

ENTREVISTAS

com produtores



Henrique Espírito Santo: “O Estado deve subsidiar um cinema mais cultural”

Entrevista conduzida por Levi Martins e Carlos Pereira

Henrique Espírito Santo nasceu em Queluz a 18 de Novembro de 1931. Foi dirigente do Cineclubes Imagem e colaborou em diversas publicações como crítico de cinema. Iniciou em 1966 a sua actividade na produção cinematográfica de curtas-metragens, documentários e publicidade. Foi director de produção do Centro Português de Cinema, membro fundador da Cinequanon (1974) e fez parte do Núcleo de Produção do IPC. Ensinou na Escola de Cinema do Conservatório Nacional e tem dirigido formações e *workshops* de cinema. Filmografia sumária: *Retorno à Terra do Sol* (José Fonseca e Costa), *Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família* (João César Monteiro), *O Recado* (José Fonseca e Costa), *A Promessa* (António de Macedo), *Jaime* (António Reis), *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos), *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira), *A Fuga* (Luís Filipe Rocha), *Dina e Django* (Solveig Nordlund), *O Bobo* (José Álvaro Morais), *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira), *Passagem ou a Meio Caminho* (Jorge Silva Melo), *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha), *Até Amanhã*, *Mário* (Solveig Nordlund), *Olhos da Ásia* (João Mário Grilo).

Levi Martins — Na altura em que ainda trabalhava com regularidade, como é que se iniciava o processo de trabalho? Acompanhava os projectos desde a ideia inicial?

Henrique Espírito Santo — A produção deve estar na origem de qualquer projecto. O produtor deve logo preocupar-se em contratar um director de produção que esteja desde o primeiro momento por dentro do filme, conhecedor do guião e de todo o desenvolvimento do projecto. A produção, a esse nível, é indispensável, e quem não o fizer corre muitos riscos. A nível económico a produção tem um papel muito importante. Quando estou num *workshop* ou numa formação costumo dizer algumas graças para facilitar a compreensão do que é a produção; por exemplo, costumo dizer que quem quer trabalhar em produção deve gostar, apreciar e perceber bem os filmes do Hitchcock. Porque estamos sempre em *suspense* com as situações no decorrer dos filmes. Cada técnico tem as suas funções bem definidas, mas a produção abarca todo o filme, desde a parte técnica à administrativa. Também costumo dizer que é preciso ter poder de

encaixe como um *boxeur* ou ter, como nos concursos de dança, elegância, marcação e correcção, porque a produção se vai relacionar-se com pessoas dos mais diversos estratos sociais e tem de estar preparada para isso.

LM — Que alterações tem observado nas práticas de produção do cinema português?

HES — O esqueleto de produção de um filme, para que uma realização obtenha bons resultados, mantém-se no fundamental. O que é diferente são as tecnologias. Se me perguntarem certas coisas relacionadas com a montagem, efeitos especiais, etc, estou ultrapassado. Mas o Manoel de Oliveira (fiz dois filmes com ele, *Benilde ou a Virgem Mãe* e *o Amor de Perdição*) respondia, quando lhe observavam que ainda trabalhava na moviola, que não acreditava na montagem virtual. Eu estou um pouco como ele. Os novos meios ultrapassaram coisas que, no meu tempo, púnhamos em tabelas: víamos os preços e estava tudo tabelado ao minuto, ao metro, ou doutro modo. Hoje trabalhamos em *Final Cut* e não há tabelas. Ou os produtores, grandes ou pequenos, já têm isso em linha de conta, ou terá de se estabelecer um preço que esteja em relação com o conhecimento desta ou aquela dificuldade. As coisas agora são resolvidas mais no momento. Seria difícil fazer tabelas como as antigas, mas o orçamento mantém-se indispensável, tem de se ter uma visão exacta dos custos.

Carlos Pereira — Mas então como vê a evolução tecnológica nomeadamente o digital?

HES — Eu continuo a ser do velho cinema, se quiserem, continuo na ideia de que a estrutura se mantém. Filme em HD, 16mm, 35mm e mando fazer a cópia assim ou assado, mas para fazer o filme tenho de passar por toda uma organização, porque há sempre a filmagem, o orçamento, as localizações.

CP — Costumava discutir os orçamentos com os realizadores?

HES — Sim. Estando o director de produção a par do projecto, a partir do argumento, inicia as conversações com o realizador e o produtor. A relação com o realizador é imediata. Ele já terá ideia dos locais onde gostaria de filmar, e isso conduz à selecção e identificação das localizações (*répérages*). De preferência acompanhadas, consoante as necessidades do filme, pelo cenógrafo, director de fotografia e assistente de realização, que deve estar a trabalhar desde o início do filme, tal como o director de produção. É a partir da relação directa com as necessidades reais do filme que se estabelece um orçamento correcto. Mas há sempre surpresas e dificuldades. Como digo na minha sebenta (*Produção de Filmes*), um elemento da produção, seja assistente, chefe, director, quanto mais firme estiver no seu activo, mais facilidade terá em encontrar as soluções para os imprevistos. Porque cada filme é um protótipo. À produção surgem sempre novos problemas. Logo nas localizações. A produção deve estar sempre atenta ao que a rodeia.

O orçamento que vai para os concursos é uma ideia. Mas antes de filmagens convém ter outro já mais próximo da realidade, resultante do conhecimento que se foi tendo das coisas, e dos contactos com os actores, com os técnicos, etc. Tudo é discutido e aprovado. É a partir daí que o director de produção fica com elementos para administrar o filme. Para além das localizações deve estar presente nas contratações, nas relações com os fornecedores; o director de produção deve abarcar toda esta acção e conhecimento do meio. Esse conhecimento é fundamental para um certo êxito; para, pelo menos, não chegar ao fim e ficar a dever dinheiro às pessoas, o que é horrível mas acontece muito no cinema português. Enquanto qualquer outro técnico está no seu *métier* exclusivo, os elementos da produção têm de estabelecer a tal elegância, marcação e correcção nas suas relações com as pessoas.

LM — Qual foi a importância dos cineclubes e de movimentos associativos para o cinema português?

HES — Só a partir de 1960, com o Cunha Telles, é que foi possível fazer aqueles filmes que vocês conhecem, do Fernando Lopes, do Paulo Rocha. Nessa altura eu era dirigente do Cineclube Imagem (eu e o Fonseca e Costa, o Vasco Granja, o António Escudeiro, ou jornalistas como o José Vaz Pereira, crítico de cinema). E foi com a influência e por pressão dos cineclubes (tudo rapaziada da oposição), que conseguimos, no final dos anos 60, com o grande Cineclube do Porto, uns dos mais antigos, sensibilizar a Gulbenkian para apoiar realmente o cinema português. O regime já estava naquela fase de aceitar algumas coisas, e em 1971 é criada a Lei 7/71, que vigorou até ao 25 de Abril, e que já foi uma lei interessante e avançada em relação ao regime em que estávamos. Foi a fase histórica da ala “liberal” da Assembleia, a quem nós, sindicato do cinema, entregávamos propostas e sugestões. Já se podia pensar e tentar fazer alguma coisa em relação a alterar o esquema. Enquanto durou a 7/71 houve coisas que foi difícil por em prática mesmo assim; no pós-25 de Abril houve coisas que não puderam ser aplicadas, por exemplo a ideia de haver uma quota de cinema português na distribuição e exibição. Lutas que se mantêm... Por isso é que os cineclubes teriam de voltar a aparecer mais na liça, e tomar atitudes e posições dentro das novas condições em que se produz o cinema português actual. O cinema português actual é muito triste, realmente. Por que carga de água existem duas associações de realizadores, com posições tão extremadas? Eu já não me quero meter nisso, não pertença a nada, estou afastado; também porque tenho um princípio, talvez por causa da minha vida na produção: tentar manter boas relações com toda a gente e resolver sempre os problemas com conversações, tentar conciliar interesses. Mas assumo as minhas posições: por graça posso dizer que considero algum cinema português actual *telepornofitas.com*. A partir daqui perceberão de que lado estou.

LM — **Está a dizer que faz sentido a divisão entre cinema de autor e cinema comercial?**

HES — Esse problema sempre se colocou. Temos de ser realistas e nem antes nem presentemente há condições para haver uma estrutura industrial no cinema. Não há dinheiro. Vocês vêem as estatísticas do número de espectadores de cinema, até já no cinema em geral. É difícil, porque não há meios suficientes que garantam uma indústria. Então acho que **o cinema deve ser um produto mais cultural. Os subsídios devem ser para produtos culturais que sejam realmente apreciados, e que venham a beneficiar de prémios. O outro cinema também não tem condições de competir com o cinema comercial dos outros países.**

LM — **Falou-nos da contribuição dos cineclubes para a divulgação do cinema português; o que lhe parece que poderia ser feito relativamente à distância entre o cinema e o público?**

HES — Não quero fazer uma provocação, mas penso que se calhar a Escola de Cinema (do Conservatório Nacional, agora Escola Superior de Teatro e Cinema) é culpada nisso; não mostra filmes portugueses aos seus alunos, não tenho a certeza. É uma ideia que eu tenho há muito tempo, a da pouca divulgação do cinema português na própria Escola. Curiosamente, em 2009 estive na Horta na reunião para a eleição dos novos corpos gerentes da Federação Portuguesa de Cineclubes, e fiquei entusiasmado por ver representados, numa assembleia, vinte e seis cineclubes; e não estavam todos. Isto revela que o número de gente espalhada pelo país a dedicar-se à divulgação cinematográfica é significativo.

CP — **Qual é a sua opinião relativamente aos festivais de cinema?**

HES — Alguns festivais de cinema são organizados pelos cineclubes locais, mesmo na origem. Por exemplo o grande festival de cinema que entretanto acabou, na Figueira da Foz, teve origem num Cineclube. Quando não são os próprios cineclubes, as direcções e a massa associativa são, ainda, os seus frequentadores. Conheço praticamente todos os festivais, tenho estado sempre em qualquer função, seja em *ateliers*, *workshops*, colóquios ou até com filmes, no período em que estive mais ligado à produção. Agora estou muito interessado e entusiasmado com o regresso à luta pelo cinema português.

LM — Quando trabalhava em cinema, que fontes de financiamento existiam para além do Instituto?

HES — A princípio era mesmo só o Instituto e tínhamos de arranjar contactos e facilidades que valiam dinheiro, mais do que ter dinheiro em mão. Íamos filmar para qualquer lado e fazíamos contactos com as autarquias, com certas empresas e conseguíamos obter comida mais barata, ou dormida, ou facilidades nisto ou naquilo. E isso era importante, a nível dos orçamentos. Depois começou a aparecer o apoio da televisão. O Instituto dava x, a televisão dava y, e isso mantém-se. Mas antes de tudo, por vezes havia contactos com a própria distribuição, uma coisa que os franceses usavam muito — o *avance sur recettes*. Mas nos meus anos todos como produtor e director de produção só houve um filme em que um distribuidor avançou dinheiro; foi um filme do António Macedo que se chamava *A Promessa*. E aliás o filme já era feito pela cooperativa Centro Português de Cinema, apoiada pela Gulbenkian. Como lhes disse, a Gulbenkian ficou sensibilizada com a nossa luta, a luta de profissionais, cineclubistas, jornalistas, etc, e durante três anos apoiou o CPC, que teve de ser constituído para justificar a passagem do dinheiro da Gulbenkian para o cinema. E nessa altura estavam no CPC todos os profissionais do Novo Cinema, não só realizadores como directores de fotografia e pessoas ligadas à produção e realização. A Lei 7-71 criou o Instituto Português de Cinema, que só começou a funcionar em 1973. Portanto a Gulbenkian garantiu três anos de cinema português. E o CPC trabalhou sempre muito bem, porque nesse período havia um empenhamento e uma boa relação entre todos nós, e a organização era muito simples: éramos vinte ou trinta, e havia três ou quatro grupos dadas as suas relações pessoais e ideológicas, e cada grupo em cada ano é que escolhia os projectos a ser filmados. Foi o único momento em que vi serem resolvidas estas situações sem júris, sem influências, sem corrupções, sem nada. Por isso desse período saíram filmes, desde *O Recado*, passando pelos *Brandos Costumes* do Seixas Santos, *A Promessa* do António Macedo. Isso foi um período ainda sob o regime fascista, mas foi um período em que houve esta força. *A Promessa* ia ter cortes da censura, e isso só não se concretizou porque foi o primeiro filme português escolhido para estar em concurso em Cannes. A partir de 1973, o Instituto foi criado e começou a funcionar com a atribuição dos tais subsídios e começou a haver outro cinema.

LM — Como se lidava com a censura?

HES — A censura cortava, e os filmes eram exibidos com esses cortes. A censura teve como grandes aliados e parceiros a distribuição. O Código Hayes, de certa forma, foi adaptado a todos os países. Os distribuidores cá é que escolhiam os filmes, e eles próprios mandavam os filmes à censura já com cortes para poderem passar e para eles fazerem dinheiro na exibição. Estão a ver que houve sempre essa cumplicidade da distribuição com a Censura. Começa sempre pela escolha dos filmes; havia filmes que a gente nem lhes punha a vista em cima. E depois aqueles que pudessem cortar aos bocados, lá passavam. Em países como a Espanha, não no caso português, com a dobragem houve casos célebres. E a distribuição continua hoje a escolher os filmes e a impedir que apareçam outros filmes de outros países.

LM — Há pouco falou dos três anos de CPC e disse que as coisas correram excepcionalmente bem. O que é que acha que esses três anos nos podem ensinar para aproximar as pessoas que trabalham em cinema?

HES — Esses três anos foram, como já perceberam, antes do 25 de Abril. Há o 25 de Abril e automaticamente, ideologicamente se separaram as águas. Aí começou logo a haver problemas e divergências em relação àquilo que determinado sector pretendia que fosse o cinema português, e aqueles que não aderiram a essa ideia; isso foi tremendo. Há um livro do José Filipe Costa que se chama *O Cinema e o Poder* em que vêm ao de cima as posições que se extremaram na altura. Depois tudo acabou por se diluir e ainda se recompôs determinada relação, mas acabaram por se criar pequenas firmas e começou a ser cada um por si. As pessoas, hoje, não se entendem porque procuram apenas os seus interesses; por isso é que não existem técnicos ou realizadores

ou pessoas do cinema em geral num sindicato. A ideia de *classe* está pulverizada em diversas associações, e assim existe naturalmente divisão. Houve uma altura em que o inimigo era comum, mas hoje não há inimigo comum.

LM — Que qualidades deviam existir no cinema português?

HES — Quando vemos certos filmes estrangeiros passamos a conhecer algumas realidades muito sérias, a todos níveis, desses países. Um filme subsidiado, para mim, terá de ser um filme culturalmente empenhado. Não admito que se dê dinheiro para fazer pornografia, para *telepornofitas.com*. ■