

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
20 e 30 de Maio de 2023
ESCRITORES/REALIZADORES

VIVA LA MUERTE / 1971 Viva la Muerte

Um filme de Fernando Arrabal

Argumento: Fernando Arrabal e Claudine Lagrive, a partir do romance “Baal-Babylone”, de Arrabal / *Director de fotografia (35 mm, Eastmancolor):* Jean-Marc Ripert / *Cenários e esculturas:* Hemchi Marzouk / *Desenhos do genérico:* Roland Topor / *Escolha musical:* Jean-Yves Bosseur / *Montagem:* Laurence Leininger / *Som:* R. Youlak (gravação), Pierre Calvet (montagem) / *Interpretação:* Mahdi Chaouch (*Fando*), Nuria Espert (*a mãe*), Anouk Ferjac (*a tia*), Ivan Henriques (*o pai*), Jazia Klibi (Thérèse), Jean-Louis Chassigneux (*o avô*), Victor Garcia (*Fando aos 20 anos*), Suzanne Comte (*a avó*), Mohamed Bellasoued (*o oficial*).

Produção: Isabelle Films (Paris) e Satpec (Tunis) / *Cópia:* dcp, com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 90 minutos / *Estreia mundial:* Paris (cinemas Vendôme, Jean Cocteau, Paramount-Montparnasse, Publicis Champs-Élysées, Publicis Saint-Germain), 12 de Maio de 1971 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema São Luís), 28 de Setembro de 1974 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de Julho de 2009, no âmbito do ciclo “Eram os anos 70”.

O filme passa em duplo programa com UN CHANT D’AMOUR (1950), de Jean Genet (“folha” em separado).

Em fins dos anos 60 e inícios dos anos 70, Fernando Arrabal estava “nos píncaros da glória”, como se dizia antigamente. Anti-franquista ao mesmo tempo sincero e oficial, como tantos artistas e intelectuais espanhóis exilados, instalado em Paris desde 1955, quando tinha vinte e três anos, Arrabal (é assim que assina o filme, sem usar o seu primeiro nome, num sinal suplementar da sua celebridade) era então um dos nomes mais célebres e prolíficos do teatro, a nível mundial. **O Cemitério de Automóveis** tentou não poucos encenadores ambiciosos. **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**, estreado em 1967, foi um dos clássicos da época e talvez ainda volte a sê-lo, pois embora Arrabal esteja quase esquecido é inevitável e neccessário que seja reconsiderado. Arrabal é associado ao teatro que se aproxima do ritual, na linhagem das ideias de Artaud - o demasiado célebre *teatro da crueldade* - e também é próximo de Sade. Por conseguinte, é obcecado pelo corpo humano, no sentido mais visceral e carnal. **Viva la Muerte**, uma co-produção entre a França e a Tunísia, inteiramente rodada no país magrebino, foi o filme de estreia de Arrabal e certamente não passou despercebido. O facto de ter ficado retido durante dois meses pela censura francesa (antes de ser distribuído em cinco salas estrategicamente espalhadas por Paris) suscitou, por exemplo, um artigo de Claude Mauriac (“Sur un chef-d’oeuvre interdit”), no *Figaro Littéraire*, o então excelente suplemento literário do muito conservador *Figaro*. De um intelectual como Maurice Pons ao crítico de um jornal popular como *France-Soir* (“*mais uma vez, o cinema permitiu que um autor que tem a reputação de ser difícil atingisse o grande público*”), passando pelos jornalistas do Partido Comunista, quase todos elogiaram o filme, que foi distribuído em Portugal apenas quatro meses depois da queda do salazarismo. “A Denúncia de uma Ditadura” e “Cinema Político” são os títulos de alguns artigos portugueses de 1975.

Baseado num romance de Arrabal, **Baal-Babylone** (e *Baal* é uma palavra que designa de modo ambíguo uma entidade sobre-humana, divina ou demoníaca), o filme tem o título mais comercial e mais explícito de **Viva la Muerte**, o célebre grito de guerra dos fascistas espanhóis, para quem a selvajaria guerreira era um traço ideológico. Raras vezes um título foi um prenúncio tão claro do que se desenrola num filme. Independentemente disso, **Viva la Muerte** tem uma forte carga de elementos autobiográficos. O pai de Arrabal era um oficial com ideias republicanas que foi preso em Julho de 1936, condenado à morte, agraciado e mandado para um asilo psiquiátrico. O seu filho, que tinha então quatro anos, nunca mais o viu, nem conseguiu

descobrir o seu paradeiro. A partir destes elementos, Arrabal fez um filme sobre a opressão, que lhe permitiu satisfazer o seu gosto pela “crueldade” a partir de um ponto preciso: a Guerra Civil espanhola. Este ponto de partida baseado no real (não estamos num país imaginário, estamos na Espanha da vitória do franquismo, o que torna o contexto rapidamente inteligível para o espectador), permite ao realizador/autor inserir diversos episódios imaginários. A palavra usada no argumento para definir estes episódios imaginários é o termo psicanalítico *fantasmes*, fantasias, desejos subjacentes. A constante alternância no filme entre realidade e imaginação, entre dois modos de apreender e configurar os mesmos factos, engloba outras dualidades: entre republicanos e franquistas, ateísmo e religião e sobretudo pai e mãe, com a configuração do pai como mártir e da mãe como algoz e delatora, a mãe como monstro destruidor, em oposição ao habitual cliché da figura materna, que é particularmente forte nos países de grande tradição católica, nos quais a Virgem Maria é a figura idealizada da mãe *tout court*. No filme o papel da mãe é representado pela actriz preferida de Arrabal, Nuria Espert, enquanto o papel do protagonista aos vinte anos é confiado ao argentino Victor Garcia, o seu encenador preferido e um dos grandes nomes do teatro dos anos 60 e 70. O genérico é de autoria de Roland Topor, célebre desenhista e escritor, próximo de Arrabal. De modo inteligente e conciso, o genérico exprime o que está no cerne do filme, a violência bárbara e aquilo que à falta de melhor palavra temos de chamar a inocência do protagonista. Às imagens de mutilações e eviscerações dos desenhos de Topor se opõe uma música pueril, com uma melodia próxima de uma canção infantil, num prenúncio da busca literal do pai pelo seu filho criança, num contexto em que se dá vivas à morte.

Viva la Muerte dá forma a uma mitologia relativa à Espanha que o tempo tornou verdadeiramente anti-diluviana, pois a mudança do país depois do fim do franquismo foi rápida e radical. Esta mitologia sobre a Espanha não se tornou anti-diluviana por se tratar da Espanha da Guerra Civil, mas da Espanha associada ao martírio, à intransigência, à áspera pobreza, ao sufocamento pela religião, a Espanha dos cegos, dos penitentes, dos cilícios, que acabou por engendrar quase que um folclore da crueldade, um mundo surreal, com longínquos ecos da pintura espanhola, em que o sono da razão (quem sabe o sonho, já que *sueño* significa *sono* e *sonho*) engendra monstros. Arrabal faz um verdadeiro elenco desta mitologia e inclui no filme, tanto no seu nível “real” como no “imaginário”: torturas; execuções por força, garrote vil e fuzilamento; a presença do inevitável Garcia Lorca, que tem inclusive direito a um tiro de misericórdia e um imaginário enterro, em que o seu corpo é levado por meninos nus; olhos furados; insectos seccionados; lagartixas decapitadas a dentadas; vacas esquartejadas; um corpo humano cortado para uma cirurgia; o uso de um silício para rechaçar o “demónio da carne” do corpo de um rapaz de cerca de doze anos; jorros de variadas excreções e dejeções do corpo humano; flagelação; um rapaz que saboreia um sanduíche de vermes. Mas toda essa figuração de uma mitologia que as artes associaram durante muito tempo à Espanha é seriamente enfraquecida por um aspecto que um homem de teatro como Arrabal (um homem acostumado a ouvir as vozes, os seus matizes, os sotaques, um homem que viveu entre duas línguas) tinha a obrigação de ter previsto: o filme foi feito em francês e a língua francesa, com as suas inumeráveis *nuances* sonoras, não se presta em nada a esta figuração da violência, da dureza física, a este mundo enxuto e teso. Era indispensável ter feito o filme em espanhol, língua sonora e gutural, com o seu *“relevo excessivo das palavras”* (Borges). Temos a frustrante impressão de assistir a um filme espanhol dobrado em francês. E um pouco menos de auto-complacência por parte de Arrabal não teria sido de todo inútil. Hoje, o filme é sobretudo um documento sobre o seu autor. Arrabal considera Sade como um das suas figuras tutelares, mas há uma diferença fundamental entre ele e Sade: o grande Marquês é um tigre de papel, sabe que aquilo que descreve não se destina a ser visto. Sem mencionar Sade, Michel Mardore observou à época a propósito de **Viva la Muerte** que um autor *“não se deve enganar na escolha dos meios. Provoações barrocas que podem ser extraordinárias no palco de um teatro podem fracassar por completo no cinema”*, observando a seguir: *“Será que os espectadores que sentiram nojo ao verem uma mulher banhar-se no sangue de um touro que está a ser degolado serão considerados reacionários?”*.

Antonio Rodrigues