

---

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida.<sup>1</sup>

### A Arte de iluminar no cinema português

#### *Interview with Acácio de Almeida, photography director the art of lighting in Portuguese cinema*

**Raquel Rato**

Instituto de história contemporânea,  
Faculdade de ciências sociais e humanas  
Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
raquelrato35@gmail.com

#### **Resumo**

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; Nestor Almendros, 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 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, Teresa Villaverde. 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.

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada em Lisboa a 18 de Agosto 2011.

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida

**Palabras clave:** Acácio de Almeida; Director de fotografía; luz; cámara; Português; Cine

### **Abstract**

*The central focus of the present interview is Acácio de Almeida, Photography Director, one of the most prominent figures in the history of Portuguese Cinema, internationally renowned for his work with great directors as António Reis, Raúl Ruiz, João César Monteiro, Alain Tanner, and many others. His work was of fundamental importance for the success many films obtained. He is a Photography Director, who, amongst many creators has tremendously enhanced his activity as a "light artisan", in fact because he has qualities that differentiate him as well as make him to be unique in inventive means and in the creative act. We may say he has a very strong trademark, not only in his distinction as well as it gets him closer to the greatest masters in the world photography direction. Acácio de Almeida taught many Portuguese directors, making them to become author careers initiating their first "looks" allowing them to attain the kind of author's cinema recognized by the public at large, amongst them João César Monteiro, João Botelho, and António da Cunha Telles. The artistic experience of Acácio de Almeida are unique and of a singular richness, important enough to an urgent research and posterior theorization in order to be transmitted and acknowledged within the national and international cinematographic contexts. His works and his Cinema's vision, as a collective art, are fundamental to learning the cinematographic and historical evolution of the Portuguese cinema's universe.*

**Keywords:** Acácio de Almeida; Director of Photography; Light; Camera; Portuguese; Cinema

**Raquel Rato**<sup>2</sup>: Acácio, fala-me como é trabalhar no cinema em Portugal?

**Acácio de Almeida**<sup>3</sup>: Em Portugal, no cinema, são raros os filmes onde há uma grande preparação, pois raramente existe uma ideia bem definida e trabalhada por parte

---

<sup>2</sup> Raquel Rato, 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 Cínema 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.

<sup>3</sup> Acácio de Almeida, nasceu em São João da Pesqueira na região de Trás-os-Montes 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 projecionista 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 os seus matizes, com as suas luzes marcaram-no na sua arte de iluminar. 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

## Raquel Rato

dos especialistas, pelos vários intervenientes do filme numa primeira fase antes da rotação. Parte-se para a filmagem com uma escolha vaga dos locais, e, como sabes é muito importante a escolha dos locais, até para elaborar e programar o mapa de trabalho.

**Raquel Rato:** Como já trabalhaste com realizadores estrangeiros, trabalhar com eles também era assim, ou é mais com os portugueses que isto acontece?

**Acácio de Almeida:** Não, é mais com os portugueses, pois há orçamentos muito pequenos nos filmes. Por exemplo no filme “Na cidade dos prodígios” (1999) de Mário Camus, numa mesma cena, os campos e contra-campos eram feitos em *décors* diferentes. Tudo porque num determinado espaço, alguns *décors*, ou porque eram pequenos demais, ou porque era necessário fazer alterações que acabavam por não ser permitidas, então filmava-se um eixo de um lado e o contra-campo noutro lado. Isto tudo obrigava a um exercício muito grande.

**Raquel Rato:** E o resultado final era bem conseguido?

**Acácio de Almeida:** Neste filme, funcionou bem, pois havia bons profissionais na decoração, com já prémios de carreira. Profissionais de grande carisma. Não sei se é o meu melhor filme, mas é muito equilibrado do ponto de vista técnico. Foi tudo muito bem estruturado, mas mesmo aqui neste filme eu fiz uma primeira pesquisa dos locais, mas que não foram utilizados. Porque, entre a escolha e a negociação que se segue, por vezes acontecem coisas que impedem utilizar os *décors* escolhidos, e então teve que se encontrar outra alternativa. Todo o trabalho de pesquisa com a equipa de *décor* juntamente com a minha equipa programarmos toda a iluminação.

Apesar de ser tudo tão profissional e ter corrido tão bem, não me senti muito “ligado” mesmo tendo uma grande equipa. Em Portugal, na altura éramos incapazes de realizar este filme, porque tinha imensos *décors* e porque quase todos os dias havia alterações no filme.

**Raquel Rato:** Há quem diga que é um dos teus melhores trabalhos.

**Acácio de Almeida** – Sim, mas do ponto de vista criativo não é. Há outro filme que é bastante interessante, o “Vertigens” (1985) de Christine Laurent, é um trabalho onde há uma intervenção criativa grande da minha parte, no “À Flor do Mar” (1986) e “Silvestre” (1982) de João César Monteiro no “Conversa acabada” (1981) de João Botelho, nos filmes do António Reis, filmes onde houve uma intervenção, quer da minha parte quer por parte da realização.

---

identidade portuguesa. É, por isso e pela sua beleza natural, um objecto fetiche do cinema português.

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida



Fotograma do filme *Á Flor do Mar* (1986)



Fotograma do filme *Silvestre* (1982)

**Raquel Rato:** Mas em relação ao cinema português, achas que não é assim tão profissional, porquê, será por uma questão monetária?

**Acácio de Almeida:** Sim, sem dúvida. Os últimos filmes que fiz ultimamente, via os *décors* e falava com a produção para saber o que é que se poderia alterar. Como por exemplo alterar a cor da paredes. Mas em geral nunca tive a possibilidade de alterar nenhum, e filmava tal e qual estava. Isto quer dizer que na maior parte das vezes eram paredes brancas. Para o processo era soluções extremas para trabalhar a luz e outras vezes eram com cores muito fortes que não deixavam grande hipótese de trabalho. Ou não havia tempo para modificar, ou o custo do *décor* era elevado. Claro que o problema que se põe numa situação deste género é como ultrapassar essa situação. O facto de ter sempre paredes brancas há um trabalho acrescido no tratamento da luz, para além de limitar a construção do jogo de luz – sombra. A reverberação branca é tão grande que é muito difícil.

**Raquel Rato:** Então o branco é a cor mais difícil de filmar.

**Acácio de Almeida:** Sim, porque é difícil imprimir algum carácter pictórico numa situação destas.

**Raquel Rato:** Não sei a que filme te referes...

**Acácio de Almeida:** Quase todos.

**Raquel Rato:** Mas porque escolhem sempre o branco?

**Acácio de Almeida:** Não escolhem, na generalidade é quase sempre tudo branco. A maioria das casas são brancas. E quando não são, têm umas cores muito estranhas. Filmar sobre o branco é muito difícil, obrigando a uma ginástica muito grande que nem sempre é entendida pela realização. São factores de ordem económica em que não se pode tratar os *décors*. Se eu tenho uma parede branca, tem um índice de reflexão quase 100%, ficando com tudo delineado e queimado à volta disso. A pele humana reflecte 60%, não mais do que isso e estando as personagens vestidas de cores mais escuras, fico com as personagens em silhueta. Desta forma, em vez de valorizar os personagens, os actores, estou a escurece-los e assim tenho que por luz sobre os actores. Ao por luz sobre os actores, estou a criar outros problemas, porque se houver movimento estou a criar sombras... ao criar luz

## **Raquel Rato**

ambiente ainda vou iluminar mais o fundo, portanto tenho que ter sistemas de corte de luz.

**Raquel Rato:** E achas que é mais difícil de resolver no digital ou na película?

**Acácio de Almeida:** É no digital, porque as relações de contraste são mais baixas. No digital tem que se ter muito cuidado com a escolha das cores, deverá estudar-se a paleta de cores para que não haja margem de erro. Por exemplo, nos tecidos tudo o que é sintético, as cores ficam mais berrantes. É preciso ver o brilho do tecido e a cor. A melhor solução é fazer primeiro uma paleta de cores e filmá-la e ver como elas se comportam com luz artificial e luz natural.

**Raquel Rato:** Não sabia que em relação ao tipo de tecido tinha variáveis e que era assim tão importante.

**Acácio de Almeida:** Sim, é muito importante a matéria do tecido. Se é sintético, se é de algodão... E também em relação à pigmentação da pele, tem que se ter em conta a luz que se põe nos actores e a maquilhagem a ser utilizada.

**Raquel Rato:** Costumas utilizar só uma fonte de luz?

**Acácio de Almeida:** Na maior parte das vezes só utilizo uma fonte de luz, como fonte principal, em geral não gosto de utilizar muita luz. Um dos últimos filmes que fiz, “A morte de Carlos Gardel” (2011) de Solveig Nordlund só tinha um projector pequeno. Este filme foi feito em digital e a máxima potencia utilizada foi de 2500V. Nem sequer tinha gerador, pois tinha estabelecido com a produção que queria trabalhar deste modo, para que a equipa fosse mais pequena. Neste filme tinha um carro onde estava toda a maquinaria. Tinha um maquinista e seu assistente e um electricista e seu assistente. Era toda a minha equipa, eles cabiam todos no mesmo carro.



Acácio de Almeida e a Realizadora Solveig Nordlund

**Raquel Rato:** Explica-me como era essa fonte de luz que utilizaste neste filme?

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida

**Acácio de Almeida:** Uma fonte de luz, normalmente é uma luz de apoio. Utilizo a luz natural e depois tenho uma fonte de luz para colmatar algum ponto que seja mais fraco. Só há uma luz artificial, e normalmente esta luz estará em sintonia com a luz natural. Neste filme a produção ficou muito contente com este sistema, pois economizou em iluminação, em gerador e em tempo. O resultado final é bom. Foi também um desafio que me pus a mim próprio.

**Raquel Rato:** Em geral tens a liberdade de fazeres a luz que queres?

**Acácio de Almeida:** Sim, tenho. Por vezes não tenho é tempo. Em geral nunca demoro muito tempo a preparar uma cena, pois estou sempre dentro dos planos de trabalho.

**Raquel Rato:** Em relação à luz e no que toca aos realizadores, tu é que ficas encarregue de tudo o que lhe diz respeito?

**Acácio de Almeida:** Sim, sem dúvida, mas por vezes podem-me pedir alguma coisa em especial. Normalmente os realizadores nunca me impõem muita coisa. E quando trabalho estou em sintonia com os realizadores, portanto não será só uma questão de fazer aquilo que eu quero. Mas estou a pensar no filme, estou a pensar nas conversas que tive com o realizador. Os mecanismos que utilizo na construção de um filme estão em constante movimento e mesmo durante a rotação do filme.

**Raquel Rato:** Ao longo da tua vida adquiriste muito material, serves-te dele para os filmes em que participas?



Fotograma do vídeo<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> No fotograma acima, Acácio de Almeida, no seu armazém, entusiasticamente mostrava peças e explicava para que serviam. Vídeo realizado pela autora em Lisboa 2011.



Fotograma do vídeo<sup>5</sup>

**Acácio de Almeida:** Não. As minhas câmaras já há muito tempo que não as utilizo. Foi a partir do momento que começaram a aparecer as casas de aluguer de equipamento com preços bastante competitivos, onde por vezes se faziam pacotes com todo o material de iluminação, de maquinaria, máquinas de filmar e ainda a pós-produção e montagem. Isso fez com que eu não trabalhasse com o meu material pois existia toda esta diversidade. A questão de eu ter todo este material começou pelo facto de quando eu comecei a trabalhar no cinema, não haver nada, e para eu poder filmar tive que ir inventando, construindo, mandando fazer e comprando os vários objectos. Não havia casas onde se alugasse este tipo de material em Portugal, ou o que havia era tudo muito caro, e foi aí que eu comecei a ter os meus equipamentos. Como em determinada altura criei uma produtora, justificava-se, em vez de ir alugar o equipamento, alugava eu. Se não alugava permitia-me que a produção fosse mais barata mesmo se eu não recebesse, portanto, permitia-me ir para a frente com projectos porque detinha meios de produção.

A forma de produzir em Portugal não é contínua, não é segura e nem há sempre subsídios e as receitas provenientes de bilheteiras não existem. Não é um sistema produtivo que tenha continuidade. Quando começaram a aparecer as casas de aluguer de equipamentos e sobretudo quando começou a parecer o digital tudo isso se começou a alterar. E eu, por outras razões, também deixei de produzir e assim deixou de ter significado os materiais que tinha. Mas muitas vezes acabei por trabalhar com o meu material porque a produção do filme assim o quis. Era um material que mais se adequava ao meu trabalho, à minha forma de trabalhar e acabava por fazer uns preços mais em conta.

Tenho uma câmara de 35mm praticamente nova pois utilizei-a poucas vezes, o seu preço rondou quando a comprei à volta de 20.000 contos o que equivale hoje a 100.000 euros. Sempre me considerei um director de fotografia com algum material, mas nunca me vi como no mercado da produção.

Recentemente foi preciso criar um utensílio para um filme, não me foi pedido, mas eu achei que era um contributo interessante para a narrativa do filme e decidi construir um *chariot* especial, onde gastei ainda bastante dinheiro. Este utensílio foi feito para se aplicar numa cena onde há uma linha de comboio, um *travelling* de marcha sobre a linha de comboio onde foi necessário fazer grandes adaptações.

---

<sup>5</sup> Peça desenhada e construída por Acácio de Almeida para o filme *Ana* (1982) de António Reis.



## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida

**Raquel Rato:** Aí devia ser a produção a gastar. Se era a solução melhor para o filme.

**Acácio de Almeida:** Mas como foi de minha iniciativa, enfim. Quando o entusiasmo é grande por vezes deixo de lado o aspecto económico.

**Raquel Rato:** E em que filme é que aconteceu isto?

**Acácio de Almeida:** Foi no filme “Perdida Mente” (2010) da Margarida Gil. Não houve nada de estranho em relação a isto, eu simplesmente achei que era importante. Pagaram-me tudo como o normal mas essa despesa nem cheguei a apresentar. A realizadora não tinha conhecimento nenhum, e até acabei mesmo de construir o utensílio, durante vários dias.

**Raquel Rato:** Como fizeste neste filme também deveria ter acontecido noutros?

**Acácio de Almeida:** Sim, fiz muitas asneiras do ponto de vista comercial. Mas não estou arrependido, fiz o que deveria ter feito... Quando trabalho num projecto dou a minha participação estando solidário e em sintonia com o projecto, no qual fazem parte o realizador e a toda a equipa.

**Raquel Rato:** Há um filme em que tu trabalhaste e que ainda não falamos e que gostaria que falássemos hoje. “O Passado e o Presente” (1972) de Manoel de Oliveira.



Plano do filme criado por Acácio de Almeida (cartão preto recortado em forma de fechadura)<sup>6</sup>

**Acácio de Almeida:** Foi o primeiro filme de grande envergadura que fiz, foi o filme que me assustou mais porque o Manoel de Oliveira era um senhor para mim, socialmente falando, e do ponto de vista do cinema era um grande cineasta, já com filmes de grande qualidade. Estava a começar no cinema e ainda não tinha uma base técnica sólida, estava a dar o meus primeiros passos e de facto isso assustava-me trabalhar com ele. Tudo isto levou-me a fazer uma grande preparação do filme. Para a *réperage* fui ao norte várias

---

<sup>6</sup> Esta imagem só foi possível graças à criatividade de Acácio de Almeida. Era necessário fazer um plano em que a personagem espreitasse numa fechadura. Como a dificuldade era significativa, Acácio de Almeida recortou um cartão preto e colocou-o à frente da objectiva da câmara para recriar assim uma fechadura.



## Raquel Rato

vezes, a Castelo Branco. A grande parte do filme passa-se em interiores e como se aproximava o Inverno e os dias eram mais pequenos, Manoel de Oliveira queria poder filmar em situação de dia ou de noite, sem necessidade de fazer grandes modificações, ou que estas já estivessem previstas e que rapidamente se passasse da situação de dia para a situação de noite. Ponderei tudo e estudei todas as alterações que eram necessárias fazer ao nível do *décor* e fiz uma iluminação em permanência para de dia e para de noite.

Eu tinha um espaço técnico, era o controle da luz, um electricista e vários quadros eléctricos. Os cabos eram muito grandes e toda a maquinaria era pouco ligeira sendo tudo mais complicado. Tinha construído a alternativa de luz de dia e luz de noite em toda a casa. A luz das janelas foram todas trabalhadas, parece luz natural, mas é tudo luz artificial trabalhada por mim, onde foi colocado um fundo falso, e nesse espaço que se aumentou à janela eram colocadas luzes que eu podia acender ou apagar consoante a hora do dia ou da noite.



Fotogramas do filme *Passado e Presente*

**Raquel Rato:** Era a melhor solução.

**Acácio de Almeida:** Esta solução permitia um melhor aproveitamento da luz do dia ou a sintonia da luz do dia em interior e exterior. Se anoitecesse no exterior e estávamos a fazer uma situação de dia no interior, a luz do exterior desaparecia. Foi tudo realizado com luz artificial. Estava tudo bem architectado, pois tive um tempo de preparação relativamente grande. Tive de instalar no tecto as luzes porque a câmara andava de um lado para outro e não podia ter nada à vista. Quando chegou o momento de filmar aconteceu um problema, já estava tudo pronto praticamente um mês antes, a instalação da luz, o *décor*s, mas quando chegou o momento da rotação, era já Inverno, e quando começamos a ligar a luzes ela ia abaixo. A intensidade que devia ter na altura era de 220V baixava para 170V.

**Raquel Rato:** Mas porque é que acontecia isso?

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida

**Acácio de Almeida:** Porque nessa altura devido ao Inverno, e ao grande consumo de energia por parte da população havia quebra de energia. Como a energia utilizada na rodagem ainda veio a mais, então toda a energia da cidade baixou. As lâmpadas estavam todas amarelas pois recebiam pouca voltagem, a temperatura de cor da lâmpada em plena voltagem era de 220V, em que em cada 10V baixava 110 graus Kelvin, portanto ao todo baixava 500 graus Kelvin, ou seja, de 3200 passava para 2700. Isto correspondia quase à cor que tem um pequeno candeeiro, era como uma vela, mais ou menos. Com isto tudo fiquei desarmado e como na altura não havia geradores tive que ir buscar electricidade a vários terminais, mas estes pouco ajudaram. Isto, obrigou-me a algumas alterações que tive de fazer ao nível da câmara e da filtragem. Como tinha muitas luzes instaladas não podia por filtros em cada luz, e ao calcular esta luz tinha também de calcular o valor do diafragma que eu ia ter para trabalhar. O diafragma estava calculado para 5.6, mas com a pouca intensidade de energia tive que mudá-lo para 2.8 ou 3.5 e utilizar um filtro azul na câmara para me elevar a temperatura de cor porque era muito laranja. Acabei por trabalhar sempre com o diafragma todo aberto com um risco muito grande em relação ao foco, sobretudo porque o Manoel de Oliveira trabalhava com objectivas de 50mm, 75mm, raramente uma grande angular e com muitos actores que não eram profissionais. Cada vez que se repetia um *take*, eles faziam de maneira diferente. Para além disso eu tinha *travellings* montados que passavam de umas salas para as outras e era muito difícil manter as distancias entre a câmara e o actor, e, portanto ter a noção nítida de qual era o foco, a distancia, era difícil.

Na altura tinha um senhor como assistente era o “foquista” (o que faz o foco) chamava-se Mário Pereira, uma pessoa já de uma certa idade e que toda a vida foi foquista. Na altura usava-se o termo “foquista”, este só fazia os focos da câmara. O Mário era muito baixinho, e como nós utilizávamos uma câmara Arri do Manoel de Oliveira que era boa para trabalhar sobre tripé, sobre coisas fixas. O acesso à visão da escala da objectiva é através de um buraquinho por cima da câmara. O Mário Pereira era míope, com os óculos, com uma lanterna a espreitar pelo buraco e ainda em cima de um banco, com os movimentos todos dos *travellings* tinha de agarrar-se à câmara para não cair e acabou por fazer o foco muitas vezes de uma forma empírica.

Este filme foi difícil particularmente para mim, porque este trabalho em que me empenhei profundamente e que estava em riscos de não ser bem sucedido se de facto não tivesse conseguido ultrapassar os vários tipos de problemas que foram surgindo dia a dia. Tudo isto foi agravado com alguma dificuldade de relacionamento da produção com a equipa, porque esta era constantemente despedida, e era eu que tinha de ir à estação de comboios buscar, ou o chefe electricista, ou o chefe maquinista...

**Raquel Rato:** Mas a equipa era despedida porquê?

**Acácio de Almeida:** Porque a produção achava que estavam a mais, ou porque não gostavam deles... Não era uma produção muito exemplar, muito ortodoxa, porque na altura não se fazia muito cinema e o Manoel de Oliveira tinha estado 14 ou 15 anos sem trabalhar e era um realizador que estava habituado a trabalhar ele sozinho... neste filme era ele o produtor e fazia parte da produção alguns elementos da família, portanto era uma produção familiar que não estava muito habituada a resolver os problemas comuns do *plateau*.

## Raquel Rato

O filme foi avançando com essas dificuldades mas entretanto aconteceram outras coisas que facilitaram o trabalho. Como alguns actores não eram profissionais e outras trabalhavam num teatro à noite, as filmagens decorriam sempre durante o dia. Era necessário ensaiar, por isso de manhã filmávamos e à tarde ensaiávamos a cena do próximo dia.

No filme há muitos planos de sequência que eu considero muito bons. Foi todo um resultado da nossa forma de trabalhar. O Manoel de Oliveira estava sempre ao lado da câmara corrigindo-me alguns aspectos de luz fazendo-me despertar para aspectos da luz que ainda eu não me tinha apercebido, isto é, para os quais ainda não era sensível.



Rodagem de *O Passado e o Presente*. Do lado esquerdo, na câmara, Acácio de Almeida.

No centro, de costas, Manoel de Oliveira<sup>7</sup>

**Raquel Rato:** Então o Manoel de Oliveira era muito conhecedor do lado técnico do cinema.

**Acácio de Almeida:** Sim, sem dúvida, ele era muito conhecedor. Como sabes, alguns outros filmes que ele tinha realizado, tinham, sido feitos todos por ele, a câmara, a fotografia, a realização... Por exemplo, “A Caça” (1964) para mim é talvez um dos melhores filmes dele. Neste filme foi ele que fez praticamente tudo, também no “O Acto da Primavera” (1963) foi ele que criou tudo.

Foi uma experiência minha muito forte e gratificante para início de carreira, mesmo já tendo feito “O Cerco” (1970) de António Cunha Teles ou “Os Brandos Costumes” (1975) de Alberto Seixas Santos.

---

<sup>7</sup> Fotografia cedida pelo director de fotografia, Acácio de Almeida.

## Entrevista ao Director de Fotografia, Acácio de Almeida

**Raquel Rato:** “O Passado e o Presente” (1972) foi um filme marcante para a tua carreira, tendo vindo a receber o prémio da melhor fotografia.

**Acácio de Almeida:** Sim, foi um filme muito marcante. Sob o ponto de vista estava tudo muito bem preparado, mas tudo falhou no momento da rodagem porque não ponderei o aspecto da quebra da luz. Acabei por trabalhar com condições muito precárias de luz e da boa definição da imagem. Mesmo o imprevisto tem que ser previsto. Quando pensamos que está tudo sob controle, não é verdade, há sempre alguma coisa que falha, e isto deu-me uma outra grande lição. É necessário estar muito atento aos imprevistos, ter alguma defesa para poder colmatá-los e ter uma grande agilidade de acção, de atitude e de reinvenção para encontrar soluções. Se há dificuldades não podemos cruzar os braços senão o filme não era feito. Com todas as peripécias acabei por ficar com uma ulcera no estômago porque a angustia que eu tinha era muito grande no acto de filmar. A relação com o Manoel de Oliveira não era tensa, mas era cerimoniosa, pois ele é uma pessoa de trato delicado e para um inexperiente como eu foi muito forte para mim.

**Raquel Rato:** Mas nunca mais voltaste a trabalhar com o Manoel de Oliveira. Nunca mais recebeste um convite da parte dele?

**Acácio de Almeida:** Recebi vários, pelo menos dois. Lamento não ter trabalhado mais com ele, mas no cinema acontece destas coisas. Quando nos convidam não podemos dizer muitas vezes que não. A primeira vez que disse não ao Manoel de Oliveira foi porque estava em tratamento da minha ulcera e na segunda vez foi porque já tinha a minha agenda preenchida com outro filme, a partir daí nunca mais me convidou. No cinema são castas de famílias que se reúnem temporariamente, têm simpatias, ideologias e quando se sai desse meio, dificilmente se volta. Depois apareceram outros directores de fotografia, como o Renato Berta ou o Mário Barroso. Como me aconteceu com o Manoel de Oliveira, também me aconteceu com o Pedro Almodôvar, por razões similares não pude aceitar os seus convites. Fez-me dois convites, e disse que não, pois já estava comprometido. Um dia encontramos-nos em Tróia no Festival de Cinema e pessoalmente disse-me que não me convidaria uma terceira vez.

Tive sempre muitos convites, mas só a dois ou três meses é que decidia. Sempre que me comprometi com um filme respeitei as suas datas, embora os produtores não fizessem o mesmo. Um dos filmes que acabei por não fazer foi “Mulheres à beira de um ataque de nervos” (1989) do Pedro Almodovar, porque ia fazer um filme para a produtora de Paulo Branco para as Antilhas. Estava tudo combinado, e quando apareceu o produtor, o Agostinho Almodôvar a convidar-me para o filme, disse-lhe que pena, se tivesses vindo uma semana antes teria aceitado.

**Raquel Rato:** Mudando um pouco de assunto, achas que estando tu no visor da câmara perdes mais informação que o realizador?

**Acácio de Almeida:** Uma das razões porque sempre defendi a fotografia e o enquadramento, foi porque uma completa a outra. Tenho dificuldade em conceber, uma parte isolada da outra, mesmo se é possível, fazer o enquadramento sem fazer a direcção de fotografia. Quando isso acontece, se operador de câmara não tem boas relações com o director de fotografia, ficam duas atitudes isoladas. Como a maior parte das vezes, o realizador não domina a técnica, acaba por precipitar o diálogo privilegiado que deve

## **Raquel Rato**

existir entre o director de fotografia e o realizador. A câmara pode ser muito bem conseguida, mas enquanto que o director de fotografia tem preocupações com o enquadramento e com a fotografia, normalmente o operador só tem preocupação com a câmara, mais nada. Pode fazer-se um bom trabalho, é quando o director de fotografia trabalha a luz e ao mesmo tempo opera a câmara. Quando filmo é um momento mágico e privilegiado. Os grandes realizadores que realmente sabem de cinema, querem estar ao lado da câmara porque é o lugar que dá a melhor noção do que está a acontecer, principalmente num cinema mais íntimo, de autor.

**Raquel Rato:** Trabalhaste nalgum filme em que o trabalho da câmara tenha sido mais difícil?

**Acácio de Almeida:** Há ocasiões em que se torna mais difícil, nomeadamente quando é com câmaras à mão, estas tornam-se muito pesadas e neste momento já não tenho físico para andar a “correr” atrás dos actores. Sempre fui um tipo virtuoso da câmara, mas com tempo vamos perdendo capacidades físicas. No acto de filmar é preciso bloquear a respiração, respirar por processo abdominal e não pela caixa torácica para que não haja movimento na câmara. Se não estivermos em forma física torna-se tudo mais difícil.

Para rodar um filme onde haja uma exigência muito grande na execução da câmara tinha que me preparar muito bem. Sempre tive muito prazer em fazer todos os filmes, não era o cansaço, ou esforço físico que me inibia, o que para mim era mais doloroso era se as coisas não estavam a correr bem.

**Raquel Rato:** Quando olhas através da câmara, o que sentes?

**Acácio de Almeida:** Aí, já não é o meu olho, é o olho da câmara, mas o julgamento é meu. A câmara é o prolongamento do meu corpo, e há nisso uma simbiose, uma fusão, entre a câmara e o corpo que é muito profunda e cria uma espécie de magia de transfiguração. Como tudo é mecânico, a máquina é mecânica e vê de uma forma fria aquilo que se passa à sua frente, portanto só pode ser magia que passa ou que se cria. No momento em que a câmara está a trabalhar e o actor está a representar, estabelecem-se relações de amizade, de cumplicidade e de partilha de emoções.

**Raquel Rato:** Quando estás a filmar deves-te esquecer que a câmara existe?

**Acácio de Almeida:** Sim, nesse momento para mim não há câmara, não há nada. Há ali um estado de vida, uma vivência de uma emoção de um sentimento, de uma comunhão de emoções que tem pessoas pelo meio, máquinas. Quando a máquina é um empecilho, quando estorva é porque está tudo mal situado. O momento de harmonia é quando tudo corre bem e não se prejudica ninguém.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 15/01/2016

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 17/02/2016