

HÄR HAR DU DITT LIV / 1966 ("Aqui Está a Tua Vida")

um filme de JAN TROELL

Realização, Direção de Fotografia, Montagem: Jan Troell / *Argumento:* Bengt Forslund e Jan Troell, a partir de quatro romances de Eyvind Johnson (*Nu var det 1914*, *Här har du ditt liv*, *Se dig inte om e Slutspel i ungdomen*) genericamente conhecidos como *Romanen om Olof* ("O Romance de Olof") / *Direção de arte:* Rolf Boman / *Guarda-roupa:* Knut Nylén / *Caracterização:* Jan Garmstedt, Kjell Gustavsson / *Som:* Bo Högborg / *Efeitos de som:* Evald Andersson / *Misturas:* Leif Hansen / *Anotação:* Ingrid Wieselgren / *Música original:* Erik Nordgren, Alvar Karlsson (creditado como Jack Gill), Walter Kejving (creditado como Andrew Walter) / *Interpretação:* Eddie Axberg (Olof Persson), Allan Edwall (August), Max von Sydow (Smålands-Pelle), Gunnar Björnstrand (Lundgren, "Herr Direktör", dono do cinema), Gudrun Brost (mãe de acolhimento de Olof), Ulla Akselson (mãe de Olof), Bo Wahlström (o irmão mais velho), Rick Axberg (o segundo irmão), Holger Löwenadler (Kristiansson), Göran Lindberg (Olsson), Tage Sjögren (Lund), Tage Jonsson (Linus), Anna Maria Blind (a mulher da história), Birger Lensander (operário), Ulf Palme (Larsson), Ulla Sjöblom (Olivia), Jan Erik Lindqvist (Johansson), Börje Nyberg (intendente), Signe Ståde (Maria), Stig Törnblom (Fredrik), Åke Fridell (Nicke Larsson), Catti Edfeldt (Maja), Per Oscarsson (Niklas), Bengt Ekerot (Byberg), etc.

Produção: Svensk Filmindustri (Suécia, 1966) / *Direção de produção:* Bengt Forslund / *Chefia de produção:* Karl-Erik Svensson / *Cópia:* 35mm (Svenska Filminstitutet), preto e branco e cor, falada em sueco, legendada em inglês e eletronicamente em português / *Duração:* 169 minutos / *Estreia mundial:* 26 de dezembro de 1966, cinemas Saga Boden, Palladium Bordlange, City Falun, Nordern Jokkmokk, Palladium Kiruna, Forellen Lulea, Roda Kvarn, Skandia / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

No final da década de cinquenta e inícios de sessenta "um espectro rondava a Europa", o espectro das Novas Vagas (e não só na Europa). Um pouco por toda a parte, os filhos da Segunda Guerra, a geração que nas américas se viria a chamar "baby boomer", indignava-se com a geração precedente (não é sempre a assim?) e fazia desse confronto uma forma de proceder. No cinema, a nova cinefilia impôs-se através das revistas. Jovens turcos atacavam tudo quanto mexia, escolhendo um panteão bem restrito de cineastas que mereciam o seu apressado. Foi assim um pouco em todos os países europeus. Os franceses endeusaram Renoir, por aqui incensou-se Oliveira (justamente porque era o mais frustrado dos cineastas da geração precedente) e os suecos? Como pôde a nova geração de críticos e futuros cineastas suecos lidar com a figura tutelar de Ingmar Bergman? Pois bem, Bo Widerberg em 1962, então jovem crítico, escreveu o manifesto *Visionen i svensk film* onde colocava o alvo nas costas de Bergman e do seu cinema circunspecto e alheado do mundo.

Jan Troell nunca se lançou nos voos críticos, mas pertencia à mesmíssima geração de Winderberg e foi, aliás, o diretor de fotografia da primeira longa-metragem deste, **Barnvagnen** ("O Carrinho de Bebê", 1963). No entanto, embora o seu cinema não seja feito contra o de Bergman (como era o seu colega), é um cinema que claramente se distancia deste pela mundividência e pela abordagem: um cinema feito na relação com a paisagem e quase todo rodado em exteriores, solto, vanguardista quanto baste (especialmente na forma como trabalha a interrupção e a descontinuidade narrativa) e que trabalha, junto dos atores, uma interpretação naturalista dos textos literários. Esta amor pelas descontinuidades, pelo *puzzle* narrativo, pelas cenas que começam a meio e terminam antes do fim é algo que caracteriza o cinema do dito "Novo Cinema Sueco". E, não por acaso, Bergman realiza **Persona** em 1966, o que pode ser entendido, de um ponto de vista nacional, como uma resposta ao manifesto de Winderberg. Também de 1966 é o presente **Här Har Du Ditt Liv**.

Ao contrário do colega e amigo, Troell nunca fez da antítese um motor criativo. Até porque, no seu caso, Bergman foi importante na sua introdução no meio cinematográfico. Troell era professor primário na sua cidade natal, Malmö, e foi por causa dos seus alunos que começou a fazer filmes (com o intuito de os cativar para as matérias). Realizou uma dúzia de curtas-metragens, algumas delas já para a televisão sueca que acabava de iniciar as suas emissões, e no início dos anos sessenta pega em "três ou quatro curtas" e viaja de comboio para Estocolmo (a 600 km de Malmö) com o sonho de fazer cinema. Bate à porta de uma série de estúdios e é recusado sem apelo nem agravo. Até que chega à Svensk Filmindustri, a companhia que produzia os filmes de Bergman, e apresenta os brutos de uma

curta-metragem, sem som, que havia filmado de forma independente. “Por algum motivo, o Bergman teve interesse e espreitou o filme – ninguém mo disse na altura – e parece que gostou bastante.” Isso deu confiança ao produtor Bengt Forslund, que lá trabalhava, a apostar em Troell e, na verdade, daí resultaria uma pareceria que estenderia ao longo de três décadas, em vários filmes (muitos deles coescritos pelos dois, como é o caso do filme de hoje). Como contou à revista *Film Comment*, em 2016 (Troell ainda está vivo, tem 94 anos), “muitos dos realizadores da nossa geração estavam em oposição a Ingmar Bergman. Não era o meu caso, até porque os seus filmes eram – para mim – inspiradores. E ele – em pessoa – apoiou-me. [Anos mais tarde,] Eu tinha um projeto de um filme que queria fazer e ninguém o queria produzir. Ele simplesmente fez uns telefonemas e logo apareceu um produtor que disse que estava interessado. Esse filme é o **Bang!** (1977).”

De facto, dos cineastas dessa geração, Troell é, possivelmente, aquele que manteve um vínculo mais forte com o cinema de Bergman – apesar de manter uma enorme distância de tom e abordagem. Isso prende-se, possivelmente, com a partilha de alguns técnicos e atores que já trabalhavam com a Svensk Filmindustri. E isso é particularmente evidente tanto na escolha do compositor, Erik Nordgren, que foi um dos mais fiéis colaboradores de Bergman (fizeram quase duas dezenas de filmes juntos), mas também da atriz que interpreta o papel da amante-saltimbanco Olivia, Ulla Sjöblom, e, claro, de Max von Sydow (que acabará por ser um dos atores mais regulares da “trupe Troell” em filmes futuros).

A génese desta “epopeia dos pequenos gestos” remonta à curta-metragem imediatamente precedente, o belíssimo **Uppehåll i myrlandet** (“Interlúdio no Pântano”, 1965), filme de trinta minutos onde Troell e o produtor e coargumentista Bengt Forslund, trabalharam já com von Sydow, a partir do conto homónimo do escritor sueco Eyvind Johnson, o mesmo que escreveu os quatro romances que **Här Har Du Ditt Liv** adapta. Essa curta surge como um ensaio para o que viria a ser a primeira longa de Troell e já lá está quase tudo: o retrato social do lumpemproletariado (von Sydow é um trabalhador dos caminhos de ferro), o desemprego, a errância pela paisagem, as conversas distendidas, a erupção narrativa, o prazer dos encontros, a surpresa da aleatório, a entrega à fantasia e o regresso à crueza do real, tudo feito a partir dos gestos do trabalho e do lazer (quase sem diálogos). O sucesso dessa curta (que integrava um filme coletivo, **4x4**, composto por outros três filmes curtos doutros três realizadores nórdicos, Maunu Kurkvaara da Finlândia, Rolf Clemens da Noruega e Palle Kjærulff-Schmidt e Klaus Riffbjerg da Dinamarca) garantiu a confiança e liberdade que permitiu que o jovem Jan Troell assinasse um filme de quase três horas, assegurando além da realização e do argumento também a direção de fotografia e a montagem – coisa inaudita.

Här Har Du Ditt Liv é um filme de um enorme fôlego narrativo e isso muito se deve à tetralogia de romances que Eyvind Johnson (futuro Nobel da Literatura em 1974 – em Portugal, ao dia de hoje, só foi traduzido um dos seus livros, *O Tempo da Sua Graça*, editado pela Cavalo de Ferro) de que o filme foi extraído. Genericamente intitulada *Romanen om Olof* (“O Romance de Olof”, os quatro livros foram publicados entre 1934 e 1937), o filme apropria-se do título do segundo desses livros, “Här Har Du Ditt Liv” (que pode ser traduzido como “Aqui está a tua vida” ou “Aqui tens a tua vida”). São livros de forte pendor autobiográfico (segundo os exegetas da obra – não os li) onde o escritor relata o percurso de crescimento e aprendizagem de um jovem pobre, o tal Olof, entre os catorze anos (quando começa a trabalhar) até ao despertar da sua consciência de classe (com a sua sindicalização), mas também ao seu despertar sexual (as várias namoradas, da amiga adolescente à mulher madura) e, porque não, ao seu despertar espiritual (a relação com a família, por um lado, a relação com a paisagem, por outro) – tudo com o pano de fundo da suécia rural nos primeiros anos do século XX, com a referência sempre ausente da Primeira Grande Guerra (em relação à qual a Suécia de manteve neutral).

Como não podia deixar de ser, num retrato deste período, o comboio torna-se o elemento agregador de toda a narrativa, ele que é sinédoque do próprio cinema: meio de transporte que enquadra a paisagem segundo uma imparável sequência de imagens que se atropelam, velozes, diante da janela. Nesse sentido, uma das leituras que Troell propõe, na sua interpretação do romance de Johnson (e não sei se já estaria nos próprios livros), é a diferenciação geracional a partir da relação que cada personagem tem com as máquinas. Os mais velhos (os tutores de Olof) são todos filhos da Revolução Industrial e projetam-se (até enquanto fantasia) na estrutura oleada, mecânica e metálica do comboio.

Olof parte daí, desse entendimento do mundo à escala da linha de comboio, para se constituir enquanto adulto como projecionista de cinema. Essa mudança de “máquina”, do comboio para o projetor (também ele oleado, mecânico e metálico, também ele proporcionador de uma mundividência), traduz o corte geracional que define a geração que se tornou adulta no fim do século XIX e aquela que nasceu com o cinema. Não é coincidência que a personagem de Max von Sydow na referida curta-metragem se “transforme” em comboio quando se deixa seduzir pelo prazer expansivo da brincadeira, ao passo que Olof “seu” descendente, encontre no cinema uma relação “distante” com o mundo, através das imagens. E também não é coincidência que a sua tomada de consciência de classe (a sua passagem de subproletário a proletário) marque o fim do seu “enamoramento” com o cinema e acaba por o levar (de volta) à metalomecânica ferroviária sindicalizada.

A adaptação de Troell e Forslund trata de reproduzir sequências (e ambiências), mais do que produzir uma hagiografia límpida de um proletário. O filme é composto por momentos, por vezes desconexos, que se ligam pela figura de Eddie Axberg, que os atravessa. Estas são, de facto, as duas dimensões que caracterizam o filme: o destacar dos momentos e o “atravessamento”. O filme começa, não por acaso, num jogo entre a imagem em movimento e o “paralítico” (em inglês *freeze frame*), como que enunciado já, formalmente, o desejo de destacar o pormenor (o gesto, o olhar, a frase) da correnteza das coisas (da vida, das páginas do romance, dos metros de película). E logo depois disso, a segunda imagem, apresenta o jovem protagonista, de mala às costas, a caminho. Estas duas soluções, o paralítico, por um lado, e esta imagem (esse atravessar da paisagem, esse caminhar carregado, esse seguir para diante), por outro, serão duas das recorrências visuais do filme – o movimento estancar-se-á uma e outra vez (interrompido pela memória – a cores! –, pela descoberta, pelo prazer, pelo arrependimento) e vê-lo-emos, uma e outra vez, a fazer-se à vida, com a casa às costas, caminhando ao longo de caminhos de ferro ou por entre estradas de terra batida.

É, justamente, assim que o filme termina, com um caminhar sem destino pela paisagem e por uma série de paralíticos com os vários atores que dão corpo às personagens. Antes, outros momentos reiteravam isso mesmo: aquele “voo” com a traça morta nas mãos (paragem e movimento, estase e *anima*), o acidente na serração com o outro rapaz (o menino morre e patrão vai-lhe pedir que continuem o turno), a belíssima sequência da bicicleta com a primeira namorada (toda ela feita de imobilizações e continuidades como que antecipando o sexo), a insinuação erótica com o amigo (postal nudista transformado em dança), o trabalho de ferreiro com o pai-de-acolhimento (ele subindo e descendo em cima do fole enquanto o ferro se fixa numa forma dura e inflexível), a recorrente “projeção” do rapaz na montra da loja de chapéus (vida e ilusão), as duas vezes que Olivia torce a mão (primeiro por prazer, depois por desespero; o primeiro no quarto, o segundo na cabine da sala de cinema), ou até o esforço utópico de sindicalizar os colegas contra a realidade da fraca mobilização para a greve, etc. Mas talvez não haja sequência mais reveladora disto que a da morte elíptica do madeireiro, desaparecido num *freeze frame* a que se segue um plano do seu relógio de bolso, aquele com o qual ele contava as horas de trabalho dos colegas. Nessa imobilização do movimento e no *raccord* que se lhe segue fica tudo dito: a morte como paragem, o trabalho como continuação (e continuidade).

O inglês Mike Leigh, que muito ama este filme, definiu-o como “um filme sobre o trabalho, um filme sobre o fazer (...), sobre a sobrevivência”. É-o completamente. Claro que é, também, um filme sobre o amor (ou os amores), sobre a aprendizagem, sobre a curiosidade, sobre o olhar (e o reparar), mas tudo isso é subsidiário do trabalho enquanto elemento agregador, enquanto *fil rouge* de uma vida (algo que só um romancista de inspiração marxista poderia escrever, e que Troell soube identificar). E é pelo trabalho que tudo se liga, que o filme ganha a consistência da vida e que as três horas se passam a caminhar (acompanhando, ao longe, os comboios a vapor, ao ritmo da manivela do projetor). E, de um soluço na projeção, as imagens assaltam-no (assaltam-nos), a fantasia do chapéu concretiza-se com a assombração espectral da mãe, o mundo do cinema mistura-se com as suas (nossas) memórias e tudo recomeça, numa caminhada pela linha de comboio.

Ricardo Vieira Lisboa