

Cineasta *versus* diretor de fotografia – a preparação da filmagem: entrevista a Teresa Villaverde

Raquel Rato*



Figuras 1 e 2 – Teresa Villaverde e Acácio de Almeida na filmagem de *Cisne*

* Raquel Rato nasceu na Covilhã, Portugal, em 1971. Licenciada em Cinema – ramo de Realização e Animação Sociocultural, mestra em Audiovisual e Publicidade pela Universidade de Salamanca, doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3, Sorbonne Nouvelle. Especializada na direção de fotografia, participa regularmente em colóquios e conferências nacionais e internacionais. Atualmente é investigadora integrada do IHC (Instituto de História Contemporânea) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com atividade de investigação no domínio da história oral do cinema português. E-mail: raquelrato35@gmail.com.

Introdução

Esta entrevista¹ tem como tema central a relação entre cineasta e diretor de fotografia na preparação de uma filmagem e, em particular, a relação entre Teresa Villaverde² e o seu diretor de fotografia nos filmes *Os mutantes* (1998) e *Cisne* (2011), Acácio de Almeida.³

Teresa Villaverde é considerada uma cineasta *outsider* porque, embora seja contemporânea da primeira leva de realizadores formados pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, não se formou nessa escola. Depois de realizar um curso de cinema e vídeo em Lisboa, estudou durante cerca de dois anos em Praga, na FAMU (Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague),⁴ a célebre escola de cinema da então Checoslováquia, mas acabou por nunca terminar o curso. Nos anos 1990 empenhou-se, regra geral, em criar filmes de autor, tornando-se um dos nomes maiores do cinema português. Hoje é uma das personalidades do cinema português da sua geração a ter maior projeção internacional. Além de realizadora, é autora dos argumentos de todos os seus filmes e foi distinguida como uma das “Mulheres Criadoras de Cultura” em 2014 pelo governo português.

A obra de Teresa Villaverde surgiu, nos anos 1990, ao lado da de novos realizadores que se concentraram na contemporaneidade portuguesa, inundando o cinema português de presente e de realidade. Poucos filmes, antes dos deles, pareciam tão ancorados no seu tempo – e também poucos tinham demonstrado tamanha indiferença às reflexões sobre a “portugalidade”.

1 Entrevista a Teresa Villaverde realizada por Raquel Rato a 13 de abril de 2012, em Lisboa.

2 Teresa Villaverde Cabral nasceu em Lisboa em 1966 e surgiu no universo cinematográfico no início da década de 1990. Filmografia como realizadora: *A idade maior* (também argumentista, 1991); *Três irmãos* (também argumentista e montadora, 1994); *O amor não me engana* (1996); *Os mutantes* (também argumentista, 1998); *Água e sal* (2001); *A favor da claridade* (2004); *Transe* (2006); *Cisne* (2011); *Pontes de Sarajevo* (2014). Atriz em *À flor do mar* (1986) e *Três irmãos* (1994). Assistente de realização em *Vertigem* (1991). Montadora de *Como outros serenidade* (1989).

3 Acácio de Almeida nasceu em São João da Pesqueira (região de Trás-os-Montes) em 28 de maio de 1938, num ambiente rural, rodeado de natureza. Sempre o fascinou a luz do fogo da lareira e as sombras que se formavam com essa luz. Aos oito anos, descobriu o cinema, através de um projecionista que andava pelas aldeias com o chamado cinema ambulante. Para ele, a luz é a memória da sua infância, todo o seu trabalho é influenciado por ela. As imagens da sua infância, com as suas matizes, com as suas luzes, marcaram-no na sua arte de iluminar. Ver entrevista com ele sobre a relação de trabalho que tinha com Raúl Ruiz e Teresa Villaverde, publicada na revista *Cordis* (Alves, 2016).

4 Cinema e TV (FAMU) é parte integrante da Academia de Artes, que foi fundada depois da Segunda Guerra Mundial, em 1947. É a quinta mais antiga escola de cinema do mundo

Os filmes portugueses desses anos escolheram como protagonistas jovens marginais, mães adolescentes ou imigrantes ilegais e os seus argumentos abordaram diretamente questões como a pobreza, a doença, o desemprego, a violência doméstica, o tráfico humano ou a toxicodependência. O que há de inédito nesses filmes não é, obviamente, o interesse por aqueles temas em particular, alguns deles inéditos até pouco tempo antes na sociedade portuguesa. O que esses filmes conseguiram foi mostrar, pela primeira vez, o que estava a acontecer na sociedade. No final dos anos 1990, alguns filmes portugueses deram uma imagem do país que raramente se tinha procurado mostrar de maneira tão crua e, corajosamente, abraçaram a denúncia social que a maioria dos cineastas portugueses (da geração do cinema novo) sempre recusou mostrar.

Quanto ao diretor de fotografia Acácio de Almeida, é uma das figuras mais emblemáticas da história do cinema português, obtendo renome internacional ao trabalhar com grandes realizadores como António Reis, Raúl Ruiz, João César Monteiro ou Alain Tanner. O seu trabalho esteve na base do sucesso que muitos filmes obtiveram, o que o fez ganhar relevância entre os grandes criadores e ficar conhecido como “artesão da luz”, devido às particularidades que o tornam único na invenção de meios e no ato criativo.

No cinema português, enquanto diretor de fotografia, Acácio de Almeida foi peça-chave para o desenvolvimento de muitas carreiras, não só influenciando diretores de fotografia como apoiando novos realizadores a destacar-se logo nas suas primeiras obras cinematográficas. A sua colaboração com realizadores estrangeiros – como Raúl Ruiz, com quem trabalhou com regularidade – granjeou-lhe o reconhecimento internacional. Ao longo da sua carreira de diretor de fotografia, foi criando o seu próprio estilo, mas nunca o cristalizou: de filme para filme, percebe-se que muda o estilo de fotografia para melhor o adaptar às necessidades de cada obra.

Acácio de Almeida, um profissional com muita experiência em trabalhar com todo tipo de realizadores e em diversas condições, tem sido o grande cúmplice e intérprete dos cineastas com quem trabalha, estabelecendo relações de amizade com eles ao longo do tempo e indo ao encontro das suas sensibilidades. Acerca disso, Teresa Villaverde refere: “Numa dada altura, no cinema português não havia nada, ou muito pouco, mas ele soube trabalhar nessas condições, porque de facto sabe que a essência da luz não tem nada a ver com os meios, mas sim com o saber, com a sensibilidade, com a compreensão do que é que é preciso”.

Para além de ser rigorosíssimo no seu profissionalismo e na sua forma de trabalhar, dominando técnicas e criações na perfeição, Acácio de Almeida não tem medo da inovação, com destaque para a experimentação, a espontaneidade e a criatividade durante uma filmagem. É um diretor de fotografia que sabe o que é mais adequado para um filme e entende que as escolhas estéticas não devem partir apenas do cineasta. Além da sua carreira enquanto diretor de fotografia, Acácio de Almeida também foi produtor, o que permitiu que contribuísse nessa área em determinados filmes cuja fotografia estava a seu cargo. Entre eles esteve um dos filmes aqui referido, *Cisne*, para cuja produção a sua experiência foi determinante.

O universo filmico de Teresa Villaverde caracteriza-se pela crua e dura análise de uma certa realidade social e revela um desejo de libertação, quer pelas personagens principais, quer pelo contexto em que essas personagens se movem. Aliás, *movimento* é um conceito-chave na obra de Villaverde, não só pelos pontos de focagem da ação, nem apenas por causa dos movimentos de câmara, mas antes porque a realizadora coloca o espectador numa posição desconfortável, fazendo-o querer sair “dali”, daquele penoso sonho. Segundo a cineasta, no filme *Os mutantes*, de 1998, a fotografia Acácio de Almeida foi influenciada pelo tema e o tipo de filme. O lado humano do diretor de fotografia e a sua hipersensibilidade se impuseram durante o trabalho.

Os dois voltaram a encontrar-se, passados 13 anos, na rodagem do filme *Cisne*, para cuja produção Teresa Villaverde contava apenas com dinheiro português, o que a motivou a escolher Acácio de Almeida para a direção de fotografia. “[...] na minha cabeça, disse: ‘Fazer este filme, com pouco dinheiro, tem que ser o Acácio de Almeida’”, confessou-me. E por quê? Porque sabia que, sendo feito por ele, o filme nunca teria “uma imagem pobre”. Para Teresa Villaverde, a luz é um elemento que ajuda a criar um novo espaço, fazendo com que o espectador se esqueça de que está sentado numa sala de cinema – e Acácio de Almeida, tanto na direção de fotografia como na orientação da produção, teve um papel fundamental para que esse efeito fosse conseguido.

Entrevista

Raquel Rato – Quando faz um filme, como é que prepara a rodagem?⁵

Teresa Villaverde – Começo sempre em diversas frentes, nunca se consegue preparar tudo ao mesmo tempo. Com o *Cisne*, por exemplo, foi diferente. Foi um acidente de percurso, pois foi produzido por mim. Os *timings* daquilo que devemos começar a preparar num filme têm sempre a ver com a produção.

Em geral, escrevo os filmes e só quando sinto que vou passar à realização é que começo a olhar para o argumento. Portanto, a primeira fase da preparação passa por reescrever, sabendo já o que é para fazer. No fundo, a escrita é uma ferramenta de sedução de pessoas... de instituições, de produtores, de atores. Outra fase que, para mim, tem sido sempre um pouco difícil, é a escolha dos locais, porque muitas vezes escrevo completamente isolada da realidade. Há pessoas que têm muitos sítios reais na cabeça e escrevem a cena a pensar num determinado local. Eu, de uma maneira geral, não sou assim, e é sempre um pouco terrível porque imagino uma coisa que depois, na realidade, pode não existir. Ou até pode existir, mas não sei onde é que está. Depois há sempre aquela ilusão de que, procurando-se muito, se encontra aquele sítio tal e qual. Por outro lado, temos sempre que nos adaptar às condições que temos, à questão do dinheiro e a outras coisas. Muitas vezes, a produção diz-nos: “Podes procurar, mas só num raio de x quilómetros”. Isso torna logo tudo mais difícil. Mas o que aprendi com a experiência é que, quando se encontra um local, mesmo que não seja tal e qual nós o imaginamos, temos que fazer como se fosse. Quando se está a preparar um filme, por vezes não se tem o tempo mental, entre o encontrar e o filmar, para esquecer o que se tinha imaginado antes e apanhar tudo o que o sítio novo nos pode trazer. É fundamental ter tempo para saber como é que se filma ali; na verdade, todos os locais são bons para filmar, mas é preciso dar-lhes o devido tempo, no fundo a atenção que todos os sítios merecem. Às vezes é complicado, porque temos de mudar de ideias muito rapidamente.

Além da realidade dos espaços, que se impõe na preparação de um filme, outra coisa que para mim é fundamental são os atores. Para o meu cinema, é o principal elemento, é o que eu levo mais a sério, é o que me faz mais falta, é o que para mim é o mais importante. Às vezes, com as personagens mais

5 O termo português *rodagem* equivale ao que no Brasil se chama de *filmagem* ou *gravação*.

centrais, tenho a sorte de já saber antes com quem é que vou trabalhar, mas conhecer o elenco todo, antes, nunca consegui.

Na fase em que já temos uma equipa, trabalhamos muito depressa – e esse é o problema do cinema português: passamos muito tempo entre filmes. Para mim, é demasiado tempo, porque é tempo inútil. Se eu tenho um filme que quero fazer, já sei o que vou fazer daqui a algum tempo, mas não sei com que condições. O trabalho do realizador é pressionar todas as pessoas eventualmente envolvidas para que tudo aconteça o mais rapidamente possível, mas no meu caso não uso esse tempo para um trabalho já artístico, porque não há paz para isso, e porque pode ser perigoso, porque posso estar a imaginar tudo ao detalhe, coisas que depois, quando se chega à realidade, não têm nada a ver. Portanto, mais vale não pensar e trabalhar para as coisas andarem.

Em relação aos atores, pode-se sempre avançar. É bom que se avance e eu faço-o, muitas vezes, quando já sei quem são o atores. No meu caso, tem sido sempre atrizes a fazer o papel principal e tento sempre usar esse tempo entre filmes para estar o máximo de tempo com a pessoa. Temos bastantes encontros, almoços e jantares, mas muitas vezes nem se fala do filme. Estes encontros são maravilhosos e, para mim, são fundamentais, porque eu não gosto muito de ensaiar. Então estes encontros acabam por ser um começo, uma entrada macia, no princípio da rodagem. Para quem esteja a ver de fora, parece um tempo ridículo, mas para mim é fundamental.

Depois vem o trabalho com o diretor de fotografia, que é muito importante. Se for uma pessoa que eu já conheça bem, vou falando para o ar, sobre coisas que podem não ter a ver com nada, imagens de coisas. A pessoa recebe e nem sabe muito bem por que é que eu estou a dizer aquilo.

Até agora, a única pessoa que repeti na minha equipa de direção foi o Acácio de Almeida – no resto da equipa, repito o montador já há muitos anos e o som.

O diretor de fotografia é uma pessoa na qual temos de ter uma confiança enorme. De repente estamos a dar-lhe uma carga imensa para as mãos, aquilo que é imaginado, antes, por nós. Na verdade, há sempre uma espécie de desconfiança saudável com o diretor de fotografia, ou uma confiança vigilante, por precaução: já tive casos em que correu muito mal.

RR – O Acácio de Almeida disse-me que se sentiu sempre muito comovido quando fez o filme *Os mutantes* e que por vezes perdia a objetividade, coisa que ele diz que não pode acontecer.

TV – Sim, mas eu penso que isso tinha muito a ver com o tema e o tipo de filme. Os miúdos com que estávamos a trabalhar eram extraordinários, traziam-nos muito.

Com o Acácio, nesse filme, não houve preparação praticamente nenhuma. Penso que um diretor de fotografia, assim como um montador, e sei que o Acácio é muito assim, não aparecerem num filme com a sua visão, com a sua “ditadura”. Eles têm que ser intérpretes do realizador, e para isso eles têm que ser muito capazes, como técnicos, como pessoas, e têm que ser curiosos em relação ao outro. Têm que ser capazes de ouvir o que o realizador diz e muitas vezes até o que o realizador nem diz, porque não o sabe dizer.

Há os que são mais técnicos do que outros. Por exemplo, eu não tenho conversas técnicas com ninguém, penso que sei como é que quero que as coisas aconteçam, mas preciso também que as pessoas saibam um bocado e consigam “ler” o que me vai na cabeça sem eu dizer nada. Eu acho que o Acácio tem isso, ele é muito bom. O diretor de fotografia é uma pessoa que tem uma equipa que está a seu cargo e que dirige. Acredito que é muito importante, muito mais do que muitas vezes se diz, o ambiente: o respeito, em todos os cargos, numa rodagem, acaba por se ver no ecrã – não só pelo que as pessoas dão.

O Acácio é uma pessoa muito respeitada e admirada pelas pessoas com quem trabalha, obviamente, porque ele, para além de ter um saber imenso, tem uma parte humana que acaba por ter uma importância enorme na feitura dos filmes.

No *Cisme*, por exemplo, ele teve uma importância enorme, mesmo no que diz respeito à produção. Eu não sabia como é que devia começar a tratar das coisas da produção e o Acácio, como teve experiência como produtor, e como já tínhamos trabalhado juntos, sabia que tipo de dificuldades eu poderia ter e de que tipo de ajudas precisava para o filme. Acabou por me direccionar, e muito bem, para as pessoas certas, caso do diretor de produção que tive, e sem o qual teria sido impossível. Estar a produzir pela primeira vez, e a realizar ao mesmo tempo, é difícil.

Houve uma fase em que o Acácio insistia com uma determinada coisa e eu dizia que talvez não... Ajudou-me mesmo antes do filme começar a ser rodado. Ele sabia muito bem que meios é que podíamos ter e o que é que podíamos fazer com eles. Todos nós, na equipa, queríamos que o filme fosse feito e ele é uma pessoa com muita experiência, por já ter trabalhado com todo o tipo de realizadores e em determinadas condições... Numa dada altura,

não havia nada no cinema português, ou muito pouco, mas ele sabe trabalhar mesmo assim, de facto sabe que a essência da luz não tem nada a ver com os meios, mas sim com o saber, com a sensibilidade, com a compreensão do que é que é preciso, o que hoje em dia é cada vez mais complicado.

Muitas pessoas que vêm para a fotografia, hoje, têm outra atitude, a geração que começou com o digital é um pouco mais pobre, pois não passou pela película. Um diretor de fotografia da película pode adaptar-se bem ao digital, mas o contrário não, penso eu.

RR – Como é que acha que deve conciliar a luz com a *mise-en-scène*?

TV – Acho que tem que ser tudo absolutamente orgânico e ligado. Não usaria tanto a palavra conciliar, mas mais como é que as duas coisas se ajudam e como é que elas ficam só uma. Penso muitas vezes que a luz é o que basta para dar o tom de uma cena. Eu acho que a luz, para o cinema que faço, é muito mais importante do que a decoração. É muito mais importante a forma como se iluminam as coisas do que as coisas em si. Eu até posso pôr as coisas em cena e nem se verem. Para mim, neste momento, acho que já posso dizer que a atmosfera, nos meus filmes, não é realista – e sem a luz eu não conseguia fazer isto. Mal o filme começa, a pessoa sente que é levada para uma outra realidade, que é aquela que a partir daquele momento vai ver. É um filme.

RR – O *Cisne* é um filme muito poético.

TV – Sim, seria outro se não tivesse aquela luz, que eu mesma não sei muito bem caracterizar – talvez uma luz acolhedora, seja em exteriores, seja em interiores; é sempre tudo muito suave e plástico. Gosto quando temos a sensação que é uma pequena porta ou um degrau, não sei se é mais para cima ou mais para baixo, mas não é onde nós estamos. É outro sítio – e a luz é o que nos ajuda mais a criar esse novo espaço. Gosto quando o cinema faz isso, fazer-nos esquecer que estamos ali sentados na sala de um cinema. Um dos elementos mais importantes – não sei se é o mais importante, pois todo são importantes –, para além dos atores, é a luz. Se os atores estiverem sempre a andar, ou a mexer-se, é muito difícil. No meu cinema gosto de pausas, de cortes... Não sou muito das coisas lineares, e na luz também não. Nesta era do digital, parece que os filmes levaram uma pincelada de cor; dizemos que aquele filme é azul, aquele filme é cinzento, eu gosto quando é muitas coisas.

Se compararmos *Os mutantes* e o *Cisne*, este último é mais pastel, mas com nuances. A ideia que eu tenho é que *Os mutantes* tem muitas cores, com noite e dia.

RR – O *Cisne* fez-me lembrar *La ville des pirates*,⁶ (de 1983), de Raúl Ruiz,⁷ em particular o miúdo e a violência, a figura do cisne...

TV – Eu nem estou bem certa se vi esse filme, mas há pouco tempo vi na Cinemateca *Les destins de Manoel* (de 1985), também trabalhado pelo Acácio, e fiquei encantada com o filme. Este filme presumo que foi feito com quase nenhuns meios e é sumptuoso. Parece que estamos a ver um filme feito em Technicolor.

RR – Tenho verificado, nos filmes em que o Acácio trabalhou ao longo da sua carreira, que muitos foram feitos com poucos meios, mas nunca se nota no resultado final.

TV – Sim, é isso mesmo. Por exemplo, o *Cisne* foi o filme que fiz com menos dinheiro e, na minha cabeça, disse: “Fazer este filme, com pouco dinheiro, tem que ser o Acácio de Almeida”. Porque sabia que, sendo feito por ele, a imagem nunca seria pobre. Aliás, acho que o Raúl Ruiz perdeu muito em não ter continuado a trabalhar com o Acácio.

RR – A escolha do diretor de fotografia, no seu caso, tem a ver com o tema do filme? Ou com os ambientes?

6 *La ville des pirates* foi o primeiro filme, de nove, em que Acácio de Almeida trabalhou como diretor de fotografia para Raúl Ruiz. O seu primeiro trabalho com Raúl Ruiz foi dois anos antes, em *Le territoire* (1981), mas como operador de câmara (a direção de fotografia é de Henri Alekan). A história centra-se num duelo entre uma criança que fugiu de casa e uma mulher que poderia (deveria) ser sua mãe. É também a história da sedução que esta criança exerce sobre a mulher, para a empurrar para o suicídio ou para a escravidão. E a história de um assassino que se esconde numa ilha e vê o seu futuro carrasco, encarnado numa criança que é uma réplica exata de si mesmo, enquanto criança. Três histórias que são uma só.

7 Raúl Ruiz (Puerto Montt, 25 de julho de 1941 – Paris, 19 de Agosto de 2011) foi um cineasta chileno radicado em França, país no qual se exilou aquando do golpe de Estado no Chile, a 11 de setembro de 1973. Fez parte de uma geração de cineastas chilenos politicamente comprometidos, como Miguel Littín e Helvio Soto, mas aos poucos foi sendo considerado um autor distinto, que criava filmes cada vez mais criativos, surrealistas, irónicos e experimentais. É, por muitos, considerado o cineasta chileno mais importante da história do cinema.

TV – Talvez um pouco de tudo. Por exemplo, o meu primeiro filme, *A idade maior* (de 1989), foi realizado com a diretora de fotografia alemã Elfi Mikesch, que tinha vindo a Portugal fazer o filme *O rei das rosas* (de 1986), do Werner Schroeter, de que gostei imenso. É uma diretora de fotografia fascinante: nunca tinha medo nenhum de fazer planos complicados. Mas nunca mais voltei a trabalhar com ela, porque ou estava com problemas de saúde ou estava com outros projetos... Ou seja, a escolha não tem tanto a ver com o tema dos filmes, mas sim com o que eles já fizeram.

Há exceções. Por exemplo, o caso do João Ribeiro, que foi diretor de fotografia no meu filme *Transe* (em 2006). Foi o primeiro filme dele e ele pensava que não ia conseguir fazê-lo, pois nunca tinha filmado em película, tendo só feito documentários como diretor de fotografia com câmaras pequenas, em digital. Porém, correu até muito bem. Nesse filme era para trabalhar com outro diretor de fotografia, mas à última da hora resolvi mudar porque, quando íamos ver os locais de rodagem, ele dizia logo que já sabia como é que se filmava ali, o que para mim era inconcebível. Perguntava-me a mim própria: “Como é que eu não sei e ele já sabe?”. Eu não trabalho assim, com um diretor de fotografia que já sabe aquilo que eu ainda quero descobrir. Então uns dias antes decidi mudar, porque não queria trabalhar com ele, e foi aí que pedi socorro ao João Ribeiro. Senti que era um filme tão pessoal e que queria levar aquilo tão a sério, que era preferível uma pessoa quase sem experiência, de modo a que a força viesse do filme. Foi um risco, porque filmamos em vários países, como por exemplo na Rússia, que tem temperaturas muito baixas, o que é muito complicado humanamente, mas também tecnicamente, mas acabou por correr muito bem.

RR – O que é que um diretor de fotografia pode acrescentar à realização de uma obra cinematográfica?

TV – Eu acho que acrescenta muitíssimo. Penso que, no geral, em Portugal o realizador enquadra – mas nos outros países não é assim: em França existe *le cadreur*, por exemplo. Penso que em Portugal todos enquadrámos, e no meu caso raramente digo alguma coisa de concreto sobre a luz. Falo um pouco sobre a cena, o ambiente.

RR – E no momento, trabalha muito a cena com o diretor de fotografia?

TV – Depende um bocado do que ele me pede. Por exemplo, há diretores de fotografia que ficam muito angustiados se não houver uma leitura do guião em conjunto, para tirarem notas. Por minha iniciativa, não peço isso, mas se mo pedirem, eu faço. Se não me pedirem, é tudo no momento. O Acácio de Almeida gosta de trabalhar no momento, mas acho que isto vem da experiência dele: ele apanha poucas palavras sobre o filme, quando ainda nem estamos em conversas técnicas, e com essas pequenas palavras já percebe tudo.

Mas claro que, antes de se filmar, se vai sempre aos locais com o diretor de fotografia e o de som, para eles verem as condições, para saberem como vão fazer as coisas tecnicamente e até por causa das questões logísticas, pois também têm que participar nessa parte. Passa-se o mesmo com os atores: há aqueles com quem temos que falar imenso, mas há outros, e são aqueles com que me dou melhor, a quem só dou duas palavras. Com o diretor de fotografia é a mesma coisa. Depois, com o tempo, também acabamos por conhecer melhor o trabalho uns dos outros. Normalmente, durante a rotação o diretor de fotografia está sempre atento, muitas vezes é o único que assiste às conversas com os atores, e se for uma pessoa sensível, intuitiva, inteligente e talentosa, também está a fazer parte desse trabalho.

Penso que o Acácio é uma pessoa muito assim, ele está ali e transmite uma confiança e uma segurança enorme, para o realizador se poder perder noutras coisas. Ao mesmo tempo ele é uma pessoa que, quase sem se notar a sua presença, está a apanhar um pouco de tudo o que se vai dizendo. Gosto de trabalhar assim com todas as pessoas. O *Cisne* ficou muito bem com o Acácio – e *Os mutantes* também, mas era um filme com muito mais trabalho, porque tinha uma equipa enorme, com gente de todo o lado, enquanto neste era como se estivéssemos todos dentro de uma casinha. Este filme tinha que ser mesmo feito com o Acácio, pensei nele para este filme como se fosse mais um ator, assim como pensei na Beatriz Batarda. Gosto da sensação de que estamos todos a fazer a mesma coisa e que percebemos todos as mesmas coisas e que não é preciso haver um que explica tudo.

RR – Como é que definiria a luz do Acácio de Almeida?

TV – É verdade que existe uma luz do Acácio, acho que se consegue encontrar semelhanças em muitas coisas que ele fez, mas não sei como definir...

RR – Para mim, o Acácio é um poeta da luz, em todos os filmes que ele faz, há sempre uma particularidade poética.

TV – É uma luz que existe, mas que é doce, trata as caras das pessoas com muito amor. Nunca há nada de bruto na luz dele, e às vezes até é preciso, mas acho que ele prefere sempre fugir a isso, e ser tudo preenchido, mas doce... Não tem linhas agressivas, marcadas.

RR – Ele gosta muito de trabalhar a luz natural.

TV – Gostava muito de fazer com ele um filme sem luz artificial nenhuma, de certeza que ia ficar bem – como o *À flor do mar* (de 1986), do João César Monteiro. Ele, como pessoa, é fantástico, e isso vê-se no trabalho dele. Penso também que ele é uma pessoa que gosta de ter o seu espaço no trabalho. Para um realizador que diz que a luz é assim e pronto, o diretor de fotografia não está ali a fazer nada. Se houver uma harmonia entre as pessoas e cumplicidade, cada um dá de si o seu melhor, o que só pode enriquecer o projeto. Trabalhar com o Acácio é muito bom porque há de facto uma grande segurança.



Figura 3 – Laura Morante em fotograma do filme *À flor do mar*, de João César Monteiro

RR – Um diretor de fotografia deve conhecer bem a luz de um lugar de uma cidade?

TV – Por princípio, conhecer a luz de um local, acho que não, até porque muitas vezes o que se vai criar não é, muitas vezes, o que está ali. Mas claro que depende dos projetos, se há projetos em que queremos transmitir uma luz próxima daquela realidade, é evidente que tem que perceber a luz desse sítio. Mas acho que é o próprio diretor de fotografia que terá essa vontade. E se estamos a filmar no gelo, onde é tudo branco... com a experiência técnica e a sabedoria que tem, o Acácio já sabe fazer isso.

RR – O Acácio de Almeida refere que geralmente as paredes de uma casa são sempre brancas e aí é difícil iluminar. Ainda por cima a produção é sempre muito baixa, nunca suficiente para transformar tudo...

TV – A questão nem é a produção, é que muitas vezes não existe, em Portugal, e está muito errado, colaboração entre a pessoa do *décor* e o diretor de fotografia. Às vezes foi o decorador que pintou, e pintou da cor errada. Por vezes eles chegam-se a “picar”, porque são de departamentos diferentes, mas é um disparate, pois estão a trabalhar para a mesma coisa. O mesmo acontece com o guarda-roupa. Em Portugal, infelizmente, é assim... Quando comecei, vinha com a ideia de os departamentos trabalharem todos juntos, mas depois também fui-me aportuguesando e aburguesando.

RR – Como é que fez a concepção da luz no filme *Os mutantes* e neste último, *Cisne*?

TV – No caso de *Os mutantes*, não houve preparação nenhuma na fotografia. Na realidade, acabaram por ser as escolhas que nos pareceram óbvias no momento, o que melhor servia à ação dos atores, isto é, o que eles estavam a fazer, a dizer e a sentir.

Naquela altura ainda tínhamos alguns meios. Hoje em dia, os recursos são escassos. Nestes últimos anos aumentaram muito os impostos em Portugal, na Europa, portanto agora seria impossível fazer *Os mutantes*. Claro que na altura não tínhamos tudo, mas tínhamos mais condições, e tínhamos mais tempo de rodagem, coisa que agora não temos. É horrível quando estamos a escrever um filme que tem muitas noites e, quando se aproxima a rodagem, algumas têm de passar a dia, ou tem de se cortar as cenas, porque em geral as noites demoram sempre mais tempo. A distância entre o primeiro filme sonhado e o feito começa a ser cada vez maior.



Figura 4 – Ana Moreira em fotograma do filme *Os mutantes*

RR – E no *Cisne*?

TV – Em relação ao *Cisne*, lembro-me que queria que a luz nos ambientes fosse como se as personagens estivessem a ser observadas por um olho que não está ali. Chegamos a pensar, eu e o Acácio, em pôr um elemento à frente da lente da câmara, mas que não fosse visível. Mas depois não foi preciso nada disso... O que para mim era importante – e, como já vimos, até é uma característica do Acácio – era criar uma suavidade na luz, fazer com que cada espaço onde os atores estivessem fosse agradável para estar, mesmo que o que se estivesse a passar na cena fosse o contrário dessa suavidade. Eu queria que esses espaços fossem todos acolhedores, e penso que, quando o filme é visto, isto tudo não se nota.



Figura 5 – Beatriz Batarda em fotograma do filme *Cisne*

RR – Em Portugal, é o realizador que decide sempre o enquadramento?

TV – Sim, de uma maneira geral. Sinto isso como parte integrante do meu trabalho. Penso que é uma tradição cultural nossa, portuguesa. Se de repente alguém fizesse o enquadramento, ia sentir-me perdida, sem saber o que é que estava ali a fazer. Mas sei que, por exemplo, em França, nem sequer é o diretor de fotografia que enquadra. Eu enquadro, mas depois não fico ali agarrada, vou-me embora.

RR – O que tenho verificado no cinema português é que a falta de meios foi uma constante, criando uma particularidade que até pode ser positiva quanto à criatividade...

TV – Sem dúvida. Nos anos 90, havia mais dinheiro – não que fosse muito, mas era muito mais fácil ter dinheiro para filmar. A maioria do dinheiro nem sequer era português e, hoje em dia, até nas coproduções com muito dinheiro do estrangeiro, está muito difícil... Pensando nos anos 90, agora seria óptimo, mas em comparação com outros países europeus, esses orçamentos que nós achávamos que eram bons, na verdade não eram: eram ridículos. Nesse aspecto, nós temos a vantagem de conseguir, com poucos meios, coisas com um aspecto igual, como se tivéssemos muito dinheiro.

RR – Pelo menos no caso do Acácio de Almeida, que me diz que por um lado até trabalha melhor assim: em muitos filmes que fez, teve que criar e inventar...

TV – Sim, mas o Acácio está a esquecer-se de uma coisa, que é muito importante: que para fazer isso, temos que ter tempo e o problema, nestes últimos anos, é que o tempo é o que pesa mais nos orçamentos. Uma semana de rotação é muito cara e portanto vão-se reduzindo o número de semanas para a filmagem. Agora o que penso que vai acontecer é que, como vai havendo cada vez menos dinheiro, teremos de mudar o paradigma da organização do cinema português. Nestes últimos anos, havia menos dinheiro e estávamo-nos a tentar organizar como quando havia dinheiro. Se pagarmos menos de tudo, as pessoas, os locais, e conseguirmos ter novamente mais tempo, então aí não há problema nenhum. O problema é o tempo. No *Cisne* também senti falta de alguma maquinaria, de materiais confortáveis, que gosto mesmo de ter, mas o grande problema foi o tempo: tive de cortar bastante no guião, o filme que tinha escrito originalmente não era aquele. Teria de se conseguir criar um espírito muito forte, à maneira de como eram feitos os filmes do Raúl Ruiz.

RR – Ou como aconteceu no filme *Silvestre* (de 1981), de João César Monteiro: andaram um mês a filmar em Trás-os-Montes, depois acabou-se o dinheiro e tiveram que fazer o filme todo em estúdio, com a projeção frontal. E aqui a criatividade do Acácio foi fundamental para a feitura do filme, pois todas as fotografias (diapositivos) que ele tinha tirado na *réperage* foram aproveitadas como fundo. Isso e outras técnicas que utilizou acabaram por salvar o filme.



Figura 6 – Maria de Medeiros e Luís Miguel Sintra em fotograma do filme *Silvestre*, de João César Monteiro

TV – Eu acho que temos de voltar a isso, mas para isso seria fundamental que mais pessoas fossem como o Acácio. Não há muitas como ele.

RR – Concorda que o Acácio de Almeida não é só um técnico, mas também um artista?

TV – Com certeza, ele é um pintor da luz.

RR – Eu defendo que os diretores de fotografia tenham direitos de autor na direção de fotografia. Qual é a sua opinião acerca disso?

TV – Acho bem, mas não sei se ganharia muito com isso. Por exemplo, e falando em Portugal, nós temos direitos de autor, mas quando os filmes passam em algum sítio, é raríssimo pagarem-nos. Temos um problema gravíssimo em Portugal: a SPA [Sociedade Portuguesa de Autores] funciona

muito mal. Sei que em França recebem quando não estão a trabalhar. Têm sindicatos fortes, mas nós aqui não temos defesa nenhuma... Por outro lado, considero que nem todos os diretores de fotografia são bons o suficiente para receberem direitos de autor. Aliás, a maioria deles não passa de técnico: nem todos são como o Acácio e muitos até estão lá para sabotar o filme.

RR – Considero que, em Portugal, não dão o reconhecimento devido às pessoas.

TV – No caso do Acácio, penso ser muito injusto e ignorância das pessoas. Quem está dentro da direção de fotografia sabe quem é o Acácio de Almeida.

RR – Em relação aos direitos de autor, se formos a ver, também nem todos os realizadores são verdadeiros autores, pois são muito maus na sua profissão.

TV – Pois, mas são autores daquele produto, mau ou bom.

RR – Se o diretor de fotografia é o “braço direito” do realizador, não compreendo por que é que a maioria dos realizadores é contra isso...

TV – Não sou contra os direitos de autor do diretor de fotografia. Para mim, os atores também deveriam ter direitos, o direito da (sua) imagem, e creio que até há países onde têm... Ao mesmo tempo, creio que, com o digital, a profissão de diretor de fotografia tem tendência a desaparecer, porque agora toda a gente acha que sabe filmar e não precisa de um diretor de fotografia.

RR – Não concordo.

TV – Nem eu, mas já começa a ser um pouco assim.

RR – Não concordo, porque, aliás, o Acácio trabalha o digital como se fosse película. A questão é que mudaram os meios para obter os fins.

TV – O que estou a dizer é que não é por aí que as coisas se estão a dirigir. O que está a acontecer é que cada um faz de uma maneira qualquer e depois logo pensa. Como há muitas asneiras que se podem corrigir depois, julgam que é assim, o pensar fica para mais tarde.

RR – Temos que ver que a conservação do digital poderá ser só de dez anos.

TV – Sim, as cinematecas, agora, estão a pedir para fazer negativos dos digitais. Estou convencida que, se o mundo não entrar em colapso total, daqui a uns vinte ou trinta anos se vai voltar à película. E digo por quê. O som tem melhorado imenso nos últimos anos, todo o processo digital veio melhorar tecnicamente o som. Mas, na imagem, tudo o que se tem vindo a criar ultimamente, tem-na desvalorizado. Somente em relação aos efeitos especiais é que tem evoluído de forma positiva. Adorava e tento acreditar que se volte à película ou a uma coisa semelhante.

RR – Uma última questão: uma coisa que noto nos realizadores portugueses é que me parecem pessoas pouco unidas, não se unem para reivindicarem os seus direitos. Estou certa?

TV – O problema é que está tudo mal em Portugal. Para mim, as pessoas do cinema deviam ter direito, como em França, a ter intermitentes, a ter subsídios quando não se trabalha, mas em Portugal não há nada disso. Quando não se trabalha, não se ganha, e quando se é velho, não se tem reforma.⁸

No caso do Manoel de Oliveira, que faz um filme por ano e tem 103 anos, nunca vai precisar de reforma porque ainda continua a trabalhar, mas os que precisam de reforma e que não tiveram outro trabalho não vão ter. Eu, por exemplo, não vou ter. Está tudo errado, mas o que é certo é que, quando nós fomos para esta vida, já sabíamos que seria assim. Não conheço ninguém do cinema que não tenha já passado largos períodos a ter que ir comer a casa dos amigos etc. Fiz uma vez um papel num filme de um realizador que, enquanto estava a filmar, tinha o gás de casa cortado e tinha que ir à casa do assistente tomar banho.

Há pessoas que já deram tanto ao cinema português que deveriam ter direito a qualquer subsídio do Ministério da Cultura ou da Fundação Calouste Gulbenkian.

8 O termo *reforma*, em Portugal, designa o que no Brasil se chama de *aposentadoria*.

Referência

ALVES, Maria Raquel P. R. Acácio de Almeida, um verdadeiro intérprete de Raúl Ruiz e Teresa Villaverde. *Cordis*: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, São Paulo, n. 16, p. 346-363, 2016. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/28104/19775>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

Resumo: A presente entrevista com Teresa Villaverde mostra como a cineasta portuguesa trabalha a realização de um filme, desde a sua preparação até a filmagem. Ela expõe o seu método de trabalho e, em particular, como se relacionou com o diretor de fotografia Acácio de Almeida na realização dos filmes *Os mutantes* (1998) e *Cisne* (2011). Acácio de Almeida é um dos diretores de fotografia mais emblemáticos da história do cinema português; com renome internacional, ele trabalhou com grandes realizadores como António Reis, Raúl Ruiz e Alain Tanner. O trabalho de Teresa Villaverde emergiu nos anos 1990, ao lado de novos realizadores que se concentraram na contemporaneidade portuguesa, inundando o cinema português de presente e de realidade. Eles produziram uma imagem do país que raramente se tinha procurado mostrar de maneira tão crua e, corajosamente, abraçaram a denúncia social que a maioria dos cineastas portugueses (da geração do cinema novo) sempre recusou mostrar.

Palavras-chave: Teresa Villaverde, Acácio de Almeida, cineasta, diretor de fotografia, preparação da filmagem, realização.

Filmmaker *versus* cinematographer – the film preparation: interview with Teresa Villaverde

Abstract: The following interview with the Portuguese filmmaker Teresa Villaverde shows how she works the making of the film, from its preparation to its shooting. She exposes her working method and, in particular, how she was involved with director Acácio de Almeida during the directing of the films *Os mutantes* (1998) and *Cisne* (2011). Acácio de Almeida is one of the most emblematic cinematographers in the history of Portuguese cinema; internationally renowned, he worked with great directors such as António Reis, Raúl Ruiz and Alain Tanner. Teresa Villaverde's work emerged in the 90s, alongside the new directors who focused on the Portuguese contemporaneity, flooding the Portuguese cinema with present and reality. They gave the country an image that was rarely shown in such a crude fashion, and bravely embraced the social denunciation that the majority of the Portuguese filmmakers (the generation of the new cinema) always refused to show.

Keywords: Teresa Villaverde, Acácio de Almeida, filmmaker, cinematographer, film preparation, film direction.

Recebido em 27/07/2016

Aprovado em 18/09/2016