

João Vieira Júnior

Produtor de cinema e diretor da REC Produtores

“O produtor deve ser empreendedor também, somar um conceito ao outro. Aquela ideia do produtor que grita, que está suando, estressado, é uma cafonice gigantesca.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 03 de maio de 2010, em São Paulo.

João Vieira Júnior

Pernambuco hoje vive um novo momento do cinema com a projeção conquistada por diretores como Cláudio Assis, Lírío Ferreira e Marcelo Gomes. Mas muito antes dos louros colhidos por filmes como *O Céu de Suely* [2006, dirigido por Karim Ainouz], o produtor João Vieira Júnior teve de lidar com a invisibilidade e com a inviabilidade do cinema no Nordeste. “A produção era pontual e sem nenhum vislumbre, nenhuma possibilidade de continuidade.”

Formado em direito e em jornalismo, João Vieira Júnior abriu uma produtora, a REC Produtores Associados, uma das responsáveis por recentes lançamentos cinematográficos, entre eles *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Baixio das Bestas* (2007), *KFZ-1348* (2009), *O Céu de Suely* (2006) e *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000). A REC também atua em comerciais e vídeos institucionais, uma forma de respaldar a atuação em cinema. “Entendemos que precisávamos ter, mesmo em volumes menor, alguns outros trabalhos de audiovisual para proteger essa atuação do cinema.”

Apesar de achar que sua praia é mesmo o escritório, Vieira costuma viajar com as equipes de filmagem e participar da rotina do set. Já peregrinou por muitas localidades Brasil adentro. “No sertão, as pessoas te recebem tão bem, abrem suas casas com honestidade e criam relações verdadeiras.” Vieira diz que é justamente o bom tato social que caracteriza o produtor competente. “Existe toda uma obrigação de construir carreiras o tempo inteiro. É a sua, a dos diretores, das pessoas que você seleciona para o filme.”

O filme *Baile Perfumado* quebrou um silêncio de 20 anos de longas-metragens em Pernambuco. O que era Pernambuco antes do *Baile*?

Nos anos 80, eu estava na universidade. Quando alguém queria fazer um curta-metragem, era um pandemônio. Não havia equipamento na cidade do Recife e pensar em financiá-lo era uma grande dificuldade, e também um grande acontecimento. Não existiam produtores ali. Se você fosse minimamente organizado, talvez lhe fossem atribuídas as responsabilidades da produção, de organizar esse equipamento, de pensar uma pequena logística para as pessoas. Esse conceito do produtor criativo só foi aparecer em Recife, entre os meus amigos, já nos anos 90. A produção a partir dos anos 80 era absolutamente pontual e sem nenhum vislumbre, nenhuma possibilidade de continuidade. Foi o tempo em que eu e alguns dos meus contemporâneos estávamos na universidade. Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Cláudio Assis, Lírío Ferreira e Adelina Pontual são os grandes realizadores que apareceram naquele momento. Algumas políticas públicas que foram instituídas só a partir do final dos anos 90 é que criaram e sistematizaram essa produção. *O Baile Perfumado*

[1997, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira] apareceu nos anos 90 como um respiro; reúne todas as pessoas que se identificavam com artes, com produção cultural. Alguns amigos entraram naquele projeto momentaneamente e acabaram construindo ali uma carreira.

Existia universidade de cinema em Pernambuco?

Os cursos de cinema em Recife são muito recentes. Hoje, em 2010, existem cursos de cinema na universidade federal e em duas particulares. Nos anos 80, as pessoas estudavam comunicação – jornalismo ou rádio e TV – e as que se identificavam com o cinema acabavam criando esses roteiros. Quando tinham alguma chance, faziam seus roteiros e conseguiam produzir curtas.

Qual era a cena cultural no começo dos anos 90?

Recife vivia um marasmo gigantesco, aquela ressaca dos anos 80. Com a saída da ditadura, havia uma falta de perspectiva muito grande dos profissionais. Os mais ricos tentavam sair do Brasil, mas a grande maioria das pessoas de classe média estava presa na cidade e não tinha um plano de trabalho ou um plano de construção de carreira. E quando eu olho um pouco para trás, inevitavelmente acabo comparando gerações. Aquela geração do meu momento era interessada em conhecimentos muito diversificados: lia de psicologia ao existencialismo de Sartre, via todos os filmes de Bergman na primeira possibilidade que acontecesse de uma mostra. Havia um dado de inconformismo. Curiosamente, no final dos anos 80, li em uma revista uma relação sobre as melhores metrópoles do mundo para se viver. Recife era a quarta pior de 100 metrópoles do mundo. As pessoas ficaram chocadas, e ao mesmo tempo a gente ria um pouco daquilo, porque já conhecia exatamente em que contexto a gente estava. Foi a época também em que os tubarões começaram a aparecer na praia de Boa Viagem, resultado de uma interferência enorme feita para a construção do Porto de Suape. Quando parecia que o mundo ia desmoronar, essa autocrítica começou a gerar talvez uma nova produção cultural. A música historicamente sempre parece se adiantar a esses processos. Foi quando apareceu o mangue beat e várias bandas de subúrbio. Um grupo alugou um grande galpão, um lugar chamado Biggest Place, em um bairro histórico de Recife, no centro, que estava abandonado. Começaram a fazer shows contínuos e isso gerou um interesse por essas bandas, por nomes que entraram na história recente da música brasileira: Chico Science, Fred 04, Mestre Ambrósio e outros. Mas, naquele momento, todos comungavam de uma precariedade de recursos e de oportunidades.

Quando o cinema alcançou um maior público no Brasil, havia filmes que eram feitos para um público mais amplo: de pornochanchada a filmes dos Trapalhões. Isso possibilitava aos estúdios trabalhar com outras produções. Você sente falta disso? O caminho não é ter estruturas grandes e uma produção constante?

A produção não deixou de acontecer. Apareceram outros nichos hoje, ao mesmo tempo em que existe uma crise de distribuição global. Agora, as alternativas começaram a aparecer. Há um filme feito no Maranhão e distribuído apenas lá, somente em DVD. O filme, chamado *Que Filme é Esse?*, vendeu 80 mil unidades e foi feito com uma câmera caseira. Ora, o que significa esse número de 80 mil? Significa uma quebra de paradigma absurda. O *Cinema, Aspirinas e Urubus* [2005, dirigido por Marcelo Gomes] vendeu 10 mil DVDs para o Brasil inteiro. Um filme da Globo Filmes, por exemplo, vende 30 mil DVDs. Então, esse filme do Maranhão que nunca ia conseguir chegar às salas de cinema criou uma coisa alternativa. Foi muito parecido com o que a música fez há dez anos: encontrar os seus pontos de venda dentro do estado.

Você trabalhou com filmes de temas difíceis, como *Baixio das Bestas* [2007, dirigido por Cláudio Assis]. Como se dá a relação para captação de um filme como esse?

Para chegar a isso, vou falar um pouco como é a minha relação com os diretores. Tenho há dez anos uma produtora em Recife que se chama REC Produtores Associados. Antes dela, eu já tinha trabalhado com outra produtora de publicidade do Recife. Antes de ir para o cinema, tinha feito curtas esporadicamente nos anos 80 e 90. A publicidade me deu uma noção de prazo, de criação de cronogramas, de como lidar com um dinheiro que não era exatamente meu, de como apresentar um resultado e manejar corretamente esse dinheiro. Isso acabou sendo fundamental, porque às vezes se faz muita diferença entre a experiência na publicidade e no cinema. No meu caso, acho que uma coisa contribuiu para a outra. Sempre me identifiquei muito com as artes e a minha relação com os diretores do cinema autoral é superimportante. Entre um produtor e um diretor se estabelece uma relação de cumplicidade longa e duradoura. Um filme leva muito tempo para ser feito. A captação de recursos sempre é difícil, e mesmo depois do filme pronto, você vai ter anos e anos representando e defendendo, e ainda dizendo por que é que você fez aquele filme. É superimportante que esses interesses da relação entre produtor e diretor estejam muito claros, afinados, e que as pessoas comunguem se possível até dos mesmos pensamentos estéticos. Por exemplo, o cinema que eu me

interesse é muito parecido com o que Marcelo Gomes gosta. São diretores com quem eu já trabalhei e com quem possivelmente vou voltar a trabalhar. E talvez eu tenha aprendido muito com o que eles sabem de cinema também. Mas vejo que a gente tinha uma interseção ali, por termos saído da mesma cinefilia, dos mesmos cineclubes. Isso talvez tenha ajudado muito a construir o diálogo. Quando resolvi abrir essa produtora do Recife, eu quis muito ter uma empresa que desse certo, então convidei dois amigos e duas pessoas queridas para serem meus sócios. Estão comigo até hoje e a gente entendeu que seria preciso criar as áreas de atuação. Eu não conseguiria ter uma produtora pontual, que fizesse um filme durante dois ou três anos e que, ao acabar, você não soubesse qual seria o projeto seguinte. Eu gostaria de ter uma produtora que, mesmo na entressafra entre os filmes, pudesse continuar abrindo as portas, pagando contas, contratando. Existe esse dado que eu sempre falo: o cinema, além de caro, leva muito tempo para ser feito. O que você faz entre uma coisa e outra? Como você sobrevive? Como você tira as certidões negativas, que são importantes para o trabalho de um produtor que lida com os sistemas de incentivo à cultura? Eu me perguntava um pouco de tudo isso e me movimentei muito. O primeiro projeto da REC era o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, primeiro longa do Marcelo Gomes, primeiro longa da minha produtora, primeiro longa do fotógrafo Mauro Pinheiro, primeiro longa do ator João Miguel. A gente entendeu também que precisava ter, mesmo que em volumes menores, alguns outros trabalhos de audiovisual, alguma coisa para televisão, um pouco de publicidade ou vídeos institucionais que fizessem uma segunda camada para proteger essa atuação do cinema. A mim, coube dirigir um departamento de cinema e TV, um dos meus outros sócios passou a fazer o administrativo-financeiro e o terceiro, o atendimento comercial. Isso também foi certa novidade. Até para nossa sobrevivência depois disso, fizemos quatro longas. Esse ano a gente filma o quinto longa da REC, que se chama *Era Uma Vez Verônica*, o novo filme de Marcelo Gomes. Lançamos em 2010 um filme que chama *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, do Marcelo Gomes e do Karim Aïnouz, um filme conceitual, que à primeira vista você diz assim: “Com toda essa dificuldade que se tem para distribuir, como você conseguiu?”. A distribuição nacionalmente é do Adhemar Oliveira, da Espaço de Cinema. O filme estreou no Festival de Veneza. Junto com isso, para poder chegar à captação, abri uma produtora que é do Recife, que está fora do centro financeiro de captação, o eixo Rio-São Paulo. Os editais são importantíssimos para os projetos que eu decido fazer. O que levou a gente a começar a construir uma situação favorável para esta empresa? De um lado, o talento dos diretores. De outro, o Brasil

do ministro Gilberto Gil, que foi um outro Brasil para a cultura. A REC tem dez anos, mas eu acompanho a cultura desde os anos 80. Esse olhar do Ministério da Cultura, que descentralizou e criou novas oportunidades, foi fundamental. Houve o fortalecimento de novos sistemas, novas políticas criadas dentro desse sistema, que ajudaram a viabilizar o cinema. Eu juntaria no mesmo caldeirão o talento desses diretores e essas novas políticas públicas criadas pelo Ministério da Cultura, pelo ministro Gilberto Gil, que fez uma mudança de paradigma fundamental para a produção cultural brasileira. Acho que é um novo Brasil que se construiu em relação a cultura a partir dele.

É mais fácil captar com o edital? É mais democrático assim porque existe uma comissão de avaliação que decide?

As comissões são diferentes. O roteiro é fundamental, mas a comissão lê uma série de outros dados: o currículo daquele produtor, se ele tem usado dinheiro público, que responsabilidade ele tem tido com o dinheiro, se ele conclui ou não seus filmes, como são os lançamentos, quais os resultados. Existem outras coisas que também são importantes para o cinema. O *Cinema, Aspirinas e Urubus* foi a 80 festivais internacionais, um trabalho maravilhoso de difusão da cultura brasileira fora do Brasil. Foi vendido para dez países. Karim é um diretor brasileiro muito conhecido fora do Brasil também, a partir dos filmes dele. Como produtor, existe toda uma obrigação de construir carreiras o tempo inteiro. É a sua, a dos diretores que trabalham com você, das pessoas que você seleciona para o seu filme. Você olha o perfil e vê se realmente aquela pessoa serve para somar em uma equipe. O produtor está construindo carreiras ininterruptamente, cuidando dessas carreiras – ou as alimentando. É uma coisa que me encanta muito nesse trabalho.

Conte um pouco como é fazer uma locação no sertão, como no caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*?

Também fizemos em *O Céu de Suely*. É incrível. Existe uma coisa romântica de filmar no sertão. As pessoas te recebem tão bem, abrem as casas com honestidade, você cria relações verdadeiras. Nas três experiências que eu tive de filmar no sertão, em filmes de baixo orçamento, essas relações foram maravilhosas. Imagine que você chega ao sertão e vai alugar a charrete de uma casa, de uma família, que está em uma fazenda e que sobrevive com um salário mínimo. Você precisa pagar alguma coisa, mas ao mesmo tempo entender qual é a dinâmica daquilo tudo, qual o impacto que você causa ou não para que aquilo tudo seja correto. Se você alugar por R\$ 500, vai fazer um rebuliço

na vida daquelas pessoas. É preciso ter cuidado para não abusar da boa vontade das pessoas, porque quando você se relaciona com elas, elas também te oferecem coisas, ainda mais se você chega educadamente. Um outro dado é que, ao filmar no sertão, você blinda essa equipe: as pessoas se concentram no trabalho de um jeito, porque você não pulveriza os interesses, as saídas. Existe uma imersão, todo mundo se volta de fato para o trabalho e acaba que no dia da folga as pessoas estão juntas, vão numa piscina, vão fazer alguma coisa. O processo do cinema e da produção cultural são intensos demais.

Além de Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, a renovação é uma preocupação da REC? Trazer diretores jovens e abrir espaço?

Totalmente. Há um projeto de Hilton Lacerda, que foi roteirista de filmes do Cláudio Assis, para o primeiro longa dele de ficção. Hilton já tinha dirigido *Cartola: Música para os Olhos* [2007] também junto com Lírio, mas esse é um documentário. Eu produzi outro documentário, o *KFZ-1348* [2008], de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, dois diretores jovens, com 25 e com 28 anos do Recife, que foram assistentes de Marcelo Gomes em outro momento. Esse é o longa de estreia deles, um caso atípico, foi o longa mais rápido que eu fiz na minha vida. Um dia eu estava no escritório, eles chegaram e disseram: “Tenho aqui um filme para o qual queria pesquisar uma cadeia de ex-proprietários de um Fusca que a gente vai encontrar em um ferro-velho”. Achei aquilo interessante. Em um ano, a gente conseguiu financiar esse filme. Era um filme barato, de R\$ 500 mil. A gente ganhou já no primeiro edital, complementou recursos e, um ano depois, já estava filmado. Mas esses casos são muito raros e eram diretores estreantes.

E a questão da fidelização dos diretores a uma produtora, isso é importante?

É importante, mas também não pode ser a única tônica. Por exemplo, acho muito legal eu ter uma produtora de produtores. Não tenho diretores associados a mim, porque ou eu faria só os filmes deles ou eles teriam a prioridade. Vejo qual é a prioridade do projeto como produtor. Não posso ter só um projeto, tenho que ter mais de um, então você precisa entender qual é o momento. De quatro projetos que eu tenha, você tem que perceber que um é mais rápido de viabilizar porque consegue uma fonte de financiamento, tem um tema que interessa mais às pessoas naquele momento, pode gerar mais discussão na sociedade. O produtor deve ser empreendedor também, somar um conceito com o outro. Aquela ideia do produtor que grita, que está suando, estressando, é uma cafonice gigantesca. Outro dia eu estava lendo uma crônica do Tru-

man Capote que descrevia como ele acompanhava, em 1955, a montagem teatral americana de *Porgy and Bess* [1935, com música de George Gershwin, letras de Ira Gershwin e DuBose Heyward]. A equipe estava excursionando pela Europa e iria a Moscou e a Leningrado. Era a primeira vez que um grupo de teatro americano iria à União Soviética, então tinha uma loucura para quebrar aquelas barreiras. Ele, como historiador e jornalista, descrevia aquela companhia, as pessoas, os bailarinos, os cantores. Ele fala que o produtor estava sempre nervoso, suando, que não dormia. Até ele caiu nessa falácia. É fundamental que você tenha uma certa tranquilidade para ter uma compreensão de todo o processo, e que você pense no seu futuro, se planeje como produtor. Isso é fundamental para a sobrevivência não só da empresa, mas das carreiras que você está trazendo junto, porque quando você vai financiar um filme e pega um dinheiro tão alto, não é uma pessoa física, é uma pessoa jurídica que está se responsabilizando por aquilo. Uma coisa que eu achei fundamental nos últimos anos é que eu e meus sócios chegamos a passar por uma consultoria de gestão. Como produtor, você pode cair na bobagem de achar que pode administrar qualquer processo – e não pode. Você pode criar logísticas muito interessantes, colocar 70 pessoas no sertão fazendo deslocamentos de 100 quilômetros entre uma cidade e outra com equipamentos, juntar pessoas do mundo inteiro. Mas administrar a gestão com pessoas que precisam estar satisfeitas no seu trabalho, com as suas funções definidas, com procedimentos muito claros, é outra coisa. Foi quando eu vi como era enriquecedor poder conversar com os diretores e viajar em todos os temas, mas você tinha que olhar para isso não meramente como administrador, mas para saber que produtora você é, como você vai ser daqui a quatro anos, como você vai ser daqui a dez, que tipo de projetos você precisa, e poder se antecipar aos problemas.

Como produtor, você precisa acompanhar a equipe, estar próximo.

Sou um produtor pé no chão. Eu vou junto, apesar de não gostar muito do set, não tenho uma função muito clara ali, me sinto um pouco desnecessário. Mas vou para conversar com o diretor no momento esperado. Se eu estou no escritório, vou produzir muito mais do que no set. Além disso, acho que quanto menos gente naquele lugar, melhor para ele funcionar bem. Mas eu vou junto porque, além de produtor, em alguns filmes também acumulo a produção – ou sozinho ou dividindo com outra pessoa. Então eu acabava tendo um conhecimento muito grande do que se queria fazer, da articulação, do acompanhamento do dia a dia, das contas, da relação com as pessoas. Não sei se no futuro essa possibilidade ainda vai ser possível, mas eu me sinto também mais seguro hoje, porque entendo bem o processo.

Você quer dizer que entende as necessidades desse processo, aprendendo sobre elas para se antecipar aos problemas. Essa é uma função importante para o produtor?

É sim. Se você é um produtor que não tem a obrigação de estar no set acompanhando, de saber por que a alimentação custa tão caro para uma equipe que trabalha 12 horas, mas passou pela produção executiva antes ou foi diretor de produção, você avalia isso tudo com muito mais tranquilidade, porque é uma carreira em construção. O produtor que tem que fazer as articulações, reunir aquelas fontes de financiamento e garantir prazos, se estiver muito ausente talvez perca um pouco. Estou falando de modelos que são próximos para mim, os filmes de baixo orçamento, de uma empresa produtora que está no Recife e que possui experiência de apenas quatro ou cinco longas, o que não é um número tão significativo quando você vê outras produtoras. Mas que é bastante quando se entende qual o planejamento, o perfil e a construção que se vê para ela. Recentemente, fui a um congresso de doutorandos e mestrados de administração sobre empreendedorismo na Universidade Federal de Pernambuco. Existiam vários painéis, um deles sobre produção cultural. Eu estive lá, falei um pouco do meu trabalho, sobre minha empresa produtora, para aqueles estudantes de administração. Quando acabou, um deles veio falar comigo: “Só comecei a prestar atenção quando você disse que um filme mais barato custava R\$ 2 milhões”. Fazia muito sentido o que ele estava falando, porque ele vai administrar carreiras, criar empresas. Quem discute economia da cultura ainda somos nós, que trabalhamos com isso, e isso ainda não chegou para os outros segmentos da sociedade, para os outros gestores, os administradores, os economistas.

Gostaria de saber sua opinião sobre um fator que impacta diretamente a economia da cultura: as novas tecnologias, a internet, o que isso representa para o cinema hoje?

Quando a gente fala de tecnologia e de internet, a primeira coisa é o acesso superdemocrático que isso trouxe para tantas gerações. É maravilhoso, foi uma coisa encantadora. Lembro que, há uns quatro anos, vi um palestrante da Petrobras falando dos editais, das prioridades do Programa Cultural Petrobras. Falou que naquele ano, no segmento de tecnologia e novas mídias, eles tinham ficado surpresos porque metade dos projetos tinham sido do Recife, o que não deixa de ser engraçado, porque foi a época em que as pessoas se sentiam morando na pior cidade do mundo. Sem dúvida, a possibilidade desse processo fez crescer muito a produção na cidade. Apesar de não ser um fenô-

meno do Recife, mas de qualquer lugar, me preocupa um pouco que as pessoas por vezes deixam de estudar. Alguém que quer ser diretor começa a operar aquela câmera, faz os vídeos da família, e não sei o quê. Aí, aos 18 anos, acha que já é um diretor de cinema, mas não foi às exposições de arte, não foi ao teatro, não estudou as escolas de interpretação. Aliás, todo mundo que aparece para fazer um estágio na produtora está interessado em ser diretor. Roteirista quase ninguém quer ser! Talvez porque deva dar um trabalho enorme ser escritor. Que ótimo, é maravilhoso realmente ser diretor, mas você precisa estudar muito, se formar o tempo inteiro. Pode aparecer o caso de alguém genial aos 18 anos, mas acho que ele não pode deixar de prestar atenção à interface, à interseção com as outras artes para a formação dele, para que ele seja realmente um diretor brilhante, que desperte interesse. Isso é fundamental para essa geração que acessou tão cedo a tecnologia, que pode usar com maestria uma câmera, se debruçar sobre ela e entender como tudo isso funciona, mas que não viu os filmes que formaram os bons diretores.

No caso do produtor, também é importante ele conhecer as artes? Até que ponto isso facilita o trabalho dele?

Claro, é importante. O produtor deve ter no mínimo essa curiosidade. Por exemplo, quando eu escolhi ter uma empresa produtora que prioritariamente trabalhasse com cinema, eu já tinha trabalhado, mesmo que pontualmente, com teatro e exposições. Realmente acredito na possibilidade desses diálogos. Quando eu vou produzir um elenco de um filme, é bacana que eu possa chegar ao diretor e lembrar que posso contribuir efetivamente. Mas desde que esta outra arte não esteja tão distante da compreensão. Se um diretor fala para mim que quer fazer um experimento de *commedia dell'arte*, aquilo não pode parecer de outro mundo para o produtor. Ele deve ser empreendedor e conhecer todo um processo criativo para aquilo fluir com toda a equipe. Não pode parecer um patrão ou alguém alheio ao processo. Ele não precisa conhecer essas coisas em profundidade, mas pode gostar como espectador, como um admirador das artes.

Fale um pouco sobre *O Céu de Suely*.

Fui convidado para o projeto para ser o produtor-executivo, mas o filme não foi produzido pela minha produtora. Ele é da Videofilmes. Eu já conhecia o Karim Aïnouz. Fui convidado pelo Maurício Ramos – produtor da Videofilmes – talvez um pouco pela experiência que eu já tive com o *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Primeiro, acho *O Céu de Suely* um filme brilhante, emocionante.

Talvez tenha ficado emblemático qual o desejo do diretor com aquele filme. Ele queria fazer realmente um filme de imersão, no qual as pessoas todas estivessem concentradas na feitura, na realização daquele filme. Ele utilizou técnicas para isso: o elenco vivia situações durante a pré-produção e a filmagem muito parecidas com as dos seus próprios personagens. Viviam como se fossem moradores daquela cidade e esses atores não se relacionavam com a equipe de filmagem como nos outros processos de cinema que se relacionam, quando acabam ali e vão tomar uma cerveja. O ator continuava concentrado, voltava para aquela realidade que foi construída para ele como personagem. A equipe tomava sua cerveja ali, juntos. Era um cuidado, uma situação especial para aquele filme. Foi uma coisa muito diferenciada. A gente filmava em uma cidade que ficava a 600 quilômetros de Fortaleza, a 800 quilômetros de Recife, no sertão do Ceará. Com uma folga por semana, ninguém conseguia sair, era todo mundo concentrado no trabalho. Foram oito semanas de filmagem.

Como você faz para pensar com o diretor o que ele precisa?

Essas decisões são tomadas em conjunto com a equipe criativa. Como a relação entre o diretor e o produtor é muito anterior a tudo isso, eu escuto muito o diretor. E você vai embarcando em entender como é aquele sonho. Se aquele sonho me dá segurança de administrar o orçamento, os prazos, os cronogramas, tenho que propiciar e adequar o máximo possível. O diretor que está conduzindo tem uma responsabilidade gigantesca sobre aquela equipe, aquele elenco, sobre o resultado final de todo aquele material. Quanto mais feliz e satisfeito ele está, mais curto é o caminho para você chegar a algum lugar.

E quando esse sonho é impossível de ser realizado?

Claro, isso também acontece nesse processo. Mas não é uma dificuldade tão grande porque é uma coisa matemática, lidar com números. Cabe um pouco da organização do produtor e da quantidade de planilhas que ele cria, dos orçamentos. Quando você pega esses números, você apresenta: “Olha, superlegal o que você me apresentou, mas qual é o valor real que isso tem aqui dentro desse filme, porque ele está impactando financeiramente dessa forma aqui”. Uma cena com três mil figurantes pode fazer você perder uma semana de filmagem, talvez. Você não pode dizer isso ao diretor no dia em que ele estiver mais cheio de problemas, mas em algum momento talvez tenha que dizer. Nem sempre eu respondo na hora que aquilo me assusta, porque às vezes a pessoa muda de ideia no dia seguinte; aí você já evita um conflito desnecessário.

Em outras palavras, ser produtor é também trabalhar com relações humanas, não só com números. É preciso ter essa consciência, não é?

Fazer um filme é como administrar uma empresa dentro de outra empresa. Essa empresa possui seus departamentos: fotografia, arte, edição. Há um monte de pessoas com suas aspirações, desenvolvendo suas carreiras, longe das suas famílias. Às vezes, é véspera do Natal, está querendo voltar para casa, mas vive uma situação que não pode sair. E precisa saber que as outras pessoas da equipe também vivem necessidades reais, talvez tão graves e complexas quanto as suas de produtor, mas, com certeza, todos precisam estar envolvidos no fechamento do processo do filme. Por isso eu comentei do produtor autoritário. Esse modelo não chega a lugar algum. Não mais. Acho bacana procurar um nivelamento de toda a equipe e dizer também o quanto você está envolvido no processo, que você não é superior a ninguém.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/joao-vieira-junior/>