

HET DAK VAN DE WALVIS / 1981

(*"O Tecto da Baleia"*)

filme de Raúl Ruiz

Realização e Argumento: Raúl Ruiz / **Fotografia:** Henri Alekan / **Operador:** Theo Bierkens / **Assistentes de Realização:** François Ede, Lucho Mora, Bob Visser / **Música:** Jorge Arriagada / **Som:** Mildred Van Leeuwen / **Montagem:** Valeria Sarmiento / **Interpretação:** Fernando Bordeu (Narciso), Jean Badin (Luis), Willeke van Ammelrooy (Eve), Herbert Curiel (Adam), Amber de Grau (Éden), Luis Mora, Ernie Navarro

Produção: Film International Rotterdam (actualmente International Film Festival Rotterdam) / **Produção executiva:** Monica Tegelaar, Kees Kasander / **Cópia:** DCP (digitalização do 16mm), cor, com legendas em inglês (legendada eletronicamente em português), 93' / **Estreia:** a 4 de Fevereiro de 1982 em circuito comercial nos Países Baixos; em Setembro de 1982 no Festival de Veneza / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca

Filmado no mesmo ano de *O Território*, *O Tecto da Baleia* tem afinidades com esse filme e tem interesse considerá-los em conjunto, poderíamos dizer que são um díptico. Isto não apenas porque ambos fazem parte do impulso inicial da filmografia do exílio de Raúl Ruiz (que saiu do Chile na sequência do Golpe de Estado de Pinochet, em 1973); é também porque essa figura – a do exílio – os marca de modo indelével e idêntico.

Pelo menos dois aspectos contribuem para que os dois filmes pareçam constituir essa espécie de díptico: o modo como estabelecem um espaço especificamente cinematográfico (desenham uma "geografia criativa"), e o modo como transformam esse, num espaço mental ou abstracto. E não sou a única a associar os dois filmes: Michael Goddard também o faz para descrever em parte aquilo a que chama a "cartografia impossível" de Ruiz (boa imagem para o que também vou tentar descrever aqui).

Não me vou deter em *O Território*, já exibido neste ciclo (em Fevereiro). Relembro apenas que, no filme, um conjunto de personagens circula sem sentido num território sem fronteiras definidas onde se perde e de onde não consegue sair. Sabemos que foi filmado em Sintra, mas o espaço não está identificado, é um sítio qualquer, um bosque qualquer, atravessado por ecos como se fosse um espaço fechado, com as personagens trancadas lá dentro, em movimento, mas sem sair do lugar, como num labirinto. Esse labirinto é também, e de modo muito específico, cinematográfico: as personagens não estão apenas trancadas num espaço aberto como se estivesse fechado (os ecos são artificiais, nada na paisagem os justifica), mas estão trancadas dentro do espaço fílmico - o plano - que é sempre apertado e as isola do contexto real. O filme trata, assim, a questão do "território" (uma questão de propriedade e, portanto, de fronteira) de modo literal e radical.

O Tecto da Baleia produz um espaço também ele especificamente cinematográfico mas de outra maneira: o filme é todo feito nos Países Baixos mas grande parte dele se passa na Patagónia. Diferente de *O Território*, então, que instala o espaço fílmico através da planificação, o espaço de *O Tecto da Baleia* constitui-se pela paisagem (literalmente, uma imagem que se vê na terra). Henri Alekan (1909-2001), que já tinha trabalhado com Ruiz em *O Território* e *As Divisões da Natureza* (1978) – e é uma figura incontornável na história da fotografia cinematográfica -, recorre a trucagens rudimentares e artesanais,

feitas durante a rotação (e não acrescentadas depois, em pós-produção), com que cria uma paisagem exclusivamente fílmica: pinturas de montanhas em vidros colocados em frente à lente, jogos com rendas, e sombras, e texturas, filtros de cor.

Nos anos 20, Lev Kuleshov numa das suas experiências com a montagem cinematográfica, experimentou fabricar uma cidade que só poderia existir no cinema: misturou planos de Nova Iorque e Moscovo e criou a ilusão de que uma personagem poderia circular entre as duas, como se fossem a mesma. Chamou-lhe "geografia criativa", porque só poderia existir no cinema. Podemos dizer que este díptico de Ruiz propõe variações para essa geografia criativa, e que *O Tecto da Baleia* mostra como essa geografia se manifesta na imagem enquanto coisa fabricada. (Vale a pena explorar a geografia de Ruiz numa exposição virtual criada pela Cinemateca Francesa e disponível em www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/raoul-ruiz-escales)

Conta François Ede (creditado neste filme como assistente de realização, mas que também colaborou na imagem, e pouco mais tarde (em 1983) viria a fazer a fotografia de *Bérénice* para Ruiz): "Ele [Henri Alekan] usava frequentemente um espelho semitransparente para criar efeitos de estranheza. É o caso de uma cena onírica com uma vegetação rasteira onde um raio de sol roxo aparece na diagonal do quadro, cuja parte superior é filtrada por um verde primário e a parte inferior, onde estão os personagens, é banhada por uma luz de tons outonais. Esta cena inspirou Henri de modo particular porque o diálogo evoca os poderes mágicos dos espelhos. Fizemos apenas um *take* deste plano. Henri, como um maestro de orquestra, levantou os braços para dar o sinal ao electricista que lentamente fez desaparecer o raio de luz."

E conta Raúl Ruiz: "Este filme é um caso extremo. Não havia absolutamente nenhuma história. Tinha apenas uma ideia: queria fazer um documentário sobre os índios do sul do Chile. Parti de uma situação que um etnólogo grego me contou. Ele queria demonstrar que a língua dos índios tinha sofrido inúmeras influências turcas. Contou-me que trabalhava com os índios gravando-os com um gravador, e um dia percebeu que, assim que saía da sala, os índios começavam a falar outra língua. Eles são tão desconfiados – e com razão, na verdade – que só falam a sua língua entre si, nunca na frente de estranhos. Foi o único ponto de partida do filme. Para além disso, fui comprando inúmeras revistas de fotografia e pintura pelos cais parisienses. Recortava fotografias e colava-as num caderno que ia mostrando ao Alekan. É um caso em que a ficção e o trabalho fotográfico se desenvolveram em paralelo. Fazia colagens aleatórias, não importa como. Por exemplo, lembro-me de colar um Turner de cabeça para baixo. E tudo aconteceu muito rápido: a preparação durou dez dias, a filmagem duas semanas."

Se em *O Território*, a geografia criativa instalava um espaço que era também (e era talvez sobretudo) mental, em *O Tecto da Baleia* esse espaço é abstracto, e instala-se através da palavra (ou, especificamente, da língua).

Conta ainda François Ede sobre a rotação (mas isto está no filme): "Essa rotação foi uma verdadeira torre de Babel. Em quase todas as cenas do filme, os diálogos eram em vários idiomas: espanhol, inglês, francês e... flamengo. O princípio era que um dos actores tinha sempre que fazer uma tradução simultânea, o que dava origem a mal-entendidos. O Raúl também inventou uma língua misteriosa, a de um grupo étnico de aborígenes da Patagónia, à beira da extinção. Um antropólogo interpretado por Jean Badin tentou em vão penetrar nos mistérios do seu idioma."

A trama do filme é simples, apesar de rebuscada, e não serve senão como pretexto: um casal (ele, antropólogo; dela praticamente só se sabe o nome, Eva) conhece um "milionário comunista" sul americano numa esplanada holandesa (luz difusa, paisagem baixa e ampla) que lhes mostra uma fotografia da sua casa na Patagónia (tal e qual a casa dos avós holandeses de Eva, com a qual ela tinha sonhado na noite anterior). É para essa casa que seguem a convite de Narciso (o tal milionário), que alicia o antropólogo com a hipótese de conhecer aqueles que diz serem os últimos dois homens que restam dos Yaganes, o povo indígena que habitou a Terra do Fogo, e que habitam essa que é a sua casa. Chega-se de

barco, a casa está vazia e em ruínas, a marca de uma mão desenhada em *paprika* (alguém prova o pó que faz o contorno da mão) é a única coisa que ressalta das paredes. Apesar de começar na língua, que é um tema, por vezes demasiado literal - em *off* o antropólogo vai enumerando o número de palavras nos dicionários que consulta; numa cena há um homem corta literalmente a sua língua e a oferece, num pão, a outro; apesar de começar na língua, então, há uma atmosfera de incomunicabilidade, uma impossibilidade de comunicação, que perpassa todo o filme e que não está apenas no modo como as personagens falam umas com as outras (e não se respondem) mas também no modo como os planos reagem uns aos outros, ou está também nessas paisagens impossíveis, fabricadas por Alekan. Dislexia parece-me uma boa imagem, uma boa sensação para descrever essa espécie de desfasamento que constantemente põe as personagens em espaços diferentes umas das outras, apesar de habitarem o mesmo campo / contra-campo (e a última sequência do filme é muito bonita, e eloquente neste desfasamento).

Nessa incomunicabilidade, que está no modo como as personagens estão umas com as outras mas está também no modo como são filmadas, passa um movimento simultaneamente de violência, de raiva e de resistência (os dois homens indígenas repetem insistentemente a mesma palavra perante cada objecto diferente que o antropólogo lhes mostra), que desenha de modo preciso, por vezes cruel, essa terra de ninguém e de perdição por onde já circulavam as personagens de *O Território*. "Quando pus o pé na casa esqueci tudo", diz a certa altura o antropólogo; "já não encontro sentido para as palavras", acrescenta. É um bom resumo do filme, e o ponto preciso em que ele toca (ou é tocado) pelo exílio de Raúl Ruiz.

Inês Sapeta Dias