



FOTOGRAMA COMENTADO

Uma imagem, uma escolha

FRANCESCA AZZI

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Diretora dos festivais *Indie* - Mostra De Cinema Mundial e *Fluxus*

Entre mais de 158 mil fotogramas que compõe um filme de 110 minutos em película, uma imagem, ou talvez um pequeno conjunto delas, (quadro a quadro composto, 10 fotogramas para uma leve sensação de movimento ou mesmo 24 para obtermos 1 segundo de “verdadeira” sensação de que há uma imagem cinema-to-grá-fi-ca), poderia impor a força conceitual de um todo?

Refletindo um pouco sobre o título desta seção... O fotograma só existe enquanto tal no filme em película. Quando Pedro Costa filmou *Casa de lava*, em 1994, o fez em 35 mm. Isto faz com que este fotograma específico tenha uma materialidade, uma informação íntegra, fotográfica, em estado bruto. O fotograma é uma parte, um arquétipo – que o cinema deixará como arqueologia. Além disso, é um material orgânico que, de certa forma, imita uma intenção também orgânica do olhar, artificializando-o, no entanto, fotograficamente, e forjando uma técnica para “fazer ver o movimento”. O fotograma animado simula uma organização da cena, a partir de uma seqüência de imagens fixas que se movimentam.

Costa escolheu como fotógrafo o francês Emmanuel Machuel, que ampliou o horizonte de dificuldades do filme (e da minha escolha deste fotograma), acrescentando cores, numa fotografia de contrastes deslumbrantes: escuro/cor, noite/muito escuro/luz.

Sinto-me escavando imagens para encontrar aquela que represente esta integridade do filme de Costa. (Se isto pudesse dar certo... afirmaria que esta escolha, esta pequena parte, poderia quem sabe contar um pouco da história do próprio cinema.)

O fotograma foi diluído pelo fenômeno digital em frame, continuamos a percebê-lo como quadro ou plano, mas sua dimensão genética mudou toda a história. Quando montou *Casa de lava* com Dominique Auvray, talvez Costa não o tenha editado digitalmente, porque os processos mais atuais de conversão para edição ainda não estavam disponíveis (havia a telecinagem, mas os *scanners* só existiriam a partir de 1998). Talvez eles tenham montado o filme numa moviola, quem sabe lidando ainda mais com esta fisicalidade da película. E esta história só tem 14 anos...

A imagem dada

Em primeiro plano, está Leão (o belo Isaach De Bankolé, o Timothy de *Manderlay*, filme posterior – de 2005 – do diretor dinamarquês Lars Von Trier), e atrás dele, em segundo plano, Mariana (atriz de origem portuguesa nascida na Áustria, Inês de

Medeiros; irmã de Maria de Medeiros) – personagens centrais da trama.

Os dois estão juntos nesta paisagem monocromática, feita de cinzas vulcânicas, um lugar mais inóspito do que estranho, mas maravilhoso geograficamente, especial, um arquipélago chamado Cabo Verde – é dia, mas qualquer sinal de cor reluz, como o vestido vermelho dela e a gola azul de sua camisa. Leão está olhando para cima, pensativo, triste, e Mariana, de cabeça baixa, está se redimindo, tentando montar este quebra-cabeça que é Leão, sua história, este país, a vida. Este momento entre os dois é síntese de uma história cheia de pequenos enigmas pessoais.

A história do filme

Casa de lava mostra o retorno de Leão, operário que ao cair na construção entra em coma por dois meses e assim é devolvido pelos patrões portugueses a seu país natal. A enfermeira Mariana que o acompanha, fica para dar-lhe um destino, já que ninguém vai recebê-lo ao chegar e ela não consegue apenas abandoná-lo ali.

O filme se desenrola como uma espécie de *thriller*, uma narrativa de suspense, mas sem muitas ações. Conhecemos aos poucos os personagens que nos darão pouquíssimas pistas sobre suas histórias pessoais. Mariana quer saber quem é Leão, mas não consegue desvendar com facilidade.

Pedro Costa, em *Casa de lava*, trata de um possível lugar para uma não-existência, nesta ex-colônia portuguesa, arquipélago de ilhas vulcânicas. Lugar que quase todos querem abandonar, marcado pelas cinzas do solo, pela escuridão da noite negra. Negra como a pele de seu personagem central, o homem que, doente, volta à terra mãe, iluminada pelo contraste do sol forte, da aridez, e da volição crioula de partir para Portugal.

Por que partir de sua terra para outra? Por que emigrar? Abandonar ali memórias, mulheres e uma vida sossegada. Viver uma vida à margem da felicidade, à margem de tudo, pela sobrevivência... Os emigrantes têm tantas razões, nenhuma convincente o bastante para consolá-los.

Mariana, no entanto, faz o caminho inverso dos emigrantes cabo-verdianos, e passa a ter uma existência incomum. Esta terra deixada por quase todos da aldeia é a sua redescoberta. Vaga pelo vilarejo com seu vestido vermelho, não toma banho, não come e tenta reconstruir a história daquele homem desacordado, no leito.

Conhece os habitantes, e se julga capaz de compreender quem é o pai, os irmãos, a amante, ou a vida pregressa de Leão. Trabalha como enfermeira, cuidando das vacinas. Mariana parece estar presa naquele lugar desconhecido que, por isso mesmo, parece fasciná-la. As pessoas falam a língua local, o crioulo.

Edith (a atriz veterana Edith Scob, que hoje tem 71 anos) é a personagem mais enigmática, a branca imigrante que se deixou ficar na terra estranha, a amante, aquela que sustenta a todos, a adorada. Edith vive lá, com o filho, já moço, desde pequeno. Ela foi ao encontro do marido que faleceu, não quis retornar. Parece ser o reflexo de uma Mariana no futuro, um pouco confusa, louca, vagante, estupefata pela sensualidade dos homens negros, receptiva à cultura crioula, ao jogo, à cachaça, ao sexo, à brincadeira com as cartas e à música tocada só para ela.

Edith é aquela a quem Leão escreve as cartas do exílio. Na carta, lida por Tina (irmã de Leão) para Mariana, a revelação e uma metáfora possível da casa de lava.

“Meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita, pelo menos 30 anos. Pela minha parte, torno mais novo e volto cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, a casinha de lava que tu... Aqui não percebo... e um ramalhete de flor de quatro tostão. Mas antes de tudo coisa bebe uma garrafa de um vinho bom e pensa em mim. Aqui, o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. No outro ontem, o meu aniversário foi a altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram, chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera todos os dias, todos os minutos. Todos os dias aprendo umas palavras novas, bonitas, para ti. Não era bom aprendermos uma língua nova, só para nós dois? (...) Às vezes tenho medo de construir estas paredes... Eu com a picareta e o cimento e tu com o teu silêncio, uma vala tão funda que te empurra para o longo... (...) Às vezes perco as força e julgo que vais esquecer-me.”

O pai músico, o irmão, Tina e Tano são todos personagens com traços locais, não se abrem muito, falam por alegorias e são um bocado abandonados, mas festeiros. Já Leão, o expatriado que volta do coma para seu solo (e ali sim, o solo é fundamental para definir a relação do homem com sua pátria) é um ser com passado. Ao acordar do coma, Leão está jogado no chão, caído da cama do hospital e diz “minha terra...”.

A nova metáfora

Pedro Costa trata de um lugar tão real, das questões políticas

que envolvem a pós-colonização, a imigração, as condições de trabalho em Portugal, mas não de maneira explícita. Seu cinema é essencialmente político, mas sua visão é, em certo sentido, antropológica. Ele observa seus personagens com olhos opacos... Uma aura de mistério os recobre, vão se mostrando aos poucos, vagam daqui e dali, ora noite, ora dia, caminham do posto de saúde à vila, da praia ao vulcão extinto.

A visão de Costa é um pouco também a visão de descoberta de sua personagem Mariana que compra novas sandálias (para explorar o lugar caminhando naquele chão de pedregulhos, pura lava seca). Ambos portugueses, ambos fascinados por outras formas de existência. Se Mariana é gentil e aberta a uma visão daquele lugar, também o é a visão de Costa.

Uma revelação vale muito para Pedro Costa, ele não entregará as cartas marcadas ao espectador. No seu diálogo de gêneros, usa personagens locais, pessoas comuns que se misturam aos atores, que falam crioulo e dançam seu arrasta-pé alegre e gritando: juventude em marcha! O cinema de Costa mantém sua originalidade porque faz confluir suas próprias idéias para um projeto maior, conceitual.

Costa desenha seus cadernos de imagens buscando um vínculo qualquer com a realidade, mas risca por cima um desenho e descobre ali outra camada, seus personagens não correspondem a nenhuma expectativa pré-determinada, estão se construindo, se desconstruindo. Assim desmorona clichês e cada imagem em si é um universo de significados numa ordem não esperada.

“As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. (...) mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos,

nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.” (DELEUZE, 1990: 31).

São as situações registradas por Costa, nesta ilha sem esperança, que a transformam em algo além do que “apenas uma ilha”, como ressalta Deleuze no texto acima. Com seus planos longos e estudados, seu ritmo observador e calmo, ele coloca em jogo uma nova percepção “da coisa”. A casa de lava é uma nova metáfora, fresca, sem correspondências em nenhum outro conteúdo banalizado do clichê. A “casinha” é uma construção que se dilui no sentido da distância, do silêncio, do exílio, de uma felicidade idealizada do amor, porém não alcançável, sujeito a se derreter e a endurecer no esquecimento.

Cinema é seqüência. Mas se um fragmento de filme, ou um frame/fotograma, pode falar por si, como questionado no início deste texto, é porque no caso deste cinema carrega consigo uma construção de sentidos que ultrapassam a expectativa de um clichê – este signo banal e sem mistérios.

Volte lá na imagem

Se você observar bem esta imagem dada... mesmo se não tiver assistido ao filme. Veja bem como está posicionado este homem, seu olhar, sua angústia e esta mulher, esta paisagem, o que são? O que representam? São amantes, estão brigando, são de origens diferentes? O que diz este rosto forte e esta cabeça baixa... E se podemos, em nosso limite cognitivo, perceber alguma coisa guiado apenas por nossas vidas ordinárias, e nossos quereres, esta imagem condiz com algo que conhecemos? Há uma quebra. Pedro Costa reanima a metáfora.

A inquietação de Mariana a faz uma personagem em movimento. Quando, neste momento, dialoga com Leão, depois de tanto tempo procurando a verdade, entrega-se ao desejo de ser indeterminada e sem destino. Nesta seqüência, perto do vulcão extinto, eles finalmente se encontram, se desentendem, conversam, brincam. Há uma leveza, um momento de empatia entre as diferenças.

A partir daí, sabemos intimamente que o cinema de Costa não deverá terminar nos letreiros.

Referências

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.