

## ENTREVISTAS

com produtores



Tino Navarro (MGN Filmes): “A quota nacional do cinema português é um décimo da média europeia. Porquê?”

**Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano**

TINO NAVARRO nasceu em 1954, em Vila Flor, e começou a trabalhar na produção de filmes em 1972, depois de regressar de França, para onde emigrara em 1969. Trabalhou na Cinegra — jornal de actualidades cinematográficas *Vip 87*, em cinema publicitário, e entre 1974 e 1981 foi professor de português e francês. Dedicou-se à produção de espectáculos musicais, e em 1987 fundou a produtora MGN Filmes; um ano depois produzia e distribuía a sua primeira longa-metragem, *A mulher do próximo* (José Fonseca e Costa, 1988), que foi um sucesso de *box office* em Portugal e recebeu o prémio de melhor filme no festival internacional de Huelva. Desde então produziu e co-produziu mais de vinte filmes, entre os quais *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995), *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997), e *Zona J* (Leonel Vieira, 1998), que ficou entre os cinco filmes com maior número de espectadores desde sempre exibidos em Portugal. Também produziu *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos, 2007), *A esperança está onde menos se espera* (Joaquim Leitão, 2009, de que foi co-argumentista com Manuel Arouca) e *A bela e o paparazzo* (António Pedro Vasconcelos, 2010). Alguns dos filmes que produziu têm sido seleccionados por festivais internacionais: *Portugal, SA* (Ruy Guerra, 2004) pelo Festival de Moscovo, *Um tiro no escuro* (Leonel Vieira, 2005) pelo festival de Shanghai. Tino Navarro presidiu à direcção da Associação de Produtores de Cinema entre 1993 e 2000 e é membro da European Film Academy. Em 1998 foi Presidente do Júri do III Festival Internacional de Cinema Independente de Orense - Forum Cinematográfico do Eixo Atlântico.

**VSD – A produção cinematográfica em Portugal está bem como está, ou tem de mudar? E, se tem de mudar, como deve mudar, e porquê?**

**Tino Navarro** – Produzo filmes como entendo, portanto nada tem de mudar. Se a pergunta é: ‘a política do Estado tem de mudar ou não?’, isso é o que menos me interessa e do meu ponto de

vista é o menos importante. Em Portugal a discussão sobre o cinema é sempre em torno do dinheiro do Estado e dos subsídios, e isso é a pior coisa que pode haver, porque se esquece o fundamental desta actividade, que são os filmes em concreto. Se a pergunta é: ‘o que acha relativamente aos filmes produzidos em Portugal’, então poderia responder, ‘de que ponto de vista?’ Há um ponto de vista incontornável: existe um mercado em Portugal, há entre 16 e 17 milhões de bilhetes de cinema vendidos em Portugal, mas só 2% é que vão para o cinema português, sendo que a média europeia anda por volta dos 20%. Portugal é, neste aspecto, um país de terceiro mundo; essa realidade deve, ou não, mudar? É bom que mude, ou não é? Porque é que ela existe e como é que pode ser alterada? Isto é que são coisas concretas. Mas também podemos dizer: ‘não, eu tenho um ponto de vista meramente pessoal, gosto muito dos filmes que se fazem em Portugal, ou da maioria deles, e acho que se deve fazer esse tipo de filmes, independentemente dos resultados que eles tenham ou não tenham’ – é outro ponto de vista.

Por mim, produzo os filmes que entendo, escolho o que quero produzir e com quem trabalho. Trabalho com realizadores, colaboro com eles como com muitas outras pessoas; o cinema é uma actividade colectiva, envolve muita gente, todos eles são importantes — se não forem importantes não estão lá. É evidente que há pessoas mais importantes do que outras: o actor principal é mais importante do que o figurante; mas o figurante também é importante, senão não haveria ali figurantes. É um equívoco pensar no produtor como alguém ao serviço do realizador: trabalho em colaboração com vários realizadores, ou seja, quando trabalho com um estamos ambos a fazer o mesmo filme. É dramático quando há várias pessoas – mas isso pode acontecer entre realizador e produtor, com o director de fotografia, pode acontecer com os actores – que estão a fazer filmes diferentes! As coisas correm bem se todos estão a fazer o mesmo filme e têm claramente na cabeça qual o filme que estão a fazer.

Isto significa que não vou mudar o que estou a fazer, vou mudando. O que é que mudo? Mudo de acordo com aquilo que me apetece fazer. Em primeiro lugar, faço os filmes que me apetece fazer; em segundo lugar, faço-os com as pessoas com quem quero trabalhar – estou a falar de coisas meramente pessoais, outros produtores terão as suas razões, como cada realizador e actor tem as suas razões. As pessoas podem fazer as coisas por dinheiro, por amizade, pelas mais variadas razões. Nunca foi sonho meu fazer filmes: comecei a trabalhar, por razões circunstanciais e práticas, numa produtora cinematográfica – não fazia propriamente filmes de longa-metragem porque em Portugal, em 1972, não existia produção de longas-metragens com um mínimo de regularidade, era uma coisa completamente desorganizada –, fui trabalhar para uma produtora que fazia publicidade, fazia filmes institucionais e uma coisa que desapareceu das salas de cinema, o jornal de actualidades. A minha primeira actividade em cinema foi fazer esses jornais de actualidades, que tinham entre 10 a 15 minutos de duração e passavam antes dos filmes nas salas de cinema. Caí no cinema um pouco de pára-quebras. Mas, a partir daí desenvolvi conhecimentos e capacidades que me levaram, anos mais tarde, a ser produtor. Fui assistente de produção, chefe de produção e director de produção, fiz toda uma carreira que passou também pelo conhecimento concreto e prático do processo produtivo, que não tem nada a ver com o papel de produtor; mas é evidente que um produtor que domine bem todo o processo produtivo estará mais habilitado a poder ser produtor. Mas não é uma condição, podia ser produtor sem perceber como, na realidade, se produz o filme.

### **VSD – Quais as funções e papel do produtor?**

**TN** – Existem fundamentalmente três funções que estão sobre o “chapéu-de-chuva” do produtor, mas todas elas são diferentes e têm nomes diferentes; em Portugal há uma grande confusão relativamente a essas funções. Em primeiro lugar temos o produtor que trabalha criativamente o projecto com o realizador, ou com outras pessoas: acontece muito no cinema internacional – em Portugal menos, mas também já acontece – um projecto é desenvolvido por um argumentista e por um produtor, eventualmente, e o realizador é contratado *a posteriori* (e, quando vem, traz o seu ponto de vista para o projecto e a sua maneira de trabalhar e até há modificações).

Mas o produtor pode não ter esse lado criativo, há muitos projectos que não têm essa componente por parte do produtor. O trabalho criativo é também um trabalho prático, porque

entre produtor e realizador define-se como é que o filme é feito, como é que aspectos práticos – aspectos financeiros, escolhas de equipas, etc., – condicionam, de alguma maneira, o processo criativo. Esse é um lado que o produtor tem e que o leva a receber o *Oscar* de Melhor Filme, o *César* de Melhor Filme, o *Goya* de Melhor Filme, o *Donatello* de Melhor Filme: estou só a falar dos prémios mais importantes do ponto de vista cinematográfico, quer nos Estados Unidos quer na Europa.

Depois o produtor pode ter outro papel, o de produtor executivo, que contrariamente àquilo que se pensa em Portugal, não é a pessoa que organiza a produção no terreno: o produtor executivo é a pessoa que vende o projecto, que financia o projecto, que, pelos seus contactos, por acreditar que aquele é um bom projecto, o consegue vender a terceiros. O papel do produtor executivo é um papel que tem a ver essencialmente com o financiamento do filme e ele desempenha esse lado prático, financeiro, que é importante no projecto criativo porque vai condicionar, de alguma maneira, todo o processo de produção do filme, e vai criar mais ou menos dificuldades à concretização do projecto tal como ele foi pensado. Há uma constante, na produção cinematográfica: por mais dinheiro que se tenha, ele nunca chega. Mesmo os filmes que têm 200 milhões de dólares de orçamento (para nós é uma enormidade) estão sempre a queixar-se de que não têm dinheiro nem tempo suficiente para fazer o que queriam.

Depois há o lado mais terreno da produção, a gestão do orçamento, a negociação dos actores, toda a construção que cabe ao que, no sistema americano, se chama *line producer*. É uma função que, em Portugal e até por falta de dinheiro, é muitas vezes o produtor que faz; outras vezes é partilhada entre produtor e director de produção – que pode ter alguma autonomia para negociar e para tomar decisões, autonomia que lhe é concedida pelo produtor. Em Portugal, há produtores que não desempenham essa função, há outros que a desempenham a 100% (não têm dinheiro para pagar um director de produção, e acabam por ser eles próprios a encarregar-se disso). Portanto temos essas três funções que são completamente diferentes, e que no cinema mais desenvolvido são desempenhadas por pessoas diferentes; nos genéricos dos filmes, principalmente dos americanos, vocês vêem quatro produtores, sete ou oito produtores executivos, e por aí adiante. Em Portugal não, mas isso tem a ver com as nossas limitações da estrutura de produção, com os meios financeiros que levam a que as equipas sejam reduzidas, a que várias pessoas acumulem cargos, um conjunto de constrangimentos que temos, por força dos meios financeiros de que dispomos.

O meu papel principal é o de produtor: há certo tipo de filmes que quero fazer, procuro fazer filmes que, de alguma maneira, reflectam a nossa realidade e o país que somos, e que tenham um olhar e um ponto de vista: mesmo nos filmes aparentemente mais ligeiros há sempre uma componente sobre a sociedade (ou procuro-a e por vezes posso não conseguir exprimi-la), sobre a maneira como ela se organiza, as relações sociais, as relações familiares, a sua evolução. Tenho essa vontade, é o tipo de filmes que gosto de fazer, uns com uma componente social mais forte, até mais política, outros menos, mas sempre sobre a nossa sociedade, sobre a nossa língua e cultura. Depois, tenho uma preocupação adicional: de nada me serve que a minha reflexão ou a história que quero contar seja excelente se não souber comunicar bem, ou seja, não falo para as paredes, falo para os 16 milhões de espectadores de cinema – infelizmente não são 16, são dois a três milhões que vão sistematicamente ao cinema – portanto, e em primeiro lugar, quero comunicar com os portugueses; depois também falo para os milhares de pessoas que vêem os filmes em DVD e para os milhões que os vêem na televisão, e ao falar para eles tenho de ser eficaz; posso decidir fazer um filme sabendo que ele é para uma parte muito minoritária da sociedade portuguesa, mas tenho de saber comunicar com esse público: este é um dos papéis do produtor (mas também do realizador, como é óbvio), saber o que está a fazer e porque é que está a fazer aquilo e não outra coisa qualquer. Fazemos sempre opções – os recursos são finitos, como as pessoas estão a perceber cada vez mais; tem de haver opções, e eu faço as minhas: tenho a preocupação de falar sobre Portugal, falar um sobre o mundo português ou um outro um pouco mais vasto do que Portugal, porque abarca outras realidades (os outros países que falam português, as comunidades emigrantes portuguesas). Quer do ponto de vista da temática, quer do ponto de vista dos destinatários, há aqui duas coisas separadas: uma coisa é fazer filmes sobre certa temática, outra é ter como destinatárias certas pessoas, até porque, conhecendo como

conheço a indústria cinematográfica internacional e mundial, cheguei, há muitos anos, a uma conclusão muito simples: o mercado revela-nos que, com raras exceções (curiosamente as exceções mais marcantes são, neste momento, a Índia e os Estados Unidos) está dividido em duas realidades completamente diferentes: por um lado temos um conjunto de filmes transnacionais, que são normalmente os filmes de Hollywood — não são os filmes ‘americanos’, porque os americanos produzem 600 filmes por ano mas a maior parte deles não viaja nem estreia nas salas de cinema — é o cinema de Hollywood que é um cinema transnacional, quer do ponto de vista da temática (apesar de se centrar muito sobre a realidade americana), quer sob o ponto de vista dos seus públicos. E depois temos os cinemas locais, e assim temos o mercado dividido, é esta a realidade. Os países-exceção são os Estados Unidos, onde o cinema é quase totalitário, e a Índia onde o cinema indiano é praticamente totalitário, e depois temos o cinema de Hollywood a dominar a maior parte dos mercados embora com exceções; por exemplo, neste momento, as exceções mais curiosas são a Coreia do Sul e o Japão, onde há dez anos o cinema americano era totalitário e hoje o cinema nacional tem mais de 50% de quota de mercado. Devíamos olhar para esses exemplos, porque há muita gente que defende que este estado de coisas não se pode mudar. Na Coreia do Sul e no Japão (o Japão foi ocupado depois da 2ª Guerra Mundial, a Coreia do Sul teve uma guerra nos anos 50 e foi ocupada pelos americanos também) a presença americana, do ponto de vista político, militar, económico, social, foi fortíssima e, ainda por cima, trata-se de países saídos de duas guerras devastadoras: não havia cinema nacional e o cinema americano era dominante; ora, nos últimos anos, provavelmente fruto de políticas interessantes e de visão de futuro, as coisas mudaram, e neste momento é mais fácil na Coreia um filme coreano ser um grande sucesso do que um filme americano.

Na Europa comunitária, que é a realidade mais próxima de nós, temos uma quota nacional média que ronda os 20 e tal por cento, com países mais fortes como a França e países mais frágeis como Portugal; mas há uma média, na qual infelizmente Portugal está no fundo. Equiparados a Portugal, com quotas de mercado tão pequenas, só mesmo alguns pequenos países do antigo bloco leste, que não tinham autonomia ou estavam englobados noutros países maiores, e depois, com a fragmentação política, fruto da queda do muro de Berlim, se constituíram em pequenos países, a Estónia, a Lituânia; fora isso a maior parte dos países tem quotas de mercado pelo menos na ordem dos 15% – este é o nosso drama: nós, sendo um dos países mais antigos da Europa, com uma unidade territorial das mais antigas da Europa e tendo uma língua que é própria (porque nesses países ainda por cima têm o reflexo da língua dominante que os envolve, ora o alemão, ora o russo), temos uma quota de mercado marginal e, aparentemente, ninguém se preocupa com isso.

Isto é dramático para nós, porque enfraquece a nossa língua, a nossa cultura, enfraquece inclusive a nossa identidade, e dir-me-ão ‘mas tem que ser assim?’, e eu digo que não, digo que podemos competir com os filmes americanos – apesar da desproporção de meios, que se reflecte quer nos filmes quer em tudo o que é o lançamento dos filmes e as campanhas de marketing, de todo o dinheiro que se gasta neste processo –, digo que podemos competir com eles. O curioso é que há muita gente contra o cinema americano, em particular contra Hollywood, mas que abre as portas escancaradas ao cinema de Hollywood desistindo da luta, fechando-se num discurso autista, de autor, do tipo ‘faço o que me apetece e estou-me nas tintas para o público,’ e, ao mesmo tempo, lançam os maiores anátemas sobre o cinema de Hollywood, esquecendo que algum dele é muito bom.

O que acho brilhante é que a maior parte das pessoas adora John Ford, Howard Hawks, Hitchcock, cineastas de estúdio, que nunca escreveram uma linha, nunca escreveram um argumento: é uma contradição absoluta na história do cinema, que é uma arte popular, uma arte de massas, que rapidamente se popularizou desde o seu nascimento com os Lumière, com o Méliès, com o cinema mudo; como é que posso achar que o John Ford conta histórias, que diz que uma história tem princípio, meio e fim, é o nosso ídolo, se depois faço exactamente o contrário, como aqueles senadores e congressistas americanos republicanos que acham que o casamento e a fidelidade são valores fundamentais e que depois, dia-a-dia, fazem o contrário?

Eu gosto muito dos filmes do [Frank] Capra; se quisessem um exemplo do cinema social que procuro fazer, ele tem a ver com a experiência capriana, sobretudo no período da grande depressão e depois do *New Deal* do Roosevelt; era um cinema de valores, de princípios, que não pretendia mudar o mundo mas procurava contribuir para um olhar positivo, uma luz ao fundo do túnel, porque de facto a situação era dramática, e aquele cinema acreditava nos valores humanos, da solidariedade, da humanidade. É um bocado o que procuro fazer; depois, cada filme é um filme, há filmes que saem melhor do que outros, acontece a todos, seja onde for, em qualquer lado do mundo. Quem julga que só faz obras-primas está completamente enganado; os filmes dependem de muitos factores, nem sempre se escolhe bem, e cada filme é diferente dos outros.

Voltando à vossa pergunta: não vou mudar nada, vou é fazer histórias novas, mudo à medida que a sociedade vai mudando. Por exemplo, o *Adão e Eva* [de Joaquim Leitão] é um filme de 1995, a história do filme é sobre uma coisa que continua a ser actual: uma mulher bissexual queria ser mãe sem ter o ónus de ter um pai, um marido, mas acaba, na cena final, a ter uma criança com três pais, dois homens e uma mulher – que coisa mais revolucionária, ou seja, reflectindo a sociedade portuguesa da altura, mas era um filme que procurava apontar caminhos, tinha a ver com uma nova sexualidade que ainda vai ter que fazer um longo caminho para entrar no quotidiano das pessoas e ser aceite. Tenho procurado reflectir muito sobre as famílias e sobre a relação familiar: fiz um filme chamado *Adeus, Pai* [Luís Filipe Rocha, 1996], sobre uma criança que queria ter um pai que não tinha, e inventa uma história onde mata o pai para poder estar com ele, uma coisa violentíssima, contada num tom ligeiro, mas que é um drama fortíssimo. Ele escreve uma redacção na escola onde conta as férias com o pai, mas como o pai não passa férias com ele, não lhe liga porque é um executivo – outro problema das sociedades actuais, os pais não têm tempo, ou porque não têm dinheiro ou porque têm dinheiro a mais – e ele mata o pai, escreve um texto onde inventa para o pai uma doença fatal para o pai mudar e ter tempo para ele: é uma coisa de uma violência enorme.

Acabei recentemente de fazer um filme do ponto de vista de um pai: quando nos acontece alguma coisa, quando ficamos doentes, velhos, o que gostaríamos que os nossos filhos fizessem por nós? E será que eles pensam nisso? No fundo é uma história sobre como gostaria que o meu filho me tratasse, à mistura com outras coisas que têm a ver com a ausência de valores na sociedade, com o peso pago por quem tem valores; o filme pode ser mais ou menos conseguido, mas era sobre isso, procuro ter sempre este tipo de reflexão. Mudo de acordo com a mudança da sociedade e de acordo com aquilo que entendo que uma coisa é, ou que deve ser, mesmo que não esteja a ser discutida, mas pode vir a sê-lo.

Nos anos 90 fiz um filme sobre o drama que a droga é [*Tentação*, Joaquim Leitão, 1997], e isto porque na altura era um problema muito forte na sociedade portuguesa. Vi nos jornais duas pequenas notícias, uma sobre uma viúva transmontana que um dia se entrega no posto da GNR da Vila e diz que acabou de matar o filho, que era drogado; ela via-o sofrer tanto que preferiu matá-lo para não o ver sofrer mais. A outra era uma senhora do *jet set* internacional que tinha um filho dependente de drogas duras e tinha feito de tudo para tentar fazê-lo sair delas, pagou-lhe clínicas em todo o lado, mas nada resultou; em desespero, para se aproximar do filho, começou a drogar-se para partilhar a dor com ele: são dois sacrifícios de mães completamente inacreditáveis; decidi fazer um filme sobre uma pessoa que se apaixona por outra e faz tudo para a salvar; tem componentes religiosas muito fortes. Curiosamente, quem melhor recebeu o filme foi a Igreja Católica. Toda a gente pensava que ia ser um filme polémico e as melhores críticas, que melhor perceberam o filme, vieram da imprensa católica, coisa que me deu bastante prazer, porque, não sendo católico nem religioso, tive formação católica e um conhecimento bastante profundo da religião católica.

**VSD – Portanto, é a sua produtora que vai desenvolvendo projectos e posteriormente contrata realizadores, é isso que se passa maioritariamente?**

**TN – Não, trabalho da maneira mais variada possível. Tanto recebo argumentos – propostas de realizadores ou de não realizadores – como parto de pequenas notícias que tenho para contratar**

pessoas que desenvolvam projectos ou para escrevê-los; às vezes as circunstâncias obrigam a que tenha de escrever eu, acontece-me em casos pontuais.

O que tenho é de ver se o projecto me interessa o suficiente para lhe dedicar o meu tempo e o meu dinheiro. As pessoas também são importantes nesta equação: as pessoas com quem vou trabalhar interessam-me, ou não? Depois há um processo evolutivo de desenvolvimento do projecto, de escrita do projecto: normalmente desenvolve-se, escreve-se, rescreve-se ou escreve-se uma outra versão, não acredito que haja primeiras versões perfeitas, é um equívoco que se vê muito no cinema português. Há falta de trabalho no argumento e mais vale trabalhar o argumento muitas vezes, porque é mais barato, do que partir para um filme com um mau argumento. Há um ditado no cinema que diz que é possível fazer um mau filme de um bom argumento mas é impossível fazer um bom filme de um mau argumento, e isto é verdade.

#### **VSD – Produz diversos filmes ao mesmo tempo? A sua produtora tem dimensão para isso?**

**TN** – Não é uma questão de dimensão. O processo de produção de um filme seriamente levado é longo, demora anos, e como produzo com regularidade um filme ou dois por ano, isso significa que tenho sempre filmes que estão em fases diferentes, é a única maneira de ter uma produção regular. Para uma produtora ter uma actividade regular e sendo que o tempo médio de um filme é de dois anos (com a escrita do argumento, filmagens, pós-produção, e a estreia), isto significa que tem de haver sempre um cruzamento de projectos em fases diferentes: neste momento estou na pós-produção de um filme, dobragens e músicas, estou a preparar um filme para ir filmar e tenho vários projectos que estão em fase de escrita, há este encadeamento.

#### **VSD – Gostava de abordar especificamente a questão do financiamento, mas há pouco referiu que o seu trabalho é mais de produtor.**

**TN** – Acumulo as várias funções. Também trato do financiamentos dos filmes; o que acho é que o acento tónico da discussão, em Portugal, é sobre o financiamento dos filmes e, em particular, sobre o financiamento do Estado, quando deveria ser sobre os filmes que fazemos. Um filme pode custar dez mil euros e não ter problema nenhum de financiamento. Para um filme que custe 100 mil ou 200 mil euros não preciso de financiamento do Estado. Mas primeiro quero saber qual é o filme, saber se me interessa, se quero fazê-lo; só depois quero perceber quanto é que o filme irá custar. Imaginemos que o argumento está feito e que me chega aqui: a primeira coisa que faço é lê-lo, depois digo se gosto ou não gosto, se acho que deve ou não ser feito, e só depois de responder a essa pergunta é que vou fazer outra pergunta: ‘para fazer isto bem, do que é que preciso?’, porque cada filme tem os seus problemas específicos; só depois de responder a essa pergunta é que faço outra, ‘como é que faço, financio isto tudo do meu bolso ou arranjo parceiros para financiarem comigo este projecto, e nesse caso quem são esses parceiros e que estou disposto a dar-lhes?’ Essa pergunta é a última desta cadeia de processos, e acho que é completamente errado pôr as coisas assim.

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

**TN** – Mas não se limita. A distribuição do dinheiro depende da sensibilidade de cada um. Quando olho para um projecto, vejo quanto é que as coisas custam, e aqui trata-se de uma decisão estratégia minha: temos uma característica muito particular no nosso cinema: a nossa produção é pouco maleável, pouco flexível; ao contrário dos países mais desenvolvidos, o equipamento, os actores, os técnicos, custam o mesmo, independentemente do projecto; nos Estados Unidos fazem-se filmes de 10 mil dólares e outros de 200 milhões; os actores que ganham 20 milhões num filme podem ganhar 100 noutra. Em Portugal, não: o actor quer lá saber do orçamento, diz-me é que ganha 500 euros por dia, que essa é a sua tabela (há sempre excepções, curtas metragens ou trabalhos por amizade, mas estou a falar do que é regra na produção cinematográfica). Isto tem duas consequências: primeiro, dificilmente se produzirá bem um filme, a não ser que tenhamos um mínimo  $x$  (desde que o filme não se resume a duas

peças, dentro de um quarto, a falar uma com a outra: aí pode custar muito pouco dinheiro). Depois, temos de ter em conta as características do mercado e a combinação das várias fontes de financiamento teoricamente possíveis.

Há uns anos calculei o financiamento público dos meus filmes e andava por volta dos 35% dos custos de produção; mas há filmes em que pode ser 50%, há outros em que é menos, porque tenho normalmente capacidade para encontrar parceiros com quem produzo filmes, desde distribuidores a canais de televisão; a minha realidade é, talvez, muito diferente da de outros produtores, mas acho que por culpa deles; é uma questão de opção. A preocupação deles é obter o subsídio do Estado e pensar que com o subsídio do Estado se faz o filme. Eu também uso o subsídio do Estado, se o tiver é evidente que o uso, tenho tanto direito a ter subsídio do Estado como qualquer outro.

Não tenho qualquer preconceito relativamente ao financiamento do Estado: acho que o Estado não faz a mínima ideia de porque é que gasta não sei quantos milhões na produção cinematográfica, não tem objectivos, não define esses objectivos, não pede responsabilidades, portanto, assim, vale tudo. O Estado devia decidir quais as razões porque apoia a produção cinematográfica, e quais os objectivos que visa alcançar com esses apoios, como faz noutras actividades. E depois, tendo objectivos, devia fazer balanços, devia querer saber se se atingiram os objectivos ou não, para corrigir os erros cometidos — eis o que deveria ser, nesta matéria, a política do Estado. O objectivo tanto pode ser o de fazer filmes para ir a festivais internacionais, como o de fazer filmes para as salas e para os espectadores. Mas definam-se objectivos, porque um dos grandes problemas desta actividade, e particularmente da actividade do Estado nela, é que, sem objectivos, vale tudo, ninguém é responsável por nada, e portanto queimam-se milhões de euros.

**VSD – Para alguns realizadores, o modo de relacionamento entre o ICA e os filmes está errado, porque o ICA privilegia os produtores e não os realizadores.**

TN – É uma opinião como qualquer outra. Qualquer realizador pode ser produtor, é simples. Se quer ir ao concurso do ICA – aliás, só em Portugal é que pode ir ao concurso do ICA, nos outros países não pode –, constitui uma empresa e vão para concurso, qual é o problema? Sempre houve em Portugal produtores-realizadores, ou realizadores-produtores, não vejo nisso drama nem problema nenhum; mas há drama se as pessoas querem o dinheiro e o poder sem terem a responsabilidade, porque isso é o que está mal neste sistema: os realizadores podem ir a concurso, recebem dinheiro, têm o poder inerente a esse apoio, e depois não têm a responsabilidade: se a coisa corre mal, quem se lixa é o produtor.

**VSD – É verdade que “o produtor não mete um cêntimo do seu bolso” no filme que produz?**

TN – Não tenho obrigação nenhuma de financiar este filme ou aquele, a única coisa que acho é que quando as pessoas assumem compromissos devem cumpri-los. Se um produtor diz “não financio”, é um problema entre ele e o realizador. Esse é o lado errado da visão de alguns realizadores: há realizadores que acham que têm um direito divino, tal como os reis antigamente tinham, de filmar, e acham que os outros — o Estado, mais uns quantos burros, produtores e distribuidores — têm de pagar para eles filmarem. Ora eu não acho que ninguém tenha direito nenhum, para mim tanto tem direito a filmar o senhor não sei quantos como o senhor que está ali a apanhar o lixo, é um cidadão como outro qualquer; mas direito divino não têm, porque todas as pessoas são iguais, não há ninguém que seja mais igual do que outro, e o problema é que na cabeça dessas pessoas está o principal erro disto tudo, acham que são mais do que os outros e que tem direito a mais do que os outros. Quem quer ser realizador tem todo o direito de lutar por ser realizador, e das duas uma: ou convence alguém de que tem talento e merece que esse alguém ponha dinheiro nesse talento, ou então põe dinheiro do seu bolso.

**VSD – Há realizadores que se queixam de que o produtor gasta o dinheiro de forma demasiado padronizada.**

**TN** – Não falo pelos outros, não faço ideia do que se passa nas produções dos outros. Quando faço um filme olho para o argumento e faço um plano de trabalho onde está tudo previsto, está lá quantos figurantes vou ter, em cada dia, em cada cena, se vou ter carros, se vou ter adereços, está lá tudo, qual padronizado! Cada filme é diferente de outro filme, há filmes onde tenho 20 actores, outros onde tenho 30, outros onde tenho 40, outros onde tenho figurantes, 200 ou mil, não há padrão nenhum.

**VSD** – **Parte dos realizadores parece precisar de mais tempo para filmar, mesmo que isso implique trabalhar com equipas mais pequenas.**

**TN** – Se pagarem do bolso deles, óptimo! Até podem estar um ano inteiro a trabalhar e a filmar com equipas pequenas, grandes, médias, o que quiserem, mas pagando do bolso deles; ou então provem que merecem esse investimento, porque o problema disto é que as pessoas acham que têm direito, é uma coisa completamente absurda. Volto a dizer que, se um realizador acha que tem isso tudo, que seja ele o produtor: que produza ele, já que decide tudo.

**Miguel Cipriano** – **Nunca lhe aconteceu um realizador pedir mais tempo, uma equipa mais pequena?**

**TN** – Já me aconteceu ser eu a pedir ao realizador para filmar mais. Independentemente do orçamento e do tempo que tenhamos, eles nunca chegam, tanto faz que tenham 200 milhões, um milhão ou 10 mil, porque se estiver a filmar 10 semanas posso tranquilamente dar 15. Se tiver um milhão ou dois de orçamento gasto-os na mesma, isso é uma falsa questão: há projectos que não faço ou que nem desenvolvo porque acho que não há condições financeiras para o desenvolver. Se me aparecem aqui com um projecto tipo *Guerra das Estrelas* digo que não vou produzir, não há condições para produzir isto bem, só produzo os projectos se entender que os estou a produzir nas condições adequadas. Essa é uma questão completamente absurda, quando é apresentada com esse tipo de esquematismo do “queria ter mais tempo”, bem, qualquer realizador pode ser produtor, é fácil, produzam eles, não tenho medo da concorrência.

**VSD** – **Parte dos realizadores que manifestaram esta posição sublinharam preferir abdicar de uma parte do ordenado em troca de mais tempo para filmar.**

**TN** – Isso não é verdade. Toda a gente gostaria de ter mais tempo para filmar; o Cameron está a filmar com 200 milhões durante oito meses e para ele é curto; tomara eu poder filmar 10 em vez de oito semanas (e isso nem significa que tivesse melhores resultados), mas tem de haver um equilíbrio realista. O segredo é tentar gerir o orçamento de maneira a que o filme seja o melhor possível; gerir o orçamento significa o equilíbrio entre aquilo que vai custar o argumento, a música, a rodagem, os actores principais. O que acontece com certa gente é que gasta o dinheiro todo que tem na rodagem e depois a pós-produção nem existe. O segredo é ter esse equilíbrio. Tenho um lado muito pragmático e prefiro não fazer um filme do que fazê-lo mal, porque o meu valor é o filme, tenho tanto ou mais interesse do que o realizador em que o filme seja um bom filme e que funcione, o filme é meu, por isso se render posso recuperar o dinheiro investido e posso até ganhar dinheiro.

O tempo é sempre escasso e o dinheiro é sempre escasso, qualquer produtor e qualquer realizador dirá isso, infelizmente mais tempo nem sempre significa que o filme seja melhor, há um tempo e ritmo que tem que ser encontrado, nem a mais, nem a menos.

**VSD** – **Os gastos com a música são orçamentados?**

**TN** – São, a não ser que não haja música, não tem que haver música nos filmes, já vi filmes sem música. Das duas uma, ou a música vem à borla ou então alguém a faz e paga-se.

**VSD – A maioria dos realizadores entrevistados não se envolve na criação de materiais promocionais.**

**TN** – Nem tem de se envolver, nem é uma função da produção; quem garante que o produtor ou realizador percebem alguma coisa de marketing?

**VSD – A quem deveriam caber estas funções?**

**TN** – Aos distribuidores, a agências de publicidade especializadas que infelizmente não existem em Portugal mas que existem noutros países; esse é um dos nossos grandes *handicaps*. Não deve caber a mim nem ao realizador; quanto muito podemos ver propostas e dar uma opinião sobre cartazes, *trailers*, mas não é garantido que um realizador que sabe fazer um filme saiba montar um *trailer*, são coisas muito diferentes, é outra linguagem, e mais ainda se se tratar de um *spot* de televisão: isto deveria caber a pessoas especializadas em marketing, que olhassem para o filme e dissessem: ‘a melhor maneira de comunicar este filme é esta: vamos fazer um cartaz com este tipo de composição’. Eu contrato pessoas especializadas para isso, apesar de não ter muitos meios e, por exemplo, nos cartazes trabalho com bons *designers*, não são propriamente especialistas em marketing mas são bons *designers*, mostro-lhes o filme e depois fazem-me propostas, e depois eu escolho, bem ou mal.

Fazer um *trailer* é um pesadelo exactamente por não haver pessoas especializadas neles, porque é uma linguagem diferente, que pode significar o enterro, ou não, de um filme. O problema é que não temos massa crítica para isso, não há produção suficiente para que haja quem se dedique em exclusivo a esse tipo de actividade.

**VSD – Mas é a produção que garante esses contactos e pontes?**

**TN** – A produção não tem fazer esses contactos, o que um produtor tem de fazer é arranjar um distribuidor, nem começo um filme sem ter um distribuidor e dinheiro de um distribuidor, já sei quando é que um filme vai estrear antes de o começar a filmar. Estou a falar de uma realidade que provavelmente não é a realidade da maioria das pessoas, tenho que encontrar o distribuidor que olhe para o filme e perceba a que públicos o filme se destina e como é que deve fazer a sua campanha de comunicação. É muito diferente fazer campanhas de comunicação para crianças e para adultos. Olhar o filme, como é que vou fazer comunicação, com quantas cópias vai sair: aí os especialistas são os distribuidores.

**VSD – Veria vantagem na criação de empresas que sejam simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras?**

**TN** – A MGN é só produtora, não é distribuidora nem exibidora e isso representa o meu ponto de vista; os interesses entre produtor, exibidor e distribuidor são complementares mas por vezes antagónicos. Curiosamente, nos Estados Unidos, onde as pessoas pensam que é tudo à lei da bala, não é: em 1947 um senhor chamado Walt Disney meteu um processo no Supremo Tribunal contra os distribuidores e exibidores ao mesmo tempo e ganhou, e desde então é impossível, lá, um distribuidor ser exibidor ao mesmo tempo, porque o interesse do exibidor não é mesmo do distribuidor, o distribuidor quer que o seu filme faça o mais possível e o exibidor quer que sua sala faça o mais possível, e por vezes são interesses contraditórios, porque se um exibidor tirar aquele filme que está a fazer 500 espectadores por semana e puser um filme novo, se calhar vai fazer 700; mas o distribuidor, se o filme sair das salas, já não recebe o dinheiro, o seu interesse é que o filme se mantenha em sala mesmo que só faça 400 espectadores. Tudo aconselha a que distribuidor e exibidor não sejam o mesm; mas é evidente que podemos ter o inverso, que um pequeno exibidor e um pequeno distribuidor beneficiem os próprios filmes; mas isso nunca acontece por causa da pressão do mercado.

**VSD – Como é decidido o número de cópias que são distribuídas?**

**TN** – Há filmes que falharam e que nem deviam ser distribuídos. O número de cópias depende de cada filme, não há número mínimo nem número máximo: o número máximo, no limite, é o número de ecrãs que houver no país, mas não há nem mínimo nem máximo, depende de se olhar para o filme e achar que vai funcionar muito bem, por isso posso distribuir com 100 cópias, ou então não, isto é para públicos muito reduzidos que só existem em Lisboa e no Porto, que só vão a determinadas salas.

**VSD – Os festivais são veículos importantes para a promoção dos filmes?**

**TN** – Não, nem mesmo Cannes. Vejam os resultados, façam esse trabalho de casa! O problema disto tudo é que existe muito má informação, há aquela coisa de pensar que os filmes portugueses fazem grande sucesso internacional... bem, vão ver os resultados dos filmes portugueses. Isto não é uma opinião subjectiva; a opinião é subjectiva, cada um pode ter a sua, mas depois há os factos: vejam os filmes portugueses presentes nesses festivais, vão ver quantos espectadores fizeram e depois logo vêem se os festivais são, ou não, relevantes, é para isso que há estatísticas e matemática. A resposta a essa pergunta é uma coisa que pode ser verificada, não é matéria de opinião, é dada por factos: agarrem nos filmes portugueses que estiveram em Cannes, Veneza ou Berlim, estudem os seus resultados de bilheteira, e depois logo vêem que eficácia têm os festivais. Depois vêem-se filmes que não estiveram lá e analisam-se também os resultados de bilheteiras e logo chegamos a conclusões, não preciso de estar a dizê-las, não vamos transformar o que é objectivo em subjectivo. A quota de mercado do cinema português em Portugal é de 2,5% ou pouco mais: é um facto, não é uma opinião. **Dos milhões de bilhetes vendidos em Portugal, para os filmes portugueses têm ido 2%, 2,5% por ano. A quota de mercado dos filmes nacionais em França foi, em 2009, de 36,8%, (200,9 milhões de bilhetes); na Alemanha, 27,4%; na Itália 24,4%; em Espanha 16%; na Inglaterra 16,5%; na Rússia 23,9%; na Áustria, 8%; na Bélgica, 7,9%; na Holanda, 17,4%; na Dinamarca, 17%; na Finlândia, 15%; na Islândia, que tem 300 mil pessoas, 10%; na Noruega, 20,6%; na Suécia, 32,7%. em Portugal foram 2,7%. São factos. Vemos a diferença? E também estamos a falar de países pequenos: a Finlândia tem cinco milhões de habitantes, a Suécia tem 9,3 milhões, nós temos 10. Não são os grandes países que têm maior quota de mercado. Não: nós é que somos brilhantes e estamos certos; os outros são todos burros, na Dinamarca, na Suécia, nos outros países. Com quem é que Portugal se equipara? Com a Croácia, que tem 1,6%. Até a República Checa tem 25%, e a Hungria 9,3%.**

**MC – Como fazer frente à predominância do cinema americano no mercado português?**

**TN** – Fazendo bons filmes que funcionem.

**MC – Que funcionem para o público?**

**TN** – Mas os filmes são feitos para quem? Quando uma pessoa faz um filme, escreve um livro ou uma peça musical, é para os outros, é sempre para os outros, não é para ele próprio. Quem comunica é porque tem vontade de comunicar com alguém e a comunicação pressupõe sempre dois pólos, um que comunica e outro que recebe a comunicação.

**VSD – Costuma fazer testes de visionamento com público na fase de montagem? Faz alterações em função desses testes?**

**TN** – Faço, mas já depois do filme estar montado. Podem-se fazer testes para se perceber em que tipo de público funciona o filme, podem-se fazer porque há dúvidas sobre algumas soluções e queremos ver se funcionam. Para fazer projecções-teste, precisamos de definir primeiro o seu objectivo. É um instrumento como outro qualquer, há vários tipos de teste que faço, até vejo o filme com outras pessoas, gosto de ouvir opiniões, mesmo que não esteja de acordo.

**VSD – Tem co-produzido com empresas estrangeiras? Quais?**

**TN** –Filmei na China, no Brasil, na Europa, nos Estados Unidos, na Índia, com certeza tenho alguma experiência a esse nível. Co-produzi e tenho co-produzido com muitos países, faz parte do currículo da MGN.

**VSD** – **Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação de imagem e som? Consegue acompanhar essa mudança?**

**TN** – Não há problema nenhum, tudo aquilo que houver que facilite a vida às pessoas e que seja o melhor instrumento, não é mau. São instrumentos, não são fins em si, a câmara de filmar, a película, o vídeo e o digital são instrumentos, não são fins, os instrumentos em si não são maus, depois quem os usa pode é usá-los mal. Não tenho nada contra o progresso tecnológico, tomara que o mundo evoluísse mais.

**VSD** – **Que apreciação faz do FICA?**

**TN** – Não faço nenhuma. A actividade do FICA tem sido muito reduzida. Acho que esse tipo de respostas não podem ser dadas numa frase. Para se apreciar a actividade de seja quem for, principalmente desse tipo de instrumentos de política pública, temos de analisar, de ver, de perceber, e isso demora muito tempo. Acho brilhante que me perguntem a apreciação que faço do FICA: e a do ICA? Também podiam fazer essa pergunta... isso pressupõe que o FICA é mau e que o ICA é bom?

**VSD** – **Pelo contrário, parte das perguntas foram sobre isso e disse o que quis sobre o ICA.**

**TN** – A minha análise, quer relativamente ao ICA quer ao FICA é negativa, mas a base do erro, do meu ponto de vista, é que quer um, quer o outro, nunca definiram de forma clara quais os objectos que prosseguem, se é que os têm. Ao não definirem objectivos levam a que não se possa fazer um balanço, e que não se possa decidir se correu bem ou correu mal. Suponhamos que digo, o objectivo é que o cinema português tenha uma quota de mercado de 1% ao ano; se tenho 2,5%, correu muito bem! Conheço realizadores que dizem que o seu objectivo é atingirem o seu público, e a cada filme dizem ‘atingi!’ Pergunta-se: ‘quantos são?’ Resposta: ‘São dez gajos’; óptimo. É um truque, também sou capaz de o fazer. O problema do ICA e do FICA é esse, é não haver definição dos objectivos a atingir pela política do financiamento público. Não havendo objectivos, nunca saberemos se a coisa está a resultar ou a falhar, nunca saberemos, nem se a coisa correu bem nem se correu mal. E, se correu mal, nunca saberemos porque é que isso aconteceu, nem o que tem mudar para que corra bem. ■