

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

ADRIANA DE OLIVEIRA FONSECA SALLY

FANTASMAS NO CINEMA DE PHILIPPE GARREL:
Uma análise dos filmes *A Fronteira da Alvorada* e *Inocência Selvagem*

Niterói

2019

ADRIANA DE OLIVEIRA FONSECA SALLY

FANTASMAS NO CINEMA DE PHILIPPE GARREL:
Uma análise dos filmes *A Fronteira da Alvorada* e *Inocência Selvagem*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como requisito
parcial para obtenção do título de bacharel em
Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.

Niterói
2019

ADRIANA DE OLIVEIRA FONSECA SALLY

FANTASMAS NO CINEMA DE PHILIPPE GARREL:
Uma análise dos filmes *A Fronteira da Alvorada* e *Inocência Selvagem*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como requisito
parcial para obtenção do título de bacharel em
Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.

Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso

Prof. Dr. Cezar Migliorin



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Adriana de Oliveira Fonseca Salley		
Curso:	Cinema e Audiovisual	Matricula:	214057129
Título			
"Fantasmas no cinema de Philippe Garrel: Uma análise dos filmes 'A Fronteira da Alvorada' e 'Procissão Selvagem'"			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Luiz Carlos Oliveira Jr.		
Profa. Dra.	Elianne Lvo		
Prof. Dr.	Cezar Migliorini		
Data de Apresentação			
Parecer			
A banca destaca a densidade da análise fílmica, que mescla aspectos históricos, biográficos e estéticos da obra de Philippe Garrel, permitindo que as certas teorias mobilizadas tenham de própria materialidade plástica do filme. A banca ressalta também a excelente qualidade da escrita, da maneira como se estrutura o pensamento, e investiu a continuidade da pesquisa.			
Nota Final	10,0		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador	Luiz Carlos Oliveira Jr.		
	Elianne Lvo		
	Cezar Migliorini		

AGRADECIMENTOS

Ao Luiz Carlos, pela orientação paciente e zelosa.

Aos amigos do coração: Dudu, Gabi, Matheus, Murilo, Paula, Amina, Isadora, Mari e Vinzon. Obrigada por dividirem comigo nesses anos de faculdade tantas risadas, choros e alegrias.

Às pessoas queridas que conheci no intercâmbio na Escola Superior de Teatro e Cinema: a Manuela Viegas, pelas aulas inspiradoras, e ao Marcelo e a Marie, pela amizade e pelas conversas sobre cinema.

À minha família, pelo apoio sempre.

RESUMO

A monografia busca investigar a presença de fantasmas na obra de Philippe Garrel, partindo da análise de dois filmes contemporâneos do realizador: *A Fronteira da Alvorada* (*La Frontière de L'aube*, 2008) e *Inocência Selvagem* (*Sauvage Innocence*, 2001). O trabalho analisa a forma como personagens, motivos e elementos dotados de qualidades fantasmagóricas figuram nestes e em outros filmes do cineasta francês.

Palavras-chave: Fantasmas. Philippe Garrel. *A Fronteira da Alvorada*. *Inocência Selvagem*.

ABSTRACT

The monograph seek to investigate the presence of ghosts in Philippe Garrel's filmography, starting from the analysis of two of his contemporary movies: *Frontier of the Dawn* (*La Frontière de L'aube*, 2008) and *Wild Innocence* (*Sauvage Innocence*, 2001). It analyzes how characters, motifs and elements endowed with ghostly qualities are present in these and other films of the French filmmaker.

Keywords: Ghosts. Philippe Garrel. *Frontier of the Dawn*. *Wild Innocence*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
I. A FRONTEIRA DA ALVORADA.....	9
1.1. A fotografia	9
1.2. O sono e o sonho.....	15
1.3. O espelho	18
1.4. As fronteiras.....	21
II. INOCÊNCIA SELVAGEM.....	26
2.1. A fotografia e o cinema.....	26
2.2. Vampirismos	31
2.3. A dança.....	34
2.4. Jogo de espelhos	36
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	44

INTRODUÇÃO

O obra de Philippe Garrel, cineasta francês em atividade desde os anos 1960, divide-se basicamente em duas fases: uma mais experimental e outra mais narrativa. O segundo período, que se inicia com *A criança secreta* (*L'Enfant secret*, 1979), apresenta filmes mais dialogados, com fios narrativos e estruturas dramáticas mais definidas, e com histórias de caráter profundamente autobiográfico. Garrel passa a buscar, nesta fase, a rememoração do próprio passado, a transcrição do que foi vivido, recontando inúmeras vezes a sua história e a história de pessoas marcantes da sua vida. Histórias que, por sua vez, abarcam episódios dolorosos e por vezes trágicos.

É sabido, por exemplo, que a biografia do cineasta é marcada pelo falecimento precoce de pessoas próximas a ele: Nico, a cantora alemã com quem ele travou um longo e intenso relacionamento, Jean Seberg, Jean Eustache... Estas três figuras - algumas delas presentes em seus filmes experimentais da década de 1970¹ - tendem a retornar com frequência em sua filmografia, seja por menções, seja a partir de personagens. A memória dos mortos, como reconhecido pelo próprio Garrel em uma entrevista à *Cahiers du Cinema*², passa a ser um aspecto fortemente presente no seu cinema.

Garrel também não deixa de reportar para os filmes outros fatos marcantes da sua vida: a internação manicomial, a terapia de eletrochoque, a experiência da droga, o envolvimento nas manifestações de Maio de 1968. O cineasta faz um retorno incessante a esses mesmos assuntos - mesmo que nem sempre de maneira direta e explícita -, como se estes fossem formas de assombrações sempre propensas a rondar os seus filmes. O realizador comenta que a abordagem desses temas tornou-se possível num período de maturidade na sua carreira, em que pôde assumir uma postura auto-reflexiva sobre sua própria vida, e ao mesmo tempo, se inscrever nas fábulas cinematográficas a partir de um “outro”, ou seja, através de personagens que encarnassem seu alter ego.

¹ Nico atuou em sete filmes de Garrel entre 1972 e 1979. Jean Seberg foi retratada no filme mudo *Altas Solidões* (*Les Hautes Solitudes*, 1974) e esteve presente de passagem em *O azul das origens* (*Le Bleu des Origines*, 1979).

² Cahiers du Cinéma, Espanha, n. 5, out. 2007.

A partir desse mergulho no passado e nas questões da própria biografia, o cinema de Garrel torna-se efetivamente um cinema assombrado por espectros, e é sobre esta característica que o presente trabalho se centra. Tais fantasmas, que partem sobretudo desse território extrafílmico, passam a ser incorporados na diegese dos filmes, por meio de diálogos, personagens e elementos visuais e sonoros. A questão que o trabalho propõe é portanto investigar *onde* estão estes fantasmas, saber como eles habitam dentro das ficções.

A monografia se concentra na análise de dois filmes contemporâneos de Garrel, *A Fronteira da Alvorada* (*La Frontière de L'aube*, 2008) e *Inocência Selvagem* (*Sauvage Innocence*, 2001). Investigo as presenças fantasmagóricas nessas obras a partir de alguns dos seus elementos ficcionais: a fotografia, o sonho e o espelho, na primeira; o cinema, a imagem fotográfica e a dança, na segunda.

Identifico também nestes filmes a existência de um tipo de personagem comum no cinema de Garrel: o personagem-fantasma. O crítico Thierry Jousse (2018, p. 76) já chegou a sugerir que nos filmes narrativos do francês só existem dois tipos de personagem, os sobreviventes e os fantasmas, e que a luta entre os dois costuma ser o motor central das narrativas. Nos dois filmes analisados, vemos o “personagem-fantasma” assumir uma posição central na história, por vezes ressurgindo no mundo dos vivos sob uma forma espectral (como em *A Fronteira da Alvorada*), outras vezes permanecendo no extracampo, como uma sombra que paira sobre os demais personagens viventes (*Inocência Selvagem*).

Ainda que o trabalho se centre no estudo de dois filmes, ele não deixa de buscar referências em outras obras audiovisuais, que surgem como importantes peças de apoio nas análises (faço na maioria das vezes referências a outros filmes de Garrel, mas também cito obras de outros realizadores). As referências bibliográficas, por sua vez, foram sendo incorporadas para dar embasamento teórico conforme as análises fílmicas evoluíam. A monografia, desta forma, optou por privilegiar os filmes e a trabalhar conceitualmente o que estava inscrito nas suas próprias materialidades plásticas. Em outras palavras, decidi partir do que estava nos filmes para depois ir além, embasando minha análise com conceitos e idéias provenientes de variados textos e autores. Me propus, nesse processo, a uma forma de trabalho acadêmico em Cinema que estimulasse o exercício analítico de obras audiovisuais, e que abrisse caminhos para uma colocação mais ativa e pessoal na escrita.

I. A FRONTEIRA DA ALVORADA

Os momentos iniciais de *A Fronteira da Alvorada* registram os primeiros encontros entre o jovem fotógrafo François (Louis Garrel) e Carole (Laura Smet), uma famosa atriz já casada. Em meio às sessões fotográficas que ele faz dela, nasce uma paixão intensa, e os dois começam a ter um caso. O relacionamento, no entanto, passa a ser marcado por alguns percalços, motivados pela crescente instabilidade emocional de Carole e pelo seu complexo de autodestruição pelas drogas. Um dia, depois que o marido de Carole retorna de viagem, François se afasta. Atormentada pelo término da relação, Carole tenta se matar e é por isso internada num hospício, de onde tenta fugir, em vão. Quando finalmente sai do manicômio, ela descobre François envolvido com outra pessoa, e decide então se suicidar com uma overdose de remédios, deixando o ex-amante profundamente abalado. Passado esse evento traumático, François apaixona-se por Ève (Clémentine Poidatz), com quem decide se casar e ter um filho, mesmo que eventualmente ainda sonhe com Carole. Ève é o oposto da amante anterior: ela representa a promessa de uma vida familiar mais doméstica, segura e normal; é a figura tradicional da “esposa-mãe”. François vê, portanto, sua vida mudar para uma dinâmica mais estável e pacífica com essa nova relação. Mas essa estabilidade logo é quebrada quando o fantasma de Carole retorna para assombrá-lo, aparecendo no espelho diante dele. Ela tenta convencê-lo a se matar, pra que ele prove seu amor por ela e pra que os dois possam ficar juntos na eternidade. François, perturbado pelas aparições, fica dividido sobre que decisão tomar, mas resolve, ao final do filme, se suicidar atirando-se pela janela.

Em linhas muito gerais, é essa a história apresentada por Philippe Garrel em *A Fronteira da Alvorada*. Apresentamos este breve resumo do filme para agora nos determos sobre seus aspectos mais importantes, estabelecendo conexões com o tema do fantasma e com a obra cinematográfica de Garrel de forma geral.

1.1. A fotografia

As sequências das sessões fotográficas de Carole são todas esteticamente muito semelhantes. Garrel trabalha pouco com o plano-contraplano aqui, preferindo filmar os

personagens no mesmo enquadramento (com François e sua câmera geralmente de costas e à margem do quadro), ou então condensando o ato fotográfico ao espaço de um único plano do rosto de Carole (enquanto o fotógrafo, e o ruído da sua máquina, permanece fora de campo). Parece haver aqui uma preocupação em destacar a personagem fotografada, revelar suas expressões, seu rosto, sua emoção. Carole é o ser que posa e é observado, é o objeto de olhar, tanto de François como de nós, espectadores. Em meio ao registro de sua imagem, o estado emocional da personagem por vezes irrompe: logo na primeira sessão, Carole demonstra uma espécie de tormento e perturbação, e pede que François interrompa as fotografias.

Um outro momento de conflito ocorre mais adiante, na cena em que François fortuitamente tira uma fotografia de Carole no banheiro. A cena em questão representa a primeira vez no filme em que há uma troca efetiva de diálogos entre os dois personagens: na ocasião, Carole conta a François sobre seu marido ausente, revelando sua tristeza e suas frustrações com o casamento. Enquanto ouve seu relato, François decide então tirar uma fotografia dela, a surpreendendo. Carole, enfurecida pela atitude, o expulsa do recinto.



As sessões fotográficas de Carole

Essa espécie de incômodo e de tormento em se deixar fotografar, sentida pela personagem no filme, nos remete a certos mitos e crenças presentes na história da fotografia. Philippe Dubois, no livro *O ato fotográfico* (1993), discorre sobre alguns desses mitos, entre eles a “teoria dos espectros”, do escritor francês Honoré de Balzac. Balzac acreditava que cada corpo na natureza era formado por uma série de espectros; a cada fotografia, um deles seria impresso na imagem e retirado do indivíduo, ocasionando assim a perda da sua essência constitutiva.

Como se vê, haveria no final, com essa transferência, um certo perigo em fotografar infinitamente o mesmo corpo: ele passaria por inteiro, camada por camada, para a fotografia. [...] Em suma, aí estamos diante de um velho fantasma, que teve mil variantes (entre elas, a do bom selvagem, que teme que se venha roubar-lhe a alma, seu ser ou seu ter); sou visto, portanto não sou mais - cesso de ser tornando-me imagem. É o devir-fantasma dos corpos fotografados. (DUBOIS, 1993, p. 228)

Roland Barthes, no ensaio *A câmara clara* (1984), expõe um sentimento de angústia semelhante ao se deixar fotografar. Para ele, a sensação do devir-fantasma estava no momento da pose, processo que carregaria uma espécie de poder mortífero: “A partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer” (BARTHES, 1984, p. 22).

Barthes qualifica o ritual da pose como a vivência de uma microexperiência da morte, em que o sujeito fotografado deixaria de ser sujeito para se tornar objeto. A angústia para ele estaria relacionada precisamente ao momento da espera, na latência entre a mirada da câmera e o clique do fotógrafo, momento em que ele sentiria tornar-se “todo-imagem”, um corpo desapropriado, um espectro. O fotógrafo, consciente desse processo, se tornaria então uma espécie de agente da morte.

Cabe também mencionar uma teoria atribuída a um psiquiatra do século XIX, o Dr. Hippolyte Baraduc, que se assemelha de certa maneira à teoria balzaquiana dos espectros. Baraduc acreditava que era possível determinar a aura e os sentimentos da pessoa fotografada, através da análise da névoa de luz, do tecido luminoso que envolvia o corpo na fotografia. “Esse véu, essa velação, esse espectro, Baraduc decidiu lê-lo como a marca na imagem de uma ‘graça’, como a traço de uma ‘luz invisível’, como o fantasma de um pensamento e de um sentimento experimentado por um indivíduo em um dado momento” (DUBOIS, 1993, p. 237). De acordo com características desse véu luminoso (a forma, a textura, a densidade), seria possível, portanto, determinar uma tipologia dos afetos dos seres fotografados.

Apesar do caráter extremamente ficcional e subjetivo das teorias expostas, se faz interessante incorporarmos à análise filmica essa idéia da fotografia como processo de

“fantasmização” do corpo. Essa concepção, atribuída mais especificamente ao retrato fotográfico, pode ser sentida como marca de outro filme de Garrel, *Altas solidões* (*Les Hautes solitudes*, 1974). Composto majoritariamente por *closes* de Jean Seberg, Nico, Tina Aumont e Laurent Terzieff, este filme-retrato se torna uma espécie de “relicário dos ausentes”, como apontado por Edson Costa Jr. (2018, p. 98), pois tanto Nico como Seberg morrem poucos anos após seu lançamento. Entre os rostos filmados, destaca-se o de Seberg, que anos antes havia se tornado um símbolo da *nouvelle vague* em *Acossado* (*À bout de souffle*, 1959), de Jean-Luc Godard, e que à época das filmagens de *Altas Solidões* vivia uma profunda depressão. Neste filme, a atriz é filmada em diferentes estados de ânimo, entre acessos de angústia e crises de choro, assumindo totalmente seu esgotamento frente à câmera. O que importa para Garrel nada mais é do que uma captação dos sentimentos, do estado de alma da pessoa que ele filma. “Garrel quer deixar a película se impregnar dos sentimentos que cada corpo concentra em seu interior, provocar um extravasamento da substância emocional íntima de cada ator no espaço plástico da imagem” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 106). Parece haver aqui uma relação muito íntima entre o suporte da imagem e o referente real, uma espécie de troca e transferência entre o corpo filmado e sua representação. Levando em conta o posterior suicídio de Seberg, é inevitável não pensarmos nessa idéia de transferência da força vital do modelo para sua representação, na crença de uma possível sucção da alma pela imagem (neste caso, não a imagem fotográfica, mas a cinematográfica). O filme certamente se vê impregnado dessa problemática (a mesma da crença balzaquiana), menos por uma intenção do que por um triste acaso extrafílmico (no caso, a morte da atriz).

Em *A Fronteira da Alvorada*, por outro lado, poderíamos dizer que Garrel tematiza essa questão, visto que a personagem Carole também se suicida após ser progressivamente fotografada por François. O personagem fotógrafo parece buscar aqui o mesmo que Garrel busca em seus filmes-retratos: uma captação da alma. Poderíamos entender que a fotografia no banheiro causa tamanha comoção em Carole por justamente se tratar de um momento em que ela está desnuda (metaforicamente, apesar de também literalmente): um momento íntimo, em que ela compartilha e expõe seus traumas interiores. Seria então um medo de deixar transparecer para a fotografia seu estado de alma? De se deixar alimentar pelo suporte da máquina? O tormento sentido por Carole, no entanto, não cessa quando as fotografias são terminantemente interrompidas. Ao contrário: após deixar de ser fotografada (e vista) por

François, Carole irá sucumbir, primeiro à loucura, depois ao suicídio. É como se, no fim das contas, Carole passasse a depender da condição de modelo, de referente, de alvo do olhar, para existir. De um olhar, mais especificamente: o olhar de François. Cria-se então uma dicotomia sobre o lugar da fotografia no filme: enquanto processo de fantasmização, de apagamento da força vital do ser representado, e enquanto processo que atesta e significa a presença, a existência desse mesmo corpo.

Nesse caminho, o crítico Marcos Uzal sugere que o fato de François ser um fotógrafo e Carole uma atriz é um tanto metafórico: “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” (UZAL, 2018, p. 133). Pois o olhar de François, além de atestar a presença do corpo real de Carole, também definirá (na segunda metade do filme) a existência do fantasma dela. Em outras palavras: esse olhar será um motivador para as aparições fantasmagóricas de Carole.

Faremos aqui uma menção ao filme *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira, pelos pontos de conexão que ele estabelece com a história de Garrel, a começar por ter como protagonista um fotógrafo. Neste filme português, Ricardo Trêpa interpreta Isaac, um jovem fotógrafo que, numa noite de tempestade, é chamado para fazer uma fotografia *post-mortem* de Angélica, jovem mulher recém-falecida. Quando ele olha através do visor da câmera, buscando capturar Angélica, esta parece despertar e sorrir para ele. Isaac então percebe que foi a única pessoa a testemunhar tal incidente, que por sua vez irá se repetir, da mesma maneira, quando ele olha a fotografia revelada. A partir daí, Isaac passa a ser visitado pelo fantasma de Angélica, que assume uma própria forma espectral para além da fotografia.

O filme transpõe a velha crença da captação da alma pela fotografia para uma situação ainda mais fantasmática, visto que esse registro ocorre durante uma fotografia mortuária. Esta característica da fotografia não é, entretanto, a única correlação que os filmes de Oliveira e Garrel têm entre si: em *O estranho caso de Angélica*, a existência do fantasma também está diretamente ligada ao olhar do protagonista. Rita Benis, em sua análise sobre o filme, atenta para o fato de que o fantasma de Angélica só aparece quando Isaac observa as fotografias penduradas no varal, “umas vezes na sua aparência espectral, outras através da manifestação

na sua própria fotografia (abrindo os olhos)” (BENIS, 2017, p. 20). Percebemos então que o fantasma, mesmo fazendo um “escape” da fotografia, ainda está condicionado ao olhar de Isaac: é necessário que ele olhe a imagem para que o fantasma efetivamente exista. Em *A Fronteira da Alvorada*, por outro lado, o fantasma não aparece quando François olha as fotografias (aliás, não há uma cena sequer no filme em que isso acontece), mas sim quando ele olha para o espelho, ou, efetivamente, quando ele olha sua própria imagem. A partir disso, o fantasma ganha conotações mais profundas e complexas: trata-se de um fantasma psíquico, ou então, de um desdobramento da personalidade de François (desenvolveremos essa idéia mais adiante, no tópico sobre o espelho).

É interessante notar que de todas as fases do processo fotográfico - a tomada, a revelação, a contemplação da imagem -, a que está em maior evidência em *A Fronteira da Alvorada* é o momento do ato fotográfico propriamente. Há um único plano no filme, logo após a primeira sessão de fotos de Carole, em que François aparece revelando as fotografias, mas ele não dura mais de vinte segundos. Poderíamos supor que o foco que o filme deposita sobre a tomada fotográfica é um correlato diegético a uma característica própria do cinema de Garrel: um cinema cuja força reside mais no processo, no momento do registro de um plano, do que na imagem ou no resultado técnico. É sabido, por exemplo, que Garrel costuma filmar em *take* único (APRÀ, 2018, p. 60), valorizando a autenticidade e espontaneidade do registro cinematográfico, em detrimento de uma preocupação mais formal. Paralelamente, no filme, não há uma preocupação em mostrar as imagens fotográficas que François tira de Carole; o que importa é o momento do registro e tudo o que acontece no seio dele: a relação do fotógrafo com o seu objeto de olhar, as decisões do primeiro sobre onde posicionar a câmera ou como captar uma expressão, as reações manifestadas pela atriz no momento em que se deixa fotografar etc.

Antes de concluirmos esse tópico sobre fotografia e fantasmas, é indispensável que falemos também sobre o caráter espectral que resulta da própria indexicalidade da imagem fotográfica. Barthes, em *A câmara clara*, definia ontologicamente a fotografia pela relação de conexão física que ela manteve com seu referente, em certo momento do passado:

[O] Referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa

necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. (BARTHES, 1984, p. 114-115)

Essa ligação indissolúvel com o referente é o que torna a fotografia, na concepção de Barthes, traço de um real (um índice, para usar a terminologia semiótica). Mas a foto, ao mesmo tempo que atesta a existência do real, deporta-o para o passado, sugerindo assim que ele já está morto. A própria essência ontológica da fotografia carrega, dessa forma, um aspecto essencialmente fantasmagórico: ela desperta a consciência da passagem do tempo e revela a presença da morte.

No filme, as fotografias reveladas de Carole quase nunca são expostas; há apenas um plano em que uma foto aparece, durante a sequência em que Carole e François discutem o possível fim da relação. A fotografia, exibida num *insert* durante a cena, se refere à primeira sessão fotográfica de Carole, momento no qual os personagens se conheceram. Cria-se um contraponto entre as imagens dos personagens no tempo “presente” (na narrativa fílmica), e o plano da fotografia, que remete a um passado já findo. O corpo de Carole, congelado na imagem fotográfica, já um espectro por não habitar o fluxo temporal dos vivos, representa quase que um instante de morte na cena, em meio a um diálogo que, ironicamente, discute sobre o fim das relações amorosas.



O plano da fotografia

1.2. O sono e o sonho

O crítico Adrian Martin uma vez sugeriu que existem dois tipos de personagens nos filmes de Garrel: os de sono pesado e os de sono leve (MARTIN, 2018, p. 26). Os de sono pesado seriam aqueles que, ao dormir, conseguiriam escapar de todo tipo de tormento e

angústia, enquanto que os de sono leve seriam almas perturbadas, cujos medos e traumas se revelariam nesses momentos de inconsciência. O protagonista de *A Fronteira da Alvorada*, como veremos adiante, é um personagem que pertence a este segundo grupo.

Após a morte de Carole, François vive um romance com uma outra mulher, Ève. Tudo parece correr bem, até o dia em que Ève anuncia que está grávida, gerando um estremecimento na relação. O conflito que sucede essa situação, no entanto, é quase nulo, e os dois adormecem apaziguados. Mas eis que o tormento de François, o seu conflito interno, inexplicito anteriormente, se manifestará no interior do seu sonho: ele sonhará com o fantasma de Carole.

É interessante perceber como essa sequência é construída. O sono no quarto é filmado em dois planos: primeiro um de conjunto, no qual François e Ève estão abraçados, e em seguida um close do rosto de François. Após um efeito de transição entre os cortes, adentramos no sonho: num plano geral, François e Eve caminham por uma floresta, e entram numa cabana. Eles adormecem dentro do recinto, e são visitados por Carole, que fica a observá-los do lado de fora da janela. Ela pede à François que a encontre na floresta, onde eles poderão ficar para sempre. Ele desperta, no sono dentro do sonho, após sentir a presença de Carole, e fica a olhar para Ève num estado reflexivo. A sequência acaba com um retorno ao quarto, com a repetição dos mesmos planos que antecedem a entrada no sonho, mas desta vez na ordem inversa (primeiro o close e depois o plano de conjunto).

Parece haver nesta sequência quase que uma insistência em mostrar o sono em si. Os planos dos personagens dormindo no sonho, por exemplo, se assemelham muito com os planos do sono da “vida real”, principalmente quanto à forma como os corpos estão dispostos e como eles são filmados. Essas constantes repetições, de planos e enquadramentos de corpos dormindo, salientam algo da natureza de François e são metáfora da sua própria condição no mundo: “ele é um adormecido torturado por sua incapacidade de romper, de despertar num luto” (UZAL, 2018, p. 132). Ao fim de tudo, Garrel retorna aos mesmos planos do início da sequência, para mostrar que François desperta dentro do sonho, mas continua a dormir fora dele.



Planos dos personagens dormindo dentro e fora do sonho

Outra marca importante desta sequência é a utilização do sonho como lugar de ressurgência de fantasmas. É impossível não fazer aqui uma conexão com *Rua Fontaine* (*Rue Fontaine*, 1984), filme em que Garrel conta a história da relação passageira que teve com Jean Seberg, retratando também o episódio do seu suicídio. Neste filme, o fantasma de Génie (personagem que encarna Seberg no filme) também reaparece no sonho do protagonista, e da mesma forma que em *A Fronteira da Alvorada*, o convida a se juntar a ele. Em *Rua Fontaine*, no entanto, o sonho provém de uma experiência real vivida pelo realizador: Garrel teria sonhado com Seberg após descobrir que ela havia se matado. Em *Fragmentos de um diário*, o realizador descreve este episódio em detalhes:

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... (GARREL, 2018, p. 143)

O sonho em *A Fronteira da Alvorada* parece se inspirar no sonho de *Rua Fontaine*, que por sua vez é uma cópia quase fiel de um sonho real vivido por Garrel. Pois em todas essas ocasiões, o sonho contém um chamado para a morte, um convite para o suicídio, por parte do fantasma de alguém que morreu. Estamos muito perto de uma abordagem psicanalítica do sonho: Garrel explora seu poder enquanto revelador de sentimentos e traumas ocultos do inconsciente. Aliado a isso, ele inscreve os próprios sonhos nos filmes, faz uma análise do próprio inconsciente, expondo um sentimento de culpa que faz parte da sua biografia. Um sentimento que poderia se definir por “Nico morreu, Jean Seberg morreu, Jean Eustache morreu, e eu continuo vivo..., logo, traí” (PHILIPPON, 2018, p. 119), e que parece estar intrínseco em muitos de seus filmes, no coração de cada personagem “sobrevivente”, revelando-se com maior intensidade nas sequências de sonho.

1.3. O espelho

Após a aparição no sonho, o fantasma de Carole surgirá no espelho de François, já quase nos momentos finais do filme. Antes disso, no entanto, temos uma cena que antecipa essa aparição, gerando não exatamente um clima de suspense, mas um sentimento e sensação premonitórios. Na cena em questão, François chega em casa com um gato no colo, e se põe de frente para o espelho com ele. Numa brincadeira com o felino, François o faz encarar seu próprio reflexo. A cena, apesar de conter elementos aparentemente naturais e banais, numa situação plenamente cotidiana, serve para anunciar o espelho, espaço em que o encontro com Carole se dará. O objeto se tornará mais adiante um *motivo*, algo que por si só irá conjecturar a presença do fantasma.

Algum tempo depois, após algumas sequências em que François e Ève conversam sobre o filho e sobre o futuro casamento, será chegado o momento em que o fantasma entrará em contato com François. Diante do espelho, enquanto se arruma, François vê a imagem de Carole aparecer no espelho numa espécie de fusão, que não só apaga seu próprio reflexo, mas escurece o ambiente em torno dele. Carole, vestida da mesma maneira que no sonho, exhibe uma feição ausente de emoção e uma voz reverberante, condizente com algo que vem de “outro mundo”. Começa então uma troca de diálogos entre ela e François, que se sente

aterrorizado com a aparição. Ela diz que esteve se escondendo nos sonhos dele, mas que agora ele poderia invocá-la, toda vez que estivesse diante do espelho. A cena termina com o efeito de fusão que faz retornar o reflexo de François, que permanece em estado de choque.

Carole voltará mais tarde da mesma forma que da vez anterior, numa súbita e inesperada fusão no espelho. Nessa segunda aparição, ela pede que François se mate para provar que a ama de verdade, e promete atormentá-lo caso não o faça. François então tenta resistir, argumentando sobre seu novo amor por outra mulher, mas Carole insiste dizendo que ele ama somente à ela, e que ele não será feliz ao lado de Ève.



As aparições de Carole no espelho

A primeira coisa a se observar dessas cenas é fundamentalmente o espaço em que a aparição fantasmagórica se dá. O fantasma nunca entra em contato direto com François, visto que há sempre o intermédio do espelho. Aliado a isso, ele somente aparece quando François está posto diante do espelho, ou seja, quando François olha para o seu próprio reflexo. A imagem do fantasma, por fim, substitui o reflexo de François, ocupa o espaço que deveria ser destinado à imagem dele, subvertendo as leis da física e o caráter indicial da imagem especular. Esse acontecimento, essencialmente fantástico e enigmático, abre então portas para algumas especulações sobre o lugar do espelho (e do fantasma) no filme.

A primeira coisa que podemos considerar é que, ao refletir o fantasma de Carole no lugar do referente real (o corpo de François), o espelho parece assumir uma função psicanalítica: o fantasma de Carole seria na verdade um fantasma psíquico. No filme, há uma cena em questão em que Garrel parece exprimir essa idéia, por meio do diálogo que François trava com um amigo, após contar-lhe sobre as aparições no espelho. O amigo diz: “você se

sente culpado porque ela se matou”, “é o seu inconsciente a funcionar, apenas o inconsciente nunca mente”. As aparições representariam, portanto, um sentimento de culpa que François inconscientemente reprimiu, a culpa por não ter conseguido salvar Carole. A imagem especular, deste modo, não deixaria de ser reflexo, mas ao invés de ser um reflexo do corpo, tornaria-se um reflexo do inconsciente. O olhar de François para o espelho seria então uma espécie de olhar para dentro de si.

Poderíamos, por outro lado, também especular se o fantasma de Carole na verdade não é um duplo de François, um desdobramento da sua personalidade. Pois François é, antes de tudo, alguém fragmentado, dividido entre dois amores e duas escolhas: seguir em frente, ter um filho, se casar, ou manter sua promessa de amor eterno à amada morta. Ele é um homem que vive num limbo, num eterno estado de incerteza, numa fronteira que ele próprio é incapaz de cruzar. Assim, quando conversa com o fantasma no espelho, ele parece estar conversando com si mesmo, ponderando sobre que decisão tomar. A idéia do duplo aparece aqui como fruto de uma identidade cindida que entra em conflito entre si, gerando um sentimento de medo, sofrimento e inquietação no protagonista.

A figura do duplo, enquanto decorrência de uma cisão identitária, já foi tema de muitos textos literários e psicanalíticos. Discorreremos brevemente sobre os estudos de Freud, apresentados no artigo *O inquietante* (1919), como apoio teórico para a análise desta questão no filme. No decorrer desse artigo, Freud afirma que a idéia do duplo surge, ainda nas sociedades primitivas, como uma tentativa de evitar a aniquilação e o desaparecimento do Eu (a idéia de alma imortal, por exemplo, teria sido o “o primeiro duplo do corpo”). O duplo então surge, originalmente, no terreno do narcisismo e de um profundo amor a si próprio, numa tentativa do indivíduo de evitar sua própria morte. Mas essa concepção se transforma, segundo Freud, no decorrer do desenvolvimento da humanidade, e o duplo passa a significar não mais uma garantia de sobrevivência, mas uma instância especial do indivíduo, responsável pela auto-crítica e auto-observação. Mas essa “instância especial”, nos casos patológicos, pode por vezes voltar-se contra o indivíduo, dissociando-se dele e o aterrorizando. Sobre esta noção de duplo no pensamento freudiano, a pesquisadora Angela Sivalli Ignatti complementa:

O duplo, do ponto de vista de Freud, situa-se no campo da patologia psíquica, e tem como base os resquícios do homem ancestral, de consciência mítica, o qual construía o duplo para proteger sua existência da morte. Na sua evolução, esse duplo transforma-se na sua consciência, mas, no caso patológico, volta a ser um duplo, agora não mais protetor, mas, sim, o observador crítico de suas ações e de sua incapacidade de realização dos desejos. Por isso, essa cisão do indivíduo associa-se aos elementos fantásticos, ao terror, aos espíritos malignos, aos fantasmas, às imagens estranhas no espelho, às sombras sinistras. (IGNATTI, 2011, p. 62)

Pensando as aparições fantasmagóricas do filme sob a perspectiva freudiana, percebemos que o protagonista, de certa forma, se encontra num embate não só entre dois amores, mas entre dois modelos de vida: um marcado por certa desordem e utopia romântica, outro marcado pela constituição familiar e por um idealismo burguês. Ao tentar se adequar a esse segundo ideal, ele é confrontado por seu duplo, que se volta contra ele para alertá-lo sobre a sua incapacidade de pertencer a esse mundo. Não parece ser por acaso, por exemplo, que as aparições no espelho ocorram após os momentos em que François e Ève estão juntos, projetando o futuro, conversando sobre o casamento e sobre o filho que terão juntos. O duplo então surgiria em decorrência do medo de François dessa vida regrada e familiar (medo da “felicidade burguesa”, como dito por seu amigo), sugerindo o suicídio como forma de “escape” dessa vida. Assim, tal como nos casos patológicos analisados por Freud, o duplo no filme não deixa de assumir a função de um observador crítico, mas que ao invés de visar à proteção, representa um risco e uma ameaça à vida de François.

O espelho, no fim, pode ser visto sob dois pontos de vista: enquanto metáfora do inconsciente de François e revelador dos seus fantasmas psíquicos, e enquanto uma espécie de portal que comunica com o duplo. De todo modo, ele assume no filme uma irremediável potência mágica e simbólica, quebrando com o realismo e possibilitando a manifestação do fantástico.

1.4. As fronteiras

O título do filme, “A Fronteira da Alvorada”, é um tanto metafórico. Ele representa, como vimos anteriormente, a fronteira em que o próprio protagonista reside, nas suas

incertezas e conflitos interiores. Mas a metáfora vai além, na medida em que todo o filme parece habitar numa zona limítrofe entre elementos dicotômicos, por vezes causando um sentimento de estranheza no espectador.

Discorreremos sobre algumas dessas “fronteiras”. A primeira delas se encontra no peculiar espaço-tempo inscrito no filme, onde passado e presente parecem coabitar. A história aparentemente se situa nos anos 2000, ou seja, na contemporaneidade, mas alguns elementos presentes na narrativa nos remetem à uma outra época, ou outras épocas, mais antigas. Poderíamos citar vários exemplos: a câmera analógica de François, o manicômio anacrônico onde Carole é internada, o tratamento de eletrochoque, a ausência de telefones (os personagens se comunicam por cartas), os diálogos sobre fascismo e revolução (alusão ao Maio de 68). O filme na verdade parece sobrepor diferentes escalas de tempo: o passado, sobretudo a década de 70, e o presente, a atualidade. Uma espécie de anacronia circunda a obra, gerando uma estranheza espaço-temporal, inventando um tempo histórico próprio.

Poderíamos dizer que essa característica do filme é uma consequência do viés autobiográfico que o circunda. Abrindo para uma conjuntura mais geral, é possível dizer que a maioria das narrativas de Garrel, mesmo as que se situam no tempo contemporâneo, parecem trazer à tona as mesmas questões e acontecimentos, pertencentes a um período particular (e passado) da vida do autor. “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” (MARTIN, 2018, p. 22). Para quem está familiarizado com a sua obra, não é novidade que o projeto do Maio de 68 (e todo o desencanto político e melancolia que sucedem o seu fim) seja um assunto abordado com constância, ainda que de diferentes formas. Trata-se de uma experiência marcante da vida de Garrel, que de fato participou ativamente deste movimento político. O tratamento de eletrochoque, outro fato vivido pelo autor, é mais um tema recorrentemente incorporado às suas ficções. Eis que estamos diante de outros fantasmas - visto que esses temas representam traumas, perdas, e, num sentido mais profundo, a própria morte - que assombram o seu cinema e que estão presentes em *A Fronteira da Alvorada*.

O filme habita numa outra zona fronteiriça, esta talvez mais explícita e sentida de forma mais consciente: há nele a conjugação de fatos concretos e fantásticos. Como vimos anteriormente, o caráter fantástico do filme se manifesta de forma veemente com a aparição do fantasma de Carole no espelho. Esse momento não representa, no entanto, um “desvio da rota percorrida pelo filme até então, mas uma espécie de revelação, de uma terceira margem que guia toda a obra” (BELASALMA, 2018, p. 200). Pois durante todo o filme, é possível ver a ocorrência de elementos insólitos e acontecimentos que fogem da ordem do real, como, por exemplo, na sequência de troca de cartas entre os amantes.

A sequência começa com um plano de Carole escrevendo uma carta para François. Paralelamente, vemos o personagem ler a carta, cujo conteúdo se ouve através da voz *over* de Carole. Temos novamente alguns planos de Carole a escrever, com a inserção da voz *over* de François, a chamar por ela (“Carole? Está me ouvindo?”). O que François pronuncia, entretanto, não parece se tratar de um texto escrito numa carta e lido por Carole, mas sim uma espécie de som mental, telepático, sentido e ouvido por ela. Entre outras coisas, François diz que não quer que ela se mate, e a ordena ir dormir. Na sequência seguinte, François encontra um amigo na rua e descobre que Carole ateou fogo na própria casa, sendo por consequência internada num hospício. Temos então, na essência do diálogo telepático, uma espécie de premonição, antecipação do evento que se seguirá.

Outra espécie de conexão psíquica entre os personagens está presente no momento imediatamente anterior ao suicídio. Após tomar a dose fatal de remédios que resultará na sua morte, Carole se dirige à saída do apartamento, com o objetivo de ir ao encontro de François. Enquanto cambaleia pelo corredor, tem seu pensamento transmitido por uma voz *over*: “Meu amor, preciso te ver mais uma vez. Depois te deixo partir”. No plano seguinte, vemos François deitado na cama a chamar por Carole, em um estado alucinado, como se tivesse acordado repentinamente de um pesadelo - mesmo distante da amante, François é capaz de pressentir o momento da sua morte.

Um outro momento essencialmente estranho ocorre após a primeira aparição do fantasma no espelho, numa sequência que comporta uma aura ambígua, uma dúvida entre o concreto e o imaginário. Na ocasião em questão, François encontra um amigo na rua, e conta

que vai ser pai. O amigo recebe a notícia com entusiasmo (“ter um filho é como saltar de uma janela no bom sentido, é uma vida nova que começa”). A cena termina com eles se despedindo e indo embora em direções opostas. No plano a seguir, François está de frente para outro homem, que do mesmo modo que o amigo da cena anterior, fica contente com a notícia dada por François, mas desta vez, o assunto não é a espera do filho, e sim, o caso da aparição de Carole. O homem misterioso, que não nos foi apresentado de nenhuma forma, e que tampouco aparece em outro momento do filme, diz: “É fantástico. Tem de a fazer reaparecer, se essa mulher deixou uma marca no seu inconsciente”. É perceptível a semelhança entre o tom do discurso dos dois homens (o amigo e o desconhecido) com François: os dois parecem confortá-lo, dão-lhe orientações sobre como ele deve agir, ficam felizes por ele. A conversa com o homem desconhecido parece então uma espécie de eco e repetição da situação anterior, o que levanta a questão: poderia ela ser uma ilusão de François? Se trataria na verdade de uma idealização quanto ao diálogo com o seu amigo? Como se ele desejasse que aquele conversa tivesse sido diferente, como se quisesse dividir não a notícia do filho, mas contar sobre o que o atormenta?

O que cabe salientar desses acontecimentos insólitos é que eles não deixam de estar aliados a momentos de fundo realista (o suicídio de Carole, o encontro com o amigo, a relação dos amantes, tudo isso são coisas que fazem parte da “realidade”, do “mundo sensível” do filme). Na história, o real e o imaginário, apesar de representarem coisas antagônicas, parecem mais se fundir do que se opor. Poderíamos indagar se isso não é um recurso usado por Garrel como uma forma de se distanciar do cinema de espetáculo e de identificação (do qual sua obra tradicionalmente sempre se opôs), uma maneira de afastar o espectador da alienação ao que é narrado. O realizador, ao se referir ao período experimental do seu cinema, dizia: “As trocas que existem em meus filmes entre o imaginário e o real servem para denunciar a armadilha do espetáculo” (GARREL; LESCURE³, 1992 apud APRÀ, 2018, p. 64). Teria ele levado essa mesma estratégia para o filme narrativo?

Finalizaremos esse capítulo com a análise da última sequência do filme, a qual se passa no dia do casamento de François. Na sequência anterior, François havia garantido, numa

³ GARREL, Philippe; LESCURE, Thomas. *Une caméra à la place du coeur*. Aix en Provence: Admiranda/Institut de l’Image, 1992.

última conversa com Ève, comparecer ao altar. Já vestido para a cerimônia, no entanto, ele se põe de frente para o espelho e invoca Carole, que surge após o chamado dele. François enfim conclui que é ela seu verdadeiro amor e toma a derradeira decisão de se matar, pulando da janela do apartamento, numa ação que ocorre inteiramente fora de campo. Esta sequência final é construída por cinco planos, na qual se intercalam o espelho e a janela, terminando com o corpo de François estirado no asfalto. Como observado por Natalia Belasalma (2018, p. 200) em seu comentário sobre o filme, a montagem cria aqui um jogo de significações: o espelho como portal para o sobrenatural e prefiguração da morte (revelada numa figura mascarada); o corpo morto de François como o acontecimento concreto; e entre eles a janela, o limite entre esses dois mundos. A janela representa assim a simbologia máxima da fronteira presente no título: ela se torna, a um só tempo, o limite entre o dentro e o fora, entre a fabulação e a realidade, entre a vida e a morte.



A sequência do suicídio de François

II. INOCÊNCIA SELVAGEM

François (Mehdi Belhaj Kacem) é um jovem cineasta que deseja fazer um filme “contra as drogas”, inspirado na trágica história da sua ex-companheira Carole, uma famosa modelo que morreu com uma overdose de heroína. Ele conhece Lucie (Julia Faure), uma atriz em início de carreira, em vistas de ingressar numa turnê com uma companhia de teatro. Os dois se apaixonam rapidamente, e François pede para que ela desista da turnê para atuar no seu filme, interpretando Marie-Therese, personagem inspirada em Carole na história. Lucie a princípio fica relutante, mas acaba aceitando atuar no filme. François, encontrando dificuldades de encontrar um produtor, e obcecado pelo desejo de fazer um filme sobre Carole, vai então recorrer ao sinistro Chas (Michel Subor), um traficante de drogas que aceita financiar o filme, desde que receba uma contrapartida por tal feito: François deve contrabandear uma carga de heroína pela fronteira do país. François então aceita o acordo, e a produção do filme começa. No decorrer das filmagens, o cineasta, tomado pela lembrança da sua musa ausente, passa a negligenciar cada vez mais Lucie. Ele critica a sua atuação, e pede que ela assuma mais verdadeiramente a encarnação da sua personagem. Se sentindo menosprezada, Lucie começa a imitar os passos de Carole: ela passa a usar heroína durante as filmagens e a sair furtivamente com um ex-namorado. Essa transformação radical atinge seu ápice quando, no final do filme, Lucie sofre uma overdose, cumprindo o destino de Carole.

2.1. A fotografia e o cinema

Em *Inocência Selvagem*, assim como em *A Fronteira da Alvorada*, o fantasma também se origina a partir de um trauma - a morte de uma pessoa amada -, com a diferença de que, nesse caso, a morte não ocorre durante a ficção fílmica, mas é anterior à ela. Tomamos conhecimento desse fato logo na primeira sequência do filme, na qual François recebe de um amigo um baú cheio de pertences de Carole - a “caixa das dores”, como chamada pelo amigo. Em um plano plongée, François observa os objetos presentes na caixa: uma notícia de jornal que anuncia a morte de Carole, cartas e poesias escritas por ela, e alguns dos seus retratos fotográficos.

O ponto culminante da cena é o momento em que François encara as fotografias de Carole. “Este é um dos momentos-chave do filme, pois parece que toda a direção de fotografia de *Sauvage innocence* foi construída para receber em si essas fotos, como se todo um mundo material em preto-e-branco emanasse daqueles simples papéis retangulares” (BARBOSA, 2013, p. 35). É por meio das fotografias que Garrel torna visível o rosto da morta, elas são o elo que torna presente o que já está oculto, ausente - tanto para os personagens, na ficção, como para o espectador. A fotografia se apresenta, desta maneira, como um poderoso substituto imagético de Carole, e ganha, a partir disso, um poder evocatório.



As fotografias de Carole

Se a fotografia é por norma definida como um duplo imagético e emanção do ser fotografado, é por causa do seu caráter indicial, pela relação de conexão física que ela manteve com seu referente. Barthes, em *A Câmara Clara*, se agarrava de forma veemente à essa concepção:

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiniana e a óptica da *camera obscura*). Eu digo: não, são os químicos. Pois o noema "*Isso foi*" só foi possível no dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 1984, p. 121).

Dessa dimensão ontológica, surge uma relação ambivalente, por vezes confusa, entre presença e ausência (ou entre vida e morte) na imagem. A fotografia pode ser entendida tanto

como uma “pseudo presença quanto uma prova de ausência” (SONTAG⁴, 2004 apud OLIVEIRA, 2018, p. 59), pois na mesma medida em que ela enregela um fragmento do referente, criando um duplo do ser que a originou, ela se distancia desse ser, tanto ontologicamente como temporalmente e espacialmente. E se a fotografia é uma “projeção do referente deslocada para outro recorte espaço-temporal”, o que ela mostra “não existe mais como tal, já passou pelas transformações do tempo ou pode até mesmo nem mais existir” (OLIVEIRA, 2018, p. 59).

É nesse sentido que comumente se atribui à foto uma vocação memorialista, na medida em que ela garante uma espécie de “sobrevida imagética” do ser representado. Segundo as concepções que atribuem à fotografia a condição de índice, essa sobrevivida resultaria unicamente da força ontológica da foto, ou ao que Barthes chamava de sua “pulsão metonímica”.

Como impressão luminosa, a imagem fotográfica é considerada parte do que foi fotografado; ela é um *traço*, uma *marca* de uma pessoa, lugar ou objeto. Com o desaparecimento do referente, a fotografia é adotada como seu substituto: é a parte (o registro fotográfico) que vai substituir o todo (o referente). Dubois dizia que esse efeito de substituição é inerente ao momento de revelação da fotografia: tendo o referente desaparecido “no próprio instante em que é tirada a fotografia” e se tornado apenas uma recordação, é “a foto que literalmente vai se tornar sua lembrança, substituir a ausência” (DUBOIS, 1993, p. 90). O autor comenta o sentimento de saudosismo que atinge o espectador da foto diante dessa troca metonímica:

Ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato - e jamais poder tocar, pegar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples pedaço de papel que faz às vezes de única lembrança *palpável*. Frustração ainda mais forte porque o substituto indiciário, ao mesmo tempo que assina a ausência efetiva do referente, se concede, como representação, como um objeto concreto/material, dotado de uma consistência física real. (ibid, p. 313-314)

⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p. p. 26.

No filme em questão, essa força de substituição é intensa e literal, na medida em que as fotografias mostram uma personagem que está efetivamente *morta* na ficção. O uso da foto então nos leva a refletir sobre a estirpe do fantasma no filme: ele não se manifesta de forma fantástica, não invade o fluxo espaço-temporal dos vivos, não faz aparições que quebram com uma lógica realista de mundo (há apenas uma cena no filme em que a imagem de Carole aparece fora do espaço das fotografias, em um pesadelo de François); ele permanece apenas como memória, como uma sombra que ronda o mundo e a mente do protagonista. Levando isso em conta, é compreensível que a fotografia ganhe uma força primordial no filme: ela é o suporte mnemônico que evoca a presença (e permanência) desse fantasma, ao possibilitar a sua manifestação imagética.

Depois de *Inocência Selvagem*, a imagem fotográfica terá papel de destaque em outro filme de Garrel. Em uma cena de *Um Verão Escaldante* (*Un Été Brûlant*, 2011), o personagem Paul observa uma fotografia do falecido avô de seu amigo, Frédéric. O retrato fotográfico, enquadrado em um plano frontal, gera um breve momento de suspensão na cena: com um sutil silenciamento dos sons diegéticos, ouvimos a voz *over* de Paul (narrador do filme) contar brevemente a história daquele personagem exposto na fotografia⁵. A foto aqui também se apresenta como signo de uma ausência, mas diferentemente de *Inocência Selvagem*, ela aparece de forma pontual, em apenas uma cena do filme. Sua função é quase que propiciar uma apresentação do personagem do avô, que irá aparecer sob uma forma espectral nos momentos finais do filme, no leito de morte de Frédéric.

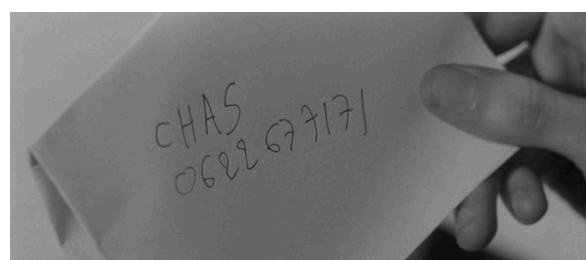


O retrato fotográfico em “Um verão Escaldante”

⁵ Esse personagem é interpretado por Maurice Garrel, pai de Philippe Garrel, que coincidentemente morre no mesmo ano em que *Um Verão Escaldante* é lançado. A fotografia, para além de um objeto de ficção, se torna acidentalmente uma espécie de marca analógica e artefato memorial do próprio ator.

Em *Inocência Selvagem*, por outro lado, a fotografia não será o único meio de evocação do fantasma. Ela dará lugar a uma outra superfície mnemônica, de poder igualmente evocatório: o cinema. De fato, toda a trama de *Inocência Selvagem* é centrada na realização do filme de François, em que ele se dedica a contar a história de Carole. Mas privado da presença da sua antiga amante, François terá que achar um corpo-substituto para encarná-la na história. Será Lucie, sua atual companheira, a realizar esse feito, interpretando Marie-Therese, personagem inspirada em Carole no filme dentro do filme.

François, à princípio, tenta negar que seu filme seja sobre Carole (“é uma história que inventei”). Essa negação, no entanto, é desconstruída numa singela sequência no filme, na qual a fotografia também realiza um papel de destaque. A sequência começa com um plano *plongée* que mostra François, rodeado pelos pertences de Carole, a observar uma de suas fotografias. Ele solta a foto para logo em seguida pegar um pedaço de papel, cujo conteúdo se torna compreensível através de um plano detalhe: é o papel com o número de Chas, sua última opção de financiador para a realização das filmagens. Aqui, a disposição dos elementos plásticos (os pertences da morta ao redor de François) e a própria angulação da câmera em *plongée* parecem afirmar a condição de François como um personagem completamente absorto na lembrança da sua musa ausente. Carole torna-se, então, uma obsessão para o cineasta e o grande mito originário que subscreverá a história do seu filme.



No seu processo de criação, François narrará, quase que uma completa fidelidade, os acontecimentos reais vividos pela ex-companheira: as primeiras experiências com as drogas, a relação com a mãe, o sucumbimento ao vício. A forma que o cineasta encontra para evocar o passado e o fantasma de Carole é, portanto, contar a sua história e os fatos marcantes da sua vida. A questão biográfica se torna, assim, central no seu filme. Partindo dessa premissa, poderíamos levantar a seguinte reflexão: não seria o relato biográfico uma verdadeira arte de

fazer retornar os fantasmas? De reconstituir o passado e, ao mesmo tempo, torná-lo um mito eternamente presente? François reporta a vida de Carole para o cinema porque, assim, ele a imortaliza, resguarda a sua memória, confinando-a numa superfície material que por sua vez existirá para sempre. O cinema entra, desta maneira, como uma forma de evitar o risco do esquecimento, do desaparecimento (e quiçá, de uma segunda morte simbólica) de Carole: ele se torna o suporte pelo qual François reaviva simbolicamente a sua presença.

É interessante perceber, por fim, que tanto a fotografia como o cinema realizam a mesma função pragmática no filme: ambos são capazes de evocar, cada um a sua maneira, os fantasmas de pessoas e de eventos que já passaram. Se o poder evocatório da fotografia reside na sua força ontológica, no cinema a questão se dá a partir da narrativização de eventos reais, na transmutação da vida para o centro da ficção cinematográfica.

2.2. Vampirismos

Garrel, diversas vezes, reportou para as suas ficções o universo da arte e dos artistas: vemos a pintura em *Um Verão Escaldante*, a fotografia em *A Fronteira da Alvorada*, o teatro em *O Nascimento do Amor* (*La Naissance de l'amour*, 1993), o cinema em *Beijos de Emergência* (*Les Baisers de secours*, 1989) e *Inocência Selvagem* (para só citar alguns exemplos). O processo artístico, contudo, nem sempre é tratado como algo belo e sublime, pelo contrário: muitas das vezes ele é o motor para conflitos e para catástrofes irreversíveis. Em *Inocência Selvagem*, não é diferente:

A história de Garrel filia-se a uma longa linhagem de filmes [...] que elevam narrativas sobre cineastas e sobre o processo de filmagem para um campo quase mítico e horrível: o diretor é uma espécie de vampiro, alimentando-se da vida real, enquanto o processo de filmagem não é mais criativo, mas fundamentalmente destrutivo. (MARTIN, 2005, tradução nossa).

Iniciada a preparação para as filmagens, François levará Lucie à casa onde Carole viveu na juventude - o cineasta irá insistir que as filmagens sejam feitas ali, como se o lugar fosse uma espécie de templo ideal para realizar o “culto” que ele deseja. No plano-sequência que circunscreve essa ação, a câmera acompanha os personagens caminhando na rua até parar

para enquadrar a casa, sufocando o casal no limite do enquadramento. A fachada da casa, imperiosa, e a ventania nas árvores criam uma espécie de anúncio da tragédia que se encaminhará.

Durante o processo de filmagem, François irá exigir de Lucie uma intensa entrega à encarnação da sua personagem, forçando-a a assumir uma postura mais violenta e explosiva diante da câmera. A atriz, consciente do fascínio que Carole exerce em François, começa a incorporá-la de forma radical, não só no filme, mas na própria vida: seu jeito tímido “vai cedendo lugar a uma atitude imperiosa e assustadora” (BARBOSA, 2013, p. 42), a uma postura cada vez mais rebelde e destrutiva. O processo de desintegração de Lucie não será, por sua vez, solitário: ela irá arrastar para o set de filmagem seu ex-namorado ingênuo, que, seduzido pelo amor que sente por ela, também começará a usar heroína - Lucie assume, gradativamente, a natureza voraz de Carole, o lado da “Vênus mortal” (como descrito em uma cena por François), que, ao mesmo tempo que atrai os homens ao seu redor, é capaz de provocar uma verdadeira carnificina em suas vidas.

Esse processo de transformação irá se traduzir numa relação de vampirização entre Carole, a pessoa que inspira a personagem na ficção, e Lucie, a atriz que a interpreta. Uma circunstância semelhante a essa pode ser vista em *Beijos de emergência*, filme quase uma década anterior à realização de *Inocência Selvagem*. Nesse filme, o próprio Garrel interpreta Mathieu, um cineasta que escreve um filme biográfico sobre sua mulher, Jeanne. Contrariando as expectativas de Jeanne de interpretar seu próprio papel no filme, Mathieu escolhe uma outra atriz, Minouchette, para fazê-lo. Jeanne se sente traída e com medo de ser substituída “não apenas na obra, mas na própria vida de Mathieu” (COSTA JR., 2018, p. 99), e decide então procurar Minouchette para pedir que ela desista de atuar no filme. “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” (ibid, p. 99). Mas se em *Beijos de emergência*, esse risco permanece no campo das ilusões e neuroses da protagonista, em *Inocência Selvagem* a usurpação se dá de forma efetiva: Lucie acaba por se apropriar de Carole.

Poderíamos dizer que há, em ambos os filmes, uma espécie de confronto entre a pessoa e a intérprete, entre o ser “original” e a substituta. A diferença fundamental, no entanto, é que o confronto em *Beijos de emergência* acontece entre duas mulheres reais, de carne e

osso - o embate ocorre por meio um longo e intenso diálogo entre elas. A “rival” de Lucie, por outro lado, não é nada mais do que uma projeção, um fantasma introjetado na mente de François, o artista que quer, a todo custo, revivê-la por meio do seu filme. Adrian Martin não deixou de verificar, por essas razões, uma correspondência com *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock. De fato, poderíamos elencar algumas semelhanças entre os filmes, ao menos no plano do enredo: um homem obcecado com a lembrança de uma mulher morta, uma nova amante que encarna essa mulher (a partir das exigências do homem) e que acaba por repetir seu destino trágico. É importante notar, entretanto, que o processo de “recriação” de Carole não parte de uma transformação da imagem de Lucie (como acontece com Judy, a personagem de Kim Novak em *Vertigo*). Aliás, pouco importa para François buscar uma semelhança física entre a atriz e a modelo. O que está em jogo aqui é uma remoldagem mais profunda: François quer transformar o corpo de Lucie num repositório para a memória, os sentimentos, os traumas da vida de Carole.

O conflito que existe em *Inocência Selvagem* é também, portanto, um conflito entre François e suas próprias assombrações mentais. O filme repete assim o que o crítico Thierry Jousse reconheceu como a trama-motor dos filmes narrativos de Garrel: a luta entre sobreviventes e fantasmas. De fato, o que se vê na maioria dos seus filmes são personagens que se encontram numa disputa interna entre superar seus fantasmas ou se deixar abduzir por eles. Em *A Fronteira da Alvorada*, o protagonista tentava, de alguma forma, se libertar do peso do passado e das memórias da ex-amante. Prova disso é que ele nunca revisitava as fotografias dela, nem sequer a mencionava nas suas conversas com a nova companheira. Em *Inocência Selvagem*, por outro lado, o protagonista é alguém que tenta, a todo custo, trazer o passado à tona, alguém completamente preso à uma lembrança. “Mais um filme sobre Carole?”, pergunta o pai de François, “queria que você pudesse esquecer isso”. Essa obsessão incessante é o que guia todos os personagens para a tragédia: assim como Lucie (mas de forma menos radical), François também sofre um processo de desintegração, na medida em que ele se torna um traficante para conseguir o dinheiro para o filme. A “inocência selvagem” do título, no fim, acaba por pertencer tanto a Lucie quanto a François, ao passo que ambos se deixam sucumbir à miragem que consiste Carole.

2.3. A dança

“Drogas são ligadas à rebelião, aos grandes extremos da rebelião. Os heróis são anti-heróis, mas continuam sendo heróis porque são rebeldes, ou vivem à margem da sociedade”. Quando François profere essas palavras, numa cena em que conversa com o pai, percebemos que *Inocência Selvagem* não é só assombrado pelo fantasma de Nico (encarnada na figura de Carole), mas também pelo fantasma do fim de uma geração. E não poderia ser diferente, se tratando de um cinema na “primeira pessoa”, que a geração referenciada aqui seja aquela da qual Garrel fez parte, na sua juventude: a geração pós-Maio de 1968.

A fala de François é quase que um anúncio do filme imediatamente posterior de Garrel, *Amantes Constantes* (*Les amants réguliers*, 2005), filme que faz um retrato dessa geração “que saltou diretamente da agitação política e do desbunde à depressão e ao suicídio” (OLIVEIRA JR., 2018, p. 105). Aqui, Garrel filma o levante do Maio de 1968, a luta nas barricadas, mas também tudo o que sucede à rebelião: a inércia, a melancolia, a experiência da droga, o desencanto político. O filme faz um inventário mais direto dos acontecimentos que marcaram os últimos anos da década de 1960, época que Garrel revisita recorrentemente em seus filmes.

Em *Inocência Selvagem*, os ecos desse período histórico estão mais latentes, interiorizados, nas entrelinhas dos discursos dos personagens. Há, no entanto, um momento no filme no qual Garrel se aproxima do retrato dessa geração, da energia dessa época específica: o momento se refere à uma sequência de dança, que corresponde por sua vez à primeira cena do filme de François. Nela, um grupo de jovens (entre eles Lucie, no papel de Marie-Therese) atravessam uma ponte em Amsterdã e se dirigem a uma festa, embalada pela música *Friday's child*, de Van Morrison. Lá, alguns dançam, bebem, paqueram, outros ficam encostados à parede, observando a agitação momentânea da festa. Uma pessoa oferece a Lucie uma dose de heroína e a sequência termina com um plano da personagem à beira do rio, usando a droga.

Garrel parece trazer, nessa sequência, o coração da aventura pós-1968: a juventude, a droga, o sentimento de ser um forasteiro da sociedade (acentuado pela forma como os personagens parecem estar isolados do restante do mundo, tanto no espaço da cidade como no

da festa⁶), e o início de uma certa desventura, de uma jornada rumo ao desastre. Essa é a primeira vez em muito tempo que Garrel faz um mergulho mais direto na juventude do seu tempo, explorando também a dimensão do coletivo (ao invés de se centrar na esfera da intimidade de alguns poucos personagens, como é de costume no seu cinema). Garrel comenta, em uma entrevista à *Cahiers du cinéma*, essa mudança de foco em relação ao universo retratado nos seus filmes: “A cada dez ou quinze anos mudo de etapa. Agora meu interesse principal é contar histórias, rodadas em preto-e-branco, de quando eu era jovem” (GARREL apud IGLESIAS; PENA, 2007, tradução nossa).

É interessante perceber que Garrel encontra, por meio do motivo da dança, uma espécie de acesso a esse universo juvenil. Não parece ser à toa, por exemplo, que ele irá repetir essa sequência de dança no seu filme seguinte (bem exatamente na metade do longa, como em *Inocência Selvagem*). Mas se a dança nesses filmes representa um momento de êxtase de um grupo de jovens, ela também está carregada de uma espécie de melancolia e prelúdio de infortúnios. Cristina Álvarez López e Adrian Martin sugeriram que a dança no cinema de Garrel sempre representa o início de uma fatalidade: “Os filmes de Garrel nos levam do êxtase de grupos e casais dançando a uma doce fusão que sinaliza a perda de identidades e fronteiras individuais” (LÓPEZ; MARTIN, 2014, tradução nossa). Os autores destacam a forma como as sequências de dança terminam em ambos os filmes, com planos estáticos de personagens sozinhas, em poses melancólicas ou reflexivas, como se aquele momento anunciasse um desvio infeliz nos seus caminhos e trajetórias. De fato, o que acontece nos filmes depois da cena de dança é precisamente algo desastroso: em *Inocência Selvagem*, a personagem de Lucie vai se viciar em heroína; em *Amantes Constantes*, o grupo de amigos vai se dissolver gradativamente, após conflitos ideológicos. De modo geral, poderíamos dizer que o momento da dança em ambos os filmes marca o “início do fim” daquela geração de jovens.

Por fim, cabe pontuar que se a cena de *Inocência Selvagem* evoca a juventude de Garrel, ela o faz de modo “indireto”, a partir do distanciamento metalinguístico. Afinal, o que estamos vendo é uma cena do filme de François. Poderíamos dizer que Garrel engendra, por

⁶ Essa impressão é acentuada pela forma como os personagens estão vestidos, em fantasias anacrônicas que remetem ao século XVIII.

meio da metalinguagem, uma maneira particular de se relacionar com a autobiografia e de trazer à tona o seu próprio passado. Mesmo que no “filme dentro do filme”, os fantasmas da vida do realizador não deixam de produzir seus ecos infinitos: “este conto filosófico no qual Garrel zomba de si mesmo com uma saúde tranquilizante (...) é também e sobretudo um objeto que reafirma, com uma certeza e poesia raras, o extraordinário poder de evocação, quase mediúnico, do cinema” (JOUSSE, 2001, p. 21, tradução nossa).

2.4. Jogo de espelhos

Poderíamos dizer que *Inocência Selvagem* é inteiramente marcado por um jogo de espelhamentos entre a ficção e a realidade. Vimos, por exemplo, que no decorrer das filmagens Lucie passa a se confundir com a sua personagem ficcional, refletindo sua personalidade e seus comportamentos. Essa confusão de identidades é acentuada pela forma como a montagem opera na segunda metade do filme, ao revelar imagens do filme de François na narrativa de Garrel. “Seguindo o clássico dispositivo de *mise en abyme*, o filme não cessa de se dividir em um complexo jogo de espelhos onde as imagens e seus reflexos estão constantemente girando em uma espiral catastrófica” (PERON, 2001, tradução nossa).

A segunda parte do filme, que se inicia com a sequência de dança, é composta por uma zona cinza entre diferentes regimes de imagem: imagens da ficção (o filme de François) e imagens de “making of”. Ora estamos no universo ficcional, ora estamos no “mundo real”, numa alternância que por vezes é sentida de forma lúcida pelo espectador. Em alguns momentos, vemos a ocorrência de duplicações e repetições da mesma cena, sob dois pontos de vista: o da “câmera” de François e o da “câmera” de Garrel. Essa estratégia ocorre em um dos momentos finais do filme, no qual Lucie é filmada sentada no chão, encostada à uma parede. Temos aqui duas sequências distintas. Na primeira, vemos o que seria a perspectiva da câmera de François: uma claquete aparece frontalmente, anunciando o início da tomada. Logo em seguida, há um movimento de câmera (um *travelling*) que avança em direção ao rosto de Lucie. Na sequência seguinte, em um único plano estático, vemos a mesma tomada sendo feita, o *travelling*, o aparato da filmagem, a equipe. A repetição da mesma “ação” não parece

desempenhar aqui qualquer papel retórico, a não ser talvez criar um efeito de distanciamento e de desconstrução da ilusão do espetáculo.

Repetição da mesma cena sob duas perspectivas distintas



Em outros momentos, a linha que separa a representação da realidade não é tão clara assim: por vezes, chegamos a confundir se o que estamos vendo são imagens do filme ou do “filme dentro do filme” (ou então, se estamos vendo Lucie ou Marie-Therese). A última sequência do filme é talvez a que mais cause ambiguidade em relação a esses níveis de enunciação. Nela, vemos Lucie fazer uma mala em cima de uma mesa, em um plano médio frontal. Ela sai de quadro. O enquadramento muda, se “afastando” da perspectiva anterior: temos agora um plano geral, no qual se vê uma câmera em primeiro plano, e a mesa ao fundo. Lucie retorna e François entra em quadro. Sabemos então que antes ela era Marie-Therese, agora é “ela mesma”. A atriz pede pra sair do set de filmagem durante alguns minutos (para ter a overdose fora de quadro). Após algumas elipses, ela aparece estirada no chão.

É interessante notar que, neste momento, ela é filmada em dois planos, um geral e um médio. A diferença entre os planos é somente da ordem da escala: Garrel faz um *cut-in* para mostrar o corpo de Lucie mais de perto. O dispositivo aqui não parece ser usado para provocar um choque (Garrel é pouco afeito à violência espetacular), mas para sugerir uma confusão entre os regimes de imagem: temos a ligeira impressão que, a partir dessa mudança

de perspectiva, imergimos no filme de François, ou seja, que estamos vendo um plano filmado por ele. Essa sensação é ainda acentuada pelo fato de que o segundo plano, mais fechado, poderia muito bem ser o último plano do filme de François: o momento que finalmente a heroína sucumbe, o final perfeito para o seu filme “anti-drogas”.

A montagem dessa cena final, e mais especificamente, a justaposição dos planos de Lucie, carregam um tom ao mesmo tempo trágico e irônico. Ela é o cume de uma rota perseguida no filme, que conjuga e embaralha ficção e realidade, vida e cinema. Esse cruzamento, intenso e fatal, encontra aqui seu ponto de ancoragem mais forte.

Planos de Lucie, justapostos



CONCLUSÃO

Procurei refletir, a partir das análises filmicas feitas neste trabalho, sobre uma característica fortemente presente no cinema de Garrel, ao menos a partir dos anos 80: a presença de fantasmas, sejam estes de pessoas mortas, de experiências do passado, ou até mesmo das ruínas de uma época e de uma geração.

Na tentativa de responder à pergunta “onde estão os fantasmas no cinema de Garrel?”, investiguei alguns dos elementos narrativos presentes nos filmes. Encontrei algumas possíveis respostas, que não se resumiam apenas aos filmes analisados, mas que se expandiam a um escopo maior na obra de Garrel. Descobri, por exemplo, a obsessão do realizador com o sonho como lugar de ressurgência de fantasmas, com a utilização do motivo da dança como forma de acesso à memória de uma geração e com a frequente atribuição de qualidades mortíferas ao fazer artístico (como ao ato fotográfico e cinematográfico).

Percebi que, nos filmes, os fantasmas habitavam em várias esferas: estavam nos diálogos dos personagens, nos espaços e na própria natureza de alguns personagens. Compreendi que a recorrência dessas presenças espectrais estava intimamente ligada à biografia do realizador, que não cansa de reportar a sua história de vida para o cinema. Algumas informações biográficas foram portanto trazidas para o trabalho como forma de ampliar a compreensão dos filmes, mas sempre a partir do que eles próprios suscitavam.

Pude identificar, também, algumas peculiaridades nas obras analisadas, principalmente em relação às suas formas de linguagem e às construções das narrativas, destacando, por exemplo, o caráter fantástico de *A Fronteira da Alvorada* e a metalinguagem em *Inocência Selvagem*. Compreendi que tais recursos representam variações romanescas de um cinema que, no fundo, se ancora sempre nos mesmos universos, histórias e motivações. É como se Garrel expusesse seu diário íntimo a cada filme, mas sempre de forma diferente, e cada vez de modo mais inventivo e criativo.

Para Garrel, a incorporação de elementos da sua própria vida não é apenas uma questão de fidelidade literal. (...) Raramente é uma questão de simples transposição e repetição, mas de uma cuidadosa reformulação e expansão. As idéias podem começar no reino pessoal e ter um toque de verdade íntima, mas, graças ao seu tratamento criativo, vão muito além disso. (LÓPEZ; MARTIN, 2017, tradução nossa)

A experiência da feitura da monografia representou, no fim, um bom exercício analítico, de estudo e de estímulo ao pensamento. As questões desenvolvidas em cada análise não se fecham em si mesmas, mas abrem portas para novos estudos, talvez mais concentrados e específicos. A obra de Garrel é em si um assunto que leva a muitos caminhos, e continuará levando, visto que o cineasta continua a fazer filmes e a preenchê-los com os sentimentos, as memórias e as suas experiências de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APRÀ, Adriano. A maturidade de Garrel. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 45-66.
- BARBOSA, André Antônio. *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Copola*. Recife, 2013. 134 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. 175 p.
- BELASAMA, Natalia. A Fronteira da Alvorada. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 200.
- BENIS, Rita. O Estranho Caso de Angélica: afinidade entre Fantástico e Documental. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Portugal: AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, v. 4, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/275>>. Acesso em: 10/04/2019.
- COSTA JR., Edson. O fulgor de um rosto. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 97-102.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1998. 362 p.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras Completas Volume 14: História de uma Neurose Infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 432 p. p. 328-376.
- GARREL, Philippe. Fragmentos de um diário. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 141-144.

IGLESIAS, Eulàlia; PENA, Jaime. "Siempre tendremos necesidades de volver a los orígenes": Entrevista Philippe Garrel. *Cahiers du Cinéma*, Espanha, n. 5, p. 80-83, out. 2007.

IGNATTI, Angela Sivalli. O fantástico n' "O Espelho", de Machado de Assis: observações freudianas sobre a dualidade da alma humana. *Revista Pandora Brasil*, nº 6, maio 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/angela.pdf>. Acesso em: 01/05/2019.

JOUSSE, Thierry. Fatale attraction: Sauvage Innocence de Philippe Garrel. *Cahiers du Cinéma*, França, n. 563, p. 20-21, dez. 2001.

JOUSSE, Thierry. Garrel: ali onde a fala se torna gesto. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 69-79.

LÓPEZ, Cristina Álvarez; MARTIN, Adrian. *All Tomorrow's Parties*. 2014. Disponível em: <<https://mubi.com/notebook/posts/all-tomorrows-parties>>. Acesso em: 06/06/2019.

LÓPEZ, Cristina Álvarez; MARTIN, Adrian. *Fugitive variations: Philippe Garrel's elliptical cinema of a life*. 2017. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/philippe-garrel-fugitive-variations>>. Acesso em: 15/06/2019.

MARTIN, Adrian. *The Mirror Cracked: Film on Film*. 2005. Disponível em: <<http://www.filmcritic.com.au/essays/mirror.html>>. Acesso em: 01/06/2019.

MARTIN, Adrian. Um cinema do espetáculo íntimo: as poéticas de Philippe Garrel. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 21-33.

OLIVEIRA, Michel de. Fotografia e saudade: três considerações sobre a perda. *Novos Olhares*, São Paulo: USP, v. 7, n. 1, p. 56-65, 2018.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. A crise da mise en scène no cinema moderno. In: _____. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013. 216 p. pt. 2, cap. 1, p. 87-117.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Vida e morte da película. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 103-109.

PERON, Didier. *Le goût du dégât de Garrel: Sauvage Innocence poétise le désastre*. 2001. Disponível em: <http://www.whynotproductions.fr/articles_bas.php?id=48>. Acesso em: 14/06/2019.

PHILIPPON, Alain. Amor em fuga. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 119-125.

UZAL, Marcos. O povo que dorme: notas sobre o cinema de Philippe Garrel. In: ARAÚJO, Mateus; CHIARETTI, Maria (orgs.). *O cinema interior de Philippe Garrel*. Rio de Janeiro: Fumaça Filmes, 2018. 224 p. p. 127-133.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A criança secreta (L'Enfant secret). Philippe Garrel, França, 1979, 95 min.

A Fronteira da Alvorada (La Frontière de L'aube). Philippe Garrel, França/Itália, 2008, 103 min.

Altas solidões (Les Hautes solitudes). Philippe Garrel, França, 1974, 80 min.

Amantes Constantes (Les amants réguliers). Philippe Garrel, França, 2005, 178 min.

Beijos de Emergência (Les Baisers de secours). Philippe Garrel, França, 1989, 83 min.

Inocência Selvagem (Sauvage Innocence). Philippe Garrel, França, 2001, 117 min.

O estranho caso de Angélica. Manoel de Oliveira, França/Espanha/Portugal/Brasil, 2010, 95 min.

O Nascimento do Amor (La Naissance de l'amour). Philippe Garrel, França/Suíça, 1993, 94 min.

Rua Fontaine (Rue Fontaine). Philippe Garrel, França, 1984, 17 min.

Um corpo que cai (Vertigo). Alfred Hitchcock, EUA, 1958, 128 min.

Um Verão Escaldante (Un Été Brûlant). Philippe Garrel, França/Itália, 2011, 95 min.