

FADO MAJEUR ET MINEUR / 1994

Um filme de Raúl Ruiz

Realização, argumento e diálogos: Raúl Ruiz (creditado como Raoul Ruiz) / *Direção de fotografia:* Jean-Yves Coic / *Operador de câmara:* João Guerra / *Direção de som:* Gita Cerveira / *Misturas:* Gérard Rousseau / *Montagem das músicas:* Raúl Ruiz / *Montagem:* Denise de Casabianca (e Georges-Henri Mauchant, não creditado) / *Assistência de montagem:* Mireille Hannon / *Direção artística:* Georges Le Calvé / *Assistência de decoração:* Luís Marchante, João Natividade / *Guarda-roupa:* Sofia d'Orey / *Assistência de guarda-roupa:* Marta Boavida / *Maquilhagem:* Ana Ferreira / *Assistência de realização:* Francisco Villa-Lobos / *Anotação:* Paulo Guilherme / *Interpretação:* Jean-Luc Bideau (Pierre), Melvil Poupaud (Antoine), Ana Padrão (Ninon), Jean-Yves Gautier (Joachim), Arielle Dombasle (Leda), Bulle Ogier (Katia), António Cara d'Anjo (Motorista), Margarida Marinho (Lana), Isabel de Castro (Mãe Antoinette), Maria João Reis (Myrta), Rosa Castro André (Aline), Anabela Teixeira, André Gomes (padre), Sheila Alexandra (rapariguinha), Mónica Calle (Irina), João d'Ávila (médico), João Pedro Bénard (guarda), Nuno Melo (cliente 1), Vasco Pimentel (cliente 2), Marcantonio Del Carlo (cliente 3), Mário André Vaz Pires (cantor)

Produção: Madragoa Filmes, Gemini Films / *Produtor:* Paulo Branco / *Direção de produção:* Élisabeth Bocquet, João Pedro Bénard / *Chefe de produção:* João da Ponte / *Cópia:* 35mm, cor e preto e branco, falada em francês, espanhol (legendado em português) e português / *Duração:* 115 minutos / *Estreia mundial:* 20 de setembro de 1994 (Festival de San Sebastián) / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Raúl Ruiz tem o título do realizador estrangeiro que mais filmou em Portugal (depois dos cineastas do cinema mudo). A sua aproximação a Portugal dá-se através do produtor Paulo Branco e traduz-se num primeiro filme, **O Território** (1981) – cuja acidentada história de produção com Roger Corman dava um filme (aliás, dará, João Monteiro prepara um documentário intitulado **In Corman's Territory**). Daí em diante e até à sua morte (em 2011, sendo que deixou inacabado o projeto que daria origem a **As Linhas de Wellington**, filme que seria concluído pela sua viúva, Valéria Sarmiento), Ruiz manteria uma relação intermitente com o nosso país, regressando sempre que se reuniam as condições para avançar com uma nova produção (ou mesmo quando estas não estavam todas reunidas).

Contam-se (salvo erro) dezasseis títulos de produção (coprodução ou produção executiva) portuguesa: além de **O Território** (rodado na mata de Sintra), **Les Trois couronnes du matelot** e **La Ville des pirates** (ambos de 1983, rodados costas com costas – ainda que Branco não esteja creditado em **Couronnes**), **Point de fuite** (1984, rodado nas “deixas” do **Pirates**, no Baleal – com Paulo Branco como ator) e **Les Destins de Manoel** (também de 1984, filmado na Madeira e o seu primeiro filme integralmente falado em português), **L'Île au trésor** (1985, filmado no Senegal, mas com produção de Branco), **L'Eveill  du pont de l'alma** (também de 1985, também produzido pela Les Filmes du Passage de Branco, rodado em Paris com financiamento da importante Casa da Cultura de Grenoble), a que se segue um intervalo de oito anos [interrompido por uma produção executiva de Ant nio da Cunha Telles, para as cenas alentejanas de **L'Oeil qui ment** (1992)], que   retomado por **Fado majeur et mineur** (1994, rodado em Alcochete – com algumas cenas filmadas perto de Estremoz, auto-coprodução Madragoa-Gemini Films), seguido por **Trois**

vies et une seule mort (1996, filmado entre França e Itália, mas com produção da então Alfama Films de Branco), **Généalogies d'un crime** (1997, *idem*), **Le Temps retrouvé** (1999, Madragoa-Gemini), **Combat d'amour en songe** (2000, *idem*, filmado integralmente em Portugal, de novo na zona de Sintra), **Ce jour-là** (2003, Gemini, filmado em Paris), **Klimt** (2006, filmado entre a Alemanha e a Áustria, com coprodução minoritária da Gemini), culminando tudo na épica adaptação de Camilo Castelo Branco, **Mistérios de Lisboa** (2010, o seu segundo, e último, filme inteiramente falado em português). **Fado majeur et mineur** marca, portanto, o regresso do realizador chileno a Portugal, depois de uns muito intensos anos 1980 seguidos de um afastamento de quase uma década.

Muito embora isso nunca seja assumido nos créditos de **Fado majeur et mineur**, o argumento escrito por Ruiz é uma adaptação (mais fiel do que se poderia imaginar) de *O Eterno Marido*, a novela cómica-trágica de Fiódor Dostoiévski. Compreende-se que Ruiz não tenha querido referir a obra do escritor russo, já que dela apenas conservou o desenho das personagens e a estrutura narrativa – entenda-se, o tom, a abordagem e o contexto são absolutamente outros. Contudo, há que recordar que o título de trabalho do filme era “L'Éternel mari, Fado majeur et mineur”, título esse que terá sido alterado provavelmente por, em 1993, ter sido realizada uma adaptação da obra de Dostoiévski para a televisão francesa (TF1), realizada por Denys Granier-Deferre (e curiosamente também com Ana Padrão no elenco). Por isso, importa recordar em jeito de sinopse a ação do pequeno romance para que dela possam emergir os referentes que serviram de ossatura ao filme.

O protagonista, de seu nome Aleksei Ivánovitch Veltchanínov (aqui chamado Pierre e encarnado por Jean-Luc Bideau), é obrigado a pernoitar em São Petersburgo para tratar de uma querela judicial relacionada com uns terrenos em litigação (aqui, é um guia turístico que, durante um passeio por Alcochete, perde subitamente a memória). Nessa noite recebe o convite de um tal Pavlovich Trusotsky (aqui Antoine, interpretado por Melvil Poupaud), viúvo de Natalia (aqui Leda, no corpo de Arielle Dombasle), de quem Aleksei fora amante, e que, entretanto, descobriu não ser o pai biológico de Liza (Sheila Alexandra, creditada como “rapariguinha”), a filha de oito anos que Pavlovich estava a criar. Para evitar que a menina caia nas mãos de um alcoólico, Aleksei entrega-a a uma família de acolhimento, mas a menina acaba por morrer. Entretanto, Pavlovich quer casar-se com a adolescente Nadia (aqui chamada Ninon e interpretada por Ana Padrão), sexta filha da criada Zakhlyobinin. Pavlovich leva Aleksei a conhecer a família da noiva (no filme de Ruiz isso corresponde à sequência da visita do bordel), desconhecendo que Nadia mantém uma relação secreta com um jovem rapaz, Alexander Lobov (eventualmente a personagem de “Joachim”, interpretada por Jean-Yves Gautier).

Fica, assim, bem clara (ou bem confusa) a complexa trama de personagens e relações que Dostoiévski trabalha a partir da “conspiração das coincidências” naquilo que é, segundo a sua escrita, uma reflexão sobre o fatalismo e a tendência dos homens para a auto-humilhação e a derrota. Insisto nesta descrição algo exaustiva da história de *O Eterno Marido* porque só a partir do conhecimento desta é possível desfrutar do trabalho de variação rocambolesca que Raúl Ruiz leva a cabo – nomeadamente, no modo como o realizador sublinha a dimensão absurda e comicamente trágica da novela. Por exemplo, um dos elementos mais claros de influência estrutural do texto sobre o filme encontra-se na longa sequência a preto e branco (diegeticamente um *flashback* sobre o passado de Pierre/Jean-Luc Bideau como vendedor ambulante de enciclopédias – ! – e sedutor de donas de casa desesperadas – !!), passado adúltero esse que, no romance, vai sendo revelado progressivamente *in media res*.

Mas, como dizia, o texto de Dostoiévski serve aqui apenas de guia (turístico?) ao universo onírico de Raúl Ruiz, pejado de obsessões (religiosas, sexuais, políticas, visuais, sonoras) e referências (ao surrealismo – já lá vamos –, à psicanálise, à literatura – fala-se da peça de Séneca, *Fedra*) que reaparecem de filme para filme – afirmando a conjunto dos filmes do realizador como uma obra una que, em diferentes continentes, em diferentes línguas, em diferentes contextos de produção e sobre diferentes temas, foi sempre um mesmo contínuo multi-monomaniaco. De facto, longe está o cinema de Ruiz do estilo do romance russo, e **Fado majeur et mineur** é um filme – como muitos do realizador – todo ele feito (como o título dá a entender) entre a alta e a baixa cultura, entre a transcendência do apolíneo e a transcendência do dionisíaco. Daí que, por entre a riqueza intertextual da adaptação e a riqueza barroca das imagens, Ruiz produza uma deliciosa ode à imundice (“todo o sonho é imundo”), ao sexo e ao excrementício (“o amor é como cagar, quando nos domina não há nada a fazer”), ao crime passional e ao whiskey, ao vômito que se oferece ao confessor (!), aos prazeres da carne (do tacho e do colchão – “a alma é como a sopa quente”), à bestialidade e ao incesto, à satisfação de um copo de água fresca e à viscosidade do ranho (verde, que tinta a imagem, e abundante, que escorre do nariz choroso de um personagem), etc., etc. etc.

Daí que, ao longo de todo o filme, Ruiz (com a câmara de Jean-Yves Coic) opte por um motivo formal que traduz esse encontro de opostos e que está perfeitamente patente na abertura do filme. O primeiro plano mostra-nos o pontão que dá acesso ao farol da baía de Alcochete, a câmara recua lentamente num *travelling* atrás, que acompanha duas personagens (perceberemos, depois, que se tratam Antoine e Liza), girando para a esquerda. Depois do par sair de campo, a câmara para o seu movimento à retaguarda e inverte a marcha. Avança e gira no outro sentido, até terminar, já virada para o outro lado do rio. Esta abertura oscilante, associada ao trabalho da banda sonora (que passa por uma versão sussurrada de “Bésame Mucho” e por um fado, entre gaivotas), dá bem a ver aquilo que será a mecânica – sempre incerta e imprevisível – do resto do filme, todo ele construído em vagas sucessivas (e insistentes). Não por acaso, a esse primeiríssimo plano segue-se um outro, menos virtuoso, de uma estátua em contrapicado sobre o qual alguém comenta, em *off*, que a dita nunca mais não abre a boca. Percebemos que o comentário não era tanto sobre a escultura, mas sobre o guia-turístico Pierre que, do nada, deixou de falar e perdeu a memória. Ao dinamismo calado mas sonoro da abertura segue-se a imobilidade palavrosa e irónica do segundo plano – em tom “maior e menor” – e todo o filme se ordenará segundo estas oposições, por um lado a panorâmica que, para lá e para cá, vai produzindo um retrato balançaante do espaço e das personagens, num vai-e-vem que se assemelha às ondas do Tejo, do outro a estase do plano fixo articulada com o texto revisto sob filtro da sátira.

Estas antinomias revelam, em certa medida, as tensões que definiram os dois movimentos marcantes das vanguardas do cinema da década de 1920 – penso no impressionismo francês e no surrealismo –, movimentos esses que, assumidamente, conduziram e enformaram o trabalho de Raúl Ruiz segundo um estilo “neoprimativo”. Foi o próprio que, em múltiplas entrevistas, elogiou o *savoir-faire* do cinema de estúdio que se perdera com os saneamentos da Nouvelle Vague e, em particular, louvou a panóplia de estratégias visuais que os cineastas do mudo haviam inventado e que o império da narrativa havia esquecido (a bem do texto). Nesse sentido, a abordagem de Ruiz à novela de Dostoiévski assemelha-se ao modo como Germaine Dulac trabalha o poema de Baudelaire em **L'invitation au voyage** (1927) ou a história de Artaud em **La Coquille et le clergyman** (1928). Mas se este último foi, como é sabido, o filme que provocou a indignação máxima dos surrealistas, com André Breton e Louis Aragon a interromperem uma infame sessão do filme, Ruiz (à distância de sete décadas, e através do seu método de

acumulação histórica) não só assume a descendência do simbolismo plástico e erótico dos impressionistas como homenageia (sem entrar em contradição) os surrealistas e os dada que se lhes opunham – sendo mais que óbvia a alusão a **Vormittagsspuk** (“Fantasmas antes do pequeno-almoço”, 1928), de Hans Richter, na cena do chapéu voador. Contudo, as referências surrealistas mais evidentes são feitas sob a influência de Luis Buñuel. Não tanto a propósito dos seminais **Un chien andalou** (1929) e **L'Âge d'or** (1930), mas na senda das revisitações cáusticas dos anos 1960 e 70, em especial, no modo como Ruiz faz de Jean-Luc Bideau um “clone” de Fernando Rey (que faleceu justamente em 1994 – e não esquecer o convite a Bulle Ogier, uma das atrizes da trupe buñueliana).

Aproximando o filme dos títulos mais tardios e sublimemente perversos de Buñuel, **Le Charme discret de la bourgeoisie** (1972) e **Cet obscur objet du désir** (1977), Ruiz faz da trama de Dostoiévski uma fábula erótica sobre a velhice e a impotência – onde é possível identificar no protagonista Aleksei Ivánovitch/Pierre/Jean-Luc Bideau/“Fernando Rey” algumas notas do próprio realizador – como acontecia, doutro modo, entre Victor Sjöström e Ingmar Bergman em **Smultronstället** (Morangos Silvestres, 1957). Alguém achará que é meramente casuística a cena em que Jean-Luc Bideau (logo no início) está a ver-se em pedaços de espelho que vai partindo em pedaços mais pequenos e que recompõem de modo a reconstruir uma nova forma, igualmente espelhada? E a personagem que refere que “tudo é político, mas fugi do meu país por razões estritamente poéticas”? E a outra que explica “escolhi o vosso país pelo cheiro inesgotável a tangerina”? E o que dizer da abertura com o copo de água que atravessa as ruas como uma lente deformante? São tudo formas de devolver o olhar sobre o real a partir de um prisma onírico e delirante – especialmente quando o “real” corresponde à inevitabilidade da velhice – “tudo em mim naufraga e orgulho-me disso”.

Talvez o grande achado de **Fado majeur et mineur** seja, precisamente, o exercício de subjetivação (muito à imagem e semelhança dos filmes dos impressionistas) segundo um narrador não (con)fiável. Contado do ponto de vista de uma personagem amnésica (o que não acontece no romance russo), todo o caos narrativo, o excesso palavroso, o entendimento labiríntico do espaço e a sucessão de soluções visuais desconcertantes integram-se diegeticamente segundo o ponto de vista de um homem confuso que, aos poucos, vai recuperado a memória. De facto, a deformação da realidade pelo cinema é plenamente justificada (ainda que haja aqui uma dimensão ostensiva no seu uso) pela situação da personagem, o que dá rédea solta a Ruiz para pôr em prática – mais uma vez, e como era e sempre foi seu costume – toda a panóplia de efeitos ao seus dispor: a referida deformação através da água no copo, tintagem, cor vs. preto e branco, saltar o eixo e quebrar todas as regras da “gramática” cinematográfica, não continuidade, interseção de tempos narrativos, etc.

É, afinal, tudo farsa, tudo burlesco, tudo (auto)retrato torcido, triste e incompleto – “os homens não compreender que nos possamos apegar a uma obra inacabada”.

Ricardo Vieira Lisboa