RAÚL RUIZ

O REALIZADOR CHILENO DURANTE AS FILMAGENS EM SINTRA

"RECONHECI NA PROSA DE CAMILO E NO SEU ROMANTISMO EXACERBADO A NATUREZA ALUSIVA DA LÍNGUA PORTUGUESA"

Figura tão enigmática como os seus filmes, Raúl Ruiz fala de "Mistérios de Lisboa", magnífico "film-fleuve" e uma das suas maiores aventuras

Entrevista Francisco Ferreira || **Fotografia** José Ventura

Homem elegante e cordial que parece guardar mil segredos, o chileno Raúl Ruiz, que por vezes assina Raoul ("depende do contexto...", disse-nos), recebeu-nos na sua casa parisiense de Belleville para uma conversa em torno de "Mistérios de Lisboa." O passado, a infância e o sonho estão frequentemente em jogo no seu trabalho. A sua assinatura artística é única. Aos 69 anos, 117 filmes depois ("mas não fui eu que os contei...") e já recuperado de uma intervenção cirúrgica em Lisboa, logo após a rodagem de "Mistérios...", que o levou a temer pela vida, continua um cineasta de olhos abertos para o mundo. A entrevista não se esgotou no cinema.

Origem deste filme? Paulo Branco propôs-me que escolhesse um de dois argumentos: o de "Mistérios de Lisboa" e uma adaptação de "Cosmopolis", de Don DeLillo, que acabou por interessar a Cronenberg. Não sou suficientemente violento para a violência que o livro de DeLillo exigia. Virei-me então para "Mistérios...", que não conhecia. Sou um corredor de fundo, comecei a trabalhar, nos anos 60, como argumentista de fim de capítulos de novelas mexicanas e fui desde cedo atraído pelo lado arborescente dos folhetins do século XIX. O que me agrada neles é a sua disponibilidade narrativa. Nada se abre ou fecha por

completo. O folhetim é a coisa mais adversa ao *pitch*, esse conceito horrível, inventado recentemente.

O que o seduziu no livro? O som e a essência da língua portuguesa. Tal como o castelhano do Chile, o português é uma língua de discursos implícitos. Dá-se a mal-entendidos e procura-os. Reconheci na prosa de Camilo e no seu romantismo exacerbado essa natureza alusiva da língua. E quis fazer um filme 100% português na perspetiva de um estrangeiro, tal como Eugenio de Liguoro, que era italiano, fazia filmes no Chile, revelando coisas que escapavam aos chilenos. "Mistérios de Lisboa" está mais longe de Eugène Sue e de Balzac do que de Stendhal. Salvo que a prosa de Camilo é frenética. Baseia-se numa estrutura melodramática clássica que, por assim dizer, se dissolve no ar, em reticências. No livro chora-se muito, às vezes a uma média de três cenas por página. Isso, nós cortámos. Carlos Saboga escreveu um argumento que considero de grande nível.

O tempo escapa-se da linearidade nos seus filmes. Em "Mistérios de Lisboa", esse tempo é o do século XIX. Foi fácil encontrá-lo? O tempo é outro planeta. Para este filme, precisava de um tempo lento, lânguido... De um 'tempo morto.' Procurei aquilo a que um político chileno oitocentista chamou "peso da noite", ou seja, a nostalgia, o passado, a fascinação pela morte e até uma determinada retórica reacionária: tudo isto faz o tempo do século XIX e de Camilo. Ora, este tempo adapta-se na perfeição à *mise en scène* que mais me agrada, baseada em planos-sequência. Outro fator decisivo: foi a alta definição do cinema digital que me permitiu mergulhar na temporalidade do século XIX. Porquê? Porque com o HD podemos filmar à distância, fazer planos largos, ver o movimento das personagens... 'Nada escapa' ao HD, consegue ver-se de facto o que é a precariedade de um *décor* do século XIX. Sentir o frio que ele representa. Já para grandes planos, o HD é problemático. A sua textura dispersa a energia em vez de a concentrar. Não me convence.

O *décor* é uma personagem do filme? Absolutamente. É o coração do filme e a personagem coral que o acompanha.

Os seus atores disseram que você trazia para o *plateau* uma tranquilidade contagiante. Como se a rodagem se fizesse por si própria e pela graça natural do seu movimento. Que mistério é este? Não sei responder. Quando um realizador faz um filme de quatro em quatro anos e se descobre a trabalhar com uma equipa técnica que faz quatro filmes por ano, fica nervoso. Torna-se o único 'amador' da equipa. A única coisa que tentei impor na rodagem foi um certo ritmo de novelista do século XIX.

Um ritmo desportivo? Desportivo é o termo. Numa rodagem, esse ritmo acalma. Eu respeito muito os atores. Intuitivamente, eles sabem mais do que estão a fazer do que eu. Sou uma espécie de 'parteira' que recebe o dom que eles me dão.

O padre Dinis é uma personagem tipicamente ruiziana: entra e sai de campo como um fantasma... No livro ele tem tendência para fazer o bem. É uma espécie de Amélie Poulain, um *buonista*, como dizem os italianos. Mas no filme senti que ele se torna um escravo dos bons sentimentos. Há nele um lado faustiano. A sua bondade vem de um pacto diabólico. O padre Dinis podia estar próximo de Cagliostro. Ser um místico envolto numa seita secreta. Interessa-me a tal ponto que vou filmar "Livro Negro do Padre Dinis", a prequela de "Mistérios de Lisboa".

De onde vem a ideia do teatro de cartão? Da minha infância. E dos ciúmes que eu tinha de um amigo que tinha um teatro desses. Descobri depois que o teatro de cartão resolvia problemas de rodagem mais complexos. Apesar das condições de produção excecionais deste caso, o dinheiro, como é hábito, começou a escassear na rodagem. Mas a falta de meios sempre me despertou a imaginação. Foi preciso cortar algumas cenas do guião. Só que havia cenas que não se podiam eliminar — e servimo-nos do teatro de cartão para as filmar. Esse teatro vai propor uma releitura do filme com esta hipótese: a criança morreu mas antes de morrer sonhou o que vimos. Sonhou 4h26 de filme. Ou talvez a criança seja apenas um adulto que, na hora da morte, se recorda da infância. Há sempre um olhar de criança no meu cinema, é demasiado tarde para alterar isso. Ignoro porque o faço. Tenho medo de resolver este enigma porque se as crianças desaparecerem dos meus filmes, acho que os filmes vão desaparecer com elas.

Fazia ideia da duração final? De modo nenhum. Sabia que tinha 250 páginas para uma série de TV. E sabia que, da série, montaríamos um filme. Nunca pensei que o produtor permitisse 4h26, nem que o filme aguentasse. Mas, hoje, acho que se ele fosse mais curto, ficaria coxo. A *durée* deu-lhe um *feedback* muito estranho. Afinal, já não preciso de fantasmas porque num folhetim assim as personagens aparecem e desaparecem. "Mistérios..." é um filme de 'retornados' à ficção. Pensamos que certas personagens estão mortas, mas elas lá acabam por reaparecer.

Continua a ir ao cinema? Agora não posso. Depois da operação, só posso ver fracassos de bilheteira: as salas têm que estar às moscas. O médico disse-me que, no meu estado, há 'lugares interditos' e foi perentório: nada de cinemas, teatros, cafés e igrejas. Posso apanhar uma gripe. É um protocolo de hospital certamente escrito por ateus, porque as igrejas estão vazias. São um pouco frias, *quand même*.

Mas você não é católico... Nem partilho o verdadeiro catolicismo de Camilo, que foi um transgressor da religião. Não sou praticante. Eu acredito em tudo. Ou seja, tenho o mesmo problema de quem não acredita em nada. Mas quem não acredita em nada não pode acreditar que em nada acredita. Enfim... é um paradoxo famoso que me atrai, sempre é mais excitante. Do futuro, não se sabe nada. É difícil de prever. E pensar nisso é um gasto de energia desnecessário. Por isso, prefiro ser um 'futurólogo ao contrário': ver o passado como se fosse o futuro. Esta ideia está muito presente nos meus filmes. Quando estava doente, as anestesias dos hospitais de Lisboa faziam-me ter sonhos. Sonhos digitais. Tornava-se tudo real, é uma situação que mete muito medo. O Nerval deve ter sentido algo parecido. Os médicos chamam a isso a síndroma confusional. Pode-se ficar curado ou ficar preso à confusão para sempre. Acontece que, enquanto cineasta, eu já pratico esta 'doença' há muito tempo. *Et voilà*: sabia como me escapar dela! A

CAMILO, ESSE PRODIGIOSO FOLHETINISTA

Camilo explorou com um génio sem igual e um sentido lúdico que lhe confere uma grande modernidade as potencialidades do romance, numa época em que o género tinha sido elevado à ideia suprema de literatura. Uma das formas que cultivou com enorme sucesso foi o romance-folhetim, o *roman-feuilleton* de origem francesa, de que os "Mistérios de Lisboa" são o exemplo mais importante. Originalmente publicados num jornal do Porto, "O Nacional", de 1853 a 1855, os folhetins que compõem este romance tiveram um enorme sucesso popular. Camilo, como é sabido, não teve, em relação à literatura, complexos de casta e entrou, por necessidade e convicção, em géneros que hoje consideraríamos literatura menor. A história aventurosa e cheia de mistérios de um rapaz que foi educado por um padre e julga ser órfão de pai e mãe constitui o centro da intriga. Filhos ilegítimos, lutas pela honra, revelações de identidades inesperadas — tudo isto com um sentido do trágico que se denuncia nos seus códigos e nos seus excessos — são a matéria principal de que são feitos estes "Mistérios de Lisboa". Como é frequente em Camilo, encontramos logo no início um dispositivo narrativo que tem a ver com regras da verosimilhança. O narrador isenta-se da responsabilidade da história que está a ser contada, apresentando o livro como um manuscrito que lhe veio parar à mão. E assim fica justificada uma narrativa na primeira pessoa, muito mais próxima do *pathos* e dos acontecimentos narrados do que uma narrativa na terceira pessoa. Apresentar o que nele se narra como algo que aconteceu de facto faz parte do contrato com os leitores dos folhetins, que não era propriamente o público da literatura. Por isso, Camilo está sempre a lançar piscadelas de olho aos seus leitores e diz logo a abrir: "Este romance não é um romance: é um diário de sofrimentos, verídico, autêntico e justificado." O que nesta frase fica prometido cumpre-se na perfeição até ao fim. Aqui não há quebras na intriga, atrás da qual o leitor corre veloz, manipulado por esse demónio da perversidade chamado Camilo.

António Guerreiro