*, op. cit., p. 16.

se dá tanto no sentido de uma estilização plástica da imagem ou de uma herança formal adquirida; trata-se de uma filiação mais profunda com a ideia de representar direta e unicamente os sentimentos: "Uma nova definição do cinema, já não como reflexo duma realidade, mas como produção de um sentimento"⁸.

É comum, nos filmes de Garrel, a presença de personagens afundadas na droga, em luta contra a dependência química e psicológica. No entanto, a pior droga, a pior obsessão que os protagonistas de seus filmes mais recentes têm enfrentado, é o ciúme – tema que sempre existiu no cinema de Garrel, mas em torno do qual seus três últimos filmes se articulam sistemática e obsessivamente. Esses filmes já não trazem aquele trabalho intensivo com a matéria plástica da luz, que lhe garantia traduzir em situações visuais autossuficientes toda uma galáxia de estados afetivos e conflitos emocionais. *Amante por um dia* (*L'Amant d'un jour*, 2017) compensa a diminuição daquela força expressiva advinda da brutalidade da luz com um investimento inaudito na trama, uma maior amarração romanesca. Dessa ligação mais próxima com a estrutura narrativa oriunda do romance realista se sobressai em seu cinema justamente um dos temas prediletos de alguns dos maiores romancistas, de Balzac a Machado de Assis, de Arthur Schnitzler a Marcel Proust: a paranoia do ciúme. Terá Garrel passado dos tempos de cineasta-pintor para voltar-se à literatura?

Artigo inédito

8 Bernard Eisenchitz, "Ano um, premières notes", op. cit., p. 35.



a criança-cinema

Alain Philippon

Para que o filme nasça, é preciso que ele se revele, saia da noite de antes do cinema. Do escuro, emerge primeiro o branco dos vestidos das garotas que dançam, aéreas. A imagem é leve, como se flutuassem. Ela dá ao filme seu *Lá* e diz que, embora o tema possa tornar-se grave, nada nele pesará. Em termos musicais, essa tonalidade inicial tem a clareza do modo Maior. O filme, em seguida, se transformará, passando para o Menor nos momentos de aflição, retornando depois ao Maior, e assim por diante. Essas modulações conferem a *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979) a respiração da vida. É ainda mais comovente o fato de a representação do cotidiano na tela ter, como sabemos, todas as chances de ser pegajosa e cinzenta – e *A criança secreta* consegue o milagre de não ter sequer um plano cinza ou grudento. Também não há um só plano que seja um pouco posado. Isso significa que o filme logra escapar de dois temíveis perigos do cinema: o naturalismo e o maneirismo. Voltaremos a essa questão em instantes. Podemos imaginar outro nascimento: no escuro, um círculo se abre (a objetiva), se amplia (um casal), se amplia mais (o círculo familiar). Adiante, surgem no círculo um pouco de gente e um pouco de mundo.¹ Como as ondas que o impacto de uma pedra jogada cria na água, o filme se organiza em círculos concêntricos: o centro é a câmera, o coração. Como se diz na obra: “Uma câmera no lugar do coração”. De fato, se consideramos *A criança secreta* magnífico, é em primeiro lugar porque sentimos que nasce dessa necessidade,

¹ Perdeu-se, na tradução, a polissemia do substantivo *monde* no jogo de palavras do original francês “*un peu de monde, un peu du monde*”. [N. T.]

dessa obrigação interior sem a qual nenhuma obra verdadeira pode ver a luz.

Philippe Garrel, em seus três ou quatro últimos filmes, havia ido longe demais, de modo um tanto assustador, no isolamento e no fechamento. Paradoxalmente, era possível ver nesses filmes a afirmação de uma beleza certa e ao mesmo tempo dar-se conta da quase impossibilidade de acompanhar o diretor: isolado em sua viagem, ele havia subido muito alto para, além da camada atmosférica em que o espectador pode encontrar seu lugar, receber sua dose de oxigênio. Garrel estava ali, sozinho, na estratosfera do cinema: todo espectador tem seus limites, suas resistências e a necessidade imperativa de que se fale com ele. Alto demais, longe demais. Garrel não tinha mais um destinatário possível: o espectador estava inacessível. O sucesso de *A criança secreta* deve-se simplesmente (se é possível falar assim, já que a descida de volta às zonas menos rarefeitas não deve ter sido tão simples) ao fato de que o filme põe os pés no chão, reencontra o real – e mais precisamente esse real no real que é a autobiografia. Para se emocionar, não é indispensável saber que a maioria de suas sequências é diretamente originada por fatos ocorridos na vida de Philippe Garrel. Podemos, no entanto, ter certeza de que o uso do diário íntimo pelo cineasta é seu maior trunfo. Retorno ao real, portanto: a vida cotidiana, abalada por instantes de sobressaltos trágicos (luto, hospital, agressão, tentativa de suicídio, toxicomania) de um casal de artistas e, mais ao largo, de um casal. Garrel nos diz de forma implícita que é algo a um só tempo necessário e impossível. Ele devolve os títulos de nobreza a essa velha palavra, “artista”, ainda recentemente tão depreciada. Essa palavra que já não se ousava pronunciar (tinha má fama, era considerada fora de moda ou pretenciosa) retorna com frequência no cinema de Garrel, mas desprovida de arrogância. As personagens não estão contaminadas pela pretensão, frequentemente megalomaniaca, da Arte: ao perder o “a” maiúsculo, o artista ganha em proximidade. *A criança secreta* indica simplesmente a dificuldade de fazer (ou de sonhar) um filme e, ao mesmo tempo, levar uma vida familiar ou social

equilibrada. Há, aí, uma prova tangível da modéstia essencial de *A criança secreta* – modéstia dos personagens e do olhar do cineasta. Produzido do modo mais modesto possível, o filme dá prova, por outro lado, de uma riqueza de inspiração desnorteante: sem fazer a apologia sistemática de um cinema economicamente pobre, pode ser visto como ofensa magistral a diversos discursos queixosos e, sobretudo, como manifestação evidente da força vital do cinema.

É óbvio que a inspiração toca o conteúdo narrativo das sequências, mas talvez esteja de maneira mais intensa na filmagem. Não é absolutamente do interesse de *A criança secreta* interrogar-nos sobre essa problemática que é o ponto nodal de todo o filme. Garrel, já sabíamos, é um filmador extraordinário. Como ele trabalha muito em planos-sequência, a filmagem se constitui como operação primordial de sua empreitada. A noção de filmagem não pode ser reduzida unicamente ao sentido do quadro ou da iluminação. Toda a arte de Garrel está em colocar a triangulação atores-cineasta-aparelhagem técnica na melhor *postura* possível, como se diz de uma configuração estelar que está em posição astrológicamente favorável. Há, nesse estado de graça, um “x” bastante indeterminável, talvez o último ponto visado por toda crítica de filme, o núcleo que resiste à análise. Em termos psicanalíticos, seria o resíduo, o acesso impossível à palavra final, a palavra do fim. Podemos, no entanto, tentar nos aproximarmos um pouco dele: esse fator “x” é, em primeiro lugar, o aqui e agora da rodagem, que quer que tal plano, filmado na véspera ou no dia seguinte, seja diferente do que ele é, o contrário absoluto da técnica do *story-board*. A filmagem de *A criança secreta* dá a impressão de funcionar por sensação, por tato. O que se inscreve definitivamente sobre a película é a marca de um micromomento, de um movimento efêmero, submetido ao humor do cineasta e dos atores. A câmera é viva, e a película é uma matéria orgânica da qual o filme conserva até os acidentes (imagens veladas, contraluz). Cada plano de *A criança secreta* guarda o vestígio do *estado de risco* que marcou o próprio ato de colocar a câmera para rodar: risco tomado por todo cineasta que

trabalha por *feeling*, numa relação de proximidade amorosa com seus atores, e que se recusa a oferecer como saída de segurança as garantias que são o adiantamento de informações sobre personagens ou sobre o tema, ou, então, a elaboração maligna de um *script*, ou a dosagem intencionalmente calculada dos efeitos de escrita. Em outros termos, estamos aqui nas antípodas de um cinema de controle.

Isso não significa que essa atitude implique uma realização desleixada ou o improviso selvagem. Philippe Garrel está em seu 14º filme. Ele já “gastou bastante tinta”, conforme sua própria expressão.² Vem daí o fato de que o material inicial conduz a um filme que concilia recusa do naturalismo e rara proximidade da vida real. Chegamos, neste ponto, ainda que de outra maneira, a uma preocupação central de Jean Eustache. Parafraseando Hitchcock, digamos que aqui temos a fatia de bolo e a fatia de vida. Um belo casamento, cuja chave é a escrita singular de Garrel, sua facilidade em fazer cinema como quem fala sua língua materna. Os admiradores de *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967) ficarão comovidos com a lembrança de certas figuras de estilo completamente vivas, nunca congeladas no blá-blá-blá da retórica, como a inesquecível sucessão de *travellings* para frente sobre Anne Wiazemsky, réplica exata de um movimento análogo sobre Zouzou em *Marie pela memória*, ou o plano de Jean-Baptiste e Élie na plataforma da estação, magicamente levados pelo carrinho do *travelling*, num derramar fílmico lento, daqueles pelos quais Garrel nutre especial afeição. O estado de risco tem por corolário obrigatório a preciosa fragilidade do filme e das personagens. Sempre sob a ameaça da queda, o casal de *A criança secreta* faz a travessia até o fim. De um plano a outro, o filme palpita, vai da felicidade à aflição. A sucessão das sequências desenha um trajeto perigoso sobre um fio precário. Contudo, sempre há espaço, na própria econo-

2 A expressão usada pelo autor, no original, é “*beaucoup mâché son crayon*”, que significa literalmente “mastigou bastante seu lápis”. Poderia ser traduzida por equivalente como “pedalou bastante” ou “suou bastante a camisa”. [N. T.]

mia do plano, para algo que seria, sobretudo, da ordem da plenitude e da serenidade fílmicas. Ainda que carregado de afetos e submetido a violentas tensões e sobressaltos passionais, o plano garreliano se mantém tingido de uma estranha não violência, suprassumo da doçura (por exemplo, na cena dos eletrochoques, de absoluta honestidade na recusa da obscenidade espetacular).

Como um romance, *A criança secreta* é decupado em capítulos. Os intertítulos (“A secção cesariana”, “O último dos guerreiros”, “As florestas desencantadas”, “O círculo ofidiano”) poderiam ser, todos eles, belos títulos de filme: Garrel gasta generosamente seus cartuchos. Eles têm, como a filmagem, uma função ordenadora: funcionam como uma escansão musical (pausa, suspiro), reorganizando o material bruto que são as notas esparsas de um diário e designando o cinema como algo inseparável da vida. Se as personagens de *A criança secreta* se mostram um pouco perdidas, é porque elas erram nessa zona de turbulências em que a vida se confunde facilmente com um romance e os seres vivos parecem personagens de filme: é romanesco sem excessos.

Impossível não ouvir no nome das personagens o eco longínquo de uma interrogação que já foi central nos filmes de Philippe Garrel: a questão religiosa. Objeto ambivalente de crítica e de fascínio em *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969) e *A cicatriz interior* (*La Cicatrice intérieure*, 1972), ela se distancia aqui para reduzir-se a uma simples conotação, a um vestígio suave. *A criança secreta* dá prova de um distanciamento da questão religiosa, de um trabalho de luto, na dialética entre fé e ateísmo.

Jogada de um lado para outro, entre a mãe e a avó, vive em algum lugar uma criança que vemos pouco – podemos, no entanto, ter certeza de que, apesar disso, ela figura no centro do filme, até porque já está no título. Criança de cineasta, *criança-cinema*. Essa criança aparece pouco em carne e osso, mas se deixa ver como uma imagem submetida a efeitos especiais, em uma ilha de edição. É magnífica a ideia de traduzir por meio de efeitos cinematográficos a *manipulação* de que essa criança, sábia como uma imagem, é objeto. Os filmes de Philippe Garrel sempre colocaram em cena crianças pequenas, utópicas, sonha-

das, não muito verdadeiras. *A criança secreta* remete às quimeras da infância, lembrando-nos de que ali onde reina o verdadeiro cinema estão em jogo a criança e o segredo e que o desejo de cinema remete, em última análise, a histórias de medo do escuro, de segredos atrás da porta, de pactos selados dentro de armários, de descidas a porões obscuros ou subidas a sótãos improváveis. Todo o cinema de Hitchcock, por exemplo, funciona com esse material.

A pequena infância do sujeito é, aqui, indissociável da infância do cinema. Há, em *A criança secreta*, uma excelente sequência em que mãe e filho se afastam ao som da música dos filmes de Chaplin. Nos filmes de Philippe Garrel, sentimos com frequência um aspecto de “pré-história do cinema”, um jeito de produzir e de filmar que evoca de certo modo a descoberta, pelos homens pré-históricos, com um pouco de cor na parede de uma caverna, da arte antes da Arte, antes das escolas, das correntes, dos museus. Seu último filme, *O azul das origens* (*Le Bleu des origines*, 1979), foi rodado na manivela, como no início do cinema. *A criança secreta* é ainda portador desse grão do cinema silencioso, ele tem um lado de mostrar sombras: Anne Wiazemsky se precipita em direção à janela, um jato de luz inunda a tela, e é Murnau que ressurgue, *Nosferatu* (1922), a imagem de uma jovem sonâmbula chamada de seu quarto em direção à sacada, atraída por essa perigosa linha divisória entre o dentro e o fora, ameaçada de absorção na profundidade da imagem. Seria essa, então, mais uma citação nesses tempos em que o jovem cinema francês tem tanta vontade de fazer referências? Não. De fato, Garrel não é um verdadeiro *naïf*. Ele viu filmes, é filho da *Nouvelle Vague* e de Henri Langlois, mas em seu cinema a citação está integrada, vem de algum canto de sua memória, faz parte de sua vida e de sua história. Nada de cultural nisso. Mais que falar em referências ou citações, devemos dizer *passagens*, no sentido de Henri Michaux. Ele afirmava que há no adulto passagens da criança: alguém passou e deixou marcas de sua presença.

A criança secreta é, sem dúvida, um dos dois ou três mais belos filmes de um cineasta pouco conhecido que já nos deu algu-

mas obras-primas. Sem que Garrel faça a menor concessão aos efeitos espetaculares que ele, fiel a sua linha, recusa sempre, é também um filme que avança na direção de uma maior sedução. Milagre da filmagem, como vimos, discretas e comoventes pontuações musicais de Faton Cahen e Didier Lockwood e, sobretudo, discurso emitido por um sujeito (o cineasta) a outro (você e eu), discurso em justo equilíbrio entre a condescendência e o distanciamento excessivamente crítico. O filme deveria logicamente quebrar certa imagem que se pode ter de Philippe Garrel, a de cineasta difícil e elitista, dono de um vanguardismo austero. *A criança secreta* fazia falta ao cinema francês. Conheço poucos filmes, em nossos dias, em que o simples plano da mão de um homem nos cabelos de uma mulher seja portador de carga emocional de tamanha intensidade.

“L’enfant-cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n. 344, fev. 1983. Republicado em Philippon, Alain. *Le blanc des origines – Écrits de cinéma* (Paris: Yellow Now/ Côté cinéma, 2002), pp. 151-7. Texto gentilmente cedido pela Yellow Now.

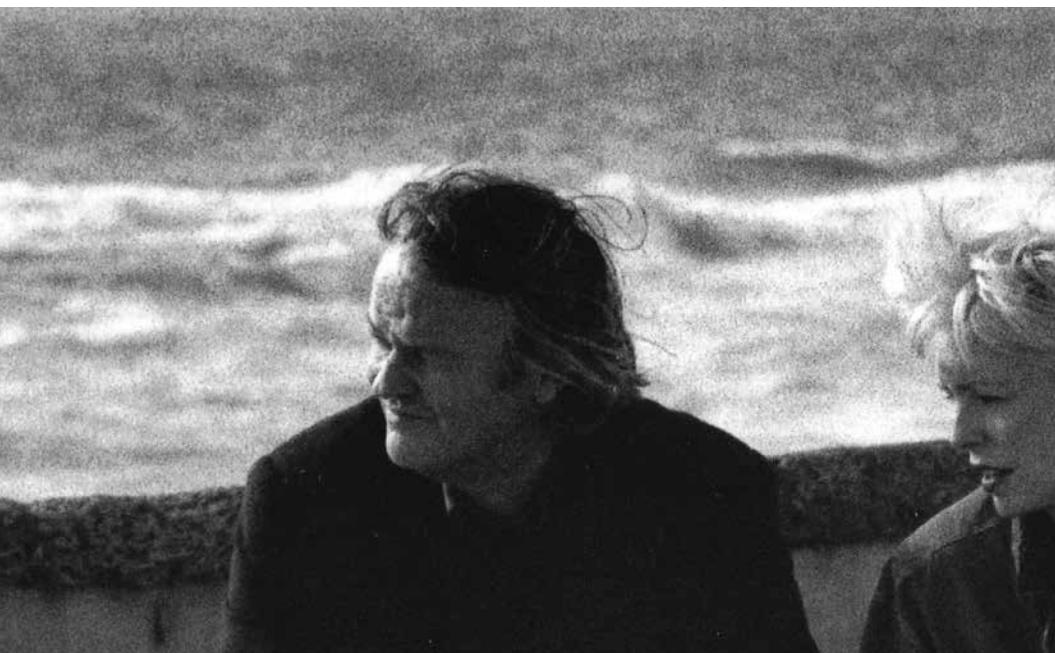
Traduzido do francês por LÚCIA MONTEIRO

amor em fuga

Alain Philippon

Se considerarmos o itinerário de Philippe Garrel com alguma distância, parece que, periodicamente, o cineasta tem que enfrentar um impasse estético ou uma questão difícil de ser resolvida para recobrar a força e a vivacidade de seu cinema. Foi preciso que ele, no fim dos anos 1970, tomasse consciência do impasse do hermetismo e da arte pela arte, com os últimos filmes do que podemos considerar seu primeiro período (*Viajem ao jardim dos mortos* [*Voyage au jardin des morts*, 1976], ou *O azul das origens* [*Le Bleu des origines*, 1979]), para conseguir sair da estratosfera rarefeita em que já não podíamos acompanhá-lo, encontrar o real, graças às virtudes da autobiografia, e realizar o magnífico *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979). Foi igualmente preciso que, em 1985, ele realizasse *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984), filme-naufrágio e filme-limite, em que parecia querer mostrar tudo e conservar tudo (das claquetes à recente crise de apendicite) para que tomasse consciência dos limites da autobiografia quando esta permitia oferecer um coração totalmente desnudado.

Talvez por isso (mas é apenas minha hipótese), os três filmes seguintes tenham sido escritos com roteiristas (Jean-François Goyet) e/ou escritores (Marc Cholodenko e Muriel Cerf), ao mesmo tempo que Garrel ganhava profissionalismo na composição das equipes. (Escrever a dois, a três, ou mandar escrever não significa, aqui, deixar de dizer “eu”, mas enriquecer o discurso subjetivo, que talvez avance melhor mascarado.)



Provavelmente, enfim, foi preciso que Garrel passasse por (ou enfrentasse) uma questão séria: o luto e a traição, tema de *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991), um filme a meu ver quase feliz, assombrado por um sentimento de culpa que podia se traduzir por “Nico morreu, Jean Seberg morreu, Jean Eustache morreu, e eu continuo vivo..., logo, trai”. (Não podemos negar a Garrel a sinceridade desse sentimento, mas não somos obrigados a subscrevê-lo.)

Provavelmente, portanto, era preciso que o diretor entregasse, cinematograficamente, um fragmento de seu trabalho de luto para que tivéssemos hoje *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993), filme livre e inspirado, o mais belo, a meu ver, desde *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983), muito menos travado e dolorido que o precedente. Não que a dor agora esteja ausente, mas ela se tingi, antes, de doce melancolia.

Adolescente, Garrel filmava adolescentes. Quando se tornou pai, filmou o filho em *Beijos de emergência* (*Les Baisers de secours*, 1989). Hoje, aos 45 anos, ele fala da vida em família, do casal, do amor, do ponto de vista do homem dessa idade. Mesmo que suas personagens – sobretudo, as duas personagens masculinos (Marcus/Jean-Pierre Léaud e Paul/Lou Castel) – tenham chegado à maturidade, sua educação sentimental continua em andamento, não terminada e talvez interminável. Como conciliar atos e discursos? (Paul, pai que escapole, grita: “O mais importante é a família!”.) É possível “educar” os sentimentos? (Fanchon/Marie-Paule Laval, mulher de Paul: “Por que giramos como cata-ventos? Sabemos o que os faz girar, mas e nós?”). Como preservar sua própria liberdade sem que ela vá, contudo, contra o desejo do outro? (É o sentido do momento esplêndido em que Paul, que passou a noite na casa de amigos para ficar perto de Ulrika/Johanna ter Steege, acorda de madrugada com um telefonema de seu filho, furioso: “Mas eu queria te ver agora de manhã!”.) Estas são algumas das perguntas de Garrel, ao mostrar, pela primeira vez de modo tão frontal, uma família – composta por Paul, Fanchon, Pierre, o filho adolescente e a filhinha que acaba de nascer.

Garrel filma a família com um realismo cru, que vai do problema da louça ao da troca de fraldas, passando pela rebelião do adolescente contra as pequenas tarefas cotidianas, como deitar-se, arrumar o quarto, calçar meias. Há aí um horror, às vezes ligeiramente tingido de humor (o que talvez seja apenas defesa de espectador), do qual Paul fugirá mais de uma vez, seja por uma noite, na cena evocada, seja por uma ida solitária a Cadix (lugar onde se encontram pessoas que querem ficar sozinhas ou salvar a própria pele, como lhe dirá um desconhecido encontrado por acaso). Numa cena magnífica, vamos vê-lo até mesmo, certa noite, correndo na rua, com uma mala na mão, perseguido pelas repetidas súplicas, dilacerantes, insustentáveis, do filho na janela. A vida de família pintada por Garrel não teria sido tão forte sem a presença desse adolescente (admiravelmente interpretado por Max McCarthy), duro até a antipatia, com a voz seca e cominatória, absolutamente intervencionista em relação a seus pais, intrometendo-se assim que começa uma discussão, ordenando ao pai que fosse ver a mãe, aos prantos, perguntando agressivamente ao pai, numa quarta-feira, o que a família fará no sábado etc. É para esse adolescente que, certa noite, Paul, exausto, trocando a fralda da filha e gritando que isso é tarefa das mães, dirá, *en passant*, que seu próprio pai foi embora...

Pois o fato de ser pai, para Garrel, não implica esquecer o ser filho. Garrel remonta a uma geração anterior e faz com que Marcus e Paul (sobretudo Marcus) falem, demoradamente, em uma viagem noturna para a Itália, a respeito de seus pais, o de Marcus, de quem ele teria gostado muito de “dar na cara”, e o de Paul. “Foi preciso que seu pai se mandasse para que você se tornasse o filho dele”, diz Marcus a Paul. Isso vai além da simples afirmação de um determinismo familiar: o filme se enriquece com uma nova dimensão, pois, com a potência da evocação, por mais odiados que tenham sido, os pais dessa geração de 1968, que reivindicou a orfandade (simbólica) – Marcus e Paul tinham vinte anos naquela época –, retornam com força. Se as relações entre pai e filho percorreram, com frequência, a obra de Garrel, elas nunca foram tão ricas quanto a partir do momento em que ele

põe em cena três gerações (não tem a menor importância que uma delas esteja aqui diegeticamente ausente): lembramos a belíssima sequência de *Beijos de emergência* em que Maurice Garrel, testemunha atenta do dilaceramento do casal formado pelo filho e sua esposa, lhe dizia, pausadamente, sobre a criança: “Sua história lhe interessa”.

Tudo isso está escrito – e bem escrito. Os diálogos, aberta e lindamente literários, indo da fórmula lapidar (o “acontece de ainda amarmos quando já não somos amados”, de Hélène, mulher de Marcus, friamente proferido por Dominique Reymond) ao longo monólogo (como o de Ulrika no belíssimo plano fixo do cais da estação de trem), são às vezes quase música quando ditos com os vários sotaques no filme: alemão, por Ulrika; inglês, pela mulher encontrada em Cadix; italiano, por Lou Castel. Quando as personagens se calam, a música para piano de John Cale (improvisada, me disseram, diante da imagem) tem os mesmos sotaques ligeiramente melancólicos que a de Fatou Cahen para *A criança secreta* ou *Liberdade, a noite*, na mesma descendência jarrettiana. É emocionante como o filme leva o espectador a ouvir essa música com entonações conhecidas, como se os planos de Garrel já fossem seus portadores em potencial, como se fossem, em si mesmos, música.

O roteiro, tal como Paul, é fugidivo, excluindo cenas utilitárias, em prol de elipses radicais. Concedendo-se livremente uma pequena digressão na casa de Georges Lavaudant, que ensaia uma peça (Paul é ator, e só saberemos disso, furtivamente, nessa ocasião), demorando-se nos momentos de amor de Paul com Ulrika e também tomando, às vezes de maneira impressionante, uma cena em pleno movimento (um pouco como em Pialat) ou tratando-a somente em dois ou três planos, como aquela em que Hélène deixa Marcus por outro homem ou, ainda, aquele grande momento de cinema no qual, em Roma, sucedem-se um plano de Marcus telefonando para Hélène, um *close* bem próximo, magnífico, inundado de brancura, de Hélène deitada e um *close* de Marcus, do qual não saberíamos dizer se ele faz um *raccord* com o plano precedente ou com o seguinte (Paul

adormecido). Sentimos várias vezes uma espécie de punção em cenas das quais, na montagem, conservaram-se apenas breves fulgurâncias. A montagem é verdadeiramente musical: ela não joga com a desconstrução, e sim com alternâncias de acelerações e desacelerações, rupturas e saturações. O sentimento de eclipse, ou até mesmo de ruptura, é ainda mais forte, pois, no mais das vezes, Garrel faz *closes* bem aproximados, com um mínimo de indicações sobre o cenário. (Até mesmo em Roma, ele filma duas ruelas e um pórtico de igreja sem nenhum plano geral e nenhuma vista pitoresca. Talvez a única exceção a essa regra seja o plano aberto da orla de Cádiz.)

Outrora totalmente do lado do cinema de poesia, Garrel, agora com roteiros mais construídos, mais coesos (mas, de modo algum, cimentados, está claro), pode misturar cinema de prosa (do qual ele tira vantagens sem sofrer com suas restrições) e cinema de poesia, um cinema liberto das amarras narrativas em que, tal como o descrevia Pasolini, “percebemos a presença da câmera”. Pois sentimos a um só tempo, em Garrel, o resultado e o ato da filmagem, com ligeiros tremores do quadro e a sensação, rara no cinema, da vida da própria película, especialmente nos *closes*. O que toca, e toca Garrel nos *closes*, é a pele, seu grão, a barba de dois dias de Léaud e Castel, os poros das mulheres. Há aí, reforçado pelo magnífico, pois autêntico, preto e branco, sem quaisquer maneirismos, de Raoul Coutard, uma sensação de matéria (a película e a pele, ambas vivas) raramente alcançada no cinema, salvo em Bergman.

Na já evocada cena da viagem de carro, o rosto de Jean-Pierre Léaud atinge algo de mineral: as rugas são sulcos; os olhos, pedras pretas. (Quando cobre parcialmente o rosto com a gola do casaco, ele fica parecido com Artaud.) Talvez seja em Léaud e Lou Castel que mais se note – embora haja momentos belíssimos com todas as intérpretes femininas – o milagre da pura captação, do puro registro próprio aos momentos privilegiados do cinema de Garrel, que dizia fazer “reportagens sobre atores”, o que continua sendo verdade. O “novo” Léaud, revelado por Olivier Assayas em *Paris s'éveille* (1991), esse Léaud que atinge agora uma incrível

expressividade pela interiorização, é magnífico. Garrel reserva para sua personagem a esfera da fala (Paul fala pouco): escritor que foi proibido de escrever (“não sei por quem, mas em altas esferas”), é ele quem faz os discursos gerais, filosóficos, sobre a arte e a família. E, ditas por ele, certas fórmulas que parecem compostas para ele (“Não basta entrar em pânico, é preciso ainda saber por quê” ou “Passamos do condicional ao futuro”) serão ainda mais memoráveis. Não é surpreendente reconhecer, por momentos, atrás do rosto de Marcus, uma personagem de Truffaut, o Alexandre de *A mãe e a puta* (*La Maman et la putain*, 1973), ou o homem ferido de *Rua Fontaine* (*Rue Fontaine*, 1984), este de Garrel, já que Léaud, intrinsecamente e há muito tempo, tem essa capacidade de capitalizar personagens fortes que interpretou.

Por isso ficamos ainda mais emocionados ao perceber sobre, ou sob, Lou Castel os traços do jovem de *De punhos cerrados* (*I pugni in tasca*, 1965), de Marco Bellocchio, ou do jovem de *Les Enfants du placard* (1977), de Benoît Jacquot, sem nos esquecermos de *Ela passou algumas horas sob a luz do sol*, evidentemente. É muito impressionante essa história do cinema como que sedimentada, por estratos sucessivos, em um ator. O rosto, obviamente, comove muito, como o de Léaud com suas feridas. E o andar e a silhueta também: mesmo em externas, por exemplo quando anda de um lado para o outro diante da igreja romana, ele parece esbarrar nas paredes de uma gaiola invisível, como se um pensamento interrompido o obrigasse a uma constante mobilidade. Algo nos toca, aliás, desde o segundo plano do filme, aquele *travelling* para trás que enquadra demoradamente Marcus e Paul conversando sobre um encontro (um nascimento), o de Marcus e Hélène. Esses dois corpos ligeiramente corcundas, um pouco pesados, incomodados pelo frio (*O nascimento do amor* é um grande filme noturno e invernal), têm, sem dúvida, o andar do próprio Garrel. Mimetismo? Talvez. Em todo caso, talvez seja por isso mesmo que Garrel escolheu esses dois corpos, encarregando-os implicitamente de traduzi-lo enquanto ele os filmaria, traduzindo-os no mais belo *loop* ator-diretor que se possa imaginar.

No último terço do filme, Paul conhece uma moça (Aurélia Alcaïs). Um amor nasce. Garrel se dá ao luxo de um plano tão pudico quanto audacioso, no qual, sob o olhar de Paul, a moça, com o rosto em *close*, lava o sangue de suas regras... Eles se veem, se reveem. Não saberemos o que acontecerá com eles. Paul, idêntico a si mesmo, propõe a ela, quando se separam em frente a uma estação de metrô... fazer-lhe um filho. “Não estou te pedindo um filho, só um beijo.” Última reviravolta, último traço de leveza sobre uma questão que o filme mostrou ser tão séria. A moça desaparece na escada, e a partir de agora só se enquadra, longamente, a entrada do metrô, última abertura da ficção, fim suspenso de um filme aberto e livre.

“L’amour en fuite”, *Cahiers du cinéma*, n. 472, out. 1993. Republicado em Bax, Dominique e Béghin, Cyril (dir.). *Philippe Garrel – Monographie* (Bobigny: Magic Cinéma, coleção Théâtres au Cinéma, t. 24, 2013), pp. 205-7. Texto gentilmente cedido pela Yellow Now.

Traduzido do francês por ELOISA ARAÚJO RIBEIRO



o povo que dorme:

notas sobre o cinema
de philippe garrel

Marcos Uzal

Em 1978, Philippe Garrel declarava: “Se de algum modo há uma divisão dos povos, deve haver um povo que prefere dormir e um povo que prefere estar acordado”¹. Trinta anos mais tarde, em *A fronteira da alvorada* (*La Frontière de l’aube*, 2008), François escreve a Carole: “Nós somos o povo que dorme; o povo que faz a história é muito mais numeroso. Então, vá dormir”. Essa distinção de um povo que dorme em meio a uma maioria acordada é uma definição possível para a postura dos personagens de Garrel, para a natureza de sua marginalidade, para seu cansaço existencial.

os que “nasceram cansados”

O “povo que dorme” de Garrel se reconhece na fixidez dos olhares, na lentidão dos deslocamentos, na doçura da voz. Essa sonolência pode lembrar a de determinados modelos de Robert Bresson – *O diabo provavelmente* (*Le Diable probablement*, 1977) e *Quatro noites de um sonhador* (*Quatre Nuits d’un rêveur*, 1971) e assombram *Os amantes constantes* (*Les amants réguliers*, 2005),



¹ Declarações coletadas por Emmanuel Mairesse em “Dix ans après: Philippe Garrel”, *Cahiers du cinéma*, n. 287, abr. 1978, p. 63.

com a diferença essencial de que o esgotamento do corpo não resulta, em Garrel, no automatismo dos gestos, mas em seu entorpecimento. Se o quarto e a cama são os lugares privilegiados dessas personagens, isso ocorre primeiro porque se trata daquelas que “nasceram cansados”, como diria Henri Michaux. Nessas camas, encontradas até mesmo em alguns títulos – *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969), *O berço de cristal* (*Le Berceau de cristal*, 1975) –, deita-se para falar tanto quanto para dormir, para fazer amor, usar drogas, mergulhar no próprio silêncio ou no do outro. Nelas se colocam as crianças para dormir. Nelas se sonha. O cansaço das personagens de Garrel, apesar da forma destrutiva em que frequentemente desemboca (melancolia, depressão, loucura), pode ser reivindicado como uma relação com o mundo, uma espécie de desprendimento social. Roland Barthes diz, ecoando Maurice Blanchot (*L'Entretien infini*): “O cansaço é inclassificável e inclassificável, não tem local, não tem lugar, é socialmente insustentável. (...) Daí o grito, o grito evidentemente cansado, de Blanchot: ‘Não peço que eliminem o cansaço. Peço que me reconduzam a uma região onde seja possível estar cansado’. O cansaço é, com efeito, a reivindicação exaustiva do corpo individual que exige o direito do repouso social”². O cansado é aquele do qual a sociedade e a história não podem tirar nenhum proveito, que não pode lhes oferecer nada. Em *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967), o ato de ficar na cama, mais para conversar que para dormir, era mostrado abertamente como um gesto revolucionário, o questionamento radical de todo trabalho e estudo. Nesse primeiro longa-metragem, já se declinava a maior parte das formas garrelianas da exaustão e do sono: do abandono amoroso àquele que a droga oferece, do sonho à loucura, do tédio ao niilismo, da utopia ao suicídio.

2 Roland Barthes, *Le Neutre – cours au Collège de France*, CDs editados por Du Seuil. A propósito do cinema de Garrel e do neutro barthesiano, ler os textos de Buster (*Éloge du neutre e À travers le miroir*). Disponível em: [theballoonatic.blogspot.com]. Agradeço a Frédéric Majour, pela ideia de um atalho barthesiano.

a arte deserta a história

Na já citada entrevista de 1978, Garrel se opõe à comparação entre uma filmagem e uma guerra, tal como a fórmula Samuel Fuller em *Pierrot le fou* (ou Robert Bresson, ao escrever: “Cinematografia, arte militar. Preparar um filme como uma batalha”³). Ele cita dois filmes de Abel Gance como exemplos de cinema “desperto”: “Quando criança, assisti a *Napoleão* (*Napoléon*, 1927) na escola; aos 25 anos, vi *Bonaparte e a revolução* (*Bonaparte et la révolution*, 1972). Trata-se ainda da história da guerra; há muito mais homens que mulheres na tela. É o povo desperto”⁴. Interessando-se apenas por aquilo que torna possível a presença das mulheres, pelas trocas amorosas e amicais, mais pelas “cicatrices interiores” que pelas feridas dos combatentes, Garrel declara, pelo contrário: “Eu dou as costas à guerra com a arte”⁵. A guerra assombra seu cinema e, de certo modo, se faz nele onipresente, às vezes de modo explícito – as guerras indefinidas de *O revelador* (*Le Révélateur*, 1968), *A concentração* (*La Concentration*, 1968) e *O leito da virgem*, a Guerra da Argélia em *Liberdade, a noite* (*Liberté, la nuit*, 1983), a Guerra do Golfo em *O nascimento do amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993) –, outras vezes de modo latente, inscrita na revolta das personagens ou contida em sua angústia, como uma ameaça constante, um murmúrio do mundo. A história seria, portanto, uma guerra perpétua desertada pelo artista, e pertencer ao “povo que dorme” equivaleria àquele salto para “fora da fileira dos assassinos” pelo qual Kafka definia o gesto do escritor. Isto é, de resto, mais ou menos o que alega o advogado de defesa de François em *Os amantes constantes* quando o jovem poeta é julgado por insubmissão: enquanto artista, ele não pode sacrificar seu tempo em prol do treinamento militar. O “povo que dorme” opõe o *tempo vertical* da poesia ao *tempo horizontal* da história (parafrazeando Bachelard), ele escolhe antes a suspensão poética que o avanço dos guerreiros.

3 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris, Gallimard, 1990), p. 25.

4 Emmanuel Mairesse, “Dix ans après: Philippe Garrel”, op. cit., p. 63.

5 Idem.

a insurreição dos adormecidos

Em *Os amantes constantes*, esses dois tempos se cruzam em maio de 1968, que Garrel mostra como o encontro passageiro do “povo que dorme” com a história. François não faz parte dos organizadores da revolução, mas se reconhecerá nela, essa guerra ecoando sua insubmissão de poeta e seu sono utópico. No meio das barricadas, ele adormece e sonha com revoltas passadas; seu engajamento momentâneo parece, assim, destacado do presente e da cronologia, como se a desordem e a exaltação da revolução pudessem finalmente abolir o tempo horizontal. Maio de 1968 se resume aqui a uma noite irreal, na qual o combate físico se desenvolve como num sonho, sem um verdadeiro confronto. Como se a história fosse pega de surpresa por todo um povo noturno. No dia seguinte, os insurgentes se dispersam, esgotados, adormecendo até mesmo nos telhados. O “povo que dorme” retorna ao sono após tentar fazer história – ou, talvez, desfazê-la. Quando François se desliga novamente do curso da história, a utopia retoma uma forma íntima, cada vez mais dolorosa e solitária. Há, então, uma sucessão de leitos e cansaços: a cama dos amantes, os sofás em que o grupo se dissolve no torpor do ópio, até a cama do suicida. Para aqueles a quem o combate não concerne mais, o ópio é a substância ideal para prolongar em sonhos a revolução abortada e o amor defunto, para se manter em um sono constante e, talvez também, em uma forma de esquecimento que seria a renúncia definitiva ao tempo histórico. Em um poema intitulado “O leito ideal”, François escreve: “As nuvens, alguns vapores esbranquiçados, estão aí, tão sobre o azul que não podemos imaginá-las diferentes. Diríamos anjos. Naquele leito ele dormiu, aquele cujo olhar desperta ao acaso deste céu no esquecimento”⁶.

6 Tradução livre. No original, “*Les nuages, quelques fumées neigeuses, sont là, tellement sur le bleu qu'on ne peut les imaginer autres. On dirait des anges. Dans ce lit-là il a dormi, celui don't le regard s'éveille au hasard de ce ciel dans l'oubli*”. [N. T.]

a textura dos sonhos

Por ocasião de uma conversa radiofônica na qual Garrel notava que a noite e o sonho sempre interessaram pouco aos espectadores de cinema (“diz-se facilmente ‘é assim que a gente vive’, mas ninguém nunca diz ‘é assim que a gente sonha’”), Serge Daney declarava que até mesmo o sonambulismo de Bresson constituía uma maneira de trazer o sonho à vida social, à vida diurna, contrariamente a Buñuel, o único que soube mostrar a aparência do sentimento do natural em um mundo de sonhos.⁷ Mas enquanto, para dizer de modo breve, a vitalidade do cinema de Bresson se funda no encadeamento dos gestos e o onirismo de Buñuel, no encadeamento das situações, qualquer encadeamento é uma dificuldade em Garrel, por induzir uma forma de ruptura e de clareza próprias ao despertar, enquanto o sono é flutuante e indissolúvel (*insécable*). Garrel não procura fazer com que os sonhos sejam vistos com olhos bem despertos, mas busca, antes, mostrar o cotidiano através do olhar de quem dorme, isto é, suavizar os relevos para manter deles apenas a textura, as intensidades. A suspensão social vem acompanhada, então, de uma suspensão dos sentidos. Isso consiste, por exemplo, em transformar o tempo em luz, o instante em incandescência (sob a luz ofuscante do sol) e as memórias em sombras persistentes (sob a luz vacilante de velas). Em *A fronteira da alvorada*, François se perde entre essas duas luzes, e as aparições de Carole fazem pensar no poema de Desnos citado em *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984): “Resta-me ser sombra entre sombras, a sombra que virá e voltará em tua vida ensolarada”⁸. Na textura algodoadada dos filmes de Garrel, os corpos parecem por vezes flutuar como num banho luminoso em que toda oposição, violência ou histeria seriam absorvidas. Isso não impede nem o desespero nem a loucura, dos quais essa doçura infinita talvez seja até mesmo o

7 Emissão *Microfilms*, France Culture, 23 jul. 1989.

8 Tradução livre. No original, “*Il me reste d'être l'ombre entre les ombres, l'ombre qui viendra et reviendra dans ta vie ensoleillée*”. [N. T.]

cerne. Que o cinema de Garrel tenha se tornado mais narrativo a partir de *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979) é algo que não o impediu de manter sua dimensão onírica e luminosa, que acabou se tornando uma forma de luto: mergulhar sua vida e suas lembranças na matéria do cinema para lhes conferir a incandescência e a infinitude de um sonho.⁹

não escolher

É sabido que Garrel mostra de modo magnífico o nascimento de um amor, como no plano de *Os amantes constantes* em que algumas frases e uma troca de olhares bastam para condensar todas as comoções (*bouleversements*) e todas as promessas de um encontro (“eu te farei descobrir a poesia, você me fará descobrir a escultura...”). Ao mesmo tempo, ele é também, e talvez acima de tudo, um cineasta da separação, do fim inevitável de toda história que reenvia cada um a sua solidão ontológica. Ora, neste cinema que recusa o conflito, a ruptura é a fatalidade dos casais, como a guerra é a da história. *A fronteira da alvorada* é trágico porque a separação encontra-se desde o início inscrita no encontro, no coração de cada vínculo amoroso. François continua incapaz de cruzar a fronteira do título, que é a um só tempo a passagem entre a noite e o dia, entre dois amores, entre um fantasma e a promessa de uma vida. Ele é um adormecido torturado por sua incapacidade de romper, de despertar num luto, por sua recusa de escolher, de acabar. “O cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar”¹⁰, escreve Barthes. François só pode, no fim das contas, sucumbir à miragem

9 Suas observações certamente não têm a mesma validade para todos os seus filmes. Antes do belo retorno dos dois últimos a uma forma mais etérea, Garrel tendia há algum tempo a separar o sonho da realidade. Por exemplo, em *O coração fantasma*, os sonhos se tornavam desajeitados por serem tratados de maneira diferente do resto; em *O vento da noite*, a realidade parecia tão cortante e amarga que qualquer sonho nela soava impossível.

10 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *Œuvres complètes V* (Paris: Seuil, 1995), p. 147. Trad. bras. Hortênsia dos Santos (10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990), p. 109.

em que consiste Carole, mais que à carne mortal, sucumbir à eternidade que ela representa, mais que à promessa de morte presente em todo nascimento. Que ele seja fotógrafo e ela seja atriz decerto não é insignificante: ela é, inicialmente, uma imagem cansada que se furta ao olhar de François, em seguida um corpo que sofre e morre por não mais ser visto por ele, e depois uma aparição eterna. Pensamos em Jean Seberg e seu belo filme sobre o cansaço, *Altas solidões* (*Hautes solitudes*, 1974), em que a atriz assumia totalmente seu esgotamento, renunciando diante da câmera ao controle sobre sua imagem.

Não saberemos se, ao saltar pela janela, François deseja se reunir ao espectro ou fugir dele. Essa última subtração ao mundo talvez seja seu derradeiro modo de não escolher. Em *Os amantes constantes*, depois de uma cartela anunciar “o sono dos justos”, François morre em pleno sonho, um pouco como Thomas, o impostor que não sabia mais se realmente agonizava ou se fingia. O instante da morte, então, é o prolongamento do sonho: uma suspensão infinita. E o suicídio, uma sede de eternidade. “Fala-se de uma nobre raça de cavalos que, quando estão terrivelmente ofegantes, exaustos, têm o instinto de romper uma própria veia com uma dentada para respirar mais livremente. É o que se passa frequentemente comigo: eu gostaria de romper uma veia para garantir minha liberdade eterna.”¹¹

“Le peuple qui dort – Notes sur le cinéma de Philippe Garrel”, *Vertigo – Désertions*, Capricci, n. 35, 2009/1, pp. 57-60. Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do francês por TIAGO SANTOS LIMA

Revisão técnica de MATEUS ARAÚJO e MARIA CHIARETTI

11 Goethe, *Werther*, citado em *ibidem*, p. 270.



atores na alma

Cyril Béghin

Em uma entrevista de 2012, enquanto preparava *O ciúme* (*La Jalousie*, 2013), Philippe Garrel afirmou que não poderia “fazer um filme com pessoas que não são atores na alma”¹. Sob essa expressão metafórica, percebemos outro sentido, mais imediato: ser “ator na alma”², segundo Garrel, não é simplesmente ter vocação para ator. O que significa, então? Há, evidentemente, uma dificuldade em compreender o uso imediato que um cineasta ateu pode fazer da palavra “alma”, mas a dificuldade diminui se considerarmos *O leito da virgem* (*Le Lit de la vierge*, 1969) e o Cristo errante ali interpretado por Pierre Clémenti. Em trajes de Cristo, Clémenti não finge o mistério da encarnação nem de uma interioridade abissal e invisível, ele é composto, inteiramente, de tremores, pânicos e raivas bem visíveis. Ele não encena a possibilidade de uma consciência divina; muito pelo contrário, encena uma exteriorização permanente, uma nudez psíquica sem outro mistério que não o de sua violência insana, sem outro questionamento que não o de sua existência – ele parece se perguntar incessantemente por que está ali. Nisto, a personagem de *O leito da virgem* é tanto uma figura blasfematória de Cristo quanto uma figura extrema do ator: é aquele que “entregou a alma”, que a pôs para fora e, dos cacos espalhados, fez seu espaço de encenação e de representação.

1 Entrevista com Philippe Azoury em Dominique Bax e Cyril Béghin (dir.), *Philippe Garrel – Monographie* (Bobigny: Magic Cinéma, coleção Théâtres au Cinéma, t. 24, 2013).

2 No original, “être acteur dans l’âme”.

A arte de Philippe Garrel nunca esquece o ator no momento de sua nudez. Ou seja, não tenta abolir o trabalho de interpretação sob os signos e os efeitos da presença, como certa doxa moderna poderia facilmente levar a pensar. Garrel não procura vencer o ator desvendando-o de suas técnicas e de suas máscaras. Ele organiza, isso sim, a perturbadora conjunção da nudez e da máscara – a imagem literal disso é a de Louis Garrel adormecendo na banheira, com o rosto coberto de fuligem, no início de *Os amantes constantes* (*Les Amants réguliers*, 2005). Se Clémenti parece estar em seu limite em *O leito da virgem* – balbuciante, exausto, histérico –, nem por isso ele deixa de “desempenhar um papel”, como atestam algumas ações desconexas, o ritmo engraçado com que ele bate em seu asno e a consciência escultural de suas posturas ao longo da cena final, quando está deitado com Maria na beira do rio. Pouco importa, aliás, o que o ator queria fazer ou fazia de fato no momento da tomada; isso é algo que nunca saberemos e que provavelmente ele mesmo ignora. Pois o ator na alma não pode deixar de sê-lo.

Quatro anos depois de *O leito da virgem*, *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974) é inteiramente construído sobre essa ambiguidade. Se reduzirmos seus *close*s a uma pesquisa de autenticidade da presença do ator para além dos signos da encenação, deixamos escapar o essencial. Pelo contrário, o que o filme inventa é a insistência terrível de uma interpretação, até nas evidências mudas da verdade da pessoa. É o que mostra a maneira como Nico, Jean Seberg e Tina Aumont repetem certas expressões, procuram a luz, variam ligeiramente as posições do rosto plenamente conscientes da câmera, elaboram retratos dilacerados, esquizofrênicos, para papéis desconhecidos. É o que o cinema de Garrel faz com os atores: por mais próximos que sejam companheiras, filho, pai, amigos e, às vezes, ele mesmo, o cineasta os reconstrói na tela como seres imaginários que vivem unicamente no apelo de uma ação ou de uma emoção que, em parte, não lhes pertence e que, no mais das vezes, os deixa esvaziados, atordoados ou pensativos, *mas sempre atores*. Simetricamente, seus filmes são quase sempre compostos apenas de atores, ser ator é o estado normal da humanidade que os filmes inventam – basta ver como

Paris se torna um estranho deserto, em *À sombra de duas mulheres* (*L'Ombre des femmes*, 2015), povoado quase unicamente por seu trio de atores ou saber que todos os figurantes da sequência do tumulto de *Os amantes constantes* eram alunos da *Comédie-Française*. A formulação poderia ser ainda mais radical: em Garrel, há uma ontologia do ator. *O ator é um modo de existência em si*. Nesse sentido, Garrel estaria tão próximo de Ingmar Bergman quanto dos efeitos de distanciamento próprios a Godard, Bresson ou Eustache, aos quais ele costuma ser associado. No Bergman de *Persona* (1966), de *O rito* (*Riten*, 1969) ou de *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), as personagens principais são atores profundamente determinados por uma forma de vocação e de disponibilidade afetiva totais – “atores na alma”, portanto.

Ali onde, para construir essa figura de existência, *Altas solidões* repousa sobre um número reduzido de procedimentos (o *close*, o silêncio, a intermitência), *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1984) multiplica as situações e as técnicas, as alternâncias de empatia e distanciamento, as trocas entre a ficção e o real. Os dois filmes constituem juntos uma soma poética ímpar sobre a invenção do ator. Pela maneira de organizar uma confusão constante entre sonho, filmagem real e relato, este último filme propõe o dispositivo mais direto, já que ali o ator parece atravessar esses diferentes regimes de imagem sem mudar. O cineasta que dirige um filme dentro de *Ela passou algumas horas*, papel interpretado pelo próprio Garrel, tem o projeto de fazer uma adaptação de *Fausto*; no entanto, já há certa loucura faustiana atuando nessa constante travessia das aparências e na melancolia que ele compartilha com o outro personagem masculino, Jacques Bonaffé. Ambos só vivem a relação com aquelas que o filme designa como suas parceiras de cinema ou de vida (Anne Wiazemsky, Mireille Perrier) na obstinação de uma outra relação da qual eles já são os atores. O mundo de *Ela passou algumas horas* é composto apenas de atores, que encarnam repetidamente a mesma alternância de felicidade e de dor amorosa, a mesma ronda de emoções das quais, basicamente, eles não passam de substitutos: um povo ambulante de substitutos. O destino faustiano dos

atores na alma é o de ser esses veículos perturbados por algo que eles não viveram, por pensamentos que não pensaram, mas dos quais garantem a memória: “A vida começa aqui. É o começo da memória”, declama enfaticamente Bonnaffé na saída do hospital onde sua companheira Marie (Mireille Perrier) acaba de dar à luz. A criança é real (sua origem última é o verdadeiro Louis Garrel), mas nós só vimos Marie colocar um travesseiro debaixo do pulôver, como simples atriz, na cena precedente. O próprio filho é o veículo de um amor perdido, como explica Bonnaffé em outra cena: “Eu preenchi o vazio que Christa tinha deixado em minha vida com o nascimento de uma criança”. A criança é, assim, um “pequeno cavaleiro”, como no canto em *off* que ouvimos na última parte do filme. Todo ator garreliano é esse pequeno cavaleiro que vai defender diante do mundo a memória de uma emoção perdida por outro.

Mireille Perrier parece sempre pensativa em *Ela passou algumas horas*. Ela torce um lenço, balança a cabeça de um lado para o outro, com os olhos no vazio, morde uma flor branca, sorrindo, lança risinhos maliciosos para fora do campo depois de dizer algumas palavras que não se ouvem e, às vezes, parece também escutar algo inaudível. Não sabemos precisamente em que ela está pensando, e isso não tem importância. Ela oferece os possíveis de seu rosto e de minúsculas ações à circulação de emoções que o filme deixa de fora. Assim ela é atriz, visível e ininterruptamente, totalmente disponível por sua existência inteira. Como Anne Wiazemsky no início do filme, quando aceita voltar para o apartamento de Bonnaffé, ela poderia dizer em definitivo: “Agora já não é a minha morte que me dá medo. É a morte dos outros que me faz chorar”.

Publicado originalmente por ocasião da exposição do Museu Nacional de Arte Moderna de Seul (Coreia do Sul), sob o título “Acteurs dans l'âme”, em *Philippe Garrel: un désespoir éblouissant* (Seul: Hyunsil, 2015). Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do francês por ELOISA ARAÚJO RIBEIRO

manifesto por um cinema violento

Philippe Garrel

A película é a matéria reflexiva das imagens mentais, as quais devem tender à abstração: abstração dos signos (o quebra-cabeça), assim como da declaração (a totalidade), de acordo com a coincidência do formulado e do formulante = para serem recebidas pelo espectador para além do entendimento e, simetricamente, filmadas pelo autor para além do entendimento.

O cinema, quando esvaziado de toda dramaturgia anedótica e psicológica (grau de perfectibilidade do filme), pode dar conta da ascensão sob a agressão perpétua, passa o estágio da fala aos confins da angústia e da ironia reflexiva. A revelação que atinge o autor após a explosão da necessidade da expressão na meditação não pode ser filmada por ele senão em um estado de sonambulismo desperto.

O cinema usa a mesma codificação do sonho, então pode ser recebido por todos, já que cada um sonha em seu canto. Assim desmorona o conceito de esoterismo.

O filme pode ser avaliado de acordo com os critérios espaço-temporais, posto que todo recuo a sua concepção, assim como a sua concepção, é excluído.

Em 1968, seguindo a proposta de Alain Jouffroy, quatro cineastas afiliados ao grupo Zanzibar escrevem para a revista *Opus International* “Quatro manifestos por um cinema violento”. São eles, nesta ordem: Daniel Pommereulle (“A violência do cinema reside principalmente no fato de que ele escapa a toda tentativa de comunhão”), Serge Bard (“A violência do cinema só pode ser a restituição do deserto integral que funda a relação irreconciliável do espectador com a tela”), Patrick Deval (“O cinema torna o mundo insuportável”) e Philippe Garrel, cujo texto reproduzimos aqui.

O novo critério que, então, aparece para estimar o filme é a transparência. O espectador é assimilado, querendo ou não, pelo autor, que o conduz a um sono desperto que ultrapassa os traumatismos biográficos individuais para definir sua condição. A identificação acabando ao mesmo tempo que termina a projeção, saindo da miragem o espectador se vê obrigado a se redefinir. Seguirão, ou não, modificações de comportamento como na saída do sonho. O que nos faz lembrar que o pensamento é axial, contagioso e evolutivo. De acordo com esse ideal, o cinema constitui um novo modo de comunicação por violação da personalidade – em sentido único, a mais desenvolvida das comunicações. Esteja dito.

Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval, Philippe Garrel, “Quatre manifestes pour un cinéma violent”, *Opus International*, n. 7, “Violence/ Mai 68”, jun. 1968, pp. 33-5.

Traduzido do francês por TIAGO SANTOS LIMA

fragmentos de um diário

Philippe Garrel

Se decidi tratar de Frédéric Pardo, o pintor, e de Jean Seberg, a falecida atriz, é porque são dois artistas dos que mais impressionaram (se não foram os que mais me influenciaram) entre todos aqueles com quem cruzei na vida. Jean, pelo jogo de atuação, e Frédéric, pela abordagem do imaginário.

E é claro que ainda há Godard, o mestre que eu tinha escolhido para mim. Porque os *Cahiers* me pediram para ilustrar meu percurso para o lançamento de meu filme *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991). Eis aqui alguns trechos de meu diário que lhe concerne, bem como um texto sobre meu pai.

meu pai, o ator

Eu amo meu pai, porque ele é uma das pessoas que fizeram essa geração que admiro. Em *La Maison des Bories* (1970), de Jacques Doniol-Valcroze, ele pede que seu filho de doze anos lhe mostre a lição de francês, que se encontra cheia de erros ortográficos. No modo como tira sarro do filho ao mesmo tempo que o protege, há um pouco de sua atitude em relação a mim.

Meu pai também atuou em *Adieu Philippine* (1962), de Jacques Rozier, que é realmente o tipo de trabalho realizado por sua geração. E em *Nada* (1974), de Claude Chabrol, *Drôle de jeu* (1968), de Pierre Kast, baseado no romance de Roger Vailland, e *Les Perses* (1961), dos grandes dramas televisivos. Isso me faz pensar que há aí uma ética de vida. Ele também era daqueles que fizeram o filme para o Vietnã em diversos *sketches*. Fiz dois de meus filmes com ele, *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967) e *Um anjo passa* (*Un Ange passe*, 1975), que lhe é completamente dedicado e é um

retrato seu. Fizemos este muito depressa, em pleno inverno, sem um tostão, e é um de meus filmes que funcionam bem agora. Outro dia, na Cinemateca, era um dos filmes preferidos das pessoas. A vida circula por ele, e ele fala de mais coisas vividas que meus outros filmes. É exatamente a conversa entre um pai e um filho. Eu não tenho crianças, mas talvez a amizade que me conecta a meu pai seja a única coisa que me daria vontade de ter. (1981)

frédéric pardo

Um amigo pintor.

Hesitei por muito tempo entre a pintura e o cinema.

Frédéric Pardo, a pintura realista clássica herdada do romantismo.

É meu amigo e ele pinta como eu adoraria pintar. Um quadro de Frédéric Pardo é muito grande, tem como tema um de seus amigos ou um de seus amores, e lhes apresenta num cenário de lugares pertencentes aos sonhos, é grandeza natural, tem afinidades com o “novo mundo amoroso” de Charles Fourier e a pintura imaginária de Magritte. Ele tem um mestre, Ernst Feuer Fuchs, que tem a idade de Dalí e cuja fama não chegou a ser grande na França. Desse mestre, ele aprendeu a *têmpera*, método que se transmite desde a Renascença e que ensina como pintar os corpos para que eles pareçam vivos, como pintar as paisagens para que elas pareçam emprestadas da natureza.

Eu admiro sua disciplina e sua humildade. (1982)

jean-luc godard

Naqueles salões em que tudo é refinado, os palácios do espírito cujas portas são abertas pelo haxixe, esses tecidos e essas luzes de ouro, esses quartos de prazer separados por corredores de espelhos, captei o mundo em lassidão e me voltei à mulher. A mulher franca, que reclama seu direito à vida, e não o nada e a morte que eu havia entrevisto por trás das cortinas. Um *petit enfant* realmente cai do céu. Um *petit enfant* cujos sonhos eu aprenderia a preferir. Eu posso voltar a minha torre de marfim. Eu penso em Picasso. Quando eu era pequeno, sempre tinha o quadro que representa seu filho vestido

de arlequim acima da cama (o quadro é inacabado, como o Bonaparte de David). De Picasso, sonhei justamente a propósito dos últimos filmes de Godard. Eu sonhei: Godard juntou e misturou toda a pintura clássica com Picasso. E é tudo isso que é fantástico. Estou no hotel Oriente, sobre as Ramblas, em Barcelona. (1984)

jean seberg

Eu era artista. Ainda não tinha trinta anos. Vivia sozinho a maior parte do tempo, num quarto bagunçado.

Meus filmes não tinham êxito. Eu escrevia roteiros para filmes que eu fazia sem dinheiro algum.

Encontrei Jean, uma atriz de cinema que já não atuava em filmes.

Ela se matou.

Uma mulher com o rosto de Jean me apareceu em um sonho. (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...

Mas eis aqui como ocorreu essa história na vida real.

Eu estava em meu quarto naquele dia, fumando haxixe com toda a precisão conferida pelo hábito.

O sol de inverno descia por trás das cortinas. Adormeci todo vestido. Acordei e chorei no travesseiro no meio da noite.

(“Estou cansado... cansado”, eu pensei, “de minha vida solitária.”)

Mas a emoção de já ter amado e a beleza da minha vida, que eu acreditava ser única, me trouxeram mais lágrimas aos olhos, e eu acabei por voltar a adormecer.

Ao meio-dia desci para a rua. Cruzei com Elisabeth, uma amiga que me levou para a casa de um casal com quem ela ia almoçar.

Eu havia comprado um lírio no caminho para oferecer a essa atriz que eu desconhecia e à casa de quem me levavam sem avisar. Havia de voltar a vê-la.

Tive encontros com ela em meu quarto, na casa dela e num café. Eu observava pela janela a neve que caía no pátio.

Fiz um filme com Jean.

Eu filmava o rosto dela. Às vezes, Jean chorava. Eu ficava parado atrás da câmera. Jean era uma atriz do Actor's Studio e improvisava psicodramas. Eu filmava apenas seu rosto, mantendo, assim, secretas as condições da filmagem. Quando acabei esse retrato, enviei uma primeira edição de seu filme a Jean, que gostou muito. Jean havia feito muitos filmes, mas lhe dava prazer ter um que lhe fosse inteiramente dedicado. No fundo, nesse filme era possível ver sua alma, que era muito bela.

Jean escreveu um roteiro: “*Et maintenant je peux parler d'Aurélia...*” (E agora eu posso falar de Aurélia). Ela também escreveu poemas que vieram a ser publicados. Ela se identificava, cada vez mais, com Aurélia de Nerval, que ela queria interpretar de maneira moderna, e com Joana d'Arc, porque ela havia interpretado a Joana d'Arc dos americanos.

Jean teve uma depressão nervosa. Foi hospitalizada. Os eletrochoques que lhe obrigaram a suportar tiveram consequências trágicas.

Eu voltava a pé dos laboratórios de cinema que se encontram nos subúrbios. Caminhava ao longo do rio. Era o fim do verão. Os pescadores perfilavam-se sob o sol poente.

Atravessei o mercado de pulgas pela porta de Clignancourt, tinha acabado um novo filme e experimentava a alegria de tê-lo entregue. De repente e por acaso, numa calçada, me deparo com a foto de Jean na primeira página do jornal da tarde. “Jean Seberg se suicidou...” (1984)

“Fragments d'un journal”, *Cahiers du cinéma*, n. 447, set. 1991.

Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do francês por TIAGO SANTOS LIMA



sendo o cinema apenas o fazendo

Philippe Garrel

*O Papai Noel tem olhos azuis*¹ é um filme pouco conhecido diante do que se tornará: um mito. Talvez não tenhamos dado conta de que se trata de um grande filme clássico, mas feito de maneira completamente autodidata e extrapolada. Todo mundo quis ver nele um filme de juventude, ao passo que sua beleza repousa justamente sobre o fato de que, desde o início, como Jean Vigo, Jean Eustache faz um filme clássico. Deverá, portanto, haver algo de instintivo na arte. Vendo os recursos de *O Papai Noel tem olhos azuis*, ou seja, nenhum (Narbona, um 2CV, duas fantasias de Papai Noel, uma câmera fotográfica), entende-se que, sejam quais forem os recursos à disposição do cineasta, os problemas do cinema são exatamente os mesmos: o que fazer com uma câmera e um magnetofone? Eustache foi o cinema o fazendo.

Existe algo que aproxima Eustache de Godard. E é por isso que gosto dos filmes de Eustache, bem como dos de Godard, Rozier ou Pialat. Mas de que estamos falando? Fa-

¹ Em um número especial dos *Cahiers du cinéma* dedicado a Jean Eustache, que se suicidou em 1981, Philippe Garrel presta homenagem ao cineasta de *O Papai Noel tem olhos azuis* (*Père Noël a les yeux bleus*, 1969). Em 1984, seu filme *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* foi dedicado a ele. Ele termina com Garrel hesitante diante de uma janela aberta. Jacques Bonnaffé cita Garrel: "Não penso mais no suicídio, a vida é longa, sabe, eu tenho de seguir em frente".

zer um filme não é tão simples. Não se pode fazer qualquer coisa. Brisseau também é assim. São o que chamo de cineastas selvagens, que fazem filmes que são crises dentro da sociedade do espetáculo. Porque, para eles, ainda é preciso convencer as pessoas que têm uma alma antes daquelas que não têm mais nada.

Entre a arte e o comércio, entre o cinema e o espetáculo, há algo de antinomia. Eustache fez filmes contra, contra tudo. E que Godard tenha aberto a via para a modernidade não mudou nada. Nessa época, a imagem ainda era identitária: cada cineasta tinha um estilo, não podia se apropriar do estilo de outro. Era preciso inventar um estilo. E reinventar tudo sozinho. Sobretudo, os meios práticos. A *Nouvelle Vague* dizia *fanaticamente*: "Nosso amor é o cinema". Nossa geração, ao contrário, diz: "Existem coisas mais importantes que o cinema, existem questões superiores a fazer um bom filme, existem coisas a defender com o filme, não existe só o filme a se defender". O cinema, mesmo visto unicamente pelo prisma da arte, não merece a atenção que podemos prestar aos outros homens, em sua vida. Talvez Godard, ao se instalar em Grenoble, tenha se deparado com essa crise.

Quando a *Nouvelle Vague* sequestrou as produtoras comerciais se infiltrando em seu interior, as pessoas, fascinadas pela NV, disseram a si mesmas: é mesmo mais simples que isso, vamos procurar uma câmera e fazer um filme sem nada. Essa determinação era de fato nova. Nós havíamos descoberto que a arte era uma comunicação de grupo autossuficiente, sem a necessidade de ser social como é o cinema hoje. Estou falando da natureza do cinema que isso criou, feito por gente completamente dura, que não tentava ter uma vida de cineasta-patrão, mas antes tentava viver como os pintores. Na revista *Trafic*, alguém dizia, com razão, que, ao contrário do que muitos pensam, o cinema *depois* da NV é mais interessante que o cinema feito *antes* da NV. Jean Eustache é o primeiro desses artistas pós-NV.

Ele faz filmes contra o mundo e para os outros, para aqueles que ainda têm uma alma. Há árvores que nos permitem psicologicamente respirar. Há os filmes de Eustache, provavelmente para provar que a vida é viável.

Declarações recolhidas por Thierry Lounas. “En étant le cinéma, juste en le faisant”, *Cahiers du cinéma*, n. 523, abr. 1998. Agradecemos ao autor a cessão deste texto.

Traduzido do francês por TIAGO SANTOS LIMA

philippe garrel e serge daney: diálogo

Conversa entre um crítico e um cineasta a partir de seu último filme, *Já não ouço a guitarra* (*J'entends plus la guitare*, 1991). Perguntas sobre a experiência, a transmissão, o artesanato, a arte, o sonho, o trabalho... Em uma palavra, o cinema.

serge daney

Quando assisti a *Já não ouço a guitarra*, não apenas achei o filme belíssimo, mas disse cá comigo algo ao mesmo tempo desconcertante e simples (e, confesso, totalmente egoísta): que o único grande cineasta francês de minha geração chama-se Philippe Garrel. O fato de talvez haver apenas um me deixa pensativo. No entanto, é como se parte de mim tivesse sido confiada a um cineasta – e ele a havia “tratado”, filme após filme, à maneira de um pintor que sempre volta ao motivo. Isso me surpreendeu ainda mais por você, em seu último filme, por uma vez, inscrever o tempo que passa, a preocupação com a duração, a trajetória das personagens.

philippe garrel

Não temos um olhar objetivo sobre nós mesmos. Então, não podemos responder a isso. Ficamos divididos entre defeitos e ausência de eficácia. Não podemos comparar nossos próprios filmes com os dos outros. Isso posto, ainda se fazem “antifilmes”.

Contratei um matador profissional (I Hired a Contract Killer, 1990) é um antifilme. Ele segue, a seu modo, a linha dos primeiros de que gostávamos, como *The Edge* (1968), de Kramer; *Il ne faut pas mourir pour ça* (1967), de Jean-Pierre Lefebvre; *Wheel of Ashes* (1968), de Peter Emmanuel Goldmann; *De punhos cerrados (I pugno in tasca, 1965)*, também de Bellocchio; ou *Antes da revolução (Prima della rivoluzione, 1964)*, de Bertolucci. A verdade é que os cineastas dessa época se calaram, como Marcel Hanoun, que não filma mais, morreram, como Jean Eustache, ou se dobraram, como Bertolucci. Acho que o fato de uma geração se dobrar deve ter um motivo econômico. Não é traição. Ser cineasta é também uma profissão e, portanto, se eles se dobram, é porque estão acuados economicamente. Em compensação, há uma retomada. Há sempre, em algum lugar, pessoas que retomaram um cinema que nasce da inquietação.

sd

Como é possível, no meio de todos esses cineastas, que você seja o mais fiel a suas fontes de inspiração? A maio de 1968 e ao que veio depois. Hoje tenho a sensação de que só você continua a apresentar informações sobre a maneira como esse passado pensa e faz pensar. Que isso faça com que as pessoas que viveram essa época pensem é normal, já que é a vida delas, mas que elas ainda pensem sobre isso, só você – e alguém como Kramer – faz. Não se trata de veteranos de guerra; trata-se, simplesmente, de se perguntar o que, nesse combate, se chama fidelidade.

pg

Filhos de artistas pensam que o público tem razão por um lado e está errado por outro. Há grandes artistas escondidos e grandes artistas revelados. É um olhar diferente sobre a arte. Quero ter orgulho dos filmes que faço, mas nem sempre consigo. É como uma ciência exata, na qual faço minha pesquisa. A santificação pelo público está ligada ao acaso. É o caos absoluto, a não ser que se considere a arte uma ciência.

sd

Você diz “arte”, não “cinema”.

Já não sei muito bem se o cinema é uma arte ou não. Não sei o que vai permanecer, como vai permanecer, ser transmitido. São perguntas um pouco abruptas, mas me lembro de você em 1968 e da maneira, que me parecia muito arrogante, como dizia ser um artista e, por isso, não ter que provar nada, resgatar nada, algo que era muito importante para os outros. No entanto, será que, quando se nasce no mundo da arte, a questão que vem depois, quando se trata de fazer do cinema sua profissão, não é a de se tornar um artesão? Há cineastas talentosos desde o início e, por isso, para durar, eles têm que aprender a trabalhar como artesãos. Por exemplo, quando vejo seus filmes, sempre penso em uma pintura de Natividade, vejo a Virgem Santa, o pequeno Jesus, o boi e o asno e penso no único que trabalha o tempo todo, o artesão, José. O que significa “artesão” em relação a “artista”?

pg

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. Portanto, durmo toda noite, sonho e sigo, pode-se dizer, uma reportagem. Uma reportagem que não é bonita nem feia. Se a câmera roda para registrar fatos, é, por assim dizer, objetiva. Tenho uma espécie de inquietação, porque não sei quanto vale o que filmo. 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. Seu campo imaginário está fechado. 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. Não é mais algo infinito. Ao contrário, é como ter duas câmeras frente a frente. A partir desse dia, sabemos quanto o filme vale e, ao mesmo tempo, entramos na estética, terminamos o filme. Foi o que observei em todos os meus fil-

mes. Agora já sei e espero esse momento. Quando ele chega, penso que meu filme já não terá uma envergadura mais ampla. Pois sonhei que filmava, entrei no problema da arte pela arte. É só uma observação, mas é um campo totalmente inexplorado no cinema. O cinema é, portanto, de algum modo, uma ciência, já que há fenômenos que se repetem, segundo leis. O fato de haver dados que não conhecemos muito bem sempre me fascinou.

sd

Foi mais ou menos o que se pensou na *Nouvelle Vague*, não? Em qualquer filme, há reportagem, documentário, todo um movimento que se dirige para a ficção, e então esta impõe sua lei, a linha de fuga da qual somos um pouco reféns. Começamos controlando algo desconhecido e depois já não controlamos algo desconhecido. Há, portanto, leis. Aliás, você é a única pessoa que ainda fala de ciência a propósito do cinema. Você e Godard, claro. É estranho, pois não podemos dizer que estamos numa época de experimentação.

pg

Há uma mistificação sobre a função do cinema como profissão superior. Quando, na verdade, hoje, praticamente todo mundo sabe filmar. O problema atualmente não é saber fazer filmes. Todos os filmes são bem filmados e montados. O problema é que a vida suposta por esses filmes é, no mais das vezes, nula. Os filmes são cativantes, mas o que acontece depois da projeção é um pouco decepcionante. Temos a impressão de que eles supõem essa ou aquela concepção da existência, pequena, mi-sógena etc. Todo mundo sabe amarrar bem um filme.

sd

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, foi o que Bertolucci acabou de

fazer; 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, esse dandismo que encontramos em Eustache, por exemplo. Eu me pergunto, passados vinte anos, como você seguiu esse fio, como procedeu na vida e no trabalho? Ou ainda: por que você é o único a fazer o que faz?

pg

Único, não; há também Godard. Ele é o criador de um cinema inteligente, que procura refletir de modo astuto sobre o mundo. Atualmente, podemos assistir a filmes tão bem-feitos quanto os de Godard, mas eles nunca o farão ver sua vida de um ponto de vista geral, do exterior. É fantástico fazer filmes que comovam mais pelo espírito que pelos sentimentos. Depois disso, a única coisa interessante é a denegação do espetáculo. Em determinado momento, houve uma crítica geral do fato de ver imagens no escuro, crítica própria de nossa geração. É o único lugar em que temos uma particularidade em relação a Godard. O cinema de “cortar os pulsos” está aí de novo. Ainda assim, havia isso em Godard, até a alienação. Nossa geração disse, ao contrário, que um filme não valia a vida. Com o situacionismo, houve uma espécie de recuo. Pensava-se que o cinema era tempo parcial e de modo algum integral. Portanto, é preciso fazer as coisas do modo mais sincero possível e, ao mesmo tempo, não ser totalmente alienado por essa especialidade que é o cinema. Nossa geração não colocou o amor em máquinas como a geração precedente ou a seguinte. Não se vai

até as últimas consequências, mas se tem a sensação de que o fanatismo é uma maneira de alienação. Não se dar conta de que é melhor viver o amor que fazer dele um bom filme é também uma espécie de alienação.

sd

Godard dizia mais ou menos o seguinte: assistíamos a *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), de Rossellini, sobre um cara que coloca a mulher amada em um carro, com a câmera no banco de trás, e não compreendíamos que era possível filmar desse jeito, sem querer obrigatoriamente revolucionar o cinema; era o que bastava para dar certa dignidade a quem fazia isso. Nesse sentido, o amor pelo cinema é sempre o amor pela impureza do cinema. Hoje, está de volta a mística da grande obra, do *opus magnum*, e isso me deixa arrasado. Uma vez mais *O boulevard do crime* (*Les Enfants du paradis*, 1945), de Marcel Carné. Não que seja um filme ruim, mas, se o cinema fosse só isso, eu teria escolhido outra coisa. O que está de volta é a arte *pompier*, o filme de Blier, por exemplo, com corpos nus no trem da morte, em Bouguereau. Mas talvez você viva esse divórcio entre os “profissionais da profissão” e o que você faz de maneira mais serena...

pg

Quando tínhamos vinte anos, ser intelectual em tempo integral era algo menosprezado. Um de meus amigos mais inteligentes se tornou pintor de prédio para lutar contra os intelectuais e a arte. Chantal Akerman se revoltou quando viu a publicidade de Jarmusch que dizia que nunca havia imagens demais. Ela achava o cúmulo dizer isso, quando estávamos numa situação de alienação em relação à imagem. Nenhum artista pode ser criticado hoje, pois o que reapareceu foi a ideologia do trabalho. Ideologia que foi seriamente questionada por nossa geração. Pensávamos que trabalhar era um absurdo. Hoje, Leos Carax, por exemplo, guarda, até mesmo nas piores situações, uma espécie de mística do cinema (e falo de Leos porque gosto muito dele). Ele acha que o trabalho forçado é um bem. Para nossa geração, o

trabalho é o preço a pagar para continuar existindo, mas nunca diremos que é um bem em si. Estamos em pleno retorno dessa moral do trabalho. Por isso é difícil para um crítico demolir um cineasta, pois cada filme é um traumatismo. É como filmar a trezentos por hora, em um carro de corrida.

sd

Será mesmo trabalho? A crítica pôde existir durante muito tempo porque, mesmo quando assistia a um filme, digamos, de Cukor, ela separava o trabalho de Cukor da maneira como o *studio system* trabalhava. Depois disso, a crítica andou junta com os “modernos”, pessoas que trabalham, mas não têm medo de mostrar que são também “trabalhadas”. Quando Truffaut fala, em geral, das *mulheres*, em Bergman, e faz Léaud, em *Os incompreendidos* (*Les 400 Coups*, 1959), roubar a foto de Harriet Anderson de *Monika e o desejo* (*Sommaren med Monika*, 1953), mulher que Bergman amou, ele chega a um verdadeiro equilíbrio entre o crítico e o cineasta. Hoje, porém, não tenho certeza de que o cinema seja trabalho. Alguém que leva anos para fazer um filme tem que se virar como um louco, colocar toda sua energia para financiá-lo, montá-lo, promovê-lo. O que sobra para fazer o filme? Isso é enfadonho para o crítico, pois o que é legítimo é que ele *acompanhe* um trabalho sem, ao mesmo tempo, se tornar assessor de imprensa. É enfadonho porque, com o tempo, não lhe pedem mais nada senão batizar de “filme” um filme. Por isso acredito que estejamos menos na ideologia do trabalho que na ideologia do que trabalha para nós. As imagens trabalham para as marcas. Carax tem uma imagem de artista? Ela trabalha para ele e o protege. Como ele tem um talento considerável, o que está em jogo em seu filme é realmente um teste para todos. Por isso a parte de experiência que passa para os filmes é cada vez mais tênue. Quando isso acontece, por exemplo, a maneira como o garoto de *O jovem assassino* (*Le Petit Criminel*, 1990), de Jacques Doillon, fala, não pedimos mais nada além, dizemos obrigado.

pg

Pode ser que a nova geração se leve muito a sério porque Langlois já está aqui para mostrar *A marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928), de Erich von Stroheim... Um cara que disse “ação” várias vezes está obrigatoriamente persuadido de ter feito um filme. Para mim, Godard é o último cineasta importante – e não consigo colocar os que vêm depois dele no mesmo nível. Estou falando dos cineastas de minha geração. É bem provável que isso venha do fato de termos escolhido gestos mínimos para sobreviver. Com a geração seguinte, aconteceu o inverso, já que escolheram voltar a adotar a ideologia do dinheiro. O cinema é uma arte e, ao mesmo tempo, algo que se compra quando se vai às compras e, frequentemente, se apagam os filmes do passado. Por isso as pessoas não podem ser comparadas.

sd

Isso está ligado a períodos históricos?

pg

Tudo está ligado à história. Durante a Guerra do Golfo, percebi a importância de cineastas como Chris Marker ou Joris Ivens, porque eu tinha uma perspectiva histórica. Ao ver uma imagem de Bagdá, compreendi a importância daquele cinema.

sd

Quando você veio à rádio para *Microfilms*, você me disse: “Hoje, Doillon, Akerman, Jacquot e eu somos os cineastas”. E acrescentou: “Isso posto, fazemos o que podemos, e não há nada de extraordinário nisso”. Algo que se chama cinema perdura há quase um século e continua com essas pessoas...

pg

Sim, mas com serviço mínimo.

sd

Depois do que vimos – ou melhor, do que não vimos – na televisão durante a Guerra do Golfo, é verdade que a lembrança das imagens de Ivens, por mais partidárias que tenham sido, ganharam força. Como se a experiência da guerra nos tivesse sido também retirada. Esse é o serviço mínimo. É o serviço que vai de Lumière a Godard, passando por Griffith e Rossellini. Uma ideia do cinema que é o contrário da ilustração pia, da liturgia decorativa. No campo das imagens e dos sons, há os místicos e aqueles que vão à missa todos os domingos. Prefiro os místicos. A televisão é a missa. Vale dizer que não há imagens. É estupidéz dizer que há imagens demais. Muito pelo contrário, não há imagens suficientes.

pg

Queríamos que o filme fosse mais modesto, que sua apreensão da vida fosse mais justa. Na verdade, isso não fez escola.

sd

O cinema não entrou realmente na vida das pessoas. Entrou em seu museu imaginário ou nas paredes de videotecas.

pg

Como explicar que a pesquisa sobre o sonho, muito presente no cinema mudo, prometida pelos surrealistas, continuada por Buñuel, tenha aportado e não tenha tido de fato continuação? O cinema figurativo de hoje está mais no existencial que no social, mas, de jeito nenhum, no sonho. Freud se perguntava por que os artistas não se inspiravam mais no sonho. Estamos em um cinema de zumbis, de madrugadores, de gente que corre para a câmera e expulsa seus sonhos assim que chega ao set.

sd

Estamos em um período em que o indivíduo se divide entre a realidade do mercado e a exigência da democracia. É esse o triângulo infernal de hoje. É essa a “comédia do individualismo”. Por isso gosto tanto de Moretti: ninguém fala tão bem disso quanto os autores de comédias. Eles têm que se vender, senão desaparecem. Um autor de comédia que não faz rir não é resgatado pelo duplo sentido. Blier, por mais sedutor que seja, não me convence, pois considera o indivíduo resíduo de uma enorme operação cultural em que ele, Blier, é o herdeiro universal, aquele que vai reconciliar tudo. É ingenuidade, como é ingênuo sua concepção cinematográfica do sonho ou da fantasia. Parece que ele diz: como sou corajoso por expor meus sonhos e minhas fantasias, por me inspirar em meu inconsciente, que talvez seja um horrível abrigo de coisas perversas, misóginas, inconfessáveis! Ora, as fantasias são as coisas menos pessoais do mundo, são coletivas. E os sonhos só se tornam perturbadores quando são contados, como em Buñuel. É quando você conta seu sonho que você não pode ser você. O sonho é apenas uma montagem de elementos codificados, que obedecem a regras precisas, impessoais. Talvez seja esse o impasse artístico do individualismo contemporâneo: o indivíduo tem, supostamente, um inconsciente como “se possui” alguma coisa, tem, supostamente, uma vida íntima, inefável, “personalizada”; só os autores de comédia, como Moretti ou Rohmer, conhecem a vaidade que há nisso e nos permitem rir disso como se deve. Vejo a publicidade para *Madame Bovary*, “Madame Bovary são vocês”, então cada um vai pensar que tem uma leitura própria, única, singular de *Madame Bovary*, quando sua leitura – e é isso que acarreta o riso – é a de Pivot.

Por isso, se me perguntam por que gosto de *Já não ouço a guitarra*, não vou dizer que é porque Garrel é autor de comédia (não é realmente o caso), mas porque ele não acredita na possessão. E, principalmente, não acredita no inconsciente como pequeno estoque que deve dar frutos. Em seu filme, há um homem e mulheres em torno dele. Nada há além do espaço rarefeito entre

duas pessoas. O que conta é o espaço circunscrito, é Georges de La Tour. Seu cinema é feito sobre a possibilidade de criar um foco, em todos os sentidos do termo. Acho que você está no limite entre o cinema moderno, que é um cinema do casal e das crises conjugais, e o cinema atual, em que se leva em consideração o indivíduo emancipado, com o qual não sabemos o que fazer. A prova disso é o extraordinário status das mulheres em seus filmes. Nunca pensei que se pudesse aproximar tanto de uma ideia de igualdade entre homens e mulheres. É algo muito misterioso, pois, no fundo, não acredito nisso.

pg

Sim. Peguei essa ideia de Godard quando eu era pequeno. É o único lugar onde eu o achava mais inteligente que todos. Ele fazia filmes com dois propósitos: o de mostrá-los a sua mulher e o de ter uma profissão para se manter. O momento mais importante para ele devia ser quando mostrava à mulher o retrato que tinha feito dela. Tudo isso está na pintura. Eu achava isso bem mais interessante que todo o cinema que existia antes dele.

sd

O efeito Godard vai além do cinema. Diz-se “godardiano” como se diz “proustiano”, “kafkiano”, o que significa que todo mundo viu ou leu suas obras e que impressionou profundamente outros cineastas e escritores. Significa também que não é ele quem terá sucesso de público, e sim quem souber “naturalizar” junto ao público algumas das novidades godardianas. Por algum tempo foi Lelouch, por exemplo. Mas tenho certeza que efeitos desse tipo não são retroativos e que, no cinema, tudo acontece “ao vivo”. Há algo de um veredito sem apelo: ou seja, não acredito que *Um rei em Nova York* (*A King in New York*, 1957), de Charles Chaplin, seja, um dia, relançado triunfalmente. Talvez seja essa a beleza do cinema, talvez seja seu limite. O público às vezes tem talento, às vezes não, mas ele fica em seu lugar e não perdoa quem brinca com isso. E há recicladores imediatos.

pg

Há uma parte de hipnose, de autossugestão do público. Quando dissemos que Jean Eustache era o maior cineasta de sua geração, não quer dizer nada para nós. Eustache era um dos nossos, só isso. Eu tinha certeza de que diriam isso. Só porque ele se matou. É isso a mistificação. Quanto às imagens e aos sons, não temos certeza de nada. Há, portanto, esse princípio de autossugestão (e quando o público vai assistir a um filme que funciona, ele o venera antes mesmo de começar).

sd

Um grande sucesso é como uma coprodução. Às vezes a bola está mais com o público, às vezes não. Há, de todo modo, verdadeiros encontros entre os dois, como quando todos os garotos e os cinéfilos do mundo queriam ver *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: a Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick. Grande sucesso, hoje, *A discreta intimidade de uma mulher* (*La Discrète*, 1990), de Christian Vincent, seria ótimo se pudéssemos projetá-lo logo depois de *A mãe e a puta* (*La Maman et la putain*, 1973), de Jean Eustache. É óbvio que tudo vem dali.

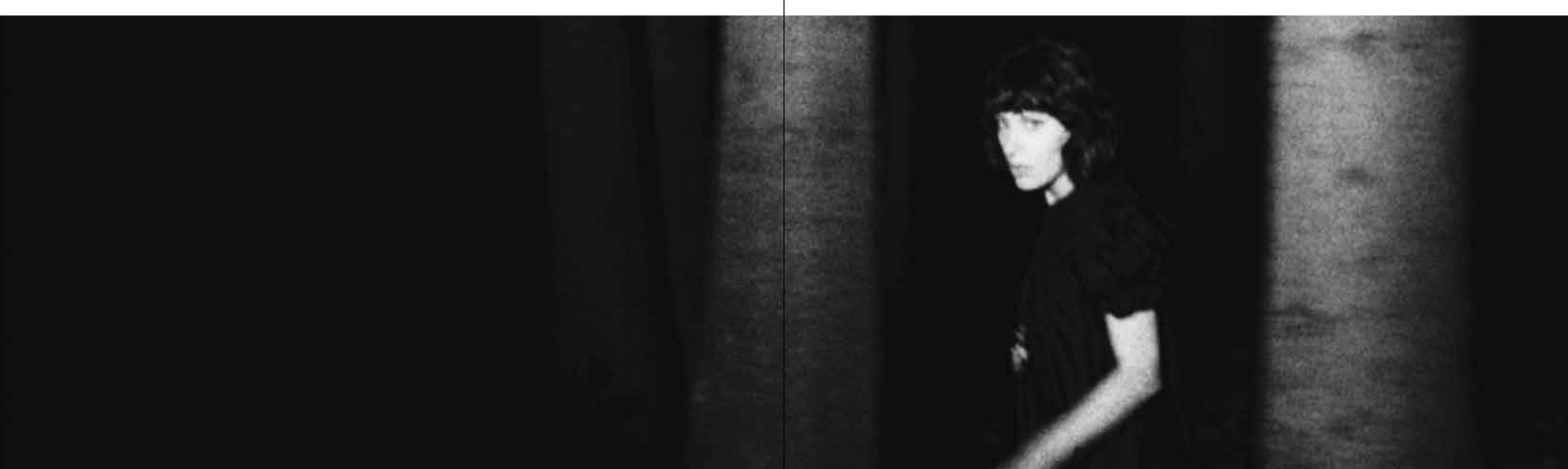
pg

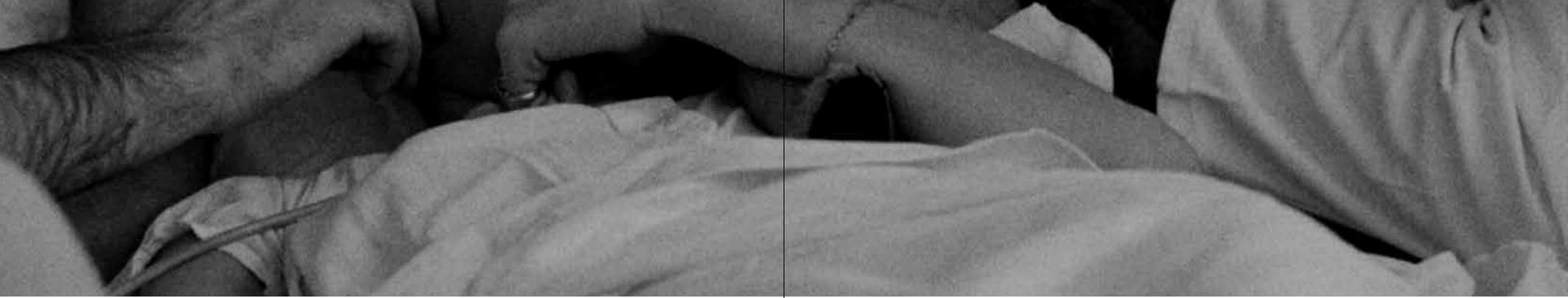
É muito difícil avaliar filmes. Como assistimos a um por um, não distinguimos as alturas. Uma vez, Langlois, que tinha sempre um prazer malicioso em justapor filmes bem diferentes, programou *Persona* (1966), de Bergman, às oito horas da noite e, às dez horas, *Don't Look Back* (1967), de Leacock e Pennebaker, com Bob Dylan. Eu tinha assistido aos dois na cidade e achava *Persona* uma obra-prima e *Don't Look Back*, simpático, sem mais. Quando vi um após o outro, *Don't Look Back* respondeu bem e ficou realmente à altura de *Persona*. Desde então, sei que é muito difícil saber a que altura os filmes de fato se situam. O público se engana um pouco com isso. Podemos considerá-lo ruim, mas, a partir do momento em que conseguimos cativá-lo, ganhamos a partida.

Lembro-me de como assistíamos aos filmes de Stroheim na Cinemateca. Eram muito longos. Eu dormia a metade do tempo. Mas as visões dos planos, entre dois cochilos, eram extraordinárias. Ficava na escala da música clássica. Havia uma espécie de permeabilidade formidável ao imaginário. Hoje assistimos a muitos filmes na promessa dos lançamentos, essa corrida para a frente, e perdemos a escala de valores. Isso posto, o que importa, antes de tudo, é que um filme dê a sensação de existir. Quando eu via os filmes de Godard, aos treze, catorze anos, ficava realmente com vontade de viver. Esses filmes me provavam que o amor existia. Sempre pensei que o cinema fosse isso. Há grandes filmes que nos fazem parecer formigas. Por isso não gosto muito do cinema americano. O problema é desbloquear os mecanismos que nos impedem de pensar. Não admiro *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Godard, como objeto, e sim como ruptura dos limites. O mais importante na arte é o retorno a si mesmo. É nesse terreno que a arte é um pouco salvadora e que ela paralisa a pulsão de morte. Nesse momento, o mais difícil, entretanto, é resistir à neurose do espetáculo.

Entrevista recolhida por Thierry Jousse. "Philippe Garrel et Serge Daney – Dialogue", *Cahiers du cinéma – 40 ans numéro d'anniversaire*, n. 443/444, maio 1991, pp. 58-63. Republicado em Bax, Dominique e Béghin, Cyril (dir.). *Philippe Garrel – Monographie* (Bobigny: Magic Cinéma, coleção Théâtres au Cinéma, t. 24, 2013), pp. 197-9. Texto gentilmente cedido por P.O.L. e Thierry Jousse.

Traduzido do francês por ELOISA ARAÚJO RIBEIRO





**sinopses
críticas**



os jovens desajustados

Les Enfants désaccordés, 1964

França, pb, 15'

Direção, roteiro e montagem: Philippe Garrel

Diretor de fotografia: André Weinfeld

Música: Antonio Vivaldi

Produção: Maurice Garrel

Elenco: Maurice Garrel, Christiane Pérez, Pascal

Laperrousaz, Marcel Domerc, Jean-Noël Roy

Formato original: 35mm

Filmado em Bus Palladium, Parc de Saint-Cloud

Para ir além da versão do filme que ficou famosa e que circula na internet, em que o jovem Garrel dá uma entrevista apresentando seu primeiro curta-metragem em uma rede de televisão, o que pode ser dito do primeiro trabalho do cineasta? Nota-se um fio narrativo tênue, que Garrel retomaria como cerne da construção dramática em sua carreira. Verifica-se também uma avidez pela experimentação, algo que salta aos olhos no início de sua filmografia, além de outros temas caros a ele.

Dois jovens, um garoto e uma garota, fogem de casa e perambulam pela cidade e por seus arredores. Sem rumo, pegam um carro, dirigem até uma casa afastada, passeiam por um bosque e escrevem juntos uma simbólica redação em que a garota anunciaria aos pais que está grávida. Em paralelo, intercalando a narrativa, Garrel insere entrevistas com outras personagens: o professor de colégio do garoto (Marcel Domerc), que discorre sobre a falta de “*élan vital*” do aluno; o pai do cineasta (Maurice Garrel), que comenta sobre a guerra e a sua infância; e um diretor de televisão (Jean-Noël Roy), que fala da impossibilidade financeira de pagar um aluguel para que seu filho saia

de casa. Ao fim do filme, a garota canta uma famosa canção infantil francesa chamada “*Il était un petit navire*”, que, apesar de seu tom, leve conta a história sórdida da tripulação de um navio que sorteia uma criança para ser devorada.

Um sentimento de incompatibilidade e não pertencimento parece aflorar naqueles jovens. Uma melancolia que, traduzida das mais diversas maneiras pelo próprio Garrel em sua filmografia, aqui ganha forma de metáfora da infância. O inconformismo domina o jovem rapaz, que, deitado na grama no colo da garota, diz que está se decompondo e se pergunta, antes de desfalecer, “como Rimbaud se sentiu quando partiu”.

Em um registro de menos de vinte minutos, Garrel, com apenas dezesseis anos, sintetiza muitos temas e motivos que retrabalharia ao longo de sua extensa filmografia. Nem um mergulho na abstração nem uma tentativa de contar uma história, *Os jovens desajustados* nos permite testemunhar o olhar de iniciação de um cineasta que compartilha o amadurecer em meio a uma juventude angustiante.

RAFAEL DORNELLAS

direito a visita

Droit de visite, 1965
França, pb, 15'
Direção, roteiro e produção: Philippe Garrel
Diretor de fotografia: André Weinfeld
Montagem: Martine Giordano
Elenco: Maurice Garrel, Guillaume Laperrousaz,
Françoise Reinberg e Denise Chiabouat
Formato original: 35mm

O filme trata de um adolescente que passa um fim de semana na companhia do pai e da namorada deste. Segundo Maurice Garrel, pai do cineasta e ator de seu segundo curta, o filme é diretamente inspirado na vida familiar: como a personagem retratada, Maurice se separou da mãe de Garrel quando este ainda era bastante jovem – e manteve contato com os três filhos (Philippe, Thierry e François). O título faz referência ao direito, garantido por lei, de que toda criança de pais separados conviva com a família materna e paterna.

Cineasta precoce – tinha apenas dezessete anos à época –, Garrel reconhece a forte influência de Maurice,

chegando a dizer que, no fundo, até seu primeiro longa *Marie pela memória* (*Marie pour mémoire*, 1967), era seu pai o autor de suas obras. Deixando os exageros de lado, em *Direito a visita* podemos identificar amiúde as marcas autorais garrelianas: a dimensão poética e um certo onirismo, a recusa do realismo e a questão do suicídio, alguns aspectos que continuam sendo trabalhados pelo cineasta ao longo de sua carreira. A definição do cinema de Garrel dada pelo crítico Jean Douchet – uma apreensão imediata da vida por meio da criança – é um bom resumo para este filme.

MARIA CHIARETTI

marie pela memória

Marie pour mémoire, 1967
França, pb, 85'
Direção, roteiro e montagem: Philippe Garrel
Diretor de fotografia: Michel Fournier
Música: François Garrel
Som: Jacques Dumas
Produção: Philippe Garrel através do concurso de Claude Berri e do Centre de la Recherche
Elenco: Zouzou, Maurice Garrel, Didier Léon, Nicole Laguigné, Thierry Garrel, Flameta Ortega, Sylvaine Massart, Jacques Robiolles e André Bineu
Formato original: 35mm
* Grande prêmio do Festival d'Hyères 1968;
Festival de Cannes 1968 – Semana da crítica

Primeiro longa-metragem de Garrel, narra a trajetória paralela de dois casais. Unidos pelo acaso – como nos conta o primeiro plano do filme –, ambos serão submetidos a uma série de mecanismos de controle – tanto do destino, quanto da vida cotidiana, impostos por instituições e agentes da sociedade: o primeiro casal, a partir de uma gravidez reprovada pelos pais da garota (não por acaso, uma personagem de nome Maria, que se relaciona com outro personagem, Jesus); o segundo, a partir da depressão que se instaura na relação, tendo como porta de entrada o desalento e o silencioso grito de socorro expresso pelo rapaz.

Vencedor do prêmio principal do Festival de Hyères, em abril de 1968, sob protestos do público, *Marie pela memória*, apesar de ser anterior às produções do grupo Zanzibar, foi incluído no catálogo que a mecenas e produtora Sylvina Boissonnas preparou para a divulgação dos trabalhos do grupo nos Estados Unidos. De fato, o filme de Garrel antecipa uma

série de questões temáticas e formais que serão desenvolvidas por ele nas produções que realizou sob a égide Zanzibar, tal como a reinterpretação do mito cristão e o trabalho com os planos-sequência e as elipses. Contudo, aqui se nota também, e principalmente, a forte influência que a obra de Jean-Luc Godard exerceu sobre o jovem Garrel, como se vê na construção da personagem, ao mesmo tempo cômico e sinistro, encarnado pelo pai do diretor, o ator Maurice Garrel, decisivo nos rumos tomados pelos casais. É como se Garrel retomasse os jovens protagonistas de seu primeiro curta-metragem, *Os jovens desajustados*, e tecesse uma crônica de duas hipóteses: o que lhes teria acontecido se não tivessem concretizado a fuga planejada ou se tivessem se arrependido e abortado a fuga, retornando logo em seguida ao lar. A resposta é um desencanto agônico que clama para que “a loucura chegue logo”, tal como é dito por uma das personagens.

GUILHERME SAVIOLI





actua 1

Actua 1, 1968

França, pb, 7'

Realização coletiva Philippe Garrel, Laurent Condominas, Serge Bard e Patrick Deval, com a colaboração de Alain Jouffroy

Produção: Grupo Zanzibar, seção "Grupos e coletivos militantes"

Filmado em Paris

Formato original: 35mm

Diante das agitações de 1968, o cinema desempenhou o papel de registro e de fabricação de eventos. *Actua 1* (1968), filme considerado desaparecido desde o ano de sua realização até 2014, quando foi exibido pela Cinémathèque Française, adquiriu uma "dimensão legendária", segundo Émile Vergé,¹ tornando-se referência incontornável e ausente do cinema feito nos levantes de 1968. Quase todos os planos de *Actua 1* foram filmados em 35mm pelo próprio Philippe Garrel (então com vinte anos), embora se trate de uma iniciativa coletiva que contou também com Serge Bard e Patrick Deval – sendo os três nomes do grupo Zanzibar. Foi por meio de testemunhas, especialmente Jean-Luc Godard (participante informal) e Garrel, que, apesar da falta do objeto-filme, *Actua 1* permaneceu um ícone cinematográfico desse momento.

O paradoxo acerca de *Actua 1* aparece no material filmico. Finalizado por um *travelling* de mais de dois minutos, prevalecem nas sequências anteriores planos brevemente interrompidos. As imagens tremidas pela câmara na mão, as tomadas encobertas pelo gás lacrimogênio e a preferência pelo registro

coletivo da multidão são alguns dos fatores que estabelecem um jogo entre mostrar e esconder que questiona os limites da representação de um ato revolucionário. Esse jogo está anunciado já na primeira sequência, na qual a rua e os manifestantes são filmados desde uma janela encoberta por uma cortina que, de início, só permite visualizar a massa por um vão, até que a tela se completa com a retirada do pano. Essa passagem é um exemplo do formalismo de *Actua 1* que o aproxima da vanguarda.

O curta opta pelo uso de duas vozes *over*: uma masculina e informativa, que anuncia os eventos contextuais, outra feminina, que dita *slogans*. Essa estratégia reforça o questionamento de como se deve mostrar e narrar uma sublevação. Garrel opta por estar em meio ao ato, o que é reforçado pelas interrupções e pela frontalidade. Por outro lado, o longo *travelling* registra as forças policiais da CRS francesa que ocupam uma ponte percorrida de carro pela câmera, o que demarca uma distância nas imagens da repressão e uma proximidade naquelas das manifestações. Assim, *Actua 1* é mais que um documento de maio de 1968: trata-se, antes de tudo, de uma reflexão de como fazer cinema em meio à ruptura da ordem social.

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR

¹ Émile Vergé, "Actua 1, 'film perdu' retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68", 1995. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 79, 2016, pp. 151-71.



o revelador

Le Révélateur, 1968

França, pb, mudo, 67'

Direção, roteiro e montagem: Philippe Garrel

Direção de fotografia: Michel Fournier

Produção: Philippe Garrel, Claude Nedjar,

Sylvina Boissonnas

Elenco: Laurent Terzieff, Bernadette Lafont,

Stanislas Robiolle

Filmado na Alemanha (em torno de Munique entre maio e junho de 1968)

Formato original: 35mm - 1:33

* Festival de Cannes 1970

(Quinzena dos realizadores)

O filme marca a busca de Garrel por uma visualidade pura, um cinema reduzido à impressão da luz sobre a película.

Filmado na Alemanha, em uma viagem imediatamente após os eventos de maio de 1968, quando o cineasta tinha apenas vinte anos, é uma obra marcada também pelo exílio existencial e pela sensibilidade retirada do real que, em seus primeiros filmes, assume tons ora oníricos, ora simbólicos ou míticos.

As imagens do filme parecem brotar sobre uma escuridão e um silêncio originários. Um feixe de luz se abre, iluminando bruscamente as cenas, que se apresentam de maneira muito frontal, como um fio de imagens que desfila diante de nós. São gestos automatizados, repetições esvaziadas, sonâmbulas, em que o inconsciente é revelado pela compulsão do próprio movimento. A frontalidade nos carrega para dentro do filme: somos tragados pelo movimento puro das panorâmicas circulares e dos *travellings* sem começo nem fim. A sensação de sonho é dada menos por imagens fantasiosas que pela encenação, que trabalha criando

estranhamento com elementos familiares (um casal, uma criança, estradas, florestas). Do próprio movimento do filme, desprendem-se sensações como o medo, a apatia, o abandono, a dor e, em especial, a inalcançabilidade, a distância que nos separa do objeto de nosso desejo e que tentamos incessantemente preencher.

O revelador é um filme sem fora de campo. Sua pura visibilidade contrasta com a escuridão que circunda a tira de película e que às vezes arrisca tomá-la de assalto. Nessa redoma precária, em que as imagens se equilibram como num sonho, sair de quadro é cair no vazio, é retornar à escuridão originária ao redor do filme. As imagens não criam relações entre si, não produzem “linguagem”: ao contrário, afiguram-se como um presente puro e evanescente. Garrel fez um filme em que luz e matéria, cena e película, luz diegética e de projeção, coincidem perfeitamente, formando um mesmo objeto, um uno. Um dos filmes mais puros entre os mais puros.

CALAC NOGUEIRA



o leito da virgem

Le Lit de la vierge, 1969

França, pb, 114'

Direção, roteiro e montagem: Philippe Garrel

Direção de fotografia: Michel Fournier

Música: Les Jeunes Rebelles, Nico

Som: Claude Jauvert, Jean-Pierre Ruh

Produção: Philippe Garrel, Sylvina Boissonnas

Elenco: Pierre Clémenti, Zouzou, Tina Aumont,

Margareth Clémenti, Nicole Laguigné,

Babette Lamy, Didier Léon, Jaime Semprun,

Jean-Pierre Kalfon, Pierre-Richard Bré,

Anne Moriquand, Frédéric Pardo

Filmado em fevereiro de 1969 em Finiestra,

Marrocos e Itália

Formato original: 35mm – Scope

* Festival de Cannes 1969

(Quinzena dos realizadores)

Rodado em *scope* em distintas locações, como Bretanha e Marrakech, é a releitura garreliana da história de Cristo. O protagonista é encarnado por Pierre Clémenti, ator e cineasta livremente associado ao grupo Zanzibar – e que posteriormente atuaria em *Cabeças cortadas* (1970), de Glauber Rocha. Zouzou, atriz marcante dessa primeira fase da obra de Philippe Garrel, interpreta a mãe de Jesus e Maria Madalena. A primeira cena já confere o tom que vai costurar todo o filme: num leito sob o mar, Maria dá à luz um Jesus que se indigna com o estado do mundo e se recusa a cumprir sua missão. Maria lê para ele algumas notícias, no caso, acerca do contexto do imediato pós-maio de 1968. Ela afirma que tudo ficará bem e que ele sabe o que tem que ser feito. Clémenti/Jesus sai para sua missão.

Cerca de cinco anos antes desse filme, Pier Paolo Pasolini realizava uma das mais emblemáticas releituras do mito cristão, pelo cinema moderno: *O Evangelho segundo São Mateus* (1964). O projeto de Pasolini visava a uma espécie de

retorno a uma raiz da narrativa em questão, aos radicais fundamentos da palavra propagada, encenada. Assim se pode interpretar como o cineasta encadeou tanto sua construção visual enxuta quanto, principalmente, seu ordenamento em blocos quase independentes e rígidos, descrevendo a trajetória de Cristo. Garrel realiza, de certa forma, o mesmo mergulho de Pasolini – rumo ao encontro originário da palavra do mito propagado. Diferentemente do italiano, porém, encontra ali um vazio instalado, perpetrado desde o início dos tempos, sendo emblemática, nesse sentido, a sequência em que se abre uma espécie de “caixa de Pandora” de Cristo, introduzindo-nos a uma sequência de visões infernais, aterradoras, recusadas com veemência por Maria Madalena. Presente aqui com uma canção que dá ritmo a uma impressionante sequência, a cantora Nico será, a partir desse momento, figura-chave na obra de Philippe Garrel.

GUILHERME SAVIOLI

a cicatriz interior

La Cicatrice intérieure, 1972
França, cor, 57', Cl: 14 anos
Direção e montagem: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel e Nico
Direção de fotografia: Michel Fournier
Som: Antoine Bonfanti, René Levert
Música: Nico
Produção: Philippe Garrel, Sylvina Boissonnas
Elenco: Nico, Pierre Clémenti, Philippe Garrel, Balthazar Clémenti, Daniel Pommereulle
Filmado no Egito, na Califórnia e na Islândia
Formato original: 35mm - 1:66
* Berlimale 1972, The New York Film Festival 1972

A cicatriz interior é um dos frutos mais exuberantes da parceria entre Garrel e a cantora Nico, que viveram um relacionamento de 1969 a 1979. São conhecidas as homenagens que o cineasta fará à cantora ao longo de sua carreira, mas aqui é possível falar efetivamente de uma colaboração, uma vez que Nico não apenas atua, como participa do roteiro e assina a trilha sonora com canções de seu disco *Desertshore* (1970). Filmado em paisagens desérticas no Egito, na Islândia e nos Estados Unidos, é também um dos pontos altos entre as obras do chamado grupo Zanzibar, que, reunido em torno da produtora-mecenas Sylvina Boissonnas, fez a ponte entre o cinema francês e a contracultura na virada dos anos 1960 para os 1970. Junto com Garrel, faziam parte do grupo figuras como Pierre Clémenti, Jackie Raynal e Patrick Deval.

O filme é uma viagem de Garrel ao país Nico. Ela interpreta uma espécie de divindade que paira sobre os quatro

cantos das terras desérticas do filme. Três figuras masculinas vão até Nico: o próprio Garrel, uma criança (Airi, filho da cantora com o ator Alain Delon) e, por fim, Pierre Clémenti, que interpreta um cavaleiro nu. Cada um deles mantém um tipo de relação com essa figura feminina (amante, mãe, deusa) e a terra encantada da qual ela é emblema. Presente em cena ou não, Nico ocupa sempre o centro do filme, como uma força ao redor da qual tudo gravita.

Garrel filma as planícies desérticas com movimentos de câmera circulares, *travellings* cuja duração se abre ao infinito. O espaço é esvaziado, tornado abstrato. A repetição e a longa duração dos planos, embalados pelas canções hieráticas de Nico, nos colocam numa espécie de transe. O espaço descolado do real se reveste de colorações oníricas, com figuras, gestos e composições evocativas, mas cujo significado não compreendemos completamente. O milagre do filme, no entanto, é

cinematográfico: a criação de uma atmosfera esvaziada, suspensa e misteriosa em sua própria constituição.

As primeiras cenas nos mostram tentativas de Garrel de acessar Nico, levá-la para junto de si, acudi-la, ao que ela resiste, como um continente misterioso em torno do qual o cineasta gravita sem dele conseguir se desprender, ao mesmo tempo que testemunha sua própria incapacidade de ajudá-la. A sensação de insuficiência diante do peso de Nico se torna ainda mais forte pela duração indefinida dos planos, que cria uma circularidade sufocante. Aos poucos, no entanto, a *bad trip* do início ganha outros contornos, menos sufocantes, mas sempre misteriosos, cheios de cores, paisagens e figuras estimulantes, que nos colocam à beira do desconhecido. Imagens diante das quais nossa capacidade de compreensão solapa, mas que nos prendem em seu próprio fascínio.

CALAC NOGUEIRA

altas solidões

À primeira vista, *Altas solidões* remete ao que, em pintura, recebe o nome de estudo: pequenos esboços laterais, detalhes expressivos que serão depois integrados a uma composição maior. Sem fio narrativo, o filme se concentra nas fisionomias e nas expressões particulares de Jean Seberg, Tina Aumont, Laurent Terzieff e Nico. Expressões que, paradoxalmente, jamais serão integradas a um todo, como uma preparação para um filme que não virá. Pois os rostos aqui valem por si mesmos. O filme é um experimento, um veículo para Garrel estudar as máscaras do ator. O esboço assume, assim, o lugar da obra acabada.

Garrel muito provavelmente tirou sua inspiração dos filmes de Andy Warhol, que ele chegou a conhecer por meio de Nico. Como os *Screen Tests* e outros filmes de Warhol, *Altas solidões* se coloca numa linha ambígua entre o voyeurismo e o estudo: a câmera encara as personagens e força-as a realizar expressões que, em seguida, se desmancham. Dá a ver os rostos, de maneira cristalina, ao mesmo tempo que analisa essa exterioridade, decompondo-a. A própria ideia do filme como laboratório, do esboço como obra acabada, é, também, tipicamente warholiana.

Warhol chamava sua trupe de atores não profissionais de *superstars*. Garrel elege para sua *superstar* ninguém menos que Jean Seberg. Seberg havia estrelado *Acossado* (*À Bout de souffle*, 1959) a convite de Jean-Luc Godard, após ele tê-la visto em dois filmes americanos de Otto Preminger. Mesmo tendo se tornado um dos principais

Les Hautes solitudes, 1974

França, pb, sem som, 80', Cl: 14 anos

Direção, roteiro, produção, fotografia e

montagem: Philippe Garrel

Elenco: Jean Seberg, Nico, Tina Aumont,

Laurent Terzieff, Jean-Pierre Kalfon

Formato original: 35mm

rostos da *Nouvelle Vague*, a atriz jamais viu sua carreira decolar e, nos anos 1960, titubeava entre crises depressivas, casamentos desastrosos e abuso de remédios. Sua situação emocional se agravaria, ainda, com a dura perseguição sofrida pelo FBI devido a uma doação ao grupo Panteras Negras, episódio que colocou a atriz na “lista negra” de Hollywood. Cinco anos depois de filmar *Altas solidões*, em 1979, Seberg se suicidaria, aos quarenta anos.

É toda essa tristeza que invade e se estampa no filme de Garrel. Uma máscara frágil, que se desmancha, se recompõe, nos olha. A fragilidade também sempre esteve no coração do cinema de Garrel, o que torna o encontro sob medida. Em *Altas solidões*, o diretor sonda estados emocionais puros, sufocados pelo silêncio da exterioridade. Nada do que é falado por Seberg e pelos outros atores é ouvido. As personagens estão aprisionadas na própria aparência, na exterioridade dos rostos.

Há, portanto, duas formas de ver *Altas solidões*. A primeira é como esboço, um estudo inicial sobre as fisionomias do ator que seria aproveitado depois por Garrel, quando seu cinema tomasse o rumo definitivo da ficção a partir dos anos 1980. A segunda é como filme-retrato, homenagem a Jean Seberg, documento contaminado por sua tristeza, seus suspiros, seus olhos grandes que nos fitam do lado de lá enquanto expressam impotência em deixar a si mesma, em deixar o cinema.

CALAC NOGUEIRA

o berço de cristal

Le Berceau de cristal, 1975

França, cor, 80', Cl: 14 anos

Direção, roteiro, produção, fotografia e montagem:

Philippe Garrel

Música: Manuel Göttsching, Lutz Ulbrich

Elenco: Nico, Dominique Sanda,

Anita Pallenberg, Margareth Clémenti,

Philippe Garrel, Frédéric Pardo

Formato original: 35mm – 1:66

*Festival de Cannes 1976

(Quinzena dos realizadores)

Talvez não haja melhor forma de descrever *O berço de cristal* senão como uma variação formal de *Altas solidões*. Do retrato íntimo (com destaque para o de Jean Seberg), em um preto e branco granuloso, sempre com a câmera muito próxima, chega-se a um filme colorido, focado basicamente em Nico, no qual não há mais as interações de olhares e gestos da tratada com a câmera e o fora de quadro: acompanhamos apenas Nico sentada, pensando, escrevendo. Entrecortadas a esses momentos, temos breves cenas de um pintor trabalhando em seu ateliê, alguns *tableaux* de suas próprias pinturas, bem como aparições de Anita Pallenberg dando vida a uma espécie de entidade mística e do próprio Garrel, como uma figura a observar a protagonista. Permeando tudo isso, a trilha musical da banda alemã de *krautrock* – Ash Ra Tempel.

Muito se comenta – inclusive devido a declarações do próprio diretor em entrevistas – sobre certa vocação de Garrel a retornar ao cinema silencioso, o que

se notaria em filmes como *O revelador* e *Altas solidões*, rodados em preto e branco e sem banda sonora. Levando em consideração que o cinema silencioso geralmente não era silencioso (na maioria das vezes contava com acompanhamento musical ao vivo) nem em preto e branco (há relatos, da estreia de *Metrópolis*, de que a completa ausência de coloração dos fotogramas gerou certo estranhamento nas plateias), podemos afirmar que a verdadeira aproximação de Garrel do silencioso se dá em *O berço de cristal*: uma trilha sonora composta a partir e para as imagens – num processo inverso ao de *A cicatriz interior*, no qual Garrel “adaptou” o álbum *Desertshore*, de Nico – e um jogo experimental de iluminação e cores a incidir sobre Nico (gerando um efeito próximo dos primeiros processos de colorização filmica). *O berço de cristal* nada mais é, então, que o registro dos efeitos da música do Ash Ra Tempel e da distorção de luz e cor sobre o retrato de Nico.

GUILHERME SAVIOLI



a criança secreta

L'Enfant secret, 1979

França, pb, 95'

Direção, roteiro, produção e montagem:

Philippe Garrel

Direção de fotografia: Pascal Laperrousaz

Som: Jean-Luc Rault-Cheyne, Alain Villeval

Música: Fatou Cahen

Elenco: Anne Wiazemsky, Henri de Maublanc,

Xuan Lindermayer, Elli Medeiros, Cécile Le

Bailly, Benoît Ferreux, Éliane Roy

Formato original: 35mm - 1:66

* Prix Jean Vigo (1982), Berlinale 1983 (Forum)

No primeiro plano de *A criança secreta*, vemos uma claquete frente à câmera. A claquete voltará em determinados momentos do filme, assim como imagens de uma produção audiovisual e da película sendo manipulada na ilha de edição. No diálogo inicial, Garrel filma o casal conversando atrás de uma árvore, como se sorrateiramente adentrasse num ambiente íntimo e confessional.

É esse o tom geral do filme. Em capítulos, acompanhamos o casal Jean-Baptiste (Henri de Maublanc) e Elie (Anne Wiazemsky) por um trajeto que perpassa o encontro apaixonado, a desilusão, a separação e o sofrimento. Garrel pouco nos revela acerca da trama propriamente dita. Sabemos que Jean-Baptiste é um cineasta e que Elie trabalha com ele em uma produção. A garota tem um filho (Swann), criança que retorna durante a projeção como uma espécie de espectro filmico.

A criança secreta talvez seja o filme que inicia uma fase da obra de Garrel cujas abstrações encontram narrativa, fase em que a perspectiva autobiográfica

fica complementa a necessidade de descoberta de um olhar para o mundo e a beleza é alcançada justamente na união desses fatores e na realização de tal ponto de vista – algo que ficará mais pungente em obras-primas futuras, mas que aqui já inicia um belo caminho.

A imagem de Swann, a *criança secreta* do título, ecoa durante todo o filme: o fotograma que pulsa e é manipulado, ora congelando seu rosto, ora lentamente o movimentando, materializa essa busca constante de Garrel pelo olhar novo, pela sensação de descoberta manifestada nas primeiras exposições cinematográficas, pelo retorno aos Lumières. Muito além de nos exibir etapas da vida de um casal, Garrel aposta no resultado de assombro e fascínio produzido pelo grão espectral das origens do cinema e pela transformação gerada através da câmera em momentos cotidianos como o de um homem fumando e uma mulher acariciando os cabelos do filho.

RAFAEL DORNELLAS

liberdade, a noite

Liberté, la nuit, 1983
França, pb, 80'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel e Berard Lambert
Direção de fotografia: Pascal Laperrousaz
Som: Jean-Pierre Laforce
Montagem: Dominique Auvray, Philippe Garrel
Música: Faton Cahen
Produção: Institut National de la
Communication Audiovisuelle (INA)
Elenco: Emmanuelle Riva, Maurice Garrel,
Christine Boisson, Lászlo Szabo, Brigitte Sy,
Pierre Forest e Gérard Demond
Formato original: 35mm – 1:66

Ao ironizar a posição de um cineasta veterano que dá sua obra por encerrada, Jean (Maurice Garrel), logo na abertura do filme, mimetiza um traço fundamental do cinema de Garrel: a arte reivindica a vida. E como instâncias da vida, afeto e política se fundem para formar a subjetividade de suas personagens. Nesses anos 1980, o teor político da obra de Garrel se distancia da poética onírica que marcou sua produção pós-1968, e os conflitos armados (presentes e passados) aparecem agora como um lastro que influencia a sensibilidade dos indivíduos perante o outro e o mundo. Enquanto vítima direta da Guerra da Argélia, Gémina (Christine Boisson) deposita em seu relacionamento com Jean as carências e as demandas de alguém que teve a existência retalhada. Por sua vez, Jean, recém-viúvo de Mouche (Emmanuelle Riva), que fora assassinada pelo Estado francês, declara lutar para que sua filha e os herdeiros daquele tempo tenham um futuro mais justo. Assim como na maior parte dos filmes de Garrel, o tempo em

Liberdade, a noite tem sentido ambíguo. Na instabilidade da vida, Gémina e Jean vivem o presente enquanto extensão do passado traumático e esperança de um horizonte redentor. A longa duração dos planos dedicados aos olhares para o vazio ou aos intermináveis cigarros sublinha e materializa o agora, mas aparece também enquanto maturação de processos já acumulados. A filha de Jean e Mouche dormindo; Gémina, em meio ao lençol, tomando café; Jean admirando sua ex-mulher: são sedimentos da história que se mescla às vivências particulares – imagens que, na ausência de uma ação enérgica, têm a duração como reveladora da complexidade das relações amorosas e políticas. E o presente enquanto prenúncio do que virá encerra o filme: o sumiço de Jean pouco antes do desfecho de *Liberdade, a noite* anuncia a futura ausência da personagem e encena a morte de um amor que Gémina sempre soube estar condenado ao fracasso.

NATALIA BELASALMA

rua fontaine

Rue Fontaine, 1984
França, cor, 17'
Episódio do filme coletivo *Paris vista por... vinte anos depois | Paris vu par... 20 ans après* (Bernard Dubois, Chantal Akerman, Frédéric Mitterrand, Philippe Garrel, Philippe Venault e Vincent Nordon)
Direção e roteiro: Philippe Garrel
Direção de fotografia: Pascal Laperrousaz
Produção: Films A2
Montagem: Sophie Coussein
Música: Faton Cahen
Elenco: Christine Boisson, Jean-Pierre Léaud, Philippe Garrel
Formato original: 35mm

O filme começa com René (Jean-Pierre Léaud) encontrando o amigo Louis (Philippe Garrel) num café para desabafar. Em um discurso desesperado, ele conta sobre a mulher amada, que o deixou após pedir-lhe para terem um filho juntos. Louis o escuta pacientemente e o convida para acompanhá-lo à casa de sua amiga Génie (Christine Boisson). Após apresentar os dois, Louis vai embora logo em seguida, deixando-os a sós no apartamento. Eles se apaixonam; então, vemos alguns rápidos momentos do casal na cama. Passado pouco tempo, René liga para Génie e vive um segundo momento de ruptura amorosa: ela lhe explica que perdeu uma filha pequena e que deve deixá-lo para reencontrar o pai da criança. No dia seguinte, René se depara com a notícia em um jornal: Génie se suicidou. Alguns dias depois, ele encontra uma prostituta (também interpretada por Boisson) sócia de Génie. Durante um sonho, René enxerga Génie, que lhe diz: “Eu estarei atrás desta igreja, e você sempre poderá me encontrar lá”. René obedece ao chamado e acaba se suicidando.

Em *A imagem-tempo*, Gilles Deleuze destaca a organização simétrica de *Rua*

Fontaine, que gira em torno de duas histórias de nascimentos abortados, e observa que nos filmes de Garrel a criança é o ponto problemático do casal. Tal questão em torno dos três corpos, explícita neste curta, em geral não é resolvida pelo cineasta: ou um deles não se sente bem naquele lugar, ou tenta separar os outros dois.

Este filme parte claramente do trecho do diário íntimo de Garrel sobre Jean Seberg (Génie inclusive era o apelido dado à atriz pelo cineasta). Desde o sonho, passando pela história da morte da filha, até a maneira como Garrel descobriu o suicídio da amiga, são episódios reais que inspiraram o filme. Já o título faz referência ao nome da rua onde morava o escritor e poeta André Breton, que talvez tenha asseprado o tom surrealista do sonho de René.

Trata-se da primeira colaboração entre Garrel e Léaud – a segunda acontecerá em *O nascimento do amor*; essa parceria nos mostra um ator fragilizado e capaz de exprimir sentimentos de desespero, pânico e tristeza como poucas vezes vistos em sua carreira.

MARIA CHIARETTI

ela passou algumas horas sob a luz do sol

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...,
1984

França, pb, 130'

Direção, roteiro, produção e montagem:

Philippe Garrel

Direção de fotografia: Pascal Laperrousaz

Som: Jean-Pierre Laforce

Música: Nico

Elenco: Mireille Perrier, Jacques Bonnaffé,
Anne Wiazemsky, Lou Castel, Philippe Garrel,
Chantal Akerman, Jacques Doillon

Formato original: 35mm - 1:66

* Berlimale 1986 (Forum)

Um filme sobre a realização, sobre as conversas tidas enquanto se concebe uma obra, sobre o que foi vivido e o que se vive para que um filme de Philippe Garrel aconteça. Em cena, o conhecido romance que o diretor teve com a cantora Nico, o nascimento de seu filho, o relacionamento com Brigitte Sy, mãe da criança, e também impressões do diretor sobre os trabalhos dos outros, sobre artistas como Jean Eustache e Chantal Akerman, que ele também faz questão de retratar. Fisicamente o cineasta se mostra em alguns momentos, quase sempre encoberto pelos cabelos volumosos ou por um cenário com pouca luz. Muitas vezes flutua como um fantasma pelos sets enquanto as situações vividas pelos casais são filmadas.

Apesar de centrado em suas experiências emocionais, o enfoque é sempre nas atrizes. A estrutura dramática é toda concentrada nos rostos e em uma espécie de asfixia provocada pelas relações em que as personagens estão inseridas e pela câmera. Uma das importantes conversas registradas é de Garrel com

Anne Wiazemsky, momento de destaque na primeira metade da obra, em que a atriz questiona sobre ter sido escolhida para interpretar Christa/Nico. Ao mesmo tempo, o cineasta faz comentários reveladores e graves sobre sua companheira para logo interromper a conversa e dizer: "Agora vou cortar e fazer um *close*". A fala é sintetizadora de um cinema e de uma postura: é no *close* que Garrel encontra a solução para falar de Chantal Akerman e para falar de Nico por meio de outras mulheres, atrizes. Trata-se de um contemplar de rostos carregados de passado que costura esse e outros de seus filmes.

Por muito tempo, o *close* e o modo de filmar as mulheres foram confundidos com amor e devoção por quem se registra. Este filme de Philippe Garrel é um exemplar que descortina essa ideia. Trata-se de um esmiuçar de si mesmo através da exposição da outra pessoa, da mulher, e daí se sobressai não só uma ideia de paixão, mas também de obsessão, de fetiche.

TAINAH NEGREIROS

beijos de emergência

Les Baiseurs de secours, 1989

França, pb, 83'

Direção: Philippe Garrel

Roteiro: Marc Cholodenko e Philippe Garrel

Direção de fotografia: Jacques Loiseleux

Som: Claudine Nougaret

Montagem: Sophie Coussein

Música: Barney Wilen

Produção: La Sept, Films de l'Atalante e Planète
et Compagnie

Produtor: Gérard Vaugeois

Elenco: Brigitte Sy, Philippe Garrel, Louis Garrel,

Anémone, Maurice Garrel, Yvette Etiévant,
Jacques Kébadian, Valérie Dréville, Aurélien

Recoing, Pierre Romain

Formato original: 35mm - 1:66

* Festival de Veneza 1989 (Orizzonti)

Mathieu é cineasta, Jeanne é atriz. Eles vivem juntos e têm um filho. Mathieu realizará um novo filme, mas, quando precisa escolher a intérprete do papel inspirado em Jeanne na vida real, ele opta por outra atriz. Jeanne sente ciúmes. Uma crise se instaura no relacionamento deles.

Na primeira sequência do filme, Jeanne questionará Mathieu sobre o papel. A câmera se detém em seu rosto, enquanto ele permanece a maior parte do tempo fora de quadro. Em plano-sequência, a cena passa a sensação de um teste de elenco, em que um diretor observa as metamorfoses no rosto da atriz, que se esforça para conseguir o papel. Jeanne interroga Mathieu com os olhos, se desmancha, enquanto ele permanece fora de campo, lacônico. A potência da cena é amplificada pelo fato de Mathieu ser interpretado pelo próprio diretor do filme,

Philippe Garrel, e Jeanne, por Brigitte Sy, então sua esposa.

Um dispositivo semelhante, também em plano-sequência, se repete na segunda cena do filme. Nela, Jeanne interroga Minouchette, a atriz escalada por Mathieu para o papel. A personagem real interroga a personagem ficcional, como diante de um espelho. Assim como na primeira sequência, a cena se coloca na linha que separa a representação da realidade. Somadas, as duas sequências formam uma espécie de *mise en abyme*: a realidade reflete a ficção, que reflete a realidade novamente. Jeanne pede a Minouchette que desista de participar do filme. Ela recusa.

Beijos de emergência inaugura a colaboração de Philippe Garrel com o roteirista Marc Cholodenko, parceria que dará o tom dos filmes do diretor a partir dos anos 1990. O aspecto tateante

de suas primeiras ficções – *A criança secreta* e *Ela passou algumas horas sob a luz do sol* – cede lugar aos diálogos econômicos, mas incrivelmente cortantes e sentimentais de Cholodenko. Sem recobrir a imagem com um naturalismo insosso, a escrita de Cholodenko impõe, ao contrário, uma poesia de precisão cirúrgica, contribuindo para o ar rarefeito e a concentração da cena típicos das ficções garrelianas.

A partir de *Beijos de emergência*, Garrel define também algo que já se ensaiava em sua obra desde o fim da década de 1970: que seu cinema a partir de agora será um cinema de atores, um cinema do rosto, do *close*, do sentimento encarnado. Um cinema que entra definitivamente no terreno da ficção para encontrar na cena seu lugar de trabalho.

CALAC NOGUEIRA



já não ouço a guitarra

J'entends plus la guitare, 1991
França, cor, 98'
Direção e roteiro: Philippe Garrel
Adaptação: Jean-François Goyet
Diálogos: Marc Cholodenko
Direção de fotografia: Caroline Champetier
Som: René Levert
Montagem: Sophie Coussein, Yann Dedet
Música: Faton Cahen, Thomas Salsman,
Alexis Piccolo
Produção: Films de l'Atalante
Produtores: Bernard Palacios, Gérard Vaugeois
Elenco: Benoît Régent, Johanna ter Steege,
Yann Collette, Mireille Perrier, Brigitte Sy,
Anouk Grinberg, Adélaïde Blasquez,
Philippe Morier-Genoid
Formato original: 35mm – 1:66
* Festival de Veneza 1991 (Leão de Prata)

Dois casais de amigos estão de férias na Itália: Gérard e Marianne, Martin e Lolla. De volta a Paris, as duas mulheres abandonam os companheiros. Gérard lida muito mal com a partida de Marianne. Ele se envolve brevemente com Lolla e depois com uma mulher mais velha, Linda. Marianne retorna, consome heroína e arrasta Gérard consigo. Ele encara, por sua vez, a precariedade da existência dos dois e, em seguida, encontra Aline, que o ajuda a largar a droga. Eles passam a viver juntos e têm um filho. Alguns anos depois, Marianne telefona a Gérard. Ela o aguarda no café em frente. Os dois retomam o relacionamento, mas Gérard se recusa a deixar Aline. Marianne vive num quarto sórdido de hotel, onde os dois se encontram. Ela decide partir novamente. Aline recebe um telefonema informando que Marianne morreu em Ibiza em um acidente de bicicleta. Gérard desmorona diante da notícia. Ele dá início a um novo relacionamento, com Adrienne. Aline o confronta em sua infidelidade e suas contradições.

Ele não a ama como amou Marianne, mas não consegue deixá-la, pois “ela é sua burguesa, sua rotina, sua fraqueza”. Gérard vai embora batendo a porta.

A linha narrativa do filme é autobiográfica, como em toda a obra de Garrel, desde seus primeiros longas (*Marie pela memória*) e, de maneira mais sistemática, a partir de *A criança secreta*. Essa relação biográfica, no entanto, é colocada a distância pelas transformações narrativas e pela *mise en scène*. O tema que atravessa os filmes de Garrel são as relações de casal, relacionamentos amorosos ou de amizade. Gérard e Marianne se amam apaixonadamente, mas esse amor é posto à prova pelas exigências dela e pelo desconcerto dele. Marianne não cessa de deixar Gérard para retornar algum tempo depois. A heroína terá papel destrutivo na relação, e, após um novo rompimento, Gérard mergulhará sombriamente na degradação. Aline vai tirá-lo do buraco e lhe permitir recomeçar com o nascimento de um filho – fato que Marianne lhe havia negado no início do filme.

As relações do casal Gérard-Marianne retomam as do próprio cineasta com a cantora Nico, falecida em 1988. No entanto, se em *Beijos de emergência* o alter ego de Garrel, Mathieu, é interpretado por ele próprio, em *Já não ouço a guitarra* cabe a Benoît Régent interpretar Gérard e a uma jovem atriz holandesa, Johanna ter Steege, representar Marianne, isto é, Nico, de quem, aliás, ela é bem diferente, da mesma forma que Benoît Régent pouco se assemelha a Garrel. Apenas Brigitte Sy, então esposa de Garrel, interpreta Aline, sua própria personagem. O filme deixa clara a atividade profissional de Martin, a quem vemos pintar, mas omite as de Gérard e Marianne. Em seu estilo, não se assemelha a nenhum outro trabalho do cineasta. Embora seja mais narrativo que suas primeiras obras experimentais, sua narração é lacunar e descontínua, com elipses que suprimem meses ou anos. Mais que integrados a um sequenciamento contínuo, os planos são justapostos. A decupagem privilegia enquadramentos fechados nos rostos e, predominantemente, o embate entre duas personagens. A duração dos planos é consideravelmente longa. Os

diálogos são raros, e os enquadramentos privilegiam olhares e a imobilidade dos atores. Com frequência um dos interlocutores fala de fora de campo, com sua presença sendo atestada apenas por meio da voz. Esses princípios de representação possibilitam o surgimento de afetos e ligações profundas, que unem ou dividem as personagens, sob uma forma que deve tudo ao cinema.

A veia biográfica inscreve *Já não ouço a guitarra* num conjunto que reúne *Beijos de emergência* e filmes posteriores de Garrel até *O vento da noite*. A partir de *Inocência selvagem*, outro ciclo mais explicitamente narrativo se desenvolve, com um filme muito ambicioso, *Amantes constantes*, em que Garrel oferece seu próprio papel ao filho Louis e propõe um afresco “tão meticuloso quanto alucinado”, nas palavras de Jean-Michel Frodon, da primavera de 1968 e sua sequência.

MICHEL MARIE

Traduzido do francês por
CALAC NOGUEIRA

o nascimento do amor

La Naissance de l'amour, 1993
França/Suíça, pb, 94'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Marc Cholodenko,
Muriel Cerf
Direção de fotografia: André Clément, Raoul
Coutard
Som: Jean-Pierre Ruh, Denis Martin,
Pierre-Alain Besse
Montagem: Sophie Coussein, Yann Dedet,
Nathalie Hubert, Alexandra Strauss
Música: John Cale
Produção: Why Not Productions, Véga Film AG,
La Sept Cinéma, Televisione Svizzera Italiana
Produtores: Christian Paumier, Pierre Alain
Schatzman, Pascal Caucheteux, Ruth
Waldburger
Elenco: Lou Castel, Jean-Pierre Léaud, Johanna
ter Steege, Dominique Raymond, Marie-Paule
Laval, Aurélia Alcaïs, Max McVCarthy, Georges
Lavaudant
Formato original: 35mm – 1:66
* Festivais de Veneza 1993 (Seleção) e de
Roterdã 1994

É, evidentemente, do amor que trata o filme – do amor dos homens às mulheres, aos filhos, à revolução, mas, sobretudo, a si mesmos; trata-se também do nascimento da solidão masculina. Paul (Lou Castel), ator de meia-idade que contempla deixar sua esposa Fauchon (Marie-Paule Laval), encontra uma antiga amante, Ulrika (Johanna ter Steege), na tentativa de retomar essa relação, enquanto seu amigo, o escritor Marcus (Jean-Pierre Léaud), busca compreender a razão de ter sido rejeitado por Hélène (Dominique Reymond).

Ambos estão aprisionados nos círculos da paixão e da rejeição, presos entre os sentimentos de atração e angústia, mas, ao mesmo tempo, são eles que podem desfrutar da liberdade

do movimento, de pular de cidade em cidade e de amante em amante. Justamente, são os espaços de trânsito, as estradas, os carros e as ruas que configuram os ambientes masculinos do filme. Já os espaços filmicos das mulheres são condicionados pela imobilidade, são os locais fechados dos hospitais, da casa e dos quartos de hotéis.

Os espaços do filme têm apenas a importância dramática que enxergamos, se Paul e Marcus caminham por Paris, Roma ou uma cidade do interior da Europa, um cenário urbano dificilmente se distingue de outro, uma cidade é uma cidade, assim como um quarto de hotel poderia ser qualquer outro. São os lugares, anônimos e tautológicos, dos

encontros da vida privada que Garrel compõe em seus filmes.

Em uma das primeiras cenas, Marcus fala, friamente: “Os encontros não importam, o que importa é o que acontece depois”. Apesar disso, os encontros têm um valor inevitável no filme: são as engrenagens dos movimentos cíclicos da vida garreliana, os instantes de descoberta e redescoberta da paixão. Nisso, é um encontro que constitui a imagem mais forte do filme: o primeiro momento entre um pai e sua filha, uma bebê recém-nascida que apenas para de chorar quando é acolhida nos braços paternos.

PEDRO TINEN

o vento da noite

Le Vent de la nuit, 1999
França/Itália/Suíça, cor, 92'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Marc Cholodenko,
Xavier Beauvois
Direção de fotografia: Caroline Champetier
Som: René Levert
Montagem: François Collin
Música: John Cale
Produção: Why Not Productions, Les Films Alain
Sarde, Classic, Vega Film
Produtores: Alain Sarde, Nicolas Lemerrier e
Pascal Caucheteux
Elenco: Catherine Deneuve, Xavier Beauvois,
Daniel Duval, Jacques Lessalle, Daniel
Pommereulle, Marc Faure, Marie Vialle,
Anita Blond, Stuart Seide, Pierre Forest,
Juliette Poissonnier
Formato original: 35mm – Scope
* Festival de Veneza 1999 (Seleção Oficial)

Ao filmar Paris, Garrel costuma retratá-la de forma que até mesmo para os parisienses é difícil identificar. Em *O vento da noite*, apesar de a cidade pouco aparecer, a ideia geral do espaço como enigma resiste.

Na história, Catherine Deneuve é Hélène, uma rica mulher que busca compensar a solidão com um amante, Paul, vivido por Xavier Beauvois. Paul interessa-se menos por sua parceira que pelo trabalho. É por esse motivo que ele se associa a Serge, um arquiteto que, na parte final do filme, conhecerá Hélène. As relações que se estabelecem entre os três são marcadas por uma tensão entre ausência e presença. Do vazio existencial das personagens, marcadas pelo casamento, pelo trabalho ou pela morte, até o vazio espacial flagrado pela câmera

que permanece ligada mesmo quando um corpo sai de quadro, tudo no filme parece concorrer para a afirmação de que aquilo que se vê é incompleto: seja um rosto, seja um apartamento.

Os olhos não são suficientes para abarcar a realidade, eis por que é tão importante a ficção. Pois é ela que dá sentido a um material amorfo: o silêncio, a distância entre os corpos, a insuportável experiência do presente situado entre um passado traumático e um futuro insustentável. Aqui, a encenação é a ficção. E são ficções para o olhar que o cinema produz, porque encontram na realidade o que nela há de opaco e convida o espectador a elaborar sentidos.

Seja quando caminham, conversam ou fazem sexo, as personagens de *O vento da noite* procuram uma na outra algo que

as afirme, complete ou identifique. Mas essa dinâmica de impregnações mútuas não resulta na realização dos desejos. Os encontros, quando acontecem, são efêmeros; nada, aliás, é duradouro no filme. Alternam-se protagonistas, destinos e casais. Nem mesmo a potência que transforma o visível em ficcional e que revela algo de humano nas personagens permanece nelas. Garrel trabalha por depuração: do espaço, extrai um corpo; deste, uma voz; desta, um desejo ou uma ideia... Até que não se tenha nada além do vazio: tanto enigma atual quanto possibilidade do novo. Talvez o vento noturno que atravessa o filme não seja tanto um signo de morte, mas de liberdade e transformação.

DIEGO DAMASCENO

inocência selvagem

Sauvage innocence, 2001
França, pb, 117'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Arlette Langmann,
Marc Cholodenko
Direção de fotografia: Raoul Coutard,
André Clément
Som: Alexandre Abrard
Montagem: Françoise Collin, Alexandra Strauss
Música: Jean-Claude Vannier
Produção: Why Not Productions, Les Films
Alain Sarde, The Kassander Film Co
Produtores: Pascal Caucheteux, Alain Sarde,
Kees Kasander
Elenco: Mehdi Belhaj Kacem, Julia Faure,
Michel Subor, Maurice Garrel, Huguette
Maillard, Jérôme Huguette, Zsuzsanna Varkonyi
Formato original: 35mm
* Festival de Veneza 2001 (Prêmio FIPRESCI);
Roterdã 2002; Mar del Plata Film Festival
2002; BAFICI 2002

Qual é o preço que se paga pela arte? Em *Inocência selvagem*, o jovem cineasta parisiense François Mauge (Mehdi Belhaj Kacem) deseja realizar um filme sobre a morte trágica de seu grande amor, a modelo Carole, que sofrera uma overdose de heroína. Para obter o dinheiro da produção, seu benfeitor Chas (Michel Subor), no entanto, exige dele um serviço: contrabandear pela fronteira um carregamento da droga. Lucie (Julie Faure), aspirante a atriz e musa de Mauge que encarna Carole (ou Marie-Thérèse na história), passa a usar heroína durante a filmagem. Ficção e realidade, então, se confundem.

No filme, elas multiplicam-se em repetições, desdobramentos e jogos de espelhos distorcidos. Mauge é uma reflexão do jovem Garrel, que baseia a

obra nas próprias experiências (evoca-se aqui o retorno – ou a permanência – da figura de Nico na vida e no trabalho de Garrel). Carole torna-se a obsessão de Mauge-Garrel, o fantasma que fica para o cineasta e seu duplo na ficção e que persegue Lucie até sua queda. Lucie apropria-se de Carole, ou é devorada por ela – dupla heroína que se constrói (e se desfaz) por meio da heroína. François, tomado pela lembrança da musa ausente, não vê que a tragédia se repete com Lucie. A “inocência selvagem”, título do filme de Mauge, assim como do de Garrel, manifesta-se, então, tanto nas ações do cineasta apaixonado e egoísta quanto na da atriz estreante e insegura. Ambos navegam por um não saber inconsequente, sonhador e vaidoso, um limiar entre a

sorte e a tragédia – uma zona cinza transfigurada no preto e branco de Garrel.

Essa zona cinza entre ficções justapostas e realidade, entre memória e atualização, também se dá na estrutura do filme. A primeira parte se abre com cartelas brancas, e a segunda (correspondente à filmagem de Mauge), com uma tela preta que anuncia o desfecho da aventura. Nela, alternam-se discretamente os níveis de enunciação, o que por vezes revela as imagens do filme de François na narrativa de Garrel. A tragédia é narrada, contudo, com a distância (bastante irônica) e a sobriedade da *mise en scène* de Garrel, longe da inocência selvagem do artista que começa.

BEATRIZ RODOVALHO

OS amantes constantes

Les Amants réguliers, 2005
França, pb, 178'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Arlette Langmann,
Marc Cholodenko
Direção de fotografia: William Lubtchansky
Som: Alain Villeval, Alexandre Abrard
Montagem: François Collin, Philippe Garrel,
Alexandra Strauss
Música: Jean-Claude Vannier
Produção: Gilles Sandoz, Maïa Film, Arte France
Elenco: Louis Garrel, Clotilde Hesme,
Éric Rulliat, Maurice Garrel, Brigitte Sy
Formato original: 35mm – 1:33
Festival de Veneza 2005 (Leão de Prata –
Melhor Diretor; Golden Osella – Contribuição
Técnica – William Lubtchansky); Toronto Film
Festival 2005; César Awards 2006
(Melhor Ator Revelação)

Em 1968, Philippe Garrel tinha vinte anos, idade próxima à de seu filho, Louis Garrel, quando interpretou o poeta François em *Os amantes constantes*. Feito antes da reaparição da cópia de *Actua 1* (1968), o filme de 2005 foi uma forma de recuperar a memória audiovisual do diretor, uma vez que usa a lembrança do curta de 1968 como referente estético para as sequências de maio de 1968. A fotografia em preto e branco, o jogo de claro e escuro, as tomadas frontais e o formalismo são aspectos presentes em ambas as obras. *Os amantes constantes* refilma ainda o comentário *travelling* das forças repressivas da CRS de *Actua 1*, numa tentativa de suprir a lacuna das imagens perdidas. Apesar do diálogo evidente entre esses dois

títulos, *Os amantes constantes* explora a potência do cinema de ficção em relação ao documental ao produzir planos e contraplanos do conflito entre manifestantes e polícia, ao recriar o som direto das ruas e estabelecer um link visual (por meio da mudança de figurino) entre maio de 1968 e a Comuna de Paris.

Se o esmero das cenas das manifestações marca a primeira meia hora do filme, as quase duas horas e meia que se seguem se voltam, predominantemente, para o espaço privado. *Os amantes constantes* sai das ruas para habitar os apartamentos da burguesia parisiense, em especial o do jovem herdeiro Antoine, frequentado pelos que montaram as barricadas e que agora se cruzam nas amizades, nos romances e no ópio. Trata-se

do retrato melancólico de um grupo que se recolhe do espaço público ao privado, questionando-se sobre os limites de sua ação política e a perspectiva imediatamente após maio de 1968. O viés autobiográfico e geracional é evidente, como se nota na escolha do filho de Garrel como protagonista e nas personagens predominantemente jovens que procuram formar uma comunidade unida pela experiência do levante. A melancolia é explorada por meio de uma temporalidade avessa à urgência revolucionária e por um fim desesperançoso que sugere uma reflexão autocrítica sobre as vitórias políticas, comportamentais e simbólicas da geração de Garrel.

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR

a fronteira da alvorada

La Frontière de l'aube, 2008
França/Itália, pb, 103'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Marc Cholodenko, Arlette Langmann, Philippe Garrel
Direção de fotografia: William Lubtchansky
Som: René Levert, Alexandre Abrard, Thierry Delor
Montagem: Yann Dedet
Música: Jean-Claude Vannier, Didier Lockwood
Produção: Rectangle Productions, Studio Urania
Produtor: Edouard Weil
Elenco: Louis Garrel, Laura Smet, Clémentine Poidatz
Formato original: 35mm – 1:66
* Festivais de Cannes 2008 (Competição), San Sebastián 2008 (Seleção oficial), Roterdã 2009 (Spectrum)

A ficção de Garrel é pouco afeita ao registro naturalista. Ao longo de sua filmografia, variam os recursos que afastam do espectador a sedutora adesão acrítica ao que é narrado. Se em alguns filmes esse distanciamento se dá principalmente pela intervenção do extracampo (vide a frequente fusão entre ficção e vida privada do cineasta), a partir dos anos 1980 tornam-se predominantes mecanismos como a narração diegética, os intertítulos e os *blacks* entre as imagens. No entanto, a particularidade de *A fronteira da alvorada* dentro da produção de Garrel é que essa opacidade do discurso fílmico aparece na conjugação de fatos concretos e fantásticos.

O filme conta a história do amor impossível entre o jovem fotógrafo François (Louis Garrel) e Carole (Laura Smet), atriz de sucesso que já é casada. Seu caráter fantástico, surpreendente até aos mais familiarizados com a obra do cineasta, manifesta-se com veemência apenas perto do desfecho. No entanto, ele não é o desvio da rota percorrida pelo filme

até então, mas uma espécie de revelação, de uma terceira margem que guia toda a obra. Em uma história localizada no ano 2007, elementos como o sonho de François na floresta, o anacrônico (quicá medieval) manicômio onde Carole é internada ou a troca de cartas entre os amantes (diálogo que se dá como por telepatia) são uma espécie de suspensão do tempo presente. E, quando aliados a momentos de fundo realista, expõem o eixo que baliza esse mundo: nem o puro idealismo nem a pregnância do real são capazes de determiná-lo. Na montagem da sequência final, esse jogo é revelado: entre o fantástico da máscara no espelho e a concretude do corpo de François no asfalto, está a janela – o limite entre o dentro e o fora. A janela enquanto passagem entre mundos e metáfora do cinema. É, portanto, na fronteira da alvorada, no limite entre a noite e o dia, a fabulação e a realidade, que moram as paixões das personagens e o impulso criativo do cinema de Garrel.

NATALIA BELASALMA

um verão escaldante

Un Été brûlant, 2011
França/Itália, cor, 95'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Marc Cholodenko, Caroline Deruas-Garrel
Direção de fotografia: Willy Kurant
Som: François Musy
Montagem: Yann Dedet
Música: John Cale
Produção: Rectangle Productions e Wild Bunch, Prince Film, Faro Film
Produtores: Patrizia Massa, Conchita Airoidi, Giorgio Magliulo, Pierre-Alain Meier
Elenco: Monica Bellucci, Louis Garrel, Céline Sallette, Jérôme Robart, Vladislav Galard, Vincent Macaigne, Maurice Garrel
Formato original: 35mm – Scope
* Festival de Veneza 2011; Toronto Film Festival 2011

Partindo da amizade entre Paul, ator que faz pequenas participações em filmes, e Frédéric, um pintor rico, que se reencontram no verão romano, vislumbramos duas perspectivas que se espelham de forma invertida. Paul advoga a necessidade da revolução, da ruptura das estruturas; entretanto, aceita e se move na continuidade, por meio da figuração não só na profissão, mas também numa vida ordinária e banal, em busca de pequenos trabalhos, no casamento com Elisabeth e na relação com a filha. Por sua vez, Frédéric, que se coloca de forma crítica em relação a esse tipo de transformação geral e se diz satisfeito com o amor e a arte, de onde parece buscar um lugar de enunciação autoral, não encontra lugar no mundo contemporâneo, consumindo-se por uma angústia que se revela principalmente por meio de seu conturbado relacionamento com Angèle, atriz que tenta se estabelecer no cinema italiano.

Durante os diálogos, as intensas trocas de olhares indicam que, apesar das muitas palavras, nem tudo foi dito ou revelado, au-

mentando a espessura das sombras desses sujeitos que se movem desencontrados, sob o frio sol escaldante do verão – seja porque a verdade seria intolerável, impossibilitando o ponto de reencontro, como a história de Angèle e Roland, que é o corte em relação a Frédéric, seja pela impossibilidade de tornar a sensação de deslocamento e o vazio inteligíveis ao outro, como no monólogo de Elisabeth, durante o sono de Paul.

No filme, Garrel nos toca com um calor de estrela morta, que, ao se aproximar das trajetórias de um casal que se dissolve ao passo que outro se aproxima, abre um espaço de interrogação a respeito do desencanto que nos coloca face ao abismo da existência, em que a impossibilidade da plenitude da experiência verdadeira, como aponta Walter Benjamin, persiste contemporaneamente. Assim, nessa perspectiva, as tentativas de Elisabeth e o suicídio consumado de Frédéric soam como um grito silencioso para o qual o abismo não gera resposta alguma.

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO

La Jalousie, 2013
França, pb, 77'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Caroline Deruas,
Arlette Langmann, Marc Cholodenko
Direção de fotografia: Willy Kurant
Som: Guillaume Sciama
Montagem: Yann Dedet
Música: Jean-Louis Aubert
Produção: Integral Film e SBS Productions
Produtores: Saïd Ben Saïd, Michel Merkt
Elenco: Louis Garrel, Anna Mouglalis, Rebecca
Convenant, Olga Milshtein, Esther Garrel,
Arthur Igual, Florence Payros, Jean Pommier,
Manon Kneusé
Formato original: 35mm – Scope
* Festival de Veneza 2013; New York Film Festival
2013; Roterdã 2014

O ciúme narra diversas situações de ciúmes das quais participa Louis (Louis Garrel), protagonista livremente inspirado no ator Maurice Garrel, pai do diretor. Seu tema é a natureza múltipla e contraditória do sentimento: o que Louis sente por sua irmã caçula (Esther Garrel); Cláudia ouvindo Louis falar com um amigo sobre a beleza de outras mulheres; Clothilde (Rebecca Convenant), mãe de Charlotte (Olga Milshtein), que observa na filha certa simpatia pela nova namorada do pai.

O filme, assim como outros de Garrel, parte de uma crise que instaura uma nova ordem afetiva. No primeiro plano, de potência sintética notável, uma mulher chora. Em seguida, a pequena

Charlotte observa, pelo buraco da fechadura, a discussão dos pais, que se separam naquela madrugada. Estão em cena os três corpos que Gilles Deleuze observa tensionados na obra de Garrel: da criança, do homem e da mulher. Esse tensionamento, contudo, é tecido com grande frescor, como na cena em que Charlotte explica à mãe os desenhos que fez na tarde que passou com o pai.

Nesse tom de fugacidade jovial, Cláudia (Anna Mouglalis), namorada atual de Louis, entra em cena enquanto trotam juntos de um lugar a outro e conversam sobre o primeiro beijo que deram. “Eu tremi”, diz ele. Essa vibração branda, filmada em preto e branco, está presente em todo o filme e remete a

certa maneira antiga de fazer cinema. A cena é fugaz e agitada, assim como as personagens, que voam escada acima em apostas como em filmes de Truffaut, Godard e Rohmer nas fases de romance mais ligeiro, de câmera acompanhando amantes pelas ruas. É durante um passeio no parque, ao ar livre, que Charlotte e Cláudia se conhecem, consentem certa cumplicidade e disputam a atenção de Louis. No entanto, se no início Louis é o principal objeto de ciúme das mulheres que o cercam, as tensões se redistribuem quando Cláudia se muda para o apartamento vazio de um de seus outros amantes.

BÁRBARA FELICE

à sombra de duas mulheres

L'Ombre des femmes, 2015
França/Suiça, pb, 73'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Jean-Claude Carrière,
Caroline Deruas, Arlette Langmann
Direção de fotografia: Renato Berta
Som: François Musy
Montagem: François Gédigier
Música: François Gédigier
Elenco: Stanislas Merhar, Clotilde Courau, Léna
Paugam, Vimala Pons, Mounir Margoum, Jean
Pommier, Thérèse Quentin, Antoinette Moya
Produção: Saïd Ben Saïd, Michel Merkt
Formato original: 35mm – *Scope*

* Festival de Cannes 2015
(Quinzena dos realizadores); Roterã 2016;
Seville European Film Festival 2015
(Melhor Atriz)

Manon (Clotilde Courau) é despejada de seu apartamento e vai morar com Pierre (Stanislas Merhar), parceiro amoroso com quem partilha também o trabalho. Curtos de dinheiro, os documentaristas se dividem entre biscates que pagam as contas e a realização de um filme sobre *partisans*, os membros da Resistência Francesa atuantes na Segunda Guerra Mundial. Confiando no talento de Pierre como entrevistador e se dizendo realizada enquanto parceira de trabalho artístico de seu companheiro, Manon roteiriza, opera a câmera e monta os filmes que ele dirige. Logo, porém, Pierre conhece a estagiária Elisabeth (Léna Paugam), com quem inicia em segredo um relacionamento tórrido. Incapaz de compreender e comunicar afetos, Pierre não abre mão de compartilhar seu cotidiano e seus projetos de vida com

Manon, mas também não está disposto a renunciar à nova paixão.

Entre entrevistas, sessões em salas de montagem e mentiras para acobertar sumiços, a aspereza da vida amorosa se apura. Contudo, só quando um segredo de Manon é descoberto por Elisabeth, que, consternada de amor, cultiva o hábito de seguir Pierre e a esposa, a relação dos jovens cineastas é de fato posta em xeque e juízos e decisões se tornam urgentes.

Os entraves da comunicação romântica, os embaraços de falar de amor e a franqueza usada como arma compõem esse contraste armado em película por Garrel e escrito também por Jean-Claude Carrière, passando pelo comportamento do homem e da mulher diante da infidelidade, do desejo e das parcerias afetivas.

BÁRBARA FELICE

amante por um dia

L'Amant d'un jour, 2017
França, pb, 76'
Direção: Philippe Garrel
Roteiro: Philippe Garrel, Jean-Claude Carrière,
Caroline Deruas, Arlette Langmann
Direção de fotografia: Renato Berta
Som: François Musy
Montagem: François Gédigier
Música: Jean-Louis Aubert
Elenco: Esther Garrel, Louise Chevillotte,
Éric Caravaca
Produção: SBS Productions, Arte France
Cinéma

Produtor: Didier Abot
Formato original: 35mm – *Scope*
* Festival de Cannes 2017
(Quinzena dos realizadores); New York Film
Festival 2017; Festival Internacional de San
Sebastian 2017

Jeanne (Esther Garrel) é abandonada por um grande amor e, sem ter para onde ir, busca abrigo na casa do pai, Gilles (Éric Caravaca), professor de filosofia em uma universidade. Instalada no sofá-cama, conhece, na manhã seguinte, Ariane (Louise Chevillotte), namorada e aluna do pai e que, há pouco, mora com ele. Apesar de terem mais ou menos a mesma idade, elas amam de jeitos bastante diferentes: enquanto Jeanne não consegue se desvencilhar da lealdade ao ex-namorado mesmo depois da separação, Ariane não resiste às oportunidades do desejo e se entrega a amores rápidos, apesar da relação primária com Gilles.

Terceiro filme de amor ligeiro que Garrel faz desde 2013 (todos com menos de oitenta minutos de duração e feitos em preto e branco granulado de película), *Amante por um dia* observa meticolosa-

mente as transfigurações dos sentimentos nos gestos das personagens, as ternuras e as torturas do afeto cotidiano e se empenha no desafio da linguagem cinematográfica de filmar a experiência subjetiva do amor. A câmera, que insiste em *closes*, segue as três figuras principais por seus amores, como o amor entre pai e filha, os amores fortuitos e verticais de Ariane, o romance dela com Gilles e a cumplicidade fraterna entre Ariane e Jeanne. Com uma voz de mulher para narrar o filme, a ênfase na relação das jovens cria oportunidades para as personagens femininas desenvolverem complexidade e trocaram as estratégias sentimentais mais ou menos conscientes que criaram, cada uma a seu modo, para sobreviver ao amor romântico.

BÁRBARA FELICE





filmografia



***Os jovens desajustados**

[*Les Enfants désaccordés*]

1964

ver p. 167

***Direito a visita**

[*Droit de visite*]

1965

ver p. 168

Anémone

1966-67, França, cor, 52'

Realizado para TV

Direção e roteiro: PHILIPPE GARREL

Direção de fotografia: FRANCISCO

EPRESATA

Som: DANIEL MOSTARDI

Montagem: MICHÈLE BOISNARD

Produção: Office de Radiodiffusion et

Télévision Française (O.R.T.F.)

Elenco: ANÉMONE, MAURICE

GARREL, PASCAL LAPERROUSAZ e

PHILIPPE GARREL

Formato original: 16mm

Coleção Bouton rouge

Série documental para a O.R.T.F.

Direção: PHILIPPE GARREL

Produção: O.R.T.F., MICHEL

TAITTINGER, ALAIN DE SÉDOUY

Formato original: 16mm

Du Côté de chez Donovan

1967, pb, 7'

Ronnie et les mots

1967, pb, 7'

Les Who enregistrent

1967, pb, 5'

Exibidos em 21 de maio de 1967

**Polnareff, Zouzou et les bombons
magiques**

1967, pb, 14'

Handa et la sophistication

1967, pb, 11'

Conclusions

1967, pb

Exibidos em 18 de maio de 1967

**Les Jeunes et l'argent:
présentation**

1967, pb, 2'

Les Jeunes et l'argent:

France Gall, Marianne Faithfull

1967, pb, 2'

Direção: PHILIPPE GARREL e

GUY DEMOY

Exibidos em 18 de junho de 1967

Le Living Theatre

1967, pb, 20'

Data de exibição desconhecida

Les Chamins perdus 1966/1967

1984, pb, 45'

Exibido em 29 de agosto de 1984

Godards et ses émules

1967, França, cor, 46'

Documentário realizado para TV e

exibido em 29 de agosto de 1984

Coleção "Seize millions de jeunes"

Direção, roteiro e montagem:

PHILIPPE GARREL

Produção: O.R.T.F., ANDRÉ HARRIS e

ALAIN SÉDOUY

Com JEAN EUSTACHE, FRANCIS

LEROI, JEAN MICHEL BARJOL,

ROMAIN GOUPIL, LUC MOULLET

***Marie pela memória**

[*Marie pour mémoire*]

1967

ver p. 169

***Actua 1**

1968

ver p. 171

***O revelador**

[*Le Révélateur*]

1968

ver p. 175

A concentração

[*La Concentration*]

1968, França, cor, 84'

Direção e roteiro: PHILIPPE GARREL

Direção de fotografia: MICHEL

FOURNIER

Som: MICHEL BER e

JEAN-PIERRE RUH

Montagem: PHILIPPE GARREL

e JACKIE RAYNAL

Produção: Zanzibar Films

Elenco: ZOUZOU e

JEAN-PIERRE LÉAUD

Formato original: 35mm - 1:33

Os filmes sinalizados com * foram exibidos na mostra e seus dados se encontram na seção das sinopses críticas

***O leito da virgem**

[*Le Lit de la vierge*]

1969

ver p. 177

***A cicatriz interior**

[*La Cicatrice intérieure*]

1972

ver pp. 178-9

Athanor

1972, França, cor, mudo, 20'

Direção, roteiro, montagem

e produção: PHILIPPE GARREL

Direção de fotografia: ANDRÉ

WEINFELD e MICHEL FOURNIER

Elenco: MUSKY e NICO

Formato original: 35mm - 1:33

***Altas solidões**

[*Les Hautes solitudes*]

1974

ver p. 180

Um anjo passa

[*Un Ange passe*]

1975, França, pb, 79'

Direção, roteiro, fotografia, montagem

e produção: PHILIPPE GARREL

Música: NICO

Elenco: MAURICE GARREL, BULLE
OGIER, NICO, JEAN-PIERRE KALFON
e LAURENT TERZIEFF

Formato original: 35mm

***O berço de cristal**

[*Le Berceau de cristal*]

1975

ver p. 181

Viagem ao jardim dos mortos

[*Voyage au jardin des morts*]

1976, França, cor, 55'

Direção, roteiro, fotografia, som,
montagem e produção:

PHILIPPE GARREL

Música: ASH RA TEMPLE

Elenco: MARIA SCHNEIDER,
LAURENT TERZIEFF e NICO

Formato original: 35mm - Scope

O azul das origens

[*Le Bleu des origines*]

1979, França, pb, 52'

Direção, roteiro, fotografia, montagem

e produção: PHILIPPE GARREL

Elenco: PHILIPPE GARREL, NICO,
ZOUZOU e JEAN SEBERG

Formato original: 35mm - 1:66

***A criança secreta**

[*L'Enfant secret*]

1979

ver p. 183

***Liberdade, a noite**

[*Liberté, la nuit*]

1983

ver p. 184

***Ela passou algumas horas
sob a luz do sol**

[*Elle a passé tant d'heures sous
les sunlights...*]

1984

ver p. 186

***Rua Fontaine**

[*Rue Fontaine*]

1984

ver p. 185

Os ministérios da arte

[*Les Ministères de l'art*]

1988, França, cor, 52'

Direção e roteiro: PHILIPPE GARREL

Direção de Fotografia: JACQUES

LOISELEUX

Som: JEAN-CLAUDE LAUREUX

Montagem: SOPHIE COUSSEIN

Música: JOHN CALE

Narrador: RÉMY DE GONCOURT

Produção: Lasa Films e La Sept com
o apoio do CNC

Elenco: CHANTAL AKERMAN, JULIET

BERTO, LEOS CARAX, JACQUES

DOILLON, HÉLÈNE GARIDOU,

BENOÎT JACQUOT, JEAN-PIERRE

LÉAUD, WERNER SCHROETER,

BRIGITTE SY, ANDRÉ TÉCHINÉ,

JEAN EUSTACHE, LOUIS GARREL

Formato original: 16mm

***Beijos de emergência**

[*Les Baisers de secours*]

1989

ver pp. 187-8

***Já não ouço a guitarra**

[*J'entends plus la guitare*]

1991, França, cor, 98'

ver pp. 190-1

***O nascimento do amor**

[*La Naissance de l'amour*]

1993, França/Suíça, pb, 94'

ver pp. 192-3

O coração fantasma

[Le Coeur fantôme]

1996, França, cor, 87'

Direção: PHILIPPE GARREL

Roteiro: PHILIPPE GARREL,

MARC CHOLODENKO,

NOÉMIE LVOVSKY

Direção de fotografia: RAOUL

COUTARD e JACQUES LOISELEUX

Som: JEAN-PIERRE RUH e

GEORGES PRAT

Montagem: SOPHIE COUSSEIN,

YANN DEDET e NATHALIE HUBERT

Música: BARNEY WILEN

Produção: Why Not Productions

e Gémini Films

Produtores: PAULO BRANCO e

PASCAL CAUCHETEU

Elenco: LUIS REGO, AURÉLIA ALCAÏS,

MAURICE GARREL, EVELYNE DIDI,

ROSCHDY ZEM, CAMILLE CHAIN,

LUCIE REGO e VALERIA

BRUNI TEDESCHI

Formato original: 35mm

****Os amantes constantes***

[Les Amants réguliers]

2005

ver pp. 198-9

****A fronteira da alvorada***

[La Frontière de l'aube]

2008

ver p. 200

****Um verão escaldante***

[Un Été brûlant]

2011

ver p. 201

****O ciúme***

[La Jalousie]

2013

ver pp. 202-3

****À sombra de duas mulheres***

[L'Ombre des femmes]

2015

ver p. 204

****Amante por um dia***

[L'Amant d'un jour]

2017

ver p. 205

****O vento da noite***

[Le Vent de la nuit]

1999

ver pp. 194-5

****Inocência selvagem***

[Sauvage innocence]

2001

ver pp. 196-7



ficha técnica

patrocínio Banco do Brasil

realização Ministério da Cultura/Centro Cultural do Banco do Brasil

empresa produtora Fumaça Filmes

apoio institucional Cinemateca da Embaixada da França/Institut Français

apoio Re:Voir

curadoria Maria Chiaretti e Mateus Araújo

produção executiva e produção de cópias Fábio Savino

coordenação de produção Rafael Moretti

assistente de produção e produção rio de janeiro Maruan Sipert

produção brasilía Gisele Lima

projeto gráfico Bloco Gráfico

vinheta Alice Furtado

legendagem eletrônica Frames

acessibilidade CPL

assessoria de imprensa Khora Produção & Comunicação (RJ)/

Tato Marketing (DF)

revisão de cópias Igor Andrade Pontes

catálogo

organização Maria Chiaretti e Mateus Araújo

coordenação e produção editorial Maria Chiaretti

projeto gráfico Bloco Gráfico

assistentes de design Lais Ikoma, Nathalia Navarro

produção gráfica Rafael Moretti, Moacyr Branco

tradutores Aline Leal, Calac Nogueira, Eloisa Araújo Ribeiro
Lúcia Monteiro, Pedro Tinen, Tiago Santos Lima

preparação Thais Rímkus

revisão Tácia Soares

gráfica Ciagraph







agradecimentos especiais

Philippe Garrel

Claudine Kaufmann

agradecimentos

Adrian Martin

Adriano Aprà

Boris Eustache

Cinamateca do MAM

Cinémathèque Française

Collectif Jeune Cinéma

Cyril Béghin

Edson Costa Jr.

Fenix - Brasil

Gérard Vaugeois

Imovision

INA

Les Films de l'Atalante

Luiz Carlos de Oliveira Jr.

Marcos Uzal

MoMA - The Museum of Modern Art

Nicole Brenez

P.O.L.

Playtime

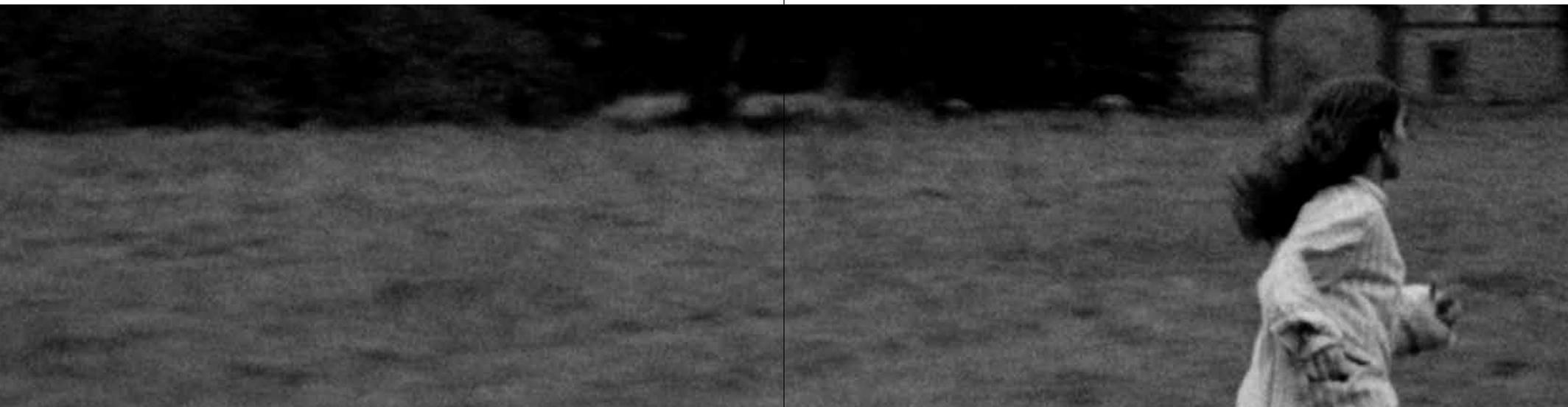
Re:voir

Sally Shafto

Thierry Jousse

Whynot Productions

Yellow Now



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C574

O cinema interior de Phillippe Garrel

Organização e apresentação: Mateus Araújo e Maria Chiaretti;

tradução: Eloisa Araújo Ribeiro et. al.;

textos: Adriano Apprá et. al.

Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018.

224 pp., 96 ils.

Inclui filmografia, fichas técnicas e sinopses dos filmes apresentados.

Vários autores e tradutores.

ISBN 978-85-92558-01-7

1. Cineastas 2. Garrel, Phillippe, 1948 3. Cinema – França

4. Mostra de cinema 5. Entrevista I. Araújo, Mateus

II. Chiaretti, Maria III. Araújo Ribeiro, Eloisa

IV. Apprá, Adriano. Título

CDD 791.430 92 / CDU 791

FIAF F81garrel

créditos imagens

pp: 2, 10, 14, 126, 189 e quarta-cap: ©Philippe Garrel;

todas as demais: ©Philippe Garrel, Re:Voir Vidéo

RE:VOIR

fontes suisse works, suisse int'l

papel pólen soft 80 g/m²



Produção



FUM&ÇA
FILMES

Apoio institucional



INSTITUT
FRANÇAIS



Realização

Ministério
da Cultura

Govorno
Federal