



O sangue

1989 . PT . 95'

realização
Pedro Costa
argumento
Pedro Costa
fotografia
Martin Schaffer
som
Pedro Caldas
guarda-roupa
Rita Lopes Alves
montagem
Manuela Viegas
produção
Tópico Filmes
intérpretes
Pedro Hestnes
Nuno Ferreira
Inês de Medeiros
Luís Miguel Cintra
Isabel de Castro
Canto e Castro

> { **Palavras de Pedro Costa. Entrevista à revista «El Amante», Argentina, publicada a 16 de Maio de 2002** }

¿Es cierto que fuiste músico?

No, era una época en que cualquiera podía ser músico, agarrar una guitarra, una batería, tal vez para resolver alguna indefinición política. En 1974, en la Revolución de Abril, yo tenía 14 años. El 75 fue un período muy agitado en Portugal, con golpes de Estado, y para un chico que vivió la agonía de un régimen muy mediocre, era lógico inclinarse hacia la extrema izquierda. Como no militaba activamente, me expresaba mediante la música con un compañero mío... siempre está ese amigo de la infancia. Estábamos un poco en la extrema izquierda y el anarquismo, y el rock era una necesidad política de afirmarnos de otra manera. Formé uno de los primeros grupos punk portugueses en 1977, y fue por él que entré en el cine: un día vimos un anuncio en el diario que decía "inscripción para la escuela de cine". Yo era más cinéfilo que mi amigo, que se interesaba más por la literatura. En aquella época lo que me gustaba era John Carpenter. De modo que fui de la música al cine, lo que me ayudó a definir rápidamente muchas cosas. Y cuando vi las primeras películas de Ford, Chaplin, Ozu, Rossellini, comprendí que eso era para mí y empecé a filmar.

Tu primer largo es de 1989, pero antes hiciste una película para niños.

Sí, cuatro años antes de hacer *O Sangue*, con algunos compañeros de la escuela de cine intentamos formar una productora ya que no había nada en Portugal... en fin, estaba Manoel de Oliveira, quien en esos tiempos sólo era reconocido por *Amor de Perdição*. Había poco cine nuevo -por ejemplo, Paulo Rocha- pero el cine portugués vivía de *Aniki Bóbo*, la primera película de Oliveira, por lo tanto éramos como huérfanos. No había industria ni mercado para el cine portugués, y nosotros formamos esa cooperativa y un día tuvimos una propuesta de la televisión estatal para realizar dos películas cortas de diez minutos para un programa infantil.

¿Dónde está rodada *O Sangue*?

En el valle del Tajo. Era una zona que no conocía del todo, a pesar de que está a 50 kilómetros de Lisboa, pero fue escogida por razones cinéfilas. Me recuerda mucho a los

arrozales, a los campos de Mizoguchi, o algo de aquella bruma del valle del Po italiano.

Sí, es una película que transmite una gran cinefilia. Yo, por ejemplo, me acordaba de *La noche del cazador* o de algunas cosas de Murnau. ¿Vos renegáis de esa película?

No reniego de ella. Me parece que tiene un problema que es el de esa cinefilia. Pero fue hecha con mucha pasión, con mucho amor, con cierta ceguera, porque éramos todos más jóvenes y queríamos absolutamente hacer la película. Yo, los actores, muchos técnicos, era la primera vez que trabajábamos.

Hay un gran trabajo de iluminación.

Sí, lo hizo un fotógrafo alemán que trabajó mucho con Wim Wenders en sus primeras películas en blanco y negro, lo llamé por ese motivo y porque era alemán, como Kurt Weill, Murnau, y también por mi inseguridad quería un fotógrafo que me ayudara.

Fue como descargar toda la cinefilia que tenías acumulada en esa película.

Antes de *O Sangue* pasé seis años viendo todos los días por lo menos una película importante y todo John Ford, todo Mizoguchi. En ese momento se preparaba la cinemateca portuguesa, que todavía no existía. João Bernardo da Costa, que era mi profesor de historia del cine en la escuela, en ese tiempo empezó a organizar grandes retrospectivas. Rossellini vino a Lisboa poco antes de morir. Integral de Mizoguchi, integral de John Ford, cine norteamericano de las décadas del 40 y 50. Estaba en el punto exacto.

La película tiene cosas misteriosas y hay un trabajo muy sistemático sobre la elipsis.

Era una película que aprovechaba el lado mágico, fantástico, de los niños, de sus juegos, esa idea de que si el chico piensa con mucha fuerza en la chica, ella aparece... Ese es el lado más infantil. Pero el lado que más me llega hoy, creo, pasa por lo que se vivía entonces en el país: una especie de complot de las personas adultas o mayores, un complot enfermo y sórdido contra todo lo que fuera joven y vital.

Aparece un tema muy recurrente en gran parte del cine actual, que es la ausencia del padre.

Claro. Hay razones personales, porque vengo de una familia pequeñoburguesa urbana deshecha.



{ CONTINUAÇÃO }

Además estaba la ausencia de un padre en el cine en Portugal.

Me parece un film muy coherente y hay cosas que después van a aparecer en otras películas.

Todo lo que tiene de bueno está de un modo muy inconsciente, muy enterrado. Yo quería hablar de esa Lisboa nocturna, pavorosa, y de ese mundo adulto, en el borde de la muerte, muy triste, muy resentido, y de una juventud muy avergonzada de ella misma, que era la de mi generación.

¿Es cierto que para *Casa de lava* habías escrito un guión que después reescribiste totalmente?

Lo que pasó es que durante los dos años siguientes no logré conseguir financiamiento para la película en el Instituto de Cine, y fue rechazado el proyecto de *Casa de lava*. Paulo Branco fue quien me ayudó a hacer la película. Yo estaba tan enojado que pedí dinero para ir a Cabo Verde, porque tenía la idea de un volcán, de una tierra lejana, de los libros de Conrad, los libros de aventuras. Y allí fui con mi asistente a rodar una historia. Fue una película que comenzó a liberarme un poco y a proponerme otro método de trabajo.

Vos la definiste como un film de aventuras.

Es una película de aventuras fallida, muy cercana a los films de Jacques Tourneur. Hay mucho de *I Walked with a Zombie*. Pero lo importante de *Casa de lava* es que iba a hacer una película de aventuras y cuando llegué a Cabo Verde supe que allí hubo un campo de concentración portugués para las personas que eran desterradas, los antifascistas, los jóvenes políticos de la resistencia a la dictadura. Yo nunca había oído hablar de esa prisión de Cabo Verde, nadie hablaba de eso. Esta fue una película en la que me perdí, perdí el guión en el camino, muchos conceptos y alguna cinefilia.

¿Después del rodaje estuviste viviendo en la favela Fontainhas?

Viviendo no. Al final del rodaje de *Casa de lava* mucha gente me dio cartas, regalos y encomiendas para sus familias en Lisboa, donde hay una inmigración enorme de caboverdianos, y nosotros servimos de correo.

¿Qué era exactamente Fontainhas? ¿Una favela de inmigrantes de Cabo Verde?

Sí, en un 80%. De Cabo Verde, Angola y Mozambique.

¿Y dónde está ubicada?

Exactamente en la frontera del distrito de Lisboa. Es en la ciudad, cerca del aeropuerto. Fontainhas es una pequeña parte de un gran barrio de latas, de ranchos...

¿Cómo surgió la idea de *Ossos*?

Fue exactamente así. Tenía muchas cartas que entregar, y fui con una a Fontainhas. Cuando encontré la dirección, ya tenía la casa de la película, sólo me faltaban las personas adentro. En ese barrio, encontré muchas cosas que me producían nostalgia de Cabo Verde, la ternura, la dulzura de los caboverdianos, y fui todos los días a ese barrio para estar con la gente, beber con ella, y poco a poco me vinieron ganas de hacer una película en ese barrio y con esa gente.

En *Ossos* empezás a usar de manera sistemática el plano fijo y a adoptar una suerte de realismo extremo.

Sí. Son cosas que no sé si pueden explicarse tan fácilmente. Había hecho dos películas, y en ellas los planos eran más expansivos, exhibicionistas, sentimentales. La manera de trabajar en *Ossos* puede deberse también a que me gusta pensar que cada película es algo no logrado, algo fallido. *O Sangue* por aquellas razones cinéfilas. *Casa de lava* tal vez sea el menos fallido de todos, pero es una película perdida. *Ossos* es fallida porque al filmar en ese barrio, llevé demasiadas máquinas y personas. Y sentí a cierta altura que con esa maquinaria estaba participando del engaño a esa gente. Era el cine que estaba engañando a esas personas que ya son engañadas por la sociedad. Por otra parte, no podía hacer grandes movimientos de cámara porque las calles son así, era una pura cuestión de imposibilidad técnica.

También evitás el psicologismo en los personajes. Me atrevería a definirlos como trágicos por cuanto transmiten una suerte de destino inexorable del cual no pueden escapar.

Hay un plano central en la película. Es un plano muy poco pensado, el único plano con movimiento de cámara, el del travelling del chico que camina. Sin pensar mucho en lo que quería decir, tenía la sensación de que sería un plano organizador y central porque era una película que contaría a sus personajes en un sentido trágico.

La película tampoco cae en el miserabilismo ni en la sordidez.

Yo tampoco creo que sea sórdida. Tal vez haya sordidez en la cabeza de los personajes, en algunos actos cometidos, contra el bebé, en lo que ocurre entre los hombres y las mujeres, en lo que pasa entre la mujer mayor y el chico más joven. La película sólo sugiere algunas cosas, sugiere mucho más de lo que muestra.

En *No quarto de Vanda* redoblás la apuesta y llevás hasta las últimas consecuencias lo que habías desarrollado en *Ossos*.

En todos los niveles, porque en *Ossos* hubo cosas que no se resolvieron como necesitaba, y también hubo un cambio económico en la manera de producir. No imponer la máquina, el gesto, el clisé del cine a ese barrio, tratar de estar más cerca, ser un poco más directo.

En *No quarto da Vanda* empezaste a trabajar un poco más sobre el tiempo real de las situaciones.

Claro, porque con el video tenía el tiempo disponible continuo de una hora del cassette; en cambio en filmico tenía 10 o 15 minutos. Pero en *Ossos* tuve un placer muy grande al estar enfrente de las personas y oír las contar sus historias, luego intentar reescribirlas, pasárselas a ellas para que las aprendieran de memoria y las corrigieran, y después filmar de un modo que no era nada improvisado.

Hay un paralelismo también entre la destrucción del barrio y la autodestrucción de los personajes.

Intenté ir más lejos con lo que ocurre en la destrucción del barrio, por lo que dejé pasar mucha contaminación en el sonido, el barullo bastante violento de las máquinas.

También en *Ossos* hay un trabajo con el sonido que es muy interesante.

Cualquier barrio de este tipo es muy rico desde el punto de vista visual y auditivo, son pequeños pueblos, hay pájaros, perros, animales. Las puertas y las ventanas se comunican unas con otras, por lo tanto el sonido viaja más que en la ciudad.

Las calles dan una sensación de opresión sobre los personajes que es casi tan grande como la que existe en el interior del cuarto.

Eso viene desde *O Sangue*, la parte de Lisboa de esta película es muy angustiante, a lo Fritz Lang. Y el cuarto de Vanda es un cuarto de muerte, aunque allí pasan muchas cosas de vida. Creo que Vanda es muy "a la Ozu". *No quarto de Vanda* no podría existir sin Ozu. El barrio, la pequeña ayuda comunitaria, eso lo aprendí de las películas de Ozu. Vanda es una persona con una gran fuerza vital que resiste a la muerte. Se consume con drogas sin nunca cegarse con ellas, no representa el clisé del drogadicto.

No hay picos dramáticos en la película...

Hay una frase linda de Borges: un laberinto puede no ser curvo o en espiral, el verdadero laberinto es en línea recta. Lo que Vanda y esas personas hacen con los días es un poco esa caminata en un laberinto en línea recta. Y la película tenía que tener ese trazo, esa línea recta.

En el documental sobre Straub-Huillet tu manera de poner la cámara es muy parecida a la de las películas de ficción.

No quería dar una impresión de los Straub. Quería que quien nunca hubiera visto una película de ellos, ahora tuviera ganas de verla. Por otro lado, intentar que queden claros algunos puntos centrales de la vida y el pensamiento de ellos.

Es muy interesante la tensión entre lo que él dice y lo que ella hace.

Sí, me agrada que digas eso porque mi trabajo fue tan difícil como el de ellos al montar *Sicilia!* <