

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Acácio de Almeida, director de fotografía

Autor/es:

Castelo, Miguel

Citar como:

Castelo, M. (1993). Acácio de Almeida, director de fotografía. Vértigo. Revista de cine. (8):58-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42996>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# ACÁCIO DE ALMEIDA, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

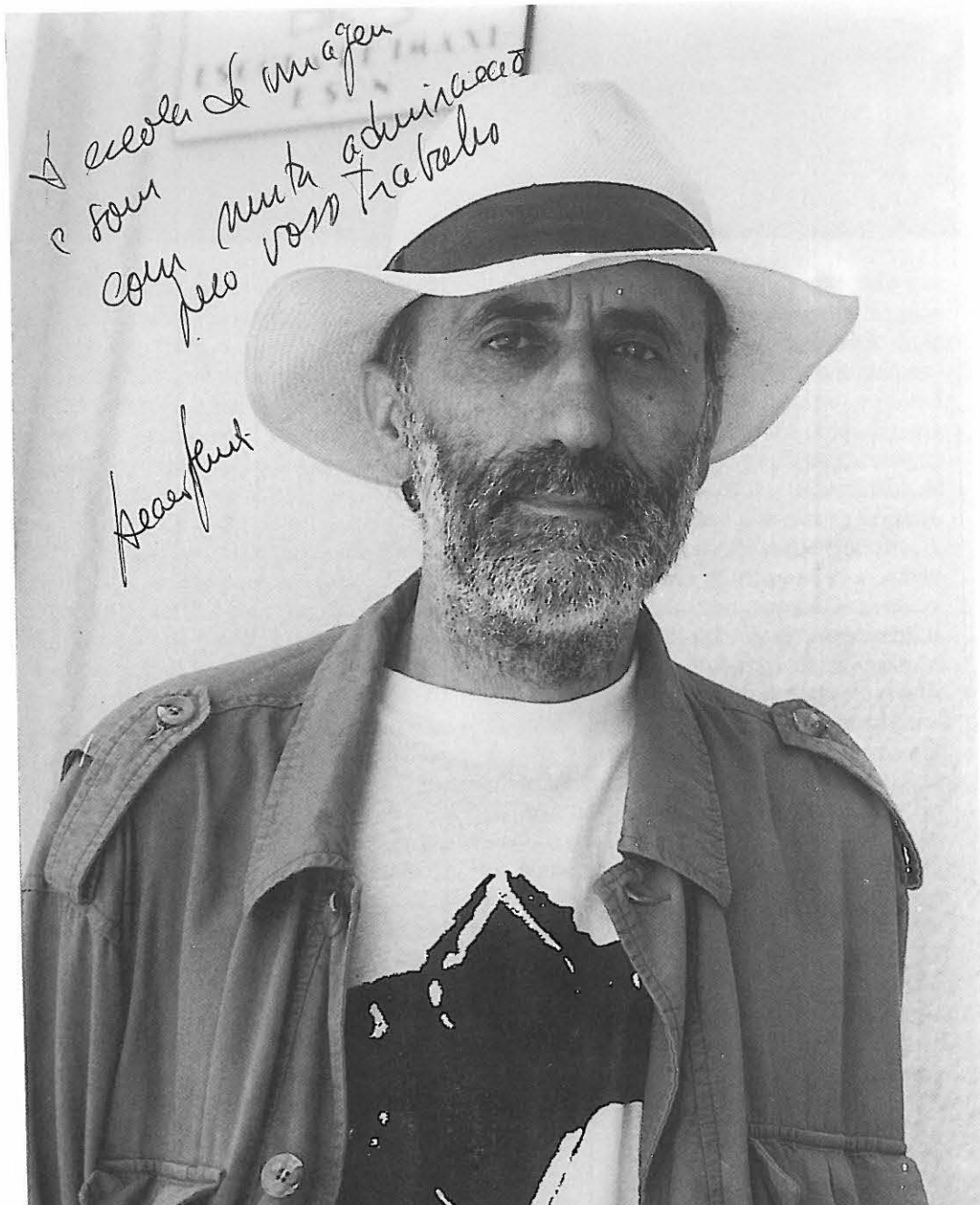
Miguel Castelo

*"Son apenas un mero elemento que procura dar forma ás angústias do realizador"*

58

V

Autor da atmósfera visual dunha parte importante dos filmes da cinematografía portuguesa contemporánea, Acácio de Almeida viu medrada a súa proxección internacional tras a maxistral intervención no filme do suízo Alain Tanner, *DANS LA VILLE BLANCHE*. O posuimento duns vastísimos coñecimentos técnicos, a xusta medida da súa, sempre comprometida, implicación nos aspectos narrativos, e o patrimonio da incesante chama dunha sensibilidade exquisita converten a este portugués da Beira Alta nun dos máis importantes criadores cinematográficos europeos da súa especialidade. "Traballar cos medios adecuados; non máis, nen menos". Eis o lema deste personaxe singular, máis interesado en intervir en proxectos modestos, temática e narrativamente estimulante, que en aceptar tentadoras ofertas do cinema norteamericano.



Acácio de Almeida

**Pregunta:** Coñece vosté o documental cubano POR PRIMERA VEZ?

Resposta: Non, non o coñezo.

**P:** Este documental narra a esforzada viaxe dun pequeno colectivo de persoas a un alonxado lugar da serra nos primeiros momentos da Cuba revolucionaria, para lle levar o cine. Alí, diante duns rostros nos que se debuxa o abraio e un senfin de emocións discorren as imaxes de TEMPOS MODERNOS, de Charlie...

**R:** Chaplin.

**P:** Qué lembranzas lle trae isto?

**R:** Cando eu tiña dez anos, sucedeu-me algo semellante: chegou á miña aldea un home nunha bicicleta, cunha máquina de proxección manual, e pedía un espazo para poder proxectar. Eu non sabía o que era proxectar, pero seducido pola idea, pedín ao meu pai que lle cedese un lugar para facer a dita proxección. O home explicaba-me que nunha parede íamos ver persoas movendo-se e eu ollaba-o extrañado. Chegou a noite e aquilo resultou fascinante. Ademais, o fumo dos cigarros do público materializaba a imaxe do foco de luz que saía da máquina cara á parede e aquilo parecía...

**P:** Sobrenatural.

**R:** Esa é a idea: era sobrenatural. E como o filme era mudo, o home facía a animación, a dobraxe simultánea: emitía sons, cantaba... era o home-orquestra. É evidente que só me apercebin de todo isto anos máis tarde; foi ao ver o cinema na cidade cando reconstruín o verdadeiro sentido do fenómeno e a significación deste home espectáculo que mesmo invertía a marcha da imaxe con grande contento dos asistentes. Foi o primeiro acontecemento da miña vida desta natureza que me marcou para sempre. E hoxe aínda, cando se fala de imaxe proxectada eu recordo esa imaxe esfumada, esa atmosfera, esa luz que saía do proxector e... a fascinación, a fascinación que provocou en min. Tentei unha vez reproducir unha situación desas nun filme italiano: a impresión duha nena que espreita pola xanela da sala onde o seu pai está a facer montaxe... o movemento da imaxe... Anos máis tarde fun estudar á cidade e tiveron novos contactos co cinema. Non existía aínda a técnica de sonorización dos filmes de oito milímetros, que daquela aínda eran de nove e medio, e cun grupo de amigos e familiares inventamos un sistema que consistía en adicionar-lle unha pista magnética á película e unha cabeza de gravación e lectura ao proxector. Conseguimos así anticipar-nos á aparición do oito milímetros sonoro.

**P:** Hai unha serie de películas emblemáticas do cinema portugués, nas que a atmosfera visual está criada por vosté, como son TRAS-OS-MONTES, O CERCO, CONVERSA ACABADA... Que recordo ten des-

tes traballos, na súa maioría inéditos para os públicos non portugueses?

**R:** Son experiencias e aventuras vividas en tempos diferentes, mais en todo caso históricos porque corresponden a momentos de cambio. Nun país como Portugal, no que hoxe se fan un máximo de dez películas por ano, facer O CERCO daquela, cando non había cine, ademais de ser o único filme producido en varios anos, supuxo unha experiencia só posíbel pola determinación da vontade dalgunhas persoas, concretamente do

## Acacio de Almeida

Nace en 1938 en Souto (Beira Alta). Trasládase a Lisboa no 1959 e fai traballos de sonorización en films amateurs. No Centro Universitário de Lisboa fai un curso de cine baixo a dirección de Cunha Telles.

En 1964 é axudante do director de fotografía Jean Rabier en AS ILHAS ENCANTADAS, de Carlos Vilardebó. A esta película siguen outras como axudante de João Moreira, Elso Roque, Augusto Cabrita, etc.

En 1967 fai o seu primer traballo como director de fotografía na película SETE BALAS PARA SELMA, de Antonio Macedo, que supón o inicio dunha gran actividade na curta e na longametraxe no cine portugués, onde ten traballado con Antonio de Cunha Telles, Manuel de Oliveira, Antonio Faria, Antonio Reis e Margarida Martins Cordeiro, João Cesar Monteiro, João Botelho, José Fonseca e Costa, etc. Tamén traballou con Basilio Martín Patino, (QUERIDÍSIMOS VERDUGOS, 1971), con Félix Rotaeta (LAS PISTOLAS, 1987), con Alain Tanner (DANS LA VILLE BLANCHE, 1982; UNE FLAMME DANS MON COEUR, 1987), e sobre todo no cine francés: con Eduardo de Gregorio (ASPERN, 1981), Claude d'Anna (LE CERCLE DES PASSIONS, 1982), Raul Ruiz (POINT DE FUGUE, 1983; LA VILLE DES PIRATES, 1983; REGIME SANS PAIN, 1985; L'ILE AU TRESOR, 1985; etc.), Valeria Sarmiento (NOTRE MARIAGE, 1984), Jacques Rozier (MAINE-OCEAN, 1984), Christine Laurent (VERTIGES, 1984) Benoit Jacquot (LES MENDIANTS, 1986), Jean Pierre Limosin (L'AUTRE NUIT, 1987), etc.

Socio fundador do Centro Portugués de Cinema en 1970, e no ano 1976 da Cooperativa Grupo Zero. En 1977 é becado en París pola Fundación Gulbenkian. En 1987 funda a produtora Inforfilmes.

realizador... e miña tamén, porque non había meios... Utilizamos unha película que tiña sete ou oito anos, unha máquina vella, partida, e entre dúas, tres, catro persoas facíamos todo, iluminación, transporte, os traballos de produción...



UNA LLAMA EN MI CORAZON  
(UNE FLAMME DANS MON COEUR,  
1986), de Alain Tanner.

**P:** Outros títulos, non menos importantes, nos que vosté tamén participa, como **DEUS, PATRIA, AUTORIDADE, BOM POVO PORTUGUÊS, NEM PASSARO NEM PEIXE**, constituíron nos anos 70 un modelo de cinema posibilista, realizado con escaseza de medios, técnicas... de foto-montaxe, en réxime de cooperativa...

**R:** Exacto. Despois da Revolución de Abril, no 74, todo o sistema de produción alterou, a motivación das xentes e os asuntos a tratar eran outros, había todo un empeño da sociedade por producir cousas novas, o problema da censura tiña desaparecido e reinaba unha euforía ante a posibilidade de poder contar cousas até o momento impensábeis. Isto determinou todo un tipo de cinema que se produciu na súa maioría en rexime cooperativista e que temáticamente versaba, sobre todo, sobre acontecementos sociais ou colectivos, reflexo da transformación que se estaba a experimentar. Grande parte destes filmes fixeron-se baixo os auspicios do "Grupo Zero", do que fun membro fundador.

**P:** Posteriormente, intervén noutras producións xa máis elaboradas como a citada **CONVERSA ACABADA**, excelente filme sobre a relación epistolar dos escritores **Fernando Pessoa** e **Mário Sâa Carneiro**.

**R:** En efecto. João Botelho pertence xa a outra xeneración, procedente da Escola de Cinema. Ten unha forte influencia da pintura e do grafismo: o seu pai era pintor, el mesmo

facia carteis e portadas para libros e o seu cinema, nunha primeira fase, reflecte moito ese gusto polo grafismo. **CONVERSA ACABADA** é o seu primeiro filme e foi unha experiencia, desde o punto de vista técnico, moi forte, porque adoptamos procesos técnicos que até o momento eran descoñecidos entre nós e pouco utilizados en Europa, como o chamado "Trans-flex", que inventara Henri Alekan.

**P:** A súa proxección internacional ven a partir de **NA CIDADE BRANCA**, de Alain Tanner. Quen argallou esta colaboración? foi o propio suízo ou Paulo Branco?

**R:** Agora ben: o meu primeiro filme que tivo proxección internacional foi **TRAS-OS-MONTES**, curiosamente, e despois, **CONVERSA ACABADA**. Tras a súa proxección en Cannes, un produtor dixo-me "gostou-me moito o seu filme e gustaría-me presentar-lle a un realizador que, estou seguro, anda na súa procura". Pasamos por París, falamos co realizador, quen dixo que non coñecía o filme, que o intentaría ver e que me diría algo dentro duns días. Efectivamente, pasaron dous meses, telefona-me e di-me que está preparando a produción do seu próximo filme e que quere contar comigo. Eu non estaba libre e el muda as datas da rodaxe porque me di que non quere facer o filme se non é comigo. Era unha co-produción entre Franza, España e Italia e tivo que mudar mesmo as datas dos actores, entre os que estaban Max Von Sydow, Françoise Fabian, Giuliano Gemma...

Isto significou unha grande honra para min. O filme quedou moi ben, o produtor ficou moi contente e fixemos unha grande amizade, convidou-me para traballar máis veces en momentos que non estaba libre. Supuxo, en definitiva, unha boa experiencia. Quero dicir con isto que CONVERSA ACABADA fixo algunha carreira. A partir de aí, efectivamente houbo outros filmes: NA CIDADE BRANCA está xa no ronsel do éxito que tiveron TRAS-OS-MONTES ou LE CERCLE DES PASSIONS, de Claude d'Anna, que este é o título e o realizador aos que me estaba a referir.

**P: En canto á significación de Paulo Branco nestes procesos...?**

**R:** Foi importante. Nesta altura estabeleceu-se unha relación coa súa produtora V.O. Filmes e desta sintonía de esforzos, na que Paulo Branco aparece iniciando a súa carreira como produtor, naceron algúns bos filmes

como o de João Botelho e SILVESTRE, de João César Monteiro. Isto constituiu o inicio da etapa posterior, xa coñecida.

**P: Entre o sistema de traballo de NA CIDADE BRANCA e UNHA CHAMA NO MEU CORAZON hai certas diferencias: rodaxe por orde cronolóxica na primeira, equipa reducida na segunda...**

**R:** Si. A primeira dispuxo de todo un aparato técnico e uns obxectivos máis elaborados, 35 mm., cor... E na segunda, en 16 mm., branco e negro, aínda que os aspectos técnicos non foron deixados no abandono, procuraron-se uns resultados esencialmente artísticos. A técnica está máis presente NA CI-

DADE... do que está en UNHA CHAMA... e, aínda que isto pareza contraditório, o resultado final desta talvez está máis conseguido. Ou dito doutra maneira, toda vez que non houbo importantes medios técnicos, o resultado conseguido na segunda é máis importante do que na primeira. En todo caso, non convén nunca ter máis medios dos precisos.

**P: Nestes filmes, nos que non hai un guión escrito e que se realizan baixo unhas particularísimas condicións de produción, onde chega o seu nivel de autoría?**

**R:** Eu apenas son un mero brazo dereito ou esquerdo do realizador que procura axudar a materializar e dar forma ás súas inquietudes e ás súas angústias e non paso de aí. Xulgo que cando queira asumir unha autoría teirei que dirixir o meu filme. O simples feito de traballar en varios filmes esgota o desexo de dirixir porque as necesida-

des acumuladas, os desexos máis profundos, son descarregados en cada filme. Ou sexa, en cada película na que interveño estou a transferir imaxes acumuladas, visións, desexos... que son meus e que en determinados momentos consigo facer pasar para o filme. E apenas se resolve niso a miña participación.

**P: Estas imaxes recorrentes que aparecen tanto na unha como na outra: a cortina a abanearse, os puntos de vista dede xanelas e balcóns... Son máis de Almeida ou de Tanner?**

**R:** Son do realizador Tanner.

**P: Vosté ten dito que NA CIDADE BRANCA iluminou baixo un estado de espírito do**

**Para min a construción da fotografía pasa polo cadro. Non podo construír unha fotografía se ignoro a construción permanente do cadro**



UM ADEUS PORTUGUÊS (1986), de João Botelho.

que estaba imbuído pola situación que o arrodeaba. Non resulta isto unha afirmación un tanto mística? Que caste de mago é Alain Tanner, capaz de criar ese clima propiciador?

R: Efectivamente, era contaxioso ese estado de vixília, de sensibilidade, de espreita, xustamente por non existir un guión que nos informase de aquilo que era necesario. De aí, un redobrar de tensión que nos permitise recoller esas pequenas informacións que ían circulando. Eu estaba á espera do que ía acontecer e moitas veces o acontecemento era simultáneo coa rodaxe. Isto criaba un estado de expectativa e como ao tempo había un desexo moi grande de facer traducíase nuns resultados cuase míticos. Era un estado de hipersensibilidade o que se criaba en cada momento.

P: Que non era contraditorio coa frialdade necesaria para poder poñer as cousas no seu sitio.

R: Efectivamente.

P: NA CIDADE BRANCA é un título posto a posteriori. De onde nace esta denominación?

R: Non o sei. É do realizador Tanner.

P: Digo isto porque José Fonseca e Costa dixon en certa ocasión que Lisboa non era unha cidade branca e que Tanner fora rodar ali por cuestións estritamente económicas e mesmo que chegara a explotar aos técnicos portugueses.

R: Non é verdade. Eu aprécio a Fonseca e Costa. El é un grande director, mais este tipo de cinema, en fin, talvez non lle diga moito... el prefere o cinema de acción, cunha linguaxe máis directa, para o grande público. Eu traballei con el, moi a gusto por certo,

o mesmo que con Tanner. Unha cousa non ten nada que ver coa outra. A cidade branca pode ser a cidade da luz, non ten porque ser o branco-cor. A luz interior, digamolo así.

P: Nunha ocasión, Luis Cuadrado, ante a solicitude de qué aconsellaría a unha persoa que se está a iniciar no oficio da dirección fotográfica, contestou: "facer caso omiso das instrucións que acompañan ao material virxe". Comparte este criterio, esta actitude?

R: Absolutamente. Algo semellante digo eu con frecuencia: Si, señor, todo moi ben. Experimenten vostés. Procuren facer vostés doutra maneira.

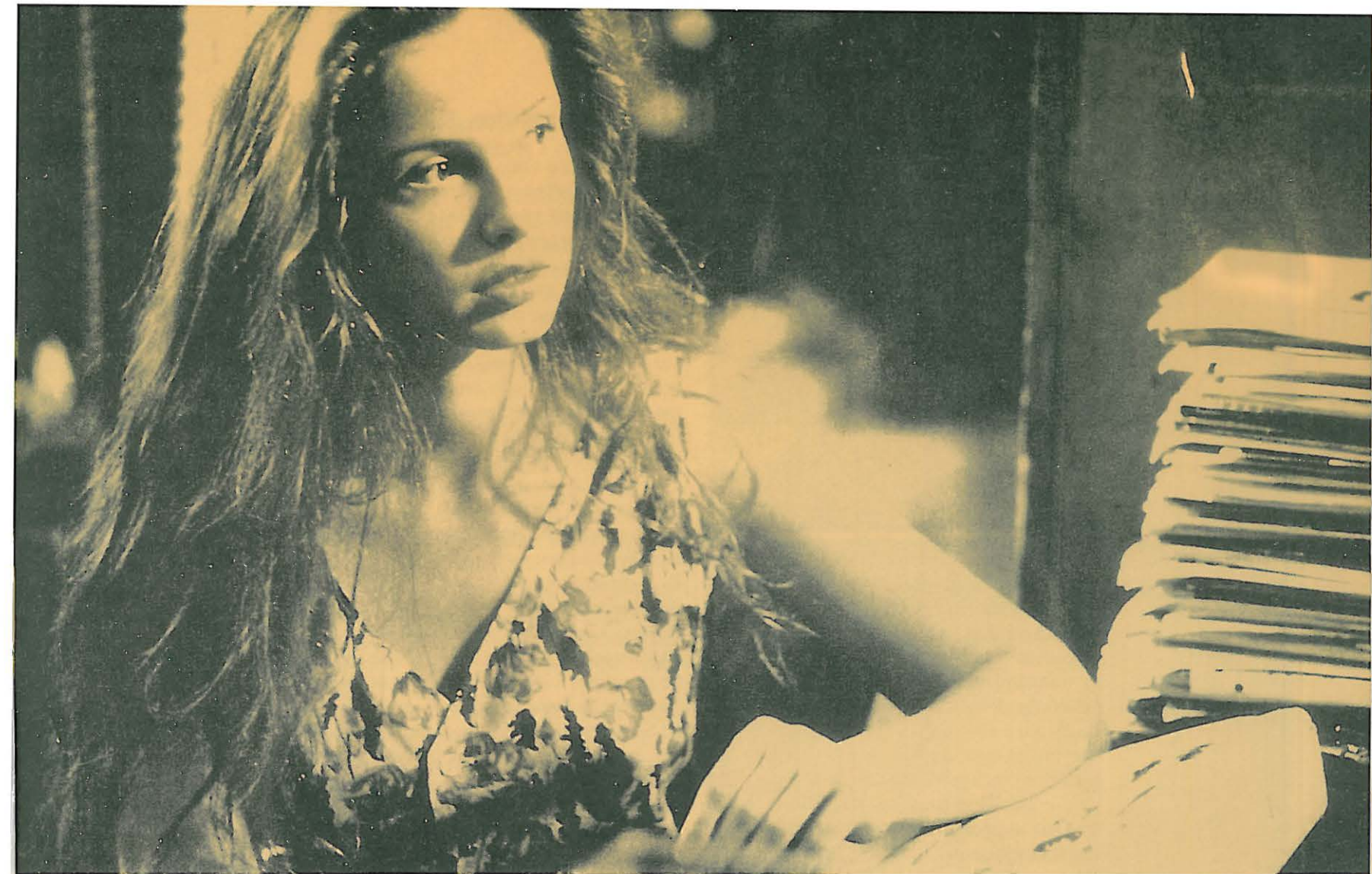
P: Cal é o seu traballo previo co realizador? Que precisa vosté para criar unha determinada atmosfera visual?

R: Os primeiros contactos son importantes, poden ser determinantes de todo o que vai ser o filme, mais tamén son insuficientes. O filme vai-se construindo día a día e só ao cabo da primeira semana é cando se comeza a deseñar un estilo, o estilo do filme que despois terá de ser continuado. A primeira semana é determinante para a construción do filme. Este é o tempo necesario para o coñecemento recíproco das persoas e a partir deste momento a estrutura do guión comeza a tomar forma. Hai situacións que son irreversíbeis e o filme determina xa un comportamento a seguir; é o mesmo filme o que a partir de aquí comeza a conducir o seu propio estilo. Xa non se pode, sería un erro facé-lo, interferir nesa dinámica.

P: Vosté ten traballado con realizadores diversos e todos moi singulares e cun mundo moi propio. Pero, hai realmente tan-

NOTRE MARIAGE (1984), de Valeria Sarmiento.





**ta diferena entre Oliveira, Botelho, Tanner, Ruz...?**

**R:** O universo de cada un e as inquietudes son diferentes.  bvio. mais, a forma de facer pode-se traducir nunha fórmula moi semellante, que  o desexo de facer algo persoal.

**P:** Vosté  partidrio de facer en cada filme o dobre cometido de Director de Fotografía e 2º Operador. Que vantaxes ten isto para vosté?

**R:** Para min a construcción da fotografía pasa polo cadro. Non podo contruir unha fotografía se ignoro a construcción permanente do cadro. Nun filme, como  imaxe en movemento, o cadro está a mudar constantemente. De aí a necesidade de recorrer ao encadramento como forma complementria da fotografía. Dificilmente podo imaxinar unha fotografía que non sirva a unha función que  un cadro. Nel sucede a representación dramática, que  preciso coñecer para poder reforzar coa luz e o movemento.

**P:** Cal  a xénese e o desenvolvemento de MANUEL NA ILHA DAS MARAVILHAS, a série de TV dirixida por Raul Ruz, que rodaron no 1984 en Madeira, proxecto no que aparece tamén a figura de Paolo Branco?

**R:** Non sei se foi verdadeiramente unha proposta feita directamente  RTP por Paulo Branco ou ao revés. De calquera maneira, foi un traballo que contou coa co-produción da

Televisión Portuguesa e penso que dunha televisión francesa. Son tres histrias que constituen unha nova fabulación do universo "ruziano", neste caso transposto para a vida cotidiana dun neno que chega  casa duns familiares na illa de Madeira. As histrias son divertidas, mais ao tempo teñen o aquel que circula nelas e que  extremadamente violento por veces, a pesar de se tratar de histrias de cativos. Realmente son histrias con nenos, pero non só para nenos.

**P:** Ademais de Almendros e Alekan aos que cita con frecuencia, que outros directores de fotografía lle interesan?

**R:** Houbo un tempo no que me impresionou moito o traballo de Pierre L'homme, especialmente o realizado para o filme de Bresson, QUATRE NUITS D'UN RVEUR. E, sobre todo, Henri Decae, de escola tradicional, mais ao tempo con espírito anovador. E Nstor Almendrs (Almeida pronncia  francesa), con todo un aporte de ideas visuais novas, que xa forman parte sobre todo de moitos dos filmes do Rohmer e do Truffaut. Robby Mller, que traballa con frecuencia con Wenders, tamén me interesa moito; recordo a impresionante calidade fotográfica de "O amigo americano".

**P:** E os pintores da súa preferncia?

**R:** Todos.  difícil delimitar. De todos hai algo que me interesa, pequenas informacións, trazos, manchas. Breughel, Vermeer, Velz-

Julie Delpy en L'AUTRE NUIT (1988), de Jean-Pierre Limosin.



LA VILLE DES PIRATES (1983), de Raoul Ruiz.

quez, Goya... En todos eles hai algo de interese. Particularmente, de Goya interesanme as pinturas negras, penso que son moi "cinematográficas". Ocorre, como en todo, que as cousas fican gravadas na mente e un día involuntaria ou voluntariamente depositámolas nunha determinada situación. O resultado obtido é a mistura de moitas informacións que nos chegan de diversos sitios ou de situacións observadas no cotidiano, que quedan na memoria e máis tarde saen.

**P: Que aspectos lle interesan do cinema norteamericano?**

**R:** A súa funcionalidade, a súa eficacia. É un cinema moi ben feito. Hai filmes moi bós como os de Scorsese, Coppola, Jarmusch. En todo caso, é unha cinematografía moi sólida, dunha grande profesionalidade, de moi bós coñecedores do oficio e que se sabe impoñer.

**P: Que opinión lle merece a aventura americana de Win Wenders ou de Emir Kusturica?**

**R:** Coñezo a Wenders persoalmente, coido que é un grande cineasta de proxección universal, que ten dado ao cinema unha importante contribución e axudou a encontrar un novo estilo narrativo, unha nova forma de intervención para o cinema. Son un grande admirador do seu traballo e considero que conxuga moi acertadamente o posuimento dunha linguaxe moi propia co tratamento de temas universais.

**P: Cre que a industria cinematográfica norteamericana o afectou dalgunha maneira?**

**R:** Non. Creo que até o presente iso non aconteceu porque a participación norteamericana foi máis no ámbito dos apoios financeiros, lugares de rodaxe, etc., en todo caso aspectos controlados polo propio realizador. Cando calquer dos seus filmes americanos sexa controlado polo produtor, Wenders deixará de ser Wenders. E deixará de facer filmes en América porque el mesmo non soportará iso.

**P: Coñece o traballo americano do iugos-**

**lavo Emir Kusturica, AMERICAN DREAMERS?**

**R:** Non. Non o vin.

**P: Que lle terían que ofrecer a Acácio de Almeida para que aceptase traballar nun proxecto norteamericano?**

**R:** Xa me foi ofrecido máis dunha vez e recusei por sentir... medo. Confeso que sentín medo, porque o sistema era moi pesado, moi aparatoso e temía sentir-me inibido e deixar de ser eu. Ademais, naquela altura, tiña tamén moito traballo en Europa. Recentemente, recibín unha proposta para facer un filme en América o próximo ano. É unha hipótese a considerar, non o recuso en canto a experiencia humana, creo que pode ser moi rica, mais de partida teño algúns receos de que o sistema de traballo me poda dificultar a miña intervención, que é moi persoal.

**P: A dirección, xa o dixos antes, parece que non o chama.**

**R:** Non. Como xa expliquei, o desexo de dirixir é vaciado en cada filme no que interveño porque a miña participación como responsábel da fotografía é moi profunda.

**P: Sen embargo, en produción fixo cousas: no 1987 funda a súa propia empresa, Inforfilmes.**

**R:** Inforfilmes, que ten producido cinco, seis filmes, nace da necesidade, en determinado momento, de prestar apoio técnico e financeiro aos filmes portugueses. Eu tiña acadado algúns coñecimientos no extranxeiro, así como algúns medios técnicos, e pasei a asumir a función de produtor, que en realidade xa viña facendo dede un tempo de forma indirecta, como favor.

**P: E, como valora esta experiencia?**

**R:** É a de máis enriquecemento para min, porque o feito de recuar aínda máis atrás da cámara me permitiu coñecer determinada problemática na montaxe, no artellamento do filme, que é importante non se ignore durante a rodaxe.

**P: Neses traballos nos que asumiu a produción, desenvolvía tamén a función de director de fotografía?**

**R:** Non. Só en dous filmes: ROSA DE AREA, de António Reis e Margarida Cordeiro, e TERRA FRIA, de António Campos, todas persoas amigas coas que xa tiña traballado anteriormente.

**P: En que consiste o hangar-taller que ten nas inmediacións de Lisboa, onde se realizan todo tipo de inventos e alquímias relacionados co cinema?**

**R:** Pois niso exactamente. É a miña Caixa de Pandora da infancia. Como non tiveren brinquedos comprados nos grandes almacéns, que non había, fabricába-os eu mesmo. Así, afixen-me a ollar para os obxectos e pensar como me podía divertir con eles. E hoxe é o mesmo. É a transferencia dos métodos da infancia para un estado adulto.



**P: Cal é a súa diagnose do momento actual do cinema portugués e como albisca o seu futuro inmediato?**

**R:** Penso que está nunha fase de reencontro de novos camiños, de novas definicións, no sentido dunha pacificación e dun reencontro co público. Coido que o cinema portugués é un cinema hermético de máis, que non ten moito en conta o público... ou mellor, ten en conta un determinado público máis erudito, máis intelectual. É necesario este cinema, mais tamén será preciso facer outro cinema que non vaia en contra do gusto do grande público. Por outro lado, encontramos-nos cunha tentativa de aproximación ou de conquista de Europa no terreo cinematográfico e temos que facer algo neste sentido. Cal é a fórmula? Non o sei. Se a tivese, xa a tería aplicado. Mais, que é necesario facer algo, sí. É preciso coller un combóio que pasa neste momento á nosa beira. Temos un lugar nel, pero non sei cal é o prezo, nen a estación, nen o apeadeiro onde debemos tomar ese combóio.

**P: Confía vosté no rearme do cinema europeo fronte ao poderio da industria norteamericana e a capacidade de penetración dos seus produtos?**

**R:** Confío, se fosen criadas as condicións para tal. Isto é, se fose criada unha lexislación que protexa ao cinema europeo e que lle permita ficar en pé de igualdade co americano. Mesmo se son cinematografías diferentes, feitas con obxectivos e para públicos diferentes e con leis de mercado determinadas a priori. Mais, para isto é preciso que haxa unha vontade política europea.

**P: Unha cuestión apocalíptica: substituirá a imaxe electrónica á imaxe foto-quinética?**

Non son ...

**P: Profeta?**

**R:** ... profeta. Non estou moi informado sobre a imaxe electrónica. Sei que aínda ten que facer progresos extraordinarios, mais non me abraiaria nada que en breve iso puidese acontecer.

**P: Que opinión ten da súa experiencia española: Patino e Rotaeta?**

**R:** Unha experiencia con desexos de repetir para tirar mellores proveitos. Penso que son experiencias que desexan máis para se completar. Creo que os meus traballos en España non foron o suficientemente grandes para me sentir feliz de poder ter dado xenosamente. En todo caso, son dúas persoas con personalidades diferentes e cunha dife-

rénte visión do mundo.

**P: Víctor Erice sería, se cadra, o director español máis adecuado para establecer unha colaboración?**

**R:** Non sei... non coñezo, Victor...?

**P: ... Erice.**

**R:** Non o coñezo...

**P: O ESPÍRITO DA COLMEA...**

**R:** Ah, sí, sí, podería ser. Gostaría. Sería un director co que tería pracer en traballar.

**P: Finalmente quixera-lle facer unha pregunta de socio-lingüística: considera que o galego é un portugués mal falado?**

**R:** ... Digamos que o portugués é un galego mal falado.

**P: Iso é o que se chama unha resposta diplomática.**



Maria Medeiros en SILVESTRE, de João Cesar Monteiro.

**R:** Non. Eu obviamente noto diferenza, mais como non domino o español... Coñecemos e entendemos o español... e o galego facilmente, da mesma maneira que vostés nos entenden a nós, portugueses, mais non teño a noción exacta deses cambios e a bagaxe suficiente para dicir como é e como non é.

**P: Hai moitos portugueses que cando se sinten interpelados en galego, automaticamente pasa a falar castelán. Por que cre que se produce este mecanismo?**

**R:** Exacto. Para nosotros..., estou xa a dicir..., nosotros non é unha expresión portuguesa. Para nós, portugueses, esta viciñanza coa España e a proximidade lingüística..., sempre que ouvimos español, castelán ou galego, tentamos imitar a mesma sonoridade, mesmo se falamos en portugués. E como hai unha certa proximidade en determinado vocabulario, temos a sensación de que falamos a vosa lingua, cando en realidade non a falamos. Apenas conseguimos una especie de aproximación sonora. 