

## ENTREVISTAS

com produtores



### Maria João Sigalho (Rosa Filmes): “Com oito filmes por ano a competição é assassina”

MARIA JOÃO SIGALHO nasceu em Moçambique em 1973, é licenciada em Direito pela Universidade de Lisboa, fez uma pós-graduação em Ciências Jurídicas na Universidade Católica e exerceu advocacia durante cinco anos. Produziu teatro durante dois anos e foi admitida no Master Class de Produção e Distribuição de Cinema da escola parisiense La Fémis – École National Supérieure des Métiers de l’Image et du Son. É, desde 2002, a produtora da Rosa Filmes. Longas-Metragens produzidas: *Mulher polícia*, de Joaquim Sapinho, 2003; *Odete*, de João Pedro Rodrigues, 2005; *Diários da Bósnia*, de Joaquim Sapinho, 2005; *4 Copas (aka Diana)*, de Manuel Mozos, 2008; *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues – 2009; *A regra*, de Joaquim Sapinho, 2009; *Corações partidos*, de Hugo Martins, Patrícia Raposo, Tiago Nunes, Rui Santos, Mónica Baptista e Hugo Alves (em pós-produção); *Rosto*, de Vítor Gonçalves (em finalização); *A cor moderna*, de Pedro Fortes (em desenvolvimento); *A vida do avesso*, de Hugo Martins (em desenvolvimento).

**Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Jorge Jácome**

**Vanessa Sousa Dias – Que papel e responsabilidades atribui à produção de filmes? Como define o seu trabalho como produtora?**

**Maria João Sigalho** – É um trabalho necessário de organização das tropas. Um trabalho de equipa com o realizador, fundamental para que não lhe pese, durante o processo criativo, tudo o que sejam preocupações com os financiamentos, a logística, os tempos: isto são pesos e preocupações que não devem sobre quem tem muita responsabilidade no resultado final, que é o artista, e é bom que haja uma estrutura de produção que ponha à disposição do realizador os meios de que ele necessita e que o ajude no processo criativo.

A produção faz-se de quatro coisas principais: do talento do realizador, de um bom argumento, de um bom elenco e de um bom produtor que arranje o financiamento certo, que encontre as parcerias certas, que coloque o filme nos circuitos certos e defenda, o melhor possível, o resultado final, fruto de um trabalho de equipa. Gosto de acreditar que contribuo com um papel importante, trabalho com filmes únicos e tenho de ser capaz de me adaptar às necessidades de cada realizador e de reinventar modelos de produção a cada instante. Se há um realizador que precisa de 50 pessoas, tem de ser possível arranjar meios para que haja 50 pessoas a fazer o

filme; se outro precisa de 50 anos, tem de haver meios para filmar durante esse tempo, nem que seja com uma equipa mais pequena. Em suma, tem de haver modelos de produção que sirvam todos os tipos de realizadores e as necessidades de cada um dos projectos.

**VSD – Os realizadores chegam cá por iniciativa própria, ou é a Rosa Filmes que desenvolve os próprios projectos?**

**MJS** – Os realizadores vão à procura da empresa de produção onde, em cada momento, acham que se sentem melhor, e são livres, tal como os produtores, de escolher entre trabalhar ou não com certo produtor. A Rosa Filmes tem vindo a trabalhar com alguns realizadores desde há muito tempo, com os quais mantêm relações. Normalmente os projectos não saem da Rosa Filmes para os realizadores, vêm com os realizadores e depois a Rosa Filmes trabalha-os com eles: se eles precisam de ajuda para escrever os argumentos tentamos encontrar essas pessoas, mas os projectos são deles: nós só produzimos cinema de autor.

**Jorge Jácome – Quais são os vossos critérios para escolherem projectos ou novos realizadores?**

**MJS** – Os filmes têm de ser únicos e de ter assinatura. Escolher um projecto ou determinado realizador implica que se acredita nessa pessoa, que ela vem de uma linha editorial e que, se por acaso quiser fazer uma coisa muito diferente daquilo que nós fazemos, se calhar não veio ao sítio onde ficará melhor servido, onde arranja melhores condições (por exemplo, fazer aqui um *blockbuster* é muito difícil). Para os mais novos é mais difícil, queremos ver o talento – e as pessoas ainda não o puderam provar –, depois é preciso experimentarem, e muitas vezes os mais novos vêm com um pacote da felicidade, têm tudo na cabeça e só precisam de um intermediário para negociar melhores condições comerciais com as empresas e o papel da produção não se esgota nisso. Não sei o motivo pelo qual eles vêm cá parar, mas sei as razões pelas quais falo com algumas pessoas quando as abordo.

**VSD – Supondo que o financiamento para um filme se limita aos 700 mil euros do ICA, como é, em média, distribuído esse dinheiro?**

**MJS** – Muitas vezes o financiamento não se limita ao ICA. No caso do filme do João Pedro Rodrigues [*Morrer como um homem*] arranjei uma co-produção com França e isso permitiu arranjar dinheiro em França por intermédio do co-produtor francês. Depois, existindo uma co-produção, foi possível pedir o apoio do Eurimages, e se fosse com um país ibero-americano podíamos ter tido o apoio do Ibermedia também. É importante sairmos com os filmes e eu tento arranjar um parceiro, mas às vezes não é possível, porque o filme não interessa ao país em que estamos interessados.

Para cada filme, e dependendo do mercado alvo, da estratégia e das necessidades que temos para o filme (e normalmente temos mais necessidades do que recursos), teríamos idealmente sempre uma co-produção com um país que nos interessasse. Mas para isso é preciso que esses países estejam interessados em nós. Mesmo montando uma co-produção não se garante que se consiga o apoio do Eurimages ou que haja possibilidade de financiar o filme em França, na Alemanha ou em Espanha. Em cada filme em que trabalho, preciso de encontrar o perfil de um parceiro a nível internacional porque é importante para os realizadores saírem, é importante para a produtora sair com os realizadores; é importante fazer colocação internacional porque os filmes são para ser vistos e em Portugal não somos muitos.

**VSD – A partir do momento em que têm o montante para o filme, qual a parte com que o produtor fica? Qual a do realizador? Qual a parte atribuída às despesas do projecto (contratações de equipa técnica, actores, equipamentos, etc?) como é que é gerido?**

**MJS** – Os orçamentos são feitos *a priori*, o *cachet* do realizador é negociado com ele *a priori*, como a parte que lhe cabe pelos direitos de argumento (caso seja a mesma pessoa, e

normalmente na Rosa Filmes é isso que acontece), a parte que lhe cabe pelo direito de realização, pela execução técnica da realização e esse *cachet* é negociado à partida, não é uma coisa que nasce só quando há financiamento: há um contrato que tem de ser cumprido e as verbas são as certas para cada rubrica de acordo com as necessidades do filme; se há *décor*s mais caros para alugar, às vezes têm que se fazer economias noutras coisas.

Quando o realizador termina a versão de rodagem do argumento, o assistente de realização faz os levantamentos todos e tudo isso é orçamentado, há sempre um orçamento inicial. Há muito trabalho que durante o desenvolvimento do projecto se vai fazendo, seja para criar as personagens, ou porque o realizador quer fazer *castings* para escolher os seus actores, ou porque há uma investigação e tem que se ir para o meio – porque os nossos filmes, em geral, têm por referência as pessoas –, e tudo isto são trabalhos remunerados, tem que haver o mínimo para se possa desenvolver um projecto. Quando o projecto está pronto e quando vou à procura de financiamento, tenho de ter um orçamento, tenho de compreender se é um filme que vai ter mais efeitos ou menos efeitos especiais, uma equipa maior ou mais pequena; essa previsão de custos é feita à partida, e há uma verba distribuída por várias rubricas no momento do desenvolvimento, da preparação. A preparação é aquele limbo antes do financiamento, em que estamos a tentar financiar e ao mesmo tempo a gastar dinheiro, porque as coisas não param. Só mais tarde é que entra um director de produção que, já com base noutra esboço e na versão de rodagem do filme, faz a reorçamentação para aquele período, pré-produção e rodagem com as equipas, com a maquinaria e a iluminação, em suma, uma coisa mais rigorosa em que se percebe se estamos a furar, se estamos nos eixos sem problemas para a pós-produção. O que geralmente acontece é que chegamos sempre à pós-produção na miséria, e no lançamento piora.

**VSD – Já lhe aconteceu ter de “parar um filme” a meio ou interromper as filmagens ou a pós-produção por falha de calendário de entrega de montantes garantidos para o financiamento?**

**MJS** – Já houve um atraso nas rodagens mas não foi por causa de falta de dinheiro. Existem bancos e empréstimos bancários, e é assim que as empresas de produção vão carburando, com os empréstimos bancários. Estou cá há oito anos e nunca tive que parar um filme por não terem vindo verbas, mas já passei momentos de muita aflição por não virem verbas, ter que pedir às pessoas para lhes pagar no mês seguinte. Mas nunca fiquei a dever nada a ninguém.

**VSD – No cinema independente dos EUA, é cada vez mais frequente o exibidor investir capital de risco próprio no projecto, garantindo que as filmagens e a pós-produção chegam ao fim. Porque é que isso não se passa em Portugal?**

**MJS** – A Rosa Filmes faz um investimento brutal nos filmes, quem responde pelos empréstimos bancários é a Rosa Filmes e não outra entidade diferente, não são os financiadores, não são os realizadores, é esta empresa. Quando os filmes precisam de investimento, a alternativa entre fazer e não fazer implica investimento muitas vezes próprio, e se as pessoas precisam de mais tempo têm mais tempo: isso também é investimento próprio. O FICA, por outro lado, funciona com capital de risco e o capital de risco é outra coisa: as empresas de produção não investem capital de risco – até porque não têm, podem é investir ou não capital próprio –, no caso da Rosa Filmes temos investido capital próprio e o capital de risco é procurado nas entidades de capital de risco, que não tem personalidade jurídica mas é uma coisa jurídica, é uma coisa autónoma.

Portugal e os Estados Unidos são planetas diferentes. Os produtores americanos vão às empresas, vão buscar financiamento que têm que devolver e nós em Portugal vamos às empresas mas não vamos buscar dinheiro e essa é a grande diferença: se fizessemos como nos Estados Unidos e fossemos buscar o dinheiro às empresas, o que é que acontecia? No fundo é essa a pergunta, nós podemos tentar ir buscar capital de risco, o FICA é capital de risco, e o risco é esse investimento ser recuperado, ou então pode ser perdido e assume-se a perda: e o FICA é a entidade que corre o risco no cinema, no audiovisual e na televisão.

As empresas privadas apoiam muitas vezes em espécies, em dinheiro não apoiam porque não temos receitas de bilheteira nem público, somos 10 milhões. Nos Estados Unidos um filme com

uma distribuição média se calhar, se for um *low budget* paga-se, mas aqui não, não é muito aliciante do ponto de vista financeiro para uma empresa, pelo menos com filmes de autor.

**VSD – E veria vantagens na criação de empresas que fossem simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras? Porquê?**

**MJS** – Não, acho o pluralismo uma coisa muito importante na democracia. A diversidade e a concorrência fazem com que as pessoas sejam mais criativas, e que as grandes concentrações não favorecem a escolha. Gosto de ir ao cinema e ter por onde escolher.

**VSD – Que apreciação faz do FICA e dos critérios com que tem atribuído subsídios?**

**MJS** – O FICA foi muito importante para a produção de um filme meu [*Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues], é uma fonte possível de financiamento e isso é importante quando há tão poucos filmes e tão pouco dinheiro em Portugal, portanto haver um sítio onde se faz mais investimento é importante, mas os critérios são eles que sabem: há uns que estão previstos na lei, nos regulamentos, e como eles querem recuperar o investimento, à partida analisam os projectos e haverá uns que lhes dão mais garantias do que outros.

**VSD – Como produtora, o que faz concretamente para que um filme seu seja distribuído e exibido do modo como lhe convém?**

**MJS** – Um produtor nunca está descansado, não é um trabalho que acabe porque um filme só está produzido quando estreou e quando e se lutou por ele o que se tinha a lutar, e depois ainda se vai lutar mais lá fora. Depois dos financiamentos, das equipas, das rodagens, das pós-produções, o meu trabalho passa por arranjar colocação internacional, vou à procura de distribuidores, mesmo que o filme não seja uma co-produção internacional. Tento colocar os filmes no circuito internacional via festivais, tento encontrar um festival onde o filme estreie, onde os distribuidores internacionais possam ver o filme. Faço as minhas listas, penso quais os agentes de vendas internacionais que hão-de defender bem o filme e vou atrás deles, e às vezes podem não estar interessados em nós mas não é por isso que vou deixar de tentar vender um filme no estrangeiro.

Se tenho um *sales agent* que quer um filme meu, trabalho em parceria com ele, tenho a obrigação de defender o filme e o realizador; posso tentar acrescentar algo ao trabalho com essa pessoa, posso dizer-lhe que um determinado distribuidor já me comprou um filme anteriormente, ou que gostou muito de outro filme que já tive apesar de não o ter distribuído naquela altura. É preciso conhecer o mercado e as pessoas, mas se for preciso também se faz o trabalho a partir do zero.

É importante a colocação de um filme num festival internacional, é uma plataforma importante porque o filme fica à vista, e lá vamos mostrá-lo, defendê-lo: é o nosso filme, não há quem o defenda melhor do que nós, os filmes são uma espécie de filhos do produtor. Portanto, não os largo na distribuição e vou à procura do distribuidor que acho que vende melhor o filme, tanto em Portugal como lá fora. Depois de encontrar os distribuidores – ou ao mesmo tempo, porque ele não se encontram de um dia para o outro – há a campanha, e as campanhas também são preparadas com os realizadores. Os distribuidores, perante um filme de autor, nunca estão à espera de um retorno milionário, portanto os seus orçamentos são muito controlados; mas é importante dar visibilidade ao filme, e há um trabalho que o produtor faz com o distribuidor: por exemplo, faço sempre desenhos de campanha, vou à procura de agências de publicidade que façam cartazes e apoiem em espécie, e quando chego ao distribuidor já vou com um pacote de coisas para lhe facilitar a vida e para que respeite o filme. Cada filme aqui é único, dá muito trabalho e não se podem enganar as pessoas numa campanha, não se pode fazer passar o filme por aquilo que não é.

**JJ – Se o distribuidor exigir que seja feito um novo poster ou novo *trailer* para distribuir no país de origem, como é que a Rosa Filmes gere isso? Já lhe aconteceu abdicar do conceito de um filme?**

**MJS** – Ainda não me aconteceu isso; temos algum controlo sobre isso, porque nos contratos há cláusulas para tudo. Ninguém é obrigado a usar o cartaz português na Rússia, onde ele pode não ser eficaz. Mas se surge um cartaz que não respeita o filme em absoluto e que parece estar a vender outra coisa, nesses casos tenho cláusulas travão, tal como não podem dobrar o filme e os actores, fazer cortes no filme: são coisas que não podem fazer, precisariam de uma autorização escrita e expressa e essa autorização não é só do produtor. No meu contrato com o realizador eu contemplo sempre essas situações, se ao produtor foi feito um determinado pedido, o realizador tem direito de aprovar, isto porque o filme não fica para a empresa de produção, não é assim que trabalhamos aqui.

Já tivemos filmes que saíram com outra imagem, mas que não o desrespeitava. Imagens que saíram lá fora, usando as imagens emblemáticas do filme mas com um design gráfico diferente, isso já aconteceu, mas não representa um problema, bem como refazer um *trailer*: cada distribuidor deve fazer o seu, os mercados funcionam de maneiras diferentes.

**VSD – A Rosa Filmes produz diversos filmes em simultâneo? Tem dimensão para o fazer ou só trabalha num filme de cada vez?**

**MJS** – Neste momento tenho três projectos em produção – um em rodagem, dois em pós-produção – e dois em desenvolvimento. Venho do mundo da advocacia para o mundo do cinema, tirei Direito, fiz as minhas pós-graduações em Direito, o meu estágio, trabalhei como advogada, depois fiz produção de teatro – adoro resolver problemas, estar nos bastidores a organizar coisas, acho que as peças de teatro nunca podem desaparecer, que os artistas são todos importantes e os filmes também me enchem de inspiração – e tenho uma entrada muito suave: quando era advogada da Rosa Filmes, trabalhava com o Amândio Corado que era produtor da Rosa Filmes, surge o convite para vir produzir cinema. Fiquei surpreendida, achava que precisava de ter *background* de cinema, cheguei a concorrer ao *master* de Produção e Distribuição da Fémis, mas não tive muito tempo para respirar porque tinha dois filmes para acabar, tinha que fazer a pós-produção de *A Mulher Polícia*, tinha os *Diários da Bósnia* [ambos de Joaquim Sapinho], mas fizemos sempre um de cada vez: quando acabámos o primeiro acrescentei o filme a todos os festivais possíveis e imaginários que consegui, depois estreei em Portugal e comecei a trabalhar no *Odete* [João Pedro Rodrigues]. Tive sempre vários projectos ao mesmo tempo, a Rosa Filmes estava a ser reinventada de maneira em que eu conseguisse funcionar: em suma, havia sempre mais do que uma coisa para fazer mas em fases diferentes, enquanto umas pessoas estavam a escrever havia outros projectos que já estavam em fase de financiamento, ou outros que estavam em pós-produção, até que chegámos a um momento em que eu tinha toda a gente a filmar ao mesmo tempo! Antes do Joaquim Sapinho acabar começou o João Pedro, e depois começaram logo os mais novos, uma obra conjunta de seis realizadores [*Corações Partidos*].

Dois filmes por ano seria o ideal, permitia uma boa cadência de produção, de trabalho deles e da produtora, porque estas coisas não se fazem sozinhas, ninguém consegue fazer um filme sozinho, nem o produtor, nem o realizador, ninguém. Ter mais do que um projecto em curso não depende da capacidade da produtora, acho que os filmes podem demorar mais ou menos tempo a fazer, o que interessa é que se faça tudo para que se tenham filmes que saiam ser o melhor possível: não há um número, mas há uma regra no ICA (uma das principais fontes de financiamento) que estabelece que um realizador não pode ter três filmes para fazer, só pode ter um de cada vez; por outro lado diz que uma empresa de produção não pode ganhar mais do que um projecto por concurso. Como há dois concursos por ano, dificilmente conseguiríamos financiar uma longa-metragem inteiramente lá fora, lá fora é um complemento.

**VSD – Nos dados recolhidos nas entrevistas a realizadores verificámos que há um considerável número de realizadores que crê que o ICA privilegia os produtores e não os realizadores. O que pensa desta posição?**

**MJS** – Há uma coisa incontornável chamada Lei do Cinema, que prevê que o Instituto deve apoiar obras de realizadores, valorizando o talento do realizador mas entendendo também que o financiamento deve ser gerido por uma empresa de produção, pelo produtor. Não sei se quando os realizadores discordam é porque preferem ser eles a fazer a gestão, e penso que há sempre coisas para rever, há coisas que podiam mudar e funcionar melhor: acho que há trabalhos diferentes e é preciso aceitar que há trabalhos diferentes. Quando me fez a primeira pergunta [papel do produtor] a minha tentativa foi responder que o produtor faz tudo, fala com o actor que está deprimido naquele dia, fala com o realizador que também está em crise, não está só aqui nos bastidores. Por outro lado há coisas que o produtor não sabe: não sei escrever argumentos para cinema, nem realizar filmes nem dirigir actores; não sou artista. Tento ter a melhor relação com os artistas, trabalhar para que eles façam os seus filmes, mas os filmes deles também são meus, defendo-os porque acredito neles. Há realizadores que conseguem ser argumentistas, há outros que só conseguem ser realizadores há os que conseguem ser argumentistas, realizadores e produtores, mas não sei se todos os realizadores gostariam de ser produtores de si mesmos: se quiserem, nada os impede, é muito fácil abrir uma empresa, vai-se ao registo de empresas e abre-se uma em cinco minutos.

Se na maior parte dos casos eles entendem que não deve haver um produtor como intermediário, isso quer dizer que acham que o produtor não acrescenta nada ao filme. Não sinto que o ICA privilegie os produtores em detrimento dos realizadores: os júris escolhem projectos de realizadores, não escolhem produtoras. Um realizador pode ir sozinho a concurso; um produtor não pode. Não sinto que seja privilegiada nas minhas relações com o ICA, tenho projectos do Joaquim Sapinho, do Manuel Mozos, do Vítor Gonçalves, do João Pedro Rodrigues e é o projecto de cada um deles que estou a representar, a resolver, para o qual estou a contratar, a tentar financiar.

**VSD – “O produtor não mete um cêntimo do seu bolso no filme”?**

**MJS** – A Rosa Filmes mete cêntimos, até vai buscar ao banco e está endividada, mas isto está errado. As empresas, por definição, são entidades jurídicas, são sociedades tendo em vista o lucro e as empresas de produção de cinema, na generalidade, não têm em vista ao lucro porque não existe lucro. As receitas dos filmes não chegam para cobrir o investimento que se faz nos filmes, precisamos de dinheiro estatal. Existe uma regra programática na Constituição da República Portuguesa que diz que o Estado deve assegurar a produção de obras de cultura, e é por via desse imperativo que o Estado legisla para assegurar que haja cinema, ópera, teatro, ainda que seja em condições miseráveis.

Isto não é a América. Na América tinha acesso a um subsídio que não era a fundo perdido, tinha o apoio de uma empresa e tinha de devolver cada dólar que me tinham emprestado. Aqui não tenho de devolver todos os euros, se tivesse de os devolver montava uma fábrica de iogurtes, de algo que as pessoas comprem imenso.

**JJ – Mas a política do FICA é um pouco essa.**

**MJS** – O FICA é capital de risco, investe em projectos que lhes possam devolver o investimento, mas o capital de risco, por definição, é de risco, assume-se o risco da perda e quando errarem no risco irão acertar noutros, uns projectos compensarão outros. Esse é um critério de gestão tendo em vista a recuperação do investimento e, eventualmente, a capitalização desse investimento pela criação de receitas, ou seja, uma margem de lucro. Mas o FICA não é a principal fonte de financiamento dos produtores de cinema de autor, é o ICA: os produtores e realizadores vão para a bicha, ficam à espera, e depois há oito filmes por ano – quatro filmes por ano, seis com o complementar, seis longas por ano, mais duas primeiras obras – num universo de 32 realizadores. Está toda a gente à espera de ter financiamento para fazer

um filme, depois esse financiamento, que é dinheiro a fundo perdido, não chega, e isso já me aconteceu. A partir de certa altura começámos a recorrer ao crédito porque é preciso pagar às pessoas, mas tudo isto está errado, apesar de tudo não somos uma associação sem fins lucrativos, a Rosa Filmes é uma empresa e não devia haver dinheiro que não fosse recuperável. As receitas de bilheteira não dão, as vendas nacionais não cobrem, portanto quando um realizador se queixa de que o produtor não mete um cêntimo no filme, o produtor pode dizer que o realizador também não faz filmes que levam as pessoas a comprar bilhetes. Além disso, uma coisa é não ter lucro, outra é ter prejuízo; um produtor não tem de falir a cada filme que produz. Isto é como nos tribunais, achamos sempre que há um lado mais certo do que outro, mas há sempre duas pessoas que têm um interesse legítimo a defender; é legítimo dizer-se que é injusto o produtor não correr o risco; só que o produtor está sempre a correr o risco; porque se o realizador quiser filmar 50 semanas quem abre falência é o produtor; se o realizador quiser ir embora quem tem que devolver o dinheiro e pagar às pessoas é o produtor. Há estes dois lados e não é possível trabalhar de costas voltadas, isso são casos mal resolvidos. Esta coisa do produtor contra o realizador é extraordinária para mim, é uma coisa de outra geração e que para mim não existe, não consigo trabalhar de costas voltadas para o realizador, é impensável. Há uma assunção de responsabilidade conjunt, para o bem e para o mal: não podemos achar que, se corre bem, é porque o realizador é extraordinário, e que, se corre mal, é porque o produtor é uma besta.

**VSD – A Rosa Filmes vê cada filme como um caso único. Já aconteceu um realizador precisar de mais tempo para filmar e a produtora apoiar essa exigência?**

**MJS** – Não é uma exigência, é uma necessidade. O tempo é muito importante para os realizadores e para os produtores, não se pode pensar que o produtor não tem o mesmo interesse que o realizador. O realizador é o artista, é estrela, tem que estar brilhante; o produtor tem que estar mais nos bastidores: é como eu vejo a coisa, mas se estas duas pessoas não estão a fazer o mesmo para o filme ser bem sucedido, então há um problema. Se é preciso mais tempo tem de se arranjar mais tempo, nunca um realizador na Rosa Filmes precisou de tempo e não o teve, já tive de pedir descontos a pessoas, descontos a empresas, conversar com o realizador, mas não foi uma exigência, foi para resolver um problema.

**VSD – Os gastos previsíveis com a música do filme são orçamentados?**

**MJS** – Quando a música está prevista sim, mas às vezes a música só aparece mais tarde. Eu posso estar a ler um argumento e achar que ficava bem a música tal, mas o realizador é que sabe se quer música ou não... e às vezes não sabe se quer música quando arrancamos, e isso pode ser um buraco que tem que se tapar, tem que se esticar para onde já não há.

**JJ – Então nunca tem uma ligação directa com o lado artístico do filme?**

**MJS** – Tenho! Leio os argumentos mas não faço exigências, não sou realizadora. Se imaginarmos que o Joaquim Sapinho, dono da Rosa Filmes, chega aqui e diz que vai fazer um filme de ficção científica, eu respondo-lhe que só pode ser um filme cómico: não há dinheiro para fazer ficção científica bem feita em Portugal: aqui estou a falar de dinheiro e ele está a falar da parte artística. Depois se ele me diz que devíamos arranjar ovnis e me pergunta se acredito em ovnis verdes, posso dizer que não acredito, e há muitas conversas deste género sobre o argumento: aquilo que as histórias têm de credível, sobre o que pode funcionar no argumento, ou até sobre o que é que o argumento quer dizer em Portugal, em França, que leitura pode ter um filme nos vários sítios. Há conflitos, mas depois há os filmes prontos, os problemas foram ultrapassados e isso é que conta no fim.

**VSD – Como é decidido o número de cópias que são distribuídas: que critérios regem essa decisão?**

**MJS** – Discute-se com o distribuidor. Há várias coisas aí: primeiro, o filme circula ou não internacionalmente? Faço sempre as cópias que sou obrigada a depositar no ICA, porque entrou no financiamento, e para a Rosa Filmes, uma cópia sem legendas e outra com legendas, em inglês ou francês, de acordo com a estratégia dos festivais – ou faço em duas línguas, uma em francês e outra em inglês, ou só uma legendada em inglês que é, apesar de tudo, a língua universal. A tiragem de cópias para festivais e circulação é da minha inteira responsabilidade: se eu tenho um filme a ser permanentemente requisitado para festivais, tenho que ter cópias para lhes poder dar resposta. Não vou deixar de ir aos festivais, não quero deixar de ir : por exemplo, o *Odete* [João Pedro Rodrigues] teve dez cópias em inglês e dez em francês, porque eu tinha muitas festivais ao mesmo tempo; *A Mulher Polícia* [Joaquim Sapinho], teve talvez 15 cópias em inglês, havia tantos pedidos de festivais ao mesmo tempo, em países diferentes, que não dava tempo para as cópias irem e voltarem, ou irem de uns para os outros, e essa gestão fazia-se. Em relação aos festivais sou eu a decidir, a perceber se tenho dinheiro ou não tenho dinheiro, onde é que invento dinheiro, isto porque o filme não vai deixar de ir, naquilo que depender de mim eu faço cópias e o filme vai a todo o lado; também não deixo que se façam projecções em DVD de filmes que sejam em 35mm, não deixo que haja coisas piratas por aí, o filme é para ser visto em salas de cinema.

Depois desta questão das cópias para circulação internacional, trabalho com um distribuidor, aí compreende-se quem é o público-alvo, se é mais para homens ou mulheres, para que faixa etária, a campanha está dirigida a quem, etc. Quando lancei o primeiro filme, achava que se deviam fazer umas 20 cópias porque o filme tinha de estar disponível, tinha que haver cópias do filme para as pessoas irem ao cinema e poderem escolher, e o distribuidor respondia-me que as cópias circulavam de uns cinemas para os outros: há coisas que os distribuidores sabem como funciona, hoje em dia já consigo perceber se um filme deve sair com uma tiragem de cópias maior ou menor, há uma aprendizagem que se foi fazendo, vai-se percebendo como é que as pessoas respondem aos filmes, aos actores, aos realizadores, mas essa decisão é tomada com o distribuidor.

Se o distribuidor me disser que sai só com uma cópia, isso é assassinar o filme à nascença, e então opto por tratar do assunto sozinha, mas à partida acho que um filme tem que sair com pelo menos 10 cópias – sendo que 10 é uma tiragem para um filme muito especial –, mas depende dos filmes, não são todos iguais. Cada filme é um filme e as tomadas de decisão em relação à distribuição e exibição são feitas a medias com eles, é um negocio deles e sabem aconselhar, e se depois tiver de lutar por alguma coisa diferente e contra-argumentar, faço-o.

### **VSD – Em Portugal não se fazem testes de visionamento com público na fase de pós-produção? Pensa que pode ser um procedimento vantajoso?**

**MJS** – A *sneak preview*, apanhar pessoas na rua e levá-las ao cinema de borla: acho isso muito interessante, acho mesmo, mas não sei o que diga em relação a isso. Acho que as revisões no nosso cinema não se davam nesta lei, neste ICA, o que há é uma falta de educação cultural, mais vasta do que a falta de educação cinematográfica. Os dinamarqueses têm uma coisa maravilhosa: os pais vão depositar a criançada no Instituto de Cinema, miúdos pequeninos, para irem brincar às profissões, aos realizadores! Nós aqui brincamos aos médicos, mas eles brincam aos realizadores: se nós, desde pequeninos, tivéssemos cinema, música, teatro, se os pais levassem os filhos a espectáculos, se a cultura fosse uma coisa acessível e fizesse parte da nossa vida desde pequenos, isto era tudo diferente.

### **VSD – Que vantagens e desvantagens vê nas co-produções internacionais?**

**MJS** – Imensas vantagens: melhores condições para os realizadores e para os produtores, um mercado novo para o filme – um ou mais, depende de quantos parceiros internacionais se arranjam. Não se fazem muitas co-produções nacionais mas quando são nacionais, não abrindo a perspectiva de um novo mercado, abre-nos uma perspectiva de melhores condições.

As desvantagens que possam vir de uma co-produção têm a ver com os termos com que se negocia essa co-produção; à partida, uma co-produção é uma vantagem, não há desvantagem,

podemos é não ter o benefício que esperávamos porque uma co-produção pode não abrir necessariamente as portas de distribuição desse país, por exemplo, que é a expectativa que se tem, ou o co-produtor pode não conseguir colocar o filme no mercado dele: tudo isso é possível, pode acontecer, é uma responsabilidade partilhada, são desvantagens que se traduzem em riscos.

#### **JJ – A Rosa Filmes também co-produz filmes estrangeiros?**

**MJS** – Já o fez com participações minoritárias, entrou num filme espanhol, num filme brasileiro e num filme irlandês, sendo que só o filme brasileiro estreou em Portugal, para o irlandês e para o espanhol não arranjei distribuidor.

Para co-produzir um filme tenho de acreditar no projecto, tenho de confiar no co-produtor – que o projecto vai ser feito, porque vou estar a arranjar dinheiro que vou ter que justificar, que vou ter que aplicar e o filme vai ter que se fazer –, portanto, há muitas propostas, anda tudo à procura de dinheiro mas ninguém anda à procura de parceiros verdadeiramente. Só acho que deva alinhar numa co-produção se o projecto for interessante para a Rosa Filmes, se acreditar no projecto, se houver confiança na produtora, se achar o realizador talentoso: no caso destas co-produções minoritárias uma desvantagem seria ficarmos associados a um projecto com o qual, no fim, não me identifico, que não saiu como se esperava.

Recebo muitas propostas que são analisadas criteriosamente, mas normalmente dou prioridade ao que estou a fazer, e há outra coisa aqui: nós não podemos estar só a achar que os nossos filmes é que são maravilhosos para exportar e para co-produzirem, também temos que ser capazes de nos identificar com parceiros. Idealmente, arranja-se uma empresa que também tenha filmes especiais, que também tome conta deles assim, mas em Portugal temos um constrangimento em relação às co-produções minoritárias: aquilo que conseguimos financiar em Portugal, para uma co-produção, não pode ser inferior a 20% do orçamento; ora, na Europa, os orçamentos não são de um milhão, são mais altos. Então tenho que ir para outro sítio, porque na Europa não posso senão apoiar um *low low budget* para dar 20%, um *low budget* francês é milhão e meio, dois, até aos três milhões é *low budget*!

#### **VSD – Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação de imagem e som e de pós-produção?**

**MJS** – Preciso de um período demorado de adaptação às novas tecnologias, mas lido bem com elas: vejo o que há de novo, fazem-se testes, eles experimentam as coisas e ou se adaptam ou não se adaptam, ou serve para o não serve para o filme, mas eu tenho de estar informada e de dar alternativas para que os realizadores possam escolher. Não percebo nada de técnicas, mas tenho quem me ensina: se a Sony anda a fazer demonstrações, vou lá mas não vou sozinha, vou com mais pessoas que me traduzem tudo por miúdos, que me ajudam a esclarecer dúvidas.

Quando foram as apresentações das câmaras de filmar ultramodernas andei a ver essas coisas, mas quem costuma fazer pós-produção funciona como fonte de informação, são os técnicos de som e de imagem quem traz as novidades, ou mesmo os fornecedores que, quando têm coisas novas para alugar, emprestam esse material para se experimentar, mas não o emprestam a mim, preciso de arranjar alguém do som que faça testes, que veja se é melhor, se pior, como funciona, e depois sim, posso dizer ao realizador que esta coisa é muito melhor do que a última que usámos, e ele ou quer ou não quer.

#### **VSD – Pensa que a divisão entre “Cinema de autor” e “Cinema comercial” é realista no contexto português?**

**MJS** – Para mim cinema é cinema: quando falo em “cinema de autor” é apenas para nos distinguir do planeta “América”; tenho lá um amigo produtor, mas sei que ele é de outro planeta: é ele que escolhe os argumentos, os realizadores, funciona ao contrário de nós. Aqui, ajudo em tudo o que posso na parte artística, posso dizer que não gosto de ovnis verdes, mas é o realizador que decide se ficam verdes depois de conversar comigo: em suma, o que muda é o

grau de interferência naquilo que é artístico; e aqui há uma diferença, por isso estou a chamar ao que fazemos cinema de autor.

Os filmes que produzo são especiais, são assinados pelo Manuel Mozos, o *Quatro Copas*, pelo Joaquim Sapinho, *A Mulher Polícia* e os *Diários da Bósnia*: são filmes que têm uma assinatura que é a deles, são produzidos pela Rosa Filmes mas têm essa assinatura, os filmes são diferentes dependendo de quem os realiza. Há filmes assumidamente e à partida feitos com a ambição de fazer espectadores, enquanto outros nascem com a ambição de deixar marcas nos que os vão ver: essa é uma diferença fundamental. Os filmes são para ser vistos, são para os outros, ficam para sempre, e o importante é que deixem marcas em quem os vê, como os livros: há livros e filmes que fazem parte da minha vida, dos quais nunca me vou esquecer, e isso é a coisa mais importante nos filmes que produzo. Se deixam marcas numa pessoa ou num milhão de pessoas, bem, era bom que fosse num milhão, mas isso não posso garantir e quero filmes únicos – mas claro que é erradíssimo, do ponto de vista do negócio, pensar que se o filme for visto apenas por uma pessoa, continua a valer a pena. A questão talvez seja ideológica para os mais velhos; para os mais novos são questões de ajustamento de mercado, de concorrência e de posicionamento.

### **VSD – Quais os principais trunfos e fragilidades do cinema que é feito em Portugal?**

**MJS** – Pergunta muito difícil: não paramos para pensar nisso, para pensar no todo e fazer uma análise de trunfos, de pontos fracos e de pontos fortes. Grande trunfo é o Manoel de Oliveira, o realizador mais antigo do mundo é português. O nosso cinema é especial, o português é uma língua especial e isso é um trunfo, não é uma fragilidade; há muito talento em Portugal, é outro ponto, mas não nos devemos pôr em bicos dos pés com estes trunfos porque eles, só por si, não chegam: para vermos a maior fragilidade basta termos uns *décors* extraordinários, uns actores belíssimos, uns realizadores talentosíssimos, mas começarmos a inchar para parecermos ser de um tamanho que não somos.

Temos muito bom cinema, muitos bons cineastas e temos muito talento. Somos diferentes porque se fala muito português pelo mundo, mas no Brasil eles acham que nós falamos português arcaico e somos legendados: não percebem nada do que dizemos. A língua é muito falada, mas na Europa somos únicos e isso é um trunfo. Temos um cinema muito especial, as fragilidades surgem quando tentamos competir com territórios com que não podemos competir: é importante que nos aperfeiçoemos, não sou nada contra a fazerem-se *blockbusters* portuguesas, mas é um território em que é muito difícil competir e há países que nos levam anos-luz de avanço, depois não os conseguimos exportar, mas isso pode ser aperfeiçoado.

Temos grandes embaixadores, comecei por falar no [Manoel de] Oliveira mas a importância dele não se resume à idade, ele continua a fazer filmes e é um homem notável, tem mais de cem anos e é incontornável, é poderosíssimo, pôs o cinema português no mapa e abriu caminho para muitos outros. Somos muito respeitados lá fora, as pessoas gostam do nosso cinema, mas em Portugal não existe a consciência de que o cinema português é apreciado verdadeiramente no estrangeiro.

Também somos um país onde o cinema é muito livre: apesar dessa ideia de que o ICA privilegia os produtores em detrimento de realizadores, temos subsídios a fundo perdido, temos cinema: são muito poucos filmes, faltam condições, o apoio é o mesmo há não sei quantos anos, mas mesmo assim existe essa possibilidade. Somos livres: o João César Monteiro fez um filme negro, é um exercício de liberdade que não é comum ver-se ou ser admitido, há coisas que fazem de nós um país muito corajoso e somos apreciados por isso – e isso é um trunfo lá fora mas cá dentro é uma desvantagem, as pessoas lêem determinados sinais ou como irresponsabilidade, ou como falta de respeito.

Mas há coisas que podem mudar para melhor, há pontos fracos para mudar como essa coisa de uns contra os outros, isto podia ser muito mais simples com melhores relações de vizinhança, equipas mais coesas: quando há problemas, há mesmo problemas; os filmes dão muito trabalho a fazer, mas o resultado é muito gratificante.

Devia haver uma competição mais saudável, mas não há; compreende-se de onde isso vem: são subsidiados oito filmes por ano, e um tão pequeno número gera uma competição assassina. Se

pudesse mudava algumas coisas, mas isto somos nós a achar que conseguimos mudar as coisas sozinhos, e não podemos: os produtores teriam que se entender melhor entre si, teriam de se entender melhor com os realizadores; também os realizadores deveriam entender-se melhor entre si, mas a competição leva-nos a esta predisposição, ao instinto de sobrevivência que complica tudo. O conflito traz mudanças e é inevitável, não é necessariamente mau, mas não pode ser permanente e tem de se perceber qual o seu propósito. ■