

**CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA**

10 de Setembro de 2024

**RAÚL RUIZ - A IMAGEM ESTILHAÇADA (parte III)**

**MAMMAME / 1986**

*Um filme de Raúl Ruiz*

**Realização:** Raúl Ruiz / **Argumento:** Jean-Claude Gallota, Raúl Ruiz (a partir de uma coreografia de Jean-Claude Gallota) / **Interpretação:** Eric Alfieri, Mathilde Altaraz, Muriel Boulay, Christophe Delachaux, Jean-Claude Gallota, Pascal Gravat, Priscilla Newll, Viviane Serry, Robert Seyfried / **Música:** Henry Torgue, Serge Houppin / **Direção de Fotografia:** Acácio de Almeida / **Direção de Fotografia (2ª equipa):** Jacques Bouquin / **Assistentes de Fotografia:** José António Loureiro, Alain Gaillard / **Décor:** Raúl Ruiz / **Guarda-Roupa:** Léo Standard / **Som:** Jean-Paul Buisson / **Perche:** Jean-Yves Perrot / **Mixagem:** Alain Garnier / **Montagem:** Martine Bouquin / **Assistente de Montagem:** Sylvie Gadmer

**Produção:** La Maison de La Culture du Havre, Le Groupe Emile Dubois / **Coprodução:** Arcanal, Cinematheque de la Danse a La Cinemateque Française, Maison de La Culture de Grenoble, Theatre de La Ville de Paris / **Cópia:** 16mm, a cores, sem diálogos / **Duração:** 65 minutos / *Primeira exibição na Cinemateca.*

\*\*\*

Um atraso na chegada da cópia de MAMMAME impossibilitou o seu visionamento prévio em tempo útil para a redação de um texto original. Reproduzimos, nesta folha, um artigo escrito por Jonathan Rosenbaum e publicado na revista online *Rouge*, em 2004, com um pedido de desculpa aos espectadores

\*\*\*

MAMMAME é o único filme de Ruiz disciplinado, mais do que de meramente inspirado ou informado, por uma estrutura externa – uma performance de dança coreografada por Jean-Claude Gallota e executada por ele com outros oito bailarinos (da trupe de Émile Dubois), quatro mulheres e quatro homens. A dança é uma serie essencialmente sem enredo de encontros, interações e esforços coletivos entre os bailarinos, nenhum dos quais se destacando como protagonista ou estrela. Ruiz trata a coreografia como um o *found object*, traduzindo o material plano-a-plano e movimento-a-movimento numa dança que só pode existir em filme.

Embora, em muitos momentos, se torne impossível imaginar como seria esta coreografia na sua forma original - muitos dos ângulos não convencionais e transições espaciais são impensáveis em palco, e Ruiz acaba por deslocar a dança para um espaço externo –

permanece evidente que a coreografia de Gallotta ditou as decisões de Ruiz em cada etapa do processo. Graças a esta disciplina e estrutura, MAMMAME é não apenas a primeira obra-prima incontestável de Ruiz, mas também o seu trabalho mais acessível, não requerendo uma única legenda nem qualquer tipo de conhecimento especializado. Rivaliza com THE RED SHOES como o mais inebriante filme de dança jamais realizado.

Embora Ruiz possa ser comparado a Godard enquanto fenómeno, as figuras que mais o influenciaram como pensador e cineasta são provavelmente Jorge Luis Borges (intelectual e concetualmente, se não politicamente) e Orson Welles (visual e formalmente). Como alguns outros praticantes do realismo mágico latino-americano inspirados por Borges, Ruiz encara com algum ceticismo as noções convencionais do que é real e do que é imaginário (embora a orientação política do seu agnosticismo esteja mais próxima do marxismo do que do conservadorismo de Borges). Ruiz também partilha com Borges um gosto pelas fantasias e aventuras Vitorianas - Carroll, Stevenson, Chesterton - que é mais evidente na sua notável minissérie MANOEL DANS L'ÎLE DES MERVEILLES / MANUEL NA ILHA DAS MARAVILHAS; o seu tão querido motivo das aventuras juvenis, um comboio modelo que atravessa o ecrã em carris de brincar, introduzido pela primeira vez em MANOEL, reaparece também sonhadamente em MÉMOIRE DES APPARENCES e MAMMAME.

Quanto à influência de Welles, é claramente perceptível no primeiro plano de MAMMAME - um plano extremamente baixo e aberto, monumental na sua sensação de peso e gravidade, dos bailarinos a passar em frente às câmaras em grandes saltos. Mas é igualmente evidente no foco profundo, que cria distâncias cavernosas e geometrias angulares entre as figuras de fundo e de primeiro plano; nos efeitos de *chiaroscuro* (incluindo sombras e silhuetas, brilhantemente realizadas pela câmara de Acácio de Almeida); e num sentido mágico de espaço e décor que joga constantemente com a nossa orientação, criando aquilo que Manny Farber descreveu (em referência a Welles) como um espaço que é “prismático e um pântano ao mesmo tempo”. Com efeito, esta ambiguidade espacial encaixa na perfeição com as dúvidas Borgianas sobre a realidade, como se reflete na sinopse do próprio Ruiz para MAMMAME: “Um grupo que se conhece, talvez trabalhe em conjunto, é cinematograficamente transportado para um espaço a meia distância entre uma grande tenda num deserto de ficção científica e o salão de baile de um submarino, num filme sobre a dúvida, a dúvida plena...”

Se Borges e Welles partilham uma noção de labirinto e um papel semelhante ao de Scheherazade como contadores de histórias, vale a pena notar que ambos são também ensaístas, dentro e fora das suas ficções labirínticas: ensaios como “Nueva Refutación del Tiempo”, F FOR FAKE e FILMING ‘OTHELLO’ criam espaços ficcionais, enquanto ficções abertas como “Tema del Traidor y del Héroe”, CITIZEN KANE e THE MAGNIFICENT AMBERSONS desenvolvem conceitos ensaísticos. Ruiz está muito envolvido no mesmo tipo de empreendimento. Quer os seus filmes sejam de ficção (LA VILLE DES PIRATES), de não-ficção (DE GRANDS ÉVÉNEMENTS ET DES GENS ORDINAIRES), ou uma conjugação de ambos, como em MAMMAME, combinam invariavelmente fantasia e reflexão.

Na medida em que se pode falar de configurações ficcionais e não-ficcionais na dança, a coreografia enérgica de Jean-Claude Gallotta é igualmente mista. Englobando

movimentos de ballet e de dança moderna, pode ser descrita como abstrata, mas é tudo menos não-representacional. Uma antologia de gestos e encontros humanos quotidianos, repleta de minidramas, utiliza as vozes dos bailarinos com tanta frequência como os seus corpos - como uma extensão da sua dança e não como um mero acompanhamento da mesma - embora as suas expressões, que vão desde sussurros e murmúrios a conversas e gritos, sejam todas essencialmente não-verbais, mais próximas da improvisação vocal do que da fala. O recurso ao som direto no filme é fundamental para a sua sensação de imediatismo, realçando a fisicalidade dos bailarinos e da dança, mas os vários usos de som pré-gravado, fora do ecrã - incluindo música, os sons da água e, ocasionalmente, também as vozes dos bailarinos - não são menos importantes, realçando o que se poderia chamar a metafisicalidade da performance.

A interação entre documentário e ficção surge de várias outras formas. Uma vez que Ruiz não está apenas a filmar um espetáculo de dança, mas a colaborar com ele e a repensá-lo plano-a-plano, fazendo de cada plano um acontecimento em si mesmo, em que medida estará a documentar ou a “ficcional” o texto original da coreografia de Gallotta permanece uma questão perpetuamente em aberto. Ao iniciar o filme num palco de teatro artificialmente controlado - um verdadeiro ambiente de tubo de ensaio - e ao terminá-lo na natureza, num espetacular cenário à beira-mar onde os bailarinos têm de competir com um vento forte, com os gritos dos pássaros e com o som do bater das ondas, Ruiz levanta a questão sobre qual ambiente nos aproxima mais da realidade da dança e qual nos aproxima mais do mundo ficcional que é gerado em ambos os cenários.

Para complicar ainda mais o jogo, Ruiz mostra-nos, intermitentemente, gotas de água verdadeiras a cair, e sombras aquosas no palco, juntamente com efeitos sonoros aquáticos, e, num plano sinistro, mostra-nos o auditório com lugares vazios atrás dos bailarinos, como que para nos lembrar fugazmente de onde estamos. (Os bailarinos mais próximos dos assentos fazem uma vénia neste momento, e depois a dança recomeça). E na praia, no final, a dialética entre o movimento estilizado e o não-estilizado desaparece periodicamente: um casal interrompe o seu dueto para olhar o oceano e depois continua a dança; a música fora do ecrã e os vários adereços (móveis, limões numa mesa) também aparecem nesta breve secção final.

Nenhum filme que eu tenha visto, incluindo os de Yasujiro Ozu e 2001: A SPACE ODYSSEY, me faz ter tanta consciência do chão como MAMMAME. Graças ao espaço suspenso e infinitamente mutável manipulado por Ruiz, o chão torna-se a única âncora para o espetador antes do filme, finalmente, se abrir para o exterior e, em planos picados desorientadores, olhando para baixo sobre alguns dos bailarinos dentro de um recinto semelhante a uma cela no palco, torna-se também o equivalente a um pano de fundo. Não há uma sensação correspondente de teto; quando Ruiz oferece ângulos inversos a partir do chão, e se vê, por trás dos bailarinos imponentes, os rostos de outros bailarinos bem acima deles, olhando para baixo e murmurando os seus comentários não-verbais como espectadores a espreitar para um poço, percebe-se apenas escuridão e ar livre atrás deles. Em outros momentos, Ruiz acentua a longa extensão do palco/chão posicionando objetos - cogumelos numa parede, um telefone com uma extensão longa e recuada - em primeiro plano. De um modo mais geral, Ruiz parece favorecer esta noção de espaço literalmente alicerçado no chão, de forma a realçar a liberdade e o esforço de toda a atividade realizada desafiando a gravidade, de modo que o chão no espaço interior funcione como o vento

no exterior - como uma força da natureza e da realidade contra a qual todos os outros elementos podem ser construídos e medidos.

Os trajes usados pelos bailarinos são simples e uniformes (Gallotta pode ser identificado pela sua camisola interior branca e pela maquilhagem branca de palhaço), mas as suas fisionomias são extremamente variadas, e a coreografia tende a minimizar as hierarquias sexuais. (O título do filme sugere claramente a noção de “maternal”, mas, a menos que me tenha escapado alguma coisa, as interações dos bailarinos não parecem especialmente familiares; talvez a Mãe Natureza seja a conotação desejada).

Escrevendo sobre MAMMAME nos *Cahiers du Cinéma* (n.º 387, setembro de 1986), Iannis Katsahnias argumenta que os prazeres do cinema de Ruiz – o seu talento para contar histórias, a natureza encantada dos seus efeitos especiais e o seu ritmo - são variações pessoais e obsessivas do que esperamos dos filmes de Hollywood. E embora Ruiz não exhiba nenhuma das referências cinéfilas que associamos aos seus colegas da Nouvelle Vague - as suas aplicações de Welles são, simultaneamente, demasiado extensas, peculiares e integradas para poderem ser qualificadas como homenagens - a sua intrincada utilização de objetos do quotidiano em MAMMAME para adereços e décors, combinada com as energias calisténicas dos bailarinos, confere a este filme uma certa euforia que encontramos nos melhores musicais americanos.

Estes objetos, é certo, nunca atingem o contexto naturalista dos adereços de Hollywood. Nem mesmo os limões que aparecem no penhasco são percebidos como meros “objetos encontrados”; e as aparições em palco de vegetação verde, um colchão com lençóis amarrotados, roupas num estendal, um escadote e dois carros estacionados nunca se aproximam do uso que Gene Kelly fez de um poste de luz no número-título de SINGIN' IN THE RAIN (1952). Mas as paisagens destes dois filmes são igualmente contagiantes na sua euforia onírica; e a dialética da mágica maquinaria de palco de MAMMAME faz lembrar o número do musical “You Were Meant for Me”, que revela o artifício de Hollywood num estúdio de som, para depois nos prender de novo ao artifício.

Talvez o maior tributo que se possa prestar ao sentido de invenção de Ruiz em MAMMAME seja salientar o seu poder de transformar o que não é excecional. A certa altura, ouvimos uma mosca a zumbir no palco; noutra, Ruiz enquadra os bailarinos no palco numa composição convencional e simétrica. No entanto, devido à deliberação criativa que se faz sentir em todo o filme, estes dois momentos são registados como privilegiados e integrais e não como lapsos ou acidentes. Seja por acaso ou por desígnio, aquela mosca e aquela configuração de câmara convencional são tão essenciais para MAMMAME como todo o artifício estilizado que as rodeia; e tal como todas as ideias do filme estão subsumidas na fisicalidade da dança, estas incursões coreográficas registam a beleza da Ideia pura.