

ENTREVISTAS

com produtores



Luís Urbano (O Som e a Fúria): “Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor”

LUÍS URBANO nasceu em Águeda em 1968 e licenciou-se em Economia na Universidade Técnica de Lisboa. É um dos directores do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde e dirigiu, desde 2000, a Agência Portuguesa de Curta Metragem. Em 2005, associou-se a Sandro Aguilar na produtora *O Som e a Fúria*. Desde então, produziu diversas curtas-metragens incluindo *Rapace* (João Nicolau) *Cântico das Criaturas* (Miguel Gomes). Em 2008 produziu *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes) e *A Zona* (Sandro Aguilar). Depois produziu *A Religiosa Portuguesa*, de Eugène Green e *A espada e a rosa*, primeira longa-metragem de João Nicolau.

Entrevista conduzida por Levi Martins e Miguel Cipriano

Levi Martins — Como se inicia o processo de trabalho? Acompanhas o projecto desde a ideia inicial ou apresentam-te já um guião?

Luís Urbano — Acontece um pouco de tudo, mas o processo natural que privilegiamos aqui [na produtora *O Som e a Fúria*] é partir de uma ideia inicial. A partir dessa ideia inicial avança-se para o processo de escrita. O que aconteceu, por exemplo, com o João Nicolau, foi que eu o convidei a escrever uma curta e uma longa para a produtora. Aconteceu um pouco com o Miguel [Gomes]. O Miguel tem várias *plot lines* de filmes que quer fazer; discutimos qual é o mais conveniente para ele e para a produtora, e a partir daí ele avança para o processo de escrita. Aconteceu agora, com duas encomendas que fiz, uma para um filme, uma longa-metragem para o Manuel Mozos realizar, que convidei dois argumentistas a escrever. E é assim basicamente. Também existe muito o lado de pessoas que vêm com argumentos escritos já, sobretudo com curtas, e em que nós decidimos apostar ou não.

LM — E como acompanhas o processo de escrita e a preparação do projecto para ser apresentado a subsídio?

LU — Depende dos casos. Nalguns casos vou acompanhando a par e passo. Vou-te dar o caso mais clássico, que foi o projecto para o *Mozos*, em que os argumentistas começaram a desenvolver a ideia, começaram a definir um conjunto de personagens para o filme e fomos organizando sessões de *pitch* pontuais até estarmos de acordo sobre alguns dos pressupostos base. Depois eles avançam para a escrita e sempre que há um problema, uma indecisão, ou sempre que sentem necessidade de discutir algumas soluções, reunimos e desencadeamos esse processo de discussão, em que se vai tentar encontrar soluções para que a escrita se desenvolva.

LM — **A orçamentação do projecto também é discutida em conjunto com os realizadores?**

LU — Sim, isso discute-se sempre num processo mais adiantado. No próprio processo de escrita a restrição do orçamento pode ser já um elemento balizador, se de repente aparece um argumento que encerra em si valores de produção inatingíveis para a escala da produtora e para a escala das possibilidades de financiamento a que nós conseguimos recorrer. Muitas vezes, o que acontece é que quem está a imaginar um filme não tem os pés assentes na terra, porque está simplesmente a dar largas à imaginação, e depois não existe o acompanhamento de um produtor — que deve existir, tendo isso em consideração. Acontece muitas vezes os produtores candidatarem argumentos que se calhar não leram muito bem e depois até terem a sorte de ter subsídio. Quando vão fazer o filme percebe-se que há uma desadequação total do argumento às possibilidades de financiamento, ou aos meios financeiros disponíveis, e depois é tudo uma questão de cortar. Todos os filmes têm uma componente de custos fixos que tem a ver com o tipo de equipa, a dimensão da equipa de que vais necessitar para o fazer. Se quiseres fazer um filme todo rodado em Bragança, com um modo de produção clássico (com equipas de produção, guarda-roupa, electricistas, maquinistas, imagem, e de realização) sabes à partida que vais ter de deslocar para lá uma equipa de quarenta pessoas, mais actores. E vais ter de alojar essas pessoas, pagar-lhes ajudas de custo, dar-lhes de comer, vais ter de pagar taxas e licenças, e isso pode rebentar-te completamente com o filme.

LM — **Que vantagens é que trouxe, por exemplo no *Aquele Querido Mês de Agosto* (a partir daqui referido como AQMA), rodar com uma equipa mais pequena?**

LU — O *Agosto* estava pensado para ser feito de uma forma clássica. Tudo aquilo que vocês vêem era suposto ser reproduzido, reconstruído, mas chegámos à conclusão que não era viável com o financiamento que tínhamos assegurado até dois meses antes da rodagem, e aí cancelou-se todo o processo e tive de despedir algumas pessoas que estavam já a trabalhar no projecto. Isto aconteceu porque, ao mesmo tempo que estávamos já a começar uma preparação intensiva, eu ainda estava à espera, e tinha muito boas possibilidades, de ter dinheiro do ARTE e um financiamento da Região de Turismo Centro, que ia permitir alojar a equipa toda na região gratuitamente. Mas ambos esses apoios caíram. De um momento para o outro fiquei sem trezentos e tal mil euros com que contava. Se não com a totalidade, pelo menos com boa parte, porque tinha bons indicadores que assim seria. Foi a catástrofe. Um filme em que tinhas uma grande equipa, oito ou nove semanas de rodagem lá em cima, e sem dinheiro para o fazer. O Miguel, então, optou por transformar o filme, por fazê-lo com uma pequena equipa e por comprar tempo. Assim teríamos mais película, mais tempo, e uma pós-produção confortável. Rodámos em 16mm e depois, para passar para 35mm, teríamos necessariamente de passar por processos técnicos mais caros do que o habitual.

No caso do *Canção de Amor e Saúde*, do João Nicolau, que provavelmente é a curta-metragem mais cara da história do cinema, tínhamos um co-produtor francês que eu arranjei para poder captar um apoio que me estava prometido pelo *Canal+*, que era um apoio de cerca de quarenta e cinco mil euros e que nos permitia rodar o filme do João todo no Porto, com nove dias de rodagem; permitia utilizar equipamento de maquinaria e iluminação topo de gama, e o João poderia experimentar uma série de coisas. Permitia-nos reunir uma panóplia de coisas que ia fazer com que o filme tivesse este ar mais sofisticado e mais vistoso do que tinha o anterior dele

[*Rapace*]. A quinze dias da rodagem surgiu a possibilidade do *Canal+* retirar o apoio porque o filme era todo falado em português, e tinha de ser metade falado em francês. Este bloqueio acabou por despoletar então o dispositivo que o João criou, em que pôs os actores mais ou menos a meio do filme a falar francês, e assim a cumprir esses requisitos do *Canal+*.

LM — São então questões em relação às quais tentam sempre encontrar soluções em conjunto?

LU — Sim, é fundamental que os filmes sejam encarados como parcerias. Dentro da sociedade que é a produção, dentro das coisas empresariais, há uma sociedade secreta que tem de ser mantida e preservada, entre o produtor e o realizador. Numa lógica de partilha, de conversa permanente, não pode ser uma coisa de costas voltadas, senão é o desastre.

LM — Como lidam com a mudança tecnológica, como se mantêm a par dos novos equipamentos? Encaram filmar em digital em vez de em película?

LU — Depende de filme para filme. A última curta do Sandro Aguilar já foi toda filmada em digital. Foi o assumir do digital como formato do futuro e que é uma inevitabilidade. A película vai acabar, mais dia menos dia. Mas para o tipo de filmes que o Sandro faz, para o modelo de produção de que ele necessita para fazer os filmes, o digital é de facto o melhor. De qualquer forma, neste caso não é qualquer digital, ele filmou com uma *RED*, com um belíssimo *kit* de objectivas anamórficas, para poder filmar em *scope*, e está bastante satisfeito com a câmara e a tirar muito partido dela. Na longa-metragem do João Nicolau [*A Espada e a Rosa*] tínhamos um problema complicado de orçamento: como é que se conseguia filmar aquilo tudo modificando ao mínimo o argumento? Três semanas numa caravela em alto mar, duas semanas em Lisboa, uma semana no Algarve, uma semana e meia no Alentejo. Como é que se conseguia filmar aquilo tudo? Percebemos que íamos precisar de dez ou onze semanas de rodagem, e para isso teríamos de amortecer nos custos de rodagem a componente película, e pôs-se a questão do digital. O João teve de fazer opções, mas preferiu cortar coisas no argumento e condensar mais situações do filme para poder filmar em película com um *ratio* bastante apertado. Eu, como produtor, prefiro filmar em película, embora nem sempre seja possível; neste momento é-me impossível quanto estou a fazer curtas-metragens. Com o financiamento que consigo ter, não dá. Mas a vantagem que tem filmar em película, tirando as questões de ritualização, é que a película obriga a uma disciplina de *plateau* enorme e obriga a uma precisão e a um trabalho de preparação muito superior ao que fazes com o digital. E normalmente isso produz bons resultados nos filmes, porque pensas muito melhor nos planos, és muito mais preciso na *mise-en-scène*, em tudo o que vais enquadrar, sabes que não podes falhar, o que obriga a um envolvimento muito grande da equipa de realização. Filmar em película obriga a teres muito bons anotadores, muito bons segundos assistentes, porque têm de estar sempre a fazer contas, tem de se lidar muito com a planificação do filme, com o que se vai fazer com as sobras. Mas é uma coisa para acabar.

LM — Como se mantém o produtor a par da evolução tecnológica? Alguns directores de fotografia só têm contacto com os novos equipamentos na rodagem.

LU — Sempre que vamos fazer um filme fazemos testes de câmara. Agora para o novo filme do Miguel Gomes testámos todo o tipo de possibilidades. Também fazemos testes de laboratório, para perceber qual é a melhor opção. Há sempre mini-produções nos filmes da *O Som e a Fúria* quando vais partir para uma longa. Ou tens uma ideia muito específica e sabes que câmara queres usar, ou, se temos as coisas em aberto, tentamos sempre encontrar a melhor câmara e o melhor formato para servir o filme. E servir o filme é servir o lado artístico e compatibilizá-lo com o orçamento e com os meios financeiros. Como é que nos mantemos a par? É óbvio que isso é uma tarefa muito dos directores de fotografia, esses devem estar muito atentos a isso. O que fazemos, para não andarmos aos papéis nas opções técnicas, é o seguinte: eu funciono mais como produtor, e o Sandro Aguilar, quando não está a realizar, é uma espécie de *advisor* técnico

e está mais vocacionado para as questões de tecnologia e de imagem em si. Complementamo-nos.

LM — Coordenam com os realizadores a concepção dos materiais promocionais?

LU — Faz-se sempre um acordo com os realizadores: eles escolhem o cartaz para festivais, e eu escolho (eu ou o distribuidor, caso o filme tenha distribuidor) sempre os materiais promocionais para a estreia comercial.

LM — São vocês que decidem o que é feito em termos de marketing e publicidade, em diálogo com os realizadores?

LU — Depende dos realizadores e das situações em concreto. Às vezes há uma vantagem grande em que o realizador não esteja dentro do processo — quando não consegue distanciar-se do filme que fez. Mas é um acordo que se sela logo no início, quando se assina o contrato. Por exemplo no caso do *AQMA*, o Miguel Gomes escolheu o cartaz de festivais, o distribuidor francês escolheu o seu cartaz, o distribuidor argentino também, o brasileiro também. O distribuidor português fomos nós, e fui eu que encomendei e fiz o guião do *trailer*, fui eu que me juntei com os gráficos e defini os materiais promocionais e como é que iam ser feitos.

LM — Esses materiais são orçamentados à partida?

LU — Depende. Deixamos sempre uma verba de orçamento para os materiais promocionais. Ou seja, só damos o filme por concluído a partir do momento em que temos a cópia, uma cópia boa para um primeiro festival, com uma boa tradução e uma legendagem impecável, e com um primeiro cartaz, um primeiro material promocional que acompanhará o filme na sua primeira exibição pública, que será num festival. Depois, de acordo com as oportunidades que o filme tiver, crias outros orçamentos e inicias outro tipo de operações que já saem fora do custo de produção do filme. Investes em função do retorno que podes esperar.

LM — Supondo que o financiamento que têm para uma longa é o do ICA, em média como é distribuído o orçamento?

LU — A massa salarial representa 30 a 35%. Entre 5 a 10% para direitos de autor do argumento e direitos de músicas — direitos de terceiros, se quiseres. Pós-produção, incluindo laboratórios, montagem de imagem e de som anda à volta de 30% também. Se o filme for rodado fora de Lisboa estas percentagens variam. Se for inteiramente rodado fora, contas com 15 a 20% para deslocações e tudo o que vem com isso: alojamentos, ajustas de custo. Depois os equipamentos, de *outsourcing*, câmara, maquinaria, iluminação, som, anda tudo à volta dos 10, 15%. Com isto já andamos seguramente nos 70, 75%. O resto são despesas gerais de *régie*, o que tem a ver com despesas gerais de produção, seguros, encargos financeiros com empréstimos que tens de fazer para colmatar necessidades de liquidez, traduções, etc. E deixa-se uma margem de 5% para imprevistos, quando a tens. Por vezes trabalhas com 0% para imprevistos.

LM — O calendário de entrega dos montantes é cumprido? Já aconteceu teres de parar algum filme por atrasos nesse calendário?

LU — A *Cara Que Mereces* [Miguel Gomes] teve de ser adiado uma vez por causa de problemas de liquidez do ICA. Eu na altura ainda não estava cá, mas foi a única situação em que isso aconteceu aqui. Normalmente, nos contratos que assinas, há em anexo um cronograma financeiro que acompanha o plano de trabalho do desenvolvimento do projecto. Às vezes há alterações, circunstâncias que mudam, mas desde que mantinhas o ICA avisado com tempo, é possível ter um plano satisfatório de disponibilização de *tranches*. O grande problema é que tens sempre uma *tranche* final do apoio do ICA que corresponde ao protocolo com a RTP, que é uma *tranche* de 20% do valor total, e que só é entregue 60 a 90 dias depois de teres entregue as

cópias finais. Se eu trabalhar com a Tóbis não há problema, porque me dão crédito de 60 a 90 dias para os trabalhos que lá efectuo. Mas se trabalhar com um laboratório estrangeiro, tenho sempre de pagar metade do valor total de pós-produção à cabeça, com a adjudicação do trabalho, e isso é uma violência. E cada vez vai ser mais agora, porque para fazeres isso tens de ir ao banco buscar dinheiro, e os bancos emprestam a juros exorbitantes.

LM — Há realizadores que criticam o facto do ICA privilegiar a relação com os produtores e não com os realizadores. Qual é a tua opinião acerca disto?

LU — Eu acho normal: o interlocutor do ICA são as produtoras. Quem é responsável pelo filme, juridicamente, economicamente, a todos os níveis é o produtor, e é o produtor que está em permanente contacto com o ICA, seja para apresentar contas dos filmes que está a desenvolver, seja por outras razões. Mas desde 2007 isso mudou: há uma primeira fase de candidatura, há a decisão do júri, um período para audiência de interessados onde podes contestar a classificação que tiveste, depois há a decisão final do ICA. E depois há uma segunda fase da candidatura, antes de ir para homologação da Ministra, onde se negociam valores, quando tens de negociar valores. Muitas vezes os valores dos programas de apoio não dão para se atribuir por inteiro o valor máximo que cada produtor pede, e é preciso negociar. Nessa segunda fase de candidatura é sempre feita uma reunião com o ICA, o produtor e o realizador, para atestar a veracidade das informações da candidatura e do desenvolvimento do projecto, para haver um diálogo: “Tinha combinado com o meu produtor que ia filmar em película e ele agora diz-me que vou filmar em digital”. Essas reuniões são feitas. Se os realizadores vão e se os produtores os levam, isso não sei. Eu levo sempre os meus.

LM — No debate do IndieLisboa, “Estados Gerais do Cinema Português”, muito se falou da necessidade de haver maior regularidade na produção. De que forma te parece que se poderiam diversificar as fontes de financiamento para o cinema?

LU — O modelo de financiamento do cinema em Portugal está esgotado. Viver das taxas da publicidade que as televisões pagam deixou de ser sustentável, porque as receitas de publicidade não crescem em função das necessidades de financiamento do cinema; e neste momento estamos perante uma situação de injustiça: as grandes empresas, quem está a funcionar neste momento em situação de privilégio e a ter brutais margens de lucro nas suas actividades, já não são as televisões, mas sim as plataformas de distribuição, a ZON, a Meo, a Cabovisão, e os operadores de telecom, Vodafone, TMN, Optimus. A primeira coisa a fazer é diversificar o universo dos contribuintes do cinema. O FICA foi uma primeira experiência e os resultados são conhecidos —funcionou mal. O desenho da estrutura estava bem feito, mas as lógicas de distribuição do dinheiro, onde apostar, quanto apostar, aí é que funcionou tudo mal. É Portugal, somos capazes de fazer boas leis, imaginar boas situações e boas infra-estruturas jurídicas para uma determinada actividade poder existir, mas depois somos incapazes de fazer funcionar a coisa concreta, de perceber como é que as coisas vão funcionar na prática, como é que os agentes vão funcionar entre si, quem é que vai regular aquilo tudo. O FICA falhou por isso, mas tem um mérito que tem de ser aproveitado: permitiu trazer para o cinema novos contribuintes e esses contribuintes têm, a meu ver, de ser deslocados para o ICA. A Meo tem de entrar (não entrou no FICA), porque tem lucros brutais; é uma plataforma de distribuição que tem o privilégio de trabalhar nesta área onde não há muita concorrência — há três operadores, dois grandes e um pequeno. A meu ver é fundamental que as telecom comecem a investir no cinema. Isto é um lado, é o lado da infra-estrutura de como o modelo de financiamento pode melhorar. Depois há receitas que estão a ser mal geridas e mal canalizadas: os selos dos DVDs, as licenças de distribuição, tudo o que se paga ao IGAC — tudo isso gera dinheiros bastante interessantes que têm de ser parcialmente recanalizado para outras soluções. Depois, não faz sentido que o Museu do Cinema e o ANIM estejam fora do orçamento de Estado; o Museu do Cinema tem de estar dentro do Orçamento do Ministério da Cultura, precisamente para libertar uma série de verbas que são fundamentais para a dinamização da actividade do cinema. Depois é preciso criar Fundos Regionais; qualquer dia não temos em Lisboa nenhum sítio onde não tenha estado

já alguém a filmar, porque, como é caro ir para outros sítios, toda a gente filma em Lisboa. É preciso criar mecanismos que permitam aos produtores e aos realizadores terem opções válidas de filmagens noutras zonas do país. Eventualmente com a obrigação de formar pessoas, de gerar actividade para pessoas das regiões. E obrigando as regiões a criar captações de fundos para o cinema, localmente e regionalmente. Depois há o próprio funcionamento do ICA, que tem de acompanhar esta diversificação. O ICA está sempre dependente da tutela ministerial e vê a quantidade de Ministros da Cultura que tiveste nos últimos anos. Um Ministro tem uma ideia, o seguinte tem outra, e o ICA está esvaziado de capacidade política — isso tem de acabar. O ICA tem de ter autonomia política para definir coisas tão básicas como o que se vai privilegiar com o dinheiro que há — mais primeiras obras, mais curtas-metragens, mais documentários.

Hoje a situação é de escândalo, sobretudo para a geração mais jovem. Eu tenho neste momento uma série de bons realizadores com provas dadas, que têm de estar ali a patinar nos concursos para primeiras obras à espera de ter a possibilidade ínfima de poder filmar uma longa-metragem, para depois fazerem essa longa-metragem e voltarem outra vez às primeiras obras, e depois tens de esperar não sei quantos anos para te libertarem para os concursos selectivos. É escandaloso só haver duas primeiras obras, quando há em média por ano, sessenta candidatos, e há sempre uma média de vinte a trinta novos projectos. Nos outros concursos, nos selectivos, há onze ou doze candidatos, e dois ou três projectos novos (normalmente dos realizadores que conseguem sair das primeiras obras e que chegam aos selectivos com novos projectos). Nesses selectivos atribuem-se quatro longas-metragens para um universo total de quinze projectos. A probabilidade de teres subsídio é muito superior à que tens nas primeiras obras. E depois ainda tens outra coisa mais escandalosa — o concurso complementar para os senhores que já realizaram mais de cinco longas-metragens, em que tens duas longas por ano para concursos que têm três, quatro, cinco candidatos. O ICA tem de ter capacidade política para, anualmente, se não consegue aumentar o volume das verbas para o cinema, ter opções dentro do sistema. Há anos em que faz sentido haver quatro primeiras obras, em que é preciso libertar mais para criar um factor de equilíbrio. Para que é que se andaram a abrir escolas de cinema a torto e direito, se é para as pessoas fazerem os cursos e não terem trabalho? Já basta que as possibilidades de vingarem, de terem sucesso e de poderem ter uma actividade nesta área sejam tão reduzidas.

Os fundos privados existem, mas estão de rastos. Podes recorrer sempre a capital de risco, o produtor pode transformar-se num financeiro, num rato que anda por aí à procura de fundos, a incluir projectos em carteiras ligadas a bancos ou empresas para-financeiras, mas é muito inviável. O cinema português não é comercialmente rentável. Há exemplos de rentabilidade mas são excepções que confirmam a regra. Não é possível pensar o cinema português como uma indústria. O cinema português é artesanato. Tem um modo de produção que se parece com um modo de produção industrial, mas é um cinema de *bricolage*, de artesanato. Não consegues fazer um filme com os condimentos para ser um filme comercial com menos de um milhão de euros. Podes fazer um filme no fim-de-semana com os amigos e ter a sorte de sair uma cromaria que toda a gente quer ver, custou-te vinte mil euros e conseguiste rentabilidade. Mas um filme de um milhão de euros, para ser rentável ao produtor na sala, sendo que o produtor tem um distribuidor, e acima do distribuidor há um exibidor, faz as contas: se um bilhete custar seis euros, (estou a avaliar por cima), e descontando impostos, etc, num filme que tenha grande tempo de sala, para o distribuidor ficam 40% de cada bilhete. Vamos supôr que são 50%: desses três euros o distribuidor vai amortizar os custos da distribuição; digamos que ele consegue ter uma receita líquida de 1,5 € por bilhete, metade da qual dá ao produtor, ou seja, 75 cêntimos. Um milhão de euros, se foi o que filme custou, a dividir por 0,75 vai ter de fazer 1.333.000 espectadores pagantes. Nem o *Titanic* ou o *Avatar* fizeram isso. Esta é a lógica. Depois podes fazer receitas de televisão, DVD, etc, mas já são subprodutos. O mercado de DVD é um negócio que não existe, porque os filmes estão na *net*. Todos os filmes que estreei nas salas, ou quase todos, o *AQMA*, *A Religiosa Portuguesa*, o *Ruínas*, por exemplo, muito bem sucedidos nos festivais lá fora, no dia em que os estreei já estavam disponíveis na *net* há mais de três meses. Quando tenho os filmes prontos, mostro-os ao *The Auteurs*, uma plataforma de distribuição via *net* em que vêes os filmes em *streaming*, e que funciona muito bem, muito *clube de fãs*; tenho lá

os filmes todos a 50 cêntimos ou a 1 € por visionamento. É melhor do ter os filmes descarregados de *sites* piratas.

LM — A *O Som e a Fúria* já produz e distribui. Vês vantagem em serem também exibidores?

LU — Não. Isso é outra área de negócio. Se já tenho problemas em distribuir os meus filmes... Isso obriga-te a crescer e acaba por ser mau para aquilo que é a tua actividade principal, a produção. A lógica de avançar para exibidor é complicada — para seres exibidor, ou compras *multiplexes* ou te candidatas a explorar vinte salas de cinema no próximo centro comercial que vão abrir em Bobadela de Cima, na Louriceira de Baixo, etc., e isso é um investimento colossal. Sentia-me muito mais vocacionado para, numa lógica associativa e de funcionamento em rede, encontrar soluções em espaços nos centros das cidades, Lisboa e Porto sobretudo. Tentar viabilizar salas que estão fechadas ou espaços ou equipamentos de Câmaras numa lógica de requalificação centrada na sala de cinema. Não na lógica da exploração capitalista, mas numa lógica de funcionamento em rede, de criar *lobbies* e grupos de pressão para tentar sensibilizar autarcas a fazer apostas no sentido de se criar uma rede de exibição alternativa, porque a maior parte dos nossos filmes vão para as salas mas não estão confortáveis nas salas em que estão.

LM — Quais são os critérios para se decidir o número de cópias que são distribuídas?

LU — O primeiro critério é o da razoabilidade, em função das possibilidades de salas que tens, que é o critério do retorno, ou seja, que tipo de investimento vais fazer, o que esperas do filme que tens nas mãos. E depois há aqueles critérios já distorcidos pelos apoios à distribuição de filmes portugueses. O ICA dá-te 2.000 € por cópia de estreia, até um limite de 25 ou 50 mil euros, não sei. Se o teu raciocínio for: vou estreiar com dez cópias porque assim tenho 20.000 € de apoio do ICA, com esse dinheiro fazes as cópias, pões as legendas e ainda te sobram 100 ou 150 € por cópia, dependendo da duração do filme, para fazeres a promoção. Não chega. Ou seja, se vais para uma estreia com 10 ou 20 cópias, ou o filme tem potencial comercial, ou se fazes isso só para tirares partido do subsídio do ICA, é o desastre. Portanto, tentas ser razoável. Decidi estreiar *A Religiosa Portuguesa* com cinco cópias, para ter um mínimo de cobertura nacional, e foi o desastre. Mas decidi estreiar o *AQMA* com seis cópias e foi um sucesso. Se calhar até podia ter estreado com uma sétima ou uma oitava. Tens de ter sensibilidade ao filme que tens, e às salas que vão ser melhores para esse filme. Quando lidas com 20 ou 30 cópias, lidas com um investimento proporcional em promoção; é bom que massifiques os teus meios de divulgação e aí estamos a falar em orçamentos brutais. Ou seja, ou fazes isso na perspectiva de que vais ter um retorno e que te vai compensar, ou então o melhor é defenderes-te e tentares encontrar duas ou três salas boas para o filme e fazer bons acordos com o exibidor, no sentido de ele te aguentar durante duas ou três semanas. Dizes-lhe que o filme é um bocado difícil, mas que vais fazer boa promoção e que acreditas que funcionará numa lógica de passar a palavra, de *bouche à oreille*. Não há uma regra.

LM — Qual é a importância dos festivais para a divulgação dos vossos filmes?

LU — É muito grande. Os festivais de topo são muito importantes; fazem a grande diferença num filme. O facto de apresentares um filme em Cannes, na *Quinzaine*, é muito importante para o prestígio do realizador e da produtora, mas é sobretudo muito importante para garantirem vida ao filme para o período a seguir. Ou seja, o facto de ires a Cannes faz imediatamente com que outros festivais bons te seleccionem às cegas. Estás garantido logo em seis ou sete. És visto pela crítica internacional, que pode tomar o partido do filme, e ao tomar o partido do filme está a divulgar-te o realizador, o filme e a produtora a uma escala que de outra forma não seria possível. E ao mesmo tempo traz-te oportunidades de negócios, de distribuir e vender o filme para outros países. Foi muito importante para o filme do Miguel Gomes a presença em Cannes, e o dia específico em que passou. Estar em Cannes não é tudo, tens de negociar bem e tentar puxar bem a brasa à tua sardinha, que é escolher aquele bloco quando tu sabes que toda a gente

vai lá estar. No princípio ainda ninguém está e no fim já toda a gente se vai embora e o que te fica é só o selo de teres passado lá e não tens o retorno disso.

LM — Que vantagens e desvantagens vês nas co-produções com o estrangeiro?

LU — Antes só via vantagens, agora só vejo dores de cabeça. Há filmes em que há vantagens muito grandes em co-produzir, filmes pensados para terem parte da rodagem em França ou noutro país qualquer. Nas co-produções, para beneficiar dos apoios públicos, proto-públicos ou público-privados desses países, cada país tem as suas regras, mas tens de preencher uma quota de participação técnica e artística local. E muitas vezes tens de garantir que o dinheiro que vais receber de lá é gasto lá. Nos projectos em que artisticamente não é relevante, não é possível ir para esses países, ou não é possível teres participações técnicas e artísticas deles, aí é que a porca torce o rabo. Com a França é possível, porque tem um sistema mais flexível que teres vários mecanismos de apoio financeiro em co-produções com participação minoritária francesa. Por exemplo no caso do filme do João Nicolau, neste momento parei o filme porque estou à espera do resultado de um apoio que pedi na região de Île de France para a pós-produção. Se tiver esse apoio, que é bom dinheiro, conluo os trabalhos de pós-produção do filme lá. Vou trabalhar com laboratórios melhores, com uma qualidade que não tenho cá. Para o filme do Miguel Gomes, estamos a candidatar-nos a apoios financeiros alemães. O primeiro apoio que pedimos foi a um fundo regional em Hamburgo, e se me derem 150.000 €, eu tenho de gastar lá esses 150.000 mais 50% (mais 75.000). Ou seja, tenho de fazer laboratório lá e arranjar forma de passar algumas facturas, eventualmente trazer câmara de lá, coisas que possam ser pagas lá. Mas se tiver por exemplo uma co-produção com a Alemanha, outra com a Holanda, outra com a Bélgica, o *puzzle* torna-se impossível. Quando dou por mim estou a pagar mais do que recebo. Só te compensa se conseguires depois candidatares-te, com esses parceiros, a programas de apoio a co-produções como o *Eurimages*, recebendo dele dinheiro líquido que se pode gastar na rodagem independentemente de ser feita cá, em França, na Alemanha ou onde quer que seja.

Vejam: “Tenho 150.000 da Alemanha, onde é que eu vou gastar esse dinheiro sabendo que tenho de meter mais 50%?”. Tenho 150.000 da Bélgica, mas também tenho de os gastar lá. Vou ter de meter belgas a trabalhar com a equipa portuguesa. Pode ser uma enorme dor de cabeça, portanto é uma armadilha o sistema de co-produções, porque cada país puxa a brasa à sua sardinha e tem regimes muito pouco flexíveis para as co-produções financeiras. Há projectos que precisam de mais dinheiro, mas não precisam de participações técnicas e artísticas. Produzi o filme do Green, com uma participação minoritária francesa, mas aí foi perfeito: o realizador era francês, o director de fotografia era francês, fomos montar imagem e som e misturar em França, laboratório cá, tudo impecável. Mas há projectos que não se adequam a isso. Ou os fazemos com a prata da casa, ou torna-se muito complicado.

LM — A vossa produtora faz vários filmes em simultâneo ou só um de cada vez?

LU — De preferência tentamos fazer um de cada vez. Mas conseguimos estar a fazer uma longa e uma curta ao mesmo tempo, já fizemos isso, ou duas curtas ao mesmo tempo, temos dimensão para isso.

LM — Relativamente à produção cinematográfica em Portugal, achas que as coisas estão bem e estão adequadas ao nosso sistema. Qual é a tua opinião em relação ao panorama geral da produção?

LU — Têm de se produzir melhores filmes. Mais filmes e a qualidade vem um pouco como reflexo da quantidade. Mais e melhor. Há um problema de quantidade de projectos, e da possibilidade desses projectos entrarem em produção. Para o dinheiro que existe, há demasiados projectos e demasiadas pessoas. E há muita gente iludida e a perder tempo no meio disto tudo. Mas temos talentos, e seguramente há outros que estão escondidos e que é preciso fazer saltar cá para fora, e isso só se consegue aumentando o número de filmes a produzir. Aumento de

número de filmes, reformulação das modalidades de apoio, uma série de coisas. Mas o panorama é mau.

LM — Estás de acordo com a APR quanto à necessidade de rever a lei do cinema?

LU — Neste momento não concordo com a revisão da lei do cinema. Eu acho que tem de haver uma revisão dos regulamentos e do decreto que regulamenta a lei do cinema. É mais fácil, mais prático, não tem de ir à Assembleia da República, não são precisos mais consensos políticos alargados, bastam consensos intra-sectoriais. A lei do cinema é neste momento um bom mecanismo com uma ou outra imprecisão, uma ou outra coisa que podia sair ou ser alterada a seu tempo; mas ela não está testada em todo o seu potencial. É preciso rever, essencialmente, regulamentos.

LM — Achas que a divisão entre cinema de autor e cinema comercial é realista no contexto português?

LU — É realista no sentido em que têm necessidades diferentes em termos de financiamento. Faz sentido haver uma separação formal. Mas os conceitos de cinema de autor e de cinema comercial são demasiado limitadores. O cinema de autor também pode ser comercial. A diferença é que o cinema dito comercial concebe produtos para criar ou satisfazer necessidades de consumo. O cinema de autor não é feito com esse fim, é feito para desenvolver uma ideia artística; mas vai resultar num produto que vai ser testado e explorado comercialmente.

Ambos permitem a existência do cinema, a existência de um sector de actividade que existe à volta desse cinema. Um bom director de fotografia pode fazer um filme do Miguel Gomes e um filme do António-Pedro Vasconcelos. As pessoas que trabalham em produção, anotação, som, fazem os dois tipos de filmes, faz tudo parte de uma coisa que é cinema. Mas há que haver uma distinção entre as necessidades específicas de um e de outro. O cinema comercial, embora não possa trazer um retorno no mercado interno que lhe permita a sua existência, tem muito mais possibilidades de ter esse retorno, ou de ter um retorno que pode ser incorporado no seu processo de produção. O cinema de autor não, é um risco muito mais elevado porque o produto que estás a fazer é mais incerto (o cinema de autor também pode produzir filmes maus e bons). O valor artístico de um filme não se conta pelo seu número de espectadores, não se conta pelo *box office*. No cinema comercial o *box office* é a bitola de definição do que é bom e do que é mau.

LM — Quais são os principais trunfos e fragilidades do cinema feito em Portugal?

LU: — O cinema feito em Portugal é um cinema que não se parece com nada do que se faz lá fora. É um cinema livre, não formatado. É um cinema que, basicamente, é indiferente ao conflito Israelo-Palestiniano. Sempre foi mais livre, sempre foi muito aberto à fantasia. É muito mais fantasioso que o cinema dos outros países. É nisso que temos de apostar, é isso que sabemos fazer bem, disparates.

LM — E fragilidades?

LU — É um cinema muito dependente das restrições económicas típicas de um pequeno país que nunca viveu em situação de prosperidade económica, que sempre viveu em crise. São as fragilidades de qualquer cinema que tem um modo de preparação mais artesanal do que industrial.

Miguel Cipriano — Como é que no meio destas dificuldades todas, de subsídios que não vêm, como é que se sobrevive?

LU — Sobrevive-se de modo precário. Se neste ano (2010) não tiver nenhuma longa-metragem para fazer, se não ganhar um concurso, posso correr o risco de ter de fechar portas quando acabar de fazer o filme do Miguel Gomes. A fragilidade é nunca saberes como vai ser o próximo ano. Mas estamos vocacionados para fazer isto, não para fazer publicidade, ou outro tipo de actividade que seja rentável, que eventualmente até pudesse criar um *surplus* que nos permitisse depois apostar em projectos. Estamos vocacionados para fazer cinema, cinema-arte. Há filmes que correm muito bem, que geram uma boa margem de retorno à produtora, que lhe permite estar um ano ou um ano e meio parada ou a fazer pequenas coisas, uma curta aqui, outra ali. Mas ao mesmo tempo permite-me pagar a pessoas que estão a escrever projectos, pagar a realizadores que vão desenvolver projectos para tentar obter financiamento. Para já tem corrido bem, mas estamos numa fase de ressaca, numa fase em que passámos um ano muito mau, que foi 2009. Fizemos muitas coisas e tivemos imenso sucesso. Fizemos coisas que nenhuma produtora fez nos últimos anos; não há memória de um filme como o do Miguel ter estreado em tantos países no mundo. E de repente tenho de andar a fazer de advogado, a contestar concursos porque tivemos más notas na parte de currículo da produtora, estou sempre à pancada. É uma actividade muito precária. Temos o melhor sistema de financiamento do mundo, o menos imperfeito, que é o sistema de júris. Mas ao mesmo tempo, como todos os sistemas portugueses bem montados, depois há uma componente de análise que devia existir no trabalho dos júris e não há. Uma parte deles ouviu falar do Miguel Gomes e sabe o que é o *AQMA*, mas sabe lá quem é o Sandro Aguilar, nunca viu nenhum filme do Sandro Aguilar, nunca viu um filme do Nicolau, nunca viu um filme do Pedro Caldas. Mas de repente vêm um argumento adaptado da Florbela Espanca, e dá-lhes para o financiar. É assim, acontece isto. É muito frustrante perceberes que a experiência adquirida não oferece nenhuma vantagem. Não se trata de privilégios, trata-se de o sistema não premiar o mérito. Quando falo das modalidades de apoio, era fundamental, para mim como produtor, ter, em Portugal, acesso a financiamento — que tenho a nível europeu — para desenvolver projectos, uma carteira de projectos. A maior parte deste pessoal, ou são os pais que lhes financiam a vida, ou têm empregos absurdos para pagarem as suas contas. Os bons talentos, deve tentar-se criar condições para que façam só isto, mas é difícil conseguir fazer só isto durante dois ou três anos. Não sei se vou conseguir fazer só isto nos próximos dois ou três anos, depende.

LM — Há alguma coisa que não tenhamos abordado que te pareça importante?

LU — O papel da RTP. Qual o papel do serviço público de televisão, no sentido de tentar reunir alguma massa crítica junto dele que traga vantagens, sobretudo ao nível da ficção. Ou seja, aproveitar esta singularidade, esta característica específica do cinema português, e transportar algo disso para a RTP. A RTP tem um papel que às vezes é horrível para o cinema português, mete-o num quarto escuro. Não faz sentido que a RTP passe os filmes do Pedro Costa à meia-noite, não faz sentido que crie o sistema de quarto escuro para escoar os filmes portugueses que tem que passar. A RTP teria de necessariamente ter um papel mais dinâmico na produção do cinema português. E devia convidar criadores portugueses que se destacaram no cinema a desenvolver projectos de ficção para televisão. Qualquer convite desses, eles aceitavam. A questão é haver essa iniciativa.

A RTP1, enquanto estiver nesta lógica de concorrência para pagar a sua dívida colossal, vai reger-se por outro tipo de critérios. Mas a RTP2 pode ter um papel muito mais interessante, um papel mais reforçado. Na lógica das indemnizações compensatórias que o Estado paga à RTP, deveria existir necessariamente uma diferenciação entre o que é o papel da RTP1 e o papel da RTP2. A RTP2 lida com migalhas, tem muito pouco; não faz sentido que me queiram pagar mil euros para terem uma exibição adicional do *AQMA* numa antena como a RTP África. Ninguém vende uma longa-metragem para televisão por mil euros. Nem aqui nem em lado nenhum.

O cinema é importante, o cinema é património. Vais ao ANIM e qualquer estudo sócio-cultural, sociológico, antropológico, o que tu quiseres, a melhor base de pesquisa é o cinema. A melhor forma de tu retratares um país é o cinema, é património. Faz parte da tua identidade e a partir do

momento em que a lei define isto claramente então vamos lá encontrar mecanismos para que isto exista. ■