

SE EU FOSSE LADRÃO...ROUBAVA / 2012

um filme de Paulo Rocha

Realização: Paulo Rocha / **Produtor:** Paulo Rocha / **Guião e Diálogos:** Regina Guimarães / **Diretor de Fotografia:** Acácio de Almeida / **Montagem:** Edgar Feldman / **Som:** Olivier Blanc / **Mistura de Som:** Nuno Carvalho / **Cenários:** Acácio Carvalho / **Guarda-roupa:** Manuela Bronze / **Diretor de Produção:** António Gonçalo / **Chefe de Produção:** Inês Maia / **Intérpretes:** Isabel Ruth (Mãe), Luís Miguel Cintra (Pai), Chandra Malatitch (Vitalino), Joana Bárcia (Carmo), Carla Chambel (Violante), Raquel Dias (Aninhas), Márcia Breia (Tia), João Cardoso (comprador do ouro), João Pedro Vaz (Oficial), João Pedro Bénard (Homem de Fafe), Marina Perestrelo (fiadeira), André Correia (Vitalino criança), Manuel Manso (voz Vitalino criança), Cacilda Perestrelo, Dulcineia Loureiro, Miguel Moreira, Isabel Alves Costa, Jorge Mota, Nuno Preto, Pedro Rocha.

Produção: Gafanha Filmes / **Master Digital e cópias DCP:** Sunflag / **Cópia:** DCP, cor, 87 minutos / **Primeira apresentação mundial:** 66º Festival del film Locarno, 14 de agosto de 2013.

Se a Cinemateca repetisse hoje o ciclo "O topus ilumina o opus?" aqui organizado em 1990 e dedicado aos últimos títulos de vários grandes realizadores, este filme surgiria como exemplo flagrante do que estivera na base da pergunta e, neste caso, de uma assumida resposta afirmativa. Feito a partir de memórias familiares recriadas livremente e entretecidas com excertos de quase todos os filmes anteriores do autor (todas as longas metragens exceto *O Desejado* e as médias ou curtas mais pessoais exceto os títulos sobre Manoel de Oliveira e Imamura), feito, ainda, com irrupções ficcionais que ligam, como que a transbordar deles, um e outro desses dois mundos (a figura assombrada, ou assombradora, de Isabel Ruth na praia...), *Se Eu Fosse Ladrão...roubava*, opus final da grande obra de Paulo Rocha, pode até parecer um filme realizado para ler esse passado, ou para nos entregar novas chaves nessa leitura. A verdade, contudo, é que esta evidência esconde outra, mais funda, que só parcialmente quer dizer a mesma coisa: ao fim de poucos planos e de outros tantos raccords, percebe-se a que ponto esta torrente abissal, transgressora, críptica (mas críptica apenas para quem espera um fluxo realista ou coerente que P. Rocha sempre ignorou face à *coerência das formas*), este filme-colagem fantomático e obviamente testamentário, não é um epítome nem uma explicação da obra, mas sim, de novo, outra vez, e agora também trabalhando partes dessa obra, um confronto com o país. Mais do que a obra, o que aqui é iluminado é o facto de esta ser uma das grandes obras da cultura portuguesa da segunda metade do século XX e deste início de século que tomou como objeto a nossa realidade e os nossos demónios. Este filme é uma última conversa de Paulo Rocha com todos nós em que ele pôs todo o desespero otimista, ou todo o otimismo desesperado da sua inteira obra cinematográfica. Este filme é tanto sobre ele como sobre nós.

Donde surgiu esta estrutura? A construção do *Ladrão* ocupou Paulo Rocha durante mais de meia dúzia de anos, depois de *Vanitas* (saído em 2004), numa fase complicada, marcada por arranques e interrupções de produção e pela instabilidade de saúde (a doença que lhe limitou os movimentos mas nunca, e já lá vamos, o fulgor criativo). A base do projeto ficcional, essa, vem de antes do

filme anterior, existindo, com o título *Olhos Vermelhos*, pelo menos desde o início da década de noventa e porventura bastante antes. Já então inspirado na vida e na aura local do pai do autor (embora não ainda na juventude dele e na história da sua partida para o Brasil), tratava-se no início, segundo Regina Guimarães, de uma comédia de costumes “renoiriana”, que, portanto, não é difícil integrar na linha de outros projetos (vários não filmados, ou depois muito alterados), ambientados no Norte do país (no vale duriense, no Minho..., enquanto outros mais sombrios tinham ancorado na zona costeira e interior de S. Vicente e Ovar, origem das famílias paterna e materna), projetos a que P. Rocha se referia com expressões como “fantasia dramática num sentido musical”, citando Renoir, mas em que o exemplo deste se combinava sempre com fontes autóctones, históricas e antropológicas, com a cultura popular e com a literatura (a novela camiliana), além da cultura japonesa. Da versão inicial de *Olhos Vermelhos* (projeto sucessivamente reescrito por Regina Guimarães, João Viana e de novo Regina Guimarães) pouco ou nada terá ficado no que vemos hoje, e em nenhuma das versões escritas do guião existia a ideia de inserir a matéria filmada anterior – ideia que, porém, não surgiu como hipotético recurso de montagem mas como genuína alteração estrutural desenvolvida a partir dos primeiros confrontos com os locais de filmagem. O processo foi não só longo e sinuoso como radicalmente triturador e transformador, podendo haver a tentação de explicá-lo como consequência da instabilidade acima referida. Mas, perante essa hipótese, e sem qualquer mitificação do sucedido, há que recordar o óbvio, a saber, (primeiro) que o mecanismo triturador tinha sido *permanente* e *estruturante* no trabalho de P. Rocha desde muito cedo, e (segundo) que P. Rocha fazia parte da família de realizadores para quem criação não é aplicação de um guião mas sim invenção total, cumulativa, até ao instante de filmar cada plano e como método para chegar à construção de cada plano. Se este filme se alimentou de um projeto destruído, que dizer de *O Rio do Ouro*, que, antes de ser filme em 1998, era já saga sonhada e escrita nos anos 60, antes de *Mudar de Vida*, embora (justamente) com personagens, lugares e uma narrativa muito distinta do que acabou por existir sob esse título...? E como não ver que muitos outros projetos escritos e não filmados (*A Viagem de inverno* logo no início, *Saudosa Rosa*, obviamente *O Naufrágio do Sepúlveda*) traçam, na obra de P. Rocha, como aliás em outros grandes autores de cinema em Portugal, em conjunto com os projetos realizados, não apenas um destino trágico de evolução lacunar como um sistema de vasos comunicantes em que se elaborou e abandonou para filtrar e construir...? Veja-se o plano do *Ladrão* em que o próprio P. Rocha é filmado no “set” de rodagem, imaginando as histórias das três irmãs de Vitalino, e veja-se essa ebulição no último minuto, a criação com a matéria do local e a dinâmica de filmagem, aqui porventura já levada a um extremo explosivo (mas de modo nenhum improdutivo). A instabilidade destes últimos anos de Paulo Rocha pode muito bem ter criado uma vertigem de proximidade do fim que gerou uma vertigem de estilhaçamento narrativo ainda maior do que antes, mas, a ter sido assim, o resultado paradoxal da vertigem acabou por ser o de integrar ainda mais a multiplicidade de níveis e matérias de trabalho, criando um fluxo cerrado, que, quando termina, nos deixa (como nos grandes momentos de Renoir...) suspensos, emocionalmente arrasados e secretamente empolgados.

Os muitos níveis de *Se Eu Fosse Ladrão...* abrem-se sucessivamente ao longo dos primeiros minutos, sendo contudo precisos bastantes minutos, antes e depois do genérico, para perceber o horizonte da colagem. Tudo arranca com a fotografia trabalhada da capela do Furadouro e o anúncio do pacote para o Brasil, que, juntamente com o ruído das ondas, nos instalam num lugar, num tempo e num tema (a costa nortenha, o início do século, o sonho brasileiro), a que se segue o álbum de imagens da família, não sem ironia antecedido pela fotografia do grupo com Getúlio Vargas... Aí abre-se o fundo negro donde vai nascer o rosto frontal de Vitalino (olhando-nos nos olhos) e a voz do autor, numa das três presenças deste *enquanto autor* e no tempo da realização do filme (uma em *off*, outra na obscuridade do plano e outra na única figuração sublinhada, já acima mencionada), presença que por sua vez abre para o primeiro excerto filmado – significativamente ainda antes do genérico – com Rocha a representar Pessanha, na *Ilha dos Amores*, e a célebre abertura da Clepsidra, “Eu vi a luz em um país perdido”... Quanto se diz nesta entrada, e quanto estamos ainda longe de abarcar todo o espaço figurativo e referencial do conjunto... Passado o genérico, entramos nos domínios da peste e do fogo, primeiro com um

momento sintomático das ligações não narrativas (o que a cena da tia instala é o fogo e a transgressão, vindo muito mais tarde a rimar com aquele outro incrível diálogo no barco, o mesmo em que se diz que “a minha terra é dos mortos”...), e só depois disso, e depois de um segundo desvio pela obra anterior (*A Pousada das Chagas*: “perdeu-se a idade do ouro”), com a primeira grande cena ficcional das que foram rodadas para esta película, em torno da morte do avô. Esta é então a cena que nos coloca perante a força da *mise en scene* do autor também nestes anos. Nela, se dúvida houvesse, estamos perante o esplendor do grande cinema de Paulo Rocha num momento perfeito, atores esmagadores, câmara e texto sublimes: “Vitalino, não tenhas medo, olha que o mundo é maior do que isto que se vê...” De um só golpe, no nome atribuído à personagem do pai, na irrupção do tema (auto)biográfico da viagem e da necessidade da distância, na presença da doença e da proximidade da morte, e finalmente na irrupção desse outro tema central que é o medo (tema que o filme vai repetir e exorcizar, repetindo-o para o exorcizar, *até literalmente à última imagem*), a cena põe em marcha o núcleo forte e as múltiplas facetas da montagem. E ainda não é tudo... Porque na ponta final dela, quando o par Isabel Ruth – Luís M. Cintra se começa a despedir (“Sossega homem, entre nós já se disse tudo”), o que nos espera é um dos mais fabulosos saltos de todo o filme, uma queda abissal finalmente presentida como *mise en abîme*, com o mesmo par de atores filmados uma década antes (*A Raiz do Coração*) no que era já encenado como reencontro - “Bons olhos o vejam, quem é vivo sempre aparece”...(!) Tiraram-nos o tapete, começámos a cair. Agora sim (e ainda não chegou Amadeo, que, com Moraes e Pessanha, fecha um trio de referências cruciais, e ainda não refizemos a viagem para os territórios cinzentos do *Mudar de Vida*, em que Paulo Rocha se vai exceder no desdobramento de sentidos e de níveis de ficção, e ainda não entrámos nas rodas dançadas e cantadas do amor e do ciúme...), agora sim, entrámos na litania hipnotizadora deste filme, da qual, se entrámos, não vamos querer sair.

A estrutura em cascata divide-se em alguns andamentos principais, e o primeiro deles, creio, fecha-se quando está talvez decorrido o primeiro terço do filme, num dos seus momentos mais secretos e perturbadores, logo reveladores. No rasto das cenas da morte do avô, o filme vai deter-se insistentemente em cemitérios – *Vanitas*, *A Ilha de Moraes...*, e, pelo meio, temos aquela noite medonha do transporte do caixão para o cemitério de S. Vicente, perto de Ovar (o lugar de origem do pai), onde assistimos ao plano da escuta da campa - a estarrecedora escuta dos mortos. Emblematicamente montada antes da deambulação de Rocha pelo cemitério de Moraes (em *A Ilha de Moraes*), a cena traz-nos o tema recorrente da presença e do diálogo com os mortos, que P. Rocha foi buscar tanto às histórias locais como à cultura japonesa, mas também algo que a singulariza ao limite. No segundo dos três únicos momentos em que o autor entra em cena no tempo da produção atual, Paulo Rocha é visto subliminarmente no quadro no instante em que o plano da escuta dá lugar à mesma imagem no monitor de referência instalado no “set”, e, após breve intervalo em que o mundo se suspende, dá (ele próprio quase em surdina, como que a escutar) a ordem “corta!” Perante isto, no primeiro vórtice em que o filme parece fechar-se, bem podemos interrogar-nos se é só daquele corte que ele está realmente a falar e porque é que é exatamente aí que ele se figura. Perante a presença da morte tudo se revela, tudo se obscurece. Se não era claro antes, a partir deste instante o *Ladrão* é um filme de fantasmas.

O segundo grande andamento do filme será aquele que integra a viagem imaginada da família para o litoral (para o mar), especialmente convocada, ou surgindo para convocar, os excertos de *Mudar de Vida*, do mesmo modo que, depois, o terceiro e último andamento abordará o episódio da partida do pai para o Brasil sobretudo através da forte contaminação das imagens de *O Rio do Ouro*. Em relação a estas pontes, o que será então mais relevante é o facto de elas serem muito mais construídas por rimas temáticas e formais do que a partir das eventuais coincidências narrativas (que, de resto, sempre que se presente a tentação de conduzir o filme por aí, P. Rocha se apressa a frustrar). “Não sou realista mas falo do concreto”, disse ele a Roberto Turigliatto. As ligações aqui trabalhadas são feitas pela matéria dos locais e pelo concreto das formas, e, nesse sentido, as personagens e cenas atuais e as cenas dos filmes anteriores têm exatamente o mesmo estatuto material e referencial, pouco ou nada importando o que estava à volta dos excertos nas

obras originais. A liberdade e a falsa pista das ligações narrativas está de resto bem patente na invenção da personagem *ligadora* de Isabel Ruth no território do *Mudar* (Albertina, ainda lá, quando todos se foram...? O fantasma dela...?) uma vez que, se o jogo da sugestão é abandonado logo ali, a presença corpórea dela, os seus gestos e aquela aproximação fantasmagórica ao grupo a dançar na praia (dois mundos sobrepostos), tudo isso se torna imediatamente um dos episódios mais intensos do filme e mais reveladores da complexidade de níveis com que é construído. É pelas formas que se mergulha nas contradições e nas relações humanas, como Paulo Rocha insiste, por exemplo, através da figura da roda – a roda popular, cantada e dançada, que surge aqui, no coreto da praia, e que estava no *Rio do Ouro* e no *Mudar de Vida*, e que encerra impulsos contrários, ao mesmo tempo ligando as personagens e denunciando complexas tensões entre elas (Lima Duarte, perdido em busca de I. Ruth no final da roda do *Rio do Ouro*, já como eco das tensões latentes entre Júlia-Maria Barroso e os dois irmãos na roda do *Mudar*).

Pelas rimas formais chegamos aos temas recorrentes do filme, e – volto aonde comecei – não pode ser despiciendo o facto de este filme de regressos e partidas, ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto, abordar a vivência de um século começando por instalar a ideia da doença e do medo. Por um lado, conduz-nos à esperança, (a esperança das forças criadoras do início do século XX, a esperança de Amadeo, o sonho dos jovens em partir para o Brasil...), por outro lembra-nos que essa esperança pode estar, logo aí, ameaçada ou corroída pela doença e o medo endémicos. Logo no início, num excerto de *Raiz do Coração*, Joana Bárcia-Sílvia diz-nos que “tem medo de tudo” e que “agora já não muda”... Mais tarde, num momento do *Rio do Ouro*, a mesma J. Bárcia, como Melita, responde a João Cardoso (Zé dos Ouros) “...e não tem medo?” Mas que medo é então este, tão fundo, contra o qual o pai de Vitalino o adverte, e a que tantas outras personagens centrais de Paulo Rocha tinham sido antes iniciadas? O medo de Júlio, perdido nas cenas finais dos *Verdes Anos*, antes e depois do crime cometido – a cena que P. Rocha filmou no princípio da sua carreira e que aqui nos surge não no início da montagem mas, sintomaticamente, no fim, quase outra vez como um desfecho, vórtice, queda, maldição, numa obra de despedida feita de pulsões limites e contrárias? Que está o realizador a dizer-nos sobre nós quando tão explicitamente se despede de nós?

Ao invocar os seus fantasmas, Paulo Rocha acordou os nossos. Um dia veremos, porventura de modo mais simples e direto, o que de nós todos ficou gravado aqui.

José Manuel Costa