



Programa Europeu de Educação
para o Cinema destinado aos
Jovens

O Sangue

Pedro Costa

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

INTRODUÇÃO PP 2-5

- CinEd : uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p 2**
- Texto editorial – ficha técnica – cartaz **p 3**
- O que está em jogo e sinopse **pp 4-5**

O FILME PP 6-13

- Contextos **p 6**
- O autor do filme **p 8**
- O filme no contexto da obra **p 9**
- Filmografia **p 11**
- Filiações **p 12**
- Testemunhos **p 13**

ANÁLISES PP 14-21

- Capítulos do filme **pp 14-15**
- Questões de cinema
- 1 – As imagens: ilha rodeada de invisibilidade por todos os lados **p 16**
- 2 – Os sons: o que se ouve também é uma imagem **p 17**
- Análise de um fotograma **p 18**
- Análise de um plano **p 19**
- Análise de uma sequência **pp 20-21**

CORRESPONDÊNCIAS PP 22-31

- Imagens em eco **pp 22-23**
- Diálogos entre filmes da colecção CinEd:
O Sangue e O Espírito da Colmeia **pp 24-25**
- Diálogo com outras artes -
Fotografia: as imagens sombrias são a realidade **pp 26-27**
Arquitectura: habitar o negro, um problema de arquitectura **p 28**
- Acolhimento ao filme: olhares cruzados **pp 29**
- Itinerários pedagógicos **p 30**

CINED

UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tablets. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

O autor deste caderno :

Carlos Natálio é crítico de cinema (À pala de Walsh, La Furia Umana, Ordet) e investigador bolsheiro na área dos film studies, teoria dos media e filosofia da técnica. Encontra-se a terminar a sua tese de doutoramento sob co-orientação do filósofo francês Bernard Stiegler.

Agradecimentos :

Pedro Costa, Manuela Viegas, Pedro Caldas, Teresa Garcia e Joana Cabral.
E ainda Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Mélodie Cholmé, Agnès Nordmann e Léna Rouxel.

Coordenação Geral : Institut français

Coordenação Pedagógica : Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Coordenação em Portugal : Os Filhos de Lumière

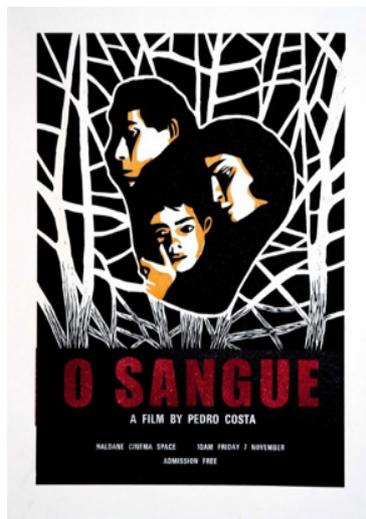
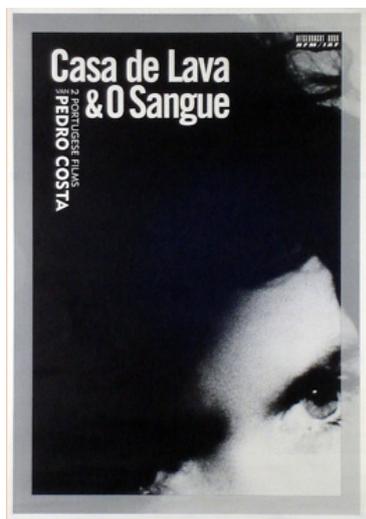
Copyright : CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

PORQUÊ ESTE FILME?

Num momento em que cada vez mais jovens começam a fazer cinema, Pedro Costa é certamente um dos maiores e mais inspiradores exemplos para as gerações que se lhe seguem. Desde *O Sangue* até hoje soube construir, laboriosamente, uma das obras mais fascinantes de todo o cinema português. Num registo de profunda e especulativa observação/trans-formação sobre o real – sobretudo das relações do seu país com a herança colonialista – Costa é o herdeiro contemporâneo de cineastas como Robert Bresson ou o casal Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. Herdeiro devido a um profundo comprometimento: ético com as suas imagens, laboral com a sua profissão e também herdeiro, no sentido comum, de um cinema poderoso e actuante sobre o mundo. É pois um autor indispensável na colecção CinEd.

Pedro Costa tinha apenas 29 anos quando realizou *O Sangue*. Por isso escolher esta sua primeira longa-metragem, obra de amor e persistência de um jovem obstinado, corresponde ao desejo de perceber de onde vem todo o seu cinema. De onde parte a sua falta de cor, o orgulho na simplicidade das suas personagens, a procura de casa, família ou raízes como grande tema do seu universo. Mas trabalhar sobre *O Sangue* é também trabalhar sobre um filme de aprendizagem. Técnica, no caso das composições rigorosas, do uso da luz escassa, da direcção de actores e do trabalho com um som presente e evocativo. Narrativa, pois as suas personagens terão de aprender a viver sem o pai, e encontrar o seu próprio caminho.

Quer Nino e Vicente, quer Pedro Costa são símbolos de uma mentalidade positiva no processo de crescimento. Experimentar, mudar, evoluir, respeitar, criar são tudo verbos que fazem parte do vocabulário do cinema. É essa a postura que se quer vincar através da sétima arte, partindo das obras da colecção CinEd. *O Sangue* ensina ainda outra coisa: que uma imagem nunca nasce só. Assim, todas as que compõem o filme de Pedro Costa incitam o jovem espectador a ver as imagens que inspiraram o autor. É toda a história do cinema e o seu poder expressivo e emotivo o que ressalta a cada momento nesta aventura de crianças, no caminho da juventude, no caminho do mundo adulto.



FICHA TÉCNICA

Nacionalidade: Portugal

Duração: 1h 35

Formato: preto e branco — 1,66: 1 – 35 mm

Estreia Mundial: 6 Setembro de 1989 (Festival de Veneza)

Estreia Nacional: 7 Dezembro de 1990

Realização: Pedro Costa

Argumento: Pedro Costa

Produção: Vítor Gonçalves

Produtora: Trópico Filmes

Fotografia: Martin Schäfer, Acácio de Almeida e Elso Roque

Som: Pedro Caldas e Gerard Rousseau

Montagem: Manuela Viegas

Figurinos: Rita Lopes Alves

Elenco: Pedro Hestnes (Vicente), Nuno Ferreira (Nino), Inês de Medeiros (Clara), Canto e Castro (pai), Luís Miguel Cintra (tio), Henrique Viana e Luís Santos (os credores), Isabel de Castro (a mulher) e o cantor Manuel João Vieira (Zeca)

Crescimento

Cinefilia



Preto
e Branco

Ambiguidade

Onirismo

O QUE ESTÁ EM JOGO

CRESCIMENTO

Crescer é encontrar o caminho de casa

O Sangue é sobre dois irmãos que terão de aprender a viver sem o pai. Vicente, o mais velho, terá de enfrentar o mundo adulto e as heranças e dívidas que o seu progenitor lhe deixará. Nino, o mais novo, sem compreender muito bem toda a situação, terá de deixar o olhar infantil e crescer rapidamente. Perante uma nova família que se formará há que cortar o cabelo, mudar de cara, de roupa, e escolher os espaços da nossa casa. Em todo esse processo há que saber suportar a solidão, enfrentar os “lobos-mau” que fazem a vez de pais adoptivos e caminhar em direcção à casa que escolhemos. Também Pedro Costa, com esta sua primeira longa-metragem, se debate com o seu crescimento como cineasta e encontra o seu caminho.

CINEFILIA

O cinema que amamos é a nossa família

Se a cinefilia é o amor pelo cinema, os cineastas que amamos são os nossos pais a quem pedimos amor e abrigo. É por essa razão que, para contar uma história de dois órfãos, Pedro Costa irá recorrer a esta outra família. Família de laços de sangue, fortes e invisíveis, que se estende por todos os continentes. Não é por isso possível compreender a origem de *O Sangue* sem essa filiação que bebe do cinema francês e sua austeridade (Robert Bresson), da simplicidade japonesa (Yasujiro Ozu), da minúcia do cinema alemão (Straub e Huillet), do amor clássico e trágico americano (Friedrich Murnau, Nicholas Ray) e dos misteriosos e oníricos mundos intemporais (Charles Laughton, Jacques Tourneur).

PRETO E BRANCO

O negro é uma cor

A expressão pertence ao pintor Henri Matisse e foi João Bénard da Costa, o maior programador e crítico português de cinema (cf. Acolhimento ao filme: olhares cruzados, p. 29), quem a reutilizou para descrever a cor do cinema de Pedro Costa, inserindo-o numa longa galeria de artistas na história da arte que trabalhou sobre o negro. Em *O Sangue*, o negro vai muito além da ausência de cor. Filmado a preto e branco, é das tonalidades escuras que se extrai não só o ambiente soturno e mágico desta história — herdeiro ainda das ruínas pessimistas do pós Segunda Guerra — como é onde se trabalha a fronteira entre o visível e o invisível, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido.

AMBIGUIDADE

Descobrir além do visível

Como se detalhará adiante este é um filme que procura mais colocar questões do que dar respostas. Nesse sentido, a realização segue o princípio de que o que vemos (e ouvimos) é uma “ilha rodeada de invisibilidade por todos os lados”. Através das figuras da elipse, dos planos na penumbra e no contraluz, do fora de campo, dos diálogos ambíguos, procura construir-se, laboriosamente, o maravilhoso espaço da imaginação. “Sabes qual foi a maior invenção humana?”, pergunta Nino a Vicente. Nino nunca a revelará ao irmão pois essa, como outros segredos, cabem ao espectador descobrir.

ONIRISMO

A paisagem é o espaço dos sonhos e dos mortos

A noite estava escura e não havia luar / e ouve-se lá ao longe o lobo a uivar. Esta é a canção infantil que ouvimos durante o genérico de abertura de *O Sangue*, após vermos três crianças a dormir, num sono inquieto. Desde os primeiros momentos é então claro que toda esta história de crescimento se enquadra numa atmosfera de fábula onírica de noites maravilhosas e ameaçadoras, potenciadas pela imaginação da infância. Desse mundo fazem parte o bosque omnipresente com as suas terríveis árvores inclinadas e assombradas, os juncos do pântano junto ao rio apenas iluminado pela luz da lua ou as planícies ventosas. Se este é o espaço dos sonhos e de onde vêm os mortos, ele é contraposto a uma outra “ameaça”, desenhada com linhas rectas e trazida pelos grandes edifícios do centro da cidade de Lisboa.

SINOPSE

A obra de estreia de Pedro Costa centra-se no crescimento de dois irmãos, Vicente e Nino, 17 e 10 anos, respectivamente, que terão de aprender a viver sem o pai. Este está doente e sai frequentemente de casa para fazer os seus tratamentos. Uma noite, Vicente assalta uma farmácia e fecha o pai no seu quarto. No dia seguinte pede a Clara, sua namorada e funcionária da escola, que o ajude com o corpo do pai. Depois de uma ida ao cemitério acaba por contar ao irmão que o pai não vai voltar mais. É tempo de mudanças, de aprenderem a viver sós. Chega o Natal e tudo parece correr bem. Contudo, dois credores do pai acercam-se de Vicente para tentar receber um dinheiro que aquele lhes devia. Também de Lisboa vem um tio que, ao saber da morte do irmão, quer levar Nino com ele para a cidade. Numa noite em que Clara e Vicente vão ao parque, o tio aproveita para levar o menino. Quando Vicente vem a casa do tio para recuperar o irmão é também feito cativo pelos credores do pai. Cabe então a ambos os irmãos, agora presos, na última noite do ano, fugir aos seus perseguidores e encontrar o caminho de volta a casa.

CONTEXTOS

NO FINAL DOS ANOS 80... UMA DÍVIDA DE SANGUE

Foi uns anos depois de sair da Escola de Cinema, com apenas 29 anos, que Pedro Costa escreveu e realizou *O Sangue*. É, portanto, um filme marcado por uma forte componente de aprendizagem feito com uma pequena equipa que reunia, entre outros, alguns dos seus colegas. Antecipando o seu extenso trabalho em obras futuras com actores não profissionais, Costa foi buscar o menino Nuno Ferreira a um orfanato para desempenhar o papel de Nino, única experiência deste no cinema até hoje. Do resto do elenco destaca-se a presença de Pedro Hestnes (1) (“Vicente”), Inês de Medeiros (“Clara”), Luís Miguel Cintra (“o tio”), Canto e Castro (“O pai”), Henrique Viana e Luís Santos (“os credores”), Isabel de Castro (“a mulher”) e o cantor Manuel João Vieira (“Zeca”). As filmagens foram feitas em algumas zonas do Barreiro, Vale de Santarém, Valada do Ribatejo no Cartaxo e centro de Lisboa, entre Outubro e Dezembro de 1987. Pedro Costa conta como essa primeira experiência foi complicada, sobretudo pela chuva que prejudicou as rodagens nos exteriores, ainda mais dada a escolha de filmar em película a preto e branco, muito contrastada, sempre no limite da visibilidade.

O Sangue estreou nos cinemas portuguesas a 9 de Dezembro de 1990, pouco mais de um ano após a queda do Muro de Berlim. Este dividira ao meio, desde 1961, a capital alemã em duas partes: a Berlim Oriental e a Berlim Ocidental, tidas como símbolos de dois blocos separados pela Guerra Fria, opondo, por um lado, os países capitalistas, encabeçados pelos Estados Unidos, e por outro lado, os países socialistas, dos quais a União Soviética comunista era o símbolo maior. Se a queda do muro significou a unificação alemã, já mais a leste, o fim da Guerra Fria e as várias revoluções do colapso comunista de 1989, determinariam a dissolução da U.R.S.S



Manifestação de estudantes em 1987,
frente ao Ministério da Educação e Cultura

Em Portugal, a década de 80 viria a servir de “duro despertador” para as promessas de um “mundo novo”, encabeçadas por uma esperança pós-revolução 25 de Abril (2). O novo ambiente de liberdade que se viveu nos anos pós-revolução deixaram na população a expectativa de um crescimento económico. Contudo, em 78, e depois em 1984, Portugal iria necessitar da assistência financeira do Fundo Monetário Internacional (FMI) pois o país encontrava-se num estado de empobrecimento bem maior do que os restantes países da Europa Ocidental. Portugal entrava assim numa nova ordem económica, concretizada também pela admissão de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986, tratado assinado pelo então ainda primeiro-ministro, Mário Soares, no ano anterior. Os anos seguintes seriam de adaptação a uma realidade europeia, já sob a orientação do social-democrata Cavaco Silva à frente dos destinos do país.

Embora de forma implícita, vários são os elementos em *O Sangue* que podem ser relacionados com este período de transformação da história portuguesa. Desde logo, a resistência do mundo dos jovens, de Nino, Vicente e Clara, ao mundo dos adultos pode ser interpretado simbolicamente como a resistência de Portugal às autoridades externas do FMI (e até, de certa forma, à União Europeia). Nesta ordem adulta, o símbolo máximo é o mundo habitado pelo tio, que, com as suas televisões e vídeos (onde Nino pode ver todos os desenhos animados que quiser), roupas novas, idas ao jardim zoológico ou ao restaurante, ilustra uma nova sociedade de consumo. Já no mundo dos jovens, a austeridade de um Portugal pós-revolucionário parece manter intacta uma certa dignidade material. Vicente pergunta ao pai: “e agora este dinheiro todo, de onde é que vem?”. Além disso rejeita o dinheiro que o tio lhe quer dar e não manifesta particular entusiasmo ao receber o salário do patrão. Também Nino rejeita toda a ajuda do tio: “nós não precisamos de ajuda”, diz-lhe. Não quer ir ao cinema como este lhe propõe, nem gosta de restaurantes. Na cena do jantar no Império, o tio pergunta a Nino o que está a rabiscar num papel e este responde-lhe: “Preços. Quando me for embora, pago-lhe.” Estes dois mundos colocam pois em oposição um futuro por vir e um passado que nunca mais será como dantes. No primeiro, um mundo moderno, de possibilidades económicas, que convoca a integração de todos num mesmo espaço (“a princípio estranhas, mas depois habituas-te”, diz o tio a Nino sobre a sua nova casa). No segundo, um mundo intemporal, que, vivendo com pouco e dotado de uma riqueza interior e mitológica ancestral, não se deixa subornar ou domesticar por uma nova ordem moderna e cidadina.

A compreensão das principais características da década de 80 na história do cinema português é também indispensável para compreender *O Sangue*. Por um lado, como refere Paulo Cunha (3), historiador, este foi um período que regressou definitivamente à ficção depois do ímpeto documental que caracterizava o paradigma pós-revolucionário (4). Por outro lado, sobretudo por acção do produtor Paulo Branco e do trabalho com o realizador Manoel de Oliveira com apoios estrangeiros (o exemplo maior será *Le Soulier de Satin*, 1985, obra de quase 7 horas, apoiada por vários países europeus), o cinema português (5) ganhava uma dimensão mais internacional. Em 1983, o Conservatório de Cinema passa a ser denominado Escola Superior de Teatro e Cinema, assinalando-se nessa mudança a transição de uma exclusiva concepção de autor na formação para um tipo de ensino mais técnico e mais sensível às questões comerciais do cinema português. Em 1986, é exibido pela primeira vez, na Cinemateca Portuguesa, *Uma Rapariga no Verão*, de Vítor Gonçalves, um filme que assinala simbolicamente a chegada de uma nova geração de cineastas ao cinema português. Trata-se de um filme que se afigura como um projecto colectivo de uma geração de cineastas que se formara na Escola de Cinema desde finais dos anos 70, com Pedro Costa como seu assistente de realização.

Esta geração, da qual o autor de *O Sangue* faz parte, ficou conhecida como “geração esquecida” ou “perdida” uma vez que a maioria dos seus filmes foi pouco vista e muitos não tinham um programa definido. Desta geração fizeram ainda parte Joaquim Pinto (*Uma Pedra no Bolso*, 1986), Joaquim Leitão (*Duma Vez por Todas*, 1986), Leandro Ferreira (*Contactos*, 1986) Edgar Pêra (*A Cidade de Cassiano*, 1991), Ana Luísa Guimarães (*A Nuvem*, 1991) ou Manuel Mozos (*Um passo, outro passo e depois...*, 1989). Um dos fios unificadores desta geração, algo bem visível no filme de Pedro Costa, é o tema recorrente das personagens em busca do seu lugar no mundo, de pais e filhos em rota de colisão. Esse tema terá uma correspondência ética e estética: um sentimento de orfandade (como Nino e Vicente, sós, sem pai) em relação à história e estética do recente cinema português, o que fará estes cineastas questionar não só a sua própria identidade artística, como a própria noção de uma identidade nacional. Ao contrário da vanguarda do novo cinema português (6) dos anos 60 e 70, ou em franco contraste com os gestos cinematográficos dos maiores cineastas da altura, Manoel de Oliveira e João César Monteiro, esta “geração invisível” o que fez foi sobretudo ficar perto das pessoas e dos seus gestos pequenos do quotidiano, rejeitando as grandes produções e os grandes discursos. Havia nela uma angústia de crescimento que acreditava que o cinema poderia ser o mais expressivo dos meios para fazer sair dos pequenos acontecimentos os grandes temas e os grandes sentimentos.

1) *Aquando da sua edição em DVD, Pedro Hestnes disse que o filme era “um diamante em bruto cheio de carvão à volta” e uma espécie de “fantasma”.* Pedro Hestnes (1962-2011) é um actor importante do cinema português no final dos anos 80 e início dos anos 90. Da sua carreira destacam-se as participações em *O Sangue* (1989) e *Casa de Lava* (1994) de Pedro Costa; *Uma Pedra no Bolso* (1988) de Joaquim Pinto (cf. caderno pedagógico CinEd) e *Um Passo, Outro Passo e Depois...* (1989), de Manuel Mozos; *A Idade Maior* (1989), de Teresa Vilaverde; *Tempos Difíceis* (1988), *Aqui na Terra* (1993) e *Três Palmeiras* (1994) de João Botelho; *Agosto* (1988) de Jorge Silva Melo, *Xavier* (1992) de Manuel Mozos, ou ainda *Le trésor des îles chiennes* (1990) e *Docteur Chance* (1997) de F.J. Ossang.

2) *A revolução de 25 de Abril de 1974, também denominada de Revolução dos Cravos, marca o fim de um período de 41 anos de ditadura portuguesa iniciado a 1933. Este período, a que também se deu o nome de Estado Novo, foi dirigido com mão de ferro pelo presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar.*

3) Cf. Cunha, Paulo, “A “Diferença Portuguesa”? in *Cinema Português: Um Guia Essencial*, São Paulo: SESI-SP Editora, 2013: 215-238.

4) *Deste período destacam-se os documentários: As armas e o povo* (1975), um filme colectivo sobre a própria revolução, realizado e produzido pelos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, com participações de Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, entre outros; *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975) de João César Monteiro sobre um Portugal que vê a sua revolução ameaçada; *Deus, Pátria, Autoridade* (1975), um retrato sobre o regime fascista e *Bom Povo Português* (1980) acerca do período pós-revolucionário, ambos de Rui Simões; *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia-Praia* (1976), um etnográfico filme militante de António da Cunha Telles, sobre a reestruturação de uma comunidade piscatória no Algarve após o 25 de Abril; e finalmente *Torre Bela* (1977), do alemão Thomas Harlan, uma co-produção portuguesa, italiana e alemã, sobre a ocupação por parte de trabalhadores agrícolas sem trabalho e sem terra de uma herdade no Ribatejo durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso, período de actividades revolucionárias, marcante na História de Portugal, decorrido desde a Revolução dos Cravos, iniciada com o golpe militar de 25 de Abril de 1974, e concluída com a aprovação da Constituição Portuguesa, em Abril de 1976).

5) *Manoel de Oliveira e Paulo Branco são dois dos mais importantes nomes do cinema português. O primeiro é o realizador mais internacional de sempre do cinema nacional com uma carreira que se expande ao longo de oito décadas e com obras-primas absolutas como Amor de Perdição* (1979), *Aniki Bóbo* (1942) (cf. caderno pedagógico CinEd) ou *Vale Abraão* (1993). O segundo é não só o maior produtor português, tendo produzido obras de autores nacionais - Manoel de Oliveira, João César Monteiro, João Canijo, João Botelho, Teresa Villaverde ou Pedro Costa - mas também um importante produtor no cinema europeu - tendo trabalhado com Wim Wenders, David Cronenberg, Alain Tanner, Werner Schroeter, Raúl Ruiz, Chantal Akerman, Valeria Bruni-Tedeschi, André Techiné, Christophe Honoré, Jerzy Skolimowski, Sharunas Bartas, Paul Auster, entre outros.

6) *O novo cinema português surge nos anos 60 fortemente inspirado pelo neorealismo italiano e pela nouvelle vague francesa. Ligado aos temas da procura da identidade humana e do retrato das realidades de um país profundo, o movimento aliou as preocupações de índole etnográfica a uma estética não classicista e ao uso de técnicas mais ligeiras na captação de imagem e som. As quatro obras mais ilustrativas da estética e do universo do novo cinema português são Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa, *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e *Domingo à Tarde* (1965) de António de Macedo.

AUTOR: PEDRO COSTA, UM CINEASTA DO MUNDO E DA MARGEM

Pedro Costa (Lisboa, 1959) é hoje, incontestavelmente, o mais importante cineasta português contemporâneo. Durante a sua formação, depois de passar por uma licenciatura em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, decidiu estudar cinema no Conservatório (78-81) onde foi ensinado e influenciado por cineastas como António Reis, Paulo Rocha e Alberto Seixas Santos. Entre as suas primeiras experiências contam-se a assistência de realização dos já referidos *Uma Rapariga no Verão*, 1986 (Vitor Gonçalves), e *Duma Vez Por Todas*, 1986 (Joaquim Leitão) e ainda de *Agosto*, 1988 (Jorge Silva Melo) e *Um Adeus Portugêses*, 1986 (João Botelho).

Depois da sua primeira obra, a curta-metragem produzida para a RTP, *É tudo Invenção Nossa*, 1984, Pedro Costa assina este *O Sangue*, sua primeira longa-metragem, que viria a ter estreia mundial no Festival de Cannes. Cinco anos depois, ainda com Inês de Medeiros e Pedro Hestnes no elenco de actores, Costa iria a Cabo Verde filmar *Casa de Lava*, 1994. O filme, descrito como uma adaptação livre de *I Walked with a Zombie*, 1943, de Jacques Tourneur, conta a história de Maria, uma enfermeira portuguesa, que leva Leão, um trabalhador da construção civil em coma, de Portugal para o seu país natal, Cabo Verde. O filme continua o trabalho sobre o tema da “casa” e da busca de raízes, mas desta vez do ponto de vista da relação entre Portugal e a cultura emigrante cabo-verdiana (7), questão que não mais iria deixar o seu cinema.



No ano seguinte Pedro Costa realiza *Ossos*, 1995, uma ficção filmada no bairro das Fontainhas, subúrbio de Lisboa, onde faria mais dois filmes: a denominada Trilogia das Fontainhas. O primeiro narra a história de um casal que, vivendo em extrema pobreza, tem subitamente um filho. Perante a incapacidade de o sustentar e os impulsos suicidários da mãe, o pai tenta vender a criança. O filme, que viu a sua fotografia premiada no Festival de Veneza, iria deixar uma marca profunda no seu autor. Pedro Costa, ao utilizar vários dos habitantes do bairro como actores não profissionais no filme, deixou-se fascinar e emocionar pelas histórias destes moradores nas margens da sociedade, por um mundo de sobrevivência e pobreza. Em particular por Vanda, que em *Ossos* é a personagem Clotilde, e pela sua irmã Zita. Para lá da sua beleza selvagem, a fazer lembrar a figura de Frida Khalo, Costa quis saber como era a vida daquelas pessoas. Por isso, entra *No Quarto da Vanda*, 2000, no seu próximo filme. Além dessa relação de curiosidade e amizade por Vanda, Pedro Costa conta, na sua conversa com o cineasta francês Jean-Pierre Gorin (8), que a passagem de *Ossos* para *No Quarto da Vanda*, no que implicou de mudança de método de trabalho, se deveu a aperceber-se que trabalhar com uma grande equipa de cinema, actores profissionais, camiões com material, perturbava o quotidiano, a noite dos operários, mulheres-a-dias, que tinham de acordar diariamente às cinco da manhã. A reputação internacional do cineasta cresceu sobretudo com este segundo tomo da trilogia das Fontainhas (teve uma menção especial no Festival de Locarno) com o qual, com uma equipa reduzida, com iluminação natural, se introduziu no quarto de Vanda e ouviu um relato de vida, de toxicod dependência, na primeira pessoa. Filmou em digital 170 horas do qual resultaria um filme entre o documentário e a ficção, de 170 minutos. A partir deste filme, de viragem, o cineasta decidiu abandonar o uso da película mas também o impulso de composição do cenário para contar histórias e criar um mundo. Resolveu antes instalar-se num mundo real, já existente, e encontrar nele essas mesmas histórias.



Segue-se *Où gît votre sourire enfoui?*, 2001, um documentário para a série de filmes sobre cineastas, *Cinéma, de notre temps*, sobre o processo de montagem no cinema do casal de realizadores, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Ainda na sequência deste, *6 Bagatelas*, 2001, é uma curta-metragem que usa cenas não utilizadas nesse filme sobre os cineastas. O seu próximo trabalho mais significativo, terceiro tomo da já aludida trilogia, é *Juventude em Marcha* (2006). Se *No Quarto de Vanda* foi ela que o “convidou” para o seu quarto, num impulso que se revelou sobretudo estático e observador, agora o impulso era dado pelo emigrante cabo-verdiano Ventura e é mais errante: foi ele e a sua deambulação que levaram Pedro Costa a conhecer os espaços e a mostrar as pessoas. Filmado durante 15 meses nas Fontainhas, o filme ambienta-se no processo de destruição do bairro e a passagem dos seus habitantes para um outro espaço, o bairro social do Casal da Boba. É neste contexto que Ventura deambula procurando pelos seus filhos e por uma casa para se instalar no bairro.

Depois da realização de várias outras curtas-metragens — *Tarrafal*, 2007, *The Rabbit Hunters*, 2007, *O Nosso Homem*, 2010, *Sweet Exorcism*, 2012, — e de um retrato intimista da cantora Jeanne Balibar, *Ne Change Rien*, 2009, feito para o canal ARTE, Pedro Costa realiza aquela que é a sua última longa-metragem até à data. *Cavalo Dinheiro*, 2015, que o levou à vitória do galardão de melhor realizador no Festival de Locarno, retoma a pessoa-actor-personagem de Ventura. Ventura está doente, no hospital, e num tempo que parece já ser reduzido, lembra o seu passado, dos tempos vividos em Portugal, o período da revolução e os seus fantasmas pessoais que são também os de todo um país que o acolheu há já muitos anos.

(7) Cabo Verde, país da África Ocidental composto por um arquipélago de 10 ilhas, foi descoberto por navegadores portugueses em 1460. Seguiu-se um longo processo de colonização que só iria terminar a 5 de Julho de 1975 com a independência do país e na sequência da revolução portuguesa de 25 de Abril de 1974. De toda esta forte ligação ressurgiu em parte uma forte vaga de emigração de cabo-verdianos para Portugal, sobretudo com a independência do país africano.

(8) Cf. Extras do dvd *Letters from Fontainhas: Three Films by Pedro Costa* editado pela Criterion Collection.

O FILME NO CONTEXTO DA OBRA: O SANGUE E O INÍCIO DE UMA ÉTICA DE TRABALHO

Philippe Azoury, num texto intitulado “Órfãos” (9), escreve que *O Sangue* é simultaneamente um primeiro filme e um filme à parte, mais lírico, em relação aos que se lhe seguirão. A esta ideia podemos acrescentar que uma primeira obra de um realizador contém sempre, e ao mesmo tempo, tanto características em germen que mais tarde serão exploradas, como uma certa inocência, própria da juventude. Para compreender então o papel da primeira longa-metragem de Pedro Costa no restante da sua obra importa não perder de vista esta dualidade.



Um bom exemplo que expressa esta dupla acepção é a forma como o filme aborda o tema da casa. O processo de crescimento de Vicente, e sobretudo de Nino, implica o fugir da casa dos credores e do tio, respectivamente. Por um lado, pode dizer-se que aqui começa o problema fundamental de Pedro Costa, a relação com a casa, como uma raiz que nos liga a um espaço. Mas por outro lado, se em *O Sangue*, a casa prende, em relação a Ventura ou Vanda, a casa será um lugar de refúgio, que abriga. Ainda recuperando o texto de Azoury: “Em *O Sangue* é preciso cortar o laço-casa. Para Vanda e Ventura já só a casa constitui um laço”. As relações coloniais entre Portugal e os emigrantes cabo-verdianos, a vinda de Leão para a sua terra em *A Casa de Lava*, a ligação dos habitantes ao bairro das Fontainhas em *No Quarto da Vanda* ou *Juventude em Marcha*, ou mesmo, simbolicamente, a relação afectiva do casal Straub-Huillet à sala de montagem (10), em *Où gît votre sourire enfoui?*, permitem modelar todo o cinema de Pedro Costa como um movimento contínuo na procura de uma casa. Movimento esse que começa no final de *O Sangue*, com o olhar determinado de Nino e o seu “vou para casa”, dito, momentos antes, a Clara (01:27:55).

Finalmente, o tema da casa tem ainda uma outra leitura. Pedro Costa, referindo-se a *O Sangue*, disse que era “um filme muito protegido pelo cinema”. Tal significava que essa “protecção” era feita de citações e influências de vários autores com que Costa aprendeu a sétima arte (cf. Filiações, p. 12). É neste sentido que a ida para casa de Nino significará também o próprio crescimento do cineasta, na acepção de encontrar uma “casa própria”, isto é, um universo temático e estético seus. À perda de inocência de Vicente e Nino irá corresponder uma progressiva perda de um lirismo e tom poético na evolução do universo na obra de Costa. A exemplificá-lo está o abandono do uso do preto e branco (que reservará apenas para o retrato da cantora Jeanne Balibar em *Ne Change Rien*), das puras ficções e, mais tarde, a partir de *No Quarto da Vanda*, da película em favor do digital.



A “casa própria” que Pedro Costa erigirá prescindirá de todo o luxo e caminhará no sentido de um despojamento de meios, investindo numa ética muito própria de trabalho, inseparável de uma ética no tratamento com as pessoas. Como que obedecendo à ordem de Clara a Vicente, “mais perto, mais perto”, o cineasta fará uso de uma equipa reduzida, de câmaras portáteis para se aproximar cada vez mais das pessoas que quer observar. Só criando um laço familiar com elas, numa indistinção de prioridades entre o cinema e a vida, pode de facto assumir o seu grau de empenhamento. Para Pedro Costa, “o cinema é um ofício, é como ser pedreiro.” Podemos dizer que o orgulho num modo de vida sem grandes posses, como o de Ventura e Nino (cf. Contextos p. 6), irá depois representar o espaço onde Pedro Costa quererá fazer cinema. À margem das grandes produções, só o pequeno aparato técnico lhe permitirá sair de casa todos os dias de manhã e ir aos mesmos sítios, com as mesmas pessoas, filmar um determinado assunto.

Outros elementos já presentes em *O Sangue* passarão para as obras posteriores. Desde logo, o trabalho com não actores que começou com a direcção de Nino. Depois, o uso de planos retrato (cf. Análise de um fotograma p. 18) que Pedro Costa continuará a utilizar para fixar as expressões de Vanda ou Ventura. Ainda o privilégio dos planos fixos, longos e lentos, com momentos de silêncio, muitas vezes na penumbra ou em contraluz, trabalhando quer o contraste entre o visível e o audível, quer o espaço da reflexão e do recolhimento, da palavra como instrumento das histórias. Ou mesmo a importância dada aos espaços de transição entre as personagens, como será o caso das portas, das janelas, das ruas mal iluminadas ou dos caminhos no bosque.

Quer pelos elementos técnicos, quer por virtude dos seus temas, pode dizer-se, em jeito de conclusão, que *O Sangue* se afigura como primeira trama de uma longa tapeçaria formada pelo conjunto da sua obra até à data. Esta “tecelagem”, minuciosa e paciente — como refere Straub em *Où gît votre sourire enfoui?*: “o génio não é mais do que uma longa paciência.” —, é feita contra uma ideia de pressa e entrelaça vários elementos que surgem e ressurgem. Não só técnicos e personagens, mas também situações, cartas, frases, cenas que se reutilizam de filme para filme. Esse ressurgir constante de elementos, como trabalho de insistência, não só dá coerência a uma visão de autor, como afirma uma dimensão familiar e artesanal em todo o seu cinema.

(9) In *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*, Ed. Ricardo Matos Cabo, Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

(10) Em toda a história do cinema, os filmes da dupla Straub-Huillet são um dos melhores exemplos do rigor no trabalho da montagem cinematográfica. O retrato do modo de trabalho da dupla surge espelhado no filme de Pedro Costa que acompanha o processo de edição de *Sicília!* (1999). Em *Où gît votre sourire enfoui?* a câmara paciente de Costa fixa-se num canto escuro na sala de montagem dos realizadores, que vão discutindo, expressão a expressão, fotograma a fotograma, as formas mais justas e criativas de ligação das imagens do seu filme. Ao ver *Où gît* torna-se claro para o espectador que, devido ao perfeccionismo de Straub e Huillet, a sala de montagem adquire um estatuto de “casa escura”, onde ambos vivem por uma longa temporada, partilhando ideias, histórias e obsessões.

FILMOGRAFIA

É Tudo Invenção Nossa (1984)

O Sangue (1989)

Casa de Lava (1994)

Ossos (1997)

No Quarto da Vanda (2000)

Où gît votre sourire enfoui (2001)

6 Bagatelas (2001)

The End of a Love Affair (2003)

Ne change rien (2005)

Juventude em Marcha (2006)

Tarrafal (2007)

The Rabbit Hunters (2007)

O nosso Homem (2010)

Sweet Exorcism (2012)

Cavalo Dinheiro (2014)

FILIAÇÕES

Sendo este um filme fortemente influenciado pela memória do cinema estes são alguns exemplos onde essa dívida e inspiração se torna mais explícita. Quer no filme de Murnau, quer no de Laughton, está presente, como em *O Sangue*, o papel evocativo, romântico e fantástico do rio. Em *Mouchette*, de Robert Bresson, também uma obra sobre o crescimento desamparado de uma jovem, a estalada que a heroína recebe, surge citada no famoso início do filme de Pedro Costa. Finalmente, o par amoroso de *They Live by Night*, composto por Bowie, um foragido da cadeia, e Keechie, a filha de um dono de uma gasolinheira, tem de apreciar os últimos momentos de felicidade antes da inexorável tragédia que os vai separar para sempre. É o mesmo ambiente de harmonia final vivido entre Vicente e Clara, no conforto da casa (cf. Análise de um plano p. 19), antes dele e Nino serem raptados.

1 - *Sunrise, a song of two humans*, 1927, Friedrich W. Murnau

2 - *Mouchette*, 1967, Robert Bresson

3 - *The Night of the Hunter*, 1955, Charles Laughton

4 - *They Live By Night*, 1948, Nicholas Ray

1



2



3



4

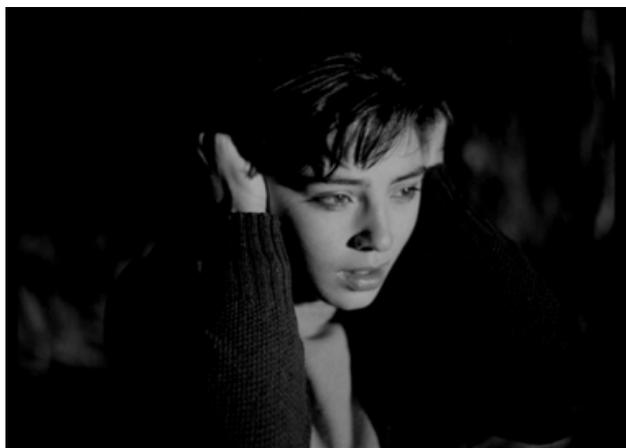


TESTEMUNHOS: AS PESSOAS QUE FIZERAM O SANGUE

MANUELA VIEGAS, MONTADORA

Manuela Viegas foi montadora profissional de cinema durante muitos anos e é actualmente professora nessa área na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Entre os filmes em que trabalhou destacam-se, além deste *O Sangue*, *Conversa Acabada* de João Botelho e *Silvestre* de João César Monteiro, ambos de 1981. Montou ainda *O lugar do Morto* de António-Pedro Vasconcelos (1984), *A Idade Maior* de Teresa Vilaverde (1991) e *Corte de Cabelo* e *Mulher Polícia* ambos de Joaquim Sapinho (1995, 2003). *Glória* (1999) é o seu único filme como realizadora.

“Montei *O Sangue*, e esse trabalho foi instrutivo naqueles anos. Com Pedro Costa, meu colega de curso de cinema, do mesmo ano, tinha uma relação divertida. E era o primeiro filme dele, com todas as angústias e iluminações súbitas que isso comportava. Eu tinha começado antes com a montagem de *Conversa Acabada* de João Botelho e já tinha trabalhado em alguns filmes. Mas ali vimos possibilidades para as ligações entre imagens e destas com as músicas e as vozes, como se estivéssemos a voltar atrás e a inventar tudo do início. A escolha das músicas é do Pedro e foi importante, influenciou o tom da montagem do filme, trouxe sensualidade. (...) Lembro-me que chegámos a interromper a montagem para ir filmar mais uns planos, como aquele da Inês, à noite, em que ela leva as mãos à cabeça e tapa os ouvidos para não ouvir nada. A escrita deste primeiro filme do Pedro e alguma coisa daquelas personagens e daquelas elipses ficou para sempre no nosso cinema e isso acho que se vê nos filmes dos novos.”



IMAGENS DE RITA LOPES ALVES PARA O STORYBOARD DE O SANGUE



PEDRO CALDAS, DIRECTOR DE SOM

Pedro Caldas é um dos mais importantes profissionais na área do som para cinema em Portugal. Do seu currículo constam colaborações com Jorge Silva Melo, João Botelho, Margarida Gil, Miguel Gomes, João César Monteiro, Vítor Gonçalves, António-Pedro Vasconcelos, Joaquim Sapinho, entre outros. Na realização assinou a sua primeira longa-metragem, *Guerra Civil* (2010), depois de uma carreira com já várias curtas-metragens.

“Uma das primeiras memórias que guardo de *O Sangue* são as filmagens à noite em Valada do Ribatejo, junto ao rio Tejo. Eram imensos quilómetros até lá e íamos e vínhamos todos os dias, pelo que me pareceu imenso tempo, como se o tempo tivesse parado. (...) Normalmente, nestes tempos a preocupação com o som na filmagem ainda era pouca. O que era importante era assegurar a imagem e desde os primeiros minutos que o Pedro tinha uma verdadeira obsessão positiva por ela, com a sua textura, densidade. Mas como ele era um melómano, provavelmente, já tinha na cabeça determinadas ideias de som e, sobretudo de utilização da música, que depois iria trabalhar durante a montagem. Aliás, como era prática comum na altura não haver condições para dar tempo e espaço ao som na rodagem, as ideias de som tinham que ser, muitas delas, concretizadas na pós-produção. E isso nota-se no filme, sobretudo, o trabalho mágico de mistura de som do Gerard Rousseau que em apenas três dias conseguiu criar aquelas atmosferas sonoras incríveis e concretizar toda a concepção sonora que o Pedro imaginou para o filme. Acho que foi um verdadeiro trabalho de alquimia. (...) Sobre a rodagem lembro-me ainda como achei surpreendente o carinho e a paciência do Pedro com o Nuno Ferreira [Nino], compreendendo que, sendo uma criança, tinha de o puxar para o seu filme. E é afinal um sinal de perseverança do próprio Pedro que, apesar das dificuldades da rodagem, levou sempre a sua adiante, defendendo contra tudo e todos, o seu filme.”

CAPÍTULOS DO FILME



1 – Ao amanhecer (ou ao anoitecer) o pai vai-se embora. (00:00 a 04:07) (cf. Análise de um fotograma p. 18)



2 – Genérico (04:08 a 05:08)



3 – Clara e Vicente procuram Nino e Rosa no bosque. (05:09 a 08:35)



4 – O pai regressa a casa depois do tratamento e janta com os filhos. Depois volta a sair. (08:36 a 16:02)



5 – Vicente chega atrasado ao trabalho e o colega Zeca avisa-o que uns “amigos” procuram por ele. (16:03 a 18:31)



6 – Vicente assalta uma farmácia. (18:32 a 21:05)



7 – Vicente pede ajuda a Clara. (21:06 a 21:55)



8 – Vicente leva o corpo do pai para o cemitério com a ajuda de Clara. (30:37 a 36:53)



9 – Vicente e Nino reorganizam a sua vida após a partida do pai. (28:09 a 35:50)



10 – Clara leva Nino ao bosque para lhe contar um segredo. (35:51 a 40:17)



11 – Vicente vai cortar um pinheiro para o Natal e surgem-lhe ao encalce dois credores do pai. (40:18 a 41:35)



12 – O tio dos rapazes vem de Lisboa visitá-los e, ao saber da morte do irmão, tenta, sem sucesso, levar Nino. (41:36 a 49:12)



13 – Uma nova família: Vicente, Nino e Clara preparam-se para o Natal. (49:13 a 52:26) (cf. Análise de um plano p. 19)



14 – Vicente e Clara passeiam no parque. (52:27 a 58:15) (cf. Análise de uma sequência pp. 20-21)



15 – O tio rapta Nino. (58: 16 a 01:01:10)



16 – Nino desperta em casa do tio no centro de Lisboa. (01:01:11 a 01:04:10)



17 – Vicente vem buscar Nino mas é também raptado pelos credores. (01:04:11 a 01: 06: 06)



18 – O tio tenta conquistar a amizade do sobrinho levando-o a comprar roupas e ao jardim zoológico. (01:06:27 a 01:10:56)



19 – Vicente desperta no seu cativeiro. (01:10:57 a 01:13:57)



20 – Nino janta fora com o tio e o seu filho, Pedro. Depois espera que o irmão o venha buscar. (01:13:58 a 01:17:37)



21 – Nino escapa de casa do tio e encontra Clara. (01:17:38 a 01: 01:26:13)



22 – Vicente escapa-se também e confronta o seu tio. (01:26:14 a 01:29:46)



23 – Nino vai de barco para casa. (01:29:47 a fim) (cf. Análise de um fotograma p. 18)

QUESTÕES DE CINEMA

1 – AS IMAGENS: UMA ILHA RODEADA DE INVISIBILIDADE POR TODOS OS LADOS

Em grande medida o trabalho de um realizador consiste em escolher o que deve mostrar e o que deve sugerir. Ou, por outras palavras, entre as ideias ou sentimentos que quer transmitir ao espectador e aquilo que quer deixar à sua imaginação. Tendo esta relação em mente pode dizer-se que o princípio que orienta a escolha das imagens de *O Sangue* é o de “esconder para mostrar mais”. Desde logo esconder parte da história, deixando muitas questões por resolver: o que aconteceu de facto ao pai de Nino e Vicente?; qual o segredo que Clara quer contar a Nino e não se lembra?; qual é a “maior invenção humana” que Nino parece saber?; quem é o morto recolhido no rio?; o que se passa afinal com o primo de Nino, Pedro? Todas estas questões, ao não serem respondidas pelo realizador, tornam o filme mais ambíguo, deixando mais liberdade de imaginação ao espectador.



Esta ambiguidade também é uma questão cromática. Por um lado, várias são as cenas em que Pedro Costa decide filmar com uma luz natural escassa podendo dar a entender que está a amanhecer ou anoitecer. Por exemplo, a abertura do filme com o primeiro confronto de Vicente com o pai. Por outro lado, como se referiu desde a abertura deste caderno, em *O Sangue* “o negro é uma cor”. Isto é, em vários momentos do filme, vemos apenas o rosto das personagens e tudo o resto está na penumbra, ou em alguns casos, a personagem parece fundir-se com a paisagem. Essas escolhas não só permitem que o espaço deixado fora do espectro de visão da câmara (o fora-de-campo) se expanda mesmo para o interior da imagem, como permite evocar para o espectador um ambiente de medo e de algo sobrenatural.

Se a escuridão é o domínio do medo, em *O Sangue* toda a invisibilidade é um tema em si. Tal como o sangue que une os irmãos e que dá título ao filme mas que praticamente nunca se vê, várias são as coisas presentes que, ou não se vêem, ou tem um estatuto de leveza sobrenatural. Aliás, desde a segunda cena do filme em que podemos ver as crianças na cama a dormirem um sono agitado, que se poderá colocar a questão: isto aconteceu mesmo ou foi tudo um sonho? Para esse ambiente contribuem vários elementos. Por exemplo, a vaga expectativa que o pai possa afinal de contas regressar (dos mortos?) a qualquer momento; ou a deambulação das pessoas que, como zombies ou espectros, assistem à recolha do corpo morto do rio na noite em que Vicente e Clara vão ao parque; ou ainda o leve sussurro das vozes, as sombras deformadas pelos candeeiros na noite e a importância do nevoeiro (cf. Análise de uma sequência pp. 20-21) e do vento, que enfuna a cortina no quarto onde Vicente é mantido cativo. Desse mundo fazem ainda parte a sessão espírita que um dos credores parece querer fazer, as enormes árvores retorcidas do bosque ou as idas ao cemitério.

Esta estranheza e ambiguidade são também associadas ao casal Vicente-Clara. A ele está associada a cor negra e, dada a sua relação ambivalente com o pai em que não sabemos se é sua vítima ou seu carrasco, várias são as situações em que Pedro Costa o filma como filmaria um agressor, provocando a dúvida no espectador. Dois exemplos. O primeiro é logo após a sequência do cemitério em que vemos Nino a dormir no seu quarto e há uma sombra e depois uma mão que surge sobre o seu rosto (27:13). Imagem ameaçadora que depois se revela ser Vicente a acariciar a testa do irmão. O segundo, uns minutos antes, quando Vicente segue Clara na rua para lhe pedir ajuda (21:38) e a segura por um ombro. Mais uma vez: agressor ou vítima?





Por sua vez Clara, associada ao branco que veste, Pedro Costa filma-a como uma aparição. No primeiro plano desta sequência (cf. Análise de uma sequência p. 20), Clara irrompe, repentinamente, como uma assombração. Aparição que se concretizará mais tarde quando no provador de uma loja Nino ouve Clara, sem a ver, que lhe diz: “Nino, agora já não te perco. Não fiques triste, finge que não é nada. Espera por mim.” (01:09:06) Pouco depois ela ressurgirá, como aparição, no aquário dos peixes e depois, de facto, junto a uma armação metálica.

Finalmente, importa referir que, frequentemente, Pedro Costa recorre à metonímia para filmar apenas uma parte, uma pequena ilha de visibilidade, deixando-nos imaginar o todo. Um exemplo especialmente recorrente é o papel das mãos. Não são só mãos que agarram, abraçam, puxam, elas que simbolizam toda e qualquer relação. Como quando o dedo de Pedro toca a mão de Nino (01:05:30), tentando conhecê-lo. Ou quando, mais tarde, a mulher que mantém preso Vicente, o tenta acalmar pondo-lhe uma mão sobre a mão dele (01:21:50). Em ambas as situações a mão do “intruso” será repelida.



O QUE SE OUVI TAMBÉM É UMA IMAGEM

Num dos mais importantes livros escritos sobre cinema até hoje, *Notas sobre o Cinematógrafo*, 1975, composto como uma compilação de ideias sobre a arte da realização de um filme, o seu autor, o cineasta francês Robert Bresson, escreve: “O que é para o olhar não deve ser redundante com o que é para o ouvido.” Esse princípio, que seguramente Pedro Costa conhecia, é seguido à letra na composição sonora deste filme. Dê-se como exemplo a cena de abertura. Antes de vermos o que quer que seja ouvimos o som de passos (primeiro de uma, depois de duas pessoas), da trovoada, da lama, de um motor. Só então assistimos ao encontro do pai e do filho, dispensando dar a ver qualquer chuva ou lama, uma vez que estas já “integraram”, pelo som, as imagens seguintes.

É conhecida, sobretudo por motivos técnicos, a dificuldade da captação do som no cinema português até muito recentemente. Em *O Sangue* vários dos planos tiveram o som refeito em estúdio devido a essa dificuldade. Contudo, essa circunstância ajustar-se-á ao princípio de compor uma trilha sonora que veiculasse a dimensão onírica acima expressa. Para tal efeito, muitos dos sons captados durante a filmagem foram depois trabalhados na mistura final em pós-produção para se obter tal efeito. O resultado é que também o som nos dá esse mundo do maravilhoso, da ambiguidade que rodeia as personagens.

Além da composição sonora evocadora (cf. Análise de uma sequência p. 20) que vai mudando lentamente e preparando o que se vê, pode dar-se ainda o exemplo da construção do ambiente sonoro da vizinhança da casa de Nino e Vicente onde se ouvem o ladrar dos cães, o chorar das crianças, o vozear dos habitantes das casas contíguas, os alarmes, etc. Contudo todos estes elementos surgem esparsos, como que avisando o ouvido do mundo vivo que transcende o que se vê no ecrã. As respirações ofegantes, as vozes baixas e sussurradas das personagens — uma das instruções precisas de Pedro Costa a alguns dos seus actores durante a filmagem — contribuem para esse ambiente que oscila entre o maravilhoso e o terrível.

Várias são as músicas utilizadas durante o filme: excertos de *O Pássaro de Fogo* de Igor Stravinsky, *This is the Day* da banda pop dos anos 80 The The, a melodia infantil do início (citação directa de *The Night of the Hunter*, de Charles Laughton), excertos de composições típicas do cinema clássico americano, ou mesmo melodias compostas e cantadas pela personagem de Zeca interpretada pelo conhecido músico português Manuel João Vieira. Sendo Pedro Costa um melómano — durante vários anos teve um programa de rádio — as suas selecções musicais potenciam a atmosfera cambiante do filme. A familiaridade e desconstracção das sequências no local de trabalho, o misterioso e sobrenatural sobretudo com o uso de Stravinsky, o onirismo da melodia infantil, ou a nostalgia da juventude através da música pop.

Pode por tudo isto dizer-se que todo o trabalho sobre o som e a música de *O Sangue* tem seguramente o papel de dar a ver mais do que está no ecrã, estendendo o campo do visível, sem eliminar a sutileza da imaginação e da ambiguidade.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

A PARTIDA DO PAI

Capítulo 1. (00:00:17 e 01:33:17)

Pode dizer-se que o fotograma é, pela sua natureza, mais fotográfico do que cinematográfico. Se o plano fixo nos dá a grau máximo de imobilidade para a câmara durante a rotação, ele, como todos os outros tipos de planos, são compostos por elementos ainda mais singulares e imóveis, as imagens fixas impressas na película, ou fotogramas. É a ligação de todos estes elementos durante a projecção que dá a ilusão de movimento.

Decidimos escolher um fotograma que abre o filme e que encontra um certo eco, ou par, num outro fotograma no final do filme. Se todo o filme é, de certa maneira, uma viagem dos seus protagonistas, este é uma obra sobre a passagem à idade adulta, ilustrado simbolicamente como uma travessia entre dois rostos: do de Vicente ao de Nino. A primeira imagem do filme, depois de vários segundos de negro e do som de passos, é da cara de Vicente, sério, sobrancelhas quase franzidas, no centro do plano. Dentro de instantes soará como um trovão uma estalada, a do pai, e a sua frase submissa que contrasta com o seu tão insubmisso olhar: “faça de mim o que quiser.” A última imagem do filme é de Nino, olhar também resoluto, como o irmão mais velho, também no centro do plano, a guiar um barco em direcção a casa, depois de ter fugido de casa do tio, no centro de Lisboa.

A travessia que aqui se pode encontrar relaciona-se quer com um movimento de crescimento, quer com um movimento geográfico. No primeiro, Vicente confronta o pai, seja quando este faz menção de se ir embora, seja face à sua situação de doença na qual pouco acredita. Na imagem imediatamente a seguir a esta que escolhemos de Vicente, Pedro Costa enquadrará o pai de forma em tudo semelhante, isto é, o filho sempre “à altura”, formal e temática, do pai. Em todo o filme Vicente mostrará essa atitude de adulto, pois que, ante a ausência do pai, terá um irmão para cuidar. Pelo contrário, Nino é um rapaz de 10 anos que terá de crescer. Etapa intermédia aliás bem visível na cena em que este decide vestir-se tal qual o irmão mais velho. Mas o acto derradeiro de crescimento — que fará com que Nino, neste último fotograma, adquira a mesma expressão, séria e determinada, do irmão — é o da fuga ao tio e o da descoberta do caminho para casa. Por isso o segundo movimento é geográfico. Na primeira sequência do filme há um pai que foge e um filho, que acabara de crescer com aquela estalada e que regressa a casa, com Nino, a situação é semelhante. Também ele, “preso” pelo tio, terá de fugir e regressar, sozinho, sem se perder, a casa. Dois irmãos, a mesma viagem de crescimento.

Formalmente, os dois fotogramas também se relacionam. Além da centralidade dos jovens, quer num quer noutro, o fundo surge desfocado (tecnicamente designado por falta de profundidade de campo) acentuando a subjectividade das personagens. Essa centralidade completa-se com o facto de, na imagem de Vicente, que veste negro por oposto ao branco de Nino (cf. O que está em jogo p. 5), surgir de fora de campo a mão do pai que lhe baterá na face.



Nunca aqui haverá um plano de conjunto dos dois, excepto quando já sabemos que a partida do pai é inevitável. Também na imagem de Nino, este falará com o barqueiro que nunca vemos, que lhe fará perguntas a partir do fora de campo.

Se já ficou expresso que uma das influências de *O Sangue* é o cineasta Robert Bresson (cf. Filiações p.12), os olhos de Vicente e Nino em ambos os fotogramas ilustram um tipo de olhar muito presente nos filmes do realizador: o “olhar interior”. Um olhar que não sendo vazio ou ausente, pela sua intensidade, parece virado para o interior, a “alma” da personagem. Se juntarmos a esta força evocadora do olhar (muitas vezes para fora de campo) e à centralidade no plano, os momentos de silêncio das personagens e sua imobilidade, chegamos a uma das características da realização de Pedro Costa, os planos-retrato. Estes procuram, por via de uma depuração, chegar a uma intensidade dramática das personagens. Isto é, precisamente por via da imobilidade chegar ao máximo da mobilidade emocional.

ANÁLISE DE UM PLANO

UMA NOVA FAMÍLIA

Capítulo 13. (52:09 – 53: 38)

Após ter expulso o tio, Vicente resguarda-se na sua casa com Clara e Nino. É Natal, o menino assobia o “jingle bells”, Vicente enfeita a árvore e Clara varre. Quadro momentâneo de tranquilidade doméstica. Mas a ameaça paira: Vicente diz que “ele não vai desistir”, referindo-se ao tio, Nino recebe das mãos do irmão uma calculadora como prenda (mais tarde aprenderá os preços das coisas, mas por agora ela serve apenas para fazer música) e Clara olha pela janela lá para fora e vê o espaço desabrigado que os espera, onde a haver árvores, elas são assombradas.



O plano escolhido para análise surge então como momento de suspensão do tempo: “temos tempo”, ouvimos Vicente dizer mesmo antes de vermos os três. Composição triangular, como Maria, José e o Menino Jesus, no sofá da sala. Pedro Costa filmará os três com um travelling à frente, muito lento, num movimento não muito comum ao resto do filme. Várias são as vezes que a câmara se mexe mas quase sempre para acompanhar o movimento das personagens (por exemplo, no belíssimo travelling lateral ao som de Stravinsky que acompanha a corrida de Clara e Vicente pelo bosque, 40:19). Aqui, pelo contrário, os três estão imóveis e é o realizador que procura desenhar com a câmara uma aproximação. Uma aproximação dos três, recortando no espaço uma nova família (afastados que estão o pai e as outras figuras parentais, o tio e os credores).

Esta aproximação progride do tacto familiar (12) à tensão sexual que irá resvalar para a sequência seguinte, terminando esta com uma simbólica relação física entre Vicente e Clara à beira do rio (01:00:20). Mas o plano começa pelo toque da mão de Clara sobre a camisola de Vicente (aliás, de Nino mas que ele agora veste), símbolo da aproximação dos dois irmãos após a morte/partida do pai. Clara quer coser-lhe a camisola e ele também se preocupa-se com ela “Olheiras”, diz ele, pondo-lhe a mão no rosto. “É das crianças”, responde ela, mas nós sabemos que é muito mais do que isso, que é do peso da noite, do fardo de crescer.

(12) Como refere Sofia Sampaio no seu ensaio sobre o filme: “Nós não precisa-mos de ajuda: materialidade e ética em *O Sangue*, de Pedro Costa”, in *Atas do II Encontro Anual da AIM*

Entretanto, o travelling vai obedecendo às palavras cada vez mais sussurradas de Clara para Vicente: “mais perto, mais perto.” À medida que a câmara se aproxima dos rostos do casal, Nino sai do campo visível. Saída fatal, pois, do seu sono este já só acordará em casa do tio, depois de ter sido raptado, enquanto Clara e Vicente estavam no parque. Trata-se de um desaparecimento simultâneo, na história e no plano, como se, ao “descuido” das personagens, correspondesse um abandono de Nino, consciente, por parte do cineasta. Esta “saída” de Nino do plano permite focar no amor e no medo de Clara e Vicente. Ela sente que ele está com medo (“estás a tremer”) das ameaças da noite, mas também das ameaças da carne. A noite lá fora está pejada de cadáveres e névoa e só o “Escuro”, o cão, nela habita sem receio. Cá dentro há o calor e a luz mas também a inquietude do sangue que ferve.

Desde a cena em que Clara deixa cair os livros, lhe pega na mão ensanguentada e o “salva” (21:46), que ela o quer ajudar (“pede-me coisas”). Entre essas “coisas” a pedir poderia estar um beijo, no grande plano dos dois, com que termina o movimento da câmara, mas este não acontece. Os sentimentos evoluem mas são contidos: do tacto sobre o tecido na camisola à pele do rosto cansado de Clara, a câmara sabe que a aproximação de dois amantes se faz lentamente, mais pelo toque do que pela visão. Talvez por isso, em vez do beijo, Pedro Costa nos dá o negro, com que começará a sequência seguinte (cf. Análise de uma sequência p. 20).

Se este movimento recorta uma nova família que se constitui, ele também reordena as posições dos seus membros. Vicente, que várias vezes no plano olha para baixo, para o corpo adormecido de Nino, vai sobretudo ter de juntar-se ao outro vértice do triângulo, a Clara. É essa a sua etapa de crescimento: terá de passar a desempenhar o papel de amante e não de irmão. Por sua vez, Nino, ao sair de campo, ficará “órfão” pela segunda vez no filme, desfazendo-se o par com Vicente. Porque este se uniu a Clara (fazendo com ela outro par), a Nino é solicitado que procure sozinho o caminho de casa, desta casa, que agora o guarda em repouso.

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

O AMOR E A MORTE SÃO UM PERCURSO DA VIDA

Capítulo 14. (53:40 – 1:01:03)



Se há sequência emblemática em *O Sangue* ela corresponde a esta visita nocturna de Clara e Vicente ao parque, culminando com o rapto do irmão, Nino, pelo tio. Por um lado, todos os temas do filme estão presentes: a nostalgia face a um passado alegre e sem constrangimentos, a pureza do amor, o fascínio e o medo da morte, a orfandade, o crescimento como uma luta interior e exterior. Por outro lado, tecnicamente, vários são os elementos que aqui fazem parte do universo da realização de Pedro Costa: o trabalho sobre o negro, o ambiente onírico e misterioso, as referências a uma cinefilia clássica que trabalha desde o gótico à série B, os planos contrapicados, etc. Finalmente, este é o momento na história em que termina para o trio de protagonistas a vida de jovem, uma viragem que irá desencadear a entrada na idade adulta.

Mas vejamos mais de perto como se concretizam estes elementos:

Ainda no final da cena anterior (cf. Análise de um plano p. 19) ouvimos os acordes iniciais de “This is the Day” dos The The. Esta é a música que acompanhará a primeira das três partes em que se dividirá esta sequência. Clara irrompe no plano (cf. imagem 1), como uma aparição (elemento que lhe surge associado), com a chuva a cair-lhe suavemente nos cabelos. O elemento líquido é um dos três que sobressaem neste conjunto de cenas. Com as luzes brancas da entrada do parque a “explodir” numa imensidão de negro (como já sucedera, por exemplo, com os faróis do carro de Vicente), o jovem casal entra no “Parque das Merendas” (cf. imagem 2). Dá a mão e desce alegremente o desnível de terra até ao interior da festa. Além da música ouvimos as motorizadas, vozes e a multidão. As pessoas dançam, passeiam agarradas e desfrutam do momento. As lâmpadas penduradas fazem lembrar estrelas num céu baixo ou as iluminações do Natal (cf. imagem 3). Surge-nos, já aqui, o segundo dos elementos da sequência, o gasoso, que, concretizado no nevoeiro e fumos da festa, contribuirá para a construção misteriosa do ambiente. Contudo, aqui ainda a atmosfera é alegre.

Clara e Vicente passeiam. A música dos The The desce de tom e a nostalgia da sua letra — “All the money in the world / couldn't buy back those days” — verte-se nas palavras de Clara: “nunca mais vamos ter uma noite assim”. Como em várias outras cenas do filme, as personagens estão envoltas em penumbra. A falta de luz, ou como acontece aqui, o plano em contraluz (cf. imagem 4), permite estender a invisibilidade do que é visível, isto é, do que, estando em frente à câmara, não se consegue ver ou distinguir nos seus detalhes. Cabe então ao espectador completar e imaginar. Após um encontro fortuito com Zeca (com quem se percebe Clara poderá ter tido um caso), os dois observam algo (cf. imagem 5). “O que é?”, pergunta Clara. “Nevoeiro”, responde logo a seguir. Contudo, focos de luz tremeluzentes nas suas caras deixam antes pensar num reflexo das águas. Falam sobre o cansaço de Nino, sobre o facto de estar sozinho em casa. A espaços, a música inicial ressurgue, juntamente com buzinas, motorizadas, água do rio, num todo que potencia estranheza. É a mistura de som que mais claramente opera a passagem lenta para outra fase deste conjunto de cenas.

Começa aqui, com o bosque agora mais perto de se assemelhar a um pântano cheio de juncos, a segunda parte desta sequência. Se a princípio se celebra a alegria de uma juventude que nunca mais voltará, agora dá-se um encontro inevitável com a morte. Clara e Vicente observam um corpo morto nas águas do rio que será recolhido por um barqueiro (cf. imagem 6). Um foco de luz ilumina o rio, elemento onnipresente em todo o filme, símbolo do seu “sistema circulatório”. A água do rio é, de certa forma, o contraponto simbólico do sangue que dá título à obra e praticamente não se vê. Neste plano o barqueiro recolhe um cadáver do rio (cf. imagem 7). Se a sequência já nos havia mostrado o líquido (a chuva, a água do rio) e o gasoso (o nevoeiro), a estes junta-se aqui o elemento sólido. Sentimos, pelos gemidos de esforço do dono do barco, o peso do corpo morto ao ser levantado.



Narrativamente, assim como nunca saberemos o que se passou de facto com o pai de Vicente, também nunca nos será revelada a identidade deste falecido. O corpo morto, os espectadores do evento em contraluz (como se se tratassem de zombies de um filme de Jacques Tourneur) (cf. imagem 8), o regresso dos trechos de música clássica contribuem para uma total mudança da atmosfera com que a sequência se inicia. Agora pontua um ambiente onírico, que poderia ter sido retirado de um filme de terror gótico ou de mistério. A morte e a escuridão são os elementos dominantes.

Vicente no meio do cortejo fúnebre que se afasta encontra um cachecol branco que se presume ser do falecido. Segue-se um plano como que filtrado pelo cachecol. Nele só se vêem sombras distorcidas, contribuindo para a ideia de que são já fantasmas e espectros quem habita aqueles bosques durante a noite. Contudo, essa ligação fantasmática à terra (por via das raízes) contrapõe-se ao espaço anódino e despersonalizado do centro de Lisboa, onde Nino e Vicente serão “retidos”. De seguida, Vicente coloca o cachecol branco no pescoço de Clara, por sobre o seu vestido branco (cf. imagem 9). Uma vez mais aplica-se a Clara a simbologia do branco por oposição ao negro, associado a Vicente. Clara, ao perceber que aquela é uma peça de um morto (de uma sombra), rejeita-a e começa a fugir dele. Como na entrada inicial do parque, os fumos da festa e os nevoeiros, fazem destes planos abertos sobre a festa, a constituição de um portal para as personagens (cf. imagem 10). Agora é o momento de sair dessa “dimensão” feita de mortos e de sombras. Contudo, a fuga inverte-se: se Clara começa por fugir de Vicente, depois, no final do plano, este disputa a atenção de Clara com Zeca. Como estes se envolvem numa disputa resta a Clara correr agora atrás de Vicente. Ambos desaparecem nesse corredor de fumo, dando início à terceira parte da sequência.



10

11

12

Esta terceira e última parte diz respeito às consequências a pagar pelas acções de Clara e Vicente. A sua ida ao parque e a desprotecção de Nino fará com que este seja raptado pelo tio (cf. imagem 11). Não mais os irmãos se voltarão a encontrar. Clara persegue Vicente outra vez por um desnível de terra, mas agora num ambiente de tensão, e por isso oposto ao início da sequência. Ela apanha-o e é mais forte do que ele nessa “luta amorosa e sexual” que travam (cf. imagem 12). É esta a consequência final do acto de aproximação entre ambos que Pedro Costa havia interrompido, antes do beijo, na cena anterior (cf. Análise de um plano p. 19). A partir daqui não mais se encontrarão ou tocarão a não ser no final do filme.

IMAGENS EM ECO

Esta página é uma livre associação de imagem em torno de um dos motivos do filme: os amantes..

- 1 - fotograma de **O Sangue** de Pedro Costa, 1989
- 2 - pintura de René Magritte **Les Amants**, 1928 (Tinta a óleo, localizada no Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados-Unidos)
- 3 - escultura de Rui Chafes **I Am Like You**, 2008 (peça em ferro localizada na Av. Liberdade em Lisboa)
- 4 - fotograma de **Pedro o louco** de Jean-Luc Godard, 1965



1



4



3



2

DIÁLOGOS ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

O SANGUE (1989), PEDRO COSTA E O ESPÍRITO DA COLMEIA (1973), VÍCTOR ERICE

DOIS SONHOS SOBRE O CRESCIMENTO



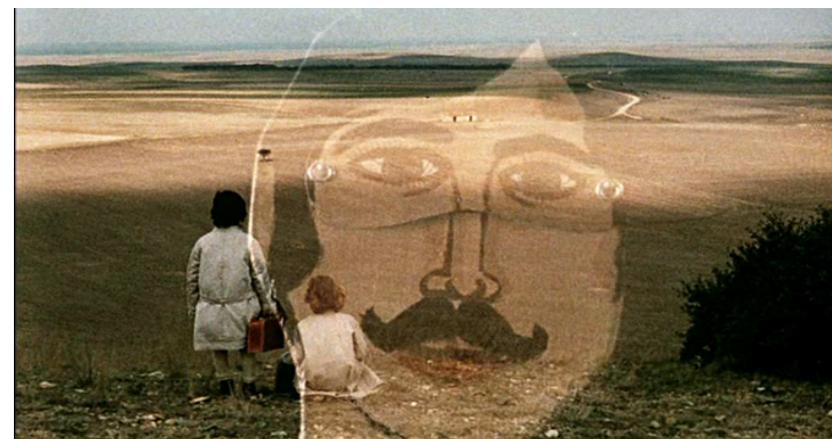
O Espírito da Colmeia, 1973, realizado pelo espanhol Víctor Erice vários anos antes de *O Sangue*, tem com este vários pontos de contacto. Sobretudo pelo seu tema uma vez que ambos retratam uma família em processo de reestruturação. Se no filme de Pedro Costa é o pai a figura que se ausentará, neste é a mãe que, agarrando-se às memórias, se mostra distante do marido e das suas duas filhas pequenas, Ana e Isabel. Enquanto nas primeiras cenas do filme português Vicente tenta, em vão, reter a partida do pai, manter a família unida, já Erice nunca filmará mãe, pai e filhas juntos num mesmo plano. Outro elemento comum entre as duas obras é que precisamente ambas retratam um processo de crescimento em comum de dois irmãos (*O Sangue*) e duas irmãs (*O Espírito da Colmeia*) ante essa falência dos valores parentais.

No filme espanhol os espaços interiores e exteriores têm igual importância, mas funções distintas. Os espaços interiores — sobretudo a casa de família, como a de Nino e Vicente — são locais de refúgio e conforto. Mas se a casa no filme português é pequena e acolhedora e pouco vemos além da sala e dos quartos exíguos, a casa do filme de Erice parece interminável, com os seus longos corredores, divisões amplas e vidros da janela em formato de favo de colmeia. Essa é a derradeira função dos interiores, serem vistos e filmados como colmeias. Em ambos os filmes a relação com o bosque e os campos é fundamental. Estes pressupõem um contacto com a natureza que estimulará não só o crescimento dos jovens mas os avisará em relação aos perigos. Se em *O Sangue* temos o morto que é recolhido das águas do rio, em *O Espírito* o pai avisa as filhas para os perigos dos cogumelos venenosos. Isto além do “monstro de fumo” (o comboio) que avança sobre elas pela linha de comboio e trará o soldado ferido que Ana irá alimentar às escondidas.

Como vimos na secção sobre o contexto de *O Sangue* há nele uma velada alusão às difíceis condições económicas que Portugal viveu após a intervenção do FMI e posterior reajustamento com a entrada na CEE em 1986. Também o filme de Víctor Erice, comenta, implicitamente a paisagem política do seu país. Espanha nos anos 40, final da guerra civil e início do regime franquista. A desagregação da família surge assim como um contraponto dos efeitos dessa união da nação em torno de uma vitória franquista na guerra civil. Nesse sentido é possível interpretar-se o “espírito da colmeia” como um novo sistema de trabalho e eficiência que iria começar a estabelecer-se a partir desta altura.

Falemos agora de cinema. Já se viu, por diversos momentos neste caderno, a importância para *O Sangue* das referências a outros filmes. Em *O Espírito da Colmeia* a importância do cinema é integrada na própria história com o efeito maravilhoso e aterrador que provocará o visionamento de *Frankenstein*, 1931, do realizador James Whale no imaginário das duas meninas. Quando mais tarde no filme, Ana encontra mesmo o mítico monstro fica ainda mais explícita a dimensão onírica da obra, algo que compartilha com o tom de *O Sangue*. Quer Nino, quer Ana, se perderão no bosque em momentos de inesquecível brincadeira. Ambos os filmes procuram trabalhar a fluidez entre o mundo real e o mundo dos sonhos e da imaginação. As imagens acima mostram essa fluidez por via da montagem, pela técnica da transição, fazendo umas imagens entrar, lentamente, dentro das outras.

Contudo, se ambos os filmes possuem o mesmo tom lírico e vagamente fantástico do sobrenatural, existem entre eles uma importante diferença. Pedro Costa trabalha, como vimos, o negro como sinal cromático de uma certa angústia interior, enquanto Vítor Erice, e o seu director de fotografia Luis Quadrado, optaram por trabalhar a cor. Sobretudo as cores quentes do mel e do fogo, o amarelo, com que aquecem e “adocicam” todo o ambiente do filme. Como complemento dessa diferença pode notar-se ainda que as linhas tortas e oblíquas de *O Sangue* (por exemplo, os ramos retorcidos das árvores ou as ruas diagonais) opõe-se aos planos muito abertos, com linhas rectas a perder de vista, no imaginário de *O Espírito da Colmeia*.



DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

FOTOGRAFIA: AS IMAGENS SOMBRIAS SÃO A REALIDADE

Esta frase pertence ao fotógrafo Paulo Nozolino (Portugal, 1955), amigo de Pedro Costa, que com ele colaborou para *O Sangue*. Algumas das fotografias que tirou durante a pré-produção (Cf. Imagens p. 27) não só ajudaram na busca dos espaços, como do tom mais apropriado para o filme. Como se pode desde logo detectar, várias das imagens que fotografou surgem evocadas, de uma maneira ou de outra, no filme. Podemos ver o globo terrestre onde Nino receberá a notícia de Vicente de que o pai não irá regressar, as plantas que se assemelham às sombras no quintal de casa dos rapazes, a solidão do rapaz no interior do carro que evoca o rapto do Nino ou mesmo a sequência dos alegres momentos de mudanças no trabalho, ou ainda as lajes do cemitério.



Além da colaboração de ambos podem ver-se algumas preocupações comuns nas obras de Costa e Nozolino. A carreira deste ficará eminentemente marcada pela viagem, com estadias em Londres e Paris, e trabalhos influenciados pelas suas passagens pelo mundo árabe, bem como na Europa pós-queda do muro de Berlim. Apesar dessas passagens Nozolino não possui o fascínio pelo instantâneo do fotojornalismo. Interessa-lhe sobretudo ver até que ponto pode ir a degradação, observar “o que já foi mas ainda não é.” Em comum com o cineasta terá esse fascínio pelas ruínas e pelo dramatismo poético do preto e do branco, a revelar sombras e espaços onde a escuridão tem sempre a última palavra. Longe dos estereótipos banais e exóticos, frequentemente associados à representação dos lugares, a fotografia de Nozolino também quer, como o cinema de Costa, usar a luz em doses mínimas para ver melhor essa escuridão, e revelar os vestígios do desaparecimento de um modo de viver. Como que seguindo um breve poema de António Osório, um dos favoritos de Nozolino: “Armazenar sofrimento. Distribuí-lo depois límpido.”

Como se pode ver abaixo em algumas das fotografias de Paulo Nozolino, as semelhanças/influências com *O Sangue* são bem visíveis. Desde logo a importância do peso dos edifícios citadinos na relação com a totalidade do espaço, como que esmagando o céu; a impessoalidade de quem passa, por relação a uma fusão com as paredes e os pavimentos da rua longa e escura; as mínimas hipóteses de luz (e de branco) numa noite carregada, como são aqui os casos do farol insistente da mota de Vicente ou um solitário traçado na estrada; ou, finalmente, a simetria da filiação, no sangue e na infância, a evocar um passado de cumplicidade, de crescimento a dois, em vias de não voltar nunca mais.

Para Nozolino, como para Pedro Costa, são estes os fragmentos de uma vida verdadeira. A hipótese de reconhecer a beleza de um mundo, mesmo sabendo que os “intervalos em que pensamos que somos felizes”, na expressão do fotógrafo, são passageiros. No fundo, ver a nossa passagem pelos espaços, como um momento intermediário entre o habitado e a ruína.



ARQUITECTURA: HABITAR O NEGRO, UM PROBLEMA DE ARQUITECTURA



Como já se fez referência neste caderno, o cinema de Pedro Costa pode ser visto como o processo de procura de uma casa. Mas não uma casa qualquer. Por exemplo, em *Juventude em Marcha*, 2006, filme sobre a demolição das barracas do bairro das Fontainhas e recolocação dos seus habitantes no bairro social do Casal da Boba, existe uma forte oposição de espaços. De um lado, temos essas barracas de quartos escuros e paredes descascadas, espécie de “gruta de dimensões arqueológicas”, onde os seus ocupantes contam e imaginam histórias nesse negro desprovido de luz. Do outro lado, Costa filma as casas muito brancas das habitações sociais, onde não se ouvem pessoas, só passarinhos e o som das televisões. Este é tido como um espaço moderno, *flat*, sem memória ou dimensão dramática.

Se esta oposição é clara pode dizer-se que é no tratamento arquitectónico dos espaços em *O Sangue* — nomeadamente, mas não só, no contraste entre a casa-prisão do tio no centro de Lisboa e a casa-abrigo de Vicente e Nino na periferia — que arranca essa oposição, explorada em obras futuras. Oposição esta que é no fundo uma oposição entre o moderno e o mítico/antigo. No argumento escrito pelo realizador podem ver-se alguns desenhos e imagens acompanhados de indicações para a filmagem. Numa das páginas finais, referente à casa do tio de Nino pode ler-se a indicação: “Casa a arder de realidade, peça a peça, anónima. Luz geral, sem sombras.” Esta é a casa que será apresentada a Nino, divisão a divisão, e que este recusará.

Além da casa do tio, na Lisboa mais moderna e cosmopolita de *O Sangue*, pode ainda ver-se a fachada e o interior do restaurante Império, os antigos armazéns Grandella ou as varandas uniformizadas na noite de fim-de-ano na casa da mulher onde Vicente está preso. Se é verdade que existe uma total inadaptação das personagens a este espaço doméstico urbanizado, a periferia onde habitam Nino e Vicente, as ruas filmadas no Barreiro ou outros caminhos sombrios e misteriosos, parecem ser o símbolo de uma Lisboa mais industrial do que monumental. Velhos bairros e lugares indigentes (sobretudo construídos antes de 1974) no lugar dos locais mais eficientes, numa visão arquitectónica do espaço pouco hierarquizada, privilegiando o não reconhecimento imediato desses mesmos espaços para o espectador. O privilégio da acção em locais de passagem — corredores, ruas estreitas, pátios, bosques e pântanos — parece favorecer a ausência de percursos lineares e reconhecíveis, um mapa geográfico incompleto de lugares que podem estar prestes a sair do seu tempo histórico. O maior exemplo, além do mítico rio e mítico bosque com as suas árvores belas e assustadoras, é a estranha estrutura metálica em volta da qual Nino se encontra com Clara antes de fugir. Sem mais informação poderia tratar-se de um espaço real ou sonhado, não o sabemos, contribuindo para a já referida associação de Clara ao tema da aparição (cf. Questões de cinema pp. 16-17).



ACOLHIMENTO AO FILME: OLHARES CRUZADOS

O Sangue teve estreia internacional no Festival de Cannes e em Portugal a 9 de Dezembro de 1990. Apesar de pouco público teve entusiástica recepção por parte da crítica. Entre as suas distinções conta-se uma Menção Especial da Crítica no Festival de Cinema de Roterdão de 1990 e o primeiro prémio no Festival de Cinema dos Países de Língua Oficial Portuguesa, no mesmo ano. Foi também o candidato português à pré-selecção para os óscares de melhor filme estrangeiro.

Nesse mesmo ano, António Braz na revista “Grande Ilusão”, na sua crítica ao filme, escreve: **“A trama narrativa, frágil (...) tem a virtude de permitir que se soltem filamentos para as nossas ficções interiores. Ocasão para mergulhar na noite, na infância do armário escuro onde nos escondíamos para que sentissem a nossa falta, para existirmos na nossa ausência, do sótão dos velhos brinquedos de nossos pais tornados outra vez meninos, da namorada dos vãos de escada e das esperas inúteis, das primeiras, definitivas, perdas. A grande caverna de todas as magias onde gostamos de nos perder para nos encontrarmos. Este sangue é o meu cinema.”**

O programador, e então director da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa, num texto elogioso da obra de Costa, de 2009, intitulado “O Negro é uma Cor ou o Cinema de Pedro Costa”, escreve que a estalada inicial do pai a Vicente inaugura o filme longe do regime da identificação (de saber logo quem é cada personagem) e o instaura no meio “do verbo ser”. Não sabemos ainda quem são **“mas sabemos que entre aquele rapaz e aquele homem — filho e pai, como a seu tempo saberemos — se perdeu a confiança. Só a morte é tão súbita, tão preparada, tão irremediável como a confiança perdida. Diz “faça de mim o que quiser”, mas não há qualquer doação ou qualquer entrega. Não há nada. Nada que se possa fazer. Nada que se possa dizer. Nada que se possa ver. Escuro, muito escuro.”**

Mário Jorge Torres, então crítico de cinema do jornal “O Público”, aquando do lançamento do DVD do filme pela MIDAS Filmes em 2009, escreve: **“Ver hoje *O Sangue* constitui não só um forte soco no estômago, mas também uma incrível redescoberta: um pesadelo acordado, um filme de mortos que respiram sob a terra, sob a humidade dos escombros de personagens lunáticas, jogando com as sombras, a convocação herética de uma herança cinéfila, para a transfigurar (a matar, como se a “morte do pai” se tornasse urgente), num lirismo convulso de contornos oníricos. (...) nunca ninguém, em Portugal filmara assim, as luzes feéricas e fantasmáticas de uma feira de Inverno, ninguém arrancara ao real tão poderoso simulacro de vida em pedaços.”**

No jornal “Expresso”, o crítico Francisco Ferreira salienta: **“Passam-se coisas terríveis em *O Sangue* (...) e vêm de longe, de um cinema low range hollywoodiano que em tempos viveu obcecado pela noite e pela infância, e obcecou um jovem cineasta português diferente dos demais. O que é revelador é o modo como *O Sangue* incorpora essa herança no Portugal do fim dos anos 80, um Portugal do Vick Vaporub para os aflitos. Começa com um estalo e com a consciência de ser um filme de todos os medos.”**

Ainda sobre a dimensão cinéfila do filme, o crítico francês Philippe Azoury, num texto já citado acima, “Órfãos”, publicado no livro “Cem Mil Cigarros”, refere: **[*O Sangue*] constrói-se na vontade de voltar a jogar com todo o cinema, em todas as suas gradações (até ao filme de género). Mas é também um filme que invoca o fantasma do cinema uma última vez antes de partir para outras paragens, para uma outra relação com a imagem. É assombroso apercebermo-nos hoje até que ponto *O Sangue* foi pensado como uma derradeira homenagem ao cinema e, em certa medida, como o modo do seu adeus.” (...) “*O Sangue* atravessa a loucura. A sua qualidade é o silêncio. Eis um filme que sabe o que é guardar um segredo. Nunca diz as coisas que o trabalham, em vez de as dar a entender prefere vê-las como num delírio: Costa defende que nunca soube filmar um sonho. Poderíamos dizer-lhe que é o contrário: todo este filme tem simplesmente um ar alucinado — existe mesmo ou sonhaste-o apenas?”**

Adrian Martin em “A Vida Interior de Um Filme”, texto publicado no mesmo livro, escreve: **“Em *O Sangue* há uma tensão constante e vacilante: quando uma sequência termina, quando uma porta se fecha, quando alguém vira as costas à câmara, será que a personagem que vemos vai alguma vez regressar? As pessoas desaparecem entre cortes, um pai doente morre entre cenas, passando, num instante, de corpo que fala e (mal) respira a cadáver pesado. E se algumas pessoas de facto regressam ao filme, sob que forma é que o fazem? Como fantasmas, zombies, projecções de memória, realidades virtuais?”**

ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

Fazendo eco com os princípios pedagógicos enunciados na introdução deste caderno (página 2), incentiva-se uma abordagem intuitiva e sensível ao filme através das ferramentas que surgem no seu conteúdo. A rubrica **Capítulos do filme** serve de referência para os momentos sobre os quais estes itinerários pedagógicos se debruçam, para além de existir, no site do CinEd, um glossário com todo o vocabulário cinematográfico.

ANTES DA PROECÇÃO DO FILME

1) UM TRABALHO SOBRE O CARTAZ

(cf. Cartazes do filme imagem 1, 2, e 3)

- * Descrição do que se pode ver.
- * Descrição da composição e da sua estética.
- O que se pode adivinhar das personagens e da dramaturgia do filme?

O primeiro cartaz é concebido em estilo minimalista. A cor predominante é o negro indicando-nos à partida que poderá ser um filme a preto e branco e de ambiente pouco alegre e soturno. O cartaz ilustra assim a composição típica onde aquilo que se vê muitas vezes é pouco comparado com o que está na penumbra ou envolto em névoa. Ao contrário do que acontece no filme o sangue, elemento mais simbólico do que literal, surge-nos aqui a vermelho. Simbolicamente, o sangue do título separa os personagens de Vicente e Clara. A análise das suas expressões – medo no caso de Clara e seriedade no caso de Vicente – marcam o tom misterioso e grave de O Sangue.

- * Escolher um fotograma deste caderno pedagógico e projectá-lo aos alunos. O intuito será fazê-los imaginar a situação, as personagens e o local onde o filme se desenrola.
- * Escutar a cena inicial sem imagem apenas com todos os seus elementos sonoros. De seguida perguntar aos alunos como imaginam a situação que pode estar a ocorrer (local, tom, hora) e qual o género a que o filme pertence.

DEPOIS DA PROECÇÃO DO FILME

- * Escutar as suas opiniões e sentimentos sobre o filme.
- O filme corresponde às ideias que tinham dele a partir dos cartazes do filme?
- Quais os momentos mais importantes do filme? Porquê? Tarefa de descrição desses momentos e sua localização na cronologia do filme.
- * Recontar a história do filme e caracterizar as suas personagens. Descrever o início e o fim do filme, assim como as transformações que acontecem às suas personagens entre esses momentos.
- A que género(s) pertence *O Sangue*?
- Porque é que acham que foi feita a escolha do preto e branco?

1) O QUE É QUE VEMOS?

(cf. Questões de cinema pp. 16-17)

Qual a resposta pessoal para as seguintes questões:

- o que aconteceu de facto ao pai de Nino e Vicente?
- qual o segredo que Clara quer contar a Nino e não se lembra?
- qual é a “maior invenção humana” de que fala Nino?
- quem será o morto recolhido no rio?
- qual é afinal o problema com o primo de Nino, Pedro?
- qual será a relação que a mulher que está com os credores manteve com o pai de Vicente e Nino?
- Porque é que o filme se chama *O Sangue*?
- Qual é a vossa personagem favorita do filme? Como a descrevem?
- Todas as personagens agem da mesma maneira (dicção, gestualidade, andar)?

- Qual a diferença entre o espaço onde vive Nino, Vicente e Clara e o espaço onde vivem o tio e Pedro?
- Como se vestem as personagens? Porque é que a certa altura Nino e Vicente se vestem de igual?
- Como é que acham que o realizador do filme constrói uma atmosfera de medo? Com que imagens, com que sons?
- Porque acham que o Nino não quer a ajuda do tio?

2) O QUE É QUE OUVIMOS?

(cf. Questões de cinema pp. 16-17)

Quantas músicas existem no filme? Em que momento surgem elas?

- Pertencem todas ao mesmo género? De que forma cada género se relaciona com o que se passa na cena?
- Pode associar-se uma determinada música a cada personagem?
- Identificar os diferentes elementos sonoros que conseguem distinguir na cena de abertura (cf. Capítulos 1. p. 14), na cena em que Nino e Vicente falam em casa (ambiente de vizinhança, cf. Capítulos 9. p. 14) e na conversa entre a mulher e Nino na varanda da casa dos credores (cf. Capítulos 21. p. 15)
- *A noite estava escura e não tinha luar / e ouve-se lá ao longe o lobo a uivar. Au, au, au, au, au.* Em que momento do filme se ouve esta canção e quem a canta? Qual a relação entre esta música e o filme?

3) ANÁLISE

Mostrar o fotograma escolhido (cf. Análise de um fotograma p. 18):

- Em que estará a pensar Vicente?
- Porquê a sua expressão séria?
- Qual a relação com o plano final de Nino, quando este vai para casa?

Mostrar novamente o plano escolhido (cf. *Análise de um plano* p. 19):

- Qual o tom da cena (alegre, triste)?
- Porque é que a câmara se vai aproximando?
- Porque é que Vicente e Clara sussurram? Imaginar outro diálogo para a cena.

Mostrar novamente a cena escolhida (cf. *Análise de uma sequência* pp. 20-21):

- Em quantas partes se divide esta sequência?
- Qual o momento mais alegre e o mais assustador?
- * Identifica as músicas desta sequência.

4) RECEPÇÃO DO FILME

- Pedro Caldas, director de som do filme, refere (cf. Testemunhos p. 13) que a um dado momento na rotação parecia que o tempo tinha parado. Quais são os momentos mais rápidos e mais lentos do filme?
- Compara o estilo das críticas de António Braz e Mário Jorge Torres sobre o filme. (cf. Acolhimento ao filme: olhares cruzados p. 29). Quais são os temas que surgem nos textos de cada um?
- Philippe Azoury escreve (cf. Acolhimento ao filme: olhares cruzados p. 29) que “O Sangue foi pensado como uma derradeira homenagem ao cinema e, em certa medida, como o modo do seu adeus.” Porquê?
- Adrian Martin escreve (cf. Acolhimento ao filme: olhares cruzados p. 29): “E se algumas pessoas de facto regressam ao filme, sob que forma é que o fazem? Como fantasmas, zombies, projecções de memória, realidades virtuais?” De que forma *O Sangue* parece ser, ou pode ser, um filme de terror?

INTERACTIVIDADE COM AS IMAGENS

1) INTERACÇÃO COM AS IMAGENS FIXAS E EM MOVIMENTO

Escolher ou pedir aos alunos para escolher uma imagem do filme.

- Que temas do filme (cf. O que está em jogo p. 5) estão presentes nela e quais estão ausentes?

A partir do fotograma escolhido (cf. *Análise de um fotograma* p. 18) estabelecer o contexto, descrever a composição (o espaço, a colocação do corpo), as opções de realização (colocação da câmara, ângulo, movimento de câmara) e explicar os elementos dramáticos presentes na imagem.

- De que forma a imagem anuncia o que se vai passar a seguir?

Pedir aos alunos para escolher o seu plano favorito do filme e pedir-lhes para o descreverem, indicando a importância dele na história e justificando as razões da sua escolha.

Escolher uma cena (cf. Capítulos pp. 14-15).

- Quais são as personagens que nela entram?
- Como se pode descrever a actuação de cada uma?
- Qual a posição, ângulo e movimento de câmara?
- Qual o enquadramento?
- Quais os elementos sonoros?
- Qual a nova informação narrativa que adquirimos com esta cena?

- * Analisar com os alunos a relação entre o último plano da sequência escolhida e o primeiro da seguinte, focando a questão da montagem e, em particular, as relações figurais e de conteúdo dramático que ligam as duas imagens.

Créditos Fotográficos

p 3 : Midas Filmes, *Capa Dvd O Sangue* © Midas Filmes / Eilidh Price, *Film Poster for O Sangue* / p 6 : Fotografia popular, *Manifestação de estudantes em frente ao Ministério da Educação e Cultura*, 1987 / p 8 : Fotografia Pedro Costa © Kenichi Eguchi, Tóquio 2003 / p 12 : Friedrich W. Murnau, *Aurora: Sunrise, a song of two humans*, 1927, © Costa do Castelo Filmes S.A. / p 12 : Robert Bresson, *Mouchette: Amor e Morte*, 1967 © Animatógrafo / p 12 : Charles Laughton, *The Night of the Hunter: A Sombra do Caçador*, 1955, © Alambique / p 12 : Nicholas Ray, *They Live By Night*, 1948 © RKO Radio Pictures / p 13 : Rita Lopes Alves, *Desenhos para o storyboard de O Sangue* / p 22 : René Magritte, *Les Amants*, 1928, Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque / p 22 : Rui Chafes, *I am like you*, 2008, Avenida da Liberdade, Fotografia publicada em *A Capital*, por Carlos Vidal, Junho 1995 / p 22 : Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou: Pedro o louco*, 1965 © Independente / p 26 e 27 : Paulo Nozolino, *Fotografias tiradas durante a pré-produção de O Sangue*,

Adaptação gráfica de conteúdos

Ana Eliseu e Patrícia Gomes

Tradução para a versão francesa

Joana Cabral



CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



os filhos de
LUMIÈRE

