

# L'ÎLE NOIRE / 1994

## Um microcosmo

Como uma ave pernalta imóvel, à espreita da presa no charco, uma plataforma de perfuração *offshore* domina o mar do alto das suas três patas. Perdida algures no mar do Norte, perfura o fundo marinho sobre o qual assenta, por conta de uma companhia petrolífera. Este navio suspenso entre o céu e o mar, que não flutua nem voa, é uma máquina que nunca se detém mas que nada produz. Explora o subsolo do mar em busca de jazidas de gás ou de petróleo que possam ser exploradas. Pelo tubo que se afunda a milhares de metros sob a terra sobem lamas que são analisadas pelos geólogos. Se não houver petróleo, as informações recolhidas permitirão conhecer melhor o terreno e localizar um outro sítio onde perfurar.



*L'Île noire* não é, contudo, um filme técnico ou científico. Nada se aprende sobre a prospeção de petróleo no mar do Norte. Em contrapartida, descobre-se o quotidiano dos oitenta e cinco homens – serventes, operadores de gruas, perfuradores, eletromecânicos, cozinheiros, engenheiros e outros responsáveis técnicos – e da única mulher que ali trabalham noite e dia. Metidos no mesmo barco, todos trabalham duramente, doze horas por dia e com qualquer tempo, nevoeiro, chuva, neve ou granizo, com o mar por único horizonte, o ar salgado, o vento que fustiga, por vezes a tempestade. Como marinheiros de longo curso, vivem no seu navio imóvel três semanas seguidas sem voltar a casa. O local de trabalho é também aquele onde dormem, comem, descansam a ver televisão ou a jogar bilhar. Neste espaço exíguo, em camarotes partilhados a dois ou a quatro, quase sem intimidade, são obrigados a entender-se, pois qualquer conflito seria insuportável. «Somos como uma família. Tem de ser, estamos uns em cima dos outros num espaço reduzido. O local de trabalho é limitado. Isso acaba por afetar a personalidade. Se nos zangamos com alguém, somos obrigados a vê-lo todos os dias. E durante muito tempo! Por isso toda a gente parece conformar-se.» Na falta de convivialidade, o perigo permanente cria uma solidariedade a toda a prova, como a dos mineiros nas minas de carvão. Após vinte e um dias de trabalho ininterrupto, o pessoal regressa a casa para descansar durante três semanas e uma nova equipa toma o seu lugar.

O filme não se limita a descrever as condições de vida e de trabalho na plataforma e no navio que a acompanha. À escuta das suas testemunhas, aponta os seus problemas pessoais, que se tornam, ao ouvi-las mas também ao observá-las atentamente,



verdadeiros problemas de sociedade. Poderia pensar-se que, trabalhando apenas seis meses por ano, estes homens beneficiam de um regime social privilegiado. Mas seis meses de trabalho equivalem também a seis meses de ausência de casa. Com mau tempo, o helicóptero não traz os jornais e o pessoal perde todo o contacto com o resto do mundo (estamos em 1994: nem Internet nem smartphones na plataforma). «O que esperamos todos os dias são os telefonemas da família.» Os numerosos testemunhos que o filme recolhe concordam: apesar do bom salário, estes homens e esta mulher pagam um preço elevado: uma vida familiar fragmentada, uma taxa de divórcio alta. «Diria que anda pelos 90 %», diz um perfurador, ainda casado; «por enquanto», acrescenta [QR13]. «Este emprego custou-me o casamento, ao fim de 18 anos», confessa o responsável pelas equipas de socorro. «Do que mais sentimos falta é de ver os filhos crescer», diz um *derrick man*. O colega acrescenta: «Partimos para o trabalho, eles ainda rastejam aos nossos pés. Quando voltamos, galopam pela casa de gatas. Partimos outra vez e, no regresso, já andam.»

Se um deles reconhece que, agora, a ordem hierárquica é menos formalizada do que antes (acabaram-se os uniformes, já não é obrigatório tratar o capitão por «Sir»), as desigualdades sociais continuam presentes, em particular as que sofre Pat Thomson, a única mulher presente a bordo, sobre a qual o filme se detém. «Neste tipo de plataforma, o trabalho não convém às mulheres», afirma de modo perentório uma voz de homem que de imediato se atribui ao operador da grua que, nesse preciso momento, vemos trabalhar na sua cabina. O plano seguinte mostra Pat que, da plataforma, controla o carregamento do material no navio de abastecimento. Tubos grossos e pesados, presos a um cabo, descem sobre o navio, que joga violentamente. A voz retoma: «O trabalho que fazemos aqui não é adequado às mulheres. Muita gente pensa que este não é o lugar delas, que tiram o trabalho aos homens.» A montagem alterna os planos do operador da grua na sua cabina, dos homens que recebem a carga no navio e da mulher que olha ora para cima, ora para baixo. Em voz *off*, ela explica o seu trabalho, que consiste em fazer o inventário permanente de todo o material que chega à plataforma e que dela parte.

Outra voz masculina prossegue: «É papelada necessária.» E acrescenta: «Mas deve ser duro para ela, porque nos habituamos a viver entre gajos. Ao princípio pensamos, olha, há uma mulher a bordo, e depois tratamo-la como os outros homens. Tudo depende de ela se melindrar ou não com o que dizemos e com os nossos palavrões. Mas ela compreende, trabalhou *offshore* tempo suficiente.» De facto, Pat Thomson compreende muito bem. Há um único aparelho de televisão a bordo, no qual os homens veem jogos de futebol, filmes pornográficos ou westerns. Ela compreende muito bem que não tem escolha.

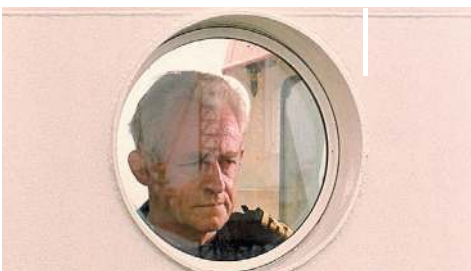
«Não jogo bilhar. Penso que é um desporto masculino», diz Pat. Filmada em plano aproximado enquanto, em segundo plano, dois homens estão a jogar bilhar, Pat Thomson conta a sua vida: o seu marido também trabalha *offshore*, por períodos de duas semanas, ao passo que ela trabalha três semanas. «Por isso, vemo-nos raramente. Às vezes passamos uma semana juntos, às vezes duas, e às vezes deixamos de nos ver durante cinco semanas. Quando estou em casa, tenho muito trabalho em atraso com a roupa para lavar, a cozinha e as limpezas. É duro.» O filme não insiste, não é preciso mais: os homens desfrutam de três semanas de descanso, ela não.

No plano seguinte, composto da mesma maneira, o supervisor da companhia fala também da sua vida a dois: «A minha mulher está contente, tem tempo para ela, e quando estou aqui tenho tempo para mim.» Preferiu a qualidade à quantidade. «Agora, quando volto, passamos as três semanas juntos. E quando parto, ela retoma a sua vida: o desporto, as reuniões, os clubes... E eu tenho o meu trabalho. Ela tem a vida dela, eu a minha. Temos a nossa. E assim está bem.» Percebe-se que o seu estatuto social permite à mulher não trabalhar.

A montagem encadeou assim três vozes: a dos operários machistas, para quem a mulher não tem lugar na plataforma; a de Pat, que tem de fazer a lida da casa nas férias e não tem direito ao mesmo descanso que os homens; e a do quadro da companhia petrolífera cuja mulher não trabalha. A ilha negra não é a ilha da Utopia. A microssociedade que nela vive reproduziu a ordem social dominante.

O filme é construído sobre uma oposição explícita: de um lado, um sistema





técnico, económico e social regido pelas leis do capitalismo: uma poderosa companhia petrolífera, que investiu muito dinheiro na procura de novas jazidas, construiu uma plataforma de perfuração e contratou pessoal para a fazer funcionar dia e noite. O investimento só é rentável se o sistema funcionar na perfeição, até que novas jazidas sejam descobertas; do outro lado, os trabalhadores presos no interior desse sistema, obrigados a conformar-se ao seu modo de funcionamento, que aceitam as suas imposições e que tentam, mais ou menos, proteger-se dele, já que não podem escapar-lhe [QR12].

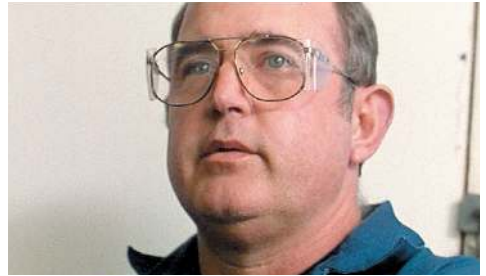
Esta oposição entre o sistema e os indivíduos é expressa cinematograficamente por dois regimes visuais claramente demarcados. O primeiro faz sentir a potência do sistema através de planos gerais e fixos, cuidadosamente enquadrados e compostos, tomados de um ponto de vista distanciado, de longe ou do alto, altivo, poderia dizer-se, senão divino. Estes planos, muitos deles filmados em picado ou em contrapicado verticais, privilegiam as linhas horizontais, verticais ou oblíquas, as formas geométricas regulares e sobretudo, constante, a simetria. São imagens perfeitamente estruturadas, que se ajustam aos imperativos industriais do sistema e à ordem social que ele impõe. Deste universo, o homem não está ausente, mas é minúsculo, frágil silhueta a trabalhar no coração do monstro metálico. Certas imagens em picado vertical mostram-no a circular entre os contentores, como um rato numa gaiola [QR13].

Um plano em particular parece filmado de um ponto de vista impossível: em picado vertical, através do círculo do tubo que deve vir encaixar-se no tubo do poço, cuja boca escancarada se abre exatamente no centro da imagem,

enquanto operários sem rosto se afadigam em redor, como se fossem observados pelo olho ciclópico da própria máquina.

O sobre-enquadramento circular é uma figura recorrente que Rombout explora com gosto. Aprecia em particular filmar através da vigia dos navios. Ora, a duzentos metros da plataforma, um barco de salvamento monta guarda. A sua única missão é estar ali, pronto a prestar socorro em caso de acidente, de incêndio, de naufrágio ou se um homem cair ao mar [QR10]. Ao mesmo tempo que descreve a sua função, o filme aproveita a posição do barco, afastado da plataforma, para a filmar de longe, nomeadamente através de uma vigia. Faz também o inverso: filmar do exterior o capitão do navio a olhar pela vigia.

Embora separados no filme, estes dois planos, que funcionam em conjunto, repetem de outro modo até que ponto o homem faz parte do sistema.



O segundo regime visual do filme é o oposto do primeiro. Privilegia os planos aproximados ou os grandes planos dos rostos das testemunhas cuja voz ouvimos (em *in* ou em *off*), ou ainda planos muito móveis que as seguem de costas nas suas deslocações pela plataforma. Rostos que falam do que não se vê: a sua história pessoal, a sua vida familiar, os seus estados de alma, as suas aspirações e os seus arrependimentos.

A palavra das testemunhas é o laço que o filme tece entre estes dois regimes visuais. Iniciado de frente para a câmara, o testemunho prossegue em voz *off* sobre as imagens da plataforma em atividade. Deste modo, o espectador vê funcionar o sistema ao mesmo tempo que escuta os seus efeitos perversos na vida das pessoas.

Para evitar uma dicotomia demasiado marcada, Rob Rombout concebeu um terceiro regime visual, muito diferente dos dois primeiros. Três sequências filmadas num preto e branco muito contrastado mostram o trabalho de perfuração que se efetua num passadiço estreito, onde só cabem dois ou três homens. Têm de recolher a lama que sobe do poço e fixar uns aos outros os tubos que se afundam pouco a pouco no subsolo marinho. Este trabalho corpo a corpo com a máquina viscosa de lama oleosa que esguicha por todo o lado é filmado também corpo a corpo, câmara ao ombro, em grandes planos muito móveis que acompanham os gestos dos operários, os rostos salpicados, os tubos que deslizam e as peças de maquinaria agarradas com vigor.

O preto e branco enegrece ainda mais os corpos manchados de lama e contribui para os atolar no seu ambiente industrial. O enquadramento muito apertado, os movimentos rápidos da câmara e a montagem fragmentada acentuam a indeterminação geral dos corpos e dos objetos, que já não se distinguem na imagem. Estas sequências, em que a estética visual e sonora se impõe ao que mostram, criam um universo selvagem e sombrio onde o homem e a máquina se confundem [QR11].



## COMENTÁRIOS

❑ Experimentei vários métodos, vários estilos, num lugar que, normalmente, não permite a experimentação.

❑ É de novo um huis clos, numa ilha, mas uma ilha artificial, um local de trabalho que não se visita.

Com Jean-Philippe Laroche, o produtor, tínhamos escrito um guião em torno da procura do ouro negro, que imaginava a vida e a prospeção do petróleo – de maneira um pouco romântica – numa plataforma de perfuração. Quando finalmente, após meses de espera, obtivemos autorização para lá ir, vivemos aquilo a que chamo o momento zero: quando nada se

parece com o que imaginámos. Tudo era muito feio, e os que ali trabalhavam preocupavam-se sobretudo com os seus próprios problemas, e nada com o petróleo a encontrar (tinham, aliás, acabado de entrar em greve porque o cozinheiro não estava à altura).

❑ A plataforma é um dos lugares mais feios do mundo. Tudo ali é estritamente utilitário, o espaço é reduzido. Os quartos são partilhados. Duas equipas alternam-se: doze horas de trabalho, doze horas de descanso. Durante três semanas.

O choque foi grande: quando me punha frente a eles para lhes falar, ficavam pouco à vontade, queriam continuar a trabalhar.

### ❑ Três estilos / Três películas.

O lugar, tal como a atividade, era diametralmente oposto ao do navio (*Queen Elizabeth 2*), menos harmonioso. Pensei que era preciso, para este filme, recorrer a três estilos de rodagem diferentes.

Por outro lado, queria trabalhar em película, utilizando objetivas fixas. O diretor de fotografia, Louis-Philippe Capelle, teria preferido trabalhar em vídeo, com uma objetiva zoom, porque, com lama por todo o lado, mudar de objetiva parecia-lhe impensável. Além disso, a câmara Super 16, no momento em que se liga o motor, solta uma faísca... e como há gás por toda a plataforma, há risco de explosão. Tivemos de usar material *blimpado*, extremamente protegido.

Os três estilos de rodagem correspondem cada um a uma película diferente; correspondem também cada um a um ponto de vista (chamávamos-lhes os planos A, B e C).

A. O ponto de vista do arquiteto, de Deus: planos à distância, planos do alto – que mostram o ambiente.

B. O ponto de vista do sociólogo: planos a três quartos, a uma distância humana (1,5 metro): a câmara é colocada num ângulo que permite ao sujeito falar com o realizador sem tirar os olhos do seu trabalho.

C. O ponto de vista do observador, no local de perfuração, que se torna participante ativo. A câmara como um ator, que segue os gestos do trabalho.

Os planos C foram rodados a preto e branco, com uma objetiva de 20 mm. A cores, as roupas cor de laranja (quase fluorescentes) teriam atraído demasiado a atenção do espectador, ao passo que, a preto e branco, ela recairia sobre os gestos do trabalho. Queria algo muito físico. Tive de abanar um pouco o diretor de fotografia, que fazia imagens demasiado belas – o eterno conflito entre as belas imagens e as imagens que correspondem ao estilo da sequência. Com a montadora, Adriana Moreira, conseguimos, neste filme social, criar uma montagem quase experimental, muito recortada, que conserva um lado bruto; pode pensar-se no cinema russo dos anos 1920.

❑ A desarmonia é manifesta na plataforma. Traduz-se igualmente na banda sonora, com uma dinâmica levada ao máximo. Há planos com muito ruído, outros sem nenhum. Pedi a Jean-Louis Daulne que me propusesse dois estilos de música, uma ligada às ferramentas, muito mecânica (referência: Prokofiev), a outra associada aos trabalhadores, uma música mais emocional, de tipo country. Os trabalhadores, na plataforma, estão condenados a viver juntos dia e noite, sempre no local de trabalho, sem vida privada; para se evadirem, o country serve-lhes melhor do que Nietzsche...

❑ Perto da plataforma, um navio de salvamento permanece continuamente em observação. Legalmente, tem de flutuar sempre a duzentos metros em redor da plataforma, pronto a intervir em caso de problema, uma explosão, por exemplo. É um mundo totalmente distinto do da plataforma: escoceses, desempregados, mal pagos, que ficam seis semanas. Gostariam de poder trabalhar, um dia, na plataforma, mas não têm os certificados exigidos. Da plataforma, mal se dá por eles, ninguém olha para o barco, é uma forma de desprezo. Mas são invejados por não terem nada que fazer.

Estes dois mundos têm cada um o seu capitão. Não se cruzam. Com eles, construímos uma cena que os liga. Havia uma única maneira de juntar estes dois mundos: um exercício de sobrevivência.

❑ Para sermos autorizados a filmar na plataforma, tivemos de passar por um treino de cinco dias, um treino de tipo militar. O último exercício consistia numa simulação de acidente de helicóptero: fecham-nos numa cabina que atiram à água. Debaixo de água, temos de contar até sete e depois sair pelas janelas.

❑ É a única rodagem em que não fomos apenas espectadores ou observadores, em que tivemos de viver como os trabalhadores, vestir as mesmas roupas, estar sujos como eles... No fundo, o documentário é isso.

## FICHA TÉCNICA

*Argumento:* Rob Rombout e Jean-Philippe Laroche.

*Direção de fotografia:* Louis-Philippe Capelle.

*Assistente de câmara e maquinaria:* Jean Vangutte.

*Assistente de realização:* Jean-Philippe Laroche.

*Captação de som e conceção sonora:* Philippe Sellier.

*Montagem:* Adriana Moreira de Oliveira.

*Montagem de negativo e etalonagem:* Dirk Vandewalle.

*Música original:* composta por Jean-Louis Daulne, gravada e misturada por Michaël Nijs, interpretada por Bernard Wrincq (guitarras), Christophe Vervoort (piano e teclados), Véronique Lierneux (violino), Pascal Schmidt (viola de arco), Catherine Lebrun (violoncelo), Philippe Corman (contrabaixo), Mich Van Hautem (voz) e pelo próprio Jean-Louis Daulne (harmónica, guitarra, bateria, percussões e voz).

*Digitalização:* Cyril Nakache.

*Sincronização:* Dominique Brune.

*Misturas:* Jean-François Gosselin.

*Diretores de produção:* Olivier Rausin, Serge Kestemont.

*Produtor delegado:* Jean-Philippe Laroche.

*Assistentes de produção:* Géraldine Grouillart, Karine de Villers.

*Produtores associados:* Christiane Philippe, Christine Pireaux, Éric Pertz, Jacques Perrin, Viviane Vanfleeteren.

*Produção:* Nota Bene.

*Coprodução:* RTBF-Liège – Wallonie Image Production – BRTN – Galatée Films – Pandora Prod.

*Coordenação RTBF:* Marie-France Collard.

*Apoios:* TV Suisse romande – Communauté française de Belgique, Programa Media da União Europeia.

*Suporte:* Película 16 mm.

*Duração:* 52 minutos













