

LA VILLE DES PIRATES / 1983

um filme de Raúl Ruiz

Realização e Argumento: Raúl Ruiz / **Fotografia:** Acácio de Almeida / **Música:** Jorge Arriagada / **Som:** Joaquim Pinto, Vasco Pimentel / **Cenários e Figurinos:** Maria José Branco, Isabel Branco / **Montagem:** Valeria Sarmiento / **Interpretação:** Hughes Quester (Tobi), Anne Alvaro (Isidore), Melvil Poupaud (Malo), André Engel (pescador), Duarte de Almeida (o pai), Clarisse Dele (a mãe), André Gomes (carabineiro).

Co-Produção: Les Films du Passage (Paris) e Metro Filmes (Lisboa) / **Produtor Executivo:** Paulo Branco / **Cópia:** 35mm, cor, com legendas eletrônicas em português, 112 minutos / **Estreia Mundial:** Paris, 22 de Janeiro de 1984 / Inédito comercialmente em Portugal / **Primeira exibição na Cinemateca Portuguesa:** 28 de Outubro de 1983.

Com a presença de Valeria Sarmiento na sessão de dia 5 e de Paulo Branco na sessão de dia 24

Numa extensa entrevista à *Positif*, Raúl Ruiz dizia: *"Se me interesso pelos velhos filmes é porque encontro neles processos e técnicas perdidas, tudo o que foi abandonado demasiado depressa. A aparição da 'Nouvelle Vague', por exemplo, foi, deste ponto de vista, catastrófica. Em França provocou a desaparecimento da maior parte dos técnicos que tratavam a imagem dum maneira exemplar, sem nada darem, por vezes, mas isso é outro problema. A forma de tratar as imagens possuía uma tal riqueza que, se fosse retomada, poderia dar filmes completamente diferentes, examinando simplesmente o sentido dum imagem deste tipo, as possibilidades reais dos véus, dos difusores, dos filtros."* A entrevista tinha por ponto de partida **La Ville des Pirates** e alongava-se por teorias, preocupações estéticas e projectos do autor de **Le Territoire**. A citação que inscrevemos atrás interessa-nos particularmente porque ela é sintomática de todo o cinema de Ruiz, porque ele parece ser, hoje em dia, um dos poucos realizadores cuja obra é marcada pelo primado da imagem. Primado da imagem que tem a sua origem na paixão confessa que o realizador tributa à série B, à qual vai buscar temas, métodos de produção (fazer mais de um filme em simultâneo) e técnicas. Vistos com atenção, para lá dos fumos e dos filtros, os efeitos especiais dos filmes de Ruiz são dum simplicidade extrema e, como na série B, assumem sem complexos os seus artifícios. Em **Régime sans Pain** por exemplo, o plano "subjectivo" do interior da boca, num cenário feito de forma artesanal evoca na sua assumida "ingenuidade" o "gigante das neves" de Méliès. Esse plano é "recuperado" de um outro: a "visão subjectiva" da "dor de dentes" na primeira parte de **La Ville des Pirates**. Esta permanência de um efeito, em que não houve qualquer alteração "qualitativa", é ela própria da essência da série B. Corresponde, no fundo, à utilização de *stock-shot* (plano que, por economia, se repetem em muitos filmes) e a cenários pouco preocupados com a verosimilhança. Mas se a série B é referência obrigatória no universo de Ruiz há um outro cinema que também o é, para que nos remete a citação inicial, de um cinema anterior à *Nouvelle Vague*. Cabe aqui dizer que naquela citação pode ser mal entendida. O que Ruiz parece lamentar, quando fala de processos e técnicas perdidas, parece ter antes a ver com as que tiveram lugar nos anos vinte, tanto Eisenstein e Vertov, como, e em especial, a vanguarda francesa (Dulac, Delluc) e os surrealistas (Buñuel, Man Ray) e outros experimentalistas como os alemães Richter e Ruttmann. Nos anos cinquenta e sessenta os continuadores do mesmo tipo de experiências têm sede nos USA dentro do *underground*. É neste tipo de cinema que a obra de Ruiz parece, antes de mais, filiar-se, e em especial **La Ville des Pirates** que penso ser, com **Les Trois Couronnes du Matelot**, o seu melhor filme (é bom ter em conta, porém, as lacunas que tenho da sua extensa filmografia).

La Ville des Pirates, para além de todo o seu referencial ao universo da série B, surge antes de mais como o herdeiro legítimo dos filmes surrealistas de Luis Buñuel: **Un Chien Andalou** e, principalmente, **L'Âge d'Or**. Neste último caso temos mesmo uma ilha rochosa batida pelo mar e um castelo onde Tobi (*To Be?*) se multiplica. Mas não só. Também muitas das fantasias entre Gaston Modot e Lya Lys encontram aqui um prolongamento. Paul Hammond no *Monthly Film Bulletin* destaca que *"o beijo de Isidore e Tobi no jardim completa o beijo não consumado entre Modot e Lya Lys"*. Entre outros *private jokes* de Ruiz em relação com o surrealismo, Hammond destaca também a sequência dos barcos de papel em fogo no mar de sangue *"um eco directo das histórias negras de Jacques Vaché (dandy anarquista, mentor de André Breton)"*.

Se destaco a herança surrealista de **La Ville des Pirates**, é porque este filme parece ser um exemplo perfeito de um cinema feito de associações livres: é o caso das transformações ou a diferença de funções que os objectos e pessoas vão adquirindo. Um caso flagrante é o raio de luz que se transforma em anel; as aparições e a inocente perversidade de Malo o assassino criança, dois exemplos entre tantos impossíveis de enumerar a uma primeira ou segunda, ou terceira visão. **La Ville...** é também um filme que se faz nas suas visões sucessivas, cada uma delas revelando outras associações, outras referências. E porque de um filme se trata e porque Ruiz mais do que um mero manipulador de imagens, parece reproduzir a essência de um cinema primitivo, é natural que o tipo de associações provocadas por **La Ville...** tenha, fundamentalmente, a ver com o cinema. Falámos dos pioneiros e da série B, mas a "panorâmica" de Ruiz é mais ampla, abrange todo o cinema. E podemos começar pelo que domina o mercado de hoje e que nos chega dos USA. Todo este cinema está, como sabemos, sob a égide de Steven Spielberg (que, no imaginário infantil, ocupa agora o lugar que pertenceu a Walt Disney) e não deixa de ser curioso que também este realizador se ufane da sua herança de série B. Como Spielberg também Ruiz materializa no seu cinema (**La Ville...**, **Le Destin de Manuel**, **L'Île au Trésor**) todo o universo infantil, com a vantagem (da autêntica série B) de não precisar de camuflar as suas "ingenuidades" técnicas, e a sua efectiva perversidade. A criança de **La Ville...** ser fantástico ou não, está para além da moral. Na mesma mistura de perversão e inocência, ela mata o incestuoso pai de Isidore (Paul Hammond no já referido texto interroga-se sobre se o nome do personagem de Anne Alvaro será uma referência a um outro Isidore, o Ducasse dos "Cantos de Maldoror") e castra o ciclista que salva Isidore do suicídio.

Na mesma linha de associações cinematográficas poderia ainda referir três autores que me parecem dominar o universo de **La Ville...** (outras poderão haver que visões sucessivas poderão fazer descobrir, de Ulmer a William Witney): Welles, Hitchcock e Walsh. O primeiro é evidente, salta à vista mesmo a um cinéfilo ainda inexperiente: a construção dos planos com a desproporção entre os diversos objectos ou pessoas que nele intervêm que abrangem, com a mesma nitidez o pormenor e o conjunto com o uso da profundidade de campo cara ao mestre de **Citizen Kane** e **Touch of Evil**. De Walsh citar todo o espírito do cinema de aventuras marítimas que o autor de **The World in His Arms** enriqueceu nos anos cinquenta, mas vale a pena destacar o belíssimo plano de Anne Alvaro antes da aparição de Malo, a criança assassinada, na praia da ilha trajando um vestido azul do século passado, e que se associa, inevitavelmente, ao de Yvonne de Carlo, numa praia gémea em **Sea Devils**. De Hitchcock, mais do que as referências meramente circunstanciais ao surrealismo da sequência do sonho em **Spellbound**, ou a referência irónica a **Psycho** (em vez duma mãe mumificada, em **La Ville...** temos direito a duas!), gostaria de destacar a utilização da música de Arriagada, não como *leit-motiv* mas, como disse Ruiz na já referida entrevista, *"como valor emocional independentemente das imagens, utilizando-a para ligar duas sequências que, em princípio, nada têm em comum."* Tanto na forma como é aplicada no filme, como nas próprias tonalidades que usa, a música de Arriagada, leva-nos irresistivelmente para a "vertigem" de **Vertigo**.

Kevin Brownlow no seu livro fundamental sobre o mudo, *The Parade's Gone By...*, inclui o depoimento de um velho actor da Vitagraph, James Morrison, que diz a certa altura: *"I left the Vitagraph in 1918 when they brought in efficiency experts. When that happened, the art of the company disappeared."* O fascínio e o encanto do cinema de Ruiz parecem ter nesta frase uma boa legenda, na medida em que nos surge como um cinema na pureza do seu primitivismo, um cinema não contaminado pela "eficiência" da grande produção, um cinema que rejubila no seu encontro com o passado, e que nos leva, irresistivelmente, a partilhar desse prazer.