

Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida¹

A importância da luz no cinema de João César Monteiro e Álvaro de Morais



Recebido em 28-04-2015
Aceito para publicação em 16-06-2015

Entrevistadora: Raquel Paulo Rato Alves²

A presente entrevista tem como tema central o director de fotografia, Acácio de Almeida, uma das figuras mais emblemáticas da história do cinema português com renome internacional, que trabalhou com grandes realizadores tais como: António Reis; Raúl Ruiz; João César Monteiro; Alain Tanner etc. O seu trabalho esteve na base do sucesso que muitos filmes obtiveram. É um director de fotografia que no meio de grandes criadores tem um enorme destaque na sua actividade de “artesão da luz”, pois tem particularidades que o

¹ Entrevista realizada em Lisboa - Portugal, em 2007.

² Raquel Alves, nasceu na Covilhã - Portugal em 1971. Licenciada em Cinema - Ramo de Realização e Animação Sócio-cultural, em 2007 termina um mestrado (DEA) na Universidade de Salamanca em Audiovisual e Publicidade. Em Dezembro de 2013 obtém o grau de doutora em *Cinema Audiovisual* pela Universidade de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Especializada na direcção de fotografia, participa regularmente em colóquios e conferências nacionais e internacionais. Actualmente, é Investigadora integrada do IHC (Instituto de História Contemporânea) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com actividade de investigação no domínio da História Oral do cinema português. E-mail: raquelrato35@gmail.com

diferencia e que o torna único na invenção de meios e no acto criativo. Pode dizer-se que tem uma “marca” muito forte que o distingue e que o aproxima dos grandes mestres da direcção de fotografia mundial. Acácio de Almeida, iniciou muitos realizadores portugueses, vindo estes a terem um percurso de autor. Formando os seus primeiros olhares, que vieram a realizar um cinema de autor reconhecido pelo grande público. Entre eles, João César Monteiro, João Botelho, António da Cunha Telles. As experiências artísticas de Acácio de Almeida são únicas e de uma riqueza singular que, se tornou urgente pesquisar e teorizá-las para que um dia sejam transmitidas e conhecidas dentro do contexto cinematográfico nacional e internacional. A sua obra e a sua visão do Cinema como arte colectiva são fundamentais para se conhecer a evolução da linguagem cinematográfica e histórica do universo do Cinema português.

Acácio de Almeida, nasceu em São João da Pesqueira³ a 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. Era uma criança feliz. Aos 8 anos descobriu o cinema, através de um projeccionista que andava pelas aldeias, 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.

Raquel Alves – *Para introduzirmos a conversa gostaria que me falasses sobre; se filmar em Portugal, na Dinamarca... quais as diferenças em relação à luz? A luz é diferente.*

Acácio de Almeida – É sem dúvida, cada país tem a sua particularidade, pois a luz tem a ver com a posição geográfica, é óbvio, mas também tem a ver com os níveis de poluição e a orientação em relação ao sol. Quanto mais para o Norte, o sol é mais inclinado e é mais suave, sendo mais difusa a luz, mais para o sul, no mediterrâneo, a luz é mais crua, mais forte com uma grande predominância de azuis, porque a proximidade do mar também tem

³ Trás-os-Montes é a denominação de uma região de Portugal, que, por diversas vezes constituiu uma província, com limites e atribuições, que foram variando ao longo da história. Foi também uma das regiões administrativas da proposta de regionalização rejeitada em Referendo em 1998. É uma das regiões de Portugal com maior número de emigrantes e uma das que mais sofrem com o despovoamento. O seu isolamento secular permitiu porém a sobrevivência de tradições culturais que marcam a identidade portuguesa. É, por isso e pela sua beleza natural, um objecto fetiche do cinema português.

interferência no azul, porque o azul é fundamentalmente a imensidão do espaço. Quando há nuvens a “tamisar”, ou algum tipo de poluição, ou neblina a luz torna-se bastante mais suave.

Raquel – *E isso também se reflecte dentro de um país e nas das cidades?*

Acácio – Sim, sem dúvida nas cidades. Com a presença dos grandes edifícios, quer pela sombra que fazem, quer por serem elementos de reflexão, como estás a fazer neste momento concreto, a fazer a reflexão da luz do sol e introduzi-la no interior.

Bom! O domínio da luz é sempre o trabalho sobre o qual o director de fotografia tem de trabalhar. Domínio, talvez seja uma expressão muito arrogante, domínio não, mas sim, controle da luz e sua harmonização.

O grande problema que se coloca quando se filma em exteriores, em Portugal, é a dureza da luz, sobretudo a determinadas horas do dia no Verão. O rosto fica violento, duro com sombras muito marcadas e é difícil dar alguma expressão de beleza a essa luz, a não ser que efectivamente esse “ar” carregado, sombrio, austero, seja desejado. Sobretudo o mais difícil de trabalhar, em exterior ainda se pode “tamisar” a luz utilizando projectores, mas quando temos a relação interior – exterior, aí é que se coloca verdadeiramente um grande problema, como equilibrar o interior com o exterior. Ou há fontes de luz muito intensas, ou então, a luz filtra-se pelas janelas... enfim há várias soluções, mas nenhuma delas é muito boa. A melhor solução é aquela que encontrei na Dinamarca, em que a determinada hora do dia, a luz interior – exterior é quase igual. Quando transitamos de um interior para um exterior e vice-versa, não há grandes problemas.

Raquel – *Isso que estás a referir é do filme “Quaresma” de José Álvaro de Moraes?*

Acácio – Sim do “Quaresma”, mas sobretudo nos países nórdicos há muito essa relação, sobretudo no Inverno, em que a luz do dia interior – exterior é quase igual, é mais fácil de trabalhar e não coloca tantos problemas. Uma das dificuldades que os directores de

fotografia têm é o sol. O sol demasiado forte pode causar alguns problemas. Mas os problemas são para se resolver e é aí que começa o nosso desafio. Como trabalhar a luz de maneira a servir os nossos objectivos, os objectivos do filme.

Raquel – *Pois, nos meus apontamentos, coloquei por oposição – À flor do Mar – filmado no Algarve e – Quaresma – na Beira Interior. Como estamos a falar de luz, no primeiro filme, o de João César Monteiro, a luz é muito forte.*

Acácio – Sim, luz muito forte, os brancos e os azuis.

Raquel – *Sim, sobretudo os reflexos da casa branca que aparece no filme.*

Acácio – Sim, sim! Eu não procurei “contrariar” a luz, procurei defender, ou tratá-la um pouco de como ela existia. É óbvio que era necessário dar alguma continuidade. Há luz nos interiores, daí, sobretudo no quarto do actor, quando ele se levanta de manhã e é visitado por Laura que lhe leva o pequeno-almoço há uma série de mudanças de luz.

Raquel – *Sim, e o grande quadro azul que se encontra na parede.*



Fotograma do filme *Á Flor do Mar* (1986)
de João César Monteiro

Acácio – E, há apenas um só único plano em que a atriz está contra o céu. É muito forte! Foi uma composição difícil de equilibrar dentro desses problemas que enunciei anteriormente. Na composição desse plano estava a atriz numa varanda, e por detrás dela um céu muito branco, e como havia uma luz extremamente forte eu procurei baixar através de um filtro neutro. Mesmo assim ao baixar com um filtro neutro, cortava toda a luz de fundo e também a luz envolvente, isto significava assim que tinha de por muita luz “à face”. Para por esta luz “à face”, também não tinha muito espaço para que iluminasse a atriz, a Laura Morante, e era incómodo para ela, porque, por vezes a luz é incómoda.

Recordo-me que ainda no tempo do cinema mudo, as películas, os filmes eram pouco sensíveis, as emulsões fotográficas eram pouco sensíveis e assim era necessária uma grande quantidade de luz. Esta prejudicava os actores, às vezes até causava queimaduras bastantes fortes, era preciso utilizar óculos, e com a maquilhagem começavam a transpirar. Hoje em dia isso já não acontece porque há uma grande diversidade de emulsões que melhoraram profundamente em relação à sensibilidade, em relação à latitude de exposição, ao cromatismo, em todas as vertentes que definem tecnicamente uma película. Hoje em dia elas estão melhoradas, suportam diferenças muito maiores.

Bom! Houve essa preocupação de dar a beleza da luz.

Raquel – *Assumi-la?*

Acácio – Assumi-la, de maneira que ela pudesse ser traduzida, porque podia queimar tudo, de tal maneira, que ela não teria expressão, portanto deixei que ela queimasse até à altura de ela ter expressão. O grande trabalho em exteriores foi esse. Houve uma altura também, na narrativa do filme que é uma noite na praia, um encontro. Neste plano fiz uma noite artificial, chamada a “Noite Americana”.

Raquel – *Pois, é aquela parte do filme, onde a actriz, de noite na praia vai ajudar o estrangeiro, levando uma pequena lanterna consigo. Fiquei intrigada com esta parte do filme e gostaria de saber se este plano foi filmado mesmo à noite?*

Acácio – Não, foi a “lusco-fusco”. Aqui colocava-se um grande problema, porque filmar à noite na praia, não tinha luz suficiente para iluminar a praia, nem equipa, nem tempo. Então, sugeri ao realizador que fizéssemos ao “lusco-fusco”, quer dizer, no limite em que a luz do dia ainda ilumina a paisagem. Isto é o mais difícil de iluminar. É evidente que é uma luz quase uniforme, homogénea, que não te grandes matizes. A única fonte de luz é a lanterna e para ter visibilidade uma lanterna com a luz do dia, quando ela é muito forte, a lanterna não tem expressão, porque a luz do dia é de tal maneira forte que absorve toda a luz que qualquer lanterna consegue dar. Com esse limite de luz do dia tornava também visível a lanterna e que contribuía para desenhar, definir uma situação de noite. Já não me recordo bem, mas sei que foi essa solução que encontrei na altura e que foi aceite pelo João César. Não ficou mal, apesar de ser um pouco insólito, pois é uma noite um bocadinho... não me recordo bem.

Raquel – *Penso que o plano resultou muito bem, ficou muito bonito.*

Acácio – Houve algumas vezes que recorri a isso a esse método. O difícil é que quando se cria um estilo de luz, “noite americana”, passar para a outra noite, a noite fabricada, com luz artificial.

Raquel – *Não sei se estou em erro, mas naquele plano de noite de luar onde se encontra Laura Morante e Manuela de Freitas, há um plano fixo muito extenso e que no final a câmara faz um travelling muito suave para a frente. Neste plano a luz foi composta, não era natural?*



Fotograma do filme *Á Flor do Mar* (1986)
de João César Monteiro

Acácio – Sim, sim. Há dias andava a passear pelo Algarve nessa zona, encontrei-me por acaso nesse forte onde foi filmada essa cena, não estava do lado de dentro, mas no exterior e lembrei-me dessa cena. Uma longa conversa entre a Laura Morante e Manuela de Freitas. Há os miúdos que vêm ou que brincam e de fundo temos a casa, as paredes da casa que são brancas e o grande problema numa noite são sempre os brancos, porque recebem e reflectem um nível de luz muito mais elevada do que qualquer outra matéria. Portanto, recordo-me que tinha uma luz baixa, esta luz foi criada para simular a luz do luar. Não se é nesta ou noutra sequência um jogo de sombras que...

Raquel – *É nessa sequência, porque há árvores e as sombras são reflectidas na parede da casa.*

Acácio – Sim, além desta situação de sombras projectadas no branco quis que acontecesse mais vezes. Há mais uma noite, onde as crianças andam à procura dos morcegos, e outra situação quando vem alguém à procura do foragido... Enfim procurei que houvesse essa componente de “brincar” com as sombras do luar. Isto, quem assistiu às grandes noites de

luar é sensível a essas pequenas oscilações, sobretudo em ambientes brancos. Assim cria-se uma espécie de magia e de mistério.

Recordo-me, que João César me disse uma vez: “*achas que estás seguro dessas sombras, que no final vai resultar bem?*”, porque por vezes temos uma visão parcelar em relação ao filme, no momento, e a determinada altura temos dúvida ou coloca-se se o caminho que estamos a seguir está correcto, se vai resultar na medida em que nós desejamos. Por vezes ou se é redundante ou se é excessivo e essa questão põem-se permanentemente a vários níveis. Saber se o que estamos a fazer está correcto, se reforça de alguma forma o valor da narrativa, o resultado e o interesse da narrativa. Estamos a trabalhar num filme em descontinuidade narrativa, portanto não temos a noção do todo, temos um sentimento, não tanto a noção. Eu, na altura, recordo-me que disse ao João que sim, mas enquanto a rodagem decorria, passou por lá, pelo *décor* o João Botelho e pusemos-lhos a pergunta do que é que ele achava, dizendo ele que estava bem! E isso tranquilizou-nos, pois uma vez que o João César colocou a pergunta, eu fiquei ainda mais inquieto.

O trabalho de cinema, se é uma participação colectiva, pois considero o meu trabalho uma participação técnica e artística, mas que visa fundamentalmente aproximar-me do realizador e quando surgem dúvidas, nós não sabemos muito bem se, estamos sincronizados ou não. Temos de estar em constante vigília e em constante atenção para sabermos se estamos no bom caminho, e este conceito é muito vago e abstracto, é mais a interrogação do que estará certo, do que nos mantém vigilantes e que nos desperta para a razão de ser de cada momento. Em cada momento temos que encontrar a razão de ser, se estamos a simpatizar com ela ou não, quando digo isto estou a referir se o realizador “simpatiza” com ela (luz). Se sinto que estou em conflito com ela não estou bem, alguma coisa não está correcta.

Raquel – *Tens que estar em harmonia.*

Acácio – Tenho que estar harmonizado com aquilo que estou a fazer, mesmo se de tempos a tempos faça alguma correcção, desvio rolos, mas tenho de sentir o que estou a fazer.

Raquel – *Surgiu-me esta questão: ao trabalhares com o João César, “À flor do Mar”, ele não impunha, não te impunha, ou dava-te uma ideia em geral do que queria?*

Acácio – Não, o João César Monteiro dava-me uma ideia geral do filme, ele não era uma pessoa de grandes falas, pelo contrário era uma pessoa que falava pouco, não falava com ninguém. Mesmo com os actores só dava uma ou duas informações. Só a partir do momento em que a cena se começava a rodar é que ele dava informação, e era quando dava. Muitas vezes não dizia nada e queria que fosse o próprio actor a encontrar, e eu muitas vezes também, enfim, olhava para o João e a para a cena e víamos como resultou. Há uma cumplicidade, eu tinha de sentir que as “notas musicais” estavam de acordo com a batuta de João César, que ele no fundo era o grande orquestrador, ele era um grande maestro. Isto tudo se passa em silêncio, não é objecto de grandes discussões, ou de grandes teses, ou grandes teorias, é no registo da cumplicidade e do entendimento silencioso tácito que pode existir ou não existir. Porque a pressa, ou a urgência com que se filma, não há espaço nem tempo para estarmos com grandes considerações de como vai ser. Há sempre uma urgência quando se coloca uma câmara. O tempo começa a contar e é a luz que valida, é o plano de trabalho que temos de respeitar, porque há x de planos que temos de filmar naquele dia, são os actores que têm de estar disponíveis, é o tempo que pode mudar, está próximo de chover, ou o sol vai encobrir por causa daquela nuvem e temos que fazer rápido, porque temos de fazer *raccord*. Há toda uma série de fenómenos, ou de coisas que acontecem e que por vezes nos vêm ajudar, outras nos contrariam. Temos de seguir em frente.

Raquel – *Em relação a isso, ao *raccord*, trabalhar com luz natural torna-se complicado!*

Acácio – Muito complicado!

Raquel – *Porque a cena tem que ter sequência.*

Acácio – É! Mas o *raccord* não é o que é igual, o *raccord* é o sentimento. Eu defendo que haja uma ideia de continuidade. Por exemplo quando está o sol, e se queremos continuar o

mesmo plano e não estiver mais o sol, tem que estar a noção de sol, porque pode a seguir ser recriado com um projector, mas temos que reduzir o espaço e vamos recriar a sensação de sol.

Raquel – *Muito interessante.*

Acácio – Porque muitas vezes o sol desaparece e não há mais nada a fazer, não volta! Começamos muitas vezes a filmar com a luz do sol, isso aconteceu-me particularmente num filme em França com um realizador extremamente difícil de lidar, não porque ele fosse mau, pelo contrário era um grande realizador, mas que tinha dificuldade em arrancar, num *plateau*, não dominava o *plateau* e cada vez que se punha a questão de onde colocar a câmara e como filmar, ele entrava em crise e ficava profundamente abalado, fazendo tudo para retardar a filmagem. Esperava que a luz estivesse pronta, que os actores estivessem preparados, tudo sem saber o que se ia filmar. Ora bem! Eu entendi perfeitamente essa angústia e atendia, esperava silenciosamente que alguma coisa acontecesse. Lembro-me que num dia muito angustiado, porque era necessário filmar, cumprir os tais planos de trabalho, em que os actores estavam já no *plateau*, ele dizia: “*toda a gente está aqui! estão os actores, Acácio estás à espera que eu te diga! Eu não sei! eu não sei!*”. Nesse não saber, está angústia que é o acto de filmar. Filmar é uma angústia muito grande sobretudo quando não se filma de qualquer maneira, portanto, quando se procura que haja algum sentido de criatividade e quando há uma linha de história a desenvolver. Nesse caso, nesse filme, o realizador dizia, é aqui que filmamos e então era desnecessário perguntar quais eram os ângulos e os eixos porque ele era incapaz de me dizer, e eu senti isso. Não queria forçar. Eu procuro com o realizador ser discreto e ser uma ajuda para ultrapassar as suas dificuldades. E era assim, por vezes começávamos de manhã e só filmávamos no final da tarde. Este realizador merece muita estima, ele que tinha um particular carinho pelos actores.

Quando eu queria saber se a cena estava bem, ao final de cada *take*, olhava o realizador, que estava normalmente ao meu lado e via-o muitas vezes emocionado, com uma lágrima no olho, e aí sabia que estava tudo bem, que o *take* correu bem.

É esse tipo de relação muito íntima, particular e por vezes conflituosa nem sempre pacífica que se mantém, mas que é gratificante pela riqueza de tudo o que acontece, mas ao mesmo tempo difícil de seguir e acompanhar, sobretudo se levamos connosco o nosso egoísmo fazendo prevalecer só o nosso ponto de vista. É um trabalho de aproximação, de busca de descoberta a todos os níveis.

Raquel – *Em relação ao filme “Quaresma” de Álvaro de Moraes, os ambientes são diferentes, a Beira, a montanha, o verde, o vento... Neste filme achei muito interessante, aquelas súbitas portadas que se abrem pelo vento, onde a luz entra iluminando um objecto, ou uma personagem.*

Acácio – Este é um filme de memórias transfiguradas, porque são memórias que nos ficam de infância, são recordações. Pela forma como foram vividas na infância ficam com uma dimensão desproporcionada. Para mim senti da parte do José Álvaro que toda a história do filme não tem grandes “histórias” ou acontecimentos, ela é alimentada de pequenos nada.

Raquel – *Sim, porque para mim no filme “À flor do Mar” a câmara é mais contemplativa e mais distante. E no “Quaresma”, é uma câmara mais “clássica” indo muito aos pormenores.*

Acácio – Sim! A câmara é muito rica, com muito movimento e com mais pormenores.

Raquel – *No filme de João César Monteiro os planos praticamente são sempre fixos e planos largos.*

Acácio – Bom! Isso é uma característica de João César Monteiro, pois ele gostava sempre de quadros muito largos. Dificilmente dava um grande plano.

Raquel – *No filme existe somente dois ou três grandes planos do rosto de Laura.*

Acácio – Ele tem uma linguagem muito própria, assim como alguns realizadores desta época.

Raquel – *Referes-te a algum realizador estrangeiro?*

Acácio – Não. O cinema português é sobretudo um cinema, como os realizadores da velha geração, onde eu me incluo, um cinema mais contemplativo, com mais rigor e energia interior. O grande plano é mais a facilidade, e tentar, que num plano largo, se faça passar toda a carga, todo o dramatismo, toda a densidade dramática... é difícil!

Raquel – *Mas a extensão do plano também vai ajudar isso, porque como é um plano fixo e muito extenso o espectador tem tempo de ver e ler todo o quadro?*

Acácio – Sim, o espectador vai contemplando, vai lendo e vai entrando nessa atmosfera ao ponto de muitas vezes existir o cansaço, até que dizemos – Já devia cortar – E é nessa altura que começa o tal travelling no plano da noite de luar com Laura Morante e Manuela de Freitas. E assim recupera e recomeça novamente. Toda a dimensão que aparentemente se tinha esgotado recomeça novamente e inicia-se outro tempo do plano.

Raquel – *O início do filme de César Monteiro, o barco, a música do Bach, aquela entrada nobre.*

Acácio – O João César tinha uma cultura musical muito apurada, ele instintivamente sabia realizar, sobretudo imprimir o ritmo necessário e tinha já em conta a música que iria colocar. Ele filmava muito com esse sentido musical.

Raquel – *Nesse plano inicial do filme, da entrada da casa, um travelling para a frente com panorâmica descendente, estes movimentos foste tu ou o realizador que te pediu para os conceberes?*



Fotogramas do filme *Á Flor do Mar* (1986) de João César Monteiro

Acácio – Já não me recordo bem, mas foi feito com uma pequena grua, que de início está à altura de um primeiro andar e depois desce. Não te posso dizer se foi ideia minha ou de João César, mas o que está no filme são conceitos do realizador.

Raquel – *Nos dois filmes há um ponto em comum, uma casa. A da Beira, no filme “Quaresma” é de ambiente rural e burguesa e a do Algarve, no filme “Á flor do Mar” é uma casa simples mas também burguesa. No filme “Á flor do Mar”, é interessante o contraste da portada “quase” nobre e quando se abrem as portas, a câmara entra, e vê-se uma casa muito simples.*

Acácio – Sim, muito tradicional.

Raquel – *Através dos sons, descobre-se que é uma casa simples, mas viva! As galinhas, os chocalhos das ovelhas, uma voz que canta alegremente uma cantiga italiana.*

Acácio – Sim, e quando se entra na cozinha, um plano de um peixe que está a ser preparado para o jantar. Um gato chamado Silvestre...

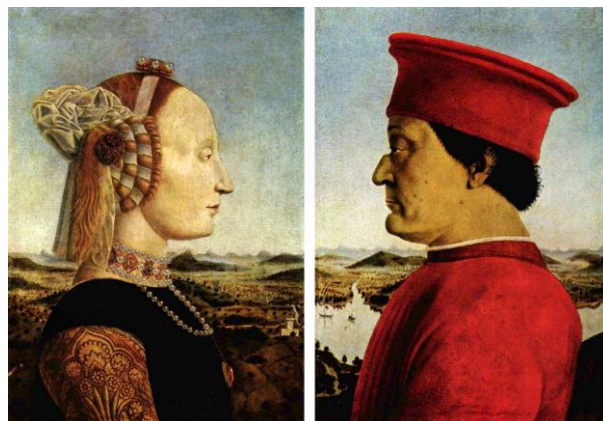
Raquel – No “Quaresma”, também há uma casa rural, mas este filme considero-o mais narrativo.

Acácio – Sim, é mais narrativo, porque o filme de João César é mais contemplativo. O “Quaresma” é narrativo na medida que conta muitas situações. Estados de alma, relacionamentos familiares, o que dá muita acção. No João César há essa acção, mas ela é particularmente secundária. A acção não é o mais importante do filme, são mais as relações das pessoas, os seus sentimentos, as emoções.

Raquel – Encontrei muitos pormenores interessantes nos dois filmes em relação à cor empregada. Por exemplo, no João César Monteiro as cores predominantes são; o vermelho e o azul. Quando aparecem duas personagens, uma delas veste uma roupa azul e a outra vermelha. Quanto aos enquadramentos, estes são quase sempre simétricos, como por exemplo; aquele jantar inicial, que aparece a Manuela de Freitas com uma pequena lanterna, ao som da voz de Maria Callas na escuridão do corredor, e onde a câmara faz uma pequena panorâmica e centra-se nas personagens que estão sentadas à mesa para jantar. Um autêntico quadro pictórico. Sei que houve uma “inspiração” para os enquadramentos e cores do filme do pintor Piero della Francesca, não foi?



Fotograma do filme *Á Flor do Mar* (1986)
de João César Monteiro



Pintura de Piero Della Francesca

Acácio – Sim! Sim, o João César Monteiro seguia, quer na linguagem da música, quer na linguagem da pintura “seguia” alguns autores e chamava-nos a atenção que gostava desses ambientes, de uma certa predominância de cores. Mostrou-nos inclusive algumas pinturas.

O João César tinha o culto dos livros e há uma cena “À flor do Mar” onde isso é evidente. Quando aparecem os bandidos e atiram os livros todos para o chão! Depois da rodagem, os miúdos andavam por cima deles, e ele ficou escandalizado, dizendo: “não, não se pode fazer isso”, deu-lhes uma grande descompostura...

Raquel – *Ainda falando na pintura, até a própria atriz principal tem um penteado e perfil semelhante e está sempre vestida ou de vermelho ou de azul com nas pinturas. Há um enquadramento muito bonito, em que ela está de perfil e a sombra dela é projectada na tela azul dependurada na parede do atelier.*

Acácio – Sim, a própria silhueta dela é muito bonita e semelhante à mulher da pintura.

Raquel – *Um outro plano que eu fiquei impressionada, é aquele em que ela se olha num espelho, este espelho tem uma moldura como se fosse um quadro e a imagem dela (o rosto) aproxima-se através de um movimento, até ficar a luz a branco. Como fez isso?*

Acácio – A moldura mantém-se?

Raquel – *Sim mantém-se.*

Acácio – Então é ela que está sobre um travelling, é ela que avança.

Raquel – *Em relação ao “Quaresma” para mim a câmara é muito descritiva, indo a todos os pormenores. A actriz principal, Beatriz Batarda também se veste quase sempre de vermelho, contrastando com a montanha verde!*



Fotograma do filme *Quaresma* (2003)
de José Álvaro de Morais

Acácio – Ela é o único “fogo” que há no filme, um vulcão, vida, e que dá sentido e energia. A energia existe através dela. Ela representa o sopro de ar, o vento... As outras personagens são “estáticas”. Ela desencadeia sentimentos muito fortes.

Raquel – *Aquela cena em que ela está no Porão, na Dinamarca, é um plano muito emocionante. O enquadramento tem uma profundidade de campo enorme.*

Acácio – Essa foi uma das situações de grande risco para a actriz, porque o mar estava tremendo. Corremos o risco de sermos levados pelo mar. Estava só eu, o assistente e José Álvaro. Agarrávamo-nos uns aos outros para não sermos levados pelo mar. A Beatriz estava tão desconfortável, tão dorida da situação, que de facto não é só representação, é uma vivência da personagem muito forte! Ainda hoje sinto uma emoção quando me lembro desses momentos, ela foi extraordinária. Foi ela que nos transportou àquele estado e as

imagens são muito belas por isso mesmo, não é só pela natureza! Tudo o que está à volta ela faz sobressair. Foi um momento mágico de particular descoberta e coincidência.



Fotograma do filme *Quaresma* (2003) de José Álvaro de Morais

Raquel – *Há um plano da casa da serra, (Serra da Estrela) um contra-picado que me fez lembrar um plano do Hitchcock (da casa) do filme do Psico. É como se fosse uma casa “fantasma”!*

Acácio – A casa na serra assemelha-se um bocado, sim. Não houve esse intuito, para mim é uma pura coincidência, mas feliz coincidência porque aquela casa tem já uma alegoria, com uma conotação cinematográfica. Aquela forma transporta-nos para outros filmes. Não foi esse o objectivo de José Álvaro, ele encontrou esta casa na montanha, mas havia também algum mistério nessa casa, coisas que se entrecruzavam. Portanto, a ideia da casa “Hitchcockiana” é um elogio que nos fazes.

Raquel – *Outro dos planos e que acho muito interessante, é quando ele e ela estão à noite na varanda da casa da serra e de repente rebenta um fogo de artifício iluminando os rostos deles, de variadíssimas cores! Como foi realizado isso. É claro que não era verdadeiro?*



Fotogramas do filme *Quaresma* (2003) de José Álvaro de Moraes

Acácio – Não era verdadeiro, eram verylights que são utilizados pelo exército e que convenientemente orientados por duas ou três pessoas em baixo, com movimento e um determinado ritmo, faziam passar os verylights.

Raquel – *Mas tinham várias cores?*

Acácio – Os verylights eram de várias cores, nós é que os misturávamos, verde com amarelo... E foi a forma de dar uma sensação de fogo de artifício sem o ter porque era muito dispendioso. O que conta é o efeito dramático que acarreta numa altura em que há uma tentativa de aproximação, de certa maneira falhada ou não compreendida.

Raquel – *Neste filme existe duas casas, a da montanha e depois a da planície da Dinamarca. Os planos da montanha são mais densos, os da Dinamarca, mais abertos, com as casas todas regulares, geométricas.*

Acácio – É o corte de paisagem geográfica de paisagens diferenciadas.

Raquel – *Eu vejo o filme de outra forma, porque eu sou desta região e conheço bem os lugares e os espaços, e por vezes não coincidem. Quando a actriz sobe as escadas nas ruínas da casa da Covilhã e chega a Monsanto.*

Acácio – Sem dúvida, para quem conhece há um erro geográfico, um erro narrativo ou de continuidade de espaço. Mas não interessa, porque o cinema é feito de eclipses.

Há um plano muito bonito quando a Beatriz, está junto dessa casa “Hitchcockiana”, ela está sentada num grande penedo a escrever o seu diário.

Foi um filme que tive um grande prazer em trabalhar. Ainda hoje me recordo com satisfação e como um momento em estado de graça.

Curiosamente quando tive este encontro ocasional (à dias passeava pelo local onde foi feito a rodagem) com o *décor* do filme de João César dei comigo a reflectir do que há de diferente entre aquilo que eu estou a ver, a casa que está aqui na minha frente e a casa que está no filme, está última, é mágica! Tem uma magia que lhe foi transferida, transportada através das situações criadas. A história, a vivência que os actores tiveram nessa mesma casa, portanto há um contexto de magia. Quando nós olhamos para ela assim, não conta nada, é uma parede normal, uma casa que não conta nada, despida. Ocorreu-me que é efectivamente, que o acto de realizar é uma forma de criação e ao recriar essa criação nós estamos a habitar e provocar uma vivência que apesar de ser encenada, não deixa de ser mais verdadeira. Tanto assim, que no final, o filme, é uma verdade e uma realidade que está ali mesmo. Foi ficcionada, ela é verdadeira.

Lembrei-me do filme “CasaBlanca”. Quem esteve em Casa Blanca não vê os *décors* que existiam no filme. O filme “CasaBlanca”, são os *décors* os actores e a história. Quando estive em CasaBlanca, procurei tentar encontrar alguma coisa, mas não há nada, tudo é fruto da imaginação de uma recriação e de uma invenção. Mesmo se a base do *décor* é a mesma, ela foi transfigurada, com o simples facto, de se encontrar um grupo de pessoas que procuram contar uma história.

Raquel – *É como acontece quando voltamos a um lugar da nossa infância, esse lugar já não é o mesmo porque os sentimentos mudaram!*

Em relação ao filme de João César gostei imenso do plano final. Quando elas estão na varanda da casa e se despedem do estrangeiro que segue no barco e as luzes da casa se vão apagando uma a uma. Esta cena também foi filmada em “lusco-fusco”?

Acácio – Sim, também. Aqui há uma pequena auréola de luz de dia, muito ínfima, e quando termina o dia, já desapareceu. Mas houve uma pequena luz no céu que permitiu desenhar a silhueta da casa. Quando há o escuro total é mais difícil e sente-se o artificial da luz a recortar, e eu procurei deixar sempre uma pequena reverberação da luz natural para desenhar os contornos, sobretudo à noite.

Raquel – *No filme “À flor do Mar”, como já falámos, está cheio de pormenores; as cores, o azul dos azulejos, o azul do mar, o azul dos olhos do gato, no “Quaresma” também há pormenores.*

Acácio – Mas não tanto.

Raquel – *Sim, o filme “À flor do Mar”, por exemplo não há figurantes, ao contrário de “Quaresma”, onde há muitas personagens, muitos figurantes...*

Acácio – Sendo os dois filmes Herméticos, o “À flor do Mar” está resumido às pessoas como de uma forma simbólica, pouca gente, mas com uma carga muito grande. O filme de José Álvaro é semelhante em certo sentido, mas com mais personagens tendo outra dinâmica.

Raquel – *Falaste da relação que tiveste com João César Monteiro e com o José Álvaro de Morais, como foi?*

Acácio – A minha relação com José Álvaro era muito cerimoniosa porque tinha apenas trabalhado uma única vez com ele, um dia que teve uma dificuldade no filme que estava a realizar – “O Bobo” – onde o operador de câmara estava doente e chamou-me. Foi assim o primeiro contacto que tive com ele. Do meu lado havia um desejo secreto de trabalhar com ele e senti o mesmo dele. Então surgiu esse momento e posso dizer o que ele me confessou: *“andei tantos anos, a desperdiçar tempo para este encontro...”*. Para mim foi um encontro muito feliz. Mas a morte dele foi de uma forma tão rápida, onde ficamos suspensos sem saber na realidade o que é que aconteceu. Com o José Álvaro, foi como se o conhecesse há muitos anos porque gostava do que ele fazia e desejava um dia poder trabalhar com ele. Aproveitei trabalhar com ele e julgo que a realização do filme decorreu muito bem. A relação com ele era muito simples, mas profunda. Com ele pouco falávamos, olhávamos um para o outro e era essa a nossa comunicação.

Eu conhecia mal a história do filme, porque sofreu várias transformações ao longo da realização, e o simples facto de ele ter de reescrever para um *décor* diferente que surgiu à última hora, fez com que eu só me apercebesse de muitas situações quase no momento em que ia filmar. Para mim, essa situação não é muito prejudicial, porque estou muito habituado a trabalhar sobre a improvisação do momento. Poderia dizer que é mesmo aquilo que eu prefiro. Não tive dificuldade em me adaptar rapidamente às várias transformações que o filme ia sofrendo.

Raquel – *Gostas-te de trabalhar com dele?*

Acácio – Sim, adorei!

Raquel – *Conhecias a obra dele, os seus filmes?*

Acácio – Conhecia-os todos. Lamento pelo meu lado que ele nos tenha deixado tão depressa. Eu lamento duplamente porque achei que eu poderia ter feito mais coisas com

ele, da mesma maneira aconteceu em relação ao João César. As pessoas que por vezes amamos são aquelas que partem mais cedo.

Raquel – *Recordo-me de um plano de “À flor do Mar”, esse plano aplicaste um filtro para que a luz ficasse difusa. Quando se vê uma estrada em que estão a passar carros e uma mulher forte aparece na beira da estrada. Quando Laura regressa a casa para ir buscar coisas para ajudar o naufrago.*

Acácio – Sim, esse plano é ao fim da tarde onde utilizei um filtro degradé com cor ou neutro. De todas as formas o João César não era muito dessas coisas, das filtragens. Nesse plano procurava retratar um tempo, a evolução do tempo o entardecer.

Raquel – *No “Quaresma” não sei se utilizaste filtros. Por exemplo naqueles planos da serra, das montanhas, o aparecimento das sombras. O céu muito azul.*



Fotograma do filme *Quaresma* (2003) de José Álvaro de Morais

Acácio – Eu de uma forma geral não gosto de utilizar a filtragem. Quando é exterior procuro a luz do dia para não levar filtro nenhum. O que por vezes posso por sobre a câmara é um filtro polarizador que ajuda a retirar reflexos que a superfície possa ter e dessa forma saturar mais as cores. E em relação ao céu torna o azul ligeiramente mais escuro e recorta as nuvens. É um filtro que eu utilizo com alguma frequência. O resto, são os *degradés* neutros que não põem coloração nenhuma, é só para evitar que o céu... por vezes temos alguma dificuldade em; se temos o céu em profundidade entre a intensidade da luz do céu e a luz que está sobre a personagem, o que acontece muitas vezes é que o céu pode queimar. Ao utilizarmos um filtro neutro estamos a tentar um factor de corte ao nível da luz do céu.

No “Silvestre” de João César, permitia-me utilizar alguns filtros que hoje já não utilizaria, mas como era um filme onde era necessário ousar e na ausência de outros meios foi necessário recorrer a alguns sistemas e não ter medo, porque há algum exagero, mas que de outra forma não daria esses resultados. Esse lado excessivo é que lhe confere alguma credibilidade. No fundo, é estar a dizer às pessoas, ao espectador, – isto é tudo falso – mas é aqui “que nós vamos e vocês vão connosco”.

Nos outros filmes de João César houve alguma parcimónia quer dos movimentos de câmara, quer de filtragem. Não era uma coisa que ela amava particularmente. Ele gostava das coisas muito simples. Quanto ao José Álvaro, também era assim.

Raquel – *O José Álvaro também te dava liberdade?*

Acácio – Sim, tanto um como o outro. É curioso, porque quando encontrei o *décor* (no meu passeio há dias no Algarve) estive mais de uma hora a pensar e procurei situar-me no tempo, em que momento da minha vida tinha acontecido esse filme e como é que eu estava do ponto de vista psicológico. Porque considero que foi um momento de grande liberdade para mim, comprometi-me em fazer coisas em cumplicidade com o João César e não tive medo.

Raquel – *No fundo, tens tido o privilégio de trabalhar com grandes cineastas e eles têm tido o privilégio de trabalhar contigo.*

Acácio – Por mim, acho que, nalgum momento pode-se fazer esse juízo de valor, mas acho que fui eu que tive mais o privilégio, mesmo tendo consciência de ter trazido alguma coisa para alguns filmes. Foram contribuições que podem ter sido importantes para o filme. Para mim foi a disponibilidade que eu senti em cada momento, e esta disponibilidade permanente para o trabalho que estava a fazer é que me fez esquecer o tempo. Esqueci que já decorreram quase 40 anos sobre a minha carreira e tenho a sensação que só agora estou a começar. Não estou a fazer demagogia, é aquilo que sinto no mais profundo de mim.

Começo a dar outros passos, quando somos pequenos hesitamos muito, agora tenho a sensação que hesito menos nos passos que dou, embora a hesitação exista em permanência.

Raquel – *Tens mais segurança?*

Acácio – Há mais segurança, mas não é total, é uma segurança com reserva, porque nunca temos a certeza de que o que estamos a fazer está correcto, nunca! Pelo menos eu não tenho. Tenho um certo sentimento, há! - deve ser por aqui, ou isto deve ficar bem -, porque tinha e tenho como barómetro de aferição, isto é, tenho de ter um sentimento de gozo e prazer naquilo que estou a fazer. Bom! Isto deve estar certo, deve ter alguma coisa de importante!

Raquel – *No fundo, para ti, parece-me que não é tão importante, a história do filme, mas a relação com o cinema?*

Acácio – É a relação que cada um trás. É obvio que num projecto empolgante, julgo que é mais susceptível de amealhar e de envolver uma quantidade maior de participações activas e criativas e de energia. Num projecto mais modesto, pode à partida parecer modesto, mas compete a nós, e quando digo a nós, são as pessoas que interferem no processo de criação de elevarem essa fasquia.

Raquel – *Quando falas num projecto modesto, referes-te a quê?*

Acácio – Modesto, porque o meu trabalho sozinho não existe, não tem relevo. Só tem relevo porque está integrado num trabalho colectivo. O meu trabalho não é tudo, é uma parte e o que é tudo é o filme. Quando as diferentes partes se diluem nesse todo, o objectivo é conseguido. Quando não se diluem e o trabalho sai valorizado só num único sentido o trabalho é diminuído. O que deve ressaltar no final é o filme. É óbvio se o filme for bem, ele vai ressaltar, e nele; os actores, a decoração, a fotografia, a realização etc... Se só alguma coisa ressalta é sinal de que alguma coisa correu mal. É essa fusão, essa capacidade de se misturar num trabalho que provoca o interesse do trabalho colectivo. Se não houver essa vontade de se diluir e de se fundir, é outro trabalho...

Raquel – *Quando o filme está concluído é habitual veres a sua exibição?*

Acácio – Não. Não vou às estreias. Trabalho no filme até ao dia da estreia, para mim não é muito importante e depois deixo que outros sigam a vida do filme. Para mim é importante saber que o filme faça boa carreira, mas não é o que eu espero mais, o dia da estreia. Há por vezes filmes que eu nunca vi, a não ser enquanto os fazia, nunca os vi em cinema.

Raquel – *Na montagem dos filmes, tens alguma participação, alguma vez te chamam?*

Acácio – Algumas vezes me chamaram e me pediram opinião. Umhas vezes ouviram a minha opinião, outras vezes não. Mas de uma forma geral é ouvida, não porque seja montador, mas pelo facto de ter feito tantos filmes e ter um sentido do ritmo, ter um sentido do que está a mais. Mas sou estou ligado ao filme emocionalmente durante a rodagem. Quando me afastar tenho um sentido de análise e de crítica, talvez maior, quando me chamam para ir ver o filme. Isso acontece com alguma frequência porque a seguir tenho de fazer os acabamentos finais. Procuro não ter mais intervenção daquela que me é pedida.

Raquel – *Penso que em determinados filmes em que tu trabalhaste e que eu acho mais “modestos”, deste-lhes um grande contributo.*

Acácio – Talvez! Mas só porque estivemos lá todos, estivemos com humildade, estivemos com disponibilidade e generosidade e cada um de nós ver o que podia dar mais de si. Essencialmente foi isso. É a visão que eu tenho do cinema, talvez uma visão, hoje em dia, pouco correcta, porque não sei, talvez desajustada no tempo.

Raquel – *Mas, é a questão da ligação da equipa?*

Acácio – Não, a ligação acho-a importante. Vejo o cinema como arte colectiva. Agora os filmes passam a ser mais fabricados em pós-produção e a ligação que existe entre as várias equipas é meramente técnica, tecnicista e mais nada. Tudo é reiventado e trabalhado na pós-produção.

Não tenho muito desses trabalhos, tenho apenas um único filme, onde houve uma percentagem desse trabalho de pós-produção, mas em geral o filme constrói-se durante a rodagem. É todo realizado nessas seis ou sete semanas de trabalho.

Raquel – *Quero agradecer a tua disponibilidade para esta conversa.*

Acácio – De nada! Quando quiseres...