

CICLO DE CINEMA

20 OUT 17:00



DOMINGOS NA CASA DO CINEMA
MANOEL DE OLIVEIRA
E O CINEMA PORTUGUÊS 2

O SANGUE

SESSÃO 22 20 OUT, 17:00

O SANGUE, 1989

Realização e argumento: Pedro Costa
Produção: José Bogalheiro e Ana Luísa Guimarães
Produção executiva: Vítor Gonçalves
Direção de fotografia: Acácio de Almeida, Elso Roque e Martin Schäfer
Montagem: Manuela Viegas
Direção de som: Pedro Caldas
Música: António Pinho Vargas
Interpretação: Pedro Hestnes (Vicente), Nuno Ferriera (Nino), Inês de Medeiros (Clara), Luis Miguel Cintra (o tio), Canto e Castro (o pai), Isabel de Castro (a mulher), Henrique Viana (primeiro credor), Luís Santos (segundo credor), Manuel João Vieira (Zeca), Sara Breia (Rosa), José Eduardo (parceiro), Ana Otero (amante do tio), Pedro Miguel (rapaz no armazém), Miguel Fernandes (Pedro) e Manuela de Freitas (não creditada).

Produção: Trópico Films, com apoio do Instituto Português de Cinema, Rádiotelevisão Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian
Cópia: 35mm, preto e branco, a exibir em formato DCP
Duração: 95 minutos
Estreia: 7 de setembro de 1989, Festival de Cinema de Veneza, Itália
País: Portugal



COM A APRESENTAÇÃO DE DANIEL RIBAS

Daniel Ribas é investigador, programador e crítico de cinema. É Professor Auxiliar na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde coordena a Licenciatura e o Mestrado em Cinema. É Diretor do CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Foi curador de vários programas de filmes, nomeadamente para o Porto/Post/Doc IFF, no qual foi membro da Direção Artística entre 2016 e 2018. É atualmente programador do Curtas Vila do Conde IFF e do Batalha Centro de Cinema. Doutorado em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro e Minho, escreve sobre cinema português, cinema contemporâneo e experimental. As suas mais recentes publicações são *Reframing Portuguese Cinema in the 21st Century* (2020, Curtas Metragens CRL; coeditado com Paulo Cunha) e *Uma Dramaturgia da Violência: Os Filmes de João Canijo* (2019, Imprensa de História Contemporânea). É colaborador regular do PÚBLICO e jurado do Instituto do Cinema e Audiovisual.

A VIDA INTERIOR DE UM FILME

1.

Ver os filmes de Pedro Costa suscita naturalmente a experiência cinéfila *par excellence*: comparamos, cruzamos referências, recordamos este momento em John Ford ou aquele efeito de estilo em Jacques Tourneur, um corte em Jean-Luc Godard ou uma sobreposição em Jean Epstein, um estado de espírito em *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang ou o olhar ansioso de um ator secundário em Nicholas Ray... Filmes antigos e contemporâneos, clássicos e malditos.

Mas não se trata apenas de um hábito preguiçoso ou de um reflexo habitual no caso de Pedro Costa: é uma necessidade premente, uma questão de cinema.

Este ato de recordação lapidar não tem nada a ver com a citação à *la* Quentin Tarantino, nem com os jogos pós-modernos de alusão, paródia e reelaboração de tanto cinema narrativo contemporâneo. Em Costa, atingimos um outro nível, mais profundo, um nível que associamos a Leos Carax ou Godard, Werner Schroeter ou F.J. Ossang, e por vezes a Emir Kusturica, Martin Scorsese ou Aki Kaurismäki. O cinema poético de certos cineastas foi tão profundamente interiorizado, poderíamos dizer tão profundamente *vivido* (no domínio do imaginário) por Costa, que se formou um palimpsesto único na interseção de todas essas visões, todos esses mundos, todas essas memórias. A sua assinatura é precisamente esse emaranhado, demasiado disperso, agora, nos seus vários e distintos elementos de origem.

Desde os primeiros momentos da sua longa-metragem de estreia, *O Sangue*, Pedro Costa obriga-nos a ver algo novo e singular no cinema, em vez de algo genérico e

familiar. A cinematografia a preto e branco (de Martin Schäfer, compatriota de Wim Wenders) vai muito além de um efeito de alto contraste da moda, e alcança algo visionário: brancos que queimam, pretos que devoram. Imediatamente, os rostos são desfigurados e os corpos deformados por este trabalho onírico rico em luz, escuridão, sombra e encenação.

Carl Dreyer, em *Gertrud* (1964), deu ao cinema algo que Jacques Rivette (entre outros) celebrou: corpos que desaparecem “na emenda”, que vivem e morrem de plano em plano, perseguindo assim uma estranha meia-vida nos interstícios entre bobinas, cenas, planos, até mesmo entre fotogramas. Pedro Costa pega neste sistema poético de luz e sombra, de aparecimento e desaparecimento – o sistema poético de Dreyer, F.W. Murnau, Tourneur – e radicaliza-o ainda mais.

Na obra de Costa, vemos aquilo a que Raymond Bellour um dia se referiu como o “jogo calculado dos atores, apreendidos como se fossem uma espécie de figuras” em Tourneur, sujeitos a estranhas e insondáveis “elipses e durações”: como o silêncio em gestação numa cena em que Joel McCrea está de costas para a câmara em *Estrelas da Minha Coroa* (1950), ou a tensão subtil quando alguém se afasta, longe da câmara, dissolvendo-se na escuridão em *O Arrependido* (1947)...

Em *O Sangue*, há uma tensão constante e trémula: quando uma cena termina, quando uma porta se fecha, quando uma pessoa se vira de costas para a câmara, *será que a personagem que estamos a ver regressará?* As pessoas desaparecem nas emendas, um pai doente morre entre cenas, transformando-se, num instante, de corpo falante e (mal) respirando em cadáver pesado.

E se alguns regressam de facto ao filme, *em que estado se encontram agora?* Fantasmas, zombies, projeções-memória, realidades virtuais? O estatuto ambíguo dos mortos-vivos assombra silenciosamente todo o trabalho de Costa até *Juventude em Marcha* (2006) e mais além. É a melancolia crepuscular da meia-vida, mas sem o angelismo sentimental de Wenders, retratado em *As Asas do Desejo* (1987) e na sua sequela foleira; o retrato de Costa da meia-vida inspira-se nas experiências dos pobres, dos sem-abrigo, dos drogados, dos despossuídos.

Tal como na obra de Philippe Garrel, há algo de duro, de não reconciliado, de espaçado neste minimalismo, como um cérebro que se esforça por se concentrar ou clarificar numa vinheta diária e esmagadora de horror social indizível. Como um ponto cego que cresce lentamente, uma mancha no coração da visão. E, no entanto, o olhar permanece fixo, firme como uma rocha, sem querer ou sem poder desviar-se, como em *No Quarto da Vanda*.

O Sangue é uma primeira longa-metragem especial – as primeiras longas-metragens de autores que ainda não o são formam um género cinematográfico particular, especialmente em retrospectiva. Talvez tenha sido com *Relações de Classe* (1984), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, que Pedro Costa aprendeu a lição inestimável da ficção de ecrã, digna de Samuel Fuller: começar o filme instantaneamente, com um olhar, um gesto, um movimento, uma *deslocação* qualquer de ar e energia, algo que caia como uma pedra pesada para quebrar a calma do equilíbrio pré-ficcional. Para pôr em marcha o motor da intriga – mesmo que essa intriga seja tão sombria, tão envolta em questões que vão ao cerne do seu estatuto de representação do real.

Assim, *O Sangue* começa bruscamente, após o som (sob o ecrã negro) de um carro a parar, uma porta a bater, passos: um jovem, Vicente (Pedro Hestnes), leva uma bofetada. Corta (num contra-campo impactante, numa estrada deserta e sem fim) para um homem mais velho, o pai (Canto e Castro). Depois, de volta a Vicente: “Faz o que quiseres de mim”. O pai pega na sua mala (plano de pormenor) e começa a afastar-se...

O início de *Juventude em Marcha* anuncia também, exatamente da mesma forma, a sua história imortal: sacos atirados por uma janela, uma imagem perfeita (que faz lembrar, num plano surrealista, as malas que entram nos quartos através de janelas ausentes, sinal de um incessante entra e sai, em *A Cidade dos Piratas* [1983] de Raúl Ruiz) de desposseção, de seres em movimento inquieto desde o momento em que começam a existir na imagem.

É algo muito diferente do que Wenders tentou nos seus melhores e primeiros filmes – *Alice nas Cidades* (1974) e *Reis da Estrada* (1976), onde a cinematografia a preto e branco de Schäfer e Robby Müller opera algumas das mesmas desfigurações duras de *O Sangue*. Em Wenders, o truque consistia em suspender o filme antes que o problema da ficção pudesse sequer começar, fazendo-o flutuar num vaguear que existe para além das famílias, das identidades ou do sexo... Mas em Pedro Costa, a ficção parece dar-se, entregar-se, tudo isso de uma vez, instantaneamente, logo no início: o resto do filme constituirá as reverberações, os ecos ou as ondulações desse primeiro golpe ou deslocação... Como Costa disse uma vez numa masterclass em Tóquio: temos de sentir a *inquietação*, o facto de as coisas não estarem bem no mundo. A ficção vem com esse desassossego e não procura aliviá-lo.

Costa usa a ficção, dá-lhe um corpo, mas simultaneamente abstrai-a, esvazia esse corpo em algo fantasmagórico e incorpóreo: é um paradoxo vibrante, e uma combinação rara no cinema. Isto quer dizer que Costa consegue momentos que são puro cinema, pura ficção, pura intriga, conservando ao mesmo tempo o seu mistério, o seu *lado secreto* (“não mostrem todos os lados de uma coisa”, advertia Robert Bresson, conselho que Godard depois citaria muitas vezes).

O Sangue aponta-nos para outro aspeto notável da obra de Costa e da sua abordagem da narrativa. Todos os seus filmes têm uma relação intrigante com a grande figura cinematográfica do *encontro*. Muito do cinema clássico e moderno depende deste encontro: o encontro forjado, pela primeira vez, de duas pessoas. O surrealismo de André Breton depende dele; a comédia romântica de Hollywood também. A Nouvelle Vague encontrou o seu código de espontaneidade, a todo o custo, no encontro. E tantos grandes filmes - desde *A Condessa Descalça* (1954) de Joseph L. Mankiewicz até *Crash* (1996) de David Cronenberg - retiram o seu sangue vital do poder místico e transformador dos encontros.

Mas, na obra de Costa, algo de estranho aconteceu ao encontro; também ele deslizou entre cenas, entre planos, entre acontecimentos. Mesmo quando as personagens parecem encontrar-se pela primeira vez (é algo que também ocorre em Garrel, por exemplo em *O Vento da Noite* [1998]), suspeitamos de alguma forma - não racional ou logicamente, antes *sentimos* - que se devem ter encontrado antes, que algo já foi partilhado entre eles. Não é um romance ou uma explosão, mas algo mais pesado: algo que une, que obriga a uma ligação ética ou moral. É disso que trata *Ossos* (1997): o laço que une o

médico ou a assistente social ao paciente e, em última análise, até mesmo o pai ao filho. Também *Casa de Lava* (1994) trata do mistério do encontro, do mistério da relação humana: para além da classe, da raça, da cor da pele, da história pessoal e cultural, algo ligou duas pessoas, algo pesado e difícil de suportar.

2.

De O Sangue a Tarrafal, Pedro Costa desenvolveu um repertório notável de enquadramentos pictóricos. Diagonais fortes, linhas em perspetiva de forte mergulho, aglomerados de formas, e formatos que definem corajosamente cada imagem. Há uma geometria dinâmica - uma solidez na angularidade - nas suas composições. Mas, para evitar a armadilha mortal do mero pictorialismo estático de cartaz, Costa concebe os seus enquadramentos em termos de sequências de montagem, de campo e contra-campo: o efeito é verdadeiramente Eisensteiniano (e faz lembrar, também, Ritwik Ghatak). Não chega ao efeito barroco (como o que vemos em Ruiz ou Orson Welles), mas a geometria não é menos alucinante pelo seu rigor straubiano/eisensteiniano/ghatakiano: um choque constante de perspetivas, sempre móveis, tal como Raymond Durnat descrevera o choque de “pedaços” de um rosto, músculo contra osso, lado esquerdo contra direito, olho contra bochecha, boca contra sobranalha, rosto como paisagem... E quem é hoje, no cinema, um maior retratista do complexo rosto humano do que Pedro Costa? E quem poderia ser mais fiel a esses rostos extraordinários, hipnoticamente assimétricos (rostos de Pier Paolo Pasolini), onde uma imperfeição abre toda uma paisagem de personalidade, experiência e desejo?

Sendo o primeiro, *O Sangue* é mais barroco do que o que se segue: como todos os primeiros filmes, tenta juntar um pouco de tudo. Chega ao ponto de incorporar imagens e sons oníricos de outros filmes - ao longe, através de um nevoeiro - e até mesmo de usar alguns compassos alegres do rock New Wave dos anos 80 (acordeão e baixo em sintetizador, "This is the Day" dos The The) para o maravilhoso momento de alegria em que os amantes simplesmente atravessam uma estrada para entrar numa feira...

O Sangue também estabelece o terreno que Costa irá explorar no seu trabalho seguinte. Em termos puramente cinéfilos: Costa junta a tradição artística de Murnau e Dreyer com a parte mais estranha e intensa da chamada produção popular da Velha Hollywood: *Os Filhos da Noite* (1948), de Nicholas Ray, com a sua noturna poesia de solidão (bem como os seus ameaçadores bandidos), para sobre *O Sangue*. Incorporado nesta cadeia de alusões conscientes e inconscientes, o elo crucial entre a alta arte e o baixo género, *O Sangue* remete também para filmes intermédios como *A Noite do Caçador* (1955) de Charles Laughton e *Moonfleet*, sempre sobre a confusão da criança quando enfrenta o assustador mundo adulto.

Tal como os retratos febris da juventude de Olivier Assayas ou as parábolas frias de identidade sexual de Chantal Akerman, os filmes de Pedro Costa (em especial *O Sangue*) contam a história de sujeitos mal preparados para entrar na Ordem Simbólica, e que passam por um rito de passagem muito difícil. E não poderiam todas as personagens de Costa ter o intertítulo introdutório que Ray deu aos seus jovens inadaptados? "Este rapaz e esta rapariga nunca foram devidamente apresentados ao mundo em que vivemos". Mas, aqui, trata-se de um jovem (Vicente)

e do seu irmão mais novo, Nino (Nuno Ferreira) - o fragmento de uma família, à deriva para cuidarem um do outro o melhor que podem. É "um mundo difícil para as pequenas coisas", como nos ensinou indelevelmente o filme de Laughton.

Os filmes de Pedro Costa são fáceis de amar e difíceis de interpretar. Talvez sejam fáceis de amar por serem tão difíceis de interpretar. Não se entregam a nós de forma simples ou rápida. O seu mistério, o seu secretismo, não é algo forçado, ou que se pulveriza no filme como um humor ou uma afetação (como é tão frequentemente o caso). O que vemos a crescer em cada um dos seus filmes, e também através deles, é uma estranha *vida interior*. São raros os filmes que exibem uma vida interior - que nada (ou pouco) tem a ver com a psicologia interna das personagens, ou com os movimentos enigmáticos de um enredo.

Os filmes que têm esta qualidade reorganizam as suas peças, redistribuem os seus elementos na mente do espectador ao longo do tempo - e as repetidas visualizações apenas prolongam e reforçam este movimento. É como se cada unidade cinematográfica - cada plano, cada bloco de som, cada gesto, cada paisagem - enviasse enleios para um espaço invisível e profundo do texto, um espaço ao mesmo tempo totalmente imaginado e fantasticamente concreto; esses enleios depois encontram-se, tocam-se, entrelaçam-se, criando novas lógicas, novas ligações, novas bolsas de mundos. A dinâmica visual de Costa cria, sem dúvida, a peça mais visível da arquitetura deste filme interior e vivo: as linhas de voo irrompem de cada imagem, mas ao mesmo tempo entranham-se, para fazer outro tipo de trabalho atarefado, semelhante ao das térmitas.

Rivete (novamente) intuiu essa construção celular em Elia Kazan, e Jean-André Fischi traçou-a em Murnau; hoje temos os exemplos de Víctor Erice, Claire Denis, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang... Mas Pedro Costa, mais do que qualquer um destes bons cineastas, leva a sua rica intuição poética da *lógica dos mundos* (título do livro de Alain Badiou) à zona mais pequena, mais local, mais intratável do mundo real que habita: Não é para ele - ainda não, pelo menos - o cosmopolitismo global de alto nível (ao estilo de Wong Kar-wai) de muito do cinema de vanguarda contemporâneo. Costa dá uma volta lenta no lugar onde se encontra em Portugal (ou fechado num quarto em França para o seu filme de Straub-Huillet), e faz um balanço; mas não é um realista como alguns outros localistas, como os irmãos Dardenne (e não terá *A Criança* [2005] dos Dardennes uma relação de diálogo anacrónico com *Ossos*?)

Costa penetra no espaço psíquico-imaginário que se abre diante de si naquele pequeno e familiar pedaço de chão, naquela rua ou naquele meio, tal como Abel Ferrara, Monte Hellman ou Garrel; leva-nos através de uma profunda *anamorfose* - um movimento de transformação que não deixa ninguém ou nada intocado, mantendo a turva meia-luz da penumbra do mundo.

Adrian Martin

(texto traduzido de *The Inner Life of a Film*, setembro de 2007)

PRÓXIMAS SESSÕES

27 OUT | DOM | 17:00 O PROCESSO DO REI

João Mário Grilo | 1990 | 91'

3 NOV | DOM | 17:00 O BOBO

José Álvaro Morais | 1987 | 120'

www.serralves.pt

 /fundacao_serralves

 /fundacaoserralves

 /fundacaoserralves

 /serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Linhas gerais:
(+351) 808 200 543
(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede
fixa nacional.



Apoio institucional

