

## Entrevista a Abi Feijó

Índia Mara Martins

Porto, 16 de Julho de 2007.

**I**ndia Mara Martins: Qual é a sua formação e como é que você começou na animação?

Abi Feijó: Eu estudei Artes Gráficas e Design na Escola de Belas Artes do Porto. Em animação os meus estudos começaram aqui bem perto, no Festival Cinanima [Festival Internacional de Cinema de Animação, Espinho, Portugal]. Eu fui ver e lá descobri que a animação podia ser algo artístico... a arte da animação. Paralelamente a isto não havia ninguém a fazer animação em Portugal nessa altura. Eu vi aí uma possibilidade interessante para explorar.

I.M.M.: Além do Cinanima, onde é que você encontrou referências de animação? Quem são os animadores que o inspiram e influenciam o seu trabalho?

A.F.: Em grande parte foram os filmes que encontrei no Cinanima. Principalmente no primeiro festival (1977) quando assisti aos filmes: *A Rua*, de Carolin Leaf, *O Paisagista*, de Jacques Drouin e *O Castelo de Areia*, de Co Hoedman. Estes três filmes, que mostram abordagens diferentes da animação, com um lado mais artístico do que comercial, são até hoje as minhas referências (risos).

I.M.M.: Como é que você define a arte da animação?

A.F.: (Coça a cabeça e ri) A arte da animação...Ah

I.M.M. Pode ser com várias palavras, uma só fica difícil.

A.F.: Para mim antes de tudo (...) É uma arte multidisciplinar que envolve praticamente todas as outras artes, mas depois tem algo particular, que é a manipulação do tempo, imagem por imagem, de recriação do movimento, é algo específico da animação, que faz a diferença de outras formas de arte.

I.M.M.: Eu percebi pelos seus filmes que você gosta de experimentar técnicas e recursos. Como é que você define a técnica para cada ani-

mação? O que vem primeiro: o argumento ou a técnica? Quais são as técnicas que você gosta mais de utilizar?

A.F.: Há várias questões aí. Por um lado esta experimentação de várias técnicas parece-me ser... é-me sedutor. Por outro lado, cada projecto demora tanto tempo para fazer que ao fim de um projecto dá vontade de mudar alguma coisa (risos) e não dá para fazer sempre a mesma coisa. Estas duas questões são fundamentais. Por outro lado, eu gosto, sobretudo, de animar técnicas debaixo da câmara. Portanto, animar diretamente debaixo da câmara é onde me sinto mais à vontade.

I.M.M.: Criação em tempo real.

A.F.: Tempo real entre aspas.

I.M.M.: Tempo real no sentido de que a criação se dá naquele instante, como acontece na animação com areia.

A.F.: Neste aspecto as técnicas debaixo da câmara são as minhas favoritas. Os filmes que fui fazendo fui mudando de técnica um pouco por isso. Em alguns foi a técnica que ditou a história, em outros foi a história que ditou a técnica.

Por exemplo, no meu primeiro filme - que fiz no Canadá - *Oh que Calma*, eu estava a fazer um estágio no Office National du Film du Canada, sob orientação de Pierre Hébert, e havia uma oficina em que cada pessoa experimenta a sua própria técnica, o seu próprio percurso artístico. E eu quis fazer esta experiência. Experimentar as várias técnicas, sobretudo as que fossem simples, porque eu sabia que quando voltasse a Portugal não tinha condições para trabalhar. (...) Daí que este meu primeiro filme foi uma experimentação com diversas técnicas, todas muito simples que eu poderia refazer quando estivesse em Portugal. (...) No fundo este primeiro filme acabou por servir de mote para todo um trabalho de animação - hoje uma técnica, amanhã outra.

Quando eu fiz *Os Salteadores*, em que tive primeiro a história - o meu pai tinha-me dado um livro com uma compilação de contos portugueses no qual havia um conto do Jorge de Sena - eu gostei muito do conto e comecei a fazer uma adaptação, um *storyboard*. E durante os desenhos que eu ia fazendo graficamente fui gostando daquelas imagens. Depois comecei a achar que aqueles desenhos serviam aquela história. De maneira que foi durante o processo do *storyboard* que a técnica surgiu naturalmente. Por outro lado, quando fiz *O Clandestino* já foi o contrário. Se em *Os Salteadores* a técnica surgiu durante o pro-

cesso de realização, em *O Clandestino*, a equipe era tão grande que já não tinha tempo de trabalhar pessoalmente. Sei que fiz um desenho de cada parte pelo menos, mas há outras que não fiz mais do que um desenho, todos os outros foram feitos pela equipe (risos). Isso quer dizer que ao dirigirmos uma equipe temos pouco tempo para animar. Eu a seguir quis fazer filmes com uma equipe menor, em que tivesse uma abordagem mais presente.

A seguir fiz o *Fado Lusitano* e foi um bocado o tema que sugeriu a técnica porque foi uma encomenda, um desafio do John Halas para fazer um auto-retrato de Portugal, como os portugueses se sentem. Ele queria fazer uma série, uma coleção de filme sobre os, na altura, 15 países europeus. Cada um faria o seu auto-retrato. Infelizmente o John Halas morreu durante a produção do filme, a produção sofreu um bocado com isso. Mas felizmente tivemos os apoios necessários que permitiram acabar o filme. Uma das coisas que ele me deu foi um *storyboard* feito pelo Batchelor, já um velhinho, mas com muito humor, um humor britânico. Como era para uma coleção tinha que ver as características e encontrar semelhanças, mas do ponto de vista português: qual é o humor português, as nossas referências sobre a história e a arte, como nos posicionamos. E foi assim que surgiu o *Fado Lusitano*. Portanto, com referência à arte e a coisas concretas, o recorte era uma técnica que permitia e garantia estes aspectos visuais. Aí apostamos na técnica de recortes, em função também desta pretensão de recriar objetos artísticos, mapas, quadros, que faziam parte da nossa história.

Quando estive a fazer *O Clandestino*, foi o contrário, eu queria fazer um filme em areia. A areia tinha sido uma das técnicas que havia usado no *Oh que Calma*, em 2 ou 3 planos, tinha gostado muito e queria fazer um filme em areia. Quando comecei a pensar no filme já pensava que este era um filme para se fazer em areia, esta é a principal razão. Mas também se pode arranjar algumas justificações para isso: era um cargueiro ferrugento e a textura da areia poderia dar a ferrugem do cargueiro.

I.M.M.: Qual é o filme mais importante para você?

A.F.: Eu acho que não posso deixar de me referir a *Os Salteadores*, porque marcou uma enorme diferença. Antes e depois de *Os Salteadores* foi tudo diferente (risos). *Os Salteadores* foi aquele projecto que eu quis fazer. Quando eu estava a fazer o *storyboard* fiz da maneira como

achava que devia ser feito. É um filme que eu gostaria de fazer. Levei seis meses para fazer o *storyboard*, porque trabalhava nas horas vagas. Depois fiquei cinco anos com o filme na gaveta, porque não achava financiamento para fazê-lo. Então decidi fazer um plano do filme, não tinha financiamento então ía fazendo nos meus tempos livres: primeiro trabalhei duas horas, depois quatro, no final de semana trabalhei oito e fui anotando quanto tempo levava para fazer cada plano. Cheguei ao final do plano e vi a duração da elaboração do plano em relação ao filme e cheguei à conclusão que precisava de 20 anos para fazer o filme se eu fizesse daquela maneira. Pensei não, 20 anos não pode ser (risos). Não pode ser 20 anos para fazer um filmezinho, nem vale a pena começar. Mas na altura não havia o ICAM [Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia], não havia apoios para animação, a RTP [televisão pública portuguesa] fechou as portas, a [Fundação Calouste] Gulbenkian não quis saber de nada. Não consegui nada. Dois anos depois vi que havia um concurso de projectos no Festival de Annecy e pensei já que tenho o projecto feito vou mandar para lá. E ganhei o prémio. Ah que fantástico!! Agora vou poder fazer o filme. Voltei à televisão, ao IPC [Instituto Português do Cinema], à Gulbenkian e nada. Tive que esperar mais dois anos ou três para que Portugal entrasse na Comunidade Europeia. Na Comunidade Europeia as políticas para o desenvolvimento da animação começaram a fazer-se sentir em Portugal. O que fez com que o diretor do IPC mudasse, esteve lá o senhor doutor Salgado Mattos durante 15 anos, cuja política era que as curtas-metragens não é preciso apoiar, que elas sempre surgem. Durante 15 anos não houve apoio nenhum à animação. Mas a partir desse momento, da entrada na União Europeia começou a haver apoio para o cinema de animação. Então pensei, agora é a altura de meteres o teu projecto e eu apresentei o projecto e foi um dos primeiros a ser apoiado. Isso permitiu-nos criar pela primeira vez uma estrutura profissional. A Filmógrafo existia desde 1987 e funcionava em termos amadores. As pessoas trabalhavam nas horas vagas, trabalhavam por amor à camisola. Só *Os Salteadores* nos permitiu criar uma estrutura em que as pessoas tinham trabalho.

I.M.M.: Quantos animadores trabalharam em *Os Salteadores*?

A.B.: Trabalhou muita gente, quando vir o filme verá a lista do genérico. (risos) Mas basicamente havia um grupo no Porto e um grupo em Lisboa. Na altura, eu trabalhei com o Zepe, que coordenou um grupo

de 2 ou 3 animadores em Lisboa, onde estavam o José Miguel Ribeiro e a Graça Gomes, eu trabalhei aqui no Porto com a Regina [Pessoa], por exemplo. Ela chegou um dia no Estúdio a pedir-me trabalho e começou na animação naquele momento com *Os Salteadores*. O problema na altura foi que precisamos efetivamente de uma equipe importante, mas não havia escolas. Os animadores com os quais trabalhámos eram pessoas, sobretudo, da Escola de Belas Artes, Design, mas nenhum tinha formação. Isso de certa forma nota-se no filme, porque há muitas desigualdades durante o filme todo. Para melhorar as coisas tentei dividir o trabalho de forma a haver algumas coerências. Por exemplo: os personagens principais - cada um era animado por uma pessoa - se num plano houvesse três personagens, havia três animadores a trabalhar neste plano, porque cada um animava exclusivamente a sua personagem. Na parte das pinturas também, como era lápis era muito sensível e revela as diferentes texturas dependendo do traço de cada um, acabou por ter uma grande diferenciação conforme as pessoas que estavam a trabalhar. Mas o que aconteceu é que na diversidade é que se criou a unidade. (risos) Como cada plano era feito por uma pessoa diferente, criou-se uma unidade dentro da diversidade. (risos)

I.M.M.: Portanto, este é o filme mais marcante da sua carreira?

A.F.: Este filme marcou por estas questões todas, porque foi aquele que permitiu a profissionalização do estúdio, o início do apoio do Estado para o cinema de animação a partir de 1991, que depois foi crescendo até 1999, cada vez havia mais dinheiro para a animação. Isto permitiu consolidar uma geração de animadores, depois o facto de *Os Salteadores* ter sido bem recebido, quer nacionalmente, quer internacionalmente, tivemos cerca de 14 prémios e menções honrosas, o que na altura era substancial e marcou bastante a diferença. Fez com que também o Instituto de Cinema visse que valia a pena apoiar a animação. Isso foi o que o permitiu o desenvolvimento e a implantação do Filmógrafo como estúdio no Porto e em Portugal, ele serviu um bocado como referência para uma nova geração de certa forma.

I.M.M.: Assim como o Cinanima, o Filmógrafo foi fundamental na formação de vários animadores portugueses importantes. Fale um pouco sobre os sonhos que alimentaram este estúdio desde o início da sua criação em 1997.

A.F.: Eu estive no primeiro Cinanima e logo a seguir comecei a fazer minhas primeiras experiências com animação. Peguei uma câmara super oito com um amigo e comecei a fazer umas animações para tentar perceber como aquilo funcionava. No II Cinanima houve uma Oficina de Animação orientada pelo professor Gaston Roch e por um grupo francês, Le Colodium Humide, e foi aí que tive a minha primeira abordagem pedagógica acerca da animação. No III Cinanima houve outro workshop, no IV Cinanima já eu estava a realizar os workshops do Cinanima. Mas depois a partir daí toda a direção do Cinanima mudou e eu também mudei, e foi uma nova equipe que geriu o Cinanima desde então. Aí fazia pequenas coisas, só mais tarde tive a oportunidade de fazer o estágio no Canadá e fiz o *Oh que Calma*, o meu primeiro filme, que estava completo, sonorizado, que tinha uma cópia síncrona do filme. O filme foi selecionado em Annecy, em Varna e eu fiquei todo contente. Fiz o primeiro filme no Canadá, depois voltei para o Porto e tentei juntar um grupo de amigos que tinham feito o workshop do Cinanima, das Belas Artes, e as pessoas que aqui no Porto tinham algum interesse pelo cinema da animação. Deste grupo surgiu a Filmógrafo, como uma maneira de tentar criar condições para poder trabalhar com animação aqui em Portugal. O primeiro filme que fizemos foi *A Noite Saiu à Rua*, que surgiu antes da Filmógrafo efetivamente. Foi ele que deu origem ao Filmógrafo. *A Noite saiu à Rua* surgiu também como uma encomenda de um partido político, o MDP/CDE, que era o partido que antes de 25 Abril de 1974 representava um bocado a oposição ao regime salazarista e que depois do 25 de Abril perdeu a expressão porque no fundo se diluiu dentro do Partido Comunista português. (...) Mas este partido estava conotado com a resistência ao salazarismo e pediram-nos para fazer uma vinheta para a campanha eleitoral. E nós tivemos a idéia de pegar nas caricaturas portuguesas dos anos de Salazar de João Abel Manta, um grande caricaturista português que fez um livro precisamente sobre as caricaturas dos anos de Salazar,<sup>1</sup> que é um bocado panorâmico sobre a oposição eu acho. *A Noite saiu à Rua* é uma grande panorâmica sobre o regime. Nos fizemos mesmo uma panorâmica, construímos um cenário que tinha 60 a 80 cms de altura e de largura tinha nove metros e meio. E em cada fotograma havia uma panorâmica e usávamos três

<sup>1</sup>*Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, João Abel Manta, Prefácio de Mário Dionísio, 144 pp a cores, Outubro 1998, Campo das Letras.

milímetros do cenário e era tudo em recorte. Neste segmento deste filme criamos a estrutura legal da Filmógrafo. E este filme acaba por aparecer como o primeiro filme da Filmógrafo.

I.M.M.: Quanto tempo levou para o filme ser concluído?

A.F.: Até que não levou muito tempo, acho que começámos em Fevereiro ou Março e em Novembro estávamos a apresentá-lo no Cinanima. Foi um grupo de umas sete ou oito pessoas a fazer os recortes, adaptamos os cenários. Depois foram uns dois meses para filmar as coisas todas. Depois a parte de pós-produção, tivemos a cópia mesmo em cima do Cinanima. (risos)

I.M.M.: 8 - O formato final das animações da Produtora de vocês é em 35mm, o que geralmente aumenta o custo de pós-produção e das cópias. Vocês pensam utilizar vídeo digital em algum momento?

A.F.: Quando eu comecei, o *Oh que Calma* foi feito em 1984/1985, o digital era impensável. Mesmo no estágio no Canadá fiz em 16mm, em *A Noite Saiu à Rua* continuamos a trabalhar com 16mm que era o que nós tínhamos. Quando tivemos a oportunidade de fazer *Os Salteadores* comprámos o equipamento em 35mm do Servais Tiago, que era um dos pioneiros da animação portuguesa, que se reformou nessa altura. Portanto, nós comprámos equipamentos que ele usou a sua vida inteira. Ainda temos aqui a moviola [Hall da Casa de Animação] e uma câmara que se parece com a câmara usada por Dziga Vertov em *O Homem da Câmara de Filmar*, de 1929. Portanto, um equipamento antigo que continua a funcionar hoje. Foi neste equipamento que filmámos *Os Salteadores*, *O Gato e a Lua*, *A Noite Saiu à Rua*, o *Fado Lusitano* e *O Clandestino* também. Essas técnicas debaixo da câmara foram feitas com as imagens em 35mm, no caso do *Fado Lusitano* e de *A Noite Saiu à Rua* tínhamos o 35mm e uma câmara de vídeo ao lado em que gravávamos imagem por imagem em vídeo, por outro lado fizemos algumas encomendas para a televisão, nas quais usámos o formato vídeo como referência, pois tínhamos que entregar em vídeo e não valia a pena fazer em película para depois passar para vídeo, aumentava os custos de produção. Mas tarde, na Filmógrafo, a Marina da Estela Graça fez um filme chamado *Interstícios*, que já foi feito no computador. O filme foi feito inicialmente em desenhos de esferográfica que ela ia digitalizando e no computador usava o 3D Studio Max. Ela construiu todo o filme dentro do computador e depois fez uma exportação para 35mm. Os

custos de fazer a passagem do digital para o 35 mm são importantes, mas também é importante termos a cópia em 35mm, porque muitos festivais exigem apresentações de filmes em 35mm. Hoje menos, mas na altura [2001] era importante apresentar o filme em 35mm. Mesmo hoje nos grandes festivais dá-se mais importância aos filmes apresentados em 35mm.

I.M.M.: *Interstícios* foi um dos primeiros filmes de animação a trabalhar com técnicas digitais em Portugal?

A.F.: Eu penso que foi o primeiro filme feito inteiramente no computador em Portugal, mas não tenho certeza. Depois, o caso da Regina [Pessoa], o *História Trágica com Final Feliz*. O processo é um misto do processo tradicional de animação, em que os desenhos são feitos em papel, depois são passados por fotocópia para um papel especial, e em seguida são digitalizados e é feita uma *composite* dentro do computador. O filme não passou pelo formato de 35mm a não ser no final. Depois que todos os ficheiros haviam sido tratados foram exportados para a película, mais uma vez é a importância de ter cópias síncronas em 35mm para uma boa presença nos festivais. Mais que isso, também para ter uma vida comercial em sala, uma distribuição em salas também implica cópias 35mm. Em Portugal já começam a ter algumas salas digitais, mas é mais exceção do que regra. Embora as curtas-metragens sejam muito difíceis de se meter dentro do mercado de cinema, nós conseguimos isso para os filmes principais da Filmógrafo. Quase todos saíram em sala: *Fado Lusitano*, *A Noite Saiu à Rua* e agora *História Trágica com Final Feliz* tiveram uma estreia comercial em sala, por isso era importante ter cópias em 35mm.

I.M.M.: Você acha que a introdução do digital estimulou a produção de animação? Houve um aumento do número de pessoas que trabalham com animação em Portugal nos últimos anos?

A.F.: Muito. Hoje em dia a concretização do processo aos meios de produção, passa pelo digital, obviamente. E o número de produções que se faz hoje em dia é exponencial (risos), digamos a evolução que tem tido. Qualquer pessoa hoje em dia com um computador em casa e uma mini-dv faz um filme de animação, não precisa de muito mais do que isso. Portanto, quase metade da população pode ter possibilidade de fazer. Pode não ter conhecimento nem vontade, mas a capacidade técnica existe. Efetivamente nota-se pelos Festivais - o Festival da Galiza

que tem sua segunda edição - na primeira edição tiveram 500 curtas-metragens inscritos e na segunda, um ano depois, tiveram 1.600. É só ver os festivais, o número de filmes enviados são exponenciais.

I.M.M.: Por outro lado, temos observado um processo interessante: algumas escolas de animação estão a retomar os processos artesanais e a privilegiar o ensino do pensamento da animação, das técnicas de movimento e estrutura narrativa. A utilização de *softwares* fica para o final do curso, como mais uma ferramenta. Na sua opinião qual é a formação ideal para o animador?

A.F.: Eu concordo com essa tendência. Eu também sou da velha guarda. Eu acho que são os princípios básicos da animação que fazem a qualidade da animação. A técnica são as ferramentas, o computador, o *software* é como a tinta ou marionete que existia anteriormente. Portanto, se uma pessoa se deixar deslumbrar apenas pela tecnologia não vai a lado nenhum. Há 4 e 5 anos no Festival de Annecy fui assistir a uma Master Class de Richard Williams, que é o animador responsável pela animação do filme *Who Framed Roger Rabbit* (Brasil: Uma Cilada para Roger Rabbit; Portugal: Quem tramou Roger Rabbit?, 1988) e é um animador que vem da tradição clássica, que trabalhou na Disney e em todos os grandes estúdios europeus e americanos e é efetivamente um excelente animador. Ele fez uma master class de três dias em Annecy para profissionais na animação. Na sala estavam 200 pessoas e ele falou da base da animação, dos princípios básicos, da onde está a expressividade da animação. Foram três dias somente sobre isso. Depois o que ele fez acabou por recolher num livro que se chama *The Animator's Survival Kit*,<sup>2</sup> que é um excelente livro sobre animação, onde ele reagrupa todos os princípios básicos que são a base da animação, onde está a expressividade. E estes são os princípios que depois se aplicam a qualquer tecnologia, qualquer ferramenta que uma pessoa utilize. Quer seja em desenho, quer seja em computador, 3D etc. O movimento rege-se por determinados princípios e a compreensão destes princípios é que forma um animador. Além disso, uma tendência que se vê hoje nos grandes estúdios é que quando eles necessitam de pessoa para trabalhar procuram animadores e não pessoas que saibam traba-

---

<sup>2</sup>Williams, Richard, *The Animator's Survival Kit: A Manual of Methods, Principles and Formulas for Classical, Computer, Games, Stop Motion and Internet Animators*, Paperback, 2002.

lhar com *softwares*, porque formar um animador é uma tarefa de anos. Formar alguém num *software* é uma tarefa de dias. É preciso conhecer os princípios porque os *softwares* estão sempre a mudar: hoje é um e amanhã são outros. São ferramentas que trazem basicamente os mesmos conceitos, com formas um pouco diferentes. Daí que acho fundamental que as escolas vejam os princípios básicos. É esta a formação básica que se pode dar aos alunos e que lhes vai permitir resolver qualquer problema. As ferramentas não substituem a cabeça. (risos) Pois mesmo em termos de complexidade das questões, efetivamente tudo depende do que nos queremos fazer. Por exemplo, se eu pegar um papel e um lápis e dar a miúdo de 8 anos ele faz ali alguns desenhos num instante. Se pegar o mesmo lápis e papel e der a um Leonardo Da Vinci ele faria um outro desenho, que não tomará o mesmo tempo, nem terá as mesmas preocupações, nem o mesmo número de detalhes. A técnica é rigorosamente a mesma: um papel e um lápis. Os resultados e o tempo de duração para fazer as coisas são completamente diferentes.

I.M.M.: Tenho observado a presença da animação em vários outros gêneros; na publicidade (há bastante tempo), no documentário, no *videoclip*, nas instalações, na arte eletrónica. Como é que você entende estes híbridos?

A.F.: Eu acho que existe dentro da arte moderna hoje uma tendência em ultrapassar as fronteiras. Hoje é moderno quebrar fronteiras. Portanto, há muitas experiências, algumas extremamente interessantes de tentar não confinar os filmes ou o trabalho, ou uma técnica, ou uma situação. Daí que estas transversalidades de uma área para outra funcionem de formas muito diversificadas. No caso da animação, a pessoa com quem eu fiz estágio no Office National du Film du Canadá, o Pierre Hébert, tem um trabalho fantástico sobre isso. Depois que se reformou procurou precisamente tentar quebrar, ir para além das fronteiras do cinema de animação. Ele queixava-se que os seus filmes, desenhados directamente na película, enquanto teve a sua vida profissional davam-lhe muita satisfação, mas que os filmes ficavam na gaveta, que não saiam dali, tinha dificuldade em encontrar um público. E já a dança e a música funcionavam para grandes audiências. Então começou a fazer colaborações: da animação com a dança, com músicos fez a banda sonora dos seus filmes ao vivo. E depois de todo esse processo evoluiu para uma performance, na qual ele fazia um filme de animação diante

de uma audiência. Era absolutamente fantástico ver um filme criar forma na frente dos olhos, como ele ia fazendo, depois de todas as sofisticacões que ele conseguiu: ter um filme abstrato, um filme figurativo, um filme narrativo, tudo ao mesmo tempo. Para mim é o melhor exemplo.

I.M.M.: Você já ouviu falar na expressão “documentário animado”?

A.F.: Já.

I.M.M.: O John Canemaker acha que a animação é uma das melhores formas para revelar o universo afetivo e subjetivo. Existem várias propostas de utilizar a animação como uma forma de expressão do interveniente que se revela no documentário. Como é que você vê isso? Já pensou em fazer algo assim?

A.F.: Não, nunca pensei em fazer nada assim. Mas já vi alguns trabalhos, alguns são mais interessantes que outros. De certa forma, a minha experiência mais próxima disso tem a ver com as Oficinas com crianças que eu tenho feito. Às vezes como complemento a este trabalho fazemos um pequeno documentário para mostrar como o trabalho ocorreu, embora esteja muito diferente desta abordagem que está a falar. Mas nós temos um projecto chamado *Operação Água*,<sup>3</sup>

que surgiu precisamente com o trabalho de um amigo meu, o Jean Luc Slock, que é belga e que fez um trabalho muito interessante em África, numa aldeia perdida, num sítio onde nem havia eletricidade. Para trabalhar teve de levar um gerador atrás. E nesta aldeia as pessoas bebiam água de um lago, mas todo lixo era enviado para o lago. E, obviamente, como bebiam água poluída tinham todos os problemas de saúde: gastroenterite etc, etc. Portanto, ele fez um trabalho de saúde pública através dos miúdos. Os miúdos fizeram um filme de animação sobre os problemas da água e eles fizeram um documentário sobre os problemas da água e sobre a feitura do filme. Depois com este documentário fizeram uma série de exposições públicas de sensibilização naquela aldeia e nas outras em volta. Porque tinham um meio de comunicação privilegiado. Os miúdos locais fizeram o filme, portanto a relação afetiva estabeleceu-se e a mensagem dos cuidados com a água foi mais facilmente passada. A partir deste filme estamos a tentar fazer outros também sobre os problemas da água, que infelizmente há muitos.

<sup>3</sup>Projecto completo no site <http://www.ciclopefilmes.com/abi-feijo/textos-escritos-por-abi/projecto-operacao-agua>.

E sempre que possível procuramos fazer um pequeno documentário à volta que enquadra e sustenta estas situações.

I.M.M.: De certa forma a animação estabelece um elo afetivo e viabiliza a comunicação.

A.F.: E é um bom motivo para as pessoas pensarem e refletirem sobre o seu problema.

I.M.M.: Em relação ao filme *Os Salteadores*, você já disse que é um dos filmes marcantes na sua carreira. Num artigo do Jorge de Campos ele estabelece uma relação entre o filme e a questão documental, pois apesar do filme se basear num conto, ele valoriza o fato do filme abordar uma situação que aconteceu.

A.F.: O Jorge Campos vem da área do documentário, ele vai puxar a brasa para a sua sardinha. (risos) O Jorge Campos, por outro lado, é um amigo da família. Os pais dele eram muito amigos dos meus pais e eu conhecia o Jorge Campos desde a minha infância. Por outro lado, efetivamente *Os Salteadores* é um conto, mas é baseado em factos reais. O Jorge de Sena escreveu este conto, penso eu, de uma forma um pouco autobiográfica. Juntou vários elementos do que aconteceu em Portugal em determinada época e fez um exemplo juntando todos. Historicamente não é correcto, mas em termos de um conto, de uma ficção faz todo sentido. Simboliza o que aconteceu, uma situação vivida... Portanto, neste aspecto o lado documental pode fazer algum sentido.

I.M.M.: Nas entrevistas realizadas por Ilda Castro em 2001 com vários animadores e produtores de animação, temos um panorama muito ruim das condições de produção, distribuição e exibição da animação em Portugal. Qual é a situação da organização da animação em 2007.

A.F.: Catastrófica. (riso e ar desolado) O que acontece em Portugal é o seguinte: indústria não há e é difícil quebrar este ciclo vicioso. Os apoios que têm vindo para animação têm sido, sobretudo, para curtas. Numa tentativa de apoiar as curtas e criar uma pequena infraestrutura que se possa ir desenvolvendo e que permita posteriormente criar uma indústria. No entanto, na Europa existe o Fórum Cartoon que é precisamente para a indústria da animação, para ajudar a encontrar financiamentos. Acontece que desde 1990 quando foi fundado o Fórum Cartoon nenhuma televisão deu apoio a algum projecto português até hoje. Portanto, todos os projectos portugueses na área mais industrializada não são verdadeiras séries: temos séries de cinco episódios

de 8 minutos, ou de 8 episódios de 5 minutos. Ou seja, não é uma série propriamente dita. Às vezes há umas séries de 50 episódios de 1 minuto e mesmo estes projectos nunca tiveram apoio suficiente da televisão. O que quer dizer que é muito complicado para a indústria portuguesa. Mesmo havendo o apoio do ICAM para as séries, mas é um apoio à produção, se este apoio não encontra eco nas televisões portuguesas é impossível encontrar parceiros internacionais. O mercado das séries é um mercado internacional, não é um mercado nacional, daí a importância do Fórum Cartoon. Mas para uma pessoa conseguir ter acesso ao mercado internacional tem que passar por apoios nacionais e estes apoios nacionais têm sido impossíveis de encontrar. Nenhuma das televisões portuguesas têm um departamento de animação. Têm o departamento infantil, mas não têm o departamento de animação. E não tem havido um interlocutor junto às televisões com capacidade de decisão. As coisas dentro das televisões andam sem que ninguém se responsabilize por elas. Ninguém vai tomar nenhuma decisão efetiva sobre isso. Este é o grande problema que a indústria da animação tem em Portugal. E vai ser cada vez mais difícil, porque cada vez as regras europeias para se ter acesso aos apoios financeiros que existem para estas séries em termos europeus exigem mais capacidade, mais currículo. E Portugal praticamente perdeu o barco, vai ser muito difícil inverter esta situação. Isto é agravado com uma situação em que até muito recentemente não havia escolas de animação em Portugal. Não havendo escolas de formação específica profissional para este setor, mesmo que uma empresa queira abrir um estúdio depara-se com falta de mão de obra especializada. O que dificulta ainda mais esta situação. Neste momento, começaram a abrir as primeiras escolas. Mas há aquela situação não há indústria porque não há escola, não há escola porque não há indústria e ficasse neste ciclo vicioso. Neste momento temos umas seis escolas que já abriram ou estão na calha de abrir novos cursos. Isto dará pessoas com um mínimo de formação no mercado o que permitirá criar alguma indústria no futuro, esperemos. Mas vamos ver como isto evolui porque as coisas não são lineares.

I.M.M.: Fale um pouco sobre a Cartoon Portugal. Qual é a situação neste momento?

A.F.: Cartoon Portugal é um assunto interessante. É assim, no final dos anos 80, início dos anos 90, eu estava a tentar a fazer a ASIFA

Portugal, que é a Associação Internacional de Filmes de Animação. Já tínhamos os Estatutos, na reunião para quase aprovar os Estatutos da ASIFA Portugal, surgiu o Programa Media na Comunidade Europeia e a Cartoon Europeia promoveu um Fundo para a existência da Cartoon Portugal. Toda a gente cheirou dinheiro (cheira no ar) e vamos todos para a Cartoon Portugal e criou-se a Cartoon Portugal. E ASIFA desapareceu. Nos primeiros anos até funcionou bem, organizámos inclusive um Fórum Cartoon nos Açores, portanto isto foi o culminar da Cartoon Portugal. Havia uma pequena direcção, que tinha alguma dinâmica e fez algumas situações, criou esta expectativa da situação, toda a gente viu ali as potencialidades de acesso à Europa e toda a gente se inscreveu na Cartoon Portugal. O problema foi que depois desta primeira parte de alguma tranquilidade e unanimidade no fazer das coisas começaram a surgir as lutas pelo poder no pior sentido da palavra. E houve umas eleições absolutamente terríveis em que se dilaceraram todas as poucas relações que existiam entre os animadores portugueses e a Cartoon que buscava ser um factor de união tornou-se um factor de discórdia e houve problemas dentro do próprio sector da animação. A direcção que acabou por ser eleita acabou por tentar estar de um lado e do outro, e depois não funcionou nem para um lado nem para o outro. Depois daquela eleição, em que a Cartoon chegou a ter 80 sócios, morreu, deixou de funcionar. Até que o Paulo Cambraia foi eleito presidente da associação e começou a ver que dos 80 sócios havia cinco que tinham pago as cotas e os outros não queriam saber de nada. Ninguém queria saber de coisa nenhuma e ele tentava fazer as coisas e ninguém respondia. Mas isso não funciona assim, então acabou por dissolver-se e morrer de morte natural, não sem antes ranger os dentes.

I.M.M.: E atualmente qual é a representação de vocês? A Associação de Produtores de Animação foi criada?

A.F.: Neste momento há duas ou três associações em Portugal: há a Casa da Animação, que é uma associação cultural, que também já tem 80 sócios ou mais, muitos deles não pagam as cotas, também é verdade, mas os principais dirigentes da animação portuguesa são sócios da casa. O que nos dá a entender que a associação mais representativa da animação portuguesa hoje é a Casa da Animação. Que tem a vantagem de ter este edifício maravilhoso, tem esta sede, tem um funcionamento regular, o que é uma coisa fundamental para o funciona-

mento de qualquer associação. Neste momento discute-se também a hipótese da Casa da Animação se tornar ou não o representante português na ASIFA, o que seria uma possibilidade. E eventualmente fazer a sua representação na Cartoon Europa, mas acho que não, esta parte é assegurada pela Associação de Produtores, uma outra associação que agrupa os principais produtores de animação portugueses, e que tem funcionado, às vezes melhor, às vezes pior. Mas funciona.

I.M.M.: A verdade é que num mercado pequeno muitas vezes produtor e realizador são a mesma pessoa.

A.F.: Às vezes acontece. Mas são, sobretudo, os produtores que não são realizadores, que fazem parte desta associação. Soube da existência de uma Associação de Técnicos de Animação. Eu tentei-me inscrever e eles recusaram-me, disseram que não poderia ser sócio por ser produtor. Portanto, são duas Associações, e esta terceira que não sei se ainda existe.

I.M.M. Quais são as perspectivas para a animação portuguesa? Como é que você entende o futuro da animação em Portugal?

A.F.: Bem, em Portugal neste momento há dois ou três, talvez quatro pessoas que têm qualidade no fazer animação, que fazem produtos de nível internacional. E que têm tido reconhecimento internacional importante. Há muitas outras pessoas que estão a fazer filmes à sombra do êxito dos outros. Alguns porque não conseguem fazer melhor e outros porque não querem fazer melhor. Mas de qualquer modo há alguns grupos de excelência e há uma zona, um bocado mais indefinida e amorfa, de produção, mas que é necessária que exista para que possa surgir alguém, que depois vença este marasmo de certa forma. Há agora umas novas regras para o cinema em Portugal não sei que resultados vão ter. Nomeadamente em relação à parte industrial, criar um fundo de investimentos para o cinema. Para as curtas-metragens não é minimamente interessante, mas para as séries pode ser que faça a diferença, que possa permitir que a indústria portuguesa encontre a sua viabilização. Estou um bocado céptico. Conhecendo os produtores que eu conheço e as criações que eles têm tido, as propostas, não sei se eles estão verdadeiramente interessados em fazer uma indústria a sério em Portugal. Pode ser que, entretanto, com as pessoas que estão a sair das escolas que isto mude, que haja pessoas que efetivamente assumam o

carácter verdadeiramente industrial e económico da questão, mas neste momento, não estou a ver quem o possa fazer.

I.M.M.: Você acha que existe alguma possibilidade de se manter uma estrutura de animação autoral sem ter que ir por esta via da industrialização?

A.F.: Para eu fazer os filmes que fiz tanto como realizador ou produtor eu cheguei à conclusão que eu não recebo para fazer animação, eu pago... Se eu fechei a Filmógrafo foi devido a dificuldades financeiras importantes. Quando fechei a Filmógrafo tive que pagar as minhas dívidas e fazendo as conta vi que o salário que tinha recebido foi todo para pagar as dívidas. Portanto, efectivamente eu não recebi. (risos) Mesmo agora com o filme *História Trágica com Final Feliz*, isto representou um investimento pessoal para além dos apoios institucionais que uma pessoa tem. E neste caso foi uma co-produção com a França e com o Canadá, que foi fantástico, ter tido esta oportunidade de ter uma equipe internacional a trabalhar neste projecto e com acesso a financiamentos internacionais também. O que é certo é que pessoalmente foi um investimento muito grande. E eu para conseguir aguentar o barco tenho que fazer uma produção de cada vez. Tenho que ganhar a minha vida de outra maneira para investir aqui. Portanto, mesmo filmes de excelente qualidade, no caso *História Trágica com Final Feliz* - o filme português mais premiado desde sempre - em termos financeiros ainda não recuperei o investimento. Já não estou a dizer recuperar os subsídios, estou a dizer recuperar os investimentos pessoais feitos no próprio filme. Portanto, para uma pessoa ter uma atitude destas, para fazer produções destas tem que estar disposta a fazer este investimento pessoal. Mas só faz um hoje, outro daqui a cinco anos, para entretanto poder pagar as dívidas.

I.M.M.: Se houvesse um maior apoio do Estado seria diferente?

A.F.: Existem os apoios do governo e neste caso Portugal é até um país que não se pode queixar em relação ao resto da Europa. Existem hoje apoios governamentais para as curtas-metragens, como raramente se encontra lá fora. Portanto, é mais fácil hoje montar financeiramente uma curta-metragem em Portugal do que no resto da Europa. Por outro lado, é quase impossível montar financeiramente uma série. O que é estranho, porque lá fora, uma série é o que tem mais facilidades. Aqui é impossível arranjar financiamento para séries. Agora, são orçamentos

para produções medianas, o apoio que o ICAM me deu para este filme, que foi o máximo que poderia dar para este tipo de filme, representou no orçamento total do filme cerca de 15

I.M.M.: O restante você tem que conseguir com outras instituições ou entrar com seu próprio dinheiro?

A.F.: Neste caso foi uma co-produção com a França e o Canadá, com participações importantes francesas e canadianas e uma participação pessoal minha.

I.M.M.: O problema é que você não tem como recuperar isto se não há um sistema de distribuição.

A.F.: O problema das curtas-metragens é que não têm mercado, quer seja nacional ou internacional. O mercado das curtas-metragens é extremamente limitado. Em Portugal nós temos a sorte de ter um programa de televisão que passa curtas-metragens, que é o *Onda Curta*. Na Europa toda há quatro ou cinco televisões que passam curtas-metragens. Este filme [*História Trágica com Final Feliz*] faz parte de 12 compilações de DVD, foi vendido para oito estações de televisão... Oito estações de televisão é ridículo. Quantas estações há no mundo? Se conseguir contrato em oito, oito não é nada mal. Mas as televisões pagam ninharias, 0,50 centavos por minuto. Portanto, neste caso o filme recebeu mais retorno em termos de prémios em festivais do que em venda. Mas isso é uma coisa impossível de se esperar, você não pode fazer um filme a pensar que vai receber prémios. Os prémios são recompensas pelo trabalho bem feito...mas, são tão subjectivos. (risos)

I.M.M.: Infelizmente, não pagam as contas. Pelo que percebi suas expectativas não são muito positivas?

A.F.: Minha expectativa é moderadamente óptima. Se eu conseguir continuar a obter apoios internacionais, as co-produções internacionais, com os apoios nacionais e um pequeno esforço pessoal eu espero poder continuar a fazer animação.

I.M.M.: Para você a animação é uma necessidade vital?

A.F.: É o que eu gosto de fazer. Não sei fazer mais nada. (risos)

I.M.M.: Obrigada pela entrevista.