

# CRIS LORES, O HOME DA CÂMARA

ALBERTE PAGÁN

CRIS LORES É UM HOME DE CINE. NOM SÓ POR SER UM DOS mais competentes projeccionistas do país. Nem por ter um filho chamado Nanuq. Nem tampouco por levar no lombo, tatuadas, as protagonistas de *Persona*. Cris Lores é un home de cine porque é difícil pensar nel sem associá-lo à cámara que sempre o acompanha; porque filma, experimenta e monta a diário como outros respiramos ou bebemos (o que lhe dá umha esquisita solvência técnica); porque é quem de recuperar um fragmento de celuloide negro, carente de interesse, que eu imaginava guindado no lixo, para reconvertê-lo na intensa 8. E porque, como membro de Urro, a sua música constitui a banda sonora dumha mancha de obras do último cinema galego. O resultado do seu fazer som obras inquietas, irregulares, fragmentárias, persoais, experimentais; mas sobre todo obras vivas e de grande beleza.

Um dia Cris prestou-me umha cámara de Super 8mm para filmar umha bandeira de Israel que logo pretendíamos “queimar” no projector (para o início de *Película urgente por Palestina*). Por algum erro técnico, o rolo saiu da cámara tam virge como entrara, agás uns poucos planos que Belén Veleiro rodara com anterioridade. Visto o resultado, e como acto lúdico e didáctico para o filho de Cris, ou quiçá por aburrimto, o neno e mais eu pugémo-nos a rascar e perforar a emulsão negra da película para ver que dava isso na pantalha. Acabada a breve projecção, esquecim-me da película, que cria no lixo, até que tempo depois vejo-a renascer como a fermosa 8, que tira vida do plástico morto e cores de onde só havia sombras. Em 8 Lores fai coas images rascadas o que pretendíamos fazer inicialmente coa bandeira de Israel: ralentizá-las, queimá-las, distorsioná-las. Mas 8 é umha obra efémera por natureza, porque cada projecção implica umha perda de “massa muscular”. Tampouco nom tem umha estrutura e umha duração fixa, porque para o cineasta-projeccionista cada actuação é única: a película original é umha partitura minguante que Lores interpreta de cada vez. Existe o registro videográfico dalgumha destas “interpretações” (umha delas sobre as images de *Eclipse metanoico* no festival (S8)), mas estes sucedáneos nunca poderám substituir a experiência do “directo”.

A paulatina e inevitável desapareção do material de 8 topou um acougo na acertadamente titulada *Alzheimer* (2013, 8'). A música de Urro dá-lhe um toque de inquietude à beleza dumhas images que surgem do celuloide que se destrue: o material desaparece para produzir essas cores intensas que o acabarám immortalizando. Como as fotografias de (*nostalgia*) (Frampton), que ardem e se perdem para sempre ante os nossos olhos ao tempo que ficam registradas e immortalizadas na película.

Nom desvelo nengum segredo quando me permito falar de Cris, a pessoa, e da sua vida pessoal e familiar, dos seus filhos e da sua companheira, porque quem conheça a sua obra

constatará que formam parte do seu universo cinematográfico. Em *Pornostar*, por exemplo, podemos ver o nascimento de Nanuq. O cinema de Lores tem muito de diarístico, doméstico, pessoal e familiar, mas nom no sentido romântico e mítico, por exemplo, Stan Brakhage (outro filmador de partos), senom por necessidade ou, melhor, por ecologia: Lores recolhe images do próximo e conhecido, filma e grava o que tem a maõ, acumula images do cercám, para logo construir as suas peças com esse material, para dar-lhe um toque de inquietude e estranheza ao doméstico, trate-se dumha ponte em Pontevedra ou da celulosa de Marim, dum moinho de vento ou da praia e as nuves.

Som duas as tendências gerais do cinema de Lores: Por umha banda están essas películas “acabadas”, cos seus títulos e os seus créditos, coas interpretações ou presenças das suas atrizes e actores, que ilustram umha narração, um texto poético-filosófico ou umha idea (*O zoqueiro maldito*, *Dos somos dos*, *Nueve*). Por outra banda temos esses fragmentos, anacos, retrincos, apontamentos plásticos, improvisações e experimentações técnicas, sem título interno, sem créditos nem datações, sem princípio nem fim, sem presença humana, que quiçá sejam o melhor da sua produção (*Sombrarotes*, *Viranz*, *Ventana*).

*Nueve* (2007, 16') é umha peculiar sinfonia urbana que se transforma em drama pessoal. As images de exclusão social que pontuam o início da película dam passo ao desespero vital dum trio de personagens. Tres vozes recitam e repitem um texto poético-filosófico que tem muito de despedida (“Nom me esperes”). As images em branco e negro acolhem subpantallas a cor que fragmentam e duplicam o espaço; as palavras repetem-se polifonicamente (e reaparecem em forma de escritura), os gestos repetem-se, as mesmas caras reaparecem umha e outra vez. E a voz, as vozes, deixam entrever a sua artificialidade: os titubeos, os “Vou repetê-lo”, os “Começo desde o princípio?” mantêm-se na montage final. O tempo, tema recorrente do texto oral, inasível e sempre fugidio, encarna-se e concretiza-se nas images aceleradas. As tres personagens contemplam o solpór, talvez conscientes, dentro do desespero, de que o sol se pom para volver sair ao dia seguinte.

Mas a presença humana, e com ela o substrato diarístico, sempre acaba coando-se mesmo nos seus experimentos mais formais. Em *LimpaParaBrisas* ouvimos as vozes das crianças, que lhe dam um matiz doméstico e familiar ao que nom deixa de ser um frio exercício formal. *LimpaParaBrisas* (2012, 4') lembra-me umha película muda de Jenny Okun, *London-Cape Wrath-London* (1978, 12'), na que a cámara, desde o interior dum coche em marcha, enquadra a estrada pola que circula. É a actividade dos limpa-pára-brisas (sempre funcionando) a que crea a dialéctica quietude-movimento. A película está formada por umha sucessão de breves planos

que ilustram a viagem entre as duas localidades do título (ida e volta, o que nos lembra o movimento do limpa-pára-brisas). Cada plano dura dous movementos completos do limpa-pára-brisas, pero nom sempre duram o mesmo, porque a velocidade do limpa varia.

A película de Lores mantém a mesma posiçom de cámara, mas em vez de segmentar a viagem em períodos de dous movementos de limpa-pára-brisas o que fai é intentar congelar o movimento do mesmo. Missom impossível: os braços tremem no pára-brisas sem acougar numha posiçom fixa, e movem-se polo vidro a saltos, ou sobem continuamente sem nunca baixar, ou baixam em bucle sem subir. O que fixo o cineasta foi eliminar fotogramas, polo que se acelera o movimento por esta autoestrada portuguesa e pola sua paisage chuvosa (“Com chuva, modere a velocidade”, di um sinal luminoso). Naqueles breves momentos nos que Lores deixa que o braço se mova co seu movimento natural, o coche, a estrada e a paisage parecen querer deter-se de repente: é o limpa-pára-brisas o que lhe proporciona velocidade ao percorrido, em proporçom inversa: quanto mais quieto está (quantos mais fotogramas se eliminárom), mais avanza o veículo.

#### Movimentos rotatórios

*Ventana* (2011, 1’20”) é um breve exercíco formal no que Lores volta a jogar coa temporalidade. Rodada cumha pequena cámara pousada no mecanismo giratório dum relógio, o enquadre recolhe fragmentos dumha fiestra pontevedresa, as nuves correndo polo ceo e as fachadas das casas de enfrente. Som dous os movementos que Lores conjuga aqui: por umha banda, as imaxes están aceleradas (e o tempo, por tanto, comprimido); e por outra, a cámara gira duas voltas completas em sentido horário, co acompanhamento de vozes foráneas e ruídos na banda sonora. Mas há umha terceira temporalidade que pode passar desapercibida: a segunda volta nom é umha segunda hora de rodage, senom que é a primeira repetida em bucle. Movimento giratório, aceleraçom e repetiçom unem-se ao ligeiro gram angular da cámara para a criaçom desta pequena janela na que a fixidez do ponto de vista convive dialecticamente coa rotaçom da cámara e o rápido passar das nuves.

Se há umha película essencialmente lúdica, simpática e livre na história do cinema experimental, essa é *Selbstschüsse* (Lutz Mommartz, 1967). O cineasta sai ao campo coa sua cámara e filma-se a si mesmo desde todas as posiçoms, movendo a cámara arredor do seu corpo. A relaçom entre cámara e cineasta passa por diferentes etapas: a banda sonora sugire umha corrida de touros, umha relaçom amorosa, e num momento dado o home tem que escapar dumha cámara que lhe “dispara” como se fosse pistola. Nos minutos finais Mommartz tira a cámara a ar e a recolhe várias vezes, numha celebraçom da liberdade criativa. Lores fai algo semelhante na sua *Virando* (2010, 30”): guinda a sua pequena cámara gram angular ao ar para recolher as paisages curvas e rotatórias da beira do mar. Quando ao final a cámara cai à água, Lores e o seu filho assomam-se ao quadro brevemente, intrigados. *Viranz* (2010, 20”) é umha versom concentrada: perde-se o lirismo da visom aérea para converter a paisage numhas linhas abstractas que a banda sonora converte em metáfora das aspas dum helicóptero. Se há presença humana, esta é completamente subliminal.

A relaçom entre *Virando* e *Viranz* é a mesma que pode haver entre *Corpi in movimento 2* (2012, 15’) e *Corpi in movimento Due* (2012, 2’). A primeira (que a sua vez é a continuaçom de *Corpi in movimento* [2010, 11’], na que a gente caminha cara atrás polas ruas de Pontevedra) é um relógio humano que anda ao revés: duas mulheres entrelaçom os seus corpos espidos mentres giram sobre fundo negro em sentido anti-horário (é o mesmo movimento de *Virando* e *Ventana*). Ouvimos o pausado tiquetaque dum relógio. Na versom *Due* o tempo acelera-se e comprime-se: o tiquetaque acelera-se, os corpos, agora girando em sentido horário, superponhem-se e multiplicam-se e abstraem-se até o ponto que, se desconhecemos a versom anterior, resulta difícil identificar a imaxe. Mas isso nom impide, semom todo o contrário, que construa-mos na nossa imaginaçom umha seqüência de animais vários (coelhos brancos, aves peteirando) a partir da branca carne das actrices.

#### A fragmentaçom do espaço

No cinema de Lores o tempo acelera-se ou inverte-se e o espaço curva-se (polo efecto do gram angular). O próprio espaço interno da pantalha pode chegar a dividir-se em múltiplas sub-pantalthas. Um fermoso exemplo desta fragmentaçom é *See the Sea* (2012, 4’): umha paisage marina, filmada em diagonal, ao princípio apenas deixa delatar a meia dúzia de peças da que está composta. As ondas achegam-se à cámara, que parece flutuar sobre a água, e num momento dado a derrubam, criando um enquadre cumha diagonal mais pronunciada. Mas este enquadre acidental só ocupa a parte superior direita da pantalha, desde onde convive cos outros enquadres, que seguem a maner umha enganosa continuidade espacial.

*Ponte quieta* (2010, 19’) e *Cielulosas* (2010, 16’) som duas paisages, urbana e industrial respectivamente, nas que Lores manipula o espaço e a temporalidade dum jeito mais sutil. A primeira consta de várias cenas com diferentes enfoques sobre o mesmo objecto: a Ponte do Burgo pontevedresa ao longo do dia e adentrando-se na noite. Primeiro vemos como a parte inferior da pantalla tem umha temporalidade diferente da superior. Despois a pantalha divide-se em tres fragmentos, o inferior cum mar impossível, que nom se corresponde coa paisage que soporta (as ondas, mais cercás; os reflexos, inapropriados; mesmo um mergulhador sai do mar como monstro gigante); o superior dividido em dous, especularmente: mas se o espaço é especular, nom assi o tempo, porque o tráfico da ponte difere a direita e a esquerda. O espaço ainda se complica mais quando vemos umha gaiyota atravessando o ceu e delatando um quarto espaço superior independente dos outros. Noutras cenas as temporalidades avança-m e retrocedem e os peons que transitam pola ponte partem-se em dous, desvelando a técnica empregada polo cineasta.

*Cielulosas* explora os mesmos desequilíbrios espaciais e temporais que *Ponte quieta*, agora coa celulosa de Louriçám como protagonista. A voz do NO-DO introdutória explicita o enfoque histórico e político da película; mas despois dela só fica o som ambiente e as imaxes da fábrica e os seus fumes: crítica ecológica puramente visual.

Os títulos das películas de Lores adoitam ser jogos de palavras que lhes dam um toque de humor. Humor verbal e visual co que Lores se achega ao espírito do británico John Smith.