

# A Fisicalidade Inalienável do Real: Reinterpretando *Mudar de Vida* (1967) à luz do debate contemporâneo sobre o háptico

Patrícia Silveirinha Castelo Branco<sup>1</sup>

**Resumo:** Nesta apresentação pretendo interpretar a sequência da faina piscatória de *Mudar de Vida* (1967) à luz, não das características que partilha com o designado Cinema Novo Português — e com o qual a obra se encontra estética e historicamente identificada —, mas, sobretudo, partindo daquilo que defenderei ser o principal elemento estético do filme: a construção de um espaço que vive da constante passagem de meras relações físicas com a realidade, para relações sociais abertas a renegociação e vice-versa. Argumentarei ainda que essa duplicidade encontra um eco direto na relação que os diferentes planos estabelecem com o espetador através da passagem alternada entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica.

Esta análise colocar-nos-á diretamente em diálogo com um dos mais importantes debates contemporâneos sobre a imagem cinematográfica: a questão das relações *da e com a* imagem e dos diversos tipos de visualidade construídos no Cinema. Como referi acima, procurarei defender que a sequência da faina piscatória se encontra operacionalizada com base numa montagem contrastada entre dois tipos de visualidade: a visualidade háptica e visualidade óptica. Em seguida, analisarei as características formais de cada uma delas, os seus apelos estéticos e a forma como eles se encontram presentes nos diferentes planos desta sequência. A partir desta análise discutirei aquilo que considero ser a inalienável contemporaneidade deste filme de Paulo Rocha à luz das mais recentes discussões sobre a materialidade da imagem háptica (Riegl, Deleuze, Marks).

**Palavras-chave:** Paulo Rocha; Háptico; Cinema Português.

---

1) Universidade da Beira Interior - Instituto de Filosofia da Linguagem, FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Numa entrevista, dada há já vários anos, Paulo Rocha afirma em relação ao seu 2º filme, *Mudar de Vida*, por comparação com o seu filme anterior ‘*Os Verdes Anos*’:

“Com *Mudar de Vida* quis fazer um filme que fosse menos diretamente pessoal, no sentido em que eu dava a palavra, não ao meu eu, mas à de grupos humanos que eu estimava, e que, de facto, estavam com problemas: estava a desaparecer o modo de vida deles. As casas de madeira estavam a ser destruídas pelo mar. O mar estava a destruir a costa e as companhas estavam a desaparecer. As companhas eram umas coisas com bois e barcos muito grandes e cada saída ao mar implicava centenas de pessoas. Aquilo estava a acabar e isso impressionava-me bastante. Eles eram homens miseráveis mas completamente independentes do mundo exterior. As tecnologias eram autóctones. Eu achava-os uma espécie de príncipes. Na miséria, mas príncipes. Tinha uma grande estima e respeito por aqueles pescadores e custava-me muito ver a miséria, e aquilo estar a acabar...

Pelo meio surge lá uma história de amor... enfim. Portanto, era uma coisa que eu pretendia menos adolescente, mais coletiva, mais calorosa, em que houvesse mais a voz do coro. Que não fossem só os males de um pobre adolescente desanimado. Por outro lado, ao contrário das Avenidas Novas, aqueles *décors* de barcos e das casas de madeira tinham uma certa monumentalidade. As coisas tinham uma respiração. Aquelas praias brancas, desertas, com aquelas casa negras, os barcos colossais. Aquilo ganhava um tom épico, monumental. Tinha outro tipo de respiração. Pelo menos isso foi o que eu tentei fazer. Fiquei um bocado danado.”<sup>2</sup>

Continua Paulo Rocha, referindo-se ao relativo pouco sucesso de *Mudar de Vida* por comparação com *Os Verdes Anos*.

“Em Portugal, e em Lisboa, as pessoas são um bocadinho mais para o sentimental... Foi o efeito de choque e tudo isso. Mas há países onde o *Mudar de Vida* é muito mais considerado. Eu tive mais facilidade em vender o *Mudar de Vida* para uma série de países do que *Os Verdes Anos*. Como exemplo, no Japão onde os dois filmes foram estreados comercialmente, as opiniões dividiram-se. Metade era a favor de *Os Verdes Anos* e metade a favor do *Mudar de Vida*. Uma

2) Paulo Rocha entrevistado por Patrícia Silveirinha, inédito, 1996.

coisa é o efeito jornalístico-lisboeta: “Ai, era o tempo dos *Verdes Anos*” sei lá! O que é certo é que o Sampaio estava na estreia, percebe? Todos os futuros políticos estavam na estreia do São Luís, foi um acontecimento mediático espantoso! Entrada de uma nova geração... e o filme serve um bocadinho de bandeira. *Mudar de Vida* já tem outro tipo de interesses, Ovar não é Lisboa.. e o assunto é mais grave, não tem esse lado *teenager* de amores adolescentes que as pessoas acham mais graça...”<sup>3</sup>

Neste trecho, retirado de uma entrevista que tive o privilégio de fazer a Paulo Rocha há muitos anos atrás, encontram-se condensadas algumas das noções que me orientaram na abordagem que agora aqui vos trago:

Em primeiro lugar, a ideia de que estamos perante um filme que trata do coletivo: de uma forma de vida coletiva;

Depois, a impressão de que aquela forma de vida coletiva está intrinsecamente ligada a espaços físicos e que essa relação é absolutamente estruturante;

Ainda, a ideia de que essa ligação passa por uma integração de uma fisicalidade dos espaços que engloba os corpos e vice-versa: a monumentalidade do mar, a vastidão da areia, a violência do vento, a força e peso bruto dos barcos e dos corpos físicos dos pescadores, na sua relação intrínseca;

Em quarto lugar, a ligação, neste filme, dessa monumentalidade dos espaços e dos corpos a uma visualidade háptica;

Ainda, a passagem de uma forma de vida que está em vias de extinção (nessa sua relação háptica com os espaços que habita e com o cinema que, de forma hábil a soube registar hapticamente), para uma nova vida: uma mudança do mar para o rio que equivale a duas partes distintas do filme e que corresponde, imediatamente, a duas mudanças interdependentes: a uma mudança nas relações físicas com o espaço e a uma mudança das relações sociais (da monumentalidade de uma paixão para a descoberta suave de um novo amor, da força do destino coletivo para o refúgio numa procura individual). Todas estas mudanças são construídas no filme, não pelo enredo, ou sobretudo *não* pelo enredo, mas por uma intermitência entre uma visualidade háptica e uma visualidade óptica na construção formal das próprias imagens;

---

3) Idem.

Por fim, o facto de as imagens hápticas serem-nos oferecidas, no retrato da forma de vida coletiva sobretudo na primeira parte do filme, precisamente centrada nos pescadores e na faina piscatória. A passagem destas imagens hápticas para imagens mais ópticas, mais ‘japonesas’ antecipando o interesse posterior do realizador pelo cinema japonês das sequências do rio, essa passagem, dizia, é uma mudança que no filme representa a construção de um espaço que vive da constante negociação de relações físicas com a realidade e de relações sociais abertas e em construção em ambos os casos.

Mas antes de avançarmos, talvez valha a pena determo-nos um pouco mais nessa ideia de visualidade háptica e de visualidade óptica que considero serem os dois polos estruturantes deste filme. Começemos pela primeira: a visualidade háptica. O que é exatamente essa visualidade háptica? Como defini-la?

A questão da visualidade háptica foi especificamente desenvolvida pela primeira vez 1885 por Alois Riegl (Riegl:1985) numa análise que se revelou extremamente influente em pensadores posteriores como Erwin Panofsky, Walter Benjamin e Gilles Deleuze.

O que diz Riegl sobre o háptico? Qual o alcance da sua análise que ainda hoje en-forma as posteriores abordagens à imagem e, nomeadamente, as imagens do cinema?

Partindo de uma análise original sobre a relação da representação em perspectiva na arte ‘primitiva’ do antigo relevo egípcio e a posterior arte do Romano tardio continuada na moderna arte da Renascença, Riegl encontra uma divisão fundamental, assente numa oposição entre duas concepções do conhecimento, do espaço e dos objetos: uma, a antiga, eminentemente material, onde os objetos são tomados como entidades materiais claras. É uma arte centrada na fisicalidade dos corpos e dos objetos. Aqui, o espaço não aparece representado porque é percebido como vazio, ou seja, como ausência de materialidade.

A esta concepção material da representação dos objetos Riegl opõe uma outra, assente numa ideia de conhecimento subjetivo e abstrato. Diz Riegl que os antigos tinham como objectivo final a representação dos objetos exteriores como entidades materiais claras, enquanto os modernos tinham como propósito a descrição de objetos no interior de um espaço infinito e unificado. Este espaço é abstrato e subjetivo. Apesar de nós, modernos, tendermos a interpretar a arte

antiga através dos olhos de uma visão perspectiva renascentista, e assumirmos a existência de um espaço único, coerente no interior do qual as entidades assumem as suas devidas relações, os antigos tentaram limitar o espaço a vários níveis em direção à materialidade concreta do objecto. Na representação antiga não cabe a concepção abstrata do espaço como entidade organizadora das relações entre os corpos materiais. Assim sendo, a percepção dos gregos e dos egípcios deparava-se com os objetos exteriores como sendo confusos e misturados.

Segundo a análise de Riegl, a arte antiga tentava representar tão claramente quanto possível objetos delineados individualmente para enfatizar a sua inviolabilidade material.

Os antigos consideravam o espaço como ausência e vazio e, como tal, como a negação do material. Para compreender os objetos como entidades independentes tentaram tanto quanto possível compreendê-los sem referência a uma consciência e experiência subjetiva. E, a forma mais simples de perceber entidades separadas é através do tacto, que revela a superfície fechada dos objetos, tal como a sua impenetrabilidade material. Neste sentido, para Riegl, o tacto é superior à visão a fornecer informação acerca da materialidade dos objetos. A arte antiga é portanto predominantemente tátil, háptica. Tal visão háptica é então uma visão-próxima enfatiza a inviolabilidade material dos objetos e a sua relação com a experiência sensitiva objectiva, com o mínimo de referência à mediação da consciência subjetiva

A partir desta sua análise Riegl cria as oposições objectivo/subjetivo e tátil/óptico que regem a sua análise. Assim, fala de uma visão tátil ou háptica, na qual o papel contributivo do tacto é enfatizado, à qual opõe uma visão óptica, na qual o papel do tacto é minimizado.

Esta análise de Riegl vem a revelar-se de uma importância extrema, nomeadamente nas apropriações de Walter Benjamin e Giles Deleuze e mais recentemente nas abordagens fenomenológicas de Vivian Sobchack e Laura Marks.

Na impossibilidade de, neste curto espaço de tempo, aqui desenvolver as apropriações dos dois primeiros vale a pena, no entanto, determo-nos um pouco nos desenvolvimentos mais recentes desta dicotomia através, nomeadamente, das análises de Vivian Sobchack e de Laura Marks.

A primeira, Vivian Sobchack, dos nomes maiores da abordagem fenomenológica ao cinema, importa as categorias do háptico, nomeadamente quando:

- Enfatiza envolvimentos corporais / mais do que envolvimentos intelectuais com as imagens;
- Defende que a experiência emerge sempre através dos nossos sentidos;
- Concebe os nossos corpos não são apenas objetos mas também atribuidores de sentido;
- Se centra na exploração da experiência corporal na cultura contemporânea da imagem em movimento;
- Se foca nas diferentes formas como ‘habitamos’ o espaço fotográfico, cinematográfico, eletrónico e virtual;
- Desafia à moderna divisão mente/corpo;
- Demonstra que o processo de atribuição de sentido requer uma colaboração irreduzível entre os nossos pensamentos e os nossos sentidos;
- Concebe e procura a percepção sinestésica (envolvendo todos os sentidos e já não só o olho);
- Enfoca na questão do tátil/háptico (habitar um espaço, um mundo).

Por seu turno, Laura Marks tem influentemente defendido e explorado a qualidade háptica das imagens vídeo e cinematográficas, nos seus livros *The Skin of the Film* (2000) e *Touch* (2002). A sua abordagem ao háptico resume aquelas que são as características fundamentais do conceito. Assim, podemos afirmar que:

O adjectivo háptico pode e tem vindo recentemente a ser utilizado para definir um tipo de percepção que subverte a organização espacial óptica, nomeadamente a perspectiva com as suas coordenadas lineares, com o seu ponto de vista exterior e fixo: o olhar à distância;

O adjectivo háptico quer frequentemente significar a exploração do sentido do tato. Associado ao tato, isto é, ao gesto e à pele, o háptico tem sido considerado um sentido de proximidade, de simpatia e de empatia com o objecto. O sentido háptico compreende a ideia de continuidade, contacto direto e ressonância;

A visualidade háptica vê o mundo como se lhe tocasse, isto é, de muito perto, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção clara entre sujeito e objecto de percepção, sem linhas orientadoras visuais, desorganizado, parecendo existir na superfície da imagem. Um mundo de envolvimento por oposição a um mundo de distância, contemplação, organização e ordenação em função de factores fixos e independentes do sujeito de percepção.

Chegados a este ponto, podemos então agora interrogar: o que são atualmente as imagens hápticas? Porque é que se tem vindo progressivamente a falar do háptico em relação às novas tecnologias da imagem, nomeadamente nos novos media, facto que, na minha opinião, transporta imediatamente este filme de Paulo Rocha para a moderna discussão sobre as novas imagens? O que há ou o que pode haver de háptico na percepção das imagens neste filme?

Centrando-nos na dualidade entre o óptico e o háptico temos quadros opositivos que vale a pena aqui salientar e que, de alguma forma, encontramos na organização dicotómica do filme, centrada na oposição entre uma primeira parte centrada no mar (da qual as imagens colossais da faina piscatória são o corolário) e uma segunda, que corresponde a uma chegada ao rio e as suas paisagens e relações mais contemplativas, ópticas e ‘suavizadas’.

Esses quadros opositivos são os seguintes:

1. objectivo/subjectivo;
2. material/imaterial;
3. percepção/razão;
4. visão próxima e visão distante;
5. envolvimento sensorial e distância racional.

Mas vejamos em detalhe como isso é operacionalizado nesta obra de Paulo Rocha.

Logo nos primeiros 10 minutos do filme deparamo-nos com uma alternância entre planos ópticos e uma sequência háptica. Esta sequência corresponde ao reencontro entre a Júlia e o Adelino, o par romântico separado pela ida do Adelino para África e posterior casamento de Júlia com o irmão deste.

Antes de vermos esse trecho do filme chamo, desde já, a atenção para os seguintes elementos que aqui funcionam como uma alternância entre uma visualidade óptica e o háptico:

Passagem de planos gerais da praia para planos mais fechados no momento do reencontro;

Diminuição radical e progressiva da profundidade de campo. Note-se como Paulo Rocha opta por filmar o reencontro, não na praia, mas na floresta, entre pinheiros, num espaço sem horizontes e sem linhas rectas, sem pontos de referências e linhas orientadoras claras. É um espaço circular e desorientador, que fecha a imagem sobre si mesma, reforçando a tensão emocional do momento;

Passagem de planos em que a câmara está sobretudo fixa, para planos em que a câmara está em movimento, algumas vezes um movimento relativamente desorientado, acompanhando os movimentos das personagens. Com esta mudança, a câmara integra em si mesma a agitação que atravessa as personagens naquele momento;

Todos estes efeitos são reforçados pela música, mais uma vez magistral, de Carlos Paredes, que nesta sequência desempenha um papel fulcral.

Os efeitos hápticos desta sequência, centrados sobretudo no fechamento progressivo dos planos e na passagem de uma câmara fixa para uma câmara em movimento, ganham, no entanto, toda a sua intensidade e monumentalidade quando passam do individual para o coletivo e se libertam de uma função diretamente diegética. Na sequência que iremos ver de seguida esta passagem entre planos ópticos e sequências hápticas, com base destes dois elementos é muito evidente e consiste num dos momentos mais fortes do filme a todos os níveis, marcando a viragem para a 2<sup>o</sup> parte da obra.

Este trecho inicia-se com imagens ópticas que retratam o espaço de longe, à distância, em planos gerais da praia. Estes planos ópticos vão progressivamente integrando imagens hápticas, mais próximas (centradas na força e monumentalidade brutas dos barcos, dos bois, dos corpos dos pescadores). Esta relação alternada entre o óptico e o háptico inverte-se quando o barco entra no mar e se inicia uma sequência em que dominam sobretudo imagens hápticas. A alternância entre o háptico e o óptico aparece invertida e estamos no domínio do háptico interrompido por breves momentos ópticos. Estes momentos são



constituídos por planos em que a câmara fixa e fora do barco nos oferece verdadeiros quadros gerais contemplativos.

Nas imagens hápticas criadas nesta sequência, das mais belas que o cinema português nos ofereceu, a câmara é uma verdadeira personagem dentro do barco e integra a ideia de força, de monumentalidade, de esforço físico através sobretudo de planos fechados e contra picados. É uma imagem material que capta a fisicalidade das coisas numa relação com a câmara que se torna aqui, não no olhar do autor, nem no instrumento para dar visibilidade a uma ideia abstracta, mas mais uma ‘coisa’ que, enquanto ‘coisa’ consegue estabelecer uma relação material com os outros objetos dentro do barco. Procura-se um olhar que nasce com as coisas, literalmente, sendo a câmara, ela própria, essa primeira ‘coisa’. Em alguns planos a câmara está baixa, abaixo do nível dito normal e centrada nos pés e não nas caras dos pescadores, foca-se no corpo e não na emoção; noutros, os finais depois do desmaio do Adelino, temos dois planos ligeiramente picados, em que a imagem retrata quase um Cristo caído, deposto.

Quase no final da sequência Paulo Rocha oferece-nos um belíssimo plano afastado da praia, uma imagem óptica que se distancia, a nós e à câmara, dos pescadores e dos seus corpos imersos numa monumentalidade intrínseca dos elementos físicos daquele espaço, para nos trazer um retorno à tranquilidade distante dos retratos que apelam a uma relação mais contemplativa e distante.

Depois destas imagens do mar e dos corpos e dos barcos dá-se a ida para o rio, a mudança de vida. Aqui, como pertinente diz João Bénard da Costa, **“é o primeiro filme de Rocha em que se afirma a influência do cinema japonês, nos belos planos de juncos, névoa e rio”**<sup>4</sup>. De facto a influência do cinema japonês é também em Paulo Rocha uma afirmação de um domínio da contemplação, do óptico, da distância, do observar sem imergir na imagem, que aqui contrastam com os planos envolventes e sensoriais do mar e da praia. Esta oposição é evidente neste filme, nomeadamente na diferença de tratamento entre as imagens do trabalho nas companhas e a sequência do trabalho no rio.

4) Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa

Curiosamente, quando Adelino volta à praia e aos pescadores, voltam também as imagens hápticas na breve sequência da festa.

Para terminar gostaria apenas de afirmar que, na dualidade estruturante deste filme (assente numa dualidade que corresponde a uma mudança de espaços, a uma mudança imagens, e, diegeticamente, a uma mudança de vida e à transformação das emoções, Paulo Rocha filma aquela que é uma dualidade do próprio cinema como um todo: a relação entre a Representação e a Afecção. Esta dualidade está na origem daquilo que aqui poderíamos continuar a investigar com base no carácter dicotómico das imagens deste filme. Mas esta é uma questão que terá de ser deixada para futuras explanações.