

Entrevista a Luís Correia

DocLisboa - A primeira pergunta seria pedir uma radiografia da produtora LxFilmes.

Luís Correia - A LX foi criada em Janeiro de 2000 e tinha como objectivo, e continua a ter, ser uma produtora de referência para a produção e co-produção de documentários. Desde o início que praticamente não fazemos ficção, a não ser algumas curtas-metragens. Isso aconteceu porque antes trabalhava em cinema de ficção e, a pouco e pouco, fui-me interessando cada vez mais pelo documentário. Acabei por ficar seduzido com as potencialidades em termos de trabalho e do que a mim me interessava fazer. Ao mesmo tempo senti que o documentário em Portugal existia ou queria existir, mas não havia, ou aparentemente não havia, espaço para criar uma estrutura que pudesse ser uma referência, se tivesse a ousadia de assumir o documentário como uma actividade principal. Na maior parte dos casos, as outras produtoras que também fazem documentários têm outras actividades, seja a ficção, a publicidade ou a televisão. A LxFilmes, desde o princípio, foi uma espécie de marca ao dizer: “nós só fazemos documentários e queremos trabalhar internacionalmente”. É evidente que os primeiros tempos foram complicados, mas a pouco e pouco temos conseguido chegar a esses objectivos. Ultimamente, quase todos os nossos projectos têm co-produção. Somos muito solicitados por projectos que vêm de fora. Na maior parte dos casos, não conseguimos avançar porque infelizmente em Portugal é complicado encontrar financiamentos para projectos que tenham origem no exterior. Basicamente, tal como outras estruturas idênticas, a LX procura ser versátil e ágil, e conseguir encontrar as melhores soluções, ou as soluções mais adequadas, para cada um dos projectos. O que passa na maior parte dos casos por tentar encontrar co-produções, ou a nível nacional, quando não há co-produções, tentar encontrar as melhores soluções. Paralelamente, eu próprio comecei a estar cada vez mais envolvido com instituições e organizações internacionais. No caso do Eurodoc comecei por participar como produtor e depois fiquei. Desde há três ou quatro anos que estou ligado ao programa do Eurodoc, pelo conselho de administração. Pelo menos uma das sessões do Eurodoc é sempre feita em Portugal, desde há três anos, com o apoio do ICAM. Também estou ligado a uma coisa um pouco mais ambiciosa que se chama o Africadoc. O objectivo do Africadoc era, a partir de modelos já pré-existentes na Europa (seja o Eurodoc, ou o EDN, ou outros), criar um módulo de formação destinado aos países de África. É portanto uma formação

para realizadores e produtores independentes em África, que começou com um grupo dos países francófonos, e que é um grupo que foi criado e organizado pelo Jean-Marie Barbe. Neste momento ele continua com o grupo francófono e eu estou a trabalhar com o grupo de países de língua portuguesa. Os dois grupos são autónomos em termos de trabalho. Os países são diferentes e portanto há especificidades diferentes, mas o objectivo é que a última sessão de trabalho dos dois grupos seja feita em conjunto. Isso permite não só pôr em relação os diversos países africanos como, convidarmos e fazer estar presentes não só representantes das televisões africanas envolvidas, como instituições e ONG's e televisões europeias (e não só europeias). O que estamos a tentar criar é uma espécie de fórum de co-produção em África, que reúna não só os países africanos mas também os países do resto do mundo.

O seu papel no Africadoc envolve também a LxFilmes ou é uma coisa pessoal?

É uma coisa pessoal mas que acaba por passar pela LxFilmes. Em termos institucionais, a Lx é a responsável. Eu organizo a formação, sou o director de estudos. Mas isso é feito através da Lx, que teve este ano o apoio do Instituto Camões, da Gulbenkian, do ICAM.

Voltando um bocadinho atrás, a LxFilmes começou em 2000. Nessa altura qual era a situação do apoio ao documentário?

A partir do início dos anos 90, iniciaram-se os apoios do ICAM à produção de curtas e de documentários. Isso abriu uma espécie de espaço que anteriormente era mais difícil. Por outro lado, no fim dos anos 90, criou-se também o protocolo do Ministério da Cultura com a RTP. Isto obviamente parece muito bom, mas a meu ver teve uma consequência negativa: de alguma forma a RTP, enquanto instituição, deixou de ser interlocutora. Refugiou-se no protocolo já existente e, para os produtores independentes, deixou de ser uma interlocutora. Ou seja, não valia a pena propor directamente projectos, porque a resposta, mais ou menos invariável, era: "nós temos um protocolo, vamos apoiar através do ICAM". Isso fez com todo o sistema de apoio ao financiamento ficasse dependente do sistema de concursos do ICAM.

Quem tinha um, tinha o outro. Quem não tinha um, não tinha o outro.

Há sempre casos, há sempre excepções. Mas digamos que a regra é um pouco essa. Depois, durante os anos 90 houve algumas excepções simpáticas. Durante as comemorações dos Descobrimentos, houve alguma linha de apoio da Comissão, o que foi importante. O Instituto Camões também tem tido uma tradição de apoiar. Mas esses

apoios, mais ou menos interessantes, são sempre pontuais.

E são pequenos?

Mais importante do que o volume do apoio é a irregularidade. Nenhum destes apoios, por si só, é suficiente para sustentar uma actividade. Essa é a grande fragilidade que sinto nos últimos anos. A LxFilmes é uma estrutura leve, com poucas pessoas fixas, tal como todas as estruturas de produção. E isto não tem a ver com Portugal, tem a ver com a Europa. Uma das características deste mercado, mesmo na ficção, é que as estruturas de produção são invariavelmente leves, são estruturas que têm entre duas a dez pessoas. Isto faz com que se, por um lado, elas são ágeis, do ponto de vista da reacção, porque são leves têm uma grande capacidade de adaptação, por outro lado, são frágeis do ponto de vista da economia. Neste mercado, as formas de sustentação, são invariavelmente a relação com as televisões e com os fundos públicos, que também todos os países têm. A característica de Portugal, por comparação com França, por exemplo, é que não há nenhum sistema automático que permita a um produtor independente fazer um plano de produção para um ano.

Os apoios são unicamente a filmes, a projectos...

Todo o sistema francês tem como objectivo apoiar a existência de um tecido empresarial. As pequenas produtoras têm uma relação directa com as televisões. Desde que as televisões co-produzam, ou sejam parceiras do projecto, mais ou menos automaticamente, elas podem ter acesso aos fundos públicos. Sejam os do CNC ou outros.

É um bocadinho ao contrário do caso português, então?

Sim. Isso fez com que as televisões tivessem um papel activo, e portanto, são as televisões o principal parceiro, ao contrário de Portugal. Em Portugal não se produz com as televisões. Eventualmente os filmes passam na televisão, pode ou não acontecer, mas isso é quase irrelevante. Nos outros países, em particular em França, todos os projectos começam por ter um parceiro que é a televisão, que é o principal interlocutor, e a partir daí existem não sei quantos mecanismos automáticos. Isso faz com que um produtor, ou uma estrutura mesmo que seja pequena, possa estabelecer um plano de produção a médio prazo. No caso português é exactamente ao contrário. É completamente descabido para mim ou para qualquer outro produtor, fazer um plano de produção a médio prazo, porque eu nem sequer sei quando é que vai ser o próximo concurso. Nem sequer há concursos suficientes para o volume de produção actual. Sobretudo não existem linhas de apoio que prevejam, por exemplo, a possibilidade de desenvolver uma série ou a possibilidade de

desenvolver uma colecção como acontece em França (a colecção “Cinéma de notre temps”, a colecção de arquitectura...). Ou seja, é completamente impossível de desenvolver em Portugal grandes projectos, coisas mais longas e que demoram mais tempo, porque logo à partida nem sequer temos uma estação de televisão que os aceite.

O “Histórias da Vida na Terra” não é é uma série documentalxxxxx?

Sim. Esse aí é uma aventura imensa que ainda continua, isso é uma aventura imensa e que demorámos anos a conseguir pô-la de pé. Conseguimos finalmente ter o interesse da RTP, mas que passou,...a forma principal de o apoiar foiFoi apoiado via através de um concurso que entretanto desapareceu, que era um concurso de apoio aos audiovisuais. Foi a única experiência em que era possível apresentar projectos sérios, mas ... que entretanto esse concurso desapareceu.

Mas essa sériee foi apoiadao nesse concurso?

Mas esse foFoi apoiadao nesse concurso e teve o apoio da RTP, fora do protocolo. Mas é uma aventura imensa porque nunca mais conseguimos acabar.

E o que se passa com as televisões, o que é que se passa com as televisões portuguesas que não vêm,...não há nenhuma,...não há, não há, não há encomendas. Ou seja, há pouca produção de conteúdos pPorque aéque as televisões não programam também encomendam tão poucas produções? esses conteúdos.

Mas aíAí há um outro problema que eventualmente se mistura com esse, que é o entendimento do documentário. Ou seja, oO que é o documentário? E o que eu acho é que nNeste momento em Portugal, particularmente em Portugal, se bem que noutros países também aconteça, mas que há uma certa confusão entre o documentário enquanto obra cinematográfica e o documentário enquanto um programa que tem um fim. E oO problema é que, muitas vezes, quer muitas vezes da parte dos júris do ICAM, quer muitas vezes da parte dos responsáveis da RTP, o documentário é visto como um espaço de programação que tem um assunto qualquer e portanto, se o assunto não é oportuno então não interessa. Isso ,faz com que seja muito mais difícil poder desenvolver obras que possam vir a ser obras de património ou obras em co-produção.

Que temas são esses que não interessam às televisões?

Tenho muitas propostas de realizadores com quem gostava imenso de trabalhar e tenho a certeza que esses filmes seriam interessantes e poderiam ter uma existência importante a

nível internacional. Mas não consigo fazê-los apoiar em Portugal, ou porque não têm a ver com um assunto português, ou porque não têm a ver com uma questão de actualidade. Mais uma vez, usando a comparação com o sistema francês, também aqui a grande diferença é o facto de no outro lado haver um interlocutor que reconhece os projectos enquanto obras que têm um tempo de vida mais dilatado. São obras de património quer em termos de existência, quer em termos de rentabilidade comercial, porque uma obra não se esgota quando está terminada. Ela tem um tempo de vida e de rentabilidade que vai muito mais além, e que cada vez é maior. Se a decisão sobre uma obra for baseada no assunto, então ela cai numa zona muito mais efémera. No fundo, é um bocadinho a divisão entre as obras de stock e as obras de fluxo. E o problema é que cada vez mais, cá, o interesse pelas obras tem a ver com esse lado efémero de coisas que fazem sentido agora porque têm a ver com a data comemorativa de não-sei-quê, mas não têm tempo de vida posterior. Possivelmente, daqui a cinco anos, um filme que seja feito sobre um assunto que é muito localizado, não tem interesse. Em contrapartida, um filme de autor existe enquanto obra e mesmo daqui a cinco ou dez anos continua a existir. Em termos de um crescimento do património, para a Lx é muito mais interessante trabalhar em projectos que existam enquanto património, do que trabalhar em coisas de encomenda que se esgotam logo a seguir.

Mas não tens feito uma e outra coisa?

Por razões de existência. Obviamente não posso negar-me a fazer as duas, mas é evidente que preferia investir num determinado tipo de coisas mais arriscadas, mesmo que mais complicadas de financiar, o que eventualmente é mais complicado num termo curto de ter que assegurar a existência da estrutura. Neste momento estou a acabar uma série sobre as linhas férreas em Portugal, uma encomenda para os Caminhos-de-Ferro Portugueses. Não é uma série de autor, mas é uma série que do ponto de vista comercial vai existir (já tive pedidos de Espanha e de outros países). A mesma coisa quando produzi os “Filhos do Vento” sobre o cavalo lusitano. Foi um grande êxito comercial, está sempre a passar em todo o lado, vendeu imenso. Porque, mais uma vez, é também uma coisa de grande público. Mas, em contrapartida, filmes como o da Maya Rosa ou do Pedro Costa, que estamos a preparar agora, são filmes que podem não ter do ponto de vista comercial uma rentabilidade tão imediata, mas que daqui a cinco ou dez anos ainda continuarão a ser programados. Ou como os documentários do Daniel Blaufuks, “Sob Céus Estranhos”, e da Ginette Lavigne, “A Noite do Golpe de Estado”, que ainda continuam a circular. Esses filmes tornaram-se num documento.

Voltando à questão da internacionalização. Dirias que a circulação dos documentários portugueses lá fora é tanto melhor quanto menos são condicionados por constrangimentos de formatos e de temas?

Aí há um efeito um bocado perverso. Neste momento, as condições de produção na Europa estão um pouco alteradas. Depois dos anos 90 em que as televisões públicas tomaram um pouco a iniciativa de promover ou de contribuir para a produção de documentário enquanto obra de referência, de património, de prestígio, houve um movimento inverso. A pressão sobre os formatos e sobre a formatação é muito mais forte. Enquanto aqui há dez anos a iniciativa partia dos autores e dos produtores para chegar às televisões, e portanto eram eles que tinham um projecto que defendiam e que apresentavam às televisões, as quais se entusiasmavam ou não para o co-produzir (mas o sentido da iniciativa era dos autores em direcção às televisões), neste momento a tendência é um pouco a contrária. As televisões decidem o que é que querem fazer, como querem fazer, e são eles que têm a iniciativa de convidar um produtor ou um realizador. Já participei em projectos em que uma responsável de programas diz: “Eu quero fazer isto, escolho a realizadora, escolho o produtor.” É cada vez mais difícil defender projectos um pouco mais arriscados, porque as televisões preferem ser elas a decidir os assuntos e a decidir os formatos. A contradição do sistema é que depois os filmes que têm sucesso são os outros. E há alguns casos emblemáticos, nos tempos recentes, de projectos que acabaram por ter duas versões, uma versão imposta pelas televisões e uma versão defendida pelo realizador, de duração e montagem diferentes.

O que vai ficar são as versões dos autores?

Se se encarar o documentário apenas como um produto televisivo, dependente do assunto e da oportunidade da programação, ele não vai existir muito mais tempo do que isso, estará limitado. Mas se se continuar a defender o documentário enquanto obra que tem um cunho pessoal, e que é uma obra única, aí estamos num domínio de património que faz com que os investimentos tenham muito mais sentido.

O diagnóstico que estás a fazer só é válido para as televisões estrangeiras ou também existe esse diálogo com quem cá encomenda os documentários?

Infelizmente, não. Só existe essa tensão, se lhe quisermos chamar assim, nas televisões estrangeiras porque elas têm departamentos de documentários, à frente dos quais estão pessoas que têm por um lado autonomia e por outro lado orçamento e capacidade de

gestão a médio prazo. Em Portugal, infelizmente, não se pode dizer que tenha alguma vez existido nas televisões um departamento responsável pela co-produção de documentários com autonomia, quer de orçamento, quer de decisão sobre programação. Enquanto produtor independente preferia o contrário. Preferia ter um interlocutor forte, com quem eu discutisse, mas com quem eu pudesse dialogar e desenvolver projectos.

E vêes sinais nas televisões nacionais de que possa haver alguma alteração a médio prazo nessa matéria?

Para que isso aconteça, era necessário que houvesse por um lado uma estratégia de programação, uma estratégia de intervenção e que as coisas fossem claras, ou seja, que a televisão soubesse exactamente o que é que quer fazer a médio prazo. Não sei se neste momento isso existe ou não. Aparentemente as coisas tendem a tomar esse caminho e isso será positivo. Prefiro enquanto produtor, ter alguém com quem possa dialogar e alguém a quem possa propor um projecto e dialogar e discutir sobre o seu interesse e validade, do que ficar à espera de um concurso que pode ou não acontecer...

E a teu ver é apenas a televisão pública que deveria ter esse papel ou ele é extensível também às televisões privadas?

As televisões privadas regem-se por outras regras. O problema é que é muito mais barato comprar já feito do que investir. Voltamos atrás, à questão do património. As televisões privadas não têm o ponto de vista de considerar o investimento no documentário como qualquer coisa que pode ser rentabilizada a seguir. Da mesma maneira que elas compram coisas a outras televisões, porque não pensar que elas poderiam produzir coisas únicas e que elas podem ser um produto de troca ou um produto de exportação? Há um valor comercial que se calhar não é bem apreciado, não é bem ponderado.

Mas achas que existe esse valor, esse potencial, para os documentários portugueses?

Se as televisões são alimentadas por coisas que compram a outras televisões, com certeza que existe.

Tu também vendes “para fora”?

Vendo.

E vendes mais agora do que há cinco anos?

Sim.

É um mercado que pode ser cada vez mais importante em relação ao financiamento do documentário português ou será sempre apenas um complemento?

É um bocadinho relativo. Não é completamente justo dizer que o documentário é auto-sustentado pelas vendas. O que acontece nos projectos de documentários, ao serem desenvolvidos, é que a própria montagem financeira determina um pouco as parcerias. A própria lógica do documentário faz com durante o processo de financiamento e de desenvolvimento se estabeleçam as pré-compras, as pré-vendas ou as co-produções. Digamos que tendencialmente o objectivo é sempre conseguir uma co-produção, isso financeiramente é mais interessante, se não se conseguir uma co-produção, conseguir uma pré-compra, e se não se conseguir uma pré-compra, há sempre as vendas no fim.

O DVD, nomeadamente com esta nova tendência de lançamento de colecções temáticas, é uma janela interessante para o documentário do ponto de vista financeiro?

Não tenho muita experiência com os DVD's. Tive algumas experiências em VHS, que não foram particularmente brilhantes do ponto de vista de receitas. Isso não teve a ver com a qualidade dos filmes, mas sim com a dimensão do mercado. Num dos casos, por exemplo, as coisas estiveram à venda na Fnac. A quantidade de exemplares que me pedia a Fnac e que depois me explicava que eram números bons não compensava de facto o investimento. Apesar de para eles serem números bons. Julgo que não vale a pena pensar a edição em DVD só em termos de Portugal. A diferença de custos no investimento faz com que possa ser interessante prever logo edições bilingues. Aliás, todo o problema do cinema português, que muitas vezes é tão atacado por razões de mercado, tem de facto a ver com a dimensão do mercado. Não existe mercado próprio que pague o cinema português, mesmo o comercial. Forçosamente, a existência do cinema estará dependente sempre duma estratégia de fundos públicos.

O mercado do documentário português não deveria passar também mais pelas salas de cinema?

Em termos de retorno financeiro, a estreia em sala não é muito importante neste momento, mas pode ser melhorado. Acho que há um trabalho importante a fazer que é o de chegar ao público. Esse trabalho, que é o da promoção e da divulgação, pode começar nos festivais, mas depois devia ser prolongado por programações mais ou menos regulares, seja através da rede de cineclubes, ou de salas municipais. Julgo que há público para os

documentários portugueses. À partida existe uma curiosidade, uma vontade. Se calhar o que era preciso era conseguir que a seguir houvesse uma regularidade na exibição das obras.

Essa dinamização competiria a quem? Achas que é iniciativa dos produtores, dos distribuidores, ou passa também por uma forma de apoio mais activa e mais dinâmica, eventualmente, do ICAM?

É um bocado complicado responder. É evidente que para essas coisas existirem com uma forma mais ou menos sólida e competente é preciso que haja pessoas que vão ao encontro das coisas. É preciso que alguém tome a iniciativa e a desenvolva e a acarinhe. Não é muito justo pensar que são as instituições que vão resolver esse problema. O ICAM e outros podem apoiar, mas se não houver ninguém a fazer, as coisas não acontecem. É o mesmo com os festivais. O ICAM pode ter uma linha de apoio aos festivais mas depois é preciso alguém que os faça. Ou pode haver, do ponto de vista de legislação, uma linha de apoio ou de incentivo à exibição em sala nos circuitos de província, mas depois quem é que faz? Há espaço para tudo isso ser construído, desde que haja alguém que decida investir o seu tempo e a sua energia. Mais uma vez acho que tem a ver com a questão da dimensão do mercado. Não é muito óbvio que alguém decida “agora vou investir numa sala” se não tiver a certeza que vai ter o retorno financeiro que compensa esse investimento. De alguma forma, o Paulo Branco tomou essa decisão e conseguiu. Se calhar houve outros pensaram e não conseguiram. Não sei até que ponto é que a solução não poderia passar por conseguir fazer existir coisas que já estão mais ou menos previstas e que de alguma forma têm regulamentação, o que passa por recuperar ou dar actividade a instalações que existem. A Apordoc como associação, por exemplo, pode ter um papel nisso. Por um lado é evidente que a dimensão do mercado é importante, mas por outro lado é preciso haver uma dinâmica, um interesse, e isso implica trabalho, implica fazer festivais, implica fazer divulgação, implica trazer as pessoas às salas.

Por toda a Europa, as pessoas estão a ir mais às salas para ver documentários.

Seja em França ou no Norte da Europa existe uma grande tradição de ver documentários em sala. É evidente que em Portugal o público existe e estará receptivo. Mas onde é que esses filmes vão passar? Qual é o circuito que os vai acolher? O que é que é preciso fazer para isso? Tudo isso implica por um lado meios existentes, mas por outro lado também implica energia, esforço e... imaginação. Houve um momento em que, passe o exagero, houve uma espécie de boom do documentário em Portugal. No fim dos anos 90 havia de

facto uma agitação, uma série de novas pessoas que queriam fazer documentários e houve linhas de apoio e novas produtoras. Criou-se uma espécie de agitação que permitia pensar, ou que permitia imaginar que agora as coisas iriam ser muito mais fáceis, o que não aconteceu. O documentário é possivelmente mais difícil do que a ficção do ponto de vista de produção. Dá o mesmo trabalho fazer montagem financeira para um documentário do que para uma ficção, mesmo se em termos de montante estamos a falar de coisas completamente diferentes. Para quem de alguma forma tenha ou pretenda ter uma actividade regular e continuada no documentário, há um desgaste em tempo e em cansaço que não é irrelevante. De alguma forma essa “euforia” do fim dos anos 90 acabou por revelar que algumas pessoas teriam mais resistência para aguentar esta dureza e que havia outras pessoas que se calhar não tinham tanto talento como pensavam ter. E possivelmente, neste momento, há uma espécie de cansaço.

Depois de um período de euforia como falaste, haverá agora algum desencanto ou mais realismo?

Eu acho que não é desencanto. Pessoalmente, o que sinto é que estes últimos anos me permitiram consolidar conhecimentos e relações. Consigo apreciar mais facilmente a viabilidade de um projecto, consigo identificar mais facilmente quais são os interlocutores potenciais para um projecto, consigo mais facilmente ter apoios fora de Portugal. Digamos que foi um período em que consolidei, ou seja, sinto-me mais hábil e consistente, enquanto produtor de documentário. Mas este processo também teve uma consequência paralela, que não é de desencanto, pelo contrário, mas que foi a de perceber que ser produtor independente em Portugal é uma coisa muito dura, perceber que não é em Portugal que poderei continuar a sobreviver como produtor independente. Se não pensar em termos mais globais, se para mim Portugal não for o sítio onde eu tenha o escritório e onde obviamente tenho relações privilegiadas, mas sempre com um pé de fora, procurando ser um produtor internacional.

A LxFilmes tem actualmente uma actividade de produção bastante intensa.

Sim. A média é cerca de dez títulos por ano.

O que é bastante?

É muito! Para o ano temos doze que produções já lançadas. É evidente que isto é muito duro, porque todas elas dão um trabalho imenso. Cada filme é uma coisa complicada e de facto é cansativo, sobretudo dentro desta ideia de que estruturas de produção como a Lx

são estruturas ligeiras, não têm três responsáveis de produção, quatro criativos, etc.

Quantas pessoas trabalham na LX?

Fixas, neste momento, são só duas. Obviamente, existem imensas outras pessoas que estão ligadas aos projectos e que trabalham com os projectos.

Queria que falasse um bocadinho sobre os criadores, sobre os realizadores, e queria que fizesse um pequeno balanço também em relação aos realizadores que produz.

O sistema de financiamento em Portugal, seja para a ficção, seja para o documentário, é o contrário de outros sistemas de financiamento noutros países. Em Portugal o sistema de apoio beneficia os realizadores. Toda a lógica de financiamento do ICAM é no pressuposto de que existe um projecto apontado para um realizador. Contando, inclusive, que os realizadores podem apresentar projectos, independentemente do produtor. Isto faz com que o papel do produtor não exista enquanto agente criativo, mas apenas como alguém que a seguir vai gerir. O realizador ganha o concurso do ICAM e este, por razões burocráticas, só pode dar o dinheiro a uma produtora. De alguma forma, a produtora fica reduzida a um papel de gestão e não a um papel criativo e cúmplice com o realizador. Estou a exagerar um pouco, mas não tanto assim, porque a realidade é essa. Isso faz com que não haja uma tradição de produtores criativos, que iniciem projectos ou que proponham coisas a realizadores e que com estes consigam imaginar um filme. Por outro lado, do ponto de vista dos realizadores, criou-se esse mal entendido ou ideia pré-feita de que os realizadores são sempre prejudicados porque os produtores querem ficar-lhes ficar com o dinheiro e não pensam no projecto. E depois há uma outra zona mais complicada ainda, que é a de que os realizadores se sentem desligados do mercado. Ou seja, os realizadores sentem que o problema do financiamento, do resultado final e da apreciação final é um problema que não lhe diz respeito. Porque tiveram dinheiro para um projecto e são os autores, fazem o projecto e a partir daí o problema do mundo é o problema do mundo. Se o mundo não gosta do filme deles, o problema não é deles. Acontece que, particularmente num documentário, e sobretudo nesta lógica de trabalhar internacionalmente com co-produções, os interlocutores são activos e os projectos têm que ser discutidos, têm que ser defendidos. O papel do realizador deixa de ser o de alguém protegido numa espécie de campânula artística. Tem que se defender, tem que ter ideias muito concretas, tem que saber o que tem de fazer e tem que ser forte no embate com os interlocutores. Se não houver essa força da parte dos realizadores, como produtor, também não posso defender os projectos. A única forma de aguentar um embate com a Arte ou com

outra televisão que dê muito dinheiro é a de ser sólido. Sólido do ponto de vista de preparação, do que se quer fazer, como é que se quer fazer, e porque é que se quer fazer. E eu julgo que de alguma forma essa fragilidade ainda existe em Portugal. Não é fácil encontrar realizadores que tenham uma ideia para um projecto e que consigam defendê-lo de uma forma racional, mas ao mesmo tempo integrado numa lógica de mercado. Ainda continuo a ouvir reacções do género: “É assim, porque eu gosto de seja assim.” Nunca há um diálogo, nunca há um raciocínio que demonstre porque é que este plano tem que ser assim, ou porque é que a montagem tem que ser assim, em função de qualquer coisa um pouco mais elaborada. Tendencialmente procuro trabalhar com realizadores que não sejam assim. Mas tenho tido sorte e tenho tido realizadores com quem tenho gostado de trabalhar e outros com quem tenho discutido, mas isso é bom.

O que deveria mudar na formação dos realizadores?

Se dentro da RTP houvesse alguém com autonomia de decisão do ponto de vista de financiamento, mas também de intervenção sobre o filme, isso obrigava a que houvesse uma muito maior experiência de discussão do projecto. E isso fazia com que o realizador não ficasse numa posição pretensamente defendida, mas que pelo contrário estivesse numa posição de confronto positivo, na defesa de um projecto. Essa passividade de alguns realizadores advém de um sistema de apoio de financiamento que de alguma forma fez com que haja pessoas que tiveram dinheiro se calhar sem terem reflectido bem nos filmes ou sem terem reflectido bem no que queriam fazer.

Mas não estás impedido de concorrer ao ICAM, de ser tu o motor de um projecto e de escolheres o realizador?

Não, não. Isso já aconteceu muitas vezes. Claro que o sistema o permite, mas infelizmente não há ainda muito esse hábito. A relação entre os realizadores e os produtores ainda não permitiu essa cumplicidade

E não haverá aí um problema de produtores, ou seja, de não haver também entre a classe dos produtores muitas vezes o conhecimento, a competência e a linguagem para entrar em diálogo com os realizadores?

A minha relação com os materiais e com o trabalho é possivelmente diferente da de outros. Para mim é-me extremamente difícil não discutir um projecto sem poder ter uma opinião ou uma intervenção em várias áreas. O facto de ter feito câmara durante muitos anos, de ter feito animação, de gostar de fazer montagem, faz com que eu consiga perceber o

projecto duma certa maneira. A minha relação com o fazer será diferente da de outras pessoas e isso permite-me poder ter uma posição um pouco mais firme, porque tem um bocado a ver com a minha experiência e com a minha maneira de funcionar. Sou incapaz de não mexer nas coisas. Mas independentemente disso, acho que no caso do documentário em particular, não consigo conceber a possibilidade do trabalho se não for a este nível de cumplicidade. Não acredito que um produtor possa ter uma postura completamente afastada e fria em relação a um projecto de documentário. É forçoso haver essa cumplicidade, essa discussão, e que pode partir inclusive do produtor. Já me aconteceu viver projectos que de repente imagino, pensá-los e propô-los a um realizador. E depois trabalhar com o realizador. Isso não faz com que o projecto não seja do realizador. Para todos os efeitos, o filme é dele. Isso é muito mais visível no documentário, porque são equipas mais pequenas, porque a relação é muito mais afectiva, muito mais intimista nalguns sentidos.

Se calhar o que falta em Portugal também é mais formação de realizadores e produtores?

Esta lógica de trabalhar internacionalmente implica experiência. Fica-se a conhecer como é que funcionam os mercados, qual é a lógica das estações de televisão, como é que se apresentam projectos, quais são os problemas. Em cada país é diferente. Em França é uma eternidade, porque são inúmeros dossiers e tem que se escrever tudo. Há outros países onde é mais fácil. Acho que neste momento se começam a ver alguns produtores e realizadores em Portugal que sabem como é que isto funciona e que de alguma forma isso se reflecte um pouco nas coisas que fazem. Por exemplo, a Maria João Mayer e a Filmes do Tejo, a Laranja Azul da Catarina Alves Costa e da Catarina Mourão. Percebe-se nos resultados quem é que começa a ter essa experiência, essa relação com o exterior, e quem é que ainda não a tem. Isso vê-se inclusive no resultado final, na duração. É evidente que nos últimos anos também houve uma grande recessão económica na Europa. A viragem à direita fez com que as televisões públicas também se fechassem, sobretudo às co-produções. Por outro lado, houve uma geração, que foi uma geração importante no fim dos anos 80 e início dos anos 90, que deu este impulso à postura das televisões públicas. Toda a geração, por assim dizer, contemporânea da criação da Arte, que neste momento está a sair, ou por idade ou por reestruturação das televisões. Quando algumas pessoas em Portugal começaram a ter acesso e começaram a estabelecer uma rede de relações, isso acabou por coincidir com uma retracção, por assim dizer, das televisões públicas europeias em relação à co-produção, com a mudança de muitas pessoas. E, portanto,

passou também a ser um pouco mais difícil defender projectos que têm, simplesmente, a ver Portugal. De qualquer forma, defendo que a possibilidade de desenvolver uma produção regular em Portugal com capacidade de internacionalização passa por fazer filmes que não tenham só a ver com Portugal, ou seja, passa por fazer filmes que sejam filmes, independentemente do país onde sejam mostrados.

É questionável que o próprio regulamento de apoio à produção de documentários do IÇAM dê tanto relevo à questão da promoção da cultura portuguesa?

Eu acho que isso é uma fragilidade. Por um lado, porque mais uma vez põe o acento na questão do assunto, o que é redutor e, por outro, faz com que esses filmes, que até podem ter interesse a nível regional ou local, tenham imensa dificuldade de exportação. O “Buenos Aires Hora Zero” é um filme que tem a ver com a presença portuguesa na América Latina, por exemplo, mas o objectivo foi fazer um filme que a partir dessa realidade pudesse chegar a outro lado. É evidente que a emigração portuguesa é importante no filme - a colónia de Sacramento foi fundada por portugueses e existe uma colónia muito importante de portugueses em Buenos Aires -, mas existem muitos outros emigrantes em Buenos Aires e, de alguma forma, a ideia foi a de construir um caleidoscópio que tenha a ver com essas impressões mais ou menos vagas, mais ou menos precisas, que tem esta ideia da emigração e de transformação.

Queria pedir-te duas ou três propostas para o documentário em Portugal que achasses que pudessem ser úteis, quer para o teu trabalho como produtor, quer para o documentário em geral. Medidas que aches necessárias e urgentes.

Uma delas passa pela RTP. É obrigatório que a RTP seja o principal interlocutor. Enquanto produtor independente, o meu interlocutor deve ser uma televisão. É com eles que devo discutir os projectos, é com eles que devo discutir planos de produção a médio prazo. O ideal seria chegar à RTP e dizer “tenho um projecto que vai durar dois anos a fazer, estão interessados ou não?” É fundamental ter um interlocutor que tenha a capacidade de tomar uma decisão a dois anos de distância porque os documentários não se fazem num mês. Fazem-se num ano, dois anos. Quanto às ajudas públicas, nomeadamente do ICAM, era preciso encontrar uma solução em que os apoios fossem capazes de sustentar um tecido empresarial. Enquanto os apoios forem pontuais, tiverem só a ver com projectos, é completamente insustentável pensar que existam produtores que têm estruturas frágeis e que são capazes de sobreviver a médio prazo. Era preciso encontrar um mecanismo que

doclisboa 2004

II Festival Internacional de Cinema Documental

24 > 31 Outubro

culturgest EM OUTUBRO O MUNDO INTEIRO CABE EM LISBOA

permitisse aos produtores poder desenvolver a sua actividade de produção com relativa segurança. Não quer isto dizer que o ICAM deva dar dinheiro às produtoras para existirem, mas deve haver um mecanismo que permita assegurar planos de produção. Estas duas coisas são fundamentais. É evidente que a seguir temos a questão da exibição. Do ponto de vista da existência de produtoras e de realizadores, acho que é preciso encontrar um mecanismo, quer de identificação dos interlocutores, quer de um financiamento que deixe de ser tão aleatório, tão pontual. Neste momento, não só não sei quando é que vai abrir o próximo concurso, como nem sequer sei se terei projectos apoiados nesse concurso. Os produtores não podem sequer pensar que daqui um ano vão estar a fazer um determinado projecto. Não fazem ideia. Isto, inclusive, é contraditório com outros acordos e protocolos, por exemplo, o programa Ibermídia. É ridículo quando existe um programa como o Ibermídia, quando existem acordos institucionais entre países que têm a ver com o desenvolvimento da co-produção, que a seguir não haja um mecanismo onde seja possível encontrar financiamento.

E os privados?

Quais? Outra coisa que nunca funcionou em Portugal foi o mecenato.

E na exibição?

Eu acho que se houvesse uma produção saudável e se houvesse uma quantidade regular isso poderia permitir outro tipo de actividade. Se eu não estivesse em risco de falir todos os dias podia pensar noutras coisas. Se tivesse filmes que fossem terminados e, se tivesse outros filmes a serem lançados, se calhar teria muito mais disponibilidade para pensar ou para assumir outro tipo de risco. Eventualmente, com um ou mais outros produtores, associarmo-nos e criar uma sala. Mas isso dificilmente acontecerá enquanto estivermos em risco de falência eminente todas as semanas.(fim da fita)