

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

ALAIN DELON, A VIRTUDE DO SILENCIO – Em colaboração com a Festa do Cinema Francês
6 e 30 de outubro de 2025

LE JOURNAL D'UN COMBAT / 1964

um filme de GUY GILLES

Realização, argumento e câmara: Guy Gilles / Direção de fotografia: Makp Kazan / Assistentes de realização: Olivier Reichenbach, Jean Narboni / Música: Jacques Loussier / Voz: Alain Delon / Com: Francis Savel.

Produção: Delbeau (França, 1964) / Produtores: Alain Delon, George Beaume / Cópia: DCP da Cinemateca Francesa (a partir da digitalização de materiais em 35mm), colorida e preto e branco, falada em francês, legendada eletronicamente em português / Duração: 18 minutos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

L'AMOUR À LA MER / 1963-65

um filme de GUY GILLES

Realização e argumento: Guy Gilles / Direção de fotografia: Jean-Marc Ripert / Som: Jean-Jacques Campignon / Misturas: Louis Perrin / Música original: Jean-Pierre Stora (compositor), Mickey Nicolas (arranjos) / Música adicional: Antonio Vivaldi / Montagem: Noun Serra / Assistentes: Jean-Pierre Desfosse, Olivier Reichenbach, Elie Schulmann / Interpretação: Daniel Moosmann (Daniel), Geneviève Thenier (Geneviève), Guy Gilles (Guy), Josette Krief (Josette, a senhora), Simone Paris, Bernard Verley (um amigo de Geneviève), Sophie Daumier (a atriz do bar) / Participação especial: Lili Bontemps (a cantora), Jean-Pierre Léaud (o rapaz à porta do cinema), Jean-Claude Brialy (o homem com insónia), Alain Delon (o ator do filme), Juliette Gréco (a atriz do filme).

Produção: Filmax-Films Galilée (França, 1963) / Produtor: Guy Gilles, M. Thébault / Diretor de produção: Olivier Reichenbach / Cópia: DCP da Lobster Films (a partir de digitalização de materiais em 35mm), colorida e preto e branco, falada em francês, legendada em inglês e eletronicamente em português / Duração: 74 minutos / Estreia: 5 de junho de 1965, Festival de Cinema de Pesaro / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

Em março de 1965, os *Cahiers du Cinéma* lançaram um questionário (genericamente intitulado “Quem? Porquê? Como?”) no qual colocaram as mesmas sete perguntas a dezenas de cineastas franceses (da nova e da velha geração). Algumas perguntas eram algo genéricas (“O que está a fazer de momento?” “Qual o seu projeto mais querido?” “É otimista ou pessimista face ao futuro do cinema?”), mas a maioria tinha um sentido mais pragmático e prendia-se com as questões da produção (“Está satisfeito com as condições de produção dos seus últimos filmes?”), da distribuição/exibição (“O que acha da forma como os seus filmes foram distribuídos?”), da política de financiamentos (“sistema de adiantamento de receitas”, “nímeros mínimos nas equipas”). Responderam ao questionário sessenta e sete realizadores, entre os quais, Robert Bresson, Agnès Varda, Claude Chabrol, Henri-Georges Clouzot, Jacques Demy, Pierre Étaix, Georges Franju, Abel Gance, Jean-Luc Godard, Marcel Hanoun, Pierre Kast, Albert Lamorisse, Claude Lelouch, Jean-Pierre Melville, Roman Polanski, Alain Resnais, Éric Rohmer, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jacques Tati ou François Truffaut. Apesar de algo segregados, Guy Gilles, François Reichenbach, Carlos Vilardebó e Marc Sator foram igualmente incluídos no inquérito.

As respostas de Gilles são bastante elucidativas das condições em que trabalhava e das estratégias que arranjava para fazer os seus filmes de forma, quase sempre, autossuficiente. O realizador começa por esclarecer que só ao seu nono filme (oito curtas-metragens e uma longa – o *L'Amour à la mer* que agora se apresenta) conseguiu as condições mínimas de produção, isto é, “uma sala de montagem, uma hora numa sala de projeção [para fazer testes e visionamento], uma bobine de magnético [para fazer o som], uma sessão de repicagem [para fazer a sincronia]”. Ou seja, até aí, todos os seus filmes haviam sido feitos sem isso, por favores de amigos, de forma improvisada, aproveitando restos e oportunidades. Como explica, os primeiros filmes foram rodados ainda em Argel (onde nasceu), tinha 20 anos, depois de comprar o primeiro rolo de película 16mm a preto e branco numa loja de fotografias. Quando chega a Paris, em 1960, conhece algumas pessoas e subsiste com o dinheiro que faz como ator, por ter entrado num pequeno papel no filme *Tire-au-flanc 62* (1960) – dinheiro que usa fazer mais filmes (os amigos contam que não tinha o que comer porque gastava tudo em película). Conhece então François Reichenbach, com quem trabalhará como montador, Jacques Demy, de quem será assistente em *La Luxure* (1962) e consegue, através da Les Films de la pléiade,

de Pierre Braunberger, algumas encomendas (recorda-se, Braunberger foi o produtor dos primeiríssimos filmes de Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jean Rouch, Maurice Pialat ou François Reichenbach).

É neste contexto que Guy Gilles começa a trabalhar na sua primeira longa-metragem. Entre 1962 e 1965, dedica-se intermitentemente ao filme (tinha 23 anos no início das filmagens), rodando-o nos intervalos dos outros projetos, aproveitando restos de película dessas encomendas. Como escreveu, foram “anos de luta” numa “rodagem caótica agarrada às estações (...) a vontade de fixar as folhas verdes do Verão (...) a neve que finalmente caía quando a película chegava ao fim (...) e quando sonhávamos com névoa o sol nunca deixava de brilhar”. Além disso, teve a dificuldade adicional de segurar os atores que tinham outros projetos e não estavam sempre disponíveis, principalmente após vários dias de rodagem adiados e outros apressados pelas condicionantes (alguns espaços que eram cedidos por favor, mas, ao fim de uma hora, despachavam-nos a meio de uma cena). O filme foi sendo feito e, na verdade, das agruras dessa rodagem episódica surgiu uma equipa que acompanhará o realizador por bastante tempo: o compositor Jean-Pierre Stora, seu primo direito, o montador Jean-Pierre Desfosse e o diretor de fotografia Jean-Marc Ripert – o trio artístico que se manteve fiel a Guy Gilles ao longo dos anos.

A fragmentação está na própria génese do projeto. Gilles filmou primeiro apenas alguns minutos com um orçamento de curta-metragem, como garantia de qualidade. O resultado serviu simultaneamente para conseguir mais algum dinheiro (sempre pouquíssimo) e, mais importante, serviu igualmente para convencer uma série de atores sobejamente conhecimento a participarem na rodagem, em pequeníssimos papéis. Assim, Jean-Claude Brialy acedeu aparecer numa cena noturna, rodada em meia hora, depois de uma apresentação do filme **Sunday in New York**, no qual o ator tinha comparecido. Do mesmo modo Jean-Pierre Léaud surge como jovem cinéfilo que precisa de alguns céntimos para poder comprar o bilhete de autocarro de volta para casa. Lili Bontemps interpreta-se a si mesma, como estrela de cinema algo decadente. E Romy Schneider também terá participado (apesar dessa sequência ter acabado cortada) interpretando aquilo que Guy Gilles descreveu como “uma vedeta de ‘carne e osso’”. A estes, juntam-se ainda Alain Delon e Juliette Gréco que aparecem numa cena de um filme imaginário – quando a personagem de Geneviève entra numa sala de cinema (“porque Alain Delon é o mais belo” diz ela diante do cartaz) e encontra essa sequência de fim de relação inspirada na peça de Jean Cocteau, *Le Bel Indifférent*. O filme imaginário chama-se *La traversée de l'apparenzia*, com um cartaz desenhado pelo próprio Cocteau, e trata-se de uma referência secreta ao filme que Demy faz a partir desse mesmo texto – sendo que, ao longo do filme, há outras referências mais ou menos evidentes ao cinema de Demy, nomeadamente a *Lola* e a *Les Parapluies de Cherbourg*. Como recordou o realizador, os dois atores não contracenaram porque cada um foi filmado em momentos e contextos diferentes, em particular, Gréco atuou na sua própria sala de estar, em casa, numa rodagem que demorou menos de uma hora. Uma cena construída em campo/contracampo, grandíssimos planos dos seus rostos, muito fechados para esconder a descontinuidade de lugar, Gréco sussurrando, Delon silencioso, olhos brilhantes – que belo filme teria sido...

L'Amour à la mer é um filme de fragmentos e acumulações e se isso resulta, de forma direta, do modelo da sua produção, esse modelo tornar-se-á método e todo o cinema posterior do realizador (feito já em melhores condições) se fará do mesmo modo: episódico, dispersivo, rememorativo. Feito a partir de restos de película com diferentes emulsões e qualidades de imagem, oscilando entre o preto e branco (mais barato) e a cor (mais cara), aquilo que poderia ser entendido como um remendo (ou um remedeio), torna-se numa imagem de marca. O cinema de Guy Gilles é feito dessas interrupções sucessivas (e dessas ausências repetidas), num fluxo de imagens muito rápido (a duração média de cada plano deve ser inferior a 3 ou 4 segundos), sempre atentas aos gestos, aos olhares, às cores, aos movimentos, com a música e os diálogos a servirem de fio condutor – de fio de costura. Como dirá uma das personagens, logo no início do filme, “a música e o perfume é o que de melhor há para nos recordarmos das coisas”. De facto, o cinema de Gilles leva isso à letra: sendo um cinema da recolha, é eminentemente musical (a montagem, as repetições, as fugas, os *adagios* e os

allegrettos) e eminentemente aromático (há uma dimensão sinestésica no seu uso do grande plano, dos pedaços de corpos, das texturas, do choque entre o preto e branco e a cor). Como explicou, “a ação é filmada em preto e branco e [foi] impressa na cópia final num sépia muito claro, enquanto para os pensamentos interiores (as reflexões) usei a cor. Não são sonhos, fantasias ou lirismos, mas serve uma certa forma de escrita cinematográfica.”

Se **L'Amour à la mer** descreve o final de uma relação – entre Daniel e Geneviève – após este regressar da Guerra da Argélia (é referido de forma breve, mas subentende-se que a melancolia depressiva e a tendência solitária do protagonista – que nos filmes seguintes será suicidária – resulta do que terá vivido na frente de combate), Guy Gilles faz da distância entre os amantes (ele é enviado em nova comissão para Brest) a razão da própria desfragmentação do filme. O filme ganha uma dimensão epistolar, uma conversa surda através de cartas (que transcrevem entradas da enciclopédia), uma relação feita a partir da mitificação do outro através do texto, através das memórias feitas cartão-postal. A dimensão caleidoscópica do filme, ao agregar elementos de origens e naturezas diferentes, vem corroborar a qualidade ruinosa daquela relação, feita de cacos do que terá sido uma ideia de felicidade – como diz um dos intertítulos, logo no início do filme, “Já tudo não era mais que memórias, instantes suspensos”.

E para que a dispersão e a suspensão sejam, de facto, os mecanismos formais de todo o filme, Guy Gilles interrompe **L'Amour à la mer** consigo mesmo. Já o filme vai a meio e Gilles entra como ator – interpretando uma personagem igualmente chamada Guy, como aliás, todas as personagens têm o mesmo nome dos atores e atrizes que as interpretam – lançando o filme noutra direção. De súbito, **L'Amour à la mer** torna-se confessional e memorialista, e Gilles começa a contar-nos o seu passado, num longo *flashback* de mais de dez minutos que desorienta por completo as lógicas narrativas do filme. Gilles envereda pelos esquemas da auto-ficção e, por exemplo, aquela imagem do rapaz sozinho com uma mala numa mão e um quadro da mãe na outra corresponde, sem tirar nem por, à descrição que o realizador deu, em entrevistas, da sua chegada a Paris em 1960. Aliás, importa notar que aquele mesmíssimo quadro foi pintado por Gilles e aparecerá, discretamente, noutros filmes, nomeadamente na longa-metragem seguinte, **Au pan coupé** (1967). Com a sua entrada em cena, o filme deixa a dualidade do casal e integra um terceiro elemento, torna-se triangular, pessoaliza-se e faz-se (ainda mais) intimista. Se é certo que todos os filmes de Gilles têm sempre uma dimensão autobiográfica (mais explícita em **Le clair de terre**, a sua terceira longa-metragem), aqui ela é – pela primeira e única vez – explícita, ao ponto de incluir a belíssima cena em que Guy fala inocentemente de partilhar cama com “colegas de quarto”, colocando a seu lado Patrick Jouané, o muso de muitos dos seus filmes futuros, o seu *alter ego* cinematográfico. É muito comovente a despedida de Guy e Daniel (mais até do que a de Daniel e Geneviève), por se fazer na absoluta admissão daquilo que os liga – “je t'aime bien” – e na secura do adeus que lançam através de uma vitrina. E não é, por isso, surpreendente que a última carta, aquela que encerra o filme, seja endereçada a Guy e não a Geneviève (carta onde Daniel afirma que “é a primeira vez que confesso isto a alguém” e “é por me sentir diferente que procuro refúgio da solidão”, acrescentando ainda “vou trabalhar para ser livre. Livre de manter o direito de escolher, mudar, de ser diferente, de ser eu mesmo”).

Por tudo isto há uma dimensão diarística em **L'Amour à la mer**, cifrada, é certo, mas ainda assim diarística. As várias estações, as flutuações de humor (e de amor), a dispersão, os encontros e desencontros, tudo faz parte de um repositório de vivências que sendo ficcional não deixa de ser, também ele, um registo desses dois ou três “anos de luta” e de “caos” que foi fazer o filme. Sendo, de certo modo, um autorretrato lírico e um retrato de uma geração, é também um arquivo dos métodos e mecanismos que a nova geração de cineastas punha em prática para fazer um cinema livre e exploratório. Nesse sentido, **L'Amour à la mer**, mais do que um exercício autorreflexivo, é também – de forma íntia – um exemplo da pujança criativa da Nouvelle Vague no seu arranque marginal (e do seu consequente impasse).

A propósito de retratos, autorretratos e de diários (mais ou menos cifrados), **Le Journal d'un combat**, curta-metragem que Guy Gilles realiza imediatamente após **L'Amour à la mer**. Aliás, realiza-a na sequência desse

filme. Terá sido a propósito do desafio que o realizador fez a Alain Delon para participar na curtíssima (e muda) sequência do filme-dentro-do-filme de **L'Amour à la mer** que o ator decidiu contrapropor o pedido com uma encomenda: um documentário sobre o pintor Francis Savel, seu amigo. Foi o primeiro filme que Delon produziu (juntamente com George Beaume, através de uma casa de produção com combinava os seus apelidos – Delbeau, que fazia rimar Delon com “beau”), e além disso, é dele a voz que se ouve na narração. Segundo Gilles foi, “em última análise, o menos difícil de fazer desses [primeiros] filmes, mas sempre com uma equipa ultra-minimalista de três, e que nos fez percorrer as ruas de Pigalle a Barbès, de Blanche a Montmartre, com a câmara, a caixa das lentes, o tripé e a bateria, sem carro, no Inverno em Paris com seis graus negativos”.

Le Journal d'un combat é um filme não tanto sobre Savel, mas sobre uma das suas pinturas, ou melhor, sobre o processo criativo que dá origem a uma das suas pinturas. Aí, sob a câmara de Gilles, ele é apresentado no seu estúdio junto à praça Pigalle (em Montmartre), diante de uma enorme tela branca. A narração (Delon) refere-se-lhe como poeta e pintor. E, ao longo de 18 minutos, observamos o seu método, os gestos da sua mão, a certeza dos traços, as dúvidas que seguem, os avanços e os recuos – um combate (interior, como diz a narração, mas também performativamente exterior). Trata-se de um *film d'art* em que, como se explica a certa altura, o pintor se esqueceu que estava a ser filmado. É um registo observacional que capta, ao longo de vários dias e com particular entusiasmo, o frenesim criativo de um artista diante da brancura da tela (as panorâmicas rápidas, a montagem associativa, os jogos de olhar internos à pintura, os *raccords* com o exterior, o nervoso dos gestos e da banda sonora). De novo os jogos entre o preto e branco e a cor, sendo que desta vez – ao contrário que acontecia noutros filmes –, a cor é remetida para o interior (o *atelier*) e o preto e branco para os exteriores (a invernosa Paris). No entanto, a lógica de oposições é semelhante, já que a rudeza das intempéries choca com o colorido mundo de êxtases e fantasia que o pintor põe em prática (o realizador baralha estas oposições quando compara a imaginação do pintor à “imaginação” e à “magia” da objetiva da câmara da filmar, também ela capaz de transmutar a realidade). Outro aspecto curioso da tela de Francis Savel encontra-se no autorretrato que, ao longo dos dias, se transforma numa figura despersonalizada, como que afirmando a dimensão autorreflexiva de toda a tela (e não de um dos seus elementos – algo que pode ser dito do cinema de Guy Gilles).

Depois deste filme, Guy Gilles volta a chamar Francis Savel para a sua segunda longa-metragem (**Au pan coupé**), convidando-o a interpretar-se a si mesmo, isto é, um pintor chamado Michel (que rima com Savel), que a certa altura faz um retrato de Patrick Jouané em plano único (filmado igualmente de costas – de forma muito semelhante à de **Le Journal**). Como escreveu Yan Gonzalez a propósito desta curta – e a propósito de Savel –, “era, ele mesmo, um enigma, um artista de existências múltiplas e inacabadas, discípulo intrigante de Bernard Buffet, personagem mundana (Romy Schneider ou Françoise Sagan iam às suas *vernissages*) e ainda diretor artístico do *La Grande Eugène*, um dos primeiros cabarets de travestis, onde Savel encenava espetáculos barrocos e provocadores.” A sua proximidade ao cinema não se fica pelas duas colaborações com Guy Gilles. Na década de setenta, trabalha com Joseph Losey, sendo creditado como co-argumentista ou “colaborador no argumento” de dois dos seus filmes: **Monsieur Klein** (1976) e **Don Giovanni** (1979) (nos dois casos sob o pseudónimo de Frantz Salieri). Esta aproximação a Losey talvez tenha acontecido através do já referido Alain Delon, que além de ser o Sr. Klein foi também o produtor desse filme de Losey. Savel acabou por realizar, também ele, um filme, **Équation à un inconnu** (1980), filme pornográfico gay assinado com o pseudónimo Dietrich de Velsa (e exibido aqui na Cinemateca no passado mês de setembro). Talvez seja possível identificar, nesse belo e melancólico filme, algum do lirismo de Guy Gilles – aquele que primeiro o trouxe para o cinema, aquele que primeiro fez dele um objeto de desejo.

Ricardo Vieira Lisboa