

José Nascimento¹ um realizador à margem um montador exímio

Entrevista²
por Raquel Rato



Cartaz do filme

Raquel Rato: Quando fazes um filme como é que preparas a rodagem?

José Nascimento: A rodagem prepara-se em função do argumento; a história que se tem, o dinheiro que se tem, e assim começa-se a ter uma ideia do mapa de trabalho, da distribuição das cenas pelas semanas de rodagem. Quando não se tem muito a certeza dos actores, embora os actores em geral, haja já uma ideia deles para as personagens principais e para os secundários, o que se costuma fazer é *castings* para os actores. Seguidamente começa-se a pensar na equipa técnica, e nesta, o que surge em primeiro lugar é o director

¹ José Nascimento, Começa a trabalhar em Cinema como assistente de realização no filme “Perdido por Cem” de António Pedro Vasconcelos e “O Mal Amado” de Fernando Matos Silva. Realiza documentários para os programas Ensaio e Impacto [RTP 1 e RTP 2] com a colaboração literária de Alexandre O’Neill, Álvaro Guerra e Alfacealface. Filma, com João e Fernando Matos Silva, as primeiras imagens do 25 de Abril “Caminhos da Liberdade”. É sócio fundador da Cinequipa – Grupo de Cinema Experimental [1974]. Realiza para a Cinequipa os documentários “Pela Razão que Têm” e “Terra de Pão Terra de Luta”. Monta vários filmes, entre eles, “Cerromaior” de Luís Filipe Rocha, “O Bobo” de José Álvaro Morais, “Paraíso Perdido” de Alberto Seixas Santos e “Aqui na Terra” de João Botelho. Realiza para a televisão “Binário” [Série de Filmes Musicais] BINARIO “ECRAN” [Magazine de Cinema] com Augusto M. Seabra onde se destaca um documentário sobre os 50 anos de actividade cinematográfica de Manoel de Oliveira. “TV Artes” [Magazine de Artes Plásticas] É professor de Montagem na Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional entre 1981 e 1987. Realiza para o cinema as longas metragens “Repórter X”, “Tarde Demais”, “Lobos” e “T2QUARTOANDAR” para o Festival Temps d’Image. Orienta periodicamente Workshops de Cinema. O seu último trabalho “Silêncios do Olhar”, uma homenagem póstuma à vida e obra de José Álvaro Morais e ao “rasto luminoso” de inovação e procura exaustiva do cinema como forma de arte, que deixou no cinema português. Reúne testemunhos de quem mais estreitamente com ele se relacionou. Retirado de: <http://josenascimento.com/filmes/cv-ilustrado/>

² Realizada a José Nascimento no âmbito da tese de doutoramento - *en Cinéma et Audiovisuel* pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris – 3, intitulada: “La Lumière dans le Cinéma: L’œuvre d’Acácio de Almeida comme directeur de la photographie”, por Raquel Paulo Rato, a 8 de Maio de 2012, Lisboa.

de fotografia. É a função chave para o bom fim do filme. É obvio que o director de fotografia tem uma importância muito grande, pois é quem vai criar o clima fotográfico do filme, e depois depende das tuas preferências e de que tipo de filme estás a fazer. Neste sentido, tens uma ideia de que tipo de fotografia queres e que tipo de director de fotografia pode responder a uma ideia de base, ou, então não tens nenhuma ideia especial, só tendo um conceito sobre o filme, uma ideia de fotografia que não tem de ser muito orientada e nesse caso, convidas o director de fotografia, discutes o filme com ele, e todas as sugestões que possam vir dele, chegas à conclusão que tipo de fotografia vai ter o filme.

Raquel Rato: Essa elaboração da rodagem é muito preparada ou é mais trabalhada no momento?

José Nascimento: Vai-se sempre aprofundando e ao mesmo tempo vais tendo ideias. O filme desenvolve-se em determinados espaços sejam exteriores ou interiores. Fazes localizações aos quais o director de fotografia vai, como é evidente. Por um lado, para estudar o *décor* onde se vai filmar, por outro lado, para se começar a ver problemas de decoração, de guarda-roupa, de fotografia, de iluminação. Há sítios que precisam mais de iluminação, outros é preciso puxar cabos da rua, tens que ter uma fonte eléctrica para se poder levar para o interior, portanto há uma série de pressupostos para a iluminação que são fundamentais.

Raquel Rato: Sei que em Portugal, o realizador, o director de fotografia e o director artístico não trabalham muito em conjunto. Isto depende dos realizadores? Ou em Portugal não há um grande trabalho do director artístico. Ou é pela falta de meios?

José Nascimento: Eu acho que é um bocadinho de tudo, no sentido de trabalhar os interiores e adequá-los à rodagem do filme, porque em geral há pouco dinheiro e para mim esta será a razão mais forte. Havendo pouco dinheiro há sempre pouco tempo de rodagem. Chegar a um *décor* e dizer que quer as paredes de outra cor, porque vai interferir com a iluminação, é difícil, até porque tu não podes estar sempre a mudar a cor, isto tudo é uma dificuldade muito grande.

Raquel Rato: Mas se houvesse uma boa coordenação entre os vários departamentos, até se poderia poupar dinheiro?

José Nascimento: Depende do filme e do que é que tens dentro de uma cena, do que ela envolve, pois se for um acena curta, de dois planos de passagem ou de pequenos diálogos, não vai alterar, porque não é o dinheiro em si, mas o que implica no mapa de trabalho, pois é isto que tem custos. Implica uma preparação muito maior e para isso tens que ter equipa para poder produzir essa preparação. Isto tudo tem a ver com as condições.

Raquel Rato: Achas que é preciso ter uma relação íntima com o director de fotografia?

José Nascimento: Não íntima, mas aberta. Há filmes em que tu sabes exactamente aquilo que queres, e a concepção do filme não passa só pela fotografia. Por exemplo, no “Repórter X”, sabia exactamente aquilo que queria, o tipo de iluminação. A maior parte do filme foi filmado em exteriores, mas não queria a luz directa do sol e no entanto tive cenas que tive de filmar ao sol, à chuva etc., porque não havia dinheiro para esperar, e portanto aí o director de fotografia ficou tão ou mais frustrado com isso. Não houve uma unidade fotográfica, embora depois na pós-produção se tenha tentado fazer uma uniformidade.

Neste filme, o director de fotografia foi o Manuel Costa e Silva, que fez a maior parte do filme com a fotografia que eu quis, mas uma cena que se passava no antigo Casino Estoril, eu queria que houvesse luzes laterais que “cortassem” as paredes para que estas não ficassem iluminadas, mas o director de fotografia disse que não sabia se era possível e tinha que ver se havia lâmpadas para isso. Quando chegou o dia de rodagem, eu pensava que tinha lá as lâmpadas todas, mas acabou por instalar um candelabro HMI, com uma enorme potencia de luzes. Eu disse-lhe que havia luz a mais, e ele disse que não, eu disse que era melhor cortar e ele dizia que não. Portanto saiu completamente fora do registo fotográfico do filme, porque queria ser ele a fazer um momento fotográfico para ele ganhar o prémio, e ganhou de facto, com a minha fotografia, e não a dele.

É engraçado que o Acácio de Almeida tem muito mais a noção de que um filme é mais importante que a fotografia. Na altura, o Manuel Costa e Silva teve desculpa, pois tinham acabado de aparecer em Portugal os HMI de luz, aquilo era uma novidade.

Há ainda realizadores que têm uma ideia de fotografia que tem mais a ver com estilo, do que com os ambientes ou temas dos filmes, mas têm uma noção de estilo fotográfico que passa de filme para filme.



Fotograma do filme *Repórter X* (Paula Guedes), de José Nascimento 1987

Raquel Rato: Como é que achas que se deve conciliar a luz com a *mise-en-scène*?

José Nascimento: A luz faz parte integrante da *mise-en-scène*, é o que define os rostos dos actores, e se tens um texto dramático tens que adaptá-lo ao ambiente, à textura fotográfica e ao tipo de cena. Pensar a narrativa que tens no filme.

Raquel Rato: Quando constróis um filme e pensas na fotografia, é mais, cena a cena, ou é no todo em que tu pensas?

José Nascimento: Eu acho que há sempre uma ideia de base para a fotografia de cada filme. Mas nós, enquanto realizadores, temos vários departamentos que temos de comunicar e em geral, em cada comunicação, perde-se informação, seja com o departamento de guarda-roupa, seja com a maquilhagem, com os adereços ou com o director de fotografia. É claro que tens uma ideia, mas quando passas essa ideia ao director de fotografia, é a tua ideia filtrada por ele. Ele tentará dar-te sempre o que tu lhe pediste, mas há coisas que tu pedes que podem ser impossíveis. Por outro lado, há conflitos entre directores de fotografia e realizadores, porquê? Porque, muitas vezes os directores de fotografia, ou entendem mal, ou começam a puxar a “brasa à sua sardinha”, e nesse sentido começam a desviar o filme do clima e das intenções dramáticas que tens para o filme, e isso é conflituoso. O melhor é vir outro director de fotografia.

Raquel Rato: És tu que fazes o enquadramento nos teus filme?

José Nascimento: Sim, claro. Há realizadores que têm má relação com a prática, ou por inexperiência, e então deixam isso aos directores de fotografia. Portanto, contam-se pelos dedos, os directores de fotografia que praticamente fizeram os filmes sob o ponto de vista prático, na rodagem, no *plateau*.

Raquel Rato: Renato Berta disse que cada vez mais os realizadores são mais literários e menos cinematográficos.

José Nascimento: Eu acho que há uma grande verdade na afirmação de Renato Berta, acho que há muitos realizadores que têm pouca noção das ferramentas ou de formas cinematográficas para por em prática e conseguir ir buscar o melhor de cada cena, não só a nível técnico como a nível artístico. Na encenação, na relação com os actores, portanto nas movimentações cénicas, têm pouca prática, assim como os actores portugueses. Eu costumo usar um exemplo que é engraçado. O Joaquim de Almeida entrou no “Repórter X”, no meu filme sendo a personagem principal. Era completamente diferente dos outros actores portugueses, ele estava e ainda está nos Estados Unidos, onde tinha feito o *Actor Studio*, tendo uma relação com os actores e com a câmara completamente diferente. Quando representava, representava para a câmara, tinha a noção onde é que a câmara está, como é que o apanha, se o apanha de frente, se o apanha a 3/4, se fizer um olhar numa certa direcção, se a câmara o vê, e jogava sistematicamente com isso. Os outros actores ficavam chocadíssimos pois o Joaquim não dava a contracena, portanto eles eram muito mais dramáticos ou muito menos conscientes de si próprios em relação à câmara, pois tinham uma experiência teatral que é completamente diferente. Era uma coisa muito mais dada, mas com menos resultados porque não se relacionavam com a câmara. E entre eles houve bastantes conflitos e atritos no filme.



Fotograma do filme *Repórter X* (Joaquim de Almeida) de José Nascimento, 1987

Raquel Rato: Sim, o Acácio já me deu exemplos em que me disse que há actores que preferem fazer a contracena para a câmara.

José Nascimento: Agora há os extremos, que é o teatro e as telenovelas, mas antes só havia o teatro. Os actores não eram viciados, viviam no teatro, e sempre que se filmava tínhamos que trazê-los fora da cena teatral, baixar-lhes a representação para ser uma coisa natural porque no cinema temos personagens que estão ligadas à vida real, portanto havia um trabalho de adaptação dos actores ao lado cinematográfico, da câmara. Se estás em grande plano não tens que estar a gesticular, porque o resto do corpo está fora de campo, é um jogo de relação entre o enquadramento com a gestão do corpo e a gestão da expressão dos actores. Na telenovela, tens três câmaras, onde os actores andam perdidos a “papaguearem” de um lado para o outro e as câmaras vão apanhando, e depois é tudo feito na montagem. E estes também estão perdidos em relação ao cinema, porque o cinema não é isto, o cinema é um exercício de relação muito concentrado em que é preciso obter um efeito muito rapidamente e muito intensamente. Os actores têm que dar resposta a isso dentro de um curto espaço de tempo. No teatro, tens que saber um texto inteiro de cor, no cinema só precisas de saber pequenas falas, é momento a momento, e só depois é que constróis todos esses momentos e é que tens a ideia de cena ou de sequência.

Raquel Rato: Aqui em Portugal é difícil haver bons actores de cinema?

José Nascimento: O cinema português, pouco, mas de alguma maneira tem evoluído, como também os actores que se especializaram em cinema e que não fazem telenovela, mas sim fazem teatro de quando a quando. Há outros actores que fazem telenovela, menos teatro e algum cinema.

Raquel Rato: Os critérios para a escolha do director de fotografia, evoluíram ou mudaram ao longo da tua carreira?

José Nascimento: Sim, eu acho que isso está sempre a mudar. De filme para filme. Quando tu filmas com actores que tu gostaste, normalmente voltas a trabalhar com eles, como também podes convidar o mesmo director de fotografia a fazer o teu próximo filme, ou então o teu filme não tem nada a ver com o que tu fizeste anteriormente, e convidas uma equipa completamente diferente. Depois, também tem tudo a ver com os produtores com quem tu trabalhas, se trabalhas com o Paulo Branco, tens a equipas do Paulo Branco, e escolho o director de fotografia, o engenheiro de som, o montador, nem sempre. Mas tudo isto é por contrato. Escolhes os actores em que o director de produção tem uma palavra e escolhes a equipa técnica, tudo por contrato.

Raquel Rato: Achas que o trabalho do director de fotografia é tão importante como o do realizador?

José Nascimento: Acho que sim. Aliás, acho mais. Qualquer trabalho dentro de uma equipa de cinema é tão importante como o trabalho do realizador. Sendo que o realizador recolhe sugestões de toda a equipa técnica, e isso é o lugar privilegiado do realizador. É alguém para quem toda a gente colabora e trabalha para produzir a reforma de determinado trabalho, e nesse sentido, acho que toda a gente é importante.

Raquel Rato: O que é que achas que o director de fotografia poderá acrescentar a uma obra cinematográfica?

José Nascimento: A dimensão artística, eu acho que acrescenta tudo, no sentido que tem uma equipa técnica que trabalha com ele. Tem um assistente de imagem, um assistente de focos, tem o chefe electricista, maquinista, uma parafernália de material, e ele gere tudo isto. Portanto, é uma pedra fundamental na gestão do dia a dia, e na gestão do tempo que se leva a fazer uma cena. Se tiver duvidas, e não tiver soluções, o realizador está tramado, porque não tem poder nenhum aí e tem de ficar à espera, como os actores ficam à espera. Depois, se o director de fotografia se engana na *mise-en-place*, apercebendo-se que a luz está errada, os actores vão-se cansar, o realizador “fica a roer a unhas” e, o director de fotografia fica novamente a iluminar toda a cena. Quando se faz a *mise-en-place* com os actores é a melhor oportunidade que o director de fotografia tem para corrigir erros, a luz, no sentido que tens a movimentação cénica, e neste sentido o director de fotografia está até ao último segundo sempre a afinar as luzes e as relações, com o engenheiro de som, com o *percheur*, por causa das sombras, dos movimentos de câmara, portanto aquilo tem de fluir tudo ao mesmo tempo.

Raquel Rato: Achas que o Acácio de Almeida é considerado um artista.

José Nascimento: Claro que ele é um criador. Estamos todos a trabalhar para um fim. Em relação ao Acácio e ao seu lado artístico enquanto criador, há filmes que se não tivesse sido o Acácio e se tivesse sido outro director de fotografia, não eram o que são, e nesse sentido o Acácio marca, e marcou filmes importantes da nossa cinematografia.

Raquel Rato: Podes dar-me exemplos que te recordes?

José Nascimento: Trabalhei com o Acácio três vezes, um como assistente de realização e actor, um segundo só como actor e um terceiro como realizador. O primeiro filme em que eu trabalhei com assistente de realização parte do filme, foi “O Território” de Raul Ruiz. Um actor que vinha do Bresson, uma actriz americana etc, e chamei a atenção do Ruiz e do Acácio porque o plano que estavam a fazer, os eixos estavam virados ao contrário, mas eles não ouviram e ficaram virados ao contrário. Depois neste filme passei a actor, fiz o papel de vagabundo. Foi um filme em que o Acácio estava a trabalhar como operador e assistente de Henri Alekan, e com quem o Acácio, obviamente queria trabalhar para poder aprender. O Henri Alekan vinha praticamente da História do Cinema e trabalhava muito com efeitos fotográficos de cinema. Vidros de 45 graus para reflectirem, que depois entrava pela objectiva, criando efeitos determinados. O Acácio era o assistente do Alekan e penso que aprendeu imenso com ele. Mais tarde trabalhei como actor no filme “Agosto” de Jorge Silva Melo, e neste filme ele foi uma pedra fundamental, pois o Jorge Silva Melo estava um bocado perdido no filme, e eu acho que foi o Acácio que segurou o filme todo. Depois trabalhei com o Acácio como realizador, numa experiência muito veloz, numa curta-metragem que eu fiz. Era um dos contos de natal que passou na RTP. Foi tudo muito rápido porque foram dois dias e meio de rodagem à noite, tudo com pouca luz, com condições - zero, foi óptimo porque conseguimos fazer o filme em tão pouco espaço de tempo, e claro que gostei muito de trabalhar com ele, pois é uma pessoa muito serena e dá uma estabilidade emocional dentro das equipas por um lado, e ao realizador por outro. No “Agosto” essa serenidade era o Acácio que a transmitia, o Silva Melo não, e o Acácio de Almeida para além da gestão de equipa técnica, depois também tinha a capacidade de dar tranquilidade, e isso é fundamental para todos.



Fotograma do filme *O Território*, de Raoul Ruiz 1981

Raquel Rato: Como é que definirias a luz do Acácio de Almeida?

José Nascimento: Acho que o Acácio criou o seu próprio estilo, ainda de que filme para filme tu percebas que o Acácio muda o estilo de fotografia. Há uma característica que o Acácio gere, e isso é a luz reflectida. Nunca vi o Acácio usar luz directa, e nesse sentido o Acácio é o oposto do Caravaggio, no sentido que este pintor tem sempre uma luz sobre as

personagens que criou e pintou. Tem sempre luz directa, rasante. Quando digo que é o oposto estou a dizer também ao mesmo tempo que o Acácio pode fazer e sabe fazer aquele tipo de fotografia, não com luz directa, mas com luz reflectida. Eu vi fotografia do Acácio feita com fundos escuros e só com as caras iluminadas, agora as técnicas para fazer isso é que podem variar e é neste sentido que o Acácio tem um estilo próprio que vem muito dessa experiência da relação fotográfica do cinema dos anos 70. Nessa época usava-se muito o contra-luz e a luz difusa e penso que o Acácio ficou marcado por essa geração de filmes. Mas como te disse o Acácio ultrapassa isso se for necessário. A tendência que ele tem para organizar a luz dentro de cada cena tem um bocadinho a ver com isso. Usa um pouco a contra-luz para definir a figura, tem ali uns truques de iluminação que são muito próprios.

Raquel Rato: Ele inventa e constrói tantas coisas de maquinaria para dar soluções aos filmes, é muito artesanal.

José Nascimento: Sim, o Acácio é um engenheiro.

Raquel Rato: Achas que o director de fotografia deve conhecer bem a luz de um lugar/cidade ou país?

José Nascimento: De preferência, mas não acho fundamental. Ele tem que conhecer no momento e depois daí haver a transformação de uma luz existente numa luz fotográfica de cinema.

Raquel Rato: Sei que no filme “Dans la Ville Blanche”, na hora da rodagem, Alain Tanner, dizia ao Acácio para ir iluminando enquanto ele fazia os diálogos. E na hora de colocar a câmara, o Acácio perguntava a Alain Tanner onde a deveria colocar, mas o Tanner dizia-lhe, não sei. Em 2009 na Cinemateca Francesa houve uma homenagem a Alain Tanner, tive a oportunidade de lhe perguntar qual foi o contributo que o Acácio tinha dado ao filme? Ele disse que o Acácio não era mais do que um técnico e que fazia o seu trabalho, mas eu sei que ele foi fundamental para o sucesso do filme, até a Teresa Madruga me confirma isto.

José Nascimento: Uma vez passei por lá, pela rodagem, e era o Acácio que geria tudo.

Raquel Rato: Também sei que o “Silvestre” de João César Monteiro foi um filme que o Acácio mais uma vez solucionou o filme.

José Nascimento: O João César também não sabia onde é que havia de por a câmara.

Raquel Rato: O Acácio não valoriza muito o seu trabalho, ele não é nada arrogante.

José Nascimento: O Acácio é uma pessoa que sabe ouvir. Por exemplo, eu gostava imenso do Fernando Lopes, mas os últimos filmes dele não foram ele que os fez, foi o Zé Maria, que é o assistente dele, de realização. O Lopes trabalhava durante duas horas ou três e depois ia-se embora. Pelo menos nestes três últimos filmes dele

Raquel Rato: Quando escreves um filme pensas muito na luz?

José Nascimento: Acho que se pensa sempre, ainda que na altura não seja tão importante quanto isso. O que é importante é definires as relações entre as personagens com a história. Pensas em situações e quando pensas nelas, vês a luz das situações. Não é uma coisa que te preocupe na altura, mas eu acho que fica, e à posteriori depois começa-se a fazer. Eu vou construindo uma imagem, e esta, é uma situação que tu vais desenvolvendo. Depois tudo isto vai tendo uma luz própria, mas tudo isto só é consciente à posteriori. Uma vez que acabes de contar uma história é que tu retomas cada cena que tu criaste. Há realizadores que quando escrevem, escrevem tudo ao mesmo tempo. Por exemplo, voltando ao expressionismo alemão, ou ao filme *Noir*, tanto um como o outro, são caracterizados com um tipo de luz. Uma luz dramática, com sombras, acabando por ser uma expressão artística com determinadas características. O filme *Noir* também tem as suas características, a noite, os policiais e neste sentido cada cena está inscrita nesse género. Se tu estás dentro do género e escreves uma cena, ela passa a ser absorvida por esse género, cada contexto tem determinada luz.

Raquel Rato: A luz e o enquadramento são indissociáveis?

José Nascimento: Não são indissociáveis. Acho que são cada vez menos. Porque com a evolução da tecnologia tu és cada vez mais livre. Com pouca luz, consegues criar determinadas características para determinadas cenas. Antigamente, há 30 ou 40 anos, para fazeres uma cena precisavas de muita luz para iluminar a Marlene Dietrich, aquilo eram 400 projectores em cima dela, porque eram os “panelões” de luz para criar os kee-light. Luzes para criar os contra-luzes e luzes de frente, projectores de 800 watts para te dar um brilho aqui ou noutra lugar, aquilo era tudo milimétrico. A história de fotografia no cinema evoluiu, porque antes eram, milhões e milhões de dólares, no tempo dos grandes estúdios para pagar aos actores, às equipas etc. Com a entrada nos anos 70 houve uma reviravolta, o cinema passou a ser mais um cinema de rua, no sentido que se deixou de filmar nos estúdios, passou-se a filmar em interiores naturais. Agora com a evolução da técnica e a perda da película, a passagem para o digital, alguma coisa também mudou na fotografia, na relação com a fotografia de cinema. Como as sensibilidades do digital são maiores, alterou a relação fotográfica com a luz natural. À noite, com pouca luz já consegues filmar com uma luz geral. A relação com a luz tem vindo sempre a evoluir.

Raquel Rato: Achas que com esta evolução, há tendência que o papel do director de fotografia, desapareça?

José Nascimento: Pelo contrário, pois quanto mais fácil é, mais difícil. Pois, qualquer pessoa pega numa câmara, em que a câmara “faz tudo”, mas para mim isso não é cinema. O cinema é uma coisa calculada, prevista, imaginada, e cada uma das coisas tem a sua própria função dentro do que se quer fazer. Nesse sentido é criar, não ficando sujeitos à tecnologia. O acesso à tecnologia é cada vez maior, anteriormente quando fazia um filme em película de 35mm tinhas que ir para o laboratório, ficar à espera que revelassem o negativo, fizessem uma banda de fotografia com fotogramas de cada plano, um fotograma inicial, um fotograma de fim e à vezes um fotograma do meio, para que tivesses a consciência da evolução do plano. Aquilo era uma técnica completamente diferente.

Raquel Rato: O digital vem dar mais liberdade a isso.

José Nascimento: O acesso ao digital é cada vez maior e neste sentido qualquer pessoa pode usar essa tecnologia, O que eu acho que se passa, é como isso é tão fácil, as pessoas

nem param para pensar ou perceber o que é que implica estas novas tecnologias. Por outro lado, também é contraditório porque cada vez mais os miúdos sabem gerir programas nos computadores de montagem, intuitivamente, ora, por um lado usam da acessibilidade, por outro, muitas vezes não há reflexão.

Raquel Rato: O digital tornou as produções mais baratas?

José Nascimento: Não, o que tu não gastas é dinheiro na película. Tudo o resto, tanto para o digital como para a película, tens de iluminar. A facilidade do digital é que tu vês o que estas a fazer. Com a película, sabes quais são as curvas de resposta da película, fazes a iluminação com as medições e sabes que a resposta da película vai estar entre este e aquele parâmetro, dentro disso a tua luz está certa. Depois, podes por mais ou menos contraste. Com o vídeo tens a vantagem que tens uma medição e que podes ver na hora o resultado da tua iluminação.

Raquel Rato: Também podemos aqui falar sobre a questão da durabilidade do digital e da película.

José Nascimento: Penso que depende do tipo de conservação do material. Desde da história da fotografia no cinema que não parou de evoluir.

Raquel Rato: Tenho verificado no cinema português que a falta de meios foi uma constante, mas criou uma certa particularidade neste cinema, que até pode ser positiva quanto à criatividade, podes comentar isto? A dificuldade aguça o engenho.

José Nascimento: Qualquer afirmação sobre seja o que for é sempre relativa. O facto de dispormos de poucos meios, quer dizer que temos pouco dinheiro para fazer os filmes. Isto implica um certo *modus vivendi* nesse tipo de produção pois não nos dá acesso aos detalhes. Por exemplo, na construção de um prédio a construção é massiva mas os acabamentos levam tanto ou mais tempo que a própria construção massiva. A primeira questão é, enquanto lá fora tu vês arranha-céus, por todo o lado, aqui em Portugal e em Lisboa já existem uns prédios mais altos, mas não muitos para além de uns hotéis na rua Pascoal de Melo ou nas Amoreiras. Mas se fores a Paris, à China e a muitos outros sítios, existem arranha-céus por todo o lado. Nós, em Portugal fazemos prédios de sete andares, mas poderíamos fazer os mesmos prédios com acabamentos de luxo e aí a nossa arquitectura podia ser famosa por esses acabamentos. O problema é que nós não temos dinheiro para fazer acabamentos de luxo nem de nenhuma outra ordem. Isso, obviamente diminui a capacidade criativa, pois para isso têm de existir certas condições. Para se ser criativo tem de se saber esperar, ter tempo para se poder estudar o que pode ser a melhor escolha para determinada situação, e isso leva tempo e custa dinheiro. Esse lado criativo de cinema de autor fica aquém do que nós pretendíamos, pois não temos dinheiro nem tempo para podermos ser melhores. Por outro lado no cinema dito mais comercial, onde existe uma maior relação com o público, também não temos dinheiro para pagar às equipas técnicas que nos garantam fazer trinta planos por dia. Se virmos um filme americano dos nossos dias e não querendo exagerar, direi que têm entre mil e três mil planos. Os filmes médios europeus têm entre seiscentos e oitocentos planos. Actualmente os filmes portugueses têm em média entre os trezentos e cinquenta e os quatrocentos e cinquenta planos. Vamos ao cinema para ver um espectáculo que se faz com uma parafernália de planos, mas nós não temos a capacidade para fazer isso. Às duas por três somos presos por ter cão e presos por não ter, isto é, não podemos ser os verdadeiros autores porque não

existem as condições necessárias mas também não podemos optar por uma vertente do cinema mais comercial porque não temos dinheiro para lá chegar. No fundo o que nós fazemos, não deixa de ser artesanato, porque o cinema português, quanto a mim, não se trata de uma indústria pois para isso teríamos de fazer no mínimo de trinta a cinquenta filmes por ano e como nós só fazemos entre dez e catorze, temos uma situação de artesanato pré-industrial.

Raquel Rato: Nunca tinha pensado na ligação que poderá existir entre o número de planos de um filme e o dinheiro existente para o fazer. No meu trabalho de mestrado tive de analisar uns filmes e sei que o “Quaresma” tem entre quatrocentos e quinhentos planos e o do César Monteiro, “À Flor do Mar”, deve ter à volta de uns duzentos e cinquenta, mas também é um filme que tem um ritmo muito diferente do outro.

José Nascimento: Por exemplo, no “Repórter X”, eu e o assistente de realização que era o Pedro Martins, perguntava-me: Então, para amanhã quantos planos pensas fazer? E eu, para determinada cena tinha previsto fazer treze planos mas quando entramos no *plateau* e o Manuel Costa e Silva começava a iluminar com o Pedro Pierrot, por volta do meio-dia, os treze planos passavam a nove. Depois íamos almoçar e por volta das 15h30, o Pierrot dizia, se conseguires fazer seis já não é nada mau. Entretanto davam-se as quatro da tarde e eu farto de estar à espera, começávamos a filmar e fazíamos cinco planos, no máximo sete, ou seja, fazia metade daquilo que eu tinha pensado fazer, e porquê? Porque o Manuel Costa e Silva levava horas a iluminar, isto foi neste caso particular deste filme. Em qualquer outro filme pode não se passar assim mas é semelhante.

No início do cinema novo, todas as equipas eram pequenas, mas após o 25 de Abril, com a formação da instituição do cinema português, tornaram-se maiores. Depois estão os produtores que querem sempre meter muito dinheiro ao bolso para mostrar trabalho, mas para mostrarem trabalho exploram as equipas. O argumento deles, é que têm equipas de vinte cinco pessoas e isto transformou-se numa instituição. O produtor, Paulo Branco é o paradigma da nossa produção desde os anos 70 até há poucos anos.

Raquel Rato: Mas achas que ele aumentava o número de elementos das equipas para justificar de alguma forma o dinheiro?

José Nascimento: O que ele fez, foi tentar criar dentro do sistema industrial da produção de filmes uma pequena industrialização, para conseguir fazer pelo menos quatro a cinco filmes por ano.

Raquel Rato: Já depois do 25 de Abril?

José Nascimento: Sim, sobretudo quando o Manoel Oliveira começou a trabalhar com o Paulo Branco. Todos os anos produzia um filme dele, mais o automático, mais o selectivo, ou seja, ele conseguia ter como garantido produzir 4 a 5 filmes por ano, que consistia a metade da produção nacional. Então, tinha equipas que ele geria e que passavam de filme para filme. Em vez de contratar as equipas à semana, fazia contractos de 6 meses, mas a um preço mais baixo. Em vez de pagar 600 euros por semana pagava só 450.

Raquel Rato: Sim, pois eu sei que depois de finalizarem o filme do Raul Ruiz, “A Cidade dos Piratas”, fizeram de seguida outra curta-metragem com a mesma equipa.

José Nascimento: São sistemas de produção que resultaram de uma coisa institucional do cinema português. Isto é, o Paulo Branco que antes lia os argumentos, se implicava nas produções, e ia aos locais de filmagem, ao *plateau*, deixou de ir. Deixou de ler os argumentos, então as equipas é que lhe resolviam estes problemas. O que lhe interessava era produzir pelo menos cinco filmes por ano, que filmes e que argumentos, não importava. Este sistema veio a criar uma forma de produção tipo “chapa dez”.

Raquel Rato: E ele pagava o mesmo aos diversos realizadores, como ao Oliveira, o João Mário Grilo ou a ti?

José Nascimento: Não. Por exemplo, o Oliveira ganha ou ganhou em média por filme 150 mil euros, nunca menos que isso e um realizador como, eu, entre 50 mil e 75 mil euros.

Raquel Rato: O Paulo Branco parece que paga bem a quatro ou cinco realizadores.

José Nascimento: Depende, para ele há realizadores de primeira de segunda e de terceira. A um jovem realizador que esteja a fazer o seu primeiro filme, ele paga uma miséria. Se receber 30 mil euros já é muito bom.

Raquel Rato: Tal como o João Canijo?

José Nascimento: O caso do João Canijo, é difícil de definir porque no início, ele era sócio do Paulo Branco.

Para além disto, o que eu queria dizer é que se instituiu um modo de produção que não tinha nada a ver em concreto com os projectos. O Paulo Branco servia-se duma espécie de conta corrente na gestão do custo dos seus filmes: o proveito obtido num filme de menor custo, aplicava-o noutra filme de custo superior, ainda que por vezes deste não obtivesse o mesmo sucesso financeiro. Mas isso, não o inibia de tentar recuperar num próximo filme as perdas do anterior. Os filmes deixaram de ter personalidade própria e passaram a entrar num sistema de produção completamente castrador generalizado, ou seja, o Paulo Branco “criou uma escola”. A maior parte dos produtores mais competitivos começaram a funcionar à Paulo Branco. E isto levou, a que os filmes portugueses fossem produzidos com este sistema completamente inadequado a cada projecto.

Por outro lado, com o início da crise internacional, que já existe há vinte anos, foi havendo cada vez menos dinheiro e o custo dos filmes cada vez mais elevado devido à inflação. No que diz respeito aos produtores em relação ao tempo de rodagem de um filme, que em média nos anos 70 e 80 era rodado em oito semanas, há dez anos atrás passaram para sete e agora é filmado em seis semanas e meia. Se já no passado, não tínhamos as melhores condições de trabalho, agora ainda temos um problema acrescido que é a impossibilidade em conseguir qualidade no nosso trabalho quando temos que lutar contra o tempo. Fazer um filme em seis semanas e meia, depende do filme e depende do projecto, pois acho que nem todos os filmes podem ser feitos no mesmo espaço de tempo. No que respeita ao meu último filme e em relação ao Paulo Branco, foi complicado, pois tinha de filmar três cenas por dia o que considero uma violência e praticamente impossível, ou seja, o meu problema com ele e com este filme, no qual eu não me revejo, para além de outras razões, é por esta também. Se eu fizesse cinco, seis planos por cada cena, que não é muito, ao fim do dia teria feito dezoito planos, que considero impossível.

Raquel Rato: Por exemplo, a Teresa Vilaverde, diz exactamente o mesmo, que acha frustrante para um realizador, o pouco tempo que tem para rodar, pois não tem o tempo

suficiente para reflectir bem no que quer fazer. E que preferia ter menos dinheiro para o filme mas ter mais tempo para filmar. Concordas com isso?

José Nascimento: Sim, é verdade. Ela teve dificuldades porque foi produtora de si própria e isso muda as coisas.

Raquel Rato: E mais uma vez me afirmou que o contributo do Acácio de Almeida foi importante, pois foi ele que a orientou na produção.

José Nascimento: O que eu quero reforçar em relação a este sistema de produção é que se nos desviamos da linguagem tradicional, por exemplo num campo contra campo, que é a forma tradicional de trabalhar trata-se de quatro planos, um da entrada, um de conjunto, um plano para um actor e mais um para o outro. Mas se nos propusermos fazer algo diferente, por exemplo um *travelling* ou outra coisa, vai ser mais demorado e trabalhoso, pois tem de se ensaiar, coordenar a luz com o *travelling*, com os *perches*, com o maquinista, ou seja, é necessário uma parafernália de trabalhos, onde se leva duas horas só para a preparação desse plano e em seguida o próximo plano vem na sequência deste e tem de ser relacionado com ele e depois é fácil nos perdermos. O cinema português tem este pesar, porque tentamos ser criativos. Por um lado, para não cair na forma banal de resolver as cenas, mas por outro lado não temos dinheiro nem condições para pormos em prática a nossa criatividade e conseguir resolvê-la até à última consequência. Conseguimos fazer uns planos giros, mas aquilo cai a seguir porque não têm força suficiente.

O cinema português para mim, nem é carne nem é peixe e temos alguma dificuldade em saber gerir as tendências. É como acontece nos filmes do Oliveira, são criativos por um lado, mas não são levados até às últimas consequências.

Raquel Rato: Não sei se conheces o cinema iraniano, também é feito com poucos meios.

José Nascimento: Isso trata-se de moda, tal como os filmes chineses também o foram e agora já estão a passar de moda.

Raquel Rato: Em conversa com a Teresa Villaverde, toquei-lhe no assunto de que cineastas e muitos profissionais do cinema vivem com dificuldades e que são pouco unidos e reivindicativos no que diz respeito aos seus direitos, pois alguns produtores até lhes devem dinheiro e continua tudo na mesma. Todos se conformam com a situação e até preferem não ganhar dinheiro algum, mas conseguem fazer os seus filmes. Se por um lado eu entendo os artistas e o amor que têm pela arte, por outro lado também estão a gerar miséria, tanto os produtores, como os realizadores por não pagarem às suas equipas.

José Nascimento: As relações amorosas são sempre complicadas, com mais ou menos amor. Se a relação tem amor, este amor pode destruir a relação e quando não existe amor, não existe relação. Nós vivemos entre as duas coisas, as relações entre as pessoas são sempre complicadas.

Muitas vezes eu e outros realizadores desempenhamos o papel dos produtores no sentido que temos de ser activos para o próprio bem dos filmes e isso tem lógica.

Há duas coisas que destroem o cinema em Portugal, a primeira é a inexistência de público que se queira cultivar, no que diz respeito ao consumo de cultura, o desfasamento entre o chamado povo e a cultura. Por outro lado, não termos canais de distribuição alternativos, uma vez que a relação do cinema comercial com o cinema português não existe. Os cineclubes são praticamente inexistentes e os que há não funcionam bem. As câmaras

municipais têm os cineteatros com boas condições, com tecnologias de topo, mas não têm programadores e então há um desfasamento enorme entre uma relação comercial e uma relação alternativa que poderia existir, mas não existe.

Raquel Rato: Achas que, em geral, o cinema português mostra a realidade portuguesa?

José Nascimento: Eu tenho uma má relação com a realidade portuguesa.

Em Portugal, não é só o cinema, mas muita da actividade cultural, é mal entendida, porque a cultura é uma herança que nós temos e que depois misturamos com a nossa própria evolução, com o nosso conhecimento das contemporaneidades, onde nós próprios vamos ganhando uma consciência colectiva que infelizmente o povo português não a tem. Não a tem por várias razões. O movimento dos portugueses é sempre de dentro para fora, em vez de criarem o vazio para si próprios, de fazerem uma viagem interior, têm sempre um movimento centrífugo. Por outro lado, com o Salazar isso foi-lhes completamente retirado e ficamos fechados na gaveta durante não sei quantos anos, isso implicou com os nossos avós, pais e a mim próprio, pois vivi na ditadura durante vinte sete anos. Cresci no regime do Salazar, sou uma vítima do regime. Acho que o povo português tem um problema de identificação consigo próprio, ou seja, não se revê em nada, nem no cinema, nem no teatro. Consideram que a pintura, a escultura e a literatura são para as elites. A questão é que depois do 25 de Abril se tentou fazer uma dinamização cultural gerida pelos militares que não resultou porque não se pode impor nada a ninguém. Tem de se criar as condições para as pessoas usufruírem dessa cultura, para se sentirem despertadas e estimuladas para a cultura. Por exemplo, quem não viva em Lisboa, não tem acesso ao cinema português nem à cultura em geral. Isso só se pode alterar a partir da vontade política, para além das nossas tentativas sistematicamente falhadas de criar e de distribuir os nossos trabalhos. Se não existir uma vontade política forte, não preenche ou substitui a tendência da aculturação da cultura global. Eu nasci em 1947 e aos meus onze anos, ouvia Bing Crosby, Frank Sinatra graças aos meus pais, ao mesmo tempo ainda havia cinema francês, inglês, italiano. Como também se ouvia música francesa, italiana, música alemã. Ao mesmo tempo que a cultura anglo-saxónica existia, existiam também as outras culturas e esta diversidade apesar de tudo, preenchia muito mais do que teres uma “auto-estrada” onde não se pode olhar para os lados, pois as auto-estradas não têm grande paisagem para se ver.

Raquel Rato: O nosso país é realmente pobre, comparando-o com a França e em particular com Paris, não tem nada a ver.

José Nascimento: Mas Paris está no centro da Europa e a Europa converge lá. Enquanto o nosso, é um país periférico com uma determinada cultura que ainda por cima está separada da cultura espanhola, ou melhor dizendo, das várias culturas que Espanha tem devido às várias nacionalidades existentes no país. Nós também temos uma cultura forte, mas que está a morrer porque está sistematicamente e cada vez mais, a ser aculturada pela cultura anglo-saxónica. Os 90% dos filmes que passam em Portugal são americanos, o mesmo no que diz respeito à música que se ouve. Se não lutarmos contra isso, daqui por uns tempos Portugal não tem identidade própria. Então, é preciso vontade política, e se esta vontade não existir temos de fazer uma revolução cultural, no bom sentido.

Raquel Rato: Claro que depende da vontade política, mas acho que os artistas têm um papel fundamental nesta questão, pois trata-se de pessoas mais esclarecidas, mais interessadas.

José Nascimento: Mas eles são reduzidos a um estado de latência zero. Mas como posso eu evoluir se não tenho dinheiro para comprar livros, revistas da especialidade, revistas de literatura de cinema. Se eu não tenho dinheiro para ir ao cinema, nem para ir ver espectáculos, nem para ir ver o que se faz no estrangeiro. Ou seja, se eu sou reduzido a zero não posso dar muito mais que zero.

Raquel Rato: O cinema em Portugal é caríssimo em relação à França.

José Nascimento: Sim, é. Pois eles ganham três vezes mais que nós. A proporção é como se um bilhete lhes saísse a 2 euros. Nós passamos a vida a ser reduzidos a zero e depois não temos muito para dar, mas nós esforçamo-nos, mas depois não temos riqueza interior.

Raquel Rato: O factor da ditadura, ainda não foi ultrapassado...

José Nascimento: Então nós até temos um ministro que disse que se esqueceu da cultura! E despromoveu a cultura para uma secretaria de estado. Os quatro ministros anteriores a este não fizeram nada. O único ministro que ainda ousou fazer alguma coisa pela cultura foi o Carrilho, depois foi-se embora e os seguintes ministros não continuaram.

Raquel Rato: Obrigada José Nascimento pelas tuas palavras.