

## ENTREVISTAS

com realizadores



### Bruno de Almeida: “Interessa-me a verdade que vem dos actores”

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

BRUNO DE ALMEIDA nasce em Paris em 1965. Dedicando-se à música desde cedo, muda-se para Nova Iorque em 1985. Cinco anos depois funda a Arco Films e, em 1993, *A Dívida* ganha o prémio de melhor curta-metragem na Semana da Crítica do Festival de Cannes. O filme passa ainda em 85 festivais de cinema mundiais, sendo distribuído comercialmente e visto em televisão em vários países. Em 1995, realiza *Amália, uma estranha forma de vida*, uma série documental de cinco horas para a RTP, e três anos mais tarde conclui a sua primeira longa-metragem ficcional, *On the Run*, que passa em televisão e obtém distribuição em vários países, incluindo Portugal. Realiza vários documentários e *The Collection*, um conjunto de 24 curtas-metragens feitas para a internet, e, em 2008, a sua longa-metragem *The Lovebirds* é exibida comercialmente em Portugal. Actualmente está a trabalhar na sua próxima longa-metragem de ficção sobre a vida de Humberto Delgado.

**Miguel Cipriano – Como surgem as ideias para os teus filmes?**

**Bruno de Almeida** – No trabalho para ficção geralmente parto de um conceito ou de vários conceitos juntos. No *The Lovebirds* foi uma série de conceitos que eu juntei para um filme só. Se o tema fosse 'a sobrevivência do amor', por exemplo, depois havia uma série de conceitos abstractos que não tinham nada a ver com esse tema, mas que acabaram por entrar no filme. Como era um filme sobre uma cidade, havia a ideia de Lisboa ser construída sobre vários níveis de civilização – aquela questão arqueológica de haver vários impérios, e as ruínas nunca serem destruídas porque constrói-se sempre por cima delas. Eu fiz uma espécie de livre associação desta questão das civilizações, e como é que seria se o tempo não fosse uma coisa linear, se estivessemos sempre no mesmo ponto, e como é que isso se podia relacionar com o lado emocional de várias personagens.

Isto são coisas que não estão necessariamente no filme, mas que são importantes na construção do argumento. Ou então a própria ideia de *lovebirds*, que é um casal de pássaros africanos, em

que se a fêmea morre, o macho morre de desgosto e vice-versa. E é um pouco essa ideia de como dependemos todos uns dos outros e como é que eu podia transpor isso para um filme sobre uma cidade. No caso do *The Collection* era uma coisa que tinha mais a ver com a forma de produção, que era fugir a qualquer esquema de funcionamento tradicional – arranjar um grupo de actores amigos e desenvolver o projecto como quiséssemos.

Era um projecto para a internet, por isso a ideia era meter o filme na internet no dia seguinte e ter o *feedback* do público. Na altura, em 2001, não havia *Youtube*, portanto era todo um conceito de interacção que hoje seria muito fácil. Mas continua a ter um aspecto interessante, que eu acho que cada vez mais vai acontecer, que é a questão da distribuição e da pirataria. Vai acontecer com o cinema o mesmo que acontece com a música, e isso vai afectar o lado da distribuição, que é mais ou menos controlado pelos grandes estúdios. Vai-se passar a fazer *download* dos filmes, como já se faz, mas a uma escala muito maior. E nessa altura pode ser bom para o cinema independente ou mais alternativo.

### **MC – E o caso do *On the Run*?**

**BA** – O *On the Run* surgiu de uma ideia que eu tinha da história de uma dupla de amigos. Vi um filme do Dino Risi que me influenciou muito. A personagem do Ventimiglia não está ajustada à sociedade e prefere estar preso, e isso foi a partir da história de um homem que tinha estado preso e fugiu dois dias antes de ser libertado. A parte dele reencontrar um amigo que não vê há imenso tempo também foi a partir de uma história verídica, por isso acho que há sempre esse lado documental na ficção. Por exemplo, no *The Lovebirds* a cena dos ladrões foi filmada aqui, e aconteceu que tinha estado a escrever o argumento com o John Frey e fomos roubados. Assaltaram-nos esta casa e levaram o computador com o argumento. Tivemos que rescrever tudo, já íamos a meio, e a maneira de lidar com isso foi escrever duas personagens que eram ladrões. Mas acho que são todos filmes sobre sobrevivência, de uma forma ou de outra. Os temas acabam por se aproximar.

### **MC – Inicialmente costumava trabalhar com o argumentista em *storylines* e sinopses?**

**BA** – Não, trabalho em *free association*. Depende dos casos, mas no caso do *The Lovebirds*, que eu acho mais bem conseguido, foi uma série de ideias ou histórias que eu tinha. Faço muita pré-visualização. Tenho boards com mapas, imagens, referências, cores... Faço um trabalho mais intuitivo, e depois quando o argumentista entra eu mostro-lhe coisas que às vezes nem sei explicar. São só sentimentos ou até só a música. E depois a partir desse grupo de influências surge uma ideia para uma história. No caso da *Operação Outono*, que vou filmar agora, já é diferente porque foi baseado num livro. Neste caso já escrevi desde o início com o Frederico Delgado Rosa, que é o autor do livro e neto do Humberto Delgado.

Eu nunca trabalho sozinho, e como acho que não escrevo bons diálogos, prefiro dar a um escritor. É um bocado como quando fotografas uma cena e tens que ter um director de fotografia – quem escrever os melhores diálogos é a pessoa que o deve fazer.

### **MC – Qual é a relação com a produção nesta fase?**

**BA** – Na maioria dos casos produzo sozinho. O único filme que fiz com um produtor activo foi o *On The Run*, com o Tino Navarro, e agora o *Operação Outono* com o Paulo Branco. Tudo o resto foi produzido por mim. Mesmo quando não sou creditado, a produção é feita pela Arco Films ou pela BA Filmes. No caso do filme que estou a fazer agora, o Paulo Branco é um produtor que deixa a parte criativa para o realizador, como eu acho que deve ser.

A relação com o produtor é importante – por um lado é uma questão de respeito por quem encontra o dinheiro; e às vezes os cineastas ficam demasiado presos nas suas próprias ideias, por isso acho que essa relação devia ser boa. Nos filmes mais pequenos sou eu o produtor, e

confesso que é onde funciono melhor, mas depende da dimensão do filme. No *The Lovebirds* fui eu o produtor, e como geralmente também sou o montador acabo por ficar demasiado dentro do projecto, mas compenso isso fazendo muitas projecções e ouvindo opiniões de terceiros.

**MC – Isso também acontece durante a escrita?**

**BA** – No argumento não tanto, mas uso a improvisação. Oiço muito os actores e faço muito trabalho com actores. No caso do *On the Run* ficámos um ano parados porque o dinheiro não apareceu e encontrávamo-nos uma vez por semana. Houve quase uma rescrita total do argumento. *The Lovebirds* foi o contrário, foi muito pouco tempo, mas houve alguma improvisação por parte dos actores, sobretudo nos diálogos. Improvisação dentro de moldes – marca-se até onde a cena vai, os beats, etc. No *The Collection* foi diferente porque foi criado com os próprios actores. Não houve uma ideia geral, embora haja uma ligação que tem a ver com a cidade. Na parte da montagem é que faço muitas projecções, cerca de vinte. E geralmente não é tanto a questão do que as pessoas dizem, mas é mais o que eu sinto durante a projecção.

**MC – Como é que caracterizarias esse trabalho com os actores?**

**BA** – É o mais importante. Cada pessoa tem a sua maneira de trabalhar, mas aquilo que me interessa, e tenho crescido cada vez mais nesse sentido, é largar todas as coisinhas do cinema que são muito atractivas no início – os movimentos de câmara, os truques de montagem – e chegar mais perto de uma verdade que vem dos actores. E eu acho que a parte mais difícil é essa. Perceber que os actores são ferramentas, mas que são seres humanos antes de tudo. Depois é uma questão de tempo. Como te digo, cada vez me interessa menos o lado técnico, interessa-me mais a qualidade de tempo que tenho com os actores. Se for uma questão de passar cinco horas a iluminar e meia hora com os actores, ou cinco horas com os actores e meia hora a iluminar, eu escolho sempre os actores. O que é preciso é criar um espaço, uma história da personagem, e estar muito atento ao que actor sente e diz para além do diálogo. O diálogo está-te a informar, está-te a passar de A a B a C, mas geralmente o que se passa com o actor vai muito para além do diálogo. No caso do *The Lovebirds*, como a personagem da Ana Padrão era baseada numa empregada de mesa que eu conhecia, ela foi lá descobrir quem era esta mulher. Porque é que uma mulher de Alfama fala de uma maneira diferente? Qual é a diferença entre Alfama e Madragoa? Quanto mais um actor trabalhar a personagem, melhor. Eu gosto de acompanhar isso, mesmo que depois me esqueça de tudo, esse trabalho é do actor.

Não acredito nada que um realizador possa dizer a um actor qualquer coisa de muito concreto, acho isso uma farsa. Também é verdade que o casting é logo meio caminho andado. Se fazes um casting e sabes que tens bom material, é como ter um bom músico. E depois há diferenças: podes ter um músico que sabe improvisar, outro que não improvisa mas que toca muito bem... Há actores que precisam de ser preparados muitas horas antes, outros que precisam de ser cansados, e isso já é trabalho de realização.

**MC – Que elementos da equipa estão envolvidos na répérage?**

**BA** – Há duas fases. Há uma fase por parte do argumento, em que trabalho muito de dentro para fora. Descubro espaços ou situações na cidade e levo o argumentista a esses sítios. Estou-me a lembrar da sequência de Alfama, no *The Lovebirds*, onde havia um beco específico, e fui lá com o argumentista. E é de dentro para fora no sentido em que vamos aos sítios e tentamos ouvir sons e sentir o local. No caso do *The Collection* houve imensas histórias que partiram do local. Tinha a ver com produção – eu sabia que tinha acesso a um restaurante, ou à casa de alguém. E acabo por trabalhar sempre assim, tirando agora a *Operação Outono* que, como te disse, é uma história que já existe. Depois a segunda fase é já com a equipa. Geralmente primeiro com o director de produção e com o assistente, e numa terceira fase com a equipa toda, a chamada repérage técnica.

**MC – Começaste por filmar o *On The Run* em 35 mm, mas todos os outros filmes são em vídeo. Porquê esta opção?**

**BA** – Por uma questão económica. O *The Collection* e o *The Lovebirds* foram feitos sem dinheiro nenhum. O *The Collection* custou quarenta mil euros, o *The Lovebirds* custou oito mil. A produção em Portugal é sempre limitada ao orçamento do ICA, nunca passas de um x, mas mesmo tendo esse valor isso envolve teres um produtor e esperares pelo concurso, e eu muitas vezes gosto de filmar espontaneamente, tipo operações relâmpago. E também gosto de trabalhar em baixa resolução por isso, ou seja, como tenho aqui o material todo, posso entrar em produção amanhã se quiser. E isso é um lado muito imediato que o cinema passa a ter. Tens um equivalente nos anos 60 com a introdução do 16 mm no cinema independente ou no cinema verité. Há filmes que nunca poderiam ter sido feitos se não tivesse havido essa transformação. E agora há também a questão da exibição. O Paulo Branco já tem duas salas em 2K, que é o standard. A captação pode ser película ou não, isso vai continuar a existir, mas depois passa tudo para pós-produção digital e projecção digital. Portanto, deixa de haver as cópias, o que eu acho que é uma grande vantagem, porque baixa imenso os orçamentos. A única coisa que não baixa são os salários, porque as pessoas precisam de ganhar.

**MC – Alguma vez sentiste necessidade de filmar mais durante a montagem?**

**BA** – Não, nunca me aconteceu. Eu acho que na montagem tudo é possível e há que resolver as questões com aquilo que se tem. Gosto de encontrar soluções e cozinhar uma cena até ela ter uma lógica própria. A montagem, tal como o argumento, nunca pode estar fechada.

**MC – Também costumas ter uma parte activa na pós-produção de som?**

**BA** – Menos. Geralmente tenho tido mau som. Eu sou um bocado cru, os directores de som costumam odiar-me. Mas os últimos três filmes que fiz – o *Bobby Cassidy*, o *6=0 Homeostéticos*, e o *The Lovebirds* – foram misturados pelo Miguel Martins, que eu acho que é um génio. Há bons misturadores que são técnicos, enquanto o Miguel é um artista. No *Bobby Cassidy* as imagens das lutas não tinham som nenhum. Não só cada murro é um som diferente, como ele fez aquilo de forma analógica, porque foi buscar os sons a LPs dos anos 70. Mas aí é uma parte que eu já não domino. Eu faço câmara, trabalho no argumento, realizo, produzo, monto, e depois a parte de som já deixo para outra pessoa. E agora já estou mais ou menos equipado para fazer o filme todo em casa, portanto as misturas são feitas aqui, a não ser que seja Dolby Digital. Mas a ideia é conseguir fazer um filme do princípio ao fim de forma autónoma.

**MC – Os teus filmes costumam ter making of?**

**BA** – O *The Lovebirds* e o *On the Run* têm, mas eu não tenho essa preocupação. Não gosto de ter pessoas a filmar. Eu é que já fiz documentários sobre pessoas, como o do John Sayles e agora mais recentemente do Camané.

**MC – Apesar de teres ido viver para Nova Iorque bastante cedo, mantiveste contacto com o Fernando Lopes e com os seus filmes. Até que ponto é que essa ligação é extensível a outros realizadores portugueses?**

**BA** – O Lopes é a minha referência do cinema português. Conheço-o desde miúdo e cresci com os filmes dele. A minha mãe ajudou a arranjar dinheiro para *Uma Abelha na Chuva* quando ele pediu dinheiro aos amigos. Enfim, cresci nesse meio do Lopes, e depois quando comecei a fazer cinema ele foi a primeira pessoa com quem falei. Ele foi quase um mentor. Aliás, foi o Lopes que me sugeriu um filme do Dino Risi que deu origem ao *On the Run*. E depois acho que ele é incrível como cineasta, adoro os filmes dele. Ninguém tem a forma que o Lopes tem de

“ver os sons e ouvir as imagens”, como ele diz. A propósito da minha relação com o cinema português, o Lopes é a referência de um tipo de cinema que eu faria em Portugal. Não há mais nenhum cineasta que possa ser tão influente para mim. ■



*The Lovebirds*, de Bruno de Almeida