

“A LUZ QUE NÃO SE VÊ”
ENTREVISTA AO DIRETOR DE FOTOGRAFIA RUI POÇAS

Raquel Rato¹

PALAVRAS-CHAVE: Rui Poças; Direção de Fotografia; Lucrecia Martel; Cinema Argentino; Zama

A entrevista aqui apresentada foi realizada em Portugal, por videoconferência, no dia 19 de janeiro de 2025. Ao tomar conhecimento da chamada para o dossier "Direção de Fotografia em Audiovisualidades Latino-Americanas" desta revista, e considerando a trajetória do diretor de fotografia Rui Poças, entrei em contato para verificar o seu interesse e da disponibilidade para uma entrevista. Ele aceitou de imediato, e ficou decidido que o tema central a tratar seria o filme *Zama* (2017)², de Lucrecia Martel³. O objetivo da entrevista é explorar o processo criativo e técnico de Rui Poças, desde a leitura do guião até à realização do filme, e compreender a abordagem de Lucrecia Martel na construção imagética de *Zama*.

Rui Poças é português, nascido no Porto, considerado por alguns um dos melhores diretores de fotografia mundial. Começou sua carreira no género documental e mais tarde em ficção. Estudou Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e em 1994 frequentou o Curso Avançado de Cinema da *New York Film Academy*. Estreou-se no cinema

¹ Raquel Rato é realizadora e doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (2013). Em 2007 termina um mestrado na Universidade de Salamanca em Audiovisual e Publicidade. Licenciada em Cinema – Ramo de Realização (2007). Desde 2014, é investigadora integrada no Instituto de História Contemporânea- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Lisboa. Atualmente, é docente e coordenadora da Licenciatura em Artes e Cinema Digital na Escola Superior de Educação– Instituto Politécnico de Viana do Castelo. mraquelalves@ese.ipvc.pt

² Este filme passa-se na Argentina do século XVIII, em que um funcionário da Coroa Espanhola, o inspetor Diego Zama (Daniel Giménez Cacho), caça um criminoso no meio de um esquema de corrupção. O filme é baseado no livro de António Di Bendetto de 1956 e impressiona pela requintada recriação da América do Sul daquele período.

³ Lucrecia Martel nasceu na Argentina em 1966 e iniciou sua carreira realizando curta-metragens. Entre 1995 e 1998, realizou documentários para TV e programas infantis. A partir de 2001, iniciou a produção de longas-metragens com o celebrado *O Pântano* (2001). Desde então, realizou *A Menina Santa* (2004), *A Mulher Sem Cabeça* (2008) e, mais recentemente, *Zama* (2017) com o qual conquistou prémios dos maiores festivais de cinema internacionais, é talvez a realizadora mais influente do século XXI. O seu cinema tornou-se imagem de marca da produção cinematográfica argentina e, de modo mais lato, um modelo para muito do cinema de autor contemporâneo, um pouco por todo o mundo.

como diretor de fotografia em 1991 e já assinou a direção de fotografia de diversas longas-metragens premiadas tais como: *Morrer Como Um Homem* (2009), *Tabu* (2012), *O Ornitológico* (2016), *Deserto* (2017), *Zama* (2017), *As Boas Maneiras* (2018), *Severina* (2018), *Ferrugem* (2018), *Frankie* (2019) e, mais recentemente, *Grand Tour* (2024).

Zama, de Lucrecia Martel, estreou-se no 74.º Festival Internacional de Cinema de Veneza, garantindo a Rui Poças uma nomeação e o reconhecimento como *runner-up* dos International Cinephile Society Awards, entre nomes como Alfonso Cuarón e Lukasz Zal. Ganhou em 2019 os importantes prémios internacionais, tal como *Fenix* do cinema ibero-americano e *Platino* pelo seu trabalho como diretor de fotografia. Rui Poças, é membro da AIP, Associação de Imagem Portuguesa e da ABC – Associação Brasileira de Cinematografia.

(Figura 1) - Fotografia de rodagem do filme *Zama*. Lucrecia Martel e Rui Poças



Fonte: “Diretor de fotografia Rui Poças ganha “Óscar” do cinema latino”, Agência Lusa (2018)

Raquel Rato: Rui, como é que a Lucrecia Martel chegou a ti?

Rui Poças: Quando a Lucrecia me contatou, já tinha visto alguns filmes em que eu tinha participado. Particularmente os do João Pedro Rodrigues, do Miguel Gomes e alguns quantos mais. Foi a produtora brasileira deste filme que nos apresentou. Tratava-se da produtora, Vania

Catani de um filme que eu tinha feito antes no Brasil, chamado *Deserto* (2017) de Guilherme Weber. Este filme tinha algumas características que interessaram à Lucrecia, ainda que não fosse exatamente um filme de época com o *Zama*. Terá sido naturalmente a fotografia, e o ambiente que criei no filme que lhe interessou. E a produtora, sendo a mesma e como tinha as melhores referencias, uma vez que a rodagem de *Deserto* tinha corrido bem, estava interessada em fazer essa ponte. *Deserto* foi um filme realizado com bastantes dificuldades. Muito sucintamente, o filme tem esse título porque se passa numa região onde já não chove há décadas e, portanto, está tudo seco e árido. Isso era importante para a história do filme, mas tivemos um azar muito grande: precisamente nessa região, onde já estávamos a reconstruir uma pequena povoação para as filmagens, acaba por chover, umas semanas antes de irmos para lá filmar. De repente ficou tudo verde. E durante a rodagem só não choveu durante dois ou três dias. Portanto, tive de fazer “mil” habilidades na fotografia para que o espectador não se questionasse sobre o que era suposto estar a ver, ou seja, uma região de seca, ainda que a paisagem o negasse. A produção no geral fez um grande exercício para ultrapassar a situação, e claramente o trabalho de direção de fotografia ajudou particularmente a ultrapassar a situação. Admito que isso terá também ajudado a que esta produtora se interessasse em me recomendar a participar no filme da Lucrecia Martel. Além disso, eu já tinha nessa altura feito outros filmes não só no Brasil, mas também na Argentina. Não era, portanto, a minha primeira experiência na Argentina. Além de termos alguns amigos em comum com quem eu já tinha trabalhado. Foi nestas circunstâncias que a Lucrecia me convidou para trabalhar com ela.

Raquel Rato: E como aconteceu a preparação com a diretora?

Rui Poças: A primeira vez que nos encontrámos, foi em sua casa. Era a primeira vez que a conhecia pessoalmente. A nossa conversa correu muito bem, e saí de lá muito satisfeita e contente. Augurava-se uma boa colaboração. Passamos cerca de três a quatro horas a falar de muita coisa, como; literatura, música e de imensas outras coisas. Nesse intervalo de quatro horas, devemos ter falado de cinema apenas uns cinco minutos, e destes, um minuto sobre o filme *Zama*. Foi muito interessante para mim ter este tipo de aproximação, gostei imenso

disso. Foi muito frutuoso para nos conhecermos melhor. Não estivemos nesse dia a falar do filme futuro, pois este iria ser fruto de uma colaboração. Achei muito inteligente da parte dela. Depois disso passei uns meses a preparar o filme e mais tarde a filmar.

Raquel Rato: Para além de leres o guião, tiveste interesse em ler o livro de António Di Benedetto?

Rui Poças: Sim, comprei o livro, comecei a lê-lo, mas a adaptação para o filme é bastante livre, não é *ipsis verbis*. A uma certa altura da leitura do livro, achei que era melhor acabar por não o ler e ficar só pelo guião. Queria construir minha própria interpretação em vez de estar a seguir a leitura do livro e a construir imagens com ele—que ver o trabalho de transposição da literatura para o guião de um filme seja algo que geralmente me interesse. Estudei oito anos escrita de guião, portanto não é um interesse estranho. No caso deste filme, intuitivamente, achei que era melhor ficar mesmo só pelo guião, até porque tinha a certeza que a transposição do livro para o filme seria uma coisa bem menos literal do que aquilo que se costuma fazer geralmente no cinema, em que se filma precisamente aquilo que lá vem escrito. Pelo tipo de filmes que a Lucrecia dirige — eu já conhecia os filmes dela, claro—, sabia que *Zama* (2017) seria apoiado muito pelo ambiente, pelos sons, por tudo aquilo que se passa fora de campo. Portanto, seria um filme provavelmente muito menos de narração ou apoiado fortemente nos diálogos, e muito mais um filme a provocar sensações nos espetadores.

Raquel Rato: Li uma entrevista sobre *Zama*, a Lucrecia Martel, que dizia o seguinte: “o que se ouve eu sei, agora o que se vê não sei”. Podes comentar?

Rui Poças: No meu trabalho com Lucrecia, aconteceu recorrentemente isso, ou seja, tentar entender junto com a diretora o que é que se pretendia ver. Muitas vezes Lucrecia sabia o que queria ouvir, escutar numa determinada cena, mas, à parte a descrição que constava no guião, não sabia exatamente como queria ver. A sua aproximação ao filme, ao cinema que faz, é geralmente uma aproximação através do som. Isso aconteceu com evidência em várias situações. Numa em particular tratava-se de uma sequência bastante complexa de planejar,

com cavalos e bastante figuração. Lucrecia sabia o que queria ouvir e como é que a cena progrediria do ponto de vista sonoro e foi com base nessa perspetiva do som que ela conseguiu construir a cena espacialmente. Ora, isto para um diretor de fotografia é um processo que não é muito comum, aliás é bastante difícil de assumir, por não ser usual, não é? Eu não conheço outro (a) realizador (a) que trabalhe desta forma. Quando a Martel me convidou para trabalhar, reparei que ela nunca tinha repetido o mesmo diretor de fotografia. Ao longo dos anos, cada filme seu foi feito por um diretor de fotografia diferente⁴, e eu a certa altura perguntei-lhe de uma forma muito aberta e franca porque é que isto acontecia? Ela riu-se e não me deu uma resposta assim muito satisfatória, não deu muita importância, e eu parti do princípio que seria por razões pessoais. Muitas vezes acontece que as pessoas ao trabalharem juntas acabam por não criar uma grande relação muito positiva, ou às vezes as coisas simplesmente não correm muito bem. Por isso fiquei-me por aí na minha indagação. Só durante o processo comecei a perceber que provavelmente teria a ver com o seu método. O tipo de abordagem que ela faz, como ela trabalha, de uma maneira pouco convencional, não coloca a fotografia ou a contribuição do diretor fotografia num lugar de primazia. Na generalidade dos filmes estabelece-se uma *découpage* anterior ao momento de filmagem. Muitas vezes tem-se à disposição na rodagem de um *Storyboard, inclusivamente*. Pensa-se como se vai descrever, ou contar uma história visualmente e só depois é que vem o trabalho de som, consequentemente. Este vai ilustrar aquilo que estamos a ver no filme. No caso da Lucrecia, não é assim. Ela pensa primeiro no som, pensa primeiro nas ações, eventualmente nos diálogos, naquilo que se escuta no ambiente, o que se está a presenciar, e só depois é que vem a imagem, ou as considerações sobre aquilo que se vê — pelo menos a partir da experiência que eu tenho, não só de ver os filmes dela, mas de trabalhar com ela. Para um diretor de fotografia esta é uma aproximação criativa fora do comum. Confesso que foi muito interessante para mim. Foi um choque, mas ao longo do tempo adaptei-me a este tipo de abordagem. Claro que me custou um bocado adaptar-me, mas foi muito interessante para mim como diretor de fotografia.

⁴ Hugo Colace, em *La Ciénaga* (2001), Felix Monti, em *La niña santa* (2004) e Barbara Álvarez em *La mujer sin cabeza* (2008).

Raquel Rato: Na mesma entrevista, Vasco Câmara diz que entre tu e Lucrécia Martel acertaram uma espécie de “neutralidade da luz”. Concordas com isto?

Rui Poças: A maneira como trabalhamos a luz, seja no cinema ou na pintura, produz muitas vezes uma determinada conotação por meio da forma como a luz é usada, de sua direção, de sua dureza, de suas sombras etc. A direção de fotografia já por si tenta transmitir-nos regra geral ideias. Por exemplo, uma luz expressionista — contrastada e com sombras fortes e muito densas — induz-nos determinada noções ou ideias. O uso da luz permite atribuir um significado, por exemplo. No caso de *Zama*, o que nós pretendíamos — e o que a diretora me perguntou a certa altura, logo no início, nas primeiras conversas que tivemos — foi entender de que forma a luz poderia também ser uma ferramenta como outras para levar o espectador a sentir que o tempo tardasse a passar. Essa era uma das necessidades do filme, pois o protagonista está à espera da resposta de uma carta para de ser transferido para Espanha. No fundo este é um filme de espera, em que o tempo demora a passar. Passa um ano, semanas, meses, anos. De certa forma, o que Lucrécia pretendia é que não fosse só a história propriamente dita, os diálogos e as ações, mas também a imagem que pudesse ser o veículo desta sensação de espera, e fazer com que o espectador sofresse também ele com a demora da passagem do tempo. Ora, uma das coisas a que nós chegamos à conclusão que poderia ajudar nisso, era precisamente criar uma luz que não tivesse significado, uma iluminação inexpressiva. E concluímos que seria uma luz que não tivesse muito contraste. E porque é que fazemos isso? Uma das maneiras de levar o espectador a sentir que o tempo demora a passar é obviamente fazer planos sequência, planos mais longos, e também imóveis. Uma coisa é a duração — e isso é feito na filmagem e na montagem. Mas há uma outra coisa que pode passar pela luz: quando mudamos de cena, quando passamos de um dia para o outro, ou de manhã para a noite, a luz indica sempre (ou quase sempre) ao espectador se a segunda cena acontece em um outro momento do dia, ou até mesmo em outro dia etc. As mudanças de luz são indicadores temporais. De certa forma, fiz por contrariar essa indicação cronológica, produzindo uma artifiosa continuidade da luz, como uma forma de alongar o tempo, independente dos saltos e das elipses temporais do filme. Provocar esta leitura era muito

importante para fazer passar a ideia de que o tempo na estória do filme demora a passar. Essa foi uma das soluções que eu encontrei para este objetivo de modelar a sensação temporal. A monocromia e a ausência de contraste foram também utilizadas na fotografia do filme, o que implicou um trabalho conjunto com outros departamentos: fizemos muitos testes de cores com as paredes, do figurino etc. Filmamos testes com os personagens com maquiagem...e tudo isto com vista a criar uma uniformidade fotográfica.

Raquel Rato: Sim, quando há uma passagem de uma cena para outra, o espectador não sabe se passou um dia ou se passou um mês, um ano, ou dez anos. Realmente não nos apercebemos, mas à medida que vai vendo o filme, começamos a compreender que já passou bastante tempo.

Rui Poças: Exato, essa informação é dada muito mais tarde e isso é de propósito. É intencional de alguma forma que as pessoas se deixem levar sensorialmente e fiquem tão aborrecidas, digamos, como o personagem [Zama]. Por isso é que eu te disse antes, que, se adormeceste a meio do filme, é um bom sinal. É um sinal de que o filme atuou em ti. No fundo, estes exercícios formais serviram para induzir no espetador esse estado de espera do personagem principal (Zama) está a viver.

Raquel Rato: Há aqui vários planos que são filmados à noite. Achei um muito interessante que é onde os personagens estão a dormir, e os seus corpos entrelaçam-se como os ramos das árvores. Isto é a chamada noite Americana?

Rui Poças: Desde o início, quando eu e a Martel falávamos das cenas noturnas e do tipo de luz que se iria fabricar para o filme, tínhamos uma grande aversão a fazer aquelas noites de luz azulada como fazem em Hollywood. Não tínhamos interesse em fazer esse tipo de imagens. Acabei por criar uma técnica nova baseada no que fisiologicamente acontece ao olho humano durante a noite. Fiquei muito satisfeito com o resultado. No geral, a preparação do filme para mim foi bastante intensa. Fiz uma busca tremenda para mostrar à Lucrecia algumas referências que pudessem estar de acordo com as nossas conversas sobre a questão

da luz e do tempo. Foram dois ou três meses à procura e tive muito dificuldade em conseguir referências satisfatórias. Acabei por criar uma pasta cheia de exemplos de tudo aquilo que eu não queria, mas infelizmente nenhuma com bons exemplos daquilo que queria. Desisti de procurar nas imagens de cinema e dediquei-me à pintura porque não havia nenhum filme que se assemelhasse àquilo que eu achava que poderia ser. Encontrei apenas algumas coisas, mas era um bocadinho disto, um bocadinho daquilo, e nunca estava satisfeito com as imagens que encontrava. Até que por fim encontrei um quadro num museu em Copenhaga que não conhecia, e era mesmo aquilo que eu queria para o filme. O quadro de Ejnar Nielsen, intitulado *And in His Eyes I Saw Death* (1897) [Ver Figura 2, abaixo]. No fundo, foi a única referência que passei para o filme.

(Figura 2) — Quadro de Ejnar Nielsen - *And in His Eyes I Saw Death* (1897)



Fonte: ver referências

Raquel Rato: E qual foi a abordagem que usaste para as cenas noturnas do filme?

Rui Poças: Em vez de me basear na convenção de que a luz da lua é azul, como Hollywood faz, fui investigar pelo lado científico, de como é que o olho humano vê à noite. O

que é acontece com o olho humano com a luz da lua? Usamos em situações de pouca luz uns fotoreceptores específicos que são bastonetes. Estes têm menos sensibilidade à cor, mas têm mais sensibilidade à escuridão. Portanto, com a falta de luz veem melhor que os cones, que são os fotoreceptores usados durante o dia. Foi assim que eu me lembrei de criar um processo inovador ao qual lhe chamei de *Silver Night* (Noite de Prata) [ver figura 3, abaixo], que era uma noite que não era azulada. Basicamente, a minha ideia foi fabricar uma espécie daquilo a que se chama de “Day for Night”, mas que não é noite americana convencional azulada. Trata-se de filmar durante o dia com sol num determinado ângulo, com recurso a filtros e a um processo de pós-produção com vista a retirar a cor excedentária à imagem. Na minha interpretação, é assim que as pessoas veem a noite numa situação real, e não aquela noite azulada habitual no cinema.

(Figura 3) – Fotograma do filme *Zama*.



Fonte: print screen do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

O filme tem algumas vezes, do ponto de visto conceitual, imagens que contrariam as convenções. Por exemplo, a convenção de um filme que ao ser de época, terá forçosamente uma iluminação baseada no fogo. Nós recusamos essa convenção e recusamos a convenção da luz azul. Assumimos a postura de que este filme ainda que a estória se passasse no século

XVIII, não deveria reproduzir os tiques que o cinema tem relativamente a esta época. A nossa foi pensar no século XVIII, como se pensássemos o século XXIII, ou seja, com uma mesma distância. Nós, que não estávamos lá (no passado), podemos inventar o que quisermos, e foi exatamente assim que fizemos. Nos exemplos que tu mostraste, há algum momento em que usei um tipo de iluminação que é uma iluminação de luz de “cozinha”, e as pessoas ao verem o filme, não se questionam com esta questão, percebes?

Raquel Rato: A maioria dos planos exteriores são abertos, filmados de dia, e os de noite ou de interiores são mais fechados, apesar de haver exceções. Para mim, faz com que o espectador esteja muito concentrado no filme. Nos planos fechados de interiores, há quase sempre uma espécie de labirinto. Diego Zama, sobe ou desce um “degrau”, baixa a cabeça para entrar ou sair de algum espaço. Em termos técnicos, não só artísticos, foi muito complicado? Também os planos fechados são todos muito recortados, no sentido em que se passam várias ações ao mesmo tempo. A Lucrecia deu liberdade para fazeres este tipo de composição este tipo de enquadramentos?

(Figura 4) – Fotograma do filme *Zama*.



Fonte: print screen do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Filmar com a Lucrecia sempre foi um processo de procura mesmo no momento de iluminar. Há realizadores que têm as coisas muito previstas, programadas, já sabem ao “milímetro” como é que vão filmar, depois, só cumprem aquilo que está estabelecido. Com a Martel não é bem o caso, ou seja, a Lucrecia é uma pessoa que tem ideias do ponto de vista conceptual muito fortes e que leva à risca quando realiza o filme. Mas no que diz respeito aos enquadramentos, às situações da apropriação do espaço pelos personagens/atores, isso é feito mais no momento da filmagem. É sempre um momento de procura. Quando falas dos desníveis, isso já foi pensado e programado antes, mas depois o que é que se faz com isso, é decidido no momento. O estás a referir em relação aos planos de interiores e exteriores, tudo isso já tem uma intenção. E essa intenção é provocar esse lado labiríntico ou por vezes claustrofóbico.

Raquel Rato: No início do filme, os figurinos dos personagens, especialmente o de Diego Zama está novo, muito bonito, mas depois à medida que o filme avança, começa a ficar decadente, sujo roto. Sai, do espaço que habitava e foi mandado para uma hospedaria, e nós pensamos que irá para um sítio com criados, com boas instalações, mas quando ele lá chega, a hospedaria não passa de ruínas, onde se ouvem ruídos estranhos, aparecem bruxas (não as vemos) durante a noite. Denota-se uma decadência do Diego Zama, e em todo o ambiente do filme.

Rui Poças: Sim, o arco da decadência de um funcionário da coroa espanhola, que tem uma altivez e uma posição enquanto inspetor, e que ao longo do filme vai decaindo, não só vai perdendo a esperança, como também vai perdendo importância, e fica cada vez mais pobre, e isso vai atravessando o filme. Também há um percurso na imagem que transmite essa informação. A forma como se vêm os espaços em que ele habita. A certa altura, o personagem vai para uma hospedaria e depara-se com um lugar tremendo, sem nenhuma comodidade, com fantasmas, todo sujo. Tudo isso é mostrado sob o ponto de vista da câmara, de como os espaços são filmados, mas também da luz, dos objetos que estão em cena.

Raquel Rato: No filme houve muita liberdade, não só na criação, como na recriação da imagem, e nota-se muito isso. Sei que tinhas uma equipa, à volta de quarenta pessoas.

Rui Poças: Sim, tinha muita gente, comparado com a minha maneira de trabalhar habitual. Para este filme acho até que não precisava de tanta gente. De vez em quando isso ajudou para as coisas andarem rápido, pois eram meios grandes, mas estou mais habituado à minha metodologia pessoal de trabalhar com menos pessoas.

Raquel Rato: Outra coisa que se vê no filme é aquela tal degradação dos ambientes, dos figurinos que já aparecem com a roupa suja e rota. O Diego Zama torna-se quase como um “morto-vivo” completamente isolado da sua civilização. Neste filme há um grande trabalho nos vários departamentos. Como foi o trabalho com a direção de arte, mais especificamente?

Rui Poças: Eu já tinha tido uma experiência de trabalho com a mesma diretora de arte, [Renata Pinheiro] em *Deserto* (2017), de Guilherme Weber. *Zama*, tendo sido anterior a este, fez com que o “pano” de fundo no que diz respeito à imagem, aos figurinos, e ao tratamento da luz, fossem coisas que vinham do *Deserto*, e para o da Martel, é como se o *Zama* fosse um filho desse. *Deserto* é muito interessante, embora não seja conhecido como o *Zama* que vai ficar para História, mas é interessante ver de onde é que vem muita coisa deste filme. Vale a pena ver.

Raquel Rato: Li numa entrevista, a respeito do teu trabalho: “a fotografia do português Rui Poças é rica em composições meticulosas que fazem bom uso de grande profundidade focal” concordas?

Rui Poças: Sim, o recurso à profundidade de campo também fazia parte da nossa cartilha neste filme. Interessava-nos que a hierarquia do que está dentro do quadro não fosse estabelecida pelo foco, focando um só espaço ou determinados elementos no espaço. Esse recurso de condicionar o olhar pelo foco é muito corrente no cinema recente, e nos últimos

anos, para mim, chegou-se a um ponto exagerado na sua utilização. Eu não gosto particularmente disso, colocar o foco num só sítio do plano e todo o resto da imagem ficar desfocado. Este tipo de condicionamento equivale a retirar a capacidade de escolha do espetador na leitura a quem é necessário dizer dessa forma “olha para aqui, para este pormenor da imagem”. O que nós pretendemos fazer em *Zama* foi exatamente o contrário: Permitir ao espectador decidir para onde e como olhar, para que possa decidir aquilo que lhe interessa, fazendo a sua própria hierarquia entre os elementos do quadro. Para possibilitar isso, tentei ter o máximo de profundidade de campo. O filme saiu em 2017, mas foi filmado em 2014 ou 2015 e, nessa altura a maior parte dos filmes em voga usavam pouca profundidade de campo, era uma moda nessa altura. Para além do uso da profundidade de campo, escolhi para este filme objetivas com um recorte mais duro do que é a escolha habitual para filmes desta época. Pretendi tirar partido das texturas dos locais e vestuários e por outro lado fugir a uma imagem-cliché “delico-doce”, usual em alguns filmes de época. [ver figura 5, abaixo]

Raquel Rato: Este filme trabalha muito com o fora de campo, tanto na imagem como no som, e veem-se muitas ações a decorrer ao mesmo tempo. Como nesta imagem [Ver figura 5 abaixo].

(Figura 5) – Fotograma do filme *Zama*.

Quando Diego Zama é convidado para uma festa da Corte espanhola



Fonte: *print screen* do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Pessoalmente gosto disto, mas claro que posso mudar de ideias, e daqui a uns anos fazer outras coisas. Acho mais interessante este tipo de abordagem, que é permitir ao espectador que seja ele a fazer a procura. No fundo, é como fazemos na pintura, não é? A pintura tem várias particularidades, nós é que decidimos o tempo que a estamos a observar, nós é que decidimos o percurso do nosso olhar, e quanto tempo nos detemos num determinado ponto, acho isto super - interessante. No cinema não temos um tempo aberto, ele é-nos imposto. Na pintura, é uma das coisas que me dá prazer, e neste filme isso vê-se muito. Acho uma pena quando o cinema faz o contrário, obrigando as pessoas a ler a imagem da mesma maneira. O interessante é que cada espectador possa ter uma interpretação não só do filme como um todo, mas também de cada cena, de cada plano. É excelente ter um meio de comunicação visual que permita fazer isto.

Raquel Rato: Existem vários planos interiores em que aparecem cavalos, e um lama.

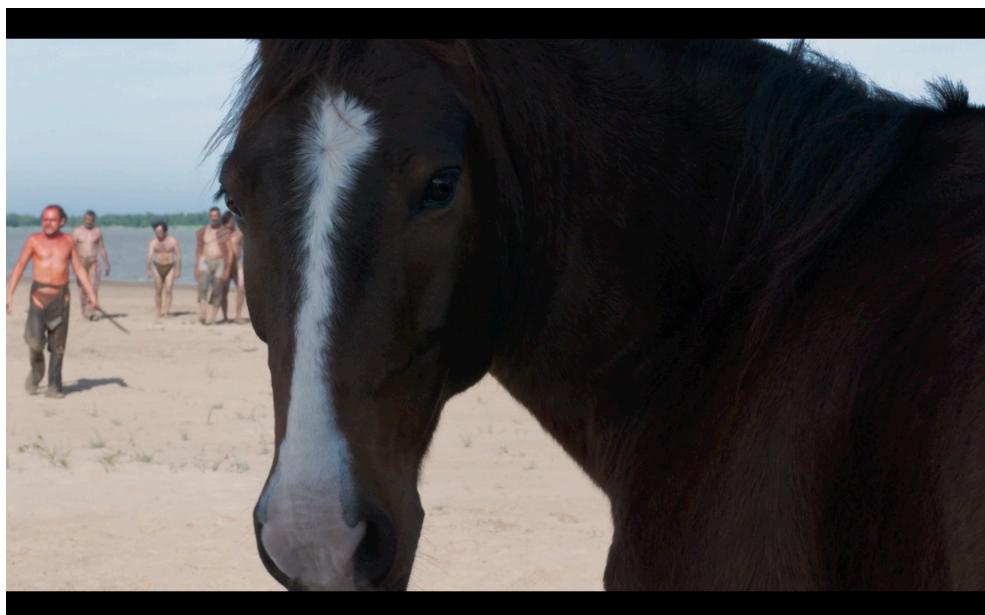
Foi complicado filmar esses animais?

Rui Poças: Sim, foi difícil e complicado, sobretudo em termos de composição do quadro. Eles, os animais, raramente fazem aquilo que nós queremos, não é? Enquadrar cavalos, para quem não sabe, é muito difícil. Pôr um cavalo num sítio, ele não fica lá muito

tempo parado, porque eles mexem-se, estão sempre a acomodar-se, e como é um animal de grande porte, qualquer alteração faz mudar a composição. Acaba por ser muito estressante. Colocamos um cavalo numa determinada posição no enquadramento, e depois vai-se tratar do outro quadro, e quando voltamos ao primeiro, já saiu do lugar. Os enquadramentos que se fizeram onde aparece os cavalos demoravam muito a fazer, mas de vez em quando eles oferecem “coisas”. Há um plano no filme [ver figura 6, abaixo] em que o cavalo olha para a câmara, foi incrível, fantástico!

(Figura 6) – Fotograma do filme *Zama*.

No final do filme quando Diego Zama é capturado pelos indígenas e lhe amputam as mãos



Fonte: print screen do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Há um outro plano com o lama, em que foi ele que decidiu aparecer no quadro e, portanto, aproveitou-se o momento, porque não era suposto aparecer naquele ambiente, não estava previsto que ele participasse tanto, não foi de propósito, aconteceu e foi fantástico, às vezes os animais dão-nos estas coisas.

Raquel Rato: E o plano dos peixes que lutam pela sobrevivência...

Rui Poças: Foi das poucas coisas que ficaram quase textuais do livro de António Di Bendetto. Aliás, o filme estava previsto começar de outra maneira, mas depois acabou por se mudar. Acontece imenso nos filmes. Era para aparecer um remoinho, e um macaco que dá à costa morto. Basicamente era uma metáfora, pois é assim que o livro começa, com uma metáfora. É a metáfora do Diego Zama, que se quer ver livre, quer sair de um lugar, e não consegue.

Raquel Rato: Apesar de Zama ser um colonizador, o espectador tem simpatia por ele.

Rui Poças: Claro, ele é uma espécie de anti-herói. Não conseguiu o que queria, mas no fundo gostamos dele.

Raquel Rato: Em relação aos planos (gerais) exteriores, são sempre com uma composição e luz extraordinária. Tanto o plano geral em que Diego Zama se encontra à beira Rio [ver figura 7, abaixo] com águas muito calmas, com uma profundidade de campo enorme.

(Figura 7) – Fotograma do filme *Zama*.

Início do filme, quando Diego Zama contempla as águas do rio



Fonte: print screen do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Sim, com profundidade de campo ao máximo para passar essa ideia da imensidão.

Raquel Rato: Um outro plano, quando os soldados atravessam um pântano com os cavalos, [ver figura 8, abaixo] e se veem palmeiras altíssimas, transmitindo-nos uma abertura enorme ao espaço, em contraponto aos planos interiores, opressivos, escuros. E de repente quando nos aparece um plano como este, é como se aquele lugar fosse idílico ou mesmo paradisíaco.

(Figura 8) – Fotograma do filme *Zama*.

Diego Zama e seus soldados atravessam um pântano



Fonte: print screen do filme *Zama*, cedido por Rui Poças

Rui Poças: Não tanto no sentido de paraíso, mas mais sobre a vastidão de um continente que não é a Europa de onde Zama é originário, um espaço agressivo onde se pode morrer, penso que é mais por aí, não é exatamente passar a ideia de paraíso. A ideia era um pouco mais isto, um território vasto e perigoso. E na verdade, era fisicamente perigoso, ou seja, nós filmamos em sítios onde havia serpentes, em rios onde havia piranhas ou raias — que eram piores que as piranhas, pois podiam cortar uma perna de uma pessoa... Havia

também escorpiões, aranhas que faziam inchar, um braço... aliás, isso está no filme, aquele personagem que foi picado por uma aranha e que ficou com a mão toda inchada, negra, já toda putrefacta. Foi uma aventura fazer o filme, parece que é muito mais domesticado do que realmente foi. Houve pessoas que tiveram problemas, mas nada de grave... Gostava de acrescentar que nos planos exteriores também há várias camadas, o que se vê lá ao fundo, o que se está a passar lá atrás, uma história que está a acontecer.

Raquel Rato: Sim, exato. Para terminar, e em relação a esses planos de que acabaste de falar não achas que tem muito a ver com o teu gosto pela pintura?

Rui Poças: É natural dizeres isso, qualquer criador acaba por ser influenciado por aquilo que consome, é natural trazer a minha bagagem daquilo que eu gosto e que não gosto, e isso acaba por se refletir no que faço. Quando falas, por exemplo, do gosto pela pintura, ele é mais evidente em *Zama*, para o qual pensamos na pintura do século XVII ou XIX, com a qual o filme se relaciona. Mas mesmo em um filme mais contemporâneo, para o qual a relação com a pintura não é tão óbvia, é possível encontrar também esse interesse pela pintura, essa reflexão. Isto também tem a ver com o prazer de ver outros criadores de imagens, o que é que eles criam, a maneira como eles se comunicam connosco, e, portanto, quando chega a minha vez de criar imagens também usufruo desse prazer, de trabalhar com a mesma matéria, que é a luz e o enquadramento, de alguma maneira também o tempo. É uma das razões pelas quais eu continuo a gostar muito daquilo que faço e acho que tenho o privilégio de ter uma profissão em que faço realmente aquilo que mais me dá prazer. E mesmo nos meus tempos livres, o que faço, é continuar numa procura, e ter esse prazer de usufruir do trabalho visual de outros criadores.

Raquel Rato: Curiosidade, qual é o país que vais filmar agora, para onde é que vais?

Rui Poças: Agora, curiosamente é um país muito curioso. Um país pequenino na Europa chamado Portugal, finalmente [risos]. Vou começá-lo para a próxima semana, de hoje a oito dias começa a rodagem. Um filme português, bestial! Tenho outros projetos para fora, vários

até, mas assim estou aqui, pois estou quase sempre no estrangeiro. Os últimos, foram em Espanha, China, Áustria... e para os futuros tenho o Brasil, a Alemanha, França e Espanha...

Referências

Fotografia, Diretor de fotografia Rui Poças ganha "Óscar" do cinema latino" **Agência Lusa** (2018) Diretor de fotografia Rui Poças ganha "Óscar" do cinema latino" Agência Lusa (2018). Disponível em: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/diretor-de-fotografia-rui-pocas-distinguido-no-mexico-pelo-filme-zama> Acesso em: 13 de Janeiro, 2025.

Entrevista realizada por Vasco Câmara a Lucrecia Martel **Jornal Público**, 30 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/08/30/culturaipsilon/noticia/rui-pocas-ilumina-lucrecia-martel-sem-velas-1783265> Acesso em: 12 de Janeiro, 2025.

Quadro de Ejnar Nielsen - *And in His Eyes I Saw Death* (1897). Disponível em: https://www.reddit.com/r/museum/comments/dn35es/ejnar_nielsen_and_in_his_eyes_i_saw_death_1897/#lightbox Acesso em 18 de Janeiro, 2025.

Recebido em 28/01/2025
Aceito em 06/05/2025