

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

RAÚL RUIZ: A IMAGEM ESTILHAÇADA

21 e 23 de Fevereiro de 2024

KLIMT / 2006

KLIMT

um filme de RAÚL RUIZ

Realização: Raúl Ruiz *Argumento:* Raúl Ruiz, Gilbert Adair, a partir de uma ideia de Herbert Vesely *Fotografia:* Ricardo Aronovich *Montagem:* Valeria Sarmiento *Música original:* Jorge Arriagada *Desenho de produção:* Rudolf Czettel, Katharina Wöpperman *Direcção artística:* Rudolf Czettel, Katharina Wöppermann *Cenografia:* Georg Resetschnig *Guarda-roupa:* Birgit Hutter *Efeitos especiais:* Benjamin Kotter (coordenação) *Efeitos visuais:* Ismat Zaidi, Mortiz Eiche, júlia Reinhard *Interpretação:* John Malkovich (Gustav Klimt), Verónica Ferres (Midi), Stephen Dillane (secretário), Saffron Burrows (Lea de Castro), Sandra Ceccarelli (Serena Lederer), Nikolai Kinski (Egon Schiele), Aglaia Szyszkowitz (Mizzi), Jochim Bibmeier (Hugo Moritz), Ernst Störzner (Ministro Hartl), Paul Hilton (Duque Octave), Annemarie Düringer (mãe de Klimt), Irina Wanka (Berta Zuckerkandl), etc.

Produção: Epo-Film Produktionsgesellschaft, Film-Line Produktion, Lunar Films, Gemini Films (Áustria, França, Alemanha, Reino Unido, 2006) *Produtores:* Matthew Justice, Arno Ortmaier, Dieter Pochlatko, Andreas Schmid *Co-produtores:* Paulo Branco, Ira Zloczower *Estreia:* 28 de Janeiro de 2006, no Festival Internacional de Cinema de Roterdão *Estreia comercial em Portugal:* 22 de Junho de 2006, nos cinemas Cidade do Porto, King, Monumental Saldanha *Cópia:* Leopardo Filmes, 35 mm, cor, legendada em português, 132 minutos (correspondente à versão do realizador; há uma versão de produtor com 97 minutos) *Primeira exibição na Cinemateca:* 23 de Maio de 2013.

Para o dizer de chofre: KLIMT não é o mais estimulante dos filmes de Raúl Ruiz, em cuja obra figura como uma produção particularmente ambiciosa, uma grande produção europeia e o terceiro dos encontros do realizador chileno com o actor americano John Malkovich, a quem entrega o papel do pintor austríaco Gustav Klimt. Sucede após LES ÂMES FORTES (2001), adaptação de Jean Giono, e LE TEMPS RETROUVÉ (1999), a partir de Proust e cujas afinidades com KLIMT são traçáveis, da época, à intrusão narrativa do imaginário, ao elemento reflexivo ao tratamento visual que Ruiz lhe dedica com o mesmo director de fotografia, Ricardo Aronovich. Não é a pintura, mas a figura do pintor vienense que interessa a Ruiz, que se detém nos seus últimos vinte anos, num movimento em *flashback* iniciado no hospital onde Klimt jaz moribundo em 1918 e é visitado pelo jovem Egon Schiele.

Como memória em momento de estertor, KLIMT assume a estrutura de um relato livre de espartilhos, no registo onírico que marca o trabalho de Ruiz. Conceptualmente é uma opção justa, aqui assumindo ainda, declaradamente, a figura da valsa como motor do filme, uma visão mental indelevelmente ligada ao contexto daquele tempo e daquele lugar. Pode dizer-se que as premissas de KLIMT são expostas na sequência de abertura, que descreve um movimento que segue da pintura para o pintor, de um rosto a um cadáver, é rodopiante, assombrada pela morte (a da Guerra, expressa no esqueleto composto com ossadas de toda Europa, e a de Gustav Klimt, já inconsciente na sua cama de água de hospital), com lugar para a presença do sexo (a cena testemunhada por Schiele no hospital seria gratuita se não cumprisse esse propósito sinalizador).

Para Ruiz, o projecto deste filme remonta a três anos antes da sua data de estreia, quando lhe foi proposto com base num argumento escrito por Herbert Vesely (1931-2002), que supostamente o deveria

realizar na sequência de outros filmes que assinara sobre pintura e pintores (EGON SCHIELE, EXZESS UND BESTRAFUNG, de 1980, é o mais citado). Segundo o relato de Ruiz, bastante documentado, o argumento original de Vesely era clássico, seguia uma estrutura cronológica, previa a utilização de imagens de arquivo e estava “sobrecarregado de cenas de sexo”. Acolhendo a ideia, especialmente acarinhada porque “Viena era a pátria espiritual da geração dos meus pais”, Ruiz lançou-se na reescrita. *Adaptou-o* no mais literal sentido do termo *ao seu cinema*, interessando-lhe olhar a biografia como *fantasmagoria* – um termo seu –, ou seja, partindo dela para trabalhar, como episódios do filme, acontecimentos equivalentes da vida de Klimt, que não há registo que algum dia tenha conhecido Georges Méliès e menos ainda que este lhe tenha apresentado uma mulher chamada Léa de Castro, objecto do seu desejo em KLIMT, mas que factualmente teve uma história amorosa com Cléo de Mérode, que serviu a imaginação de Ruiz:

“O princípio é esse. Como se costuma dizer, no momento da morte ele revê toda a sua vida. O que sucede é que a vida que ele revê não é necessariamente a vida que viveu. É uma vida ao lado, uma vida em potência que retoma todos os elementos da sua verdadeira vida, mas diferentemente: a viagem a Paris, a medalha de ouro, o facto de nunca estar satisfeito com as suas telas (...). Mais do que por acontecimentos narrativos, o filme funciona por associações de imagens”. Ruiz quis o seu filme vienense como “uma fantasia à maneira de Schnitzler”, uma valsa, a sua valsa. No mesmo número da *Positif* a que Ruiz deu a entrevista que se cita, Aronovich relata a sua experiência como director de fotografia do filme: “Não vejo, por exemplo, o interesse de fazer todo um filme como uma pintura de Vermeer. O que era ainda mais verdadeiro no caso de Klimt. Excepção feita a alguns quadros e às suas extraordinárias paisagens, a sua pintura é plana, sem perspectiva nem direcção de luzes, o que é o contrário do cinema. Foi preciso introduzir cores como o dourado. E partir do meu próprio imaginário em relação a Viena: Klimt, Lokoschka, a Primeira Guerra Mundial, o Império austro-húngaro, ou certos efeitos visuais introduzidos pela música de um Schoenberg, por exemplo. Tudo coisas difíceis de exprimir por palavras [...]. Era preciso exprimir uma *rêverie* interior, o mundo como Klimt o via”. É assim que KLIMT assume, sem surpresa, uma tonalidade dourada, e que essa dominante tem variações cenário a cenário, a partir de uma ideia de iluminação (Aronovich chama-lhe mesmo esquema) que tanto serve situações realistas como imaginárias, e se baseia na mistura de uma fonte de luz natural com um ambiente construído em termos de densidade colorimétrica.

É fácil perceber que o cuidado posto na fotografia não é o único apuro, uma vez que os cenários e o guarda-roupa adquirem uma importância equiparável na composição do ambiente do filme em que é fundamental a aliança entre os movimentos do protagonista (segundo a sua visão deles a uma, de algum modo, nítida distância) e os espaços que percorre, um pouco à semelhança da ausência de perspectiva da pintura de Klimt. Do mesmo modo, a coreografia da câmara e a cenografia dos espaços concorrem para estabelecer as inúmeras rimas e jogos de reflexos que se vão desdobrando em KLIMT, onde o espelho – e o espelho partido – são motivos absolutamente centrais. A representação de Klimt por Ruiz é a de um mundo filtrado pela morte e a pulsão sexual vinda do espírito da pintura e dos episódios da biografia do pintor, o que faz sentido à luz das obras de um e de outro, mas que, enredada nas possibilidades vertiginosas de partida, não deixa de lhes ficar aquém.

Maria João Madeira