

## “NÓS NÃO PRECISAMOS DE AJUDA”:

### MATERIALIDADE E ÉTICA EM *O SANGUE*, DE PEDRO COSTA

Sofia Sampaio<sup>1</sup>

**Resumo:** Quando a primeira longa-metragem de Pedro Costa estreou, em 1990, foi elogiada pela sua singularidade e frescura. Distanciando-se quer dos filmes comerciais que tentavam agradar ao público quer do cinema de autor da ‘Escola Portuguesa’ que continuava a colher reconhecimento internacional, *O Sangue* parecia mais preocupado em celebrar o cinema — e em resgatar um certo sentido primordial do que é fazer cinema — do que propriamente em contar uma história ou construir uma qualquer alegoria de ‘portugalidade’. A beleza do filme encorajou leituras estético-filosóficas em torno de valores universais (amor, paternidade, infância), frequentemente associados a uma espécie de pureza ontológica. No entanto, insistindo na ideia de que o cinema é uma arte profundamente material (e materialista), proponho analisar os conteúdos histórico-geográficos deste filme (tais como lugares, objetos e espaços públicos e privados), para sugerir que a partir deles é possível, não apenas traçar as grandes transformações sociais que se faziam sentir no Portugal dos anos 1980, mas também vislumbrar o esboço de uma resposta ético-política a essas transformações.

**Palavras-chave:** materialidade, ética, Pedro Costa, anos 1980

**Email:** psrss@iscte.pt

Quando *O Sangue*, a primeira longa-metragem de Pedro Costa estreou, em 1990, foi elogiado pela sua singularidade e frescura (ex. Nunes 2009). O filme destacava-se quer dos filmes comerciais, preocupados em contar histórias, que tentavam reconquistar o público português, quer do cinema de autor da ‘Escola Portuguesa’ que, durante a década de 1980, atingira reconhecimento internacional, mas que parecia cada vez mais afastado do público nacional<sup>2</sup>. Agradar às audiências não era, seguramente, o objetivo de *O Sangue* e o recurso a inúmeras referências cinematográficas (nomeadamente aos filmes de Bresson, Straub e Cocteau), bem como a opção estilística pelo preto e branco, sugeriam um filme mais interessado em celebrar o cinema — e em resgatar um certo sentido primordial de fazer cinema — do que propriamente em contar

---

<sup>1</sup> Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

<sup>2</sup> Uns meses antes da estreia de *O Sangue*, João César Monteiro vencera o Leão de Prata no Festival de Veneza, com *Recordações da Casa Amarela* (1989). Para uma análise das continuidades e ruturas do cinema de Costa face à ‘Escola Portuguesa,’ veja-se Barroso e Ribas (2008).

uma história. Costa viria a descrever a sua primeira obra como “um filme muito protegido pelo cinema” (Costa 2009) — proteção essa que viria a abandonar depois do seu segundo filme (*Casa de Lava*, 1994), quando trocou os confortos (e as limitações) de uma grande produção por um tipo de realização que dispensava uma equipa de filmagem numerosa e atores profissionais, e que lhe permitia estabelecer maior proximidade e intensidade (que o formato digital entretanto também tornara possível) com alguns dos habitantes de um bairro social da periferia de Lisboa — um objeto cinematográfico pouco comum na altura<sup>3</sup>.

A beleza inegável de *O Sangue* encorajou leituras estético-filosóficas orientadas para a identificação de valores universais, arquétipos e verdades ontológicas ou míticas, em detrimento dos seus conteúdos particulares (locais e nacionais). A minha proposta, pelo contrário, vai no sentido de recuperar estes conteúdos — presentes no filme sob a forma de lugares, objetos e corpos — e de lhes reconhecer uma materialidade geográfica, histórica e política, à luz de um entendimento do cinema (de que o próprio Costa parece partilhar) como uma arte profundamente material (e materialista). Por outras palavras, ao valorizar o real-material — i.e. a forma material, concreta, que as coisas tomam num determinado tempo e lugar, que a câmara não consegue senão gravar (o tal “automatismo cinematográfico” de que Jacques Rancière fala —2006, 2) — pretendo explorar um outro caminho de acesso à ‘portugalidade’, para lá da alegoria, forma privilegiada de busca de ‘portugalidade’ nos filmes (e na crítica) da ‘Escola Portuguesa’. Esse caminho passa pela tensão entre uma estética realista (no sentido materialista, de fidelidade às coisas) e uma ética anti-realista (i.e. que recusa um entendimento literalista e conformista da realidade). O resultado é um retrato a ‘preto e branco’, e não em sépia, que — mesmo passados vinte anos — consegue evocar uma época sem sucumbir a uma visão nostálgica do passado.

Se há um elemento, neste filme, em que a crítica se mostra unânime, é, sem dúvida a beleza rara e delicada, de textura onírica, desta primeira obra — para a qual muito contribuiu a fotografia a preto e branco (de grande

---

<sup>3</sup> Fausto Cruchinho chamou-lhes os “novos habitantes do cinema” (2010, 34).

contraste), o trabalho de luz e de câmara (que dá preferência aos planos fixos e longos), e o trabalho de atores (que privilegia uma representação escurrita e contida). Costa parece regressar aos primórdios do cinema como ‘escrita na luz’ (ou da luz) — “[cinema’s] beautiful hope of becoming a writing with light that confronted the fables and characters of other ages with the intimate presence of things” (Rancièrè 2006, 3). Com efeito, ao cair sobre os olhos das personagens, ao iluminar-lhes os rostos, muitas vezes indiretamente, através do reflexo de espelhos e águas, a luz — que poderia facilmente ser descrita como o ingrediente principal deste filme — dá vida às imagens a preto e branco, num filme onde, de resto, predominam as cenas passadas à noite ou no crepúsculo, entre o anoitecer e o amanhecer.

Esta beleza tem encorajado leituras estéticas e filosóficas, que sublinham os valores universais e perenes evocados no filme (amor, paternidade, infância), e que lhe atribuem uma espécie de pureza ontológica. Para João Bénard da Costa, o filme começa “no meio do verbo ser” (2009a, 23), já que a condição de *ser* substitui (e perturba) o ‘quem é quem’ que, por norma, ocupa os primeiros minutos de um filme. Em vez disso, somos atirados para o meio de nenhures, depois de um plano escuro (um em muitos, neste filme), carregado de sons de trovões, o motor de um veículo motorizado a parar, uma porta a bater, passos a caminhar e a correr num chão molhado. Quando a luz regressa, vemos um rapaz parado, num plano de meia figura, a olhar em frente (para a câmara). Inesperadamente, o rapaz recebe uma bofetada, e diz, ainda sem se mover: “Faça de mim o que quiser.” O contracampo mostra o autor da investida — um homem de meia-idade, em sobretudo, que pega na mala, pousada no chão, e retoma o seu caminho. O rapaz tenta demovê-lo — “o que é que eu digo ao Nino?”, ao que o outro responde, “que morri.” É então que vemos o rapaz a entrar no veículo motorizado e a arrancar de novo. Seguem-se os planos de uma paisagem rural, de inverno (agora pontuada por música instrumental); a motorizada a percorrer as ruas vazias de uma vila; e uma série de grandes e médios planos de crianças sozinhas, deitadas ou sentadas nas suas camas — a dormir, acordadas ou a acordar.

O que temos, por outras palavras — nesta que é provavelmente uma das sequências de abertura (ainda antes do genérico) mais poderosas de sempre, é uma série de rostos sem nome, que podemos facilmente tomar como símbolos ou arquétipos: um homem, um rapaz (provavelmente pai e filho); algumas crianças suspensas entre o sonho e a consciência. Em breve a trama condensa-se em quatro personagens, cujos nomes poderíamos dispensar, não fossem eles reforçar a carga arquetípica que veiculam: Clara (Inês de Medeiros) é a jovem educadora das crianças (a sua relação com a luz é explorada ao longo do filme); Nino (Nuno Ferreira), diminutivo de ‘menino’, é uma das crianças, o filho mais novo que é preciso proteger; Vicente (Pedro Hestnes), do Latim ‘aquele que vence,’ é o filho mais velho; e o pai (Canto e Castro) é, ao longo da história, apenas ‘pai’ (Bénard da Costa 2009b). Por fim, não é difícil ver na disputa entre luz e sombras, que o filme promove e explora, traços da velha alegoria da luta entre o bem e o mal.

Não obstante a possibilidade destas leituras, é importante acrescentar que, mais do que uma abstração filosófica, o ser do filme de Costa é, antes de mais, um ser preso num aqui e agora, i.e. num tempo e lugar particulares. É neste sentido que é possível abordar *O Sangue* a partir de uma perspetiva materialista, para concluir que, mais do que a ‘portugalidade,’ este é um filme sobre o Portugal dos anos 1980 — uma realidade captada através da sensibilidade cinematográfica e artística de Costa, mas que está firmemente arraigada numa teia de contemporaneidades visíveis, tangíveis e materiais.

Por várias vezes, Costa tem referido que a tarefa do cinema não é inventar, mas sim *reproduzir* a realidade — ao que acrescenta: “mas reproduzir numa outra ordem (...) numa ordem nunca vista, que não era a primeira” (Costa *apud* Moutinho 2005, 31-32). Costa tem-se também referido ao cinema como uma arte “materialista” (Costa 2007), em que todo o ser faz parte de algo concreto que se insere num tempo e num lugar determinados. O retrato que *O Sangue* nos dá do Portugal dos anos 1980 deriva desta fidelidade às coisas que, por sua vez, assenta num esforço duplo de atenção e “condensação da visão” (*ibidem*). É também um retrato singular, na medida em que é feito a partir do ponto de vista ‘anormal’ e marginal (mas não necessariamente minoritário,



como argumentarei) de uma família constituída por dois irmãos órfãos de mãe, com um pai ausente, em que é o irmão mais velho (Vicente, ainda a sair da adolescência) que tem que trabalhar para sustentar a família.

A ‘anormalidade’ aqui em causa estende-se à tentativa de Vicente de fundar uma família ‘completa’, formada por ele (que toma o lugar do pai), pelo irmão mais novo, Nino (que toma o lugar do filho) e pela sua namorada, Clara (que toma o lugar da mãe). Este ato fundador é regulado por uma espécie de ordem infantil, que é simples e crua, mas nem por isso inócua ou inocente (a cantiga infantil que abre o filme fala de noite, escuridão e lobos). Nesta ordem alternativa, as sombras proliferam, tornando-se difícil distinguir os contornos das coisas. É difícil distinguir, por exemplo, entre o sonhar e o estar acordado (são muitos os planos de personagens a dormir ou a acordar), entre fantasia e realidade. O pinheiro que Vicente quer cortar para fazer de árvore de Natal é indistinguível das árvores assombradas do bosque, e verdade e mentira entrelaçam-se: ao matar o pai, Vicente como que concretiza a mentira que aquele lhe pedira para dizer ao irmão (“o que é que eu digo ao Nino?” — “que morri”). Por outro lado, o parricídio é uma verdade que o próprio Vicente irá negar, mais tarde, quando diz a Clara: “não aconteceu nada, não te esqueças.”

A ordem fraterna e infantil de Vicente, Clara e Nino, contrapõe-se à ordem social — dita normal — dos ‘crescidos’, onde imperam os valores da sociedade de consumo que encontra o seu expoente máximo no tio dos rapazes (Luís Miguel Sintra), que vive em Lisboa. O Portugal que vemos no filme é o Portugal pós-revolucionário, que viu as promessas de um mundo novo (em última análise, de um ‘homem novo’) desfazerem-se, como sonhos, no nevoeiro (que está presente em vários momentos do filme). É também um Portugal que viu esses sonhos serem substituídos pela dura realidade de crises sucessivas e mudanças abruptas: durante os anos 1980, o FMI interveio, impondo medidas de austeridade e ‘ajustamento económico’ que fizeram disparar o desemprego e a inflação, preparando a entrada do país numa nova ‘ordem’ (ditada, a partir de 1986, pela ‘CEE’, a Comunidade Económica Europeia).

Ao longo do filme, Vicente preconiza a rejeição (quase visceral) desta nova ordem, sobretudo nos seus aspectos económicos: parecendo resignado a

uma existência frugal (“não há pão, o Zé não abriu hoje,” diz, em tom casual, ao pai e ao irmão), Vicente não revela particular entusiasmo quando o patrão lhe paga, no trabalho. É também Vicente que pergunta ao pai, em tom acusador, “e agora este dinheiro todo, de onde é que vem?” e que recusa a oferta do tio (“tu queres é dinheiro?”), em troca do irmão. Perseguido e raptado pelos credores e ex-cúmplices do pai, Vicente rejeita as ofertas da mulher (Isabel de Castro) que o tenta ajudar (“não quero nada, deixe-me”), e que lhe diz, no carro, quando lhe propõe que fujam: “temos dinheiro suficiente.” Também Nino, quando é levado para Lisboa, não se deixa impressionar pela casa moderna do tio, que este lhe mostra com orgulho — “cá estamos, na tua nova casa, gostas?” — realçando a televisão e o vídeo — “podes ver os desenhos animados quantas vezes quiseres” — a casa de banho, “cozinha e marquise”, e o quarto, que compartilha com o primo. A cena faz lembrar a visita guiada de Ventura ao seu novo apartamento, em *Juventude em Marcha* (2006). Nino também não se deixa impressionar pelas roupas que o tio lhe tenta comprar, num grande armazém (“Gostas?” — “Não”). O rapaz recusa todas as ofertas do tio (levá-lo ao cinema, ao Jardim Zoológico), e acaba por segui-lo, sem grande entusiasmo, pelas salas do Aquário Vasco da Gama, onde o tio, frustrado, lhe pergunta: “não gostas dos peixes?” Já no Império, recusa-se a comer (“não gosto de restaurantes”). Ao tio diz, “nós não precisamos de ajuda”, e quando este lhe pergunta o que é que tem andado a escrever, responde: “Preços. Quando me for embora, pago-lhe.”

Ainda que, para exaltar os valores universais do filme, nos possamos abstrair de uma série de referências concretas — por exemplo, ao Jardim Zoológico e à baixa — ou das imagens vividas no restaurante Império e nos Armazéns do Grandela (estas serão, talvez, das últimas imagens destes armazéns, que arderiam no incêndio do Chiado, em agosto de 1988) — estes elementos estão lá, fazem parte do filme. Podemos insistir, com Philippe Azoury, que a margem do rio por onde Vicente e Clara se passeiam pode ser qualquer rio, ou até o mar (Azoury 2009); mas a verdade é que este rio *também é o rio Tejo*, que divide, no filme como na realidade, Lisboa (na margem norte) do Barreiro e do Seixal (na margem sul). É nesta última (para além de Valada do Ribatejo, no Cartaxo) que foram rodadas as cenas relativas à localidade onde

Vicente e Clara moram — um cenário semi-rural, semi-proletário, marcado por casinhas de operários, feiras populares, e trabalho informal (provavelmente clandestino). A dada altura, descobrimos que o pai dos rapazes, para além de ‘pai’, é, afinal, também sindicalista, alcoólico e alguém com negócios à margem da lei.

A temporalidade perturbante dos anos 1980 também se faz sentir ao nível musical, quando a intemporalidade clássica de Stravinsky é, a dado momento, interrompida pelo inconfundível acordeão dos britânicos The The, representantes da cena musical alternativa (pós-punk) dos anos 80, que Costa tão bem conhecia. Apesar de só ouvirmos a parte instrumental, a música escolhida — ‘This is the Day’ — diz-nos que o dinheiro não consegue trazer de volta os tempos passados (“All the money in the world couldn’t buy back those days”). A letra remete para o período anterior aos anos 1980, que foram também os tempos de juventude de Costa (1974-78) e do pós-25 de Abril, durante os quais se sentia, nas palavras do realizador, “que tudo era possível” (Guimarães e Ribeiro 2007). Não podia ser mais evidente o contraste entre esse momento (perdido) de grandes possibilidades e o presente diegético (anos 80), que oscila agora entre um realismo cínico e desencantado (negro) e a promessa (quase ofuscante) de uma sociedade consumista no seu momento mais alto, o Natal.

Importa notar que a marginalidade desta família não é sinónimo de minoria, no sentido numérico do termo, ao contrário do que iria suceder nos filmes seguintes deste realizador que, como tem sido repetidamente sublinhado, se viriam a concentrar num grupo marginal minoritário — os habitantes de um bairro social de Lisboa e, entre eles, um grupo ainda mais restrito de imigrantes (cabo-verdianos), alguns deles toxicodependentes. Se, como afirmou Fausto Cruchinho, o cinema de Pedro Costa “não fala de outra coisa senão de Portugal” (2010, 42), *O Sangue* é único na obra deste cineasta na medida em que nos oferece um olhar sobre o Portugal maioritário, que, nos anos 1980, não coincidia ainda com o olhar do poder. Com efeito, o filme evoca o momento em que as classes trabalhadoras, ‘remediadas’ e empobrecidas da sociedade portuguesa — os mesmos que, durante os anos revolucionários

havia sido incansavelmente interpelados pelos vários quadrantes políticos (supostamente, para serem elevados a atores políticos)<sup>4</sup> — se vêem confrontadas com a inexplicável, quase trágica, perda de controlo sobre as suas vidas. A ‘doença’ do pai de Vicente e os raptos deste (pelos credores) e de Nino (pelo tio) indiciam esta perda de controlo. Significativamente, o que o filme destaca é a resiliência teimosa e ascética desta ‘maioria’ que, vivendo com muito pouco, não se deixa facilmente impressionar nem subornar, mas cuja modernização e domesticação (ou até aburguesamento) é condição indispensável para que Portugal possa ser incluído na ‘Europa’, como é desejo das suas elites.

A força desta resiliência deriva, em larga medida, da vontade de estar à parte. Como Vicente diz a Clara, “ninguém nos pode fazer mal, ninguém é como nós”, uma afirmação que exprime mais um sentido de plenitude do ser — de um determinado modo de ser, autónomo e próprio, cuja continuidade o parricídio parece ter querido assegurar — do que propriamente uma rejeição da diferença. A forma como os corpos das personagens (sobretudo de Vicente e de Clara) se colocam em cena transmite bem este sentido de plenitude do ser, que se traduz numa permanente resistência ao espaço. Nada parece fluir neste filme — nem o rio, pantanoso e escuro, que devolve à margem cadáveres e interrompe idílios amorosos (Imagem 1). Também os corpos se parecem pautar por um carácter imanente de brusquidão, aspereza e inércia (no sentido que lhe dá a física, de resistência ao movimento). Clara deixa-se cair no chão, ou desata a correr, para parar da mesma forma súbita e inesperada (Imagem 2); em momentos de briga como de ternura, Vicente mostra-se impenetrável e intransponível (ele é, afinal, ‘aquele que vence,’ o que nunca se rende, a quem Clara tem que pedir para lhe ‘pedir coisas’). A relação entre Vicente e Clara demarca-se, assim, de qualquer tipo de sentimentalismo ou romantismo, no sentido mais convencional do termo: os diálogos entre os dois são muitas vezes conduzidos de costas um para o outro, evitando o contacto visual; e o amor físico — o encontro entre dois corpos — assume quase a forma de violência,

---

<sup>4</sup> Primeiro pelas ‘Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica’ do Movimento das Forças Armadas (cf. Almeida 2009); mais tarde, pelos vários partidos políticos, durante as várias campanhas eleitorais que se seguiram.

como no plano em que Clara e Vicente estão no chão do bosque, ela em cima dele, num abraço que é também uma luta. Os sentimentos são contidos: na cena do sofá, quando Nino dorme (já fora de campo) ao colo de Vicente, o beijo cinematográfico não acontece. A tensão sexual transita para o plano seguinte, em que Clara emerge, leve e sorridente, da escuridão, para ser emoldurada pelo pórtico iluminado que anuncia a entrada da feira, ao som do acordeão dos The The, que irrompe, por breves instantes, numa explosão rara (quase colorida) de emoção.

O percurso de Pedro Costa tem sido visto, pela crítica mais recente, como tendo evoluído de um cinema romântico para um cinema materialista. Para James Quandt, Costa terá abdicado do pendor onírico, abstrato e alusivo que caracterizara *O Sangue* e *Casa da Lava* para abraçar, a partir da trilogia de Vanda (*Ossos*, *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha*), “a spare, materialist cinema” (2010, 21), dominado por “a precise, materialist treatment of objects, bodies, and space” (ibidem). Para Miguel Gomes, num texto originalmente publicado na revista *Sight & Sound*, o ponto de viragem foi *Casa da Lava*, onde Costa terá deixado para trás o *pathos* ‘ostensivamente dramático’, a ‘imagética romântica’ e a ambiência ‘mítica’ de *O Sangue* para, finalmente, se aproximar da realidade. Nas palavras de Gomes, “[*Casa da Lava*] constitutes his first approximation to an autonomous material reality, that is simply there and exists before and after the making of the film” (2010, 355).<sup>5</sup>

Não há dúvida de que este tipo de leitura retrospectiva tem sido encorajado pela divisão da obra de Costa entre ficção e documentário (cf. Moutinho 2005)<sup>6</sup> — ainda que esta divisão seja geralmente formulada em termos parciais e não absolutos, que não excluem ‘contaminações’. Sem querer negar a pertinência destas análises (o próprio Costa se refere à possibilidade de

---

<sup>5</sup> A leitura retrospectiva de Gomes sublinha esta ideia de progressiva ‘materialização’: “in film after film, Costa was trying to materialise his ghosts.” Em *No Quarto de Vanda*, “finally those ghosts had bodies, a space and rituals;” e em *Où git votre sourire s'enfoui*, “cinema materialises and becomes a physical reality” (Gomes 2010, 356).

<sup>6</sup> O argumento de que *O Sangue* é mais ficção do que documentário sustenta-se, muitas vezes, na ideia de que este filme (por oposição aos seguintes) foi feito exclusivamente com actores profissionais (cf. Moutinho 2005, 29). Na verdade, um dos protagonistas é já um não-actor (Nuno Ferreira, ‘Nino’), também ele procedente, como sucederá nos filmes posteriores, de meios pobres e marginais.

Ossos se localizar entre o documentário e a ficção — Costa 2007), a minha leitura sugere, pelo contrário, que o primeiro filme deste realizador se insere já num entendimento materialista de cinema (que não pode ser reduzido à questão documental), ainda que, possivelmente, de forma menos elaborada ou consciente — e aqui distingo, como Rancière, entre “the conscious eye of the director and the unconscious eye of the camera” (2006, 9). De facto, uma leitura atenta de *O Sangue* sugere, não só que o mundo diegético do filme é mais concreto e menos onírico do que habitualmente se supõe, mas também que é no ‘modo materialista’ deste filme que reside a sua resposta ética aos tempos ‘negros’ a que se reporta.

Radicada numa conceção do ser que é simultaneamente anti-sentimentalista e antipsicologista,<sup>7</sup> a ética de Costa não deve ser procurada nem no ‘para lá’ das coisas (i.e. numa qualquer metafísica que tudo explica e tudo resolve) nem no interior das coisas ou das personagens (i.e. no que não se vê e que estaria, supostamente, escondido), como alguns autores têm sugerido (ex. Ferreira 2009, 60; Cruchinho 2010, 34, 39). Pelo contrário, é nas coisas, objectos e corpos postos em cena que a ética do filme se inscreve: nos cenários ribeirinhos, onde Vicente e Clara se encontram (vêmo-los nas suas roupas de inverno, simples e sem marcas comerciais); o armazém e estúdio improvisado, onde Vicente empacota cassetes (ainda em vésperas do fim das rádios piratas); a casa pouco mobilada de Vicente e Nino; os vários cenários da Lisboa urbana, burguesa e consumista do tio dos rapazes (armazéns, aquário, restaurante). Com efeito, é através das imagens e dos sons manifestos — do ‘material’ que *resiste* ao cineasta (cf. Costa 2007) — que a história de resiliência de Vicente, Clara e Nino vai tomando forma. Tal como as coisas — que existem porque sim, que *são* porque não podem senão *ser* (mesmo quando condenadas ao desaparecimento) — também a resposta de Vicente, Clara e Nino às alterações que se operam em seu redor e que ameaçam o seu modo de vida é *continuar a ser o que são*. Daí o regresso de Nino a casa, no final do filme, ao leme de uma

---

<sup>7</sup> A rejeição de abordagens psicologistas emerge, por exemplo, quando Costa discute a sua afiliação artística a Bresson: “For Bresson, then, it’s very clear. There’s no psychology. He tells us that there’s no psychology in film. There are sounds. There are images. Psychology comes afterwards, with us, with the construction of the film. It’s the construction that is psychological, not the things in the film.” (Costa 2007)

barcaça, retomando o controlo da situação: “não te perdes?” pergunta-lhe, em fora de campo, o barqueiro — “não,” responde, seguro, o rapaz.

Em Lisboa, Nino rejeitara todas as comodidades que o tio lhe oferecera (desenhos animados, um quarto cheio de brinquedos, roupas novas, passeios, comida de restaurante), que, de resto, de pouco servem ao primo (curiosamente chamado Pedro). Este, de um modo ainda mais radical e definitivo do que Nino, também acaba por recusar o mundo consumista dos ‘crescidos’ (veja-se a cena do restaurante, em que o pai quase que o alimenta à força). É na escolha ética de Nino e na própria conceção ontológica materialista do filme que podemos encontrar o esboço de uma resposta ético-política às transformações sociais que o final da década vinha dando como certas e inevitáveis: rejeitar a ‘ajuda’, regressar a casa, permanecer fiel às coisas, à vida (ao ‘sangue’). Resistir.



Imagem 1: Barqueiro recolhendo um corpo do rio. Fotografia de cena.  
Fonte: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.



Imagem 2: Entre a inércia e o movimento: o corpo de Clara. Fotografia de cena.  
Fonte: Cinemateca Portuguesa—Museu do Cinema.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Sónia Vespeira de. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução. Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa: IELT-Colibri.
- Azoury, Philippe. 2009. “Depoimento.” In Extras de *O Sangue*. Edição DVD. Lisboa: Midas Filmes, 14’52”.
- Barroso, Bárbara e Daniel Ribas. 2008. “No Cinema Português — Continuidades e Rupturas em Pedro Costa.” *Revista Devires* 5(1): 136-59.
- Bénard da Costa, João. 2009a. “Sangue Escuro e Sarça Ardente.” *JL* XXIX(1017), 23 de setembro — 6 de outubro: 23-24.
- Bénard da Costa, João. 2009b. “Depoimento.” In Extras de *O Sangue*. Edição DVD. Lisboa: Midas Filmes, 16’05”.
- Costa, Pedro. 2007. “A closed door that leaves us guessing.” *Rouge* 10. [http://rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://rouge.com.au/10/costa_seminar.html). Acedido em 10 de novembro de 2012.
- Costa, Pedro. 2009. “O cinema é um ofício, é como ser pedreiro.” Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura.



- [http://www.snpcultura.org/vol\\_o\\_cinema\\_e\\_um\\_oficio\\_como\\_ser\\_pedreiro.html](http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html) Acedido em 13 de novembro de 2012.
- Cruchinho, Fausto. 2010. "Pedro Costa: Relações de Sangue." *P: Portuguese Cultural Studies* 3: 33-42.
- <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/CRUCHINHO-P3.pdf>. Acedido em 22 de novembro de 2012.
- Ferreira, Carlos Melo. 2009. "Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa." *Doc On-line* 7: 52-63.
- [http://www.doc.ubi.pt/07/dossier\\_carlos\\_ferreira.pdf](http://www.doc.ubi.pt/07/dossier_carlos_ferreira.pdf). Acedido em 10 de novembro de 2012.
- Gomes, Miguel. 2010. "Serenity." In *Pedro Costa — Jeonju International Film Festival*, 354-56. s.l.: Jeonju International Film Festival.
- Guimarães, Pedro Maciel e Daniel Ribeiro. 2007. "Entrevista a Pedro Costa." 29 de outubro. <http://www.antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf>. Acedido em 22 de novembro de 2012.
- Moutinho, Anabela. 2005. "Quando o digital liberta — Pedro Costa ou o cinema português inconformado." *Revista Tecnologia e Sociedade* 1: 25-40.
- <http://revistas.utfpr.edu.br/ct/tecnologiasociedade/index.php/000/article/view/13/13>. Acedido em 22 de novembro de 2012.
- Nunes, Maria Leonor. 2009. "Pedro Costa: Um Cinema em Grande Plano." *JL* XXIX (1017), 23 de setembro—6 de outubro: 20-22.
- Quandt, James. 2010. "Still Lives: The Films of Pedro Costa." In *Pedro Costa — Jeonju International Film Festival*, 21-24. Jeonju: Jeonju International Film Festival.
- Rancière, Jacques. 2006. *Film Fables*. Nova Iorque: Berg.

## FILMOGRAFIA

*O Sangue*. 2009 [1989]. Edição DVD. Lisboa: Midas Filmes.