

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/TAINTED LOVE – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA
com a BoCA – Bienal de Artes Contemporâneas

11 de setembro de 2024

ABSENCES RÉPÉTÉES / 1972

um filme de GUY GILLES

Realização e argumento: Guy Gilles / *Direção de fotografia:* Philippe Rousselot / *Som:* Jean-Louis Ducarme / *Misturas:* Paul Pertault / *Direção de produção:* Henry Dutrannoy / *Montagem:* Hélène Viard / *Música original:* Jean-Pierre Stora / *Canção:* “Absences Répétées”, letra e voz de Jeanne Moreau, arranjo de Jean-Pierre Stora / *Assistência de realização:* Pascal Vidal / *Assistente de câmara:* Gerard Taverna / *Assistência de montagem:* Claude Reznik / *Interpretação:* Patrick Penn (François Naulet), Nathalie Delon (Sophie), Michèle Baker (a namorada toxicodependente de François), Danièle Delorme (a mãe de François), Yves Robert (o pai de François), Patrick Jouané (Guy), Corinne Le Poulain (Marie, a mulher de Guy), Thomas Anders (Pierrot), Gérard Chevalier, Richard Berry (o colega do banco), Paula Valmond (velha mulher fardada), Max Montavon (homem da soirée), Pierre Bertin (Georges, o velho homossexual), Gabriel Cattand (polícia), Jacques Castelot (diretor do banco), Claude Génia (Jeanne Larivière), Xavier Gélin (o segundo polícia), Jeanne Moreau (a voz nostálgica na rádio – aparece na entrada do cinema), Jean-François Balmer (funcionário), Sylvie Vartan (mulher na soirée), Guy Gilles (aparece na discoteca).

Produção: Les Films du Prisme, Les Productions de la Guéville, Gaumont International (França, 1972) / *Produtor:* Jacques Portet / *Cópia:* 35mm (ampliado de 16mm), cor, falada em francês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 79 minutos / *Estreia Mundial:* agosto de 1972, no Festival de Cinema de Veneza / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Absences répétées é apresentado com os filmes de João Pedro Rodrigues **Où en êtes-vous, João Pedro Rodrigues ?** e **Nude Descending A Staircase, 2020** (“folha” distribuída em separado).

Sessão com a presença de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata.

A certa altura um rapaz pergunta, *o que quer dizer “anacronismo”*? Uma personagem, de nome Guy, responde, *é difícil de explicar, é algo que começou no passado, mas persiste no presente*. Quem dá corpo a este Guy é Patrick Jouané, o muso de Guy Gilles e seu *alter ego*. O ator atravessa quase toda a sua filmografia, aparecendo primeiro num pequeníssimo papel na primeira longa-metragem de Gilles (o encantatório **L'Amour à la mer**, de 1964) e daí em diante marca presença em quase todos os seus filmes (até que, em meados dos anos setenta, tem um grave acidente que o obriga a deixar os filmes – reaparecendo ainda assim no penúltimo filme do realizador, **Nuit docile**, de 1987). E, note-se, Jouané não era um ator profissional e praticamente só entrava nos filmes de Gilles “para lhe fazer a vontade” – como confessou ao irmão do realizador, Luc Bernard, no documentário **Lettre à mon frère Guy Gilles, cinéaste trop tôt disparu** (1999).

Esse desejo de projeção, de Gilles em Jouané, é por de mais evidente na sua terceira longa-metragem, **Le Clair de terre** (1970), autorretrato da infância de Gilles na Argélia, onde o ator dá corpo às memórias do realizador. Aliás, importa frisar que Jouané surgiu como “solução” àquilo que Luc Moullet havia denunciado (nos *Cahiers du Cinéma* de maio de 1965) como o “narcisismo desmedido” de **L'Amour à la mer** – já que Gilles havia tido a audácia de interpretar uma das personagens que, a meio do filme, desequilibrava todas as dinâmicas românticas que até aí se haviam instalado. Se é certo que um se tornou, no cinema, *alter ego* do outro, é também certo que só em **Absences répétées** Jouané interpretou uma personagem com o mesmo nome: Guy (recorde-se que Gilles é o apelido artístico de Guy Chiche).

Mas regressando ao “anacronismo”, este é um filme feito das tensões entre passado e presente, como, de algum modo, são todos os filmes do realizador – o mais melancólico dos cineastas da Nouvelle Vague, aquele que fez da sua obra um retrato exaustivo da perda e da desesperança. Por exemplo, em

relação a **Au pan coupé** (a sua segunda longa, de 1968, sobre uma rapariga que continua a amar um rapaz sem saber que este já morreu), Marguerite Duras descreveu-o como “filme de um amor [que] foi interrompido (...) [e] é vivido a partir da decodificação obsessiva do passado.” E essas mesmas palavras poderiam ser aplicadas ao filme de hoje.

A começar pelo título – ausências repetidas – a quarta longa-metragem de Guy Gilles explora os processos da reiteração, os mecanismos através dos quais os gestos, as situações e as ideias regressam, obsessivamente, como um vício. **Absences répétées** é um filme sobre as espirais inescapáveis do pensamento e do comportamento. Por isso mesmo, a toxicodependência deve aqui ser entendida tanto de forma literal como de forma metafórica. O vício como condenação não se refere, apenas, ao consumo de estupefacientes, ele extravasa os mecanismos da adição, apresentando-se como imagem (geracional, epocal, social): o horror do quotidiano (François descobre-se, aos vinte anos, como cinzento empregado bancário), o desinteresse das coisas (da namorada, dos amigos, das festas, do sexo), a falta de entusiasmo (“reparei em três rapazes e apreciei o seu espanto. Oh, o luxo do falso esplendor”), o solipsismo individualista (recorde-se que este é, também, um filme sobre a ressaca do Maio de 68, sobre as disillusiones de uma geração que sonhou mudar o mundo e se conformou com a sua impotência).

Contudo, se citei Duras e o amor que “é vivido a partir da decodificação obsessiva do passado,” não o fiz de forma inocente. Guy Gilles afirmava que embora **L'Amour à la mer** e **Le Clair de terre** fossem – de facto – autorretratos, **Au pan coupé** e **Absences répétées** eram apenas “retratos de rapazes que se parecem comigo”. No entanto, é impossível não identificar neste existencialismo suicidário os ecos da vida do próprio Guy Gilles. Em 1970, o realizador conheceu Jeanne Moreau, quando foi convidado a fazer um documentário televisivo a partir do novo álbum da cantora. A partir desse filme, **Jeanne raconte Jeanne**, Gilles apaixonou-se por ela – ou pelo menos pela ideia que dela tinha. A relação entre os dois é breve, mas muito intensa, e um ano e meio depois, já terminada, Guy tenta o suicídio (o que provocou escândalo junto da imprensa sensacionalista, dada a fama da cantora e atriz e o quase anonimato de Gilles, cuja obra e figura não eram, de todo, conhecidas, muito menos do grande público – recorde-se que a maioria dos primeiros filmes do realizador não chegou sequer a ter distribuição comercial em França e que seria, precisamente, **Absences répétées** que pela primeira vez projetaria o nome de Guy Gilles para fora do circuito dos festivais de cinema e cineclubes, também porque receberia o prestigiado Prémio Jean Vigo).

Por isso, **Absences répétées** não pode deixar de ser lido como um momento de autorreflexão (de autoficção, como se diz agora), onde o fascínio e a adoração dele por ela são substituídos pela toxicodependência (ainda que, segundo Gilles, haja um fundo documental na história de François, “fiquei muito comovido e perturbado pela visão de rapazes e raparigas que conheço cuja recusa total os levou à morte”). De tal modo que um dos cartões que surge logo no início do filme se refira ao “pó branco” como “a minha ‘heroína’, a minha morte doce”, assim mesmo, com heroína entre aspas. A confusão entre as palavras é, claramente, propositada. Jeanne Moreau era a sua ‘heroína’.

Num texto sobre Jeanne, escrito mais de quinze anos depois dessa tentativa de suicídio, Gilles recorda: “era um estudante do ensino médio em Argel quando descobri o seu rosto num cartaz de **Les Amants** (1958, Louis Malle). Não gostei daquele rosto. (...) Mas a vida, a vida dela, transformou aquele rosto. Tornou-se belo, e não pude resistir à sua magia. Desde que me apaixonei por ela, escrevo todos os papéis dos meus filmes para ela, e continuo a fazê-lo, mesmo que ela não os interprete.” Em **Absences répétées** ela é remetida apenas para a faixa de som (é sua a canção homónima que se escuta ao longo do filme, assim como é sua a voz que é transmitida por um rádio – e é possível entrevistá-la na sequência à porta do cinema), mas antes havia aparecido, por instantes, na curta **Côté cours, côté champs** (1971,

ainda rodada durante o relacionamento) e regressaria, pouco depois, para um pequeno papel em **Le Jardin qui bascule** (1975).

Se dúvidas houvesse, a introdução da personagem da “velha atriz” de nome Jeanne Larivière em **Absence répétées** confirma a dimensão de frustração romântica que atravessa o filme e que tem aí o seu ponto mais evidente (e mais ressentido), isto porque, como explica François, “vi-a, pela primeira vez, num cartaz, à porta de um pequeno cinema. Tinha dez anos e entrei. Recordo-me dos seus olhos brilhantes e da sua voz grave. Nunca imaginei que a viria a conhecer.” As palavras parecem transcritas, uma a uma, do referido texto que Gilles viria a escrever anos depois sobre Moreau. Não há coincidências – tudo, no cinema de Guy Gilles, se constrói a partir da intimidade e em processo rememorativo, num vai-e-vem temporal onde o presente e as lembranças se fundem numa montagem de associações livres altamente estilizada. O amor de Gilles por Moreau é, ele mesmo, um anacronismo, um prolongamento do fascínio infantil na idade adulta. Estava fadado ao fracasso.

De uma forma ou de outra, **Absences répétées** faz-se sobre – ou a partir – da ausência de Moreau. Ou melhor, faz-se a partir – ou sobre – a canção que esta escreveu e cantou propositadamente para o filme, e que lhe dá o nome. O poema de Moreau é particularmente comovente. Fala de uma cama que é primeiro a *tua* cama “aberta e amassada”, para depois ser a *nostra* cama “quente e de casal” e, no fim, “o nosso quarto fechou-se/ como uma concha selada”. Ela canta “escuto o teu coração assustado/ (...)/ angústias, lágrimas secas/ sonhos desfeitos, prazeres escondidos”, para depois se referir aos dissensos do casal (a cama como “campo de batalha onde me atacas”, mas também “pálpebras cerradas quando te expões/ ataco-te fechando os olhos”), terminado tudo com a pergunta “onde está a tua morte? Onde está a tua vida?” e com a resposta “é a tua vida que guardo em mim/ desde que a recebi de ti/ (...)/ a passagem da noite ao dia/ acompanhar-te-á meu amor”. É, claramente, uma canção que serve, em simultâneo, como diário retrospectivo de uma relação e também como oferta reconciliatória. Jean-Pierre Stora, que fez a música original do filme e os arranjos da canção (foi um dos colaboradores mais fiéis ao cinema de Gilles), trabalha os acordes como um presságio, que ressoam, volta e meia, ao longo do filme. Sempre que a canção se anuncia, como promessa, como fatalidade, a comoção contagia-nos. Arrepio-me sempre que a oiço.

E o filme? **Absences répétées** é o aprimoramento de um estilo, o mesmo que relegou Guy Gilles para o esquecimento: nem popular, nem político, nem exatamente formalista, eis o cinema de um esteta (a personagem de Guy dirá “amo tudo o que é belo, sem distinções” e pouco depois “tens de amar alguém, independentemente da idade ou do sexo e todas essas parvoíces. (...) Não faz diferença, o que importa é amar”). À quarta longa-metragem, o realizador afirma – *repetidamente* – uma abordagem. Desde logo o cartão de abertura (“acreditava que a vida era um poema”) põe tudo em pratos limpos. É a beleza e o lirismo das formas (fílmicas e físicas) que lhe interessam. Moullet, no referido texto escrito a propósito da primeira longa, falava já do “belo” (e até mesmo do “bonitinho”) que “aparecia como trágico”. O sentimentalismo, o romantismo decadentista (*anacrónico*) e a ode à beleza fizeram de Guy Gilles um pária da sua geração, relegado como anacoreta melancólico – à semelhança doutros como François Reichenbach (também ele homossexual, também ele um esteta), Carlos Vilardebó (artesão da beleza como fim em si mesmo) e, se não tivesse tido outra sorte, Jacques Demy.

Num tempo em que Godard e Gorin cerravam os dentes do cinema militante com o grupo Dziga Vertov, em que o cinema político tomava conta de todas as formas, eis-nos diante de um filme sem qualquer esperança, sobre uma morte lenta e inevitável, sobre um retrato geracional desesperado (ainda que haja mais em comum entre o cinema de Godard e o de Gilles do que, provavelmente, ambos gostariam de assumir). As grandes influências de Gilles são, por um lado, Marcel Proust (no ano imediatamente precedente havia feito, para a televisão o documentário **Proust, l'art et la douleur**), por outro, Jean Genet (faria, três anos depois, o polémico **Saint, martyr et poète**). De um traz o espírito rememorativo,

a interrupção como ferramenta narrativa e a descontinuidade como arma de arremesso, do outro traz o lirismo do desejo e a sensualidade da perda. Todos os filmes de Gilles – de que **Absences répétée** é o paroxismo – retratam as mesmas personagens desamparadas, revoltadas mas sem força, sensíveis em toda a linha, incapazes de avançar sem olhar para trás. E todos os filmes trabalham a oscilação entre a cor e o preto e branco, com a nuance de que, em filmes anteriores, essa oscilação apontava para diferentes níveis temporais, ao passo que em **Absences répétées** as fronteiras são menos claras: ainda que o quarto de François seja um reduto sem cor (como é também a casa dos pais, o banco, a gare de comboios ou a festa de despedida), sendo que do outro lado da janela o mundo rebenta em amarelos, vermelhos, verdes e azuis. A isso junta-se o recurso à narração em *off*, recurso onnipresente no seu cinema, que é quase sempre contrapontista. Tudo isso havia sido ensaiado nos filmes precedentes e surge em **Absences répétées** na sua forma mais metódica: a ação é decomposta em dias do ano, entre o final do Outono e o início da Primavera (isto é, em contraciclo com a decadência física e o desalente do protagonista), e tudo se faz a partir da repetição (está no título!), da circularidade dos dias, da mesmidade das coisas.

Por oposição aos outros filmes, deambulatórios, este é um filme preso a um lugar (o quarto, a cama, a droga) e a uma rotina. Esta “fixação” impõe a Guy Gilles uma série de soluções visuais que pretendem trabalhar o espaço (fechado) como epicentro do mundo – um mundo, naturalmente, limitado. A janela ganha uma enorme proeminência e, o seu inverso, o espelho, também. O filme tanto se projeta no exterior (a velha maluca, as crianças a brincar, as montras com decorações de Natal que recordam a infância) como no interior (o plano em que François escreve a palavra “*dégout*” – nojo, repulsa, repugnância – no espelho é disso exemplo perfeito). A câmara de Gilles trabalha a claustrofobia do quarto numa lógica centrífuga, desfazendo formalmente as limitações do espaço através dos reflexos e dos enquadramentos que são, eles também, outra forma de descontinuidade: depois da descontinuidade temporal, também a espacial (ou uma em resultado da outra).

Regressando, mais uma vez, ao texto de Moullet – tocado por dons divinatórios –, o crítico fala de um “filme sonâmbulo” que se esconde por trás de uma “máscara frágil”, “expressão típica desta geração cinéfila que conheceu o cinema antes da vida”. O episódio biográfico em torno do cartaz de **Les Amants** é disso sintoma, assim como – em grande medida – toda a paixão de Gilles por Moreau, revestida pelo verniz da fotogenia cinematográfica. Daí que, enquanto imagem icónica de todo o filme, surja aquela máscara transparente que François coloca no rosto. Esse objeto paradoxal – que esconde e revela, que deforma e forma – é sinónimo de todo o filme: jogo de identidades, de espelhos e reflexos, de variações e fugas, onde o cinema serve, precisamente, para revelar e esconder, para forma e deformar.

Ricardo Vieira Lisboa