

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
Raúl Ruiz – A Imagem Estilhaçada (Parte III)
5 de Setembro de 2024

MÉMOIRE DES APPARENCES / 1986

um filme de Raúl Ruiz

Realização: Raúl Ruiz / Argumento: Raúl Ruiz, a partir de obra *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, traduzida para francês por Jean-Louis Schefer / Fotografia: Jacques Bouquin / Som: Jean-Claude Brisson / Montagem: Martine Bouquin, Rodolpho Wedeles / Música: Jorge Arriagada / Guarda-Roupa: Pierre Albert / Decoração: Christi Olivares / Interpretação: Sylvain Thiolle (Ignacio Veja), Roch Leibovici, Bénédicte Sire (Astrea), Laurence Cortadellas, Jean-Bernard Guillard (Príncipe Segismundo), Jean-Pierre Agazar, Alain Halle-Halle, Jean-François Lapalus, Alain Rimoux.

Produtor: Jean-Luc Larguier / Cópia: em 16mm, cor, preto e branco, falada em francês, legendada eletronicamente em português / Duração: 103 minutos / Primeira apresentação pública: Festival de Roterdão / Estreia: 1 de dezembro de 1986, França / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

Na impossibilidade de apresentarmos uma “folha” original, deixamos um excerto de um texto de Lesley Stern: “Life is a Dream”, *Rouge* nº2, 2004

*

Prólogo: as luzes do cinema diminuem. Da escuridão, uma voz fala: “No início de Abril de 1974, um professor de literatura, Ignacio Vega, teve de aprender os nomes de 15.000 resistentes anti-junta militar. Demorou apenas uma semana.” Aparece uma cor no ecrã, um verde ondulante como uma musselina luminosa, sobre a qual a voz continua: “Ele tinha encontrado uma mnemónica”. Em adolescente, uma vez respondeu a uma aposta aprendendo de cor toda a peça de Calderón do século XVII *La vida es sueño*. Mais tarde, utiliza a peça como mnemónica para memorizar os 15 000 nomes: “Cada linha tinha o nome de um militante, cada metáfora um endereço, cada estrofe uma operação armada” Mas logo após esse feito incrível ele é capturado e tem que esquecer”. Com a perda de memória, o ecrã fica negro e uma voz anuncia: “Dez anos se passaram. E a nossa história começa”. O início: o nosso herói tem de se lembrar: para se lembrar dos nomes, tem de usar o texto de Calderón, mas no processo de esquecer os nomes, esqueceu também todas as palavras da peça. À procura de uma saída para esta amnésia, recorda o cinema da sua infância, onde o programa começava todos os dias às 14h30 com Flash Gordon, seguido de Zorro, Super-Homem, Batman, Davy Crockett, Jungle Jim. Regressa a esta sala onde “curiosamente, se mostra o mesmo filme de há vinte anos”. A voz masculina que narra, por cima de imagens de um comboio de brincar, situado numa zona espacial indeterminada, diz-nos: “De repente, lembra-se da abertura da peça, ligada a imagens de um thriller britânico do pré-guerra”. Esta voz masculina é substituída por uma voz feminina maravilhosamente gutural, que diz em francês os fabulosos versos iniciais da peça – “Hipogrifo violento, que corres tão depressa quanto o vento”. A partir daí, vai todos os dias ao cinema para reconstruir a peça, imagem a imagem. Ruiz conta como realizou este filme depois de ler o livro de Francis Yates, *The Art of Memory*, que traça o trabalho da “memória artificial” desde a sua utilização pelos oradores da antiguidade, passando pelas transformações góticas na Idade Média, pelas formas ocultas que assumiu no Renascimento e, finalmente, pela sua utilização no século XVII pelos filósofos científicos. Na “arte da memória”, diz Ruiz, “é preciso um lugar

que se conhece perfeitamente, pode ser o nosso corpo, a nossa casa, a nossa cidade com a nossa igreja. Depois, é preciso colocar lá um sinal, imagens particulares e inesquecíveis. Eu queria fazer um filme sobre o que aconteceu no Chile sem usar elementos chilenos”. (Adrian Martin. “Never One Space: An Interview with Raúl Ruiz”, *Cinema Papers* n. 91 (Janeiro 1993).

A memória, para Ruiz, situa-se no cinema, no imaginário cinéfilo. Mas este imaginário não está simplesmente “no” cinema; pelo contrário, o cinema fornece o pretexto para a sua encenação. Além disso, embora este cinema se situe historicamente, serve também como uma agência de deslocação. Há uma discrepância peculiar entre os dois “objectos perdidos”, a imensa lista de nomes e a peça de Calderón; e esta discrepância elabora uma relação altamente complexa e escorregadia entre o real e o reino dos sonhos, entre a memória e a experiência. O filme seguinte é “A Máscara de Ferro”, um filme que já viu tantas vezes que reconhece visualmente, mas sente que não percebe nada. O *déjà vu* torna-se nunca visto. Neste cinema, os sons, as imagens, as cores são nómadas; migram de um lugar para outro, nunca se fixam, ressoam sempre, embora de forma perversa e inesperada. No ecrã, vemos fragmentos de filmes, evocativos de uma série de géneros totalmente familiares e sedutoramente exóticos. As trocas dialógicas têm lugar entre personagens em espaços logicamente diferentes, no ecrã e no auditório, por exemplo. Segismundo, o herói de *La vida es sueño*, aparece não só no ecrã, mas também no teatro intradieético como espectador; e o herói também projecta no ecrã as suas próprias imagens, fantasias, sentido da história e da memória. A certa altura, aparece num teatro-club futurista onde as pessoas usam óculos alimentados por baterias que lhes permitem ver outras pessoas nuas, mas sem mamilos. Os sons de tortura, gritos e gemidos de gelar o sangue emanam detrás do ecrã, um local de onde as pessoas são intermitentemente arrastadas, debatendo-se. As insinuações de violência escapam ao processo de projecção e infiltram-se na textura espacial da vida “quotidiana”. Quando o herói descobre que aqui se situa uma esquadra da polícia, apercebe-se de que a sensação estranha que está a sentir provém de “alguém que está a ser espancado”.

Embora testemunhemos a mobilização de uma mnemotécnica, uma prática contemporânea da arte da memória, Ruiz deixa claro neste filme que a relação entre o cinema e a memória não é apenas, ou mesmo principalmente, uma questão de ver. No cinema da infância de Ignacio, e por extensão no nosso cinema, não há um ajuste exacto entre palavra e imagem; as memórias não podem ser escavadas como uma série de entidades intactas, cada uma no seu devido lugar. Pelo contrário, a memória é um processo, uma espécie de inscrição textual. Assim, para Ruiz, a nossa memória funciona cinematograficamente, é de certa forma estruturada pelas possibilidades tecnológicas do cinema. Estruturada, sim, mas não constrangida ou determinada pela tecnologia. Se a cena do clube nocturno é vagamente futurista, é também curiosamente anacrónica, sugerindo o cinema 3D e toda a utopia tecnológica. O desejo de transparência, de ver através do mundo, incorpora sempre um ponto cego, uma espécie de censura. Como diz uma das personagens a propósito da ausência de mamilos: “Isso é censura! O visionamento envolve sempre uma projecção do desejo libidinal no ponto em que se cruza com a tecnologia e as técnicas da memória; o visionamento, ao invocar a memória, institui sempre o esquecimento e um apagamento, seja dos mamilos ou das margens do ecrã através do “panning” e do “scanning”, ou do desvanecimento da cor. Mesmo antes das primeiras imagens, estamos a recordar. Mas, por muito que nos lembremos, isso não é uma proteção contra o que não sabemos. As vossas memórias não vos protegerão daquilo que nunca viram antes. Pode não ser uma imagem propriamente dita que seja alarmante. Pode ser, digamos, uma configuração de cores e sons, em que as cores, a princípio sem forma, começam a formar uma substância cinematográfica ameaçadoramente informe.