

VIKINGLAND, PELÍCULA PERFECTA

por Alberte Pagán

Hai un par de anos, numha festa compostelana, achegou-se-me Xurxo Chirro (daquela González) e dixo-me: “A gram película galega nom a ides fazer nem tu nem Óliver Laxe, vou-na fazer eu”. Era a primeira vez que ouvia falar de *Vikingland*. Em descargo de Xurxo tenho que dizer que esta atitude arrogante nom é típica del; todo o contrário: se Xurxo peca de algo é de excessiva modéstia e de certa inseguridade sobre o trabalho próprio (conjugadas cumha grande generosidade cara ao trabalho das e dos demais). Donde provém, portanto, tal presunção? Do ambiente festivo do momento, indubitavelmente, mas sobre todo da asombrosa qualidade do material sobre o que estava a trabalhar. Ainda assi a laboriosidade da montage de *Vikingland* (umha dúcia de versons em dous anos, das que tivem oportunidade de ver a número 2, de 213 minutos, e a número 8, de 110), à parte de indicar a seriedade coa que tomou o seu labor de cineasta, delata residuos de inseguridade que lhe impediam sentir-se satisfeito coas montages prévias. O resultado final, cumha duração de 99 minutos, nom sei se é “a gram” película galega, mas si é umha grande película *galega* (sublinho o adjectivo nom para desmerecer, porque *Vikingland* é umha grande obra mesmo no contexto global, senom para definir o tema, a orixe e as intenções, intrinsecamente galegos).

Terra de viquingos

Mas, que é *Vikingland*? “Vikingland” é o nome do transbordador que fai a rota entre Rømo (Dinamarca) e a ilha alemá de Sylt. Se o nome da nave nom aparece explícito na película, si se recolhe a rota nos monos dos tripulantes. *Vikingland* é umha película de Xurxo Chirro realizada a partir das gravações em vídeo dum destes tripulantes, Luis Lomba, autor e protagonista das images. Chirro seleccionou e estruturou as tomas em nove capitulos, mais um prólogo, um epilogo e um interlúdio no que se menciona o título da obra. Os capitulos tenhem umha duração dispar, que vai desde os 21 minutos do sexto (“Travesías”) até os escasos tres minutos do sétimo (“Cuberta”).

Para nom perdermo-nos nesta travessia septentrional, aqui vai a folha de rota:

Prólogo (1'30"): A cámara desloca-se lateralmente polo mar gelado. Ouve-se o ronrom do motor do barco (som mecánico, música do trabalho), que constituirá a banda sonora principal das sequências exteriores. O plano está gravado o 19 de febreiro de 1994.

“Tripulación” (10'30"): Os planos deste primeiro capítulo están gravados os días 5, 6, 7 e 9 de outubro e o 3 de dezembro de 1993. A cámara em mao, móbil, filma aos seus colegas no camarote e logo passea polo barco apresentando-nos ao resto da tripulação. Luis está a aprender como manejar a cámara e muitas das conversas versam sobre o seu funcionamento.

“Luis” (10'): Autorretrato de Luis realizado os días 13, 14, 16 e 21 de outubro no seu camarote. Luis, em plano médio e ante umha cámara fixa, ispe-se de cinto para arriba, come umha laranja, escoita música e novas na rádio e canta umha canção galega (“Polo rio abaixo vai...”) cum colega.

“Frío” (10'): Os días 22 e 23 de novembro a cámara baixa a terra e filma um boneco de neve, camions que se dirixem ao barco, aos que Manolo lhes pede os papeis, ou a Maria, a encarregada dos bilhetes, levando umha caixa.

“Nadal” (15'): Esta sequência, filmada o 24 de dezembro, é o cerne da película. Alguns cortes están indicados por breves insertos em negro. Entanto os quatro tripulantes galegos (Luis, Manolo, Charli e o Rua) sentam para cear, diante dumha cámara fixa, as suas conversas servem para dar-lhe sentido às gravações de Luis e, indirectamente, à montage de Chirro. Como exemplo sirva o comentário do Rua oferecendo-se a pagar-lhe a Luis umha bateria nova para fazer cópias da gravação “para que a gente mire qual é a vida que passa um marinheiro”. Noutro momento insiste: “Ninguém sabe o que nós estamos passando”. A cámara é a testemunha que nos permitirá a nós, o público, ver e entender a vida destes obreiros do mar.

Chegados ao minuto 48, justo na metade da película, aparece o título "VIKINGLAND" seguido dum novo e breve (2') autorretrato de Luis, gravado o 28 de fevereiro de 1994, no que, co peito espido, fala do seu horário laboral.

"Traballo" (10'30"): Este é um capítulo essencial para entendermos a particular relação "laboral" de Luis coa sua câmara. Consta de tres planos (rodados os dias 13 de outubro de 1993 e 19 de fevereiro de 1994) nos que Luis se autorretrata entanto leva a cabo as suas funções de operário. No primeiro pousa caixas num montacargas; rematada a tarefa ("Acabou", di) decide cortar o plano, no exemplo mais claro de identidade entre trabalho e gravação. No segundo reaparece com Manolo e metem caixas por umha porta despois de ajustar o enquadre. E no terceiro Manolo e Luis descargam caixas, ainda que Luis está quase mais pendente da câmara que de ajudar ao seu companheiro. Durante este plano produce-se um momento mágico: o carro no que adivinhamos que está situada a câmara move-se co vaivém do barco e a câmara enceta umha panorâmica à direita até enquadrar um espaço baleiro (o único espaço nom intencionado de toda a película) durante minuto e meio, até que Luis se decata e a recoloca na posição inicial.

"Travesias" (21'): Do trabalho manual passamos à função e justificação do transbordador: o transporte de persoas e veículos. "Travesias" consta de vários planos tomados desde dous únicos pontos de vista e filmados o dia 3 de março de 1994. O barco atraca e desatraca, atravessa o mar gelado, as persoas e os veículos entram e saem, filmados desde a proa na primeira metade e desde a popa na segunda.

"Cuberta" (3'): Plano filmado o 3 de março de 1994 de Luis ante a varanda lateral do barco.

"Xeo" (3'30"): Vários planos rodados câmara em mao o 26 de fevereiro de 1994 nos que vemos detalhes e planos gerais do mar gelado mentres a voz de Luis nos fai entender que o barco está atrapado no gelo; finalmente consegue por-se em marcha.

"Brancura" (6'): Planos rodados o 17 de fevereiro do mar gelado, do barco atracando, da sua sombra no gelo e detalhes da neve. Os quatro últimos minutos recolhem panorâmicas da brancura do mar em silêncio.

"Epílogo" (2'): Derradeiro autorretrato de Luis, com aspecto canso, em plano médio, sentado, cumha laranja sobre a mesa e o mando da câmara na mao. Atusa o bigode, ajusta o enquadre co mando e sorri.

Película perfecta: a arte de mirar

Um dia Ken Jacobs topou no lixo uns descartes dum documentário televisivo sobre o assassinato de Malcolm X e decidiu apresentá-los, tal e como fôrom encontrados, sem maior manipulação, sem montage, baixo o significativo título de *Perfect Film*. *Perfect Film* é umha película de 1985 na que Jacobs reapropria material alheio e anónimo filmado vinte anos antes. Mas é umha película de Ken Jacobs: o papel do artista nom consiste já na criação senom na sua mirada, no seu saber ver e saber mostrar. A morte do artista, no senso tradicional, conleva o nascimento do público espectador como artista: a arte está na mirada, no marco, portanto na audiência. Qualquer obra de arte perde a sua condição como tal quando nom existe um público (especializado ou nom) que saiba apreciá-la, que saiba "vê-la".

Um dia Xurxo Chirro topou por casualidade umhas velhas cintas VHS que continham umha dúcia de horas de gravações de Luis Lomba. Topou-nas no momento ajeitado, quando a sua mirada estava preparada para entender, valorar e recuperar o que estava a ver; porque, como confessa o cineasta, de tê-las topado uns anos antes quiçá houbessem rematado no lixo.

Mas o caso Chirro nom é o caso Jacobs: se este topou uns descartes anónimos cumha duração de 22 minutos Chirro tivo que enfrentar-se a umha duração excessiva e a umhas filmações

nom só com nome e apelido, senom nas que a autoria de Luis Lomba formava parte intrínseca do seu significado e intenções. Por isso Jacobs pode apropriar-se da metragem anónima e figurar como autor mentres Chirro, ante o poderio da presença do autor original e protagonista, só se sente com forças para assinar a "idea e manipulação". Mesmo a decisão de Luis de incorporar a data e a hora ao contido dos planos joga em contra de Chirro: é dizer, a datação das tomas, que nos permite situar cronologicamente a gravação entre o 5 de outubro de 1993 e o 3 de março de 1994, pom em evidência o trabalho de montage do cineasta, quem a miúdo prima a composição sobre o respeito à orde cronológica.

Em ambos casos resulta essencial a mirada dos cineastas, que soubérom apreciar o valor cinematográfico do material encontrado e soubérom convertê-lo em arte, sem apenas manipulação, desde o respeito. Mas o contido de *Perfect Film* difere do de *Vikingland* dum jeito indicativo: a primeira mostra imagens anónimas dum magnicídio conhecido, a segunda está assinada mas mostra a vida anónima dos marinheiros galegos na emigração. Nesse senso poderíamos viver sem *Perfect Film*, mas *Vikingland* é imprescindível. A recuperação das cintas de Luis Lomba é umha boa notícia para a nossa cinematografia, mas também para as nossas vidas.

Cinema proletário: o home da câmara

Quando Luis Lomba merca umha câmara para filmar o seu trabalho e para filmar-se a si mesmo, é dizer, para registrar a sua vida, fai-no desde a inocência dos primeiros Lumière, desde um grau cero de escritura pouco comum na actualidade. Comparte com certo cinema doméstico essa ausência de pretensões criativas ou artísticas: a câmara nom deixa de ser umha simples ferramenta útil para acadar o seu objectivo, que é gravar anacos da sua vida para que alá, na Galiza, as persoas achegadas podam enxergar "qual é a vida que passa um marinheiro" na emigração. Mas o material filmado por Luis Lomba tem um aquel de especial: esses planos longos, essa interactuação coa câmara, à que trata como umha personage mais, vam além do simples vídeo caseiro. A duração dos planos (veja-se "Traballo", veja-se "Luis") serve para anular a função denotativa: Luis enfrenta-se à câmara, ispe-se diante dela, oferece-nos o seu corpo e o seu trabalho, como dizendo: "se queres conhecer-me nom apartes a mirada, a temporalidade forma parte de mim, a minha vida é tempo".

Especial é a relação, humanizada e erotizada, de Luis coa câmara. E é especial porque a câmara deixa de ser um mero meio para converter-se em ferramenta, no senso obreiro da palavra, e como ferramenta existe umha afinidade afectuosa entre ela o operário que vai além da sua simples funcionalidade. No primeiro capítulo, "Tripulación", que bem se poderia ter chamado "Cámara", Luis aprende a conhecer a câmara, a manejá-la, a conviver com ela. O contido de muitos planos, que Chirro com bom tino soubo conservar, é a câmara em si, a sua mecânica, o seu funcionamento. Em "Luis", em "Traballo", em "Nadal", Luis dirige-se directamente à câmara, que é testemunha e copartícipe, colega e personage. "Gravaches todo? Temos que ensinar-lho a Jürgen", di Luis em "Tripulación". "Vou-lhe dar p'ra atrás a ver o que gravou", di ao final de "Nadal"; e, no mesmo capítulo: "Vou fazer um experimento", antes de cambiar a câmara de posição. Mesmo Charli gira-se cara à câmara quase desculpando-se por dar-lhe as costas. Quando Luis fala para informar ao público destinatário, a sua voz funcionando como pé de foto delimitador da image, em realidade está-lhe a falar à câmara, criando com ela umha relação íntima. Luis quer governar a câmara e ao mesmo tempo quer ser filmado por ela: "Manolo, saca-me um pouco a mim, ho", pede Luis em "Frio". Mas quando Manolo se deixa seducir pola câmara e enceta panorâmicas a direita e esquerda Luis reacciona agressivo, ciumento: "Que óstias gravas?". Já no primeiro capítulo, ante os movimentos da câmara que maneja outra pessoa, Luis, nervoso, insiste: "Despácio!". Nom é de estranhar que a melhor sequência,

a mais auténtica, a mais pura, seja “Luis”, na que o protagonista se ispe diante da cámara, eles sós numha relación persoal e sem testemuñas. O privado, grazas à maó de Chirro, fai-se felizmente público.

Nalgum momento de “Traballo” Luis dá-se conta do poder da cámara (portanto do poder da imaxe) e, co galgo de ajustá-la, asoma-se asombrado ao seu interior num primeirísimo plano, como preguntando-se que hai detrás do obxectivo. Luis pode ver-se reflectido narcisistamente na lente, como adianto do que se verá no monitor; ou quiçá simplemente se pergunte “Quem som eu?” Mas, umha vez na sala de cinema, o seu achegamento à cámara é um achegamento a nós como público, a sua olhada atravessa o obxectivo e o tempo para alcançar-nos a nós, que vemos o seu rosto gigante na pantalha. Inconscientemente Luis está a se interrogar sobre o valor e o destino das suas imaxes: “Quem sodes vós, que me estades a observar? Que interese podem ter estas imaxes para vós?” A tremenda humanidade de Luis parece querer atravessar o obxectivo e a pantalha para acabar sentando connosco no pátio de butacas.

No mesmo capítulo Luis atende à cámara e atende ao seu traballo simultaneamente, indo dum à outra para garantir a corrección do enquadre, identificando ambos labores: Luis é obreiro do mar ao tempo que obreiro do cinema, a cámara é obxecto de lecer ao tempo que ferramenta laboral. Ao final do capítulo, finalizada a tarefa de descarregar caixas, volve-se cara à cámara e fai um gesto como dizendo: “Espera!” Em “Luis” chisca-lhe o olho. Na sala de cinema esses gestos fai-no-los a nós, ao público; seguramente fossem destinados inicialmente à persoa à que iam dirigidas as cintas; mas trata-se de gestos que inevitavelmente humanizam à cámara.

Os vídeos de Luis, desde o espaço exterior ao planeta Cinema, desde fora das escolas e das teorías cinematográficas, retomam, inconscientemente, o cinema proletário de Medvedkine e Vertov e o dos grupos Dziga Vertov e Medvedkine e fai-nos avanzar cum passo de gigante. Luis nom é o cineasta que leva a sua equipa de rodage às fábricas nem é o intelectual marxista que ensina aos obreiros a operar umha cámara: Luis é o obreiro que, sem estudos, pretensons ou intereses cinematográficos, colhe umha cámara, aprende a manejá-la e decide autorretratar-se como obreiro, como marinheiro, como emigrante, como persoa. Directamente, sem intermediários. O seu é um cinema proletário em primeira persoa como quiçá nunca se viu antes. O obreiro deixa de ser o “outro”, o obxecto, para erigir-se em suxeito enunciador. E a olhada de Chirro tampouco nom é umha mirada alhea senom a mirada comprensiva do colega, porque mentres Luis grava os seus diários no Mar do Norte Chirro traballa num barco pesqueiro ao outro lado do planeta, no Atlántico Sul. Xurxo dialoga com Luis de igual a igual, de marinheiro a marinheiro.

O que fai *Vikingland*, ou seja Xurxo Chirro, é fazer consciente o que latejava oculto, é saber situar os vídeos privados de Luis na esfera pública cinematográfica, é reescrever a história do cinema co que nom era mais (nem menos) que as cartas privadas dum obreiro. Os breves apontamentos de Chirro fannos intuir a consciéncia política de Luis, desde a dedicatória (“... aos marinheiros galegos”), que sublinha o espírito reivindicativo dos vídeos originais, até os títulos que, azuis sobre fondo branco, remitem à bandeira galega e, através dela, ao desarraigado provocado pola emigração (como di Luis explicitamente durante a cea de natal: o que gostaria nom é tanto estar coa “paisana”

como “estar alá”, porque “estar alá” implica estar coa “paisana”) e à língua, umha língua que Luis utiliza (junto co alemám) e que reivindica, como quando lhe corrige a Charli o seu castelanism “truchas”: “Em galego di-se *troitas*”.

Cinema epistolar: carta desde a emigração

Jonas Mekas, em *Letter from Greenpoint*, acada umha singeleza na sua escritura videográfica que o celuloide nom lhe permitia, em parte debido à menor duraçom das bobinas de 16mm. É umha singeleza que o próprio Mekas verbaliza na película quando afirma aspirar a levar umha vida tam simples como a do seu gato. A singeleza visual de Luis Lomba é similar à de Mekas, co que compartilha essa peculiar interactuaçom coa cámara na que ambos, cámara e operador, protagonista e mecánica, comparten protagonismo, ao igual que fazia David Holzman em *David Holzman's Diary*. Mas Luis Lomba diferencia-se radicalmente de ambos, de Holzman porque este é um personage de ficçom criado por Jim McBride, e de Mekas porque a sua simplicidade é produto de décadas de adicaçom ao cinema como teórico e como cineasta. O cinema de Luis Lomba é singelo à vez que puro, porque Luis nom é cineasta nem aspira a criar umha obra cinematográfica. E aí radica a sua especial beleza, mesmo (ou precisamente) quando, a medida que avança a película, e como se a própria cámara acusasse o cansaço que Luis registra no “Epílogo”, as cores começam a esvaír-se e flutuar, a imaxe salta, aparecem involuntários insertos negros, um estalo delata falhos na gravaçom ou, em “Frio”, o obxectivo enche-se de pingas de neve.

Vikingland é diário (auténtico, nom ficticio como o de McBride) e é carta, como a de Mekas. Mas se o destinatário de *Letter from Greenpoint* nom é umha persoa concreta senom o público em geral, ou um público cinéfilo, no caso de Luis si podemos falar dumha carta verdadeira, “escrita” para ser vista por umha persoa particular na Galiza. Os seus vídeos asemelham-se às “cartas” cinematográficas que outro marinheiro, o encarnado por Bruno Ganz em *Dans la ville blanche*, enviava à sua companheira suíça desde Lisboa, um marinheiro de ficçom que afirmava que todos os marinheiros están tolos. “Aqui nom hai ninguém sensato”, di à sua vez umha das tripulantes do *Vikingland* no primeiro capítulo.

Vikingland inscreve-se numha tradiçom netamente galega, a das películas epistolares que cruzárom o Atlántico ao longo do século XX para “dar imaxe”, e assi permitir “imaginar”, às realidades dispares dos que ficavam na terra e os que tiveram que emigrar, umha tradiçom recuperada e actualizada em obras como a minha *Bs. As.* e agora nesta incomensurável *Vikingland*, que é umha grande película mas nom é “a grande película” galega simplemente porque a arte nom é umha competiçom (deixemos isso às bilheteiras e aos festivais).

Nota:

Mais sobre a arte da nom intervençom: Em 1974 King Crimson incluiu no seu álbum *Starless and Bible Black* o tema “Trio”, umha improvisaçom assinada por Cross, Fripp, Wetton e Bruford na que, porém, só se escoita a música dos tres primeiros (de aí o título). Por que aparece entom o baterista Bruford acreditado? Pola sua “admirável contençom”. Estando sentado à bateria durante a gravaçom da peça, a aportaçom de Bruford à composiçom foi a imobilidade e o silêncio, um silêncio intencionado e respeitoso. Nom a toques já mais, que assi é a rosa.

■ PROXECCIÓNS

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

cineclubedecompostela@gmail.com

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclube de Compostela tenta ser umha asociación autoxestionada. Para manter o noso funcionamento,

propoñemos umha aportación económica persoal:

Cota mensual traballadores/as: 5 e.

Cota mensual para estudantes e parados/as: 3 e.

Socios/as protectores/as: 75 e./ano