



Walter Carvalho et Antônio Nóbrega pendant le tournage de *Brincante* (2011)

Walter Carvalho

A FOTOGRAFIA ALÉM DA FOTOGENIA

entrevista realizada por João Vitor Leal

INTRODUÇÃO

Walter Carvalho é, aos 64 anos, um dos mais requisitados e premiados diretores de fotografia do cinema brasileiro. Sua parceria com os mais importantes diretores do país, de Glauber Rocha a Walter Salles e Cláudio Assis, nos oferece um atalho para a compreensão da história recente do cinema brasileiro, sobretudo da chamada “Retomada” do início dos anos 1990 – período durante o qual, após grave estagnação, a produção cinematográfica nacional reconquistou seu público e ganhou visibilidade internacional. Considerando-se um fotógrafo que chegou ao cinema pelas vias do documentário, Walter Carvalho também começou a dirigir seus próprios projetos a partir do início dos anos 2000.

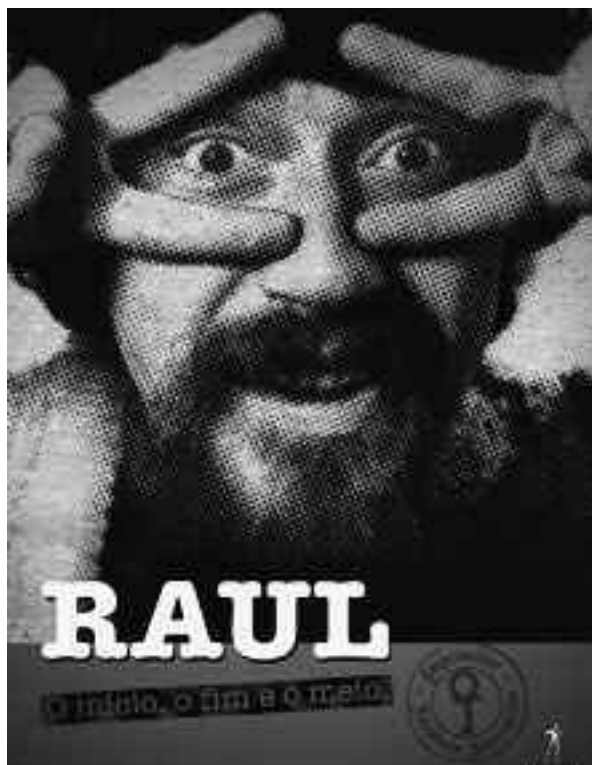
Ele me recebeu para esta entrevista em uma manhã de quinta-feira em seu hotel em São Paulo, às vésperas da primeira exibição de seu novo documentário, *Raul – o início, o fim e o meio*. Na semana seguinte, *Raul* venceu os prêmios do júri popular e do Ministério das Relações Exteriores de melhor documentário na 35ª Mostra de Cinema de São Paulo.

Walter Carvalho:

LA PHOTOGRAPHIE AU-DELÀ DE LA PHOTOGÉNIE

INTRODUCTION

À 64 ans, Walter Carvalho est un des directeurs de photographie les plus sollicités et récompensés du Brésil. Sa collaboration avec les réalisateurs les plus représentatifs de son pays, de Glauber Rocha à Walter Salles et Cláudio Assis, nous offre un raccourci pour mieux comprendre l'histoire récente du cinéma brésilien, surtout de ladite “Reprise” dans les années 1990, période pendant laquelle, après une grave crise, la production cinématographique a retrouvé son public et gagné en visibilité internationale. Tout en étant un photographe arrivé au cinéma par les voies du documentaire, Carvalho a commencé à réaliser ses propres projets dans les années 2000.



Raul – o início, o fim e o meio (2012) de Walter Carvalho

Como você se envolveu com o cinema, como se tornou diretor de fotografia? A primeira influência foi meu irmão, o documentarista Vladimir Carvalho. Eu era adolescente quando fui ajuda-lo nas filmagens, eu já gostava de pintura e de desenho e aquilo me encantou. Eu ainda não sabia, mas o que acontecia era que meu irmão estava aplicando uma “substância” em mim chamada “cinema”, e eu fiquei dependente disso. Lembro-me de dois filmes dele que eu participei, ainda não como fotógrafo, mas como assistente de tudo, nas viagens pelo sertão e tal. Um foi *A pedra da riqueza* (1975), um curta-metragem que foi muito bem entendido na época. E o outro foi um longa-metragem chamado *O país de São Saruê* (1971).

Naquela época eu morava na Paraíba, mas fui estudar desenho industrial na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro. Lá eu tive aulas de fotografia com o professor Roberto Maia, que também trabalhava como fotógrafo de cinema. Com ele, comecei a aprender a gostar de fotografia. Fui seu assistente em um filme do Sérgio Santeiro chamado *Humor amargo* (1973).

Eu estava me habituando com a fotografia quando meu irmão me chamou para fotografar um filme em Brasília. Fiquei com medo, achando que não sabia. O Roberto Maia me falou “vai, você sabe”, mas na verdade eu não tinha ideia do que estava fazendo. Fui com dois fotômetros, um emprestado pelo Roberto Maia e outro pelo José Carlos Avellar, que na época, era crítico do *Jornal do Brasil*. Eu tinha tanto medo de

Il m’a reçu pour cet entretien un jeudi matin à son hôtel à São Paulo, la veille de la première projection de son documentaire *Raul – o início, o fim e o meio*. La semaine suivante, *Raul* a gagné les prix du jury populaire et du ministère des Relations extérieures du meilleur documentaire de la 35^e édition de la Mostra de Cinema de São Paulo.

Comment avez-vous commencé au cinéma ? La première influence a été celle de mon frère, le documentariste Vladimir Carvalho. J’étais adolescent, quand il m’a demandé de l’aider dans ses prises d’image. J’aimais déjà la peinture et le dessin, et j’ai été émerveillé par le processus du tournage. À ce moment-là, je ne le savais pas, mais ce qui se passait, c’est que mon frère était en train de m’inoculer ce virus appelé cinéma, et j’en suis devenu dépendant. Je me souviens de deux de ses films sur lesquels j’ai travaillé, pas encore comme photographe, mais comme assistant de tout et de n’importe quoi, dans les voyages à la campagne. Le premier, c’était *A pedra da riqueza* (1975), un court-métrage très bien reçu à son époque. Et l’autre, c’était *O país de São Saruê* (1971).

À cette époque, j’habitais dans l’État du Paraíba (région du Nord-Est du Brésil), mais je suis allé faire des études de dessin industriel à Rio de Janeiro. J’étais élève du professeur Roberto Maia, qui travaillait aussi comme photographe au cinéma. Il m’a appris à aimer la photographie et m’a donné l’opportunité de travailler avec lui comme assistant opérateur dans le film *Humor amargo* (1973) de Sérgio Santeiro.

Je n’avais pas fini ma formation en photographie, quand mon frère m’a sollicité pour faire la photographie d’un film à Brasília. J’ai eu peur. J’ai cru que je n’étais pas capable de le faire. Roberto Maia m’a encouragé : “Allez, tu vas y arriver”, mais en fait, je n’avais aucune idée de ce que j’étais en train de faire... Et j’ai fait le film avec deux photomètres, un que Roberto Maia m’avait prêté, et un autre, prêté par José

Glauber Rocha



errar que media a luz duas vezes. Se estivesse medindo errado, estava medindo errado com os dois. A insegurança era grande. E o Vladimir me dizia que se eu errasse não tinha problema, “sou seu irmão, eu não conto pra ninguém”. Fotografei o filme, chamado *Incelência para um trem de ferro* (1972), e foi uma sorte tremenda, dessas coisas que marcam a vida da gente: eu ganhei um prêmio pela fotografia do filme.

Aquilo foi muito incentivador, ao mesmo tempo que era um cafuné, me desafiou. Eu precisava saber mais, estudar mais.

O cinema pode até ter aparecido na minha vida antes da fotografia, mas eu me entendo como um fotógrafo. Eu observo a realidade do ponto de vista da representação do objeto, das lentes; pra mim, isso é que ser fotógrafo.

No início da sua carreira, durante as décadas de 1970 e 1980, você trabalhou com diretores como Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos. Como essa experiência contribuiu para sua formação como diretor de fotografia? Naquele período do Brasil você tem mais a pornochanchada e a pós-chanchada, filmes populares que não tinham assim uma qualidade artística. Mas você tem, paralelo a isso, a criação da Embrafilme que foi o grande fomento do cinema brasileiro. É isso que possibilitou o pós-Cinema Novo, possibilitou aos cineastas se reaproximarem de seus projetos. E foi também um período de regulamentação do curta-metragem no país. Neste cenário, eu comecei a me inserir.

Primeiro eu filmei alguns dias para o filme *Que país é este?* (1977) que o Leon Hirszman dirigiu para a RAI. Depois eu fotografei um curta do Glauber Rocha sobre o escritor Jorge Amado, chamado *Jorge Amado no cinema*. Comecei a ser chamado para fotografar filmes de outras pessoas, eu estava no meio desse “boom” muito interessante de política cultural com incentivo do governo. Eu estava, naquela época, mais dedicado a filmes de documentário.

Foi assim nas décadas de 1970 e 1980, até o meu encontro com o Walter Salles. Nosso primeiro encontro foi em 1986, 1987, no primeiro documentário que fizemos juntos, sobre o artista plástico Frans Krajcberg (*Krajcberg – o poeta dos vestígios*, 1987).

Há essa altura você já tinha muita experiência em cinema. Já tinha feito vários filmes com a Sandra Werneck, com a Tânia Lamarca, com o Roberto Farias e também um longa com meu irmão chamado *O homem de areia* (1981). E tinha aprendido muito fazendo câmera para grandes diretores de fotografia como o Fernando Duarte.



Ruy Guerra et Nelson Pereira dos Santos

Carlos Avellar, alors journaliste du *Jornal do Brasil*. J'avais si peur de me tromper que je mesurais la lumière deux fois. C'est-à-dire qu'à chaque fois que j'avais raté la lumière, je l'avais ratée deux fois ! L'incertitude était énorme. Vladimir venait souvent me dire de ne pas m'inquiéter si je me trompais : “Je suis ton frère, je ne le dirai à personne”. Au final, j'ai fait le film, qui s'appelait *Incelência para um trem de ferro* (1972), et j'ai eu de la chance, une chose remarquable est arrivée : j'ai gagné un prix pour la photographie de ce film !

Cette histoire m'a beaucoup motivé : c'était en même temps une récompense et un défi. Il me fallait apprendre encore plus, étudier encore plus. Aujourd'hui, je vois que c'est peut-être le cinéma qui est arrivé d'abord dans ma vie, mais je me considère avant tout comme un photographe. J'observe la réalité du point de vue de la représentation des objets, du point de vue des objectifs photos ; pour moi, c'est cela qui fait un photographe.

Dans les années 1970 et 1980 vous avez travaillé avec des réalisateurs très représentatifs comme Glauber Rocha, Ruy Guerra et Nelson Pereira dos Santos. Qu'est-ce que cette expérience vous a apporté dans votre formation comme directeur de photographie ? Pendant ces années le cinéma brésilien était plus connu pour la *pornochanchada*, ou la *post-pornochanchada*, avec des films très populaires, mais qui n'avaient pas ce qu'on appelle une qualité artistique. Par contre, en parallèle, c'était la période de création d'Embrafilme, le plus important encouragement que notre cinéma ait



Central do Brasil (1998) de Walter Salles

Com o Walter Salles, depois de fazer o *Krajcberg*, eu fiz o *Terra estrangeira* (1996), eu diria que é um divisor de águas na minha trajetória como fotógrafo. E é um filme com uma particularidade muito importante: é em preto e branco.

Quando eu comecei a atuar como fotógrafo profissional – profissional no sentido de remunerado pelo trabalho – o preto e branco estava em decadência. Então, apesar de eu já ter feito um filme assim antes com o Vladimir, eu fui estudar de novo essa questão. Assisti a todos os filmes em preto e branco da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e fui muito marcado pelo trabalho do Giuseppe Rotunno, diretor de fotografia italiano, sobretudo no *Rocco e seus irmãos*, dirigido por Luchino Visconti em 1960. Lembro-me também da fotografia dos filmes do Kurosawa e do Henri Alekan, grande fotógrafo francês que teve como um de seus últimos trabalhos o belíssimo *Asas do desejo* (1987) do Wim Wenders.

E, claro, assisti a filmes brasileiros em preto e branco, de fotógrafos como o Fernando Duarte, o José Medeiros e o Ricardo Aronovich. Para citar três que me marcaram, tem o *A hora e a vez de Augusto Matraga* dirigido por Roberto Santos em 1965, fotografado pelo Hélio Silva; o *Vidas secas* dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1963, fotografado pelo José Rosa; e o *Deus e o diabo na terra do sol* dirigido por Glauber Rocha em 1964, fotografado pelo Waldemar Lima.

Isso tudo resultou em coisas interessantes. O *Terra estrangeira* acabou ganhando o troféu de prata Manaki Brothers, que é um festival importante, exclusivamente de fotografia, realizado na Macedônia. Esse prêmio chamou a atenção para o meu trabalho, dei entrevistas e fizemos um livro do filme. E logo em seguida veio o *Central do Brasil* dirigido por Walter Salles em 1998, que projetou todo mundo que trabalhou nele.

reçu. Embrasilme a rendu possible le *Cinema Novo*, et permis aux réalisateurs de reprendre leurs projets. Finalement, c'était une époque de réglementation du cinéma de court-métrage. Voilà la toile de fond de mon début au cinéma.

Ma première grande expérience avec un réalisateur qui aujourd'hui est très connu, a été le film *Que país é este ?* (1977), réalisé par Leon Hirszman pour la maison de production RAI. Ensuite, j'ai fait la photographie d'un court-métrage de Glauber Rocha sur l'écrivain Jorge Amado, un film appelé *Jorge Amado no cinema*. À partir de là, on a commencé à m'appeler souvent

pour faire la direction de photographie dans des films. J'étais au milieu d'un "boom" très intéressant de politique culturelle financée par le gouvernement. Et je me suis tourné vers le documentaire.

C'était ainsi dans les années 1970 et 1980, jusqu'au moment où j'ai rencontré Walter Salles. Notre premier travail ensemble a été en 1986 ou 1987, avec le documentaire sur l'artiste Franz Krajcberg, *Krajcberg – o poeta dos vestígios* (1987).

À ce moment-là, vous aviez déjà beaucoup d'expérience au cinéma... Oui, j'avais déjà fait plusieurs films avec Sandra Werneck, Tânia Lamarca, Roberto Farias ; j'avais fait aussi le long-métrage *O homem de areia* (1981) avec mon frère. Et j'avais beaucoup appris comme cadreur avec de grands directeurs de photographie, comme Fernando Duarte.

Alors, après *Krajcberg*, j'ai retrouvé Walter Salles pour faire *Terra estrangeira* (*Terre étrangère*, 1996), et ce film a marqué le début d'une nouvelle phase dans ma trajectoire comme photographe. C'est un film avec une particularité très importante : il a été tourné en noir et blanc.

Lorsque j'ai commencé à travailler comme photographe professionnel, c'est-à-dire en étant payé pour faire mon travail, le noir et blanc était en décadence. Malgré quelques expériences que j'avais eues avec ce type de film (j'en avais déjà fait avec Vladimir), je suis allé étudier encore une fois cette question. J'ai regardé tous les films en noir et blanc disponibles à la cinémathèque du musée d'Art moderne de Rio de Janeiro, et j'ai été énormément marqué par le travail de Giuseppe Rotunno, le directeur de photographie italien, surtout dans le film *Rocco et ses frères*, réalisé par Luchino Visconti en 1960. Je me souviens aussi de la photographie des films de Kurosawa et d'Henri Alekan,



Walter Salles

E o *Central do Brasil* é, talvez, o grande filme deste início da Retomada... Eu nunca entendi muito bem porque chamam a Retomada de Retomada. Esse nome sugere que algo está começando, mas também que é continuação de alguma coisa, e a gente não sabe direito até onde o momento vai. O cinema brasileiro é um cinema de ciclos, estamos sempre retomando.

Mas enfim, é isso, o *Central do Brasil* teve uma importância extraordinária para a chamada Retomada.

Como era essa sua parceria com o Walter Salles? A entrada do Walter Salles no cinema também foi pelo documentário, e nosso encontro foi uma descoberta mútua. A minha formação como cinematógrafo e operador de câmera já estava sólida, eu já tinha certa facilidade pra andar com a fotografia no documentário. Ele tinha uma bagagem mais teórica, tinha estudado no exterior, mas ainda não tinha feito nenhum filme. Confiamos um no outro a ponto de, no filme do Krajcberg, eu viajar para filmar sem ele.

Nossas bagagens se completaram no *Terra estrangeira*. Sob o ponto de vista da imagem, ele tem a base do documentário: é a câmera na mão e o ator improvisando na rua.

Também no *Central do Brasil* houve uma troca entre nós. Parte do filme se passa no Nordeste, minha terra natal. O Walter Salles promoveu uma volta minha à região. Ele era um garoto jovem, com uma ideia para um filme passado nesse lugar pouco conhecido por ele, mas ele estava acompanhado desse homem mais velho

grand photographe français dont l'un des derniers films a été le très beau *Les Ailes du désir* (1987), de Wim Wenders.

Et bien sûr, j'ai regardé des films brésiliens en noir et blanc, de photographes comme Fernando Duarte, José Medeiros et Ricardo Aronovich. Pour mentionner trois films qui m'ont influencé, il y a eu *A hora e a vez de Augusto Matraga* (réalisé par Roberto Santos en 1965), avec comme directeur de photographie, Hélió Silva ; *Vidas secas* (réalisé par Nelson Pereira dos Santos en 1963), avec comme directeur de photographie, José Rosa ; et *Deus e o diabo na terra do sol* (réalisé par Glauber Rocha en 1964), avec comme directeur de photographie, Waldemar Lima.

Le résultat de cette recherche a été très positif. *Terra estrangeira* a gagné le trophée d'argent du festival Manaki Brothers, un festival de photographie très important qui a lieu en Macédoine. Je suis devenu connu, j'ai donné des interviews et nous avons même publié un livre sur le film. Et deux années après nous avons fait *Central do Brasil* (réalisé par Walter Salles en 1998), film qui a donné de la visibilité à tous ceux qui y étaient impliqués.

On dit que *Central do Brasil* est le grand film de la Reprise... Je n'ai jamais bien compris pourquoi on appelait ce moment la "Reprise". Ce nom suggère l'idée d'une chose nouvelle qui vient de commencer et, en même temps, d'une chose en continuité avec autre chose, et on ne sait jamais où ça commence ni jusqu'à quand ça va ! Je préfère considérer le cinéma brésilien comme un cinéma de cycles : nous sommes toujours en train de "reprenre" quelque chose.

Mais bon, c'est bien cela, *Central do Brasil* a eu une importance extraordinaire pour cette période-là.

Comment était votre collaboration avec Walter Salles ? Walter Salles avait lui aussi commencé au cinéma avec le documentaire, et notre rencontre a été une découverte pour nous deux. Ma formation comme directeur de photographie et opérateur de caméra était solide, j'avais déjà une facilité pour faire la photographie d'un film documentaire ; et lui, il avait un parcours plus théorique, il avait étudié à l'étranger, mais il n'avait pas encore réalisé de films. On s'est fait confiance, à tel point que, pendant le tournage de *Krajcberg*, il m'a laissé faire des images sans lui.

Nos parcours se complétèrent enfin avec *Terra estrangeira*. Ce film, du point de vue de l'image, a la base du documentaire : c'est la caméra sur l'épaule et l'acteur qui improvise dans la rue.

Et l'échange a continué avec *Central do Brasil*, parce qu'une grande partie du film se passe dans le Nord-Est du pays, là où je suis né. Je dis que Walter



Amarelo manga (2003) de Cláudio Assis

que conhecia a região. Nesse retorno eu filmei pela primeira vez em Cinemascope, capturando tudo em sua abrangência panorâmica. Isso deu força ao filme e contribuiu para sublinhar minha relação com o Walter.

Quais outros filmes do período marcaram sua trajetória? Depois do *Central do Brasil* houve o *Lavoura arcaica* (2001). Nele eu acho que pude exercitar todo o meu potencial. O filme foi dirigido pelo Luiz Fernando Carvalho, que é um grande parceiro desde a época das telenovelas na Rede Globo de Televisão.

E foi marcante também o meu encontro com o Júlio Bressane. Eu tinha feito um curta com ele na década de 1970, chamado *A viola chinesa* (1977), mas só em 2003 conseguimos fazer um longa juntos, o *Filme de amor*.

E mais recentemente você fez vários trabalhos com diretores mais jovens, como o Cláudio Assis e o Karim Aïnouz. Como foi trabalhar com eles? O Karim eu conheci através do Walter Salles, ele trabalhou como roteirista no *Abril despedaçado* (2002) e foi para o Nordeste com a equipe. Talvez por identificações mútuas em conversas sobre cinema, sobre a questão da imagem no cinema, ele resolveu me convidar pra fazer o *Madame Satã* (2002).

Já o Cláudio eu conheci no Festival de Brasília. Depois de uma sessão foi oferecido um jantar. Eu estava no banheiro quando o Cláudio entrou e disse “ah, você é o Walter”, eu respondi “e você é o Cláudio!” Ele me perguntou se eu não estava com vontade de filmar no nordeste de novo. Eu disse que estava, então um dia ele me telefonou e nós fizemos o curta *Texas hotel* (1999).

O *Texas hotel* chamou muita atenção por todo seu aspecto formal, inclusive pela fotografia, eu até ganhei alguns prêmios. Nós queríamos fazer o curta inteiro em plano seqüência, mas não foi possível tecnicamente, seria preciso construir uma parafernália que a produção não podia pagar. Então eu desenvolvi uma maneira de filmar, um esquema para simular uma

Salles a promeu mon retour dans le Nordeste. C’était un jeune homme avec une idée de film dont l’histoire devait se passer dans cette région qu’il ne connaissait pas, et moi, j’étais son guide, un homme plus expérimenté qui connaissait bien la région. J’ai profité de cette occasion pour tourner en Cinemascope pour la première fois, et cela m’a permis d’enregistrer le paysage dans toute sa grandeur panoramique. Cela a donné une force particulière au film et souligné ma relation avec Walter Salles.

Après *Central do Brasil*, quels autres films ont marqué votre parcours ? Après *Central do Brasil*, il y a eu *Lavoura arcaica* (2001). Je crois que c’est surtout dans ce film que j’ai vraiment pu exercer tout mon potentiel. Le film a été réalisé par Luiz Fernando Carvalho, un grand collaborateur depuis qu’on avait travaillé ensemble dans des feuilletons télévisés pour Rede Globo.

Et il y a eu ma rencontre avec le réalisateur Júlio Bressane. Nous avons déjà travaillé ensemble dans les années 1970 sur le court-métrage *A viola chinesa* (1977), mais ce n’est qu’en 2003 que nous avons réussi à faire un long-métrage ensemble, *Filme de amor*.

Plus récemment, vous avez commencé à travailler avec quelques réalisateurs d’une nouvelle génération, comme Cláudio Assis et Karim Aïnouz. J’ai fait la connaissance de Karim grâce à Walter Salles, parce que Karim avait travaillé comme scénariste sur *Abril despedaçado* (2002) et est allé au Nordeste avec l’équipe de tournage. Nous avons beaucoup discuté de cinéma, de la question de l’image au cinéma, et comme nous avions des points de vue très proches, il a fini par m’inviter à travailler sur *Madame Satã* (2002).

Quant à Cláudio Assis, je l’ai connu au Festival de Brasília. Les organisateurs du festival nous avaient invités à dîner après la projection d’un film. J’étais aux toilettes, quand Cláudio est arrivé en disant “ah, c’est toi Walter?”, et j’ai répondu “ah, c’est toi Cláudio?” Il m’a demandé si je n’avais pas envie de tourner à nouveau dans le Nordeste. J’ai répondu que oui et donc un jour il m’a appelé et on a fait le court-métrage *Texas hotel* (1999).

Texas hotel a beaucoup attiré l’attention par tout son aspect formel, y compris par la photographie. J’ai même gagné quelques prix. On voulait d’abord tourner tout le film en plan-séquence, ce qui n’était pas possible pour des questions techniques. La production ne pouvait pas payer la construction d’un tas de choses qui auraient été nécessaires pour cela. J’ai donc proposé une solution, une certaine manière de tourner, un truc pour simuler une caméra aérienne, et à la fin, le film a été monté avec 8 plans seulement. Cela a vraiment fasciné Cláudio et nous sommes restés amis.



Madame Satã (2002) de Karim Aïnouz

câmera aérea, e o filme acabou sendo decupado em apenas oito planos. Isso fascinou o Cláudio e ficamos amigos. O curioso é que o *Texas hotel* era, na verdade, uma seqüência escrita para o longa *Amarelo manga*. Com o sucesso do curta nós conseguimos fazer o longa filmando na mesma locação, e eu pude desenvolver todas as ideias que eu já tinha esboçado sobre o que fazer com a câmera e a luz.

E como é seu fluxo de trabalho? Quando um diretor me chama pra fazer um filme, ele me dá um roteiro. Eu leio como se fosse um romance, sem prestar atenção às divisões de seqüência ou os efeitos que eventualmente estão escritos. Eu me apaixono, ou não, pela história, os personagens.

A partir daí eu vou conversar com o diretor e é aí que o diretor me diz tudo o que ele quer do filme, porque ele quer me conquistar. Em geral, os diretores de cinema, e eu me coloco dentro desse pacote, querem mudar o mundo, acham que estão para fazer o filme mais incrível da história do cinema... eles te dizem coisas, “o meu filme isso, o meu filme aquilo”. Então eu fico atento, levo um caderninho e uma caneta e anoto – uma frase que ele disser pode ser o segredo daquela história pra mim.

Eu vou te dar um exemplo. No *Lavoura arcaica*, eu baseei toda a parte da infância do personagem principal, em uma frase que eu li no livro do Raduan Nassar, no livro a partir do qual o filme foi feito. Ele escreveu “como era boa a luz da infância”. Isso me remeteu direto à minha infância. Eu passava férias no

Le plus intéressant, pourtant, c’est que *Texas hotel* n’était qu’une séquence écrite pour un long-métrage. La réussite du court-métrage nous a permis de tourner le long-métrage *Amarelo manga* (2003), au même endroit, et j’ai pu développer les idées que j’avais déjà esquissées sur ce qu’il fallait faire avec la caméra et la lumière.

Comment travaillez-vous ? Quand un réalisateur m’invite à faire un film, il me donne un scénario. Je le lis comme s’il s’agissait d’un roman, sans faire attention aux divisions de séquence ou aux effets qui parfois y sont indiqués. Je me laisse séduire, ou pas, par l’histoire, les personnages.

Ensuite, je vais discuter avec le réalisateur, et là il me dit tout ce qu’il attend de ce film, parce qu’il veut me séduire. D’une manière générale, les réalisateurs de cinéma, et je m’inclus dans ce groupe, veulent changer le monde ; ils croient que leur film sera le meilleur film de l’histoire du cinéma... ils me disent des choses du type : “mon film sera comme ci, comme ça...” J’écoute, je prends des notes dans un petit cahier, une phrase que le réalisateur dit peut révéler le secret de cette histoire pour moi.

Je te donne un exemple. Dans *Lavoura arcaica*, j’ai développé la photographie pour la partie du film qui parle de l’enfance du personnage à partir d’une seule phrase du livre de Raduan Nassar, le livre à partir duquel le scénario a été écrit. Cette phrase, “Comme elle était bonne, la lumière de mon enfance”, m’avait

interior e via as minhas tias fazendo pão, acho que tive uma infância parecida com a personagem do ponto de vista da família. Ao ler o Raduan é que eu recordei que a luz da infância é mais solar, transparente, demarca mais o horizonte. Com isso em mente é que eu comecei a trabalhar os filtros e a maneira de expor. Já a luz do pai desse personagem era uma luz tenebrosa, que eu fui construindo a partir de pinturas de Rembrandt.

Outro exemplo é *O veneno da madrugada* (2004), do Ruy Guerra. O Ruy é muito eloqüente, intelectual, um filósofo do cinema. Quando ele fala sobre o filme ele me entrega muito facilmente o que eu preciso fazer para a fotografia desse filme. *O*

veneno da madrugada se passa em uma noite chuvosa e, na conversa, o Ruy me dizia palavras como “musgo”, “ocre”, “penumbra”, “luz de vela”, “luz de lampião”: são as bases da fotografia do filme.

Depois da conversa com o diretor eu releio o roteiro pensando onde aquela história se situa. É na varanda da casa? No quarto, na rua, no escritório, no campo? Como é a luz do campo?

É um erro crasso querer levar uma luz para dentro do filme. Você tem que ler o roteiro sabendo que ali dentro, mesmo que não esteja escrito, tem uma luz, seu trabalho é descobrir qual é ela.

E o processo de filmagem? Eu vou pesquisando até que, perto de filmar, eu me desligo daquilo. O que eu absorvi para aquela narrativa já está dentro de mim, como se eu tivesse colocado tudo em uma gaveta. Eu fecho essa gaveta, abro todas as outras e vou adiante. Então, quando começa a filmagem, coisas que estão naquela gaveta começam a escapar. Algumas coisas não conseguem sair, não sei por qual motivo, mas isso não me preocupa: eu começo a descobrir o que está na realidade na hora de filmar. Nesses momentos eu estou totalmente ao lado do acaso, e o acaso, se você não estiver preparado para ele, passa por você, bate em você.

Não gosto de conhecer tudo do objeto ou das pessoas. Gosto de conhecer até certo ponto e depois eu me desafio ao desconhecido. É assim no amor, é assim na vida, para mim. Se eu souber tudo o que eu vou fazer em um filme, vou me sentir muito seguro e não vou me desafiar. E toda vez que eu termino um filme eu olho para trás e penso que estou finalmente pronto para começar a fazê-lo. Mas aí já é tarde, porque eu já fiz! Levo dentro de mim muito mais do que eu deixo dentro do filme.



Lavoura arcaica / À la gauche du père (2001) de Luiz Fernando Carvalho

renvoyé directement à ma propre enfance : je partais en vacances à la campagne, je voyais mes tantes faire du pain, bref, je crois avoir eu une enfance assez semblable à celle du personnage en ce qui concerne la famille. En lisant Raduan, je me suis rendu compte que la lumière de l'enfance est plus lumineuse et transparente, qu'elle délimite plus nettement l'horizon. Cette idée a guidé mon travail avec les filtres et la manière de contrôler l'exposition de la pellicule. Au contraire, la lumière du père de ce personnage était beaucoup plus ténébreuse, construite à partir des peintures de Rembrandt.

Un autre exemple est le film *O veneno da madrugada* (2004) de Ruy Guerra. Ruy est un réalisateur très éloquent, intellectuel, un philosophe du cinéma. Quand il parle du film, il me donne très aisément tout ce dont j'ai besoin pour en faire la photographie. *O veneno da madrugada* se passe pendant une nuit pluvieuse, donc, dans notre discussion, Ruy me disait des mots comme “mousse”, “ocre”, “pénombre”, “éclairage à la bougie” : ce sont les principes de la photographie du film.

À la suite de la discussion avec le réalisateur, je relis le scénario pour en situer l'histoire : l'histoire se passe-t-elle sur un balcon ? Dans une chambre, une rue, un bureau, à la campagne ? C'est comment, la lumière de la campagne ?

C'est une grave erreur de vouloir amener une lumière quelconque vers le film : vous devez lire le scénario sans oublier qu'en son intérieur, même si ce n'est pas écrit, il y a déjà une lumière ; votre travail consiste à la découvrir.



HAUT : *Janela da alma* (2001) de João Jardim et Walter Carvalho
 BAS : *O veneno da madrugada* (2006) de Ruy Guerra

Alguns filmes desse período, anos 1990 e 2000 do cinema brasileiro, fizeram nascer uma grande discussão sobre a “cosmética da fome”, que faz referência ao termo “estética da fome” cunhado por Glauber nos anos 1960. A ideia é que os filmes estariam “embelezando” a miséria, “higienizando” a sociedade brasileira, ao invés de retratá-la de forma realista, sincera. Como fotógrafo deste período, como você recebeu essa crítica? Acho que essa discussão do estético e do cosmético é um sofisma, uma forma que a crítica, naquele momento, achou para provocar alguns fotógrafos, sobretudo para provocar o Breno Silveira e para me provocar. Em particular, essas observações da crítica foram dirigidas ao *Abril despedaçado*, que eu tenho a impressão que é, visualmente, um filme bonito. É curioso que justamente nesse filme eu não tenha trabalhado com filtros nem efeitos de pós-produção, é um filme seco. Mas eu, junto com o Walter Salles e o diretor de arte, escolhi a localização da casa e a casa foi construída especialmente para o filme. Esse trabalho de produção revela uma certa sofisticação no olhar, e é isso que não foi entendido, ou que não quiseram entender. Usei a abrangência panorâmica do Cinemascope para enquadrar a serra, estudei e propus, junto com o Walter Salles, formas de ver diferentes do que vinha sendo feito. Era uma dedicação ao quadro como em poucos filmes eu tive.

Acho que a crítica especializada vê o filme dela dentro do seu filme, assim como eu assisto a um filme qualquer e penso “aquilo ali não devia ser daquele

Et votre façon de tourner ? Je fais beaucoup de recherches, mais un peu avant le tournage, j’arrête tout. J’ai déjà absorbé assez d’éléments pour cette histoire ; tout est rangé chez moi comme dans un tiroir. Je ferme ce tiroir-là et j’ouvre tous les autres. Pendant le tournage, des choses qui ont été enfermées dans le tiroir commencent à s’échapper. Quelques-unes n’y arrivent pas, je ne sais pas pourquoi, mais ça ne m’inquiète pas : je découvre ce qu’il faut faire à l’heure de tourner. Dans ces moments-là, je suis complètement ouvert au hasard, et le hasard, si vous n’êtes pas bien préparé pour en profiter, vous dépasse.

Je n’aime pas tout savoir sur le sujet ni les personnes. J’aime connaître jusqu’à un certain point, mais pour le reste, je me fie à l’inconnu. C’est comme ça dans l’amour, dans la vie, pour moi. Si je savais tout ce que j’allais faire dans un film, je me sentirais trop rassuré et je ne me lancerais pas de défi. À chaque fois que je finis un film, je regarde en arrière et me dis que, finalement, je suis prêt à le faire. Sauf que c’est trop tard, parce que je l’ai déjà fait ! Le film me donne beaucoup plus que ce que je lui apporte.

Quelques films brésiliens des années 1990 et 2000 ont donné lieu à une grande discussion sur la “cosmétique de la faim”, qui fait référence au concept “esthétique de la faim” formulé par Glauber Rocha dans les années 1960. L’idée, c’est que ces films cherchaient à embellir la misère, à “hygiéniser” la société, au lieu de la représenter de façon réaliste, sincère. En tant que directeur de photographie de cette période, comment avez-vous reçu cette critique ? À mon avis, cette discussion sur l’esthétique et la cosmétique est un sophisme, une façon qu’a trouvée la critique, à ce moment-là, de provoquer quelques photographes, surtout de provoquer Breno Silveira et de me provoquer. Les critiques ont été dirigées plus particulièrement contre *Abril despedaçado*, un film qui me semble visuellement très beau. C’est déconcertant, parce que précisément dans ce film, je n’ai utilisé aucun filtre, ni effet de post-production. C’est une photographie sèche. Mais il est vrai que Walter Salles, le chef décorateur et moi, avons choisi l’endroit et construit la maison spécialement pour le tournage. Ce travail de production rend évidente une certaine sophistication du regard, et c’est cette sophistication qui n’a pas été comprise, ou qu’on n’a pas voulu comprendre. J’ai utilisé le Cinemascope pour mieux cadrer la montagne, j’ai étudié et proposé, avec Walter Salles, une manière de voir différente de la manière habituelle. C’était une attention au cadrage comme j’en ai peu eu au cinéma.

Je crois aussi que la critique spécialisée voit son propre film dans le film qu’on lui montre, de la même façon que je regarde un film quelconque, et parfois je me dis : “Ce ne devait pas être comme ça”. C’est nor-

jeito”; isso é normal. Mas também é preciso compreender os meus filmes, os do Breno Silveira, os do Lauro Escorel, dentro de um contexto. Cada um de nós chegou com uma proposta, ou um olhar, que não estava acostumado a ser visto. Isso não chegou a ferir, mas causou uma reação.

E depois me disseram, a respeito do *Lavoura arcaica*, que o filme é “tão bonito, mas tão bonito, que eu não gosto”. Fui acusado de fazer um filme bonito demais, não podia ser tão bonito! Mas não faço filmes pensando neles serem bonitos, eu não trabalho com fotogenia. Trabalho com narrativa. Se a narrativa resultar em uma fotogenia, ótimo; se não resultar, o que importa continua sendo a narrativa. Qual é o problema de eu ter perseguido uma narrativa e no final dessa narrativa ter uma fotogenia?

Como, e por quê, você começou a dirigir? Quando comecei a fotografar, na década de 1970, desenvolvi ideias em fotografia, fui seduzido pela imagem e exprimi isso através dos filmes que eu fotografei. A cada ano que passava se projetavam na minha frente projetos que eu tinha interesse em fazer, mas fui adiando as chances que eu tive de dirigir. A exceção foi um curta chamado *MAM SOS*, sobre o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que dirigi em 1978.

Através dos vários diretores com que eu trabalhei, mais de 50, eu fui descobrindo o que é ser diretor de cinema. Sem querer e sem me dar conta, aprendi o ofício da direção no próprio contato com esses colegas. E hoje eu percebo que, trabalhando como diretor de fotografia, eu acabei deixando nos filmes muitas coisas que seriam atitudes do diretor. Não falo isso por vaidade. Eu estava dando uma contribuição, em alguns momentos, que era muito mais do que a fotografia.

O que realmente me provocou para desenvolver os meus projetos foi quando eu co-dirigi o *Janela da alma* convidado pelo João Jardim. A Sandra Werneck me convidou para fazer com ela o *Cazuza – o tempo não para* (2004), e fiz sozinho o *Moacir arte bruta* (2005). Comecei a ter mais vontade de dirigir, mas acho que continuo não sendo um diretor de cinema. Eu sou um fotógrafo que dirige.

Seus filmes parecem ter em comum uma investigação da criatividade: no *Janela da alma* é o olhar como uma forma de criar algo, você fez filmes sobre o Cazuza e o Raul que são artistas, o Moacir também, o Costa no *Budapeste* (2009) é escritor... Curioso você observar isso. É um escritor, é o olhar, é um artista plástico, os músicos... estou trabalhando agora em um filme com o Antônio Nóbrega, que canta, dança, compõe, e outro sobre o Armando Freitas Filho, um poeta carioca. Além desses, tem um documentário sobre o plano cinemato-

mal. Ce qu'il faut faire, c'est qu'il faut aussi comprendre les films, les miens, ceux de Breno Silveira, de Lauro Escorel, dans leur contexte. Chacun d'entre nous est arrivé avec une idée, un regard qu'on n'était pas habitué à voir. Cela n'a pas blessé, mais provoqué une réaction.

Un jour on m'a dit, à propos de *Lavoura arcaica*, que le film était “si beau, mais si beau que je ne peux l'aimer”. On m'a accusé d'avoir fait un film trop beau, il ne pouvait pas être aussi beau ! En fait, je ne travaille pas pour faire de beaux films, je ne travaille pas avec la photogénie. Je travaille avec la narration. Si la narration a comme résultat une photogénie, tant mieux ; si ce n'est pas le cas, ce n'est pas grave, car l'important est toujours la narration. Quel est le problème de poursuivre une narration dont la fin est une photogénie ?

Comment et pourquoi êtes-vous devenu réalisateur ?

Quand j'ai commencé à travailler comme photographe dans les années 1970, j'ai commencé à développer des idées en photographie, à être attiré par l'image. J'ai exprimé tout cela dans les films dont j'ai fait la photographie. Chaque année, on me proposait des projets qui m'intéressaient, mais chaque fois, j'ajournais les chances que j'avais de les réaliser. La seule exception fut le court-métrage *MAM SOS*, documentaire de 1978 sur l'incendie au musée d'Art moderne de Rio de Janeiro.

Parallèlement, les réalisateurs avec qui j'ai travaillé, et ils ont été plus d'une cinquantaine, m'ont appris ce que c'est que d'être un réalisateur de cinéma. Sans le vouloir et sans m'en rendre compte, j'ai appris ce métier dans la relation avec ces collègues. Et aujourd'hui, je me rends compte que, même comme directeur de photographie, j'avais parfois apporté aux films des choses qui correspondent au travail du réalisateur. Je ne le dis pas par vanité. Mais c'est un fait que ma contribution aux films dépassait parfois de beaucoup la photographie.

L'appel définitif à développer mes projets comme réalisateur est venu avec le documentaire *Janela da alma* (2001), que João Jardim m'avait invité à réaliser avec lui. Ensuite Sandra Werneck m'a invité à coréaliser *Cazuza – o tempo não para* (2004), et j'ai réalisé tout seul le documentaire *Moacir arte bruta* (2005). L'envie d'être réalisateur a grandi en moi, mais je ne me vois toujours pas comme réalisateur. Je suis un photographe qui réalise ses propres films.





Anna Azevedo et Walter Carvalho

gráfico que realizo há mais de dez anos, *Um filme de cinema*, que ainda depende de financiamento.

Posso te responder dessa forma: acho que eu estou lançando mão de um artista por quem eu tenho admiração para fazer meu cinema através da obra dele. É curioso isso, mas é isso mesmo! Eu acho que é uma forma de falar da vida não através da minha visão especificamente, mas através da visão dos artistas.

Com relação ao cinema documentário, há uma forte crítica a filmes que, por se apegarem a uma espécie de cartilha ética, acabam colocando em risco o potencial estético do próprio filme. Os documentários que você dirigiu parecem escapar a essa crítica, como quando você traz um artista plástico renomado para contrapor à arte do Moacir; ou quando você, no *Janela da alma*, insiste para o Hermeto Paschoal, que é estrábico, olhar direito para dentro da câmera. Se você estivesse atento apenas a um "código ético", talvez esses momentos não fosse registrados, não é mesmo? Meu princípio fundamental, como documentarista, é o respeito.

Acho inacreditável que, quando o *Moacir arte bruta* foi exibido, exatamente metade das pessoas achou a participação do Siron, o artista plástico, errada, e a outra metade achou que é exatamente assim que tinha de ser. O que eu queria fazer é muito simples: confrontar, fazer encontrar ou desencontrar, dois

Vos films ont apparemment un point commun dans la recherche de créativité : *Janela da alma* approche le regard comme un outil créatif ; vous avez réalisé des films sur Cazuzu et Raul Seixas, qui sont des musiciens, Moacir est un artiste, le personnage de Costa dans *Budapeste* (2009) est un écrivain... C'est bizarre que tu notes cela. Un écrivain, le regard, l'artiste, les musiciens... et maintenant je suis en train de faire un film avec Antônio Nóbrega, qui chante, danse, compose, et un autre film sur Armando Freitas Filho, un poète de Rio de Janeiro. En plus, il y a ce documentaire sur le plan au cinéma que je tourne depuis plus de dix ans, *Um filme de cinema*, qui manque encore de financement.

Je peux te répondre comme ça : je crois que je profite du talent des artistes que j'admire pour faire mon cinéma à travers leurs œuvres. C'est drôle, mais c'est bien ça ! Je crois que c'est une façon de parler de la vie, non pas de mon point de vue spécifique, mais à travers le regard des artistes.

En ce qui concerne le cinéma documentaire, il y a une forte critique des films qui, en s'attachant à un hypothétique manuel éthique, mettent en danger leur propre potentiel esthétique. Il me semble que les documentaires que vous avez réalisés échappent à cette critique, comme quand vous invitez un artiste renommé pour s'opposer à l'art de Moacir, artiste "marginalisé". Ou quand, dans *Janela da alma*, vous insistez pour que

artistas, um cânone das artes plásticas e um considerado outsider. Como se dá esse confronto? Como que um artista quase primitivo, fora do circuito, perdido no meio do mato, se encontra com um artista que tem obras espalhadas pelo mundo inteiro? Eu queria ver o que ia acontecer! E o que aconteceu foi uma obra, um quadro que eles fizeram juntos, e eu fiquei feliz com aquilo. Agora, se a personalidade do Siron é uma personalidade sob um certo ponto de vista arrogante, aí é uma questão da personalidade do Siron.

No *Raul* tem um momento que um entrevistado mostra uma arma, e eu deixei isso no filme. Ele está dando uma entrevista, assim como eu estou dando esta entrevista, e é como se agora eu puxasse uma arma, “olha, eu tenho uma arma de verdade, com bala e tudo”. Recebi críticas dizendo que é um absurdo eu ter deixado aquele exibicionista mostrar uma arma no filme, e também tem gente que veio me dizer que achou fantástico! É engraçado como isso repercute. Eu confesso a você que, na hora que ele tirou aquela arma, se a gente não estivesse em um lugar fechado, em um hotel, se estivéssemos ao ar livre, eu ia pedir pra ele atirar. Ia ser engraçado, entende?

Você faz isso por curiosidade? Eu me coloco como alguém que está conversando com um pintor e pergunta “por que você usa tanto vermelho nas suas telas?” Eu sempre, sempre tenho a esperança de que, quando eu pergunto isso, o pintor vai me dizer uma frase extraordinária sobre o vermelho. Estou pouco interessado no que ele pensa sobre política, interessa-me saber qual a intensidade que ele sente daquela cor.

Da mesma forma, eu estava entrevistando uma outra pessoa e tinha um lago atrás dela, então eu disse “você poderia, por favor, entrar naquele lago?”, ela olhou pra mim e disse que sim. E ela foi e entrou no lago. Eu não sei se isso é dentro das questões do documentário, se é um problema ético, se eu não poderia ter pedido isso. Eu pedi por curiosidade mesmo.

Tento deixar a pessoa à vontade. Antigamente eu ia entrevistar uma pessoa e ficava ansioso, estudava tudo. Hoje eu sei mais ou menos o principal e o resto eu vou descobrir com ela. Não trabalho com provocações para que o entrevistado faça revelações fantásticas.

Como você traz esse olhar do documentário para o seu cinema de ficção? O poeta João Cabral de Melo Neto tem um poema no qual ele pergunta por que nós temos que fazer ficção. Por que temos que escrever uma história pra filmar? O cinema deveria ser só documentário, porque a realidade é tão rica... Não é que eu filme a ficção com questões do documentário; é que a minha formação é, invariavelmente, uma formação do documentário, e isso acaba vindo à tona no momento da filmagem.

le musicien Hermeto Paschoal, porteur de strabisme, regarde bien droit vers la caméra. Si vous étiez seulement attentif à un “code éthique”, peut-être ces moments n’auraient-ils pas été enregistrés ? Mon principe fondamental en tant que documentariste est le respect. Je trouve incroyable que, lors des premières projections de *Moacir arte bruta*, la moitié du public a interprété la participation de Siron, l’artiste renommé, comme une erreur, lorsque pour l’autre moitié, c’était exactement ce qu’il fallait faire. Ce que je voulais faire est très simple : confronter, faire se rencontrer ou non, deux artistes, un artiste consacré et un autre, considéré comme “outsider”. Comment se passe cette rencontre? Comment un artiste primitif, en dehors du champ des beaux-arts, perdu au milieu de nulle part, peut-il rencontrer un autre artiste, dont les œuvres sont exposées un peu partout dans le monde ? Je voulais savoir ce qui allait se passer ! Eh bien, ce qui s’est passé, ce fut une œuvre, une peinture qu’ils ont faite ensemble, et ça m’a beaucoup plu. Alors, si la personnalité de Siron, d’un certain point de vue, est arrogante, c’est le problème de la personnalité de Siron, voilà.

Dans *Raul*, il y a un moment où un des interviewés montre une arme, et je l’ai laissé dans le film. Il est là, en train de parler comme je vous parle maintenant, et soudainement, il montre son revolver à la caméra et dit : “Regarde, j’ai un revolver, pour de vrai, avec des balles et tout !” D’un côté, on m’a critiqué pour avoir laissé cet exhibitionniste faire ça dans mon film ; de l’autre, on m’a dit que c’était fantastique. C’est bizarre de voir les réactions. Je te confesse qu’au moment où il a pris son revolver, si l’on n’avait pas été dans un endroit fermé, un hôtel, si l’on avait été dehors, je lui aurais demandé de tirer. Ça aurait été drôle, tu comprends ?

Vous faites ça par curiosité ? Je me prends pour quelqu’un qui, en train de discuter avec un artiste, lui demande : “Pourquoi utilisez-vous tant de rouge dans vos toiles ?” J’ai toujours l’espoir, qu’en réponse, il me dira une phrase vraiment extraordinaire sur le rouge. Il m’intéresse peu de savoir ce qu’il pense de la politique, je veux surtout savoir avec quelle intensité il ressent une couleur.

C’était la même situation lorsque j’ai interviewé une personne devant un lac et je lui ai demandé : “Pourriez-vous, s’il vous plaît, aller dans le lac ?” et elle m’a dit oui. Et elle est entrée dans le lac. Je ne sais pas si cela correspond aux questions du documentaire, si cela pose un problème éthique, si je ne pouvais pas demander cela. Je l’ai fait par curiosité, oui.

En tout cas, j’essaye de mettre les gens à l’aise. Autrefois, j’étais toujours très anxieux avant de faire une interview, j’étudiais tout... Aujourd’hui je sais à peu près l’essentiel, et le reste, je le découvre avec l’interviewé. Je

Em uma cena do *Budapeste*, uma estátua do Lênin desce o rio em um barco. É uma homenagem ao Theo Angelopoulos que, no filme *Um olhar a cada dia* (1995), pegou uma estátua dessas que foram desmanchadas nos ex-países comunistas e a lançou no Danúbio. Pois eu inventei que essa estátua, lançada há mais de dez anos em uma zona rural da Romênia, passou pela Hungria, por Budapeste, no exato instante que eu estava filmando. Fiz isso por vários motivos. Budapeste é uma cidade muito bonita, então eu queria filmá-la, ao menos em uma cena, sem ter meus atores em primeiro plano, mas queria que essa filmagem não tivesse um tom de cartão postal. Além disso, descobri que o único país do leste europeu que não destruiu os monumentos do comunismo foi a Hungria. E também, ao final da seqüência, a câmera vira de cabeça para baixo, que é uma forma que eu encontrei para simbolizar a derrocada do comunismo. Então essa cena é uma síntese de várias coisas. E foi uma cena difícil de fazer, a filmagem demorou de 5 da manhã às 4 da tarde, precisamos de uma parafernália para fazer a câmera virar de cabeça para baixo, mais de 45 pessoas trabalhando, a estátua custou 26 mil euros... e sabe qual o maior elogio que eu recebi do *Budapeste*? Várias pessoas vieram me perguntar “quando você filmou aquela estátua, ela estava passando mesmo?”

Eu acho que quando o documentário se realiza na sua plenitude, vira ficção. E uma ficção, realizada na sua plenitude, vira documentário.

JOÃO VITOR LEAL é formado em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais com Master 1 pela Universidade Grenoble-3. Trabalha como jornalista e videografista para a revista *Veja*.

RESUMO Entrevista com o diretor de fotografia brasileiro Walter Carvalho. Em atividade desde a década de 1970, Walter Carvalho trabalhou com mais de 50 diretores e vivenciou diferentes momentos do cinema brasileiro. Na entrevista, ele narra sua trajetória, da participação em documentários do irmão mais velho Vladimir Carvalho ao reconhecimento obtido como diretor de fotografia nos anos 1990 e como diretor nos anos 2000. Em seu depoimento, Walter Carvalho traz para o primeiro plano o papel da fotografia no cinema: “não trabalho com fotogenia, trabalho com narrativa”.

PALAVRAS CHAVES Walter Carvalho – fotografia – cinema brasileiro – documentário – Cinema Novo – Retomada

ne travaille pas avec des provocations pour lui faire dire des choses étonnantes.

Comment transférez-vous ce regard du documentariste vers votre cinéma de fiction ? Le poète João Cabral de Melo Neto a écrit un poème où il se demande pourquoi nous devons faire de la fiction. Pourquoi devons-nous écrire une histoire pour le cinéma ? La réalité est si riche que le cinéma devrait être seulement documentaire... Je ne dis pas que je fais de la fiction avec des idées du documentaire ; je dis plutôt que ma formation, qui est celle du documentaire, est toujours visible au moment du tournage.

Il y a une scène dans *Budapeste* où une statue de Lénine descend le fleuve sur un bateau. C’est bien un hommage à Theo Angelopoulos, qui a lancé dans le Danube une des statues détruites dans les pays communistes dans son film *Le Regard d’Ulysse* (1995). J’ai imaginé que cette même statue, lancée dans le Danube il y a plus de dix ans dans une zone rurale de Roumanie, est arrivée en Hongrie au moment précis de mon tournage. Il y avait plus d’une raison pour faire cela. Tout d’abord je voulais montrer Budapeste, une ville très belle, sans avoir mes acteurs au premier plan et sans donner à l’image un air de carte postale. L’idée m’a semblé encore plus cohérente lorsque j’ai découvert que la Hongrie était le seul pays de l’Est européen qui n’avait pas détruit les monuments communistes. Et à la fin de la séquence, j’ai décidé de faire basculer la caméra “upside-down” pour représenter la fin du régime communiste. Cette scène est donc une synthèse de différentes idées. En plus, ce fut une scène très difficile à tourner : elle nous a occupés toute la journée de 5 heures du matin à 4 heures de l’après-midi, avec un attirail encombrant pour faire basculer la caméra, plus de 45 professionnels au travail, la statue a coûté 26 000 euros à la production... et vous savez quel est le meilleur compliment que j’ai reçu pour ce film ? C’est qu’on m’a plusieurs fois posé la question : “Quand vous avez filmé la statue, elle passait pour de vrai ?”

Il me semble que quand le documentaire atteint sa plénitude, il se transforme en fiction. Et la fiction, quand elle atteint sa plénitude, se transforme en documentaire.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR JOÃO VITOR LEAL

JOÃO VITOR LEAL a passé son diplôme en Communication à l’Université Fédérale du Minas Gerais (Brésil) et est titulaire d’un Master 1 SIC de l’Université Grenoble-3. Il travaille actuellement comme journaliste et réalisateur vidéo pour la revue *Veja*.

RÉSUMÉ Entretien avec le directeur de photographie et réalisateur brésilien Walter Carvalho. Depuis les années 1970, Carvalho a travaillé avec plus de 50 réalisateurs et a été le témoin des différents temps forts du cinéma brésilien. Dans cet entretien, il revient sur son parcours, depuis sa participation aux films documentaires réalisés par son frère aîné Vladimir Carvalho, jusqu’à la reconnaissance de son travail comme directeur de photographie dans les années 1990, puis comme réalisateur à partir des années 2000. Dans son témoignage, il met l’accent sur le rôle de la photographie au cinéma : “Je ne travaille pas avec la photogénie, je travaille avec la narration”.

MOTS-CLÉS Walter Carvalho – photographie – cinéma brésilien – documentaire – Cinema Novo – Retomada