

Hanami ou tentativas de entendimento do que não se pode explicar

Por Gabriela Coppola
Dezembro de 2010



Azalea, by Albert Koetsier

Hanami. Passeio para apreciar flores desabrochadas; piquenique para apreciar flores¹.

“Pare! O que está fazendo é matar

Tanta crueldade é desnecessária

A efêmera tem apenas um curto dia

Um único dia de dor

Um único dia de prazer

Oh, deixe-a flutuar ali. Até que ela encontre o seu fim.

Seu paraíso dura para sempre. Um único dia de vida a recompensa.”²

E quanto dura um filme? Quanto dura a fotografia?

Um filme não chega a um dia de dor ou prazer. Em geral, apenas uma e meia ou duas horas. Deixamo-lo flutuar por ali, até que seja posto para nós o seu fim. Às vezes os matamos antes ou, como com a televisão, eles são interrompidos geralmente em momentos de voo alto, para entrada dos comerciais. O nosso paraíso cinematográfico, quando acontece, dura apenas até a próxima sessão ou o novo lançamento dentro do estilo que gostamos. E qual seria o paraíso daquele filme? Quanto tempo ele dura no seu meio comercial, artístico ou intelectual? Por que aquela história foi contada? Quando cairá nos catálogos mal vistos e pouco lembrados do infindável número de histórias já narradas pela arte cinematográfica? Poucas horas recompensam.

A fotografia, de maneira diferente, dura enquanto pousarem nossos olhos sobre elas. Não se movem, nem suspiram, apenas esperam. Podem durar segundos, minutos do nosso olhar ou anos nas paredes. Podem ser vistas e não observadas, podem ser observadas e não analisadas. Podem ser amadas, idolatradas por sociedades inteiras que veem, por exemplo, num retrato de um

¹ Dicionário Japonês-Português por W. Otake,

² Em itálico serão grafados os trechos retirados do filme Hanami – cerejeiras em flor, 2009 (ver ficha técnica nas referências filmográficas)

ditador, o significado de uma nação, de uma ideologia. As fotografias imperam, perduram. Mantêm-se firmes, mesmo quando caem no esquecimento. Conhecemos as imagens fotográficas. E as fotografias?

Neste breve ensaio, propomo-nos a observar os registros fotográficos do filme Hanami – Cerejeiras em flor, uma co-produção Alemanha/França, dirigido e escrito por Doris Dörrie. E esta escolha surge da relevância que estas imagens provocam explícita ou implicitamente no decorrer da narrativa das personagens. As fotografias, nesta produção, surgem, ora como nichos dos acontecimentos, locais para se guardar a memória do que foi vivido; ora como rupturas nos caminhos que parecem já previamente traçados pelo que entendemos como destino, mudando o percurso de onde estes acontecimentos supostamente deveriam estar.



Em Hanami, as imagens fazem permanecer duas horas de prazer e dor. Insignificantes como um pedaço de tecido amarrado num cano qualquer, um lenço, uma maçã, uma mosca ou um repolho, quando passageiros nas nossas observações cotidianas, mas carregados de intensidades individuais distintas quando se detêm a observar.

Assim, a vida de uma dona de casa dedicada a seu marido e seus filhos, os seus personagens constroem uma narrativa sublime de significado e sentimentos que vão sendo invertidos ao longo da trama, passageiras ou duradouras, intensas ou fugazes, dependentes da capacidade de observação do espectador. Um filme que discorre sobre o quanto conhecemos e desconhecemos as pessoas que amamos, as situações da vida e da morte. O quanto é tênue a linha que nos separa de nossa família e, estranhamente, o quanto essas pessoas são fortes, decisivas e, simultaneamente, duras em nossas vidas.

Na obra, em poucos momentos a fotografia aparece, mas quando está lá, revela-se também como um personagem que partilha destes desencaixes dos personagens e suas tramas. O que conhecemos e desconhecemos de cada um e de nós mesmos é a ideia central do filme presente também na maneira como as fotografias aparecem nele representadas.

Os fotógrafos não aparecem, apenas as fotografias. Não importa quem fez os registros, importa que elas estão lá e cada uma delas pode tocar alguém de maneira muito distinta. A foto do filho Karl na cabeceira da mãe, as três fotos tiradas pelo disparador da máquina na casa do filho Klaus, as fotos fúnebres e os postais – estes, ora fotografias, ora ilustrações. O filme mostra as fotografias para o espectador, confirmando que é a sua leitura a única possibilidade viável de entendimento das imagens e que desta compreensão que nascem todas as ações que decorrem a partir desta equação entre imagem e espectador.

Logo na primeira cena do filme, o que vemos é o rosto de uma mulher analisando uma radiografia. Seria a radiografia uma maneira de se fazer fotografia? Nesta análise nos propomos a entendê-la como tal, mas muitos caminhos podem ser tomados a partir desta questão, considerando seu princípio de registro do real e seu histórico. Desta maneira, para tentar compreender esta imagem, atendemo-nos ao fato de que os pioneiros no trato com esta técnica de captura dos corpos foram fotógrafos e, até serem descobertas suas características de uso e as necessidades de restrição de manipulação, a origem esteve nas mãos do entretenimento, assim como a fotografia e o cinema³.

É sabido há mais de duzentos anos que a película fotossensível produz imagens a que chamamos fotografias quando exposta à luz. Essas imagens são o resultado da interação dos *fotoões* que compõem a luz visível com a substância que reveste a película; daí o seu nome. No final do século XIX Roentgen descobriu que os Raios X não somente atravessavam corpos opacos como impressionavam igualmente a película fotográfica. Estas propriedades foram de imediato

³ Ver mais em: Seven, **A arte da radiografia**. Disponível em http://obviousmag.org/archives/2007/08/radiografia_art.html. Acesso em 29 de julho de 2010
Vale, Simone do. **Pequena história da radiografia**. Revista virtual Contemporânea, número 13, ano 2009. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_13/contemporanea_n13_05_simone.pdf Acesso em 29 de julho de 2010.

aproveitadas pelos cientistas para produzir radiografias que, desde então, têm sido usadas no âmbito quase exclusivo da medicina.

Durante os primeiros anos de utilização dos Raios X os cientistas fizeram algumas experiências com fins meramente estéticos, como o dr. Dain Tasker, um médico americano que realizou diversas radiografias de flores e plantas. Consideradas então como simples curiosidade sem valor, essas imagens permaneceram guardadas e esquecidas até serem resgatadas pela sua intrínseca qualidade fotográfica e artística. Recentemente foram vendidas em leilão em Nova Iorque, onde atingiram somas astronômicas.

(SEVEN, disponível em http://obviousmag.org/archives/2007/08/radiografia_art.html. Acesso em 29 de julho de 2007)

Não parece ser apenas uma coincidência a primeira cena do filme ser composta, justamente, por uma radiografia. Ela está em primeiro plano, sendo examinada cuidadosamente pelos olhos de uma mulher, num close de seu rosto. Em metade da tela seu rosto envelhecido, curioso, assustado e, ao mesmo tempo, parecendo devorador e apaixonado por aquela imagem. A outra metade, em uma película azulada, o esqueleto e as sombras do corpo humano, em composições de cinza que pouco distinguimos, assim como supomos que também ignore a mulher que analisa a imagem.

Mas quanto é preciso de conhecimento para analisar imagens? Não seriam elas passíveis de compreensão apenas diante do nosso repertório, qualquer que seja? Não compreendemos que ali repousa uma imagem capturada num instantâneo de uma máquina e cuja capacidade de revelação determinará o que fomos, somos, naquele instante? Sabemos isto, mas ainda é pouco.

Evidentemente, quanto mais se lê e quanto maior a capacidade de associações pudermos fazer entre conhecimentos que são narrados e experimentados ao longo da vida, mais relações serão criadas entre o que se vê e o que se compreende. É isso que nos leva a crer quando um médico apresenta suas chapas e diz se tratar de algo bom ou ruim. Confiamos nos diagnósticos, buscamos avanços nas “fotografias médicas” que podem mostrar cada vez mais próximas ao real o que existe dentro de nossos corpos, como negativos de nós mesmos. Não sabemos lê-las, embora possamos nos esforçar para deduzir baseados em nossas breves experiências.

Convivemos com tantas outras imagens que não sabemos ler e com corpos que não conseguimos compreender. Do momento em que nascemos até a morte, não há outra alternativa. Porém, quanto desta matéria nos pertence? Como pode ser tão traiçoeiro, fiel escudeiro ou estrangeiro para nós mesmos, nossos próprios corpos? Escondem segredos e determinam destinos. E as imagens? Nos educam, divertem, assustam, fascinam e, ao mesmo tempo, não as entendemos. De certa forma, entendemos, mas não compreendemos.

A radiografia que supomos ser de Rudi, apresentada na primeira cena após a introdução do filme, com ilustrações do monte Fuji e das cerejeiras em flor, é analisada cuidadosamente por Trudi, que só interrompe a análise para ouvir o diagnóstico do médico. É

um filme simples, a história de uma mulher que descobre que seu marido, Rudi, está com uma doença fatal e tem pouco tempo de vida. Simples, façam uma viagem, aventurem-se, sugere o médico, que esboça até certa empolgação dentro do desconforto da notícia. Mas seu marido odeia aventuras, para ele a vida deveria continuar sempre igual, ter sempre a mesma função.

À noite, sem dormir, sempre preocupada, vemos a mulher levantar-se e, numa aproximação do único porta retrato no criado mudo ao lado da cama, a fotografia de um jovem homem, sério, gravata e suéter, num primeiro plano sóbrio e indiferente como um retrato posado para estranhos. No fundo da imagem, um sujeito discrepante com o abajur em estilo oriental amarelo, com escritos em japonês. Depois, sabemos ser seu filho mais novo, Karl, aquele que para fugir de sua dependência da mãe, emigrou para o Japão, coincidentemente a terra que ela queria conhecer, mas jamais tivera ou promovera oportunidade.

Quem tirou aquela foto? O que ela prenuncia no filme, a importância deste filho na história do pai e da mãe, é apresentada através desta fotografia de cabeceira. Onde estão as fotos dos outros filhos? Ela aparecerá em três fotos tiradas pelo disparador automático programado pelo filho mais velho Klaus, no momento da visita dos pais a Berlim. Quem tirou aquelas fotos? Qual a importância delas na narrativa?

Ela liga para a pessoa da foto. É possível esta leitura, pois uma voz em *off* anunciando que deixem o sinal após o bip para Karl Angermeier e ainda vemos sua imagem fotográfica. Ela começa a falar, mas desiste. Diz que está tudo bem e esconde sua angústia.

Quando o casal vai, por sugestão da mulher, visitar os filhos em Berlim, entendemos que aquele para quem ela ligou não estava lá. Aliás, o ciúme e a ironia a respeito dele surgem entre os outros irmãos que comem os chocolates enviados do Japão. Sabemos disto pela caixa em formato de Monte Fuji, um dos símbolos do país. A foto na cabeceira da mãe revela que eles estão certos, há algo em Karl que o diferencia dos outros, sua ausência é a presença fotográfica ao lado da cama, no telefonema de madrugada e na preocupação da mãe que inquirir a irmã sobre a quantidade de álcool que este anda ingerindo, mesmo sabendo que a garota mora em Berlim e não pode responder.

A fotografia da cabeceira da cama revela o ponto de intersecção entre os sujeitos da trama. Karl é a ponte entre o que aquela mulher ama e com o que se preocupa. As outras fotos de família são apenas outras três fotografias feitas pelo disparador, imagens que não veremos reveladas, mas que indicam a distância, o estranhamento e os laços familiares que contornam a família Angermeier. São família, em verdade, mas como ler a sua própria família? Como não ser um estranho e ao mesmo tempo, um semelhante nestas relações que forçam fotografias sorridentes e quase obrigatórias em encontros de amor, mas também de desconforto?



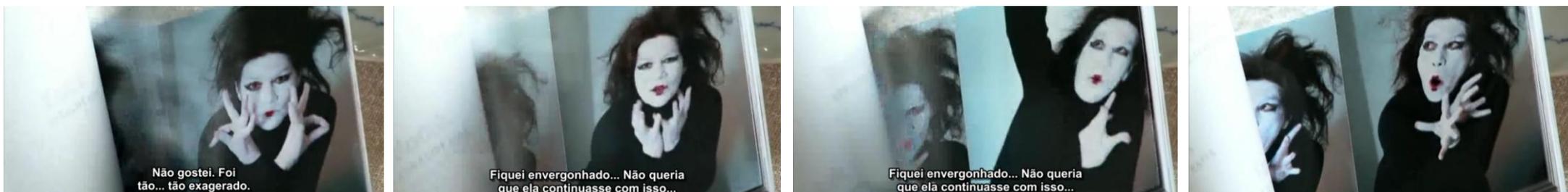


Klaus, o filho mais velho, prepara o disparador e corre para a pose, ao lado da esposa e da irmã, que centraliza a foto. No canto direito de quem vê, a mãe e o pai abraçam os netos. Três fotos. Na segunda, Klaus pede para o pai sorrir e forma uma linha, pois antes estava atrás dos adultos. Enquanto o clique não vem, pede que a filha pequena tire os óculos. Na terceira, Trudi consegue mostrar os olhos da netinha que insistia em esconder-se atrás das lentes escuras. Todos sorriem e não há outra tentativa. Por que esta sequência? Parece que a foto perfeita não existirá, mas que incansavelmente tentaremos que dê certo o nosso registro de existência e ele só será assim se formos felizes, sem ocultações.

A foto registra a família feliz, não suas preocupações ou contradições, seus estranhamentos, suas ausências. Não registrou-se a falta, mas a presença. Mais tarde, Trudi, a mãe paciente e dolorida com a vida e a dor dos outros, desabafa sobre o quanto lhe parece estranho seus filhos serem desconhecidos para ela depois de se tornarem adultos e o filme revela que o contrário também prevalece.

As fotografias também aparecem para revelar os desejos de Trudi. Em um *flipbook*, sua performance em *butoh*, considerada exagerada pelo marido, registram uma vida densa, inexplicável e componente daquela mulher metódica e dedicada aos familiares. A fotografia é apenas ela, sem cenário, apenas roupa preta, rosto branco, olhos negros, boca vermelha no estilo japonês e cabelos desajeitados. Mas o que é desajeitado é a força do fotográfico, sua espontaneidade, seu prazer em ser livre ao dançar.

A autoria das imagens continua um segredo para o espectador. Mas o impacto destas surge no julgamento de Rudy, que usa a expressão “tão exagerado” para a explicar o seu desagrado com a produção. Envergonha-se, não quer que a vejam assim. Ele não gosta de nada que saia da rotina. Ela guarda seus desejos e os deixa para depois.



As fotos mostram Trudi dançando Butoh, a dança japonesa cujo nome pode ser traduzido como mãos pairando e pés no chão.⁴

Essa forma de expressão nascida literalmente na sarjeta, retomou tradições antigas do Japão, técnicas de dança ocidental e, antes de tudo, a idéia quase esquecida de que o dançarino não dança para si, mas para reviver algo muito maior (...) Os dançarinos do Butoh quase não usam vestimentas, para eles a roupa veste o corpo e o corpo a alma. E é através da alma, das emoções, da vivência de cada um é que são criadas as sequências gestualísticas que formam o Butoh.

⁴ A tradução Bu= mãos pairando Toh=pés no chão foi fornecida pelo Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus, na disciplina Sonho é criação, proferida no 1º semestre de 2010, na Faculdade de educação da Unicamp.

A maquiagem melancólica, o branco sobre todo o corpo, faz com que os músculos sejam realçados, e suas formas expressivas delineadas em movimentos essenciais, se valorizem pela ausência de pelos. (Souza, João Roberto de. **A dança Butoh**. Disponível em: <http://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html>. Acesso em 29 de julho de 2010)

O pequeno livro aparece nas mãos de Rudy e este o apresenta à namorada da filha, que a acompanhou no espetáculo de Tadashi Endo⁵ em Berlim. Foi para a moça, personagem agregada à família, mas sem laços profundos, à quem Trudi revelou seu desejo de ser uma grande dançarina de Butoh e estudar no Japão, uma vida completamente diferente da que levava ao lado do marido, embora gostasse de como era sua história. Talvez existisse nela uma outra mulher, que ninguém via, mas que fora apresentada na noite do espetáculo, disse a garota. Ao ouvir estas declarações, Rudy pega um pequeno livro de fotografias.

O álbum em formato de *flipbook* (uma pequena coleção de fotos que são organizadas simultaneamente e ao serem manuseadas rapidamente oferecem a ilusão de movimento) era composto por fotos duplas que retrataram a outra Trudi, com cabelos desarranjados, o rosto branco e vestida de preto. Uma radiografia às inversas. Através das fotos vimos a outra personagem, seus desejos. O livro é manuseado ao inverso, como se o fim pudesse apresentar o início. Porém, no Butoh não há ordem sequencial e a dança faz-se compreensível também desta maneira. E Trudi encara a câmera ferozmente.

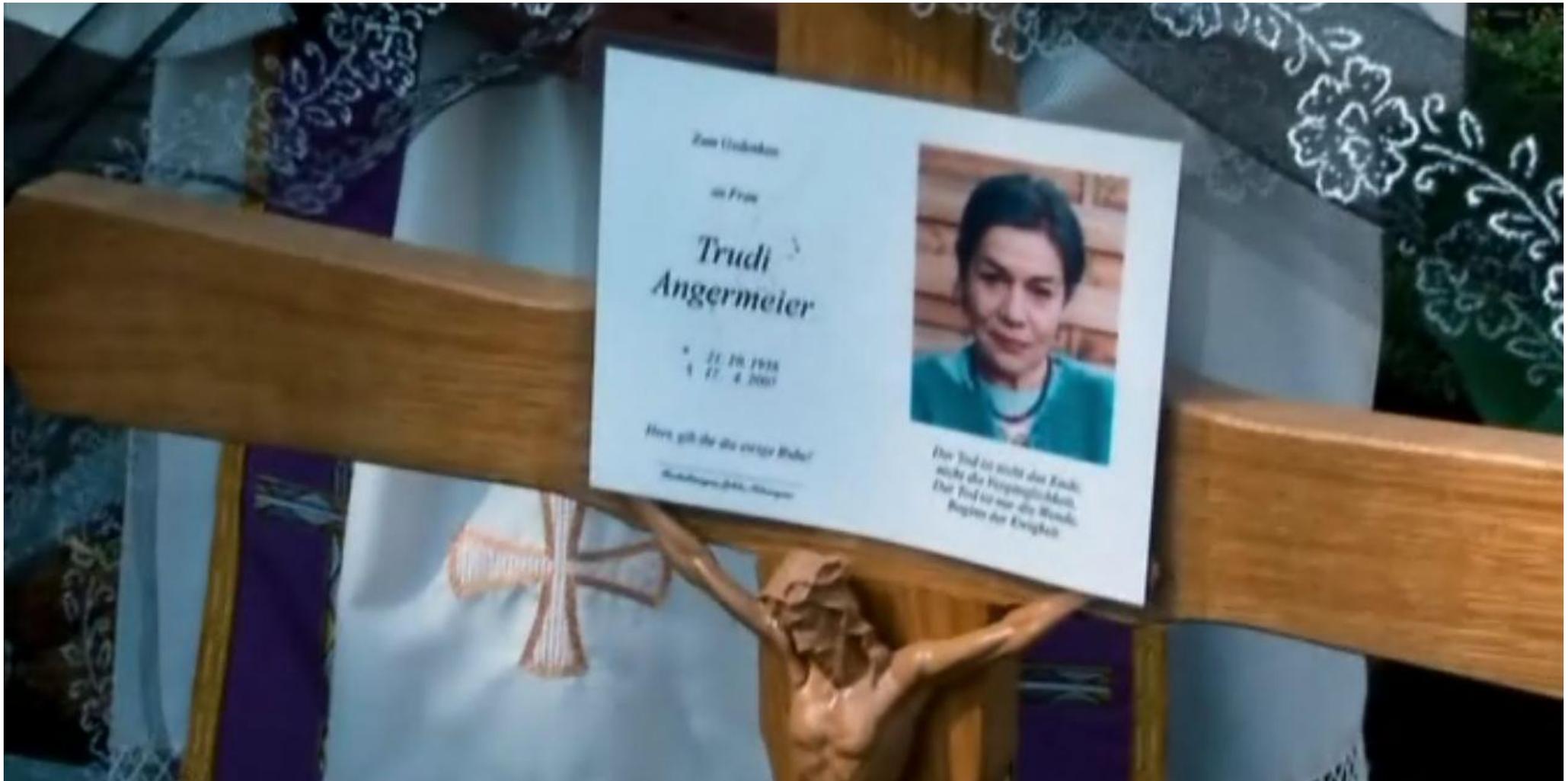
O *flipbook*, também conhecido como folioscópio, kineógrafo ou cinema de bolso, é difícil datar sua origem, embora haja a especulação de ter sido inventado no século XVIII. Tornou-se muito popular no século XIX e início do XX, mas muitas vezes com a utilização de ilustrações e não de fotografias. É também um precursor do cinema na medida em que anuncia que a sequencialização e a velocidade podem “enganar” nossas retinas dando a sensação de movimento.⁶

Pois é desta maneira, sequencial e veloz que as fotografias de Trudi parecem dançar para nós e nos dar o movimento que faltava para esta mulher calma e serena, que consegue segurar solitariamente a doença do marido. Há uma força em seu olhar fotográfico, uma explosão de gestos que insinuam os gritos e a expressão incontida da mulher em cena. As fotografias foram capazes de mostrar o que as imagens cinematográficas, até então, escondiam sob o quimono rosa e o casaco azul que reinavam nos tons pastéis das roupas da mulher.

Esta força expressiva difere-se muito do olhar de seu retrato, apresentado no momento do enterro de suas cinzas na cidade natal. Ela também olha para a câmera, mas esboça um sorriso aparentemente forçado, a cabeça voltada levemente para baixo.

⁵ Tadashi Endo é um reconhecido mestre de Butoh no Japão. Ele também criou a coreografia dos atores e ensaiou com estes para a produção do filme.

⁶ Para ver mais: <http://www.flipbook.info/history.php>. Acesso em 01 de agosto de 2010



Quem é essa mulher que aparece na foto fúnebre, leve sorriso, com seu mesmo casaco azul, o mesmo colar de pedras escuras e o cabelo arrumado, preso atrás da cabeça? Ao lado da foto, os dizeres comuns aos textos de passagem: nome, data de nascimento e morte, algo ilegível no final do pequeno cartaz. Quem registrou esse momento? Quando fizeram a foto, sabiam para que fim serviria?

Sem palavras e sem sentido, a dança e as fotos aparecem para explicar a personagem, mas sem dizer quem a fez daquele jeito, o que a levou a escolher entre sua família e seus desejos. Ao ver as fotos, a certeza de que houve espaço, em algum momento, para o exercício de sua individualidade expressiva. Só as imagens congelaram este momento, mas elas estão lá.

Na tentativa de compreender a ausência de sua mulher, Rudi inicia uma busca de suas paixões. Olha em seu criado mudo e vê os postais do Japão. Sem palavras, só fotos e ilustrações de lugares que o personagem não conhece. Numa cena seguinte, deita-se ao lado do quimono, como se a mulher ainda estivesse dentro dele. A câmera observa de cima e há luz apenas no abajur, que incide uma força amarela sobre a fotografia do filho Karl e o criado, onde estavam guardados os postais.

Rudi vai para o Japão e lá busca, dentro do inúmeros ângulos da cidade oriental, encontrar-se e encontrar sua esposa novamente. *Eu não entendo onde Trudi está. Onde seu corpo está. As lembranças dela estão em meu corpo, e quando meu corpo não estiver mais aqui, onde estrá Trudi, então?* Lá, se perde entre dançarinas modernas e eróticas, casas de massagens e luminosos. Mas encontra-se entre as flores das cerejeiras ao conhecer Yu, a jovem dançarina de Butoh.

E vai visitar o Monte Fuji com ela. Encontra o que quer e parte, vestindo um quimono rosa, com o rosto branco e a maquiagem japonesa.

Mas a foto fúnebre, em preto e branco, com o chapéu e a boca entreaberta que parece querer falar algo, é bem diferente do que Rudy descobrira e mais próximo do que fôra por toda a vida. O filho o carrega, em foto e moldura, para fora do crematório. Os restos da ossada seguem numa caixa amarela, nas mãos de Yu. O Monte Fuji, tímido como disse Yu, despede-se límpido do senhor que buscara vê-lo para fazer ver a mulher que já não estava lá. Não mais uma foto ou uma pintura, mas em presença cinematográfica para nós, tão rápida quanto esta pode ser.

Um filme no qual as imagens fotográficas surgem para narrar, participar em memória e presença. O filho ausente está na foto, a união familiar que se pretende está na foto, a tranquilidade está registrada para o momento fúnere. Porém, a vida que desejada que não se teve também, como segredos que indicam os caminhos nos quais os personagens estão. Neste sentido, as fotografias trazem diálogos no filme.

E como se houvesse uma passagem, nos créditos finais, o mesmo Monte Fuji que iniciou o filme em ilustrações aparece agora substituído pela imagem cinematográfica pausada, em imagens que se aproximam de fotografias, como se os postais tivessem ganhado outra vida. Muitos ângulos diferentes da mesma grande erupção de terra coberta de neve. Todos explícitos. Inexplicáveis. Assim como as imagens. Assim como nós.



Ficha técnica:

Diretor: Doris Dörrie

Produção: David Groenewold, Patrick Zorer

Roteiro: Doris Dörrie

Fotografia: Hanno Lentz

Trilha Sonora: Claus Bantzer

Duração: 127 min.

Ano: 2008

País: Alemanha/ França

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Distribuidora: Filmes da Mostra

Classificação: 14 anos

Elenco: **Elmar Wepper** (Rudi Angermeier) / **Hannelore Elsner** (Trudi Angermeier) / **Aya Irizuki** (Yu) / **Maximilian Brückner** (Karl Angermeier) / **Nadja Uhl** (Franzi) / **Birgit Minichmayr** (Karolin Angermeier) / **Felix Eitner** (Klaus Angermeier) / **Floriane Daniel** (Emma Angermeier) / **Celine Tanneberger** (Celine Angermeier) / **Robert Döhlert** (Robert Angermeier) / **Tadashi Endo** (Butoh Dancer) / **Sarah Camp** (Butcher) / **Gerhard Wittmann** (Doctor #1) / **Veith Von Fürstenberg** (Doctor #2)

Gabriela Domingues Coppola é doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp e mestre pela Faculdade de Educação desta mesma Instituição. Professora do Ensino Fundamental 1 e Ensino Universitário, estuda e analisa academicamente produções audiovisuais há 10 anos e iniciou-se na análise mais específica da fotografia há um ano. Contato: gbcoppola@hotmail.com