

MUDAR DE VIDA / 1966

um filme de Paulo Rocha

Realização, Argumento, Planificação: Paulo Rocha / **Diálogos:** António Reis / **Fotografia:** Elso Roque / **Iluminação:** Júlio Sequeira / **Som:** Alfredo Tropa / **Montagem:** Margarethe Mangs, Paulo Rocha / **Música:** Carlos Paredes / **Decoração, Guarda-roupa:** Zeni d'Ovar / **Anotação:** Teresa Olga / **Assistente Geral:** Manuel Bento / **Assistente de realização:** António Campos / **Assistente de imagem:** Carlos Silva / **Assistente de montagem:** Noémia Delgado / **Interpretação:** Geraldo Del Rey (Adelino), Isabel Ruth (Albertina), Maria Barroso (Júlia), João Guedes (Inácio), Constança Navarro (velha), Mário Santos (velho), Nunes Vidal (Raimundo), António Coelho (médico), Edwiges Dias Simões (pescadeira), Gesta (patrão da companhia), João Brás, Soares Couto, Ilídio Baptista, António Pinho).

Produção: Produções António da Cunha Telles (Portugal, 1966) / **Produtor:** António da Cunha Telles / **Director de Produção:** Fernando Matos Silva, Manuel Bento / **Secretária de Produção:** Helena Vasconcelos / **Laboratórios:** Ulyssea Filmes (fotografia), Nacional Filmes (som) / **Cópia:** 35, preto e branco, 93 minutos / **Estreia Mundial:** Setembro de 1966, no Festival de Veneza / **Estreia em Portugal:** 20 de Abril de 1967, no cinema Estúdio (Lisboa) / **Primeira exibição na Cinemateca:** 1985 ("Cinema Novo Português").

Paulo Rocha veio para Lisboa estudar Direito, mas as más companhias do mais heterodoxo cine-clube de Lisboa – o C.C.C. – entre as quais se contam Nuno de Bragança, João Bénard da Costa, Pedro Tamen e Alberto Vaz Silva – levam-no à apocalíptica opção expressa numa entrevista ao *O Tempo e o Modo*: "*Ou o dilúvio ou o cinema!*". Depois de um breve estágio com Manoel de Oliveira no **Pão**, Paulo Rocha frequentou, em Paris, o curso do IDHEC – com Cunha Telles e Costa e Silva, o que deixa perceber como o destino ia tecendo os caminhos do Cinema Novo – embora ele mesmo confesse que aprendeu mais a ver e rever Renoir e Mizoguchi na Cinemateca Francesa do que na famosa Escola. Terminado o curso, estagiou, em Viena, com Renoir, no **Le Caporal Épinglé**, seguindo-se o regresso a Portugal e o trabalho de assistente de Oliveira no **Acto** e na **Caça**. A seguir é **Os Verdes Anos**, cuja história é também a história do nascimento do Cinema Novo.

Só três anos depois, Paulo Rocha voltaria a filmar e são hiatos como este que explicam a especificidade do cinema português. Perde-se a continuidade e cada obra se transforma para o cineasta num recomeço a partir do zero, na "*aposta em branco*" de que Paulo Rocha falava num texto de balanço, publicado no *Jornal de Letras e Artes* em 1967.

Porque, afinal, em que outro país europeu é que um cineasta, cuja primeira obra recebe o primeiro prémio em Locarno e cuja fortuna crítica abrange um leque tão diferenciado que vai dos *Cahiers* ao *Variety*, poderia ter tão longos vazios como os que a filmografia de Paulo Rocha exhibe? O mesmo se poderia dizer, de resto, de toda a geração que constitui o Cinema Novo... à falta de outros recursos, foi ainda o prestígio internacional – e no caso de Rocha isso é muito evidente, e até premeditado – que permitiu, mesmo a conta gotas, que os filmes fossem acontecendo, embora no caso de **Mudar de Vida** se estivesse já a fechar um ciclo, o das Produções Cunha Telles. O miserabilismo das condições de produção atingia o limite – e Paulo Rocha numa entrevista aos *Cahiers* faz notar que para além da questão dos

custos se deveria ter em conta que a sua câmara era uma peça a desfazer-se, pela qual ninguém daria mais do que uns saudosos dez contos, enquanto o gravador usado para o som não valeria mais de dois e meio – e sentia-se que, sem o suporte oficial ou para-oficial – enfim, sem o mecenato – o projecto de uma produção continuada não era economicamente viável: a falência estava declarada.

De todos os filmes da primeira fase do Cinema Novo – a fase Cunha Telles – **Mudar de Vida** é o que mais directamente se oferece como herdeiro de alguns dos melhores veios da história do cinema português. O projecto etnográfico e a escolha do mar e dos pescadores, como pano de fundo, tem antecedentes que vão até ao **Ala-Arriba** de Leitão de Barros, prosseguindo, para ir a filiações mais próximas, uma estratégia que ocorrera tanto no **Acto da Primavera** de Oliveira, como no **Belarmino** de Fernando Lopes. Estendendo o quadro de referências além fronteiras nacionais, então haveria que pensar no exemplo moral e estético do neo-realismo (e perdoe-se a pressa da classificação) de **La Terra Trema** de Visconti a **Stromboli** de Rossellini.

Considerado o resultado final, parece-me que todas essas pistas são apenas parciais, como era parcial a pista *Nouvelle Vague* aplicada a **Os Verdes Anos**. Digamos que se trata mais de influências para a estratégia de execução do projecto, do que de influências prosseguidas estilística e narrativamente. Estamos, aliás, habituados a falsas pistas em Paulo Rocha. Tal como **Os Verdes Anos**, também **Mudar de Vida** é um título ironicamente contraditório para um filme que remete, como a primeira obra do seu autor, e aqui por maioria de razão, para a morbidez do naufrago e para o desenho – uma vez mais Fritz Lang é o inspirador – de personagens que aparecem como se fossem almas penadas, numa ligação obscura e carregada (impensável em personagens vivos) com os lugares e os espaços. Vale a pena recordar que o filme teve dois outros títulos de trabalho, **Felicidade**, e neste caso a ironia converte-se em perversão, e **Entre Águas**, designação excessivamente realista para que Paulo Rocha a pudesse aceitar. Colheu, afinal, o título entre estes dois, meia verdade e meia mentira, como meia verdade e meia mentira é a ideia de “dois filmes no filme”, o primeiro sendo o documentário do Furadouro, o segundo a ficção melodramática, arrancada pela aparição romântica (veja-se como da personagem emana um culto da natureza a um tempo selvático, misterioso, pagão e macabro, tudo características românticas) de Isabel Ruth – para mim, uma das grandes aparições (entenda-se por aparição, única forma especificamente portuguesa de ser actriz), do cinema nacional dos anos 60 a esta parte, só igualada pela Clara Joana de **Pousada das Chagas** e só superada por tudo o que foi Manuela de Freitas em Manoel de Oliveira.

Em todo o caso, “os dois filmes num filme” é outra das pistas falsas de Paulo Rocha. Deixa-se iludir por ela quem não vê que Rocha é um falso, embora perspicaz, entomologista, assim disfarçado para não deixar que se escute a presença do melómano. Este não é um filme de microscópio é um filme de câmara. Faço-me entender: que dúvidas pode haver quanto ao verismo da presença dos pescadores e da pesca à xávega, tantas vezes ganhando o perturbante acento épico do cinema russo da Revolução? Nenhuma é certo, mas quem se deixa ofuscar por essa luz humana, corre o risco de nunca afagar as mais escuras luzes que sustentam, conflituosamente, essa fachada, perdendo assim a noção que **Mudar de Vida** é – e não o fora já **Os Verdes Anos**? – um filme de ritmos contrastados (um irmão e outro irmão, uma mulher e outra mulher, o mar e a areia) entre o som e o silêncio, o retorno e a partida.

Em **Os Verdes Anos** pode e deve falar-se muito da arquitectura do filme, alternando o alto e o baixo. Não há paralelo possível em **Mudar de Vida**. Mas, o tema da arquitectura regressa quase subliminar, através das grandes arquitecturas de madeira que flutuam nas águas. Lembremos a sequência da destruição que o mar opera nas casas mais próximas da praia, comparêmo-la a seguir com as cenas da entrada dos grandes barcos na água e

compreenderemos como assim se exprime o tema da passagem, obsessivo em Paulo Rocha, irreconciliável com a hipótese de resistência que a casa – a pedra – se arroga face ao mar. Preciso ainda de dizer que **Mudar de Vida** é um filme de uma mulher que passa de um homem a outro e de um homem que passa de uma mulher a outra? Ou que nele se pede ao nosso olhar que seja capaz de passar do mítico descontrolo das águas à serenidade de um pinhal ou de um molho de agulha, que seja capaz de passar da lúcida geometria de um areal ao secretismo e intimismo de uma capela?

Pedem-me que acabe e é o que vou fazer. Sem vos dizer nada dos diálogos (excelentes) de António Reis – que começava assim a sua carreira cinematográfica – da música de Carlos Paredes ou do belo trabalho de Elso Roque na fotografia. Mas também não tive tempo de reconhecer os pequenos grandes pormenores de que **Mudar de Vida** está povoado: o *travelling* para trás acompanhando Geraldo Del Rey que traz o molho da agulha à cabeça; o *plongée* da conversa dos dois irmãos no armazém; a sequência do baile com o refrão necrófilo: *"este nosso bem querer / só tem fim na sepultura"*; o plano do poço que parece uma chaminé, ou do mar como um arquitecto das profundidades, o canto dos pescadores – e talvez seja também um canto de pescadores; a sombria luz que jorra da porta da capela quando Adelino lá entra pela primeira vez, o delicado cepticismo que ecoa na última réplica de Júlia (Maria Barroso): *"Lembraste-me longe, esqueceste-me perto"*.

Os Verdes Anos e **Mudar de Vida** comungam de um mistério final. É evidente que em **Mudar de Vida** o acento é mais trágico e boa parte do mistério reside na abertura entre o optimismo e um macabro pessimismo que as risadas dos personagens deixam no ar. A semelhança é de ordem formal. À elipse do crime de **Os Verdes Anos** corresponde, neste caso, o fora de campo dos tiros (que tiros são aqueles e donde vêm? E a quem se destinam?), do mesmo modo que à suspensão de Rui Gomes no plano final (preso por fios divinos) de **Os Verdes Anos** corresponde a suspensão da narrativa nesse ponto em que a indecisão do "melodrama" é total. Que, ainda por cima, ao alívio e ligeireza que Rui Gomes ganha quando se decide pela tragédia em **Os Verdes Anos** corresponda em **Mudar de Vida** a alegria desesperada – ou a alegria no momento em que o desespero deveria ser máximo – de Adelino e Albertina, eis o que pode ser uma chave decisiva. Poderá?

Manuel S. Fonseca