

ENTREVISTAS

com realizadores



George Felner: “O realizador cede os direitos e perde o controlo do orçamento”

Entrevista conduzida por José Rato

GEORGE FELNER, luso-francês nascido na Suíça, estudou cinema em Nova York e escreveu e realizou *Manô* (2006), onde também é actor, representando o personagem que dá título ao filme. *Manô* foi produzido por Paulo Trancoso / “Costa do Castelo”. Nos EUA realizou várias curtas-metragens premiadas em festivais internacionais (“melhor filme” e “melhor realizador” no Festival de Nova York, duas distinções pela Academia de Cinema de Hollywood). Foi realizador na Mixim Filmes, Montaini Filmes e Shots Produções, Art Director na EuroRSCG e assistente de realização na Panorâmica 35, Mandala Produções. Trabalhou para a Publicis. Escreveu, realizou e fez a montagem de documentários para a RTP e BBC, para a Art in Action Productions e para a Costa do Castelo. Filmes de escola: *Determined*, *One Too Many* e *Mountains of Steel* na School Of Visual Arts, New York; argumentista de *O Selo* e *The Other West*. Para a televisão, realizou e montou *Aristides Sousa Mendes* e escreveu o argumento, realizou e fez a montagem do episódio piloto de *Ser Humano*.

José Rato — Como nasce a ideia inicial dos teus filmes?

George Felner — Da mesma forma que nasce qualquer ideia em qualquer outra profissão. Muitas vezes as melhores ideias não são procuradas, mas surgem de repente numa conversa com alguém, ou a passear, ou a tomar duche, de repente surge uma ideia e quanto melhor ela for, mais fácil será desenvolvê-la porque é como se ela se escrevesse sozinha. Para que não nos passe o entusiasmo de uma ideia, ela deve ser realmente motivadora. A minha experiência diz-me que as ideias surgem quando menos se espera, acho que não podemos ir à procura delas.

JR — No caso do *Manô*, como é que surgiu a ideia para o filme?

GF — O *Manô* foi um caso diferente, foi o culminar de uma série de projectos similares que já tinha feito desde miúdo, o primeiro dos quais com 11 anos, em Londres, quando fui buscar a câmara de filmar do meu pai, o seu casaco e o chapéu e fiz alguns *sketches* com os meus vizinhos. E acho que foi também inspirado pelas bandas desenhadas que costumava fazer e por algumas curtas-metragens que fiz mais tarde com este meu personagem, quando estava a estudar cinema em Nova York.

Quando vim para Lisboa, levei a uma produtora o projecto de uma longa-metragem que gostava de fazer, mas disseram-me que era uma ideia muito ambiciosa e pediram-me para apresentar um filme mais modesto, mais simples, para começar. Então, instintivamente, decidi usar aquilo que conhecia melhor, que era este boneco que tinha feito há muitos anos. Era uma coisa que me era familiar, que conhecia já há muito tempo, por isso foi fácil escrever o guião.

Tive apenas que ajustar alguns pormenores: pensar porque é que ele estava vestido à anos 30, o que ele estaria a fazer no presente e uma coisa foi levando à outra: ele vinha do passado, vinha dos filmes da altura... as ideias começaram a criar outras ideias e o guião foi-se escrevendo quase “sozinho”.

JR — Discutiste a ideia com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos?

GF — Na altura não. Falei depois com um amigo, um produtor. Telefonei e ele achou piada à ideia. Mas foi só assim, na altura tinha chegado a Portugal há pouco tempo e não conhecia ninguém.

JR — Quanto tempo demoraste a definir e a construir a ideia?

GF — A ideia, como já disse, foi sendo desenvolvida ao longo dos anos, mas demorei só duas semanas a escrever o guião porque havia um *dead line* para o concurso do ICAM/ICA.

JR — Que formas ganhou a ideia: *story line*, sinopse, caracterização e tipologia de personagens, descrição de locais, *casting* previsível, previsão geral de custos, etc...?

GF — Neste meu primeiro filme não me envolvi na parte da produção, o que foi um descanso para mim. Trabalhei essencialmente na escrita, fui compondo as ideias até as transformar num guião. Havia uma equipa de pessoas que se ocuparam da preparação das filmagens.

JR — O teu produtor foi abordado na fase inicial? De que modo? Que temas ou questões foram discutidos durante essa abordagem?

GF — Na fase inicial escrevi o guião sozinho em casa, sabendo que tinha apenas duas semanas para o acabar. Fiz sozinho toda essa parte criativa inicial. O produtor e a restante equipa envolveram-se depois, mais à frente, já na parte da produção. Escrevi o guião sozinho em duas semanas, em inglês, depois pedi para mo traduzirem para português, e isso demorou mais duas semanas.

JR — O teu produtor acompanhou, de algum modo, o processo de escrita? De que modo?

GF — Não. Eu fui à procura de um produtor, já com as ideias e com o guião. Não conheço produtores que se envolvam na parte criativa dos projectos, a não ser dando ideias sobre o que pode melhorar a sua comercialização.

JR — E associou-se de algum modo à preparação do filme? De que modo?

GF: Sim claro. A equipa foi toda organizada por ele e também pelo produtor executivo. Eu escrevi o guião mas não fui muito chamado a participar nessa parte, o que ao princípio não foi fácil para mim, pois estava habituado nos meus outros projectos a controlar as coisas a esse nível. Neste caso o meu guião financiou o projecto, mas houve muitas decisões que não passaram por mim.

JR — O script conheceu diversas versões?

GF — Não. O guião só teve a versão final. O produtor tentou retirar umas cenas que estavam a encarecer a rodagem, tentou também diminuir o tempo de rodagem, mas consegui que não

houvesse alterações e que o tempo das filmagens não fosse reduzido.

JR — Em que fase dos projectos iniciaste a preparação do filme propriamente dita? Estiveste presente na pré- produção ou só na rodagem?

GF — Estive envolvido em ambas. Tive um óptimo assistente de realização, o Sérgio Matos, com quem preparámos as filmagens, vimos os locais, a quantidade de planos a rodar por dia, etc... vimos isso juntos e organizámos a rodagem para que ficasse concluída em oito semanas. Tive imensa ajuda de uma equipa muito competente.

JR — Que limitações marcaram as tuas *repérages*? Que competências técnicas (art direction, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, outras) estiveram envolvidas nessas fases?

GF — Tivemos uma equipa de quase 30 pessoas para fazer o filme, mas lembro-me de sentir que havia cá uma enorme falta de benefício da dúvida para um jovem realizador acabado de chegar de fora. Fui avisado de que era muito ambicioso, que não era um filme de estudante e seria muito diferente e muito mais difícil fazê-lo. Mas ironicamente foi um dos filmes mais fáceis que já fiz, exactamente porque não tive que me preocupar com a produção, com a assistência de realização, não tive que me preocupar tantas vezes como quando fiz curtas como estudante. Embora tenha tido menos controlo criativo em todo o processo, o facto de ter trabalhado com uma equipa de 30 pessoas facilitou imenso a experiência.

JR — Na pré-produção tiveste o acompanhamento das outras áreas? Do art director, produtor executivo, da direcção de fotografia...?

GF — Sim, como disse, estive acompanhado por uma equipa de 30 pessoas que me deram apoio na organização de todo o filme. Fizemos juntos todos os preparativos: encontrar os *décors*, os adereços, etc... houve alguns problemas de comunicação mas em geral correu bem.

JR — Relativamente aos actores e actrizes, pudeste contar com quem querias?

GF — Isso também foi um desafio. Fizeram-me diversas sugestões em vários sentidos, mas eu insisti e consegui o actor que queria. O importante é não desistir daquilo que se quer.

JR — Foi simultaneamente um alívio não teres que te preocupar mas foi também frustrante?

GF — Exactamente. Senti um grande conforto em ter uma grande equipa para me apoiar, mas houve alturas em que foi desconfortável não estar a acompanhar nem a perceber certas decisões.

JR — A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação? Se sim, com que resultados?

GF — Sim, esta equipa tinha acabado de fechar um outro projecto, já se conheciam e estavam habituados a trabalhar juntos. Não fui eu que os seleccionei, nem dei a minha opinião prévia sobre a sua escolha, mas acho que eram bons profissionais e fizemos um bom trabalho juntos.

JR — Encontraste limitações e dificuldades durante as filmagens? Quais?

GF — Não, nenhuma. A fase das filmagens decorreu muito fluidamente. Lembro-me que no primeiro dia até me chamaram a atenção por ter acabado mais cedo. Eu já tinha avisado que não precisava de tanto tempo para aquela cena, mas disseram-me que não podia habituar mal a equipa, que havia coisas que não podia fazer. Outra vez, num restaurante fiz um brinde a todos, elogiei e agradei o trabalho e depois também me disseram que não devia fazer isso, pois assim

as pessoas produziriam menos. Essas coisas eu não percebia.

JR — Surgiram, nas filmagens, problemas novos, não previstos pela preparação? De que magnitude e relevância?

GF — Não. A única coisa fora do comum, foi termos parado um dia umas filmagens que estávamos a fazer na praia, para ir assistir em directo na televisão ao 11 de Setembro, que estava a acontecer nesse dia.

JR — Como descreverias a tua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?

GF — Eu gostei de trabalhar com eles. Apesar de não os ter escolhido e de não ter tido termo de comparação, por ser a minha primeira longa-metragem em Portugal, acho que eram bons profissionais. Gostei muito do Director de fotografia que teria sido a minha escolha. A única coisa que senti foi o tempo que demorava a iluminar cada plano. Achei demasiado. Mas eu respeito o perfeccionismo, embora ache que poderíamos ter tido talvez mais planos por dia com menos beleza cinematográfica. Mas isto é uma questão de gosto. Há realizadores que gostam mais da beleza da imagem, outros do conteúdo da representação e dificilmente conseguimos ter ambos com o orçamento e com o tempo que temos para fazer estas filmagens. Mas houve de facto enquadramentos que levaram demasiado tempo a preparar. O público não iria reparar se havia ou não uma sombra a mais na parede. Mas mais uma vez acho que se trata mais de uma opinião pessoal do que de factos.

JR — Como caracterizas a tua forma de trabalho com os actores? E com a produção executiva?

GF — Em relação ao produtor executivo, eu não o escolhi, não cheguei a falar com ele antes de ele entrar no projecto e não havia grande empatia entre nós.

Quanto aos actores, trabalhei com eles como faria normalmente, pois também tenho experiência de actor, pelo menos nos meus filmes e acho que isso foi uma mais-valia na minha relação com eles. Realizava à frente da câmara e não atrás. Ficava mais próximo deles e dava-lhes mais liberdade de proporem ideias, formas de representar os seus papéis. Estivemos sempre a trocar ideias e a improvisar, o que foi muito divertido. Acho que quanto mais liberdade se dá ao actor para explorar o papel, melhor ele sai e muitas vezes as melhores coisas que saíam era nos primeiros *takes*. Gosto de trabalhar com os actores desta forma, ao mesmo nível que eles e não simplesmente fazendo pedidos atrás da câmara, porque eles não são máquinas, têm que sentir o papel e têm que partilhar. Neste caso, como eram actores conhecidos e experientes, eu também aprendi muito com eles. Nunca deixamos de aprender.

JR — De que modo foste controlando os resultados das filmagens? O teu produtor associou-se de algum modo a esse controlo?

GF — Durante as filmagens tive imenso controlo. A decisão final era minha e não teria aceite de outra forma. Não hesitaria em perder o projecto se fosse o caso de não poder controlar o que se passava à frente da câmara. Era eu que decidia e isso foi fantástico.

JR — Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção?

GF — Muitas. Em termos de montagem, investi o meu dinheiro em equipamento que me permitisse fazer a montagem em casa, sozinho, sem interferências, pois acho a montagem uma coisa muito pessoal, quase metade da realização, ou mais. No fim levei o material final à Tóbis e fizemos um *tuneup* do filme com uma montadora mais experiente, uma versão mais ritmada. Mas depois, 60% do filme teve que ser informatizado para fazer os efeitos especiais, porque a personagem principal é a preto e branco. Tivemos que fazer uma máscara *frame a frame* de mais

de metade do filme. Isto foi feito por uma equipa de jovens que capturaram o filme em HD, o que na altura era uma grande novidade, e com um software chamado *digitalfusion*, fizemos a tal máscara. Foi um trabalho que demorou quase um ano. E depois de acabado passámos de novo de HD para película.

A música foi outro passo importante da pós-produção, foi fantástico poder ter tido um compositor de quem gosto muito, discutir com ele o que queria e depois ele ter gravado a banda sonora com uma orquestra, creio que de Budapeste, para obter a versão final com que sonorizámos as imagens.

JR — Durante a montagem, sentiste necessidade de filmar mais, sentiste que faltavam cenas, takes, sequências que a preparação não previra?

GF — Não. A única coisa que aconteceu foi um plano que me arrependi de não ter filmado mais. De resto senti que devia ter esperado para montar só depois de ter a música, pois por vezes sentimos que os planos são compridos e encurtamo-los, mas depois com a música já têm que ser aumentados de novo pois parecem demasiado rápidos. Especialmente quando a música é dramática, sentimos que afinal os planos podiam ter sido mais longos.

Em relação à montagem final, com o passar dos anos arrependi-me do ritmo que lá está. Hoje faria diferente, um filme mais rápido. Há muitas coisas que hoje faria de uma forma diferente. Mas isso tem a ver com o processo de crescimento que nos vai dando experiência. Na altura, em termos de pós-produção não me arrependi nem senti falta de nada. Só talvez de um plano que não tivemos meios para filmar.

JR — Ao mesmo tempo, sobrou-te material inútil, de que prescindiste?

GF — Não, não. Não me surgiu material inútil. Usei quase tudo. Não todos os *takes*, claro, mas todos os planos pretendidos.

JR — Foi encomendado um *making of* do teu filme? Em que fase foi iniciado?

GF — O *Making of* foi bem feito. Foi filmado por um amigo meu que pertencia à equipa na altura. Acompanhou as filmagens todos os dias, foi gravando e no fim demos as cassetes ao produtor, que também fez umas entrevistas comigo sobre o filme.

JR — O *making of* estava previamente orçamentado, foi financiado em conjunto com o projecto?

GF — Acho que não estava no orçamento. Foi só algo que fizeram para apoiar o filme.

JR — Os restantes materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente?

GF — Acho que não houve planeamento da promoção. Houve uma tentativa de fazer algo diferente, fez-se um *poster*, um *trailer*, eu dei muitas ideias, mas não tive nenhum controlo criativo dessa fase e tive mesmo que retirar alguns planos que tinha escolhido para o *trailer*. Não houve apoio nem investimento na divulgação. Eu próprio fui colar cartazes à rua e distribuir panfletos, fiz um *site* do filme. Não tinha poder de decisão nesta fase, e muitas das coisas que foram feitas eu teria feito de uma maneira completamente diferente. Acho que por cá devia haver empresas, como nos Estados Unidos, que só fazem *trailers*. Especializaram-se e por isso trabalham muito bem.

JR — Portanto, quanto ao *making of* e restantes materiais promocionais, não houve articulação entre produtor, realizador e restantes competências técnicas.

GF — Como já referi o *making of* foi pedido por mim a um amigo. Aparentemente não estava

planeado. Fui também eu que dei as cassetes ao produtor, e não interfeiri na montagem. Mas gostei bastante do resultado final. No que diz respeito aos restantes materiais de promoção, *posters*, etc, dei as minhas ideias, opiniões, mas não tive a palavra final. Algumas coisas teria feito de forma diferente, no *poster* teria dado mais destaque ao Diogo Infante e à Adelaide Sousa, por ex.

JR — Como foi desenvolvido o orçamento prévio para análise do financiamento?

GF — O orçamento foi feito antes do concurso do ICAM/ICA. Se é subsidiado, o realizador tem que ceder os direitos do filme e entrega ao produtor executivo a missão de gerir o dinheiro. A partir daí perde o controlo do orçamento. Por isso não sei.

JR — Não discutiste com o teu produtor a gestão interna dos montantes envolvidos?

GF — Não. Apenas dei o meu contributo como realizador, actor e montador. O resto não foi gerido por mim.

JR — Como é que o produtor geriu o desempenho orçamental?

GF — Não faço ideia. Não me ocupei destas questões e não estive a par do que se passou.

JR — E o orçamento satisfazia as prioridades e características do projecto?

GF — Não sei. Nem sempre houve dinheiro, mas à partida o projecto dispunha de quase meio milhão de euros. Fui pago pelo meu trabalho, mas não estou em condições de fazer uma análise global da gestão dos recursos que tivemos.

JR — Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores?

GF — Penso que não houve um grande investimento nessa fase. O filme podia ter sido distribuído em revistas, podia ter ido para os clubes de vídeo, ficar disponível na Internet. Nada disso aconteceu.

A sua exibição nas salas foi ao mesmo tempo que a de um outro filme, *O crime do Padre Amaro*, o que não ajudou. Além disso esteve também à venda na FNAC, a um preço na minha opinião excessivamente alto, especialmente se considerarmos que era um filme desconhecido.

JR — Os exibidores associaram-se de algum modo ao projecto? Quando e de que forma?

GF — A “Lusomundo” teve o filme em exibição durante uma semana e meia, mas só na primeira semana em horários bons. Não houve tempo para as pessoas, os espectadores, passarem a palavra. Quando isso podia ter começado a acontecer, o filme passou para horários como a uma da tarde e já em poucas salas. A própria exibição do *trailer* estava desactualizada, dizia que o filme ia estar “em breve nas salas”, quando na realidade já estava em exibição. Não houve trabalho por parte dos exibidores e a promoção foi muito desorganizada.

JR — Nos últimos anos, tiveste a possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os teus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

GF — Sim. Não realizadores famosos, mas contacto com amigos que vivem lá fora, em Londres e em Nova York e trocamos ideias e projectos e aprendemos uns com os outros.

JR — À margem das associações profissionais existentes em Portugal, estás ligado a

organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?

GF — Não.

JR — **Quando estás a trabalhar na pós-produção e falas com as produtoras, abordas a questão da distribuição e exibição no estrangeiro? Pensas nas questões da legendagem e da dobragem?**

GF — Podemos falar de tudo o que queremos com o produtor. A questão é saber se depois ele segue as nossas sugestões. É ele quem tem a última palavra. Hoje em dia penso que antes de se ir a um concurso, temos que pensar bem se não é possível produzirmos sozinhos o nosso trabalho e ter, assim, autonomia em todo o processo. Antes de se ceder os direitos de um filme, tem que se pensar bem naquilo que se está a ceder. Não são só os direitos, é o controlo da produção, da montagem, da promoção, da distribuição. Estás a ceder tudo e podes perder o controlo do teu filme. É muito importante ter confiança no produtor e conhecê-lo bem. E acho também que a promoção do trabalho é uma coisa que desde o princípio deve ficar claramente definida.

JR — **Qual é a importância que atribuis aos festivais? São uma boa maneira de promover os filmes?**

GF — Os festivais são experiências culturais importantes, são divertidos, são bons para o nosso ego, são lições interessantes. É bom ser exposto num festival, ter imprensa, ser reconhecido, mas isso não contribui directamente para o teu sucesso ou para o teu futuro. Especialmente para curtas-metragens. O que interessa é o lado *business*.

JR — **Preferes filmar em digital ou em filme?**

GF — Muitos realizadores preferem filme, apesar de ser muito mais caro. Mas o digital está a crescer a um ritmo tão grande que nos começamos a render. Acho que agora o que todos gostam é de um *look* de filme em conjunto com o formato digital.

JR — **Em geral, achas que os orçamentos em Portugal são suficientes para fazer os filmes?**

GF — Eu habituei-me a fazer filmes muito baratos, com os meus próprios meios, em Nova York, e sinceramente, acho que se não tens muito dinheiro, então tens que ter muito tempo. Mas fazer um filme rápido e com pouco dinheiro é que é o grande desafio. É verdade que isto pode vir a destruir a qualidade dos filmes, mas por outro lado não acho que o dinheiro seja imprescindível para fazer um bom filme.

JR — **O que é que achaste da experiência de estudar nos EUA, fora do universo do cinema português? Quais são as diferenças entre o que se faz lá e cá?**

GF — Na minha geração não acho que sejamos muito diferentes. Podemos ter menos dinheiro e menos oportunidades mas há imensa gente com os mesmos sonhos e com a mesma visão. Para uns isto é um trabalho, para outros é uma paixão, mas todos querem inovar e fazer o que se faz lá fora. Parece-me que o que faz falta não é a vontade, são os meios. Acho que vamos lá chegar. Mas é preciso mudar ainda algumas mentalidades.

JR — **Achas que a língua portuguesa é um ponto fraco?**

GF: Não sei. O inglês tornou-se muito cinematográfico por causa da forma como fomos expostos a ele. Eu sou Luso-francês e lembro-me de ter achado ridículo a primeira vez que ouvi

rap em francês. Mas depois ouvi, habituei-me, gostei e pensei: realmente, funciona! Portanto o inglês é uma questão de hábito. Pensamos que algumas línguas não funcionam, mas todas as línguas podem ser usadas com bons resultados. É uma questão de hábito. ■



Manô, de George Felner