

Follas do Cineclub | 30/05/2018
Mudar de vida
(Mudar de vida, Paulo Rocha,
Portugal, 1966, 90', VOSG)

05

Tirado de http://www.elumiere.net/especiales/rocha/costa_rocha.php. A conversa tivo lugar o 27 de decembro do ano 2000, despois dun visionado en vídeo do filme *Mudar de vida*, por iniciativa d'O *olhar de Ulisses*.

Paulo Rocha: Ai, señores! Facía moito tempo que non vía o filme, e velo así en televisión é máis dramático porque os negros son aínda máis fortes ca no cinema. O contraste é maior e o filme vira un pouco máis trágico. É estraño...

Pedro Costa: Vin *Mudar de vida* (1967) uns anos atrás na Cinemateca e lembraba moi ben os grises de Furadouro. Paulo é moi potente cando filma a natureza, nunca se impón a ela, a materia é sempre rica, o aire dos planos é moi fino. Para poder ver ben o filme é preciso ter o hábito de ver estampas xaponesas, a sombra dun outeiro a través dunha nube, capas sucesivas de transparencias. Así, en vídeo, todo pasa ao carbón. Vira máis expresionista, máis de acordo cos "humores" actuais.

PR: Hai un peso da morte e o destino. Pero [Elso] Roque preocupouse moito por descubrir a película axeitada. Como o filme comezaba no bosque, el quería que no seu interior os negros non fosen demasiado negros, porque normalmente o verde, no cinema, dá negro. Descubrira que a Gevaert ou a Ilford aguantaban ben os verdes sen chegar ao negro. Logo, na secuencia da capela, como non había luz eléctrica, só existía en Portugal unha película Tri-X, é dicir, unha película un pouco máis rápida, polo que tivo que filmarse todo cunha soa bobina de negativo. Non se obtivo practicamente ningún plano da capela porque non había unha película máis sensible. Saíron á procura de baterías de camión e, como non había estrada, foron nun carro de bois ata a capela.

PC: Paulo facía o son?

PR: Naquela época practicamente ninguén facía son. Oliveira era un súper-pioneiro. Os tempos estaban cambiando e aínda non chegaran as gravadoras lixeiras que xa usaban na Nouvelle Vague. Foi un dos filmes máis baratos de toda a historia do cinema portugués. Comparado con *Os verdes anos* (1963), que custara 750 contos, esta

debeu custar uns 600. Nun certo momento, a metade da rodaxe, xa non había cartos e a metade do equipo marchou, pero como os que ficaron eran os mellores aquilo funcionou aínda mellor. Pero Roque, a pesar de todo, usaba moitas veces proxectores. Mesmo no gran almacén da compañía, foi un traballo horrible levarmos alí os cables, pesadísimos nesa altura.

PC: Deberon tercho dito, na altura, que era un gran salto respecto d'*Os verdes anos*. Máis maduro, máis profundo, máis realista... o zapateiro d'*Os verdes anos* era un cativo, os pescadores de *Mudar de vida* son homes: loitadores, violentos, tenros. A amplitude de sentimentos é maior, a comunidade aquí resiste máis e sofre máis. Por iso o filme é máis...

PR: Sufrido...

PC: Mais eu quería volver atrás... o que eu vexo distinto neste filme son os corpos e a maneira na que os filma Paulo. Non son corpos novos, vacilantes, burlescos. Son, a pesar da enfermidade, do traballo, do abatemento, "corpos gloriosos". E Paulo filma case sempre ao seu nivel, sen adornar nada. Porén, a montaxe é moito máis sofisticada que n'*Os verdes anos*. En certo momento comecei a pensar se os diálogos non o "forzaban" a filmar desta ou daquela maneira. Certas decisións, certas respiracións ou puntuacións visuais non virán de aquel texto...

PR: ...de António [Reis].

PC: Na escena dos dous irmáns parece bastante evidente.

PR: É un feito que cando vexo agora o filme, escoito a voz de António Reis lendo os diálogos e tentando darlle intencións, como ese lado máis popular que el tiña das indirectas, as ironías de uns cos outros, e os enfados. Vén en parte, claro. Pero moito vén do decorado, porque é grave, as figuras recórtanse contra un fondo branco de area, de dunas. É como se os triángulos amorosos entre adultos (cousa que eu non coñecía moi ben, era aínda un adolescente) compensaba iso con maior gravidade, máis silencios. E o brasileiro, Gerardo d'el Rey, tiña un peso grande, o seu silencio axudaba moito. Maria Barroso encaixa co melodrama popular, o sufrimento das mulleres casadas... por outra banda eu tiña un sentimento de reverencia en relacións aos lugares e as persoas. Tiña por eles un enorme respecto... de pequeno, de bebé, durmira á sombra de aqueles barcos e descubrira aquela xente extraordinaria. Era unha raza de xigantes, cubertos de pulgas e doentes, pero uns tipos "bigger than life". Estaba moi anoxado comigo mesmo porque *Os verdes anos* tivera moi boas críticas, no estranxeiro e aquí, pero pensaba que era moi sentimental, unha choromicada adolescente, e polo tanto quixen ir contra a miña natureza facendo as cousas máis en serio, con máis peso. E a pesar de que o filme conta con menos cartos que *Os verdes anos*, grazas

MUDAR DE VIDA. CONVERSA ENTRE PAULO ROCHA E PEDRO COSTA

POR PAULO ROCHA E PEDRO COSTA

sobre todo a Roque que é ultra-traballador e apaixonado pola cousas, non se nota fallo técnico ningún. O máis misterioso é que algunhas das escenas máis brillantes son o contrario de todo no que creo. Hai moitos máis planos-contraplanos que n'Os verdes anos, por exemplo. Roque tiraba un pouco para aí, fixera moitos filmes franceses e aprendera como se facía o plano-contraplano. Pero sobre todo con Isabel Ruth era unha marabilla, porque Isabel Ruth era a cousa máis imprevisible do mundo e, polo tanto, nada era como estaba no guión, como tiña que facerse: as miradas estaban decote erradas, non obedecía e iso dáballe un encanto salvaxe, bruto, porque ela está a flor de pel naquela primeira gran escena de amor onde están na barraca no medio da xunqueira e falan un bo anaco, mentres que el está máis ou menos normal, ben pero normal, ela é un becho bravo, un gato. E rematou por revolucionar ela soa certos aspectos do filme porque destruíu a estrutura. Nunca sabías o que ía facer. Niso, o filme é moito máis brillante no que ten que ver con ela que Os verdes anos. E é moi curioso agora, ese lado sufrido nela, unha adolescente xa queimada pola vida, non ten nada de académico... creo que tiveron moita sorte. Hoxe non sería quen de facer iso. Había unha combinación un pouco máxica grazas a António Reis.

PC: Mais, a pesar de todas as audacias, non será *Mudar de vida* un filme case anti-moderno? Os diálogos son unha caste de colar de de perlas que esixe un ritmo, unha cadencia, dirixida con man de ferro... o mar e o río, como opostos, non permiten desatinos ou figuras de estilo, o drama vén do pasado, o presente é "apenas" unha revisitación de persoas, lugares e sentimentos antigos. A cousa pia máis fino, a psicoloxía está aí mais habilmente agochada nas nervaduras dos planos e é metodicamente estilizada pola realidade daquel mundo. Quero dicir, as escenas "íntimas" entre as personaxes son intervalos do grande drama do traballo, do eterno sufrimento daquela humanidade. Esa é a sensación física das escenas de traballo; vista hoxe é case científica: o traballo da pesca, a loita co mar, o peso dos barcos, todo cousas que xa ninguén ve e que ninguén filma.

PR: E o sal... o traballo do sal...

PC: Do sal, como aquelas figuras exipcias...

PR: Un dos meirandes eloxios de toda a miña vida foi algo de Saguenail, fai uns dez anos, dicindo que practicamente todos os meus personaxes viñan caracterizados polo traballo que facían, que iso os caracterizaba a nivel emocional e que o traballo era o que facía avanzar a narración. Claro que a idea vén d'Os verdes anos na que o mozo zapateiro mata á rapaza co coitelo de traballo. El dicía que practicamente en todos os meus filmes o traballo é a imaxe global do filme, o motor dramático, e pensaba que iso non era común nos portugueses.

PC: Pero é un filme que non deixou grandes descendencias... se cadra, precisamente, porque non hai nel o máis mínimo trazo de experimentación.

PR: No meu caso, fica algunha cousa, pero moito máis diluída. N'A ilha dos amores (1982), Wenceslau escribe, é fundamental para a estrutura do filme, para os sentimentos de alguén que pensa todo outra vez. Escribe as cousas para percibílas. Na súa época, consideraron que o filme estaba moi desequilibrado pola mestura de documental e melodrama. (...) Desde o comezo quixen que existisen elementos de documental puro, case sen dramatización, é dicir: o sal interesábame tanto como as personaxes. Por casualidade, un exemplo especialmente feliz: o sal daba un aire taciturno ás persoas. Abondaba filmar aló, no medio do sal, e o drama saía. Pensaba que os barcos eran dos grupos portugueses pero extraordi-

narios. Para min era importante que tipos inventaran o seu instrumento de traballo, non era como alguén cun automóbil mercado no estranxeiro. Era unha forma de vida moi, moi dura porque os barcos non poden saír ao mar sen coidados especiais. Iso é perigosísimo: é moi fácil partir unha perna ou morrer se o barco vira. Naquelas areas non se sae a miúdo ao mar porque é demasiado perigoso. Non é como en Caparica, onde o mar é máis calmo, aló o mar pode ser moi violento. Trátase dun proceso de adaptación. Ao longo de 200 anos foron inventando unha técnica. Eu pensaba que as persoas de Ovar, da vila, eran todos moito menos aptos e civilizados. Os pescadores tiveron unha sorte inxusta. Eran xente con intelixencia, con fibra, que conseguira loitar contra o mundo. Antigamente, aquel lugar fora ben próspero. Cando tiña 10 anos aínda era máis ou menos próspero, pero en certo momento percibiuse que ía ser unha miseria e todo ía rematar. Pero as lembranzas son as dunha actividade moi florecente. Os pescadores expandíronse, viñeron aquí a Caparica, é dicir, crearon empresas, desde a desembocadura do Douro ata chegar a Brasil e, se non estou errado, ao Algarve. Non eran uns malfadados! Representaban a fin dunha era, encarnaban tipos algo xigantescos que loitaban contra o mundo exterior e conseguían. Na miña imaxinación de neno eles eran xigantes, cando non morrían de fame... os nenos imaxinábanos cun aspecto moi malo, sucio, delgado. Pero escapaban, conseguían chegar a homes e mulleres, eran uns homazos, uns xigantes. Na tradición da zona, un pouco viquinga.

PC: E volvendo aos "corpos magníficos", hai que ver o lado escuro. Os corpos están doentes, dobran, vólvense cara dentro... van envellecer e podreecer. Sempre me gustou moito o filme por isto. É un elemento narrativo moi forte. Paulo lera as novelas de Faulkner na altura?

PR: Lera as dúas ou tres máis coñecidas.

PC: Aquelas persoas do sur dos EUA, dos pantanos de Memphis, os equipos de traballo recortados contra o ceo gris. Personaxes de lama, rozando o mórbido. E algo que temos en común: gústanos máis a Historia...

PR: Dos vencidos...

PC: Porque, a pesar de todo, non hai moitos filmes que digan, como a súa: o traballo fai mal, doe, mata. E que a resistencia é tan natural como o sol ou o aire que respiramos.

PR: Un irmán meu máis vello morreu cando eu aínda era un bebé e el era un neno de 5 ou 6 anos. Morreu de tuberculose. Eu era bastante fraco e pensaba que a xente miraba para min e dicía: "Este non chega aos 10 anos... este non chega aos 15... este non chega aos 20". Por tanto, o tema da fraqueza e a fragilidade tócame de preto.

PC: Paulo sempre foi, ao mesmo tempo, unha "flor de estufa" e un auténtico Bruce Lee... pero, a verdade, eses test psicolóxicos. Os paramédicos de batas brancas, o pavor das salas de consulta, a propia traxedia nas relacións sexuais, o filme vai bastante lonxe nesa dirección, é case mórbida.

PR: Aínda máis nesta copia cos tons escuros da televisión.

PC: Hai no filme un eco do neorealismo americano, unha síntese entre o brillo de Hemingway e a luz negra de Faulkner. As frases que matan e a dor que arde sen ser vista. Creo que a partires da segunda metade do filme, coa irrupción de Isabel, as cousas quebran para sempre; eses dous non van ter fillos, o cinema está a piques de cambiar, Paulo dálle a volta e vai cara outro lugar...

PR: O que máis descendencia tivo en min é a personaxe de Isabel Ruth. Vou seguir a filmar mulleres un pouco revolucionarias e contra todo e todos. Fixéronme falla moitos anos para comezar a pensar que os personaxes masculinos tamén podían ter un auténtico interese. N' *A ilha dos amores*, o personaxe principal é o escritor, pero iso tardou... e síntome atraído polas mulleres horribles, que lles meten medo aos homes. No caso d' *O río do ouro* (1998), Carolina vén desta. O resto non ten unha gran continuidade e neste momento, como comezo a facerme vello e a pasarlle contas á vida, se puidera volvería a estas cousas.

PC: Este filme é do 60 e...?

PR: É do 67, filmada no 66, paréceme... aínda que tiven bastantes dificultades daquela, mesmo coa crítica e co gran público. Coido que o filme se defende só e que practicamente non ten puntos mortos. É seca, é máis ou menos correcta e dunha grande economía de medios: as palabras son escasas, os sons tamén e na imaxe hai bastante redundancia. Pero, por outra banda, sei que xa non sería quen de facer iso. Tamén é verdade que a conxuntura era moi boa porque existía o peso dunha comunidade así. Os tipos eran fortes, o propio equipo aprendeu a respectalos e admiralos. O brasileiro chegou alí e ficou marabillado. Gerardo d'el Rey tiña un físico moi semellante ao deles. O segundo día démoslle unha roupa de pescador, logo el tentou ir traballar cos pescadores e deixamos de velo. (...) A presenza de António Reis (a xente vía de dez en dez días) era moi forte, percibiamos que el sabía moito de todo aquilo e nunca saía ben cando estabamos agardando por el. A solución que propuña sempre daba que pensar, a súa grande concisión no traballo solidificaba. O mesmo feito de que o equipo tivese tan pouco diñeiro e estar alí perdido no medio daquelas áreas e aquelas matas, dependente do mar (se o mar estaba malo non se podía filmar) creou unha cohesión en torno ao filme especialmente favorable.

PC: É un filme que non se pensa a si propio. Non está para iso, non ten tempo para divagacións intelectuais ou estéticas. É mesmo inimigo dos seus contemporáneos, do lastre godardiano ou antonioniano. De aí a súa eficacia e o seu misterio cos pés na terra.

PR: Aínda que poida ter consciencia do que vai acontecer, moitas veces esquezome e vou atrás das obsesións. As obsesións para min son lugares, persoas de cando en vez, case sempre lugares. Dous veces de cada tres esquezome de todo, estouno facendo agora! É unha necesidade moi directa.

PC: Hai unha palabra bonita, que morreu e foi enterrada, que pode aplicarse a este filme: dialéctica. É un filme dialéctico que nos fai sentir e ver a fin dunha cousa e o nacemento doutra. O fin dunha comunidade e das súas relacións vitais e o nacemento (máis suxerido que exposto) deste mundo de hoxe, absurdo, habitado por zombis; o momento da transformación é o tempo do filme: un tempo abafante e complexo, entre a Historia antiga, o mito- a historia do pobo, dos seus amores e tristuras- e a Historia contemporánea, das loitas e dúbidas dos homes de hoxe. Sen perder de vista estes dous pesos pode facerse un filme serio. E fíxose. Paulo aínda non deixara agromar a lección de Jean Renoir -esa outra grande dialéctica do teatro e da vida-, máis sensible nos filmes que virían despois... aquí era máis marxista e máis fatalista, é o seu outro pai o que aparece: Mizoguchi.

PR: Mesmo do lado da figuración visual: as casas son de madeira e teñen unha tendencia a transformarse en templos xaponeses e os barcos en casas do revés. Pero

as persoas nos barcos, ou el no río, ao traballar teñen ese lado un pouco especial dos corpos dos xaponeses traballando no medio do mundo, integrados... non é precisamente porque o plano sexa bonito, cunhas ramas, non sei... é xente musculada que está a loitar. Mais o filme, a pesar de todo, ten un lado de harmonía de contrarios. Era a terra entre o mar e o pantano que é moito máis enfermiza e queda. Impresionábame moito porque os tipos do río, para cultivar as terras, ían ao mar buscar o argazo. Despois plantaban na area. As cousas nacían na area e por baixo das raíces das plantas e dos vexetais estaban os cangrexos brancos. Esa idea de que todo se mesturase e fertilizase mutuamente... era bastante consciente dela. E gústame cando aparece Isabel Ruth, cando a vemos por vez primeira na capela; está nunha cova de area agochada como se fose un becho, coma un can que tivese alí as crías. El pasa buscala e ela acaba agochada, durmindo debaixo do chal negro, e oe os seus pasos. É moi orgánico. Tivemos algo de sorte con aquel homazo que era João Guedes, o home do bosque, o tipo que molesta á irmá, Isabel Ruth. Un tipo cun físico prodixioso e, a pesar de que o personaxe non estivese moi desenvolvido, axudaba moito ao xogo.

PC: O texto chegou antes o chegaba aos poucos?

PR: Case sempre pouco a pouco. O que sentía era que António Reis era moi intenso no que facía e percibíase que el estaba aló para batallar co texto. Polo menos, xactábase ou queixábase de que aquilo lle daba un traballo horroroso. Decía "teñan moito coidado porque unha coma, un punto final ou unha alteración do ritmo... eu pensei cen veces niso e non pode deixarse de lado". Era como se estivese escrito nas pedras. Daquela nós apenas o coñeciamos, non sabíamos o personaxe que era. Por outra banda, hai vagas alusións literarias que se cadra non se ven a primeira vista: aquela historia dos anciáns sen fillos é a historia de Agustina, moi transformada. Hai algunhas influencias de Fernando Lopes porque el estaba a pensar, se non estou errado, en *Uma abelha na chuva* e quería filmar o pozo coa saída dos paxaros. Ao mesmo tempo eu andaba lendo a Pavese, que falaba dos irmáns que marcaban as pegadas na lama do fondo do pozo, na seca do verán. Hai cruzamentos. Agora retrospectivamente, vexo tamén unha das historias máis coñecidas da literatura xaponesa, que lin máis tarde no Xapón. Os amores infantís. Logos as persoas casan, máis tarde, e dá moi mal resultado. Hai moitas novelas e pezas de teatro sobre o que é ser irmán e irmá. De súpeto pode parecer algo moi xaponés pero daquela non foi nada pensado. Para este filme xa estaba decidido que, debido ao éxito d' *Os verdes anos*, a música sería de [Carlos] Paredes. Apareceu unha vez, tiñamos o filme na mesa de montaxe, en *Ulyseia*, cunha idea moi estraña: "Isto ten que ter fruta". Logo veu coa guitarra, pero máis que nada asubiaba, facía a parte da fruta coa boca. "Pero nós queremos un guitarrista". E el dicía: "A guitarra non é o ideal para este ambiente taciturno á beira do mar", Pero afortunadamente fíxoo e nós aceptamos.

PC: O filme fíxose cun equipo de cantas persoas... 20?

PR: Ao principio, con 22, e a certa altura, pasado un mes, non quedaba diñeiro, e logo seguimos a filmar con só 100 contos. Os gastos por semana eran de 25 contos -aquilo era un sistema de produción artesanal. Comíase peixe da compañía, os comerciantes de Ovar dábannos arroz e o equipo, que era do sur, non lle gustaba o arroz e queixábase. Había unha casa alugada onde quedaba todo o equipo e tiñamos unha cociñeira. Sempre me pareceu estraño que, debido a un mediocre enraizamento dos cineastas portugueses, poucas veces se daba o ocasión de facer un filme nun lugar coas persoas dese lugar. Un equipo, cando vai a un sitio, é demasiado com-

pacto no mal sentido. Fica separado do local alá onde está. Especialmente o realizador debería dar máis a cara, aproveitando as forzas vivas, os temas ou xente da casa para facelo moito máis barato. O Cinema Novo introduciu unha baixada brutal nos presupostos porque non había maneira de atopar cartos. Non había apoios do Estado. Hoxe en día, a xente volveuse moi urbanita, moi de aquí de Lisboa, e ten poucas complicidades locais. Ás veces o filme volve á zona onde se filmou, en Furadouro. Aló hai un cinema á vella usanza e aínda van os descendentes, os netos das persoas que saen no filme, é un barullo. Pasan o tempo a dicir: "Mira meu avó", non se escoita unha palabra do diálogo e cantan as cancións a coro cos actores do filme.

PC: É un gran documento sobre Furadouro e a xente que vivía aló. Como, por certo, calquera filme, documental ou ficción. Infelizmente, este cinema que nos abafa hoxe é dunha violación sistemática e organizada. Realizadores, técnicos, actores, camións, pasan por todos os sitios e non deixan nada en pé, destrúen o máis precioso que existe. Maquillan as aldeas e as raparigas, danlles bocadillos aos figurantes, toca facer uns travellings vistosos e "adeus que se fai tarde".

PR: A xente, por razóns de dificultade práctica, comeza a preocuparse de máis polo marketing e polas estratexias de comunicación para a prensa...

PC: En *Mudar de vida* non é así. O cinema entrou na vida desa xente, quixo ofrecerlles cousas que apenas coñecían, e xogar con imaxes e sons, a literatura, a arte, e a cambio recibiu confianza e traballo. Nótase o empeño, o esforzo colectivo, o pracer. D'el Rey non é máis importante ca os seus compañeiros de pesca. Aquí non hai competencia.

PR: Devorábame todo aquilo. En parte inventei unha historia para poder mostrar todo iso. Non me gusta a idea do documental como se fai agora, como se fose un produto para a BBC. Feito á inglesa, con moito coidado, con moita atención aos factores humanos, sociais e históricos, etc. Coido que é de agradecer cando á xente lle gusta o concreto/directo/real e mostralo e ao mesmo tempo tamén lles gusta a ficción. Coido que as dúas cousas non se exclúen a unha á outra.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
<http://cineclubedecompostela.wordpress.com>
[facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela)
[@cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MAI
2018

2 DE MAIO

O vento do leste
(Le vent d'est, Grupo Dziga Vertov, Italia / Francia / RFA, 1970, 95', VOSG)

9 DE MAIO

Soylent verde
(Soylent Green, Richard Fleischer, EUA, 1973, 97', VOSG)

16 DE MAIO

Cinema experimental australiano (Sesión 1)
Programada e presentada por Alberte Pagán

23 DE MAIO

Cinema experimental australiano (Sesión 2)
Programada e presentada por Alberte Pagán

30 DE MAIO

Mudar de vida
(Mudar de vida, Paulo Rocha, Portugal, 1966, 90', VOSG)