

## ENTREVISTAS

com realizadores



### Artur Ribeiro: “Com menos dinheiro continuariam a fazer-se bons filmes de autor”

**Entrevista conduzida por Guilherme Trindade**

ARTUR RIBEIRO nasceu em Coimbra em 1969. Licenciou-se em Cinema (área de Argumento) na ESTC e está a ultimar o Doutoramento em Artes na Universidade do Algarve, tendo também feito estudos na UCLA (Los Angeles) e na Stela Adler Acting Academy de Hollywood em realização e *screenwriting*. Tem trabalhado como argumentista para TV, sendo argumentista de seis telefilmes de 90’ e várias longas-metragens. Realizou *A mulher do soldado* (telefilme, 90’, 2008), *As polaróides da minha avó* (telefilme, 90’, mesmo ano), *Uma noite inesquecível* (telefilme, 2001), *Duplo exílio*, l-m (2001), *O assassino da voz meiga* c-m (1994) e séries para a TV (*Um lugar para viver*, 2009, entre outras).

**Guilherme Trindade — Como começou a trabalhar em cinema?**

**Artur Ribeiro** — Desde muito novo quis fazer cinema. A primeira coisa que fiz tinha 16 ou 17 anos, fiz um filme de ficção com argumento, por aí fora. Mas gravado em condições perfeitamente amadoras. Gravei com uma VHS Movie, depois a montar daí para outro gravador VHS, a largar o pause e o rec, com o áudio dub. Fiz esse filme e fui a um festival de cinema, uma coisa ainda no tempo do FAOJ – que é agora o Instituto da Juventude – que era o Juvecine. Isto foi um ano antes de concorrer à Escola de Cinema. Na altura não ganhei nada, mas fui a concurso. No ano seguinte fiz outro filme, uma curta-metragem, em vídeo e sem grandes meios. O segundo que fiz, foi feito no Algarve, com amigos, tudo não-profissionais, pessoas de um grupo de teatro. Na segunda edição a que fui do Juvecine, ganhei uma menção honrosa e foi no mesmo ano em que entrei na Escola de Cinema, ainda no Conservatório, no Bairro Alto. O primeiro trabalho com produtora e financiado pelo IPC (hoje ICA) foi uma curta-metragem produzida pela Costa do Castelo chamado *O Assassino da Voz Meiga*, uma coisa para dez minutos.

Continuei sempre a escrever e a realizar. Nos casos dos meus filmes de produção caseira, realizava, produzia, filmava, montava, representava. Foi uma coisa que sempre quis fazer desde a primeira vez que fui ao cinema em criança. Mais tarde identifiquei o primeiro filme que vi, *O Maior Espectáculo do Mundo* de Cecil B. Demille, um filme sobre circo. Tinha-o visto em

Loulé, e saí do cinema completamente fascinado e a dizer que era aquilo que queria fazer da vida.

**GT — Existe uma percepção que o meio do cinema é fechado, os mesmos nomes repetem-se. É difícil entrarem nomes novos?**

**AR** — No sentido institucional, de ser apoiado pelo ICA e por aí fora, é e parece-me que está cada vez mais difícil. O que vale é que hoje faz-se mais o que eu fazia em jovem, filmes com os amigos em VHS, e com outros equipamentos. É possível, desde que haja ideias. Uma das coisas a que era difícil ter acesso eram os meios técnicos, hoje são muito mais acessíveis. Vêm-se cada vez mais jovens a fazer filmes pelas próprias mãos. Mas não basta só o acesso à tecnologia, é preciso ter boas ideias e fazer filmes interessantes.

Eu hoje sou completamente a favor de que se acabe com os subsídios do ICA como estão e com os 600.000 euros para se produzir um filme... 600.000 euros não dão para fazer grandes produções mas é dinheiro a mais para fazer filmes experimentais de autor. Deviam dar-se 100.000 euros para um filme e aqueles 600.000 já davam para fazer seis. E tenho a certeza que há muita gente que por 100.000 euros faria filmes muito mais interessantes que muitos que estão a ser feitos por 600.000 neste momento. Acho absolutamente obscena a maneira como os subsídios do ICA estão a ser distribuídos. E já não concorro aos subsídios do ICA há muito tempo, deixei de concorrer.

**GT — Há lugar, em Portugal, para um cinema “comercial” e outro “de autor”?**

**AR** — Essa é uma discussão estéril que continua a haver sobre o cinema português. Não é com o subsídio do ICA que se pode fazer bom cinema comercial, porque é pouco dinheiro para se fazer uma produção a sério. Era muito mais interessante artisticamente e experimentalmente fazer seis filmes pelo preço de um. E há muita gente das escolas de cinema, e não só, com boas ideias. Claro que haveria muita coisa má, mas assim estamos cada vez mais estagnados. Está cada vez mais difícil para os mais jovens fazer filmes. Já não entram no escalão dos mais conceituados que levam os subsídios do ICA com alguma regularidade nem têm capacidade para fazer uma outra produção que não existe propriamente em Portugal. Acho que se devia assumir esse lado autoral, experimental e independente do cinema e dar apoios a mais filmes.

**GT — Vivemos em contacto permanente com o cinema do mundo. Há uma comparação desleal entre os nossos filmes e os estrangeiros, que possuem mais meios?**

**AR** — Há aí duas questões: A questão dos meios de produção e depois o outro lado que tem a ver com o essencial do cinema: as histórias que temos para contar. Por um lado é difícil ou até impossível praticamente fazer um cinema para competir com o cinema mais narrativo, mais de produção americana de Hollywood, porque os dinheiros são outros.

Uma cena que possa parecer banalíssima em termos de realização ou encenação, nunca o é, em Hollywood, na sua construção. Na fotografia, por exemplo. Os tempos de filmagem são completamente diferentes. Uma cena parece banal, mas tem um cuidado em termos técnicos que é difícil haver produção com o tempo e o dinheiro para fazer igual — não estou a falar de cinema independente. Ainda há pouco tempo vi o filme que o Soderberg fez, *The Girlfriend Experience* e a rapariga (Sasha Grey) disse que usaram iluminação só em cinco ou seis cenas. E o filme funciona. Podiam-se fazer mais filmes como esse, desde que tivessem boas histórias e boas personagens, não precisas sempre de tantos meios técnicos.

Mas se quiseres competir mesmo com um filme, por exemplo com as comédias românticas – e agora o Tino Navarro está a fazer isso com o António Pedro Vasconcelos – é jogar num campeonato diferente. Podes ter uma história tão boa como muitas comédias românticas americanas e muitas das histórias deles são uma chachada mas têm um visual que garante pelo menos a atractividade do público em geral. Estamos a falar de qualidade técnica, não de qualidade criativa ou artística, que garante um certo público. E depois tens o *star system* e por aí fora, o que torna muito difícil competir.

A última coisa que o Tino fez, o *Call Girl*, funcionou bem em termos de público. Ele é um produtor que faz os filmes com a intenção de chegar ao público. Estou muito curioso para ver como é que em termos de público vai funcionar *A Bela e o Paparazzo*, para ver se de facto funciona, se é possível ter-se um cinema que faça competição com o cinema americano. Veja-se o resto da Europa. Os filmes de maior sucesso em França, Itália e Espanha, são produções nacionais. Como aquela comédia, *Bem-vindo ao Norte*, foi o filme com maior sucesso em França. Esses países provam que podem competir e ganhar, de longe, ao cinema americano. O que falta fazermos para chegar aí, não sei bem. Se tivesse essa fórmula...

**GT — Mas em França, o mercado do cinema é seis ou sete vezes maior do que em Portugal, sem contar com o mercado da francofonia, que não é comparável ao da lusofonia do “português de Portugal”.**

**AR —** Sim, estou a falar de um sucesso proporcional. Se tens o *Star Wars* em Portugal a fazer oitocentos mil, podias ter, comparativamente, um filme português a fazer novecentos mil. Estas comédias e estes filme de sucesso franceses fazem mais lá que os americanos.

**GT — Teve experiência como realizador no filme *Duplo Exílio*. Como surgiu o filme?**

**AR —** Eu estava na altura a viver nos Estados Unidos a trabalhar para uma revista portuguesa das comunidades e fiz uma série de reportagens sobre os repatriados. Foi no ano em que passou uma lei em que cidadãos estrangeiros que vivam nos Estados Unidos e que sejam condenados a mais do que um ano de prisão, no fim da pena são repatriados para o país de origem. Em muitas comunidades, na portuguesa por exemplo, muitos filhos de imigrantes que já tinham muito pouco de português, não falavam português, mas que nunca se tinham naturalizado cidadãos americanos, metiam-se em pequenas histórias de droga e eram repatriados para os Açores. Ainda por cima para um meio pequeno. Encontrei o potencial dramático e interesse humano e narrativo dessa realidade para fazer uma história e assim foi. Comecei na altura com o apoio do proprietário da revista em que trabalhava, desenvolvi um guião, com o qual concorremos ao ICAM e tivemos um subsídio para fazer o filme. Escrevi e realizei.

**GT — Quando o realizador e o argumentista são a mesma pessoa, o que muda?**

**AR —** Deve depender de caso para caso; no meu caso sou muito pragmático e o *Duplo Exílio* é mais ou menos paradigmático, porque a rodagem nos Açores foi difícil, no sentido em que tínhamos pouco tempo e o tempo dava-nos a volta aos nossos planos de trabalho. Então estive constantemente a reescrever o guião. Aprendi logo, no duro, que o guião não era sagrado, antes pelo contrário. Foi a lição que dali tirei. Apesar das dificuldades e da necessidade de reescrever o guião constantemente durante a gravação, no fim melhorei imenso o guião. Olho para o guião como estava antes de gravar e na versão final e acho que melhorou imenso. E se tivesse tido um pouco mais de tempo para filmar, teria melhorado ainda mais. Aprendi logo que o guião, mesmo em rodagem, é sempre algo que se pode trabalhar. Obviamente que sendo realizador e argumentista é fácil, porque coordenamos as coisas práticas de rodagem e ao mesmo tempo não comprometemos a história.

Já tive situações em televisão em que fiz só uma coisa ou outra (escrever ou realizar) e é mais complicado. Se escrevi e está outra pessoa a realizar, às vezes há mudanças que até eu faria se fosse o realizador, mas fazia-as de outra maneira — parece que estão a ir contra o guião. E vice-versa: posso estar a realizar uma coisa escrita por outro e a tomar decisões que não são as melhores. Já me aconteceu, numa série que não era escrita por mim, mudar coisas como realizador e meter-me num buraco, porque havia uma lógica por trás que eu estava a perverter, pensando que a estava a melhorar.

Depende muito da relação do realizador e do argumentista. Um argumentista pode escrever a pensar em como facilitar o trabalho do realizador. Mas, se está num projecto com algum constrangimento em termos de produção, se as duas personalidades funcionarem bem, uma

ajuda a outra, porque à partida há coisas que sabes que se escreveres são impossíveis de se fazer. Não adianta nada dar tiros nos pés.

Quando escreves e sabes que não vais realizar, permites-te algumas liberdades que se fosses realizar controlarías mais, tendo a noção das limitações da produção.

Também podes fazer isso a ti próprio. Pensar “eu depois resolvo isto na realização” e depois, quando estás a realizar... Também já me sucedeu realizar coisas que escrevi e berrar “quem foi o idiota que escreveu isto?”

#### **GT — Sente que existe mais promiscuidade entre televisão e cinema, neste momento?**

**AR** — O Ingmar Bergman, antes de fazer o primeiro filme fez muitos telefilmes. O problema é o género de produção para TV que temos em Portugal, a maior parte são telenovelas. Eu tenho sorte de ter feito coisas diferentes em televisão. Séries, telefilmes. E abordo cada projecto como abordaria um filme. Quando fiz três ou quatro pseudo-telefilmes, uma série que a TVI chamava «casos da vida», independentemente da abordagem das outras pessoas sobre o que aquilo era, eu olhei para aquilo e disse: uma ficção de noventa minutos, para mim, é uma longa-metragem. Comecei a escrever aquilo como uma longa-metragem, mas com algumas condicionantes. Mas é um bom exercício para toda a gente: tínhamos no máximo cinco décors e dez personagens. Tentar escrever uma história de noventa minutos, com três actos para ser filmado em cinco dias, é completamente louco. Quando falei com colegas meus disseram-me que estava louco; eu respondi que era um desafio. Contar uma história de noventa minutos, é o mesmo que fazer um filme... é daqueles momentos em que é bom ser-se realizador e argumentista, têm de se cumprir estas e aquelas condições. Mas ao segundo e ao terceiro arrisquei muito mais, vai-se ganhando muita prática, o que é algo que este projecto permite.

O que aconteceu no *Duplo Exílio* é que tinha não sei quantas versões do guião, andava um pouco perdido na história que queria contar, porque andava há um ano com a história, depois íamos ter mais outro ano para fazer o filme. Para mim já era tempo a mais. É claro que na televisão o exagero é inverso, tens três semanas para escrever um guião e duas para filmar. Mas é boa prática.

#### **GT — Um argumentista é valorizado em Portugal?**

**AR** — Pouco, e em alguns casos nada. É curioso que num meio mais desconsiderado, na televisão, em muitos aspectos já dão mais importância ao argumentista do que no cinema, sendo que no cinema, em Portugal, muitas vezes o argumentista é o realizador. Há casos em que não é assim, tens o Tiago Santos a escrever para o António Pedro e já se começa a perceber que há um argumentista com um determinado estilo. Mas há muitos realizadores a escrever, o João Mário Grilo, o Canijo também escreve. De facto em cinema ouve-se mais falar no realizador. Em televisão é muito interessante porque o realizador já não é tanto “autor” como no cinema. Na telenovela tens um tipo que é considerado o “autor” da telenovela, mas que tem cinco ou oito tipos a escrever por ele.

Nas séries de referência americanas, às vezes os escritores também realizam as suas séries, mas as séries são conhecidas pelos seus autores, como o Alan Ball dos *Sete palmos de terra*. E nessas séries os autores aparecem como *Executive Producer*, ou seja a pessoa que tem controlo criativo. O autor de uma série, no sistema americano, é que controla o realizador e o estilo, o tom, tudo é responsabilidade do autor.

No cinema, em última instância, o que aparece no ecrã é a escolha do realizador. É a pessoa mais mediática, quem aparece nos making-ofs, etc. Quem sabe, dá a devida importância aos argumentistas e devia dar-se mais, mas terá de ser a própria produção a puxar por isso. Quando se faz uma conferência de imprensa e se leva os actores e realizadores, porque não se leva o o argumentista?

#### **GT — Qual a função da Associação Portuguesa de Argumentistas?**

**AR** — A APA tem estado nos últimos dois anos numa fase de transição, por motivos vários, entre eles a pouca participação de sócios e outros interessados, ficou a funcionar num registo quase virtual. Temos um site que publica uma revista virtual, que é a *Drama*, que podem ler no site da Associação, mas estamos a preparar um regresso e uma abordagem menos virtual e mais concreta. A Associação tem tido, apesar desta existência um pouco virtual, momentos importantes de representação dos argumentistas, por exemplo em relação à lei do cinema; no ICA íamos aos conselhos consultivos, por aí fora. Mas brevemente vamos estar outra vez em actividade, aliás vamos lançar um repto a toda a gente do meio para fazer uma espécie de reunião geral, vamos elaborar novos estatutos e ter uma presença mais física e material do que a que tínhamos no meio.

#### **GT — Há falta de ideias em Portugal?**

**AR** — O que há, em termos de produção para televisão em Portugal, é um meio de produção muito conservador. É mais fácil vender uma ideia próxima de um conceito que já funcionou. Não somos só nós a fazer o “Liberdade 21”, não estão a imitar o “Boston Legal”, porque séries de advogados há trinta mil. Também é verdade para os vampiros.

Bons exemplos teriam a sua génese na “Anxiety of Influence” de Harold Bloom. Haver uma inter-influência entre géneros. Mas eu acho positivo que apesar de tudo, e mesmo nas novelas, já se criem originais. Já não é tudo adaptado de formatos sul-americanos. Cada vez há mais séries originais, mesmo se próximas de outros formatos. Mas isso é natural em televisão. Mesmo as grandes estações nos EUA fazem coisas relativamente parecidas. A lógica é a da procura de audiências. É sempre difícil inovar, mas quando se consegue ter uma série de sucesso que abre um registo novo, logo a seguir as outras televisões criam produtos semelhantes.

Até acho um bocado incrível como não são infracções de autores, mas a televisão permite muito essa imitação. Faz-me lembrar um pouco como era no Barroco, os compositores de óperas iam buscar trechos a outros. Não havia direitos de autores, era já o “Creative Commons” a funcionar.

#### **GT — O que é que falta ao cinema português?**

**AR:** Falta muita coisa. Mas é outra discussão estéril. É um cliché dizê-lo, mas uma das coisas que falta à partida é o argumento. E não é porque haja falta de argumentistas e argumentos, há bons argumentistas, há ideias boas. O apoio institucional do ICA é retrógrado, está ultrapassado. Quando se dá apoios a filmes e guiões como eu vi às vezes nas actas dos júris dizer — e por isso é que eu deixei de concorrer ao ICA – o guião, a ideia, não está bem estruturado mas atribuem o subsídio na crença de que o autor, porque é conceituado ou tem nome, poderá fazer um bom filme, acho isso inaceitável e parte daí um dos erros que dão o resultado que dão.

#### **GT — Há falta de formação dos argumentistas?**

**AR:** Eu fiz workshops vários, na UCLA, por exemplo, mas nada que tenha feito grande diferença. Todos esses pequenos workshops no conjunto, sim. É a prática. Como dizia a directora de um teatro onde fiz uma pequena peça em Nova Iorque: por que é que há tantos bons jogadores de basket a vir dos guetos ou bairros piores dos subúrbios de Nova Iorque? Porque há uma tabela de basket em cada esquina e passam o tempo a jogar. E ela falava nisso em relação ao teatro em Nova Iorque, onde há um teatro em cada esquina.

Em termos de escrita, é preciso escrever muito e ler muito, e esse género de workshops, por muito ridículos que possam parecer em termos de ensinar métodos, no fundo o que fazem é prática, é como ir ao ginásio. É importante, mas a certa altura convém parar: agora paro de tirar workshops e começo a escrever.

Hoje há muitas escolas e workshops, também já dei workshops, mas pela experiência do que dei, tem muito a ver com obrigar as pessoas a estar num sítio em que têm de escrever e pensar a escrita e a pensar o guião e a estrutura. Nesses workshops que dou vou sempre contra quem

aparece com um lado demasiado poético. Os workshops servem para nutrir um lado mais prático. Depois cabe ao talento de cada um a diferença. Não é para ensinar regras ou formas, há um sentido de labuta, de treino, de trabalho.

Isso faz com que estejas disponível para escrever e reescrever. Há aquele cliché: Não se escreve, reescreve-se. Acho que aprender a reescrever é importante e uma das vantagens dos workshops é que te obrigam a isso, porque uma pessoa normalmente a escrever sozinha em casa faz a primeira versão, acha que está genial e não sabe pô-la em causa. Depois o guião vai passar pelo realizador, pelo director de arte e por aí fora, e se tens o treino dessa discussão, e de escrever já a pensar em como levas a tua avante perante o número de gente que vai mexer no teu guião, o workshop tem esse lado bom, que permite essa prática.

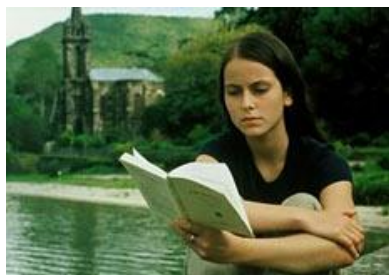
#### **GT — Tem um método de escrita?**

**AR** — Depende do projecto, depende do deadline e o deadline é muito importante. Por exemplo, um dos telefilmes que escrevi era um guião de noventa páginas e tinha duas semanas para o escrever. Obriguei-me a uma média de dez páginas por dia, para dar um pouco de tempo para a reescrita. Mas em termos de abordagem da estrutura fiz primeiro um outline. Eu antes escrevia sem saber para onde ia, porque achava que me tirava a criatividade, mas o que é que isso me fez? Tenho imensos guiões parados na página quarenta e tal, cinquenta, que é o lugar onde emburras quando não sabes para onde vais. Porque escrever o primeiro acto é muito fácil, apresentas as premissas, as personagens. É preciso saber para onde se vai. Desde que passei esta fase comecei a ter pelo menos um outline por onde ir, mesmo que depois mude as coisas para o final, e às vezes mudo consideravelmente o terceiro acto — rendi-me às evidências. Perde-se um pouco esse lado poético de escrever ao sabor da pena, mas para um guião convém ter-se noção do que se quer contar e de para onde é que se vai.

Como a maior parte das coisas tem que se vender a alguém, tem que se escrever uma pequena sinopse, algo que eu não gosto nada de escrever, mas até ganhei em aprender a fazê-lo.

#### **GT — Como encara a influência do cinema estrangeiro?**

**AR** — Acho que se deve ver de tudo, cinema de todo o género e de todo o mundo. O Kubrik dizia que a sua formação foi feita na sala de cinema do MOMA em Nova Iorque, a ver filmes. Passou um período da vida a ver filmes. E perguntaram-lhe quais foram os filmes que o influenciaram, quais as obras-primas. Ele respondeu que eram os filmes maus que o tinham influenciado. As obras-primas já estavam feitas, não ia mexer nelas. Os filmes menos conseguidos é que o inspiraram a fazer o seu cinema. Bem, eu acho que é importante ver tudo. Em relação à influência, não se trata tanto de fazer comparações, podemos ir beber a muitos lados, podemos ser inconscientemente influenciados por isto ou por aquilo. Quando se vêem filmes norte-americanos independentes que custam proporcionalmente menos que os filmes financiados pelo ICA, pode-se tentar perceber o que e como fizeram para conseguir fazer um filme bom, que ainda por cima é um bom filme. ■



*Duplo exílio*, de Artur Martins