

ENTREVISTAS

com produtores



José Mazeda (Take 2000): “Um milhão de euros é hoje o mínimo para uma longa”

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano e Vanessa Sousa Dias

JOSÉ MAZEDA, fundador da produtora Take 2000, nasceu em 1950 em Macedo de Cavaleiros e fez o curso da Escola de Cinema do Conservatório (actual Departamento de Cinema da ESTC). Produziu *O consul de Bordéus* (Francisco Manso, 2010), *Assalto ao Santa Maria* (Francisco Manso, 2009), *Adriana* (Margarida Gil, 2004), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, Espanha, 2002, co-produtor), *O Rapaz do Trapezio Voador* (Fernando Matos Silva, 2002), *Quando o Sol Toca na Lua* (Pedro Palma, 2001), *Mararía* (António José Betancor, 1998, co-prod.), *Atilano*, presidente (Santiago Aguilar, Luis Guridi, 1998, prod. associado), *Le bassin de J.W.* (João César Monteiro, 1997, prod. executivo) *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, França, 1997 prod. associado), *Ao Sul* (Fernando Matos Silva, 1995 prod. executivo), *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, Itália, 1995, prod. executivo), *Amor & Alquimia* (Fernando Fragata, 1995), *Rosa de Areia* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1989), *Le cercle des passions* (Claude d’Anna, 1983, prod. associado), *Rita* (José Ribeiro Mendes, 1981, prod. executivo). Foi director de produção (responsável pela equipa portuguesa) de *The Ninth Gate* (Roman Polanski, 1999) e de *Vertigem* (Leandro Ferreira, 1992), *O Som da Terra a Tremer* (Rita Azevedo Gomes, 1990), *Mar à Vista* (José Nascimento, 1989), *O Desejado* ou *As Montanhas da Lua* (Paulo Rocha, 1987), *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986), *No Speaking* (Luís Fonseca Fernandes, 1983), *Oxalá* (António Pedro Vasconcelos, 1981), e foi actor não creditado em *Le bassin de John Wayne*, de João César Monteiro.

Miguel Cipriano – Como inicia o processo de trabalho com cada projecto? Acompanha os projectos desde a ideia inicial ou apenas quando já existe um guião?

José Mazeda – Depende. Eu tenho muito respeito pelo cinema de autor porque é um cinema que nós sabemos fazer. É apoiado pelo Ministério da Cultura, sabemos que não vai dar dinheiro, o realizador também sabe isso, e é uma aposta. Efectivamente, se é cinema de autor pode haver menos intervenção do produtor, mas isso não quer dizer que não tenha um papel activo e que

não tente melhorar o projecto. Agora, realmente há maior intervenção minha nos filmes que não são de autor. Por exemplo, no *Assalto ao Santa Maria* e n'*O Consul de Bordéus* cheguei ao ponto de mandar mudar o guião e fui mais interventivo na escolha dos locais, da música, dos actores... Mas isto da intervenção não é poder, é colaboração, e depende também da relação que o produtor tem com o realizador.

MC – Acha que há demasiada standardização na execução orçamental?

JM – Há, porque os orçamentos são feitos ao contrário. São feitos para o ICA com base em subsídios de 750 mil euros, e esse dinheiro nunca chega, tem sempre de se fazer cortes. Dois ou três realizadores conseguem fazer orçamentos de três ou dois milhões de euros e os outros não fazem, portanto, efectivamente há. Daí a tal história do Fundo [Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual – FICA] poder vir a mudar a situação. No caso do projecto do Aristides [*O Consul de Bordéus*] o próprio Fundo, tentando fazer um filme com outras dimensões, deu problemas por ser tanto dinheiro.

MC – Dentro dessas limitações financeiras há espaço para discutir opções com o realizador?

JM – Há. Às vezes demoramos um ano a arrancar com o filme porque não há dinheiro. Prescindimos disto e daquilo e chegamos a uma forma de não se ganhar dinheiro ou de se perder pouco. Se vocês tentarem fazer, hoje, um orçamento para uma longa-metragem vêm que um milhão é o mínimo. E por isso é que as pessoas se começam a virar para os meios digitais. Não é por acaso que a Tobis também está aflita. Tirando o Oliveira, no último ano, os três mais antigos, que são o Paulo Rocha, o Fernando Lopes e o Alberto Seixas Santos, filmaram todos em HD com uma Red One. Foram dos primeiros a perceber que tinham de se adaptar.

MC – Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação e de pós-produção?

JM – Tive sorte. Quando ainda não se falava muito em digital, um filme com o Fernando Matos Silva, por ideia dele, e como ele estava muito ligado ao vídeo por causa da televisão, foi filmado metade em vídeo, metade em película. A actualidade era em vídeo e o flashback era em película. Fiz uma pesquisa, fui à Suíça, a Espanha, e mesmo cá tentei saber como é que os laboratórios trabalhavam. Isso deu-me conhecimentos e eu percebi que a passagem para cinema podia ser feita. De tal forma que ainda o ano passado gastei 70 mil euros a fazer a passagem de um filme que tinha rodado em vídeo, em Beta digital, para cinema. Isto porque ainda não sabia que o ICA já aceitava cópias em cassete em vez de película, e gastei uma fortuna que não me serve para nada porque a Lusomundo vai lançar o filme e não quer saber de película, já só quer cassete ou disco. Depois comprei uma Red One, que agora vou vender porque está outra para sair e esta vai ficar desactualizada. Acho que nesse aspecto estive à frente.

Vanessa Sousa Dias – A Take 2000 produz vários projectos ao mesmo tempo ou dedica-se apenas a um?

JM – No ano passado produzi dois grandes e no ano anterior só um. Às vezes há atrasos por falta de dinheiro e acabamos por fazer dois projectos na mesma altura ou de seguida, o que cria problemas de *cash flow*. Eu gosto de fazer o chamado um e meio. Não chegam a ser dois porque são cruzados no tempo, para não ter os dois seguidos, porque nesse caso ainda não acabei de receber o dinheiro do primeiro e já estou a começar o outro, o que cria problemas financeiros muito maiores e que a banca portuguesa não suporta. As curtas geralmente fazem-se no fim ou no princípio dum filme. O principal problema de algum cinema é não filmar todos os anos. Se eu agora parasse cinco anos, não sei como é que voltava a pegar num filme.

VSD – Então tem a ver com a prática?

JM – Também tem a ver. E não é a prática de saber fazer o plano, é o tempo que demora a fazê-lo.

VSD – **A principal fonte de financiamento da Take 2000 é o ICA?**

JM – Sim.

VSD – **O orçamento d'*O Consul de Bordéus* chegou quase aos três milhões de euros.**

JM – Sim, chegou perto disso. Tenho cerca de 100 mil da Ibermedia, 350 mil da Bélgica, tenho a pós-produção toda na Bélgica e na Polónia, tenho 200 mil já garantidos da Espanha, e de Viana do Castelo entre 100 e 150 mil. Da Espanha ainda falta bastante, mas neste momento os três milhões são mentira porque houve duas falhas de financiamento por causa do FICA. Quando o projecto surgiu, o Fundo mostrou-se muito interessado, pelo que eu propus um milhão de euros, em que 500 mil seriam apenas para o actor americano. Na altura eles disseram que eu tinha pedido muito, então decidi pedir o normal, cerca de 350 mil euros. Entretanto o Fundo parou, sem que eu tenha recebido dinheiro, e aí sou confrontado com essa situação. O guarda-roupa não pôde ter os 100 mil euros previstos, as oito semanas de rodagem passaram para seis, etc.

MC – **A maioria dos realizadores não se envolve na criação de materiais promocionais dos filmes. Como produtor, colmata esta falha?**

JM – O Paulo Branco era um grande produtor europeu e tinha uma coisa que fascinava muitos cineastas de autor, que era ser também um grande distribuidor. O Paulo Branco dava uma garantia, que era lançar os filmes. Como qualquer produtor, não lhe custava nada dizer o número de espectadores de cada filme, porque até há pouco tempo as bilheteiras não estavam automatizadas. Portanto, o Manoel de Oliveira chegava a ter 250 mil espectadores em Espanha, que era mentira. E depois alguns realizadores acreditavam: “Ai, o Paulo tirou-me o filme, mas estava a correr muito bem.” Acham que o Paulo Branco tirava o filme se estivesse a ganhar dinheiro? Portanto, muitos realizadores não se importavam e diziam que o produtor não soube defender o projecto, e culpar o produtor às vezes dava-lhes muito jeito. Mas agora o sistema está a mudar. Quando um filme tem 2.500 espectadores, é a verdade e já não há truques, por isso os realizadores começam a perceber que têm de se envolver se não querem passar pela vergonha de ter poucos espectadores. Começa a haver uma maior consciencialização.

VSD – **Como produtor, como é que faz para que um filme seu seja distribuído?**

JM – Às vezes é difícil. Tenho um filme há mais de um ano para lançar. Corri os distribuidores todos e não há nada a fazer. Depende muito do nome do realizador. Mesmo não sendo brilhante, se tem um nome se calhar já consegue ter 10 mil espectadores. Vende mais um realizador do que vende um actor. Se um filme não for interessante, as pessoas não vão ver apesar de lá estar um actor conhecido, porque o vêem todos os dias nas telenovelas. Se esse actor tem um *trailer* simpático e se se fala do filme, as pessoas já vão ver. Aparentemente há aqui uma contradição, mas o problema é que a promoção é muito cara. Os americanos têm uma verba para a promoção que é igual à da rodagem. Nós, quando acabamos o filme, já não temos dinheiro para nada. E a verba da produção tem que ser justificada ao ICA, há inspecções, portanto é mesmo para a produção.

VSD – **Acha os festivais são importantes para a promoção de filmes?**

JM – Alguns são porque dão prestígio ao filme.

MC – **Que vantagens e desvantagens é que vê nas co-produções internacionais?**

JM – Boa pergunta. Às vezes arranjo tanto dinheiro que tenho um problema: fico com uma percentagem minoritária e perco voz activa. Isto aconteceu há pouco tempo em Espanha com um filme que acabou por não ir para a frente. Nesse caso eu tinha os direitos, e isso dava-me algum poder. Mas vejamos um exemplo: um produtor amigo meu, que estava a começar, meteu-se numa co-produção com muita gente dentro. Ele pensava que chegava a um país e lhe davam os 150 mil euros que tinham acordado, mas isso nunca acontece, ou seja, o problema é: como é que o dinheiro entra? Há anos, os contratos de co-produção não eram assim. Abria-se uma conta única e cada produtor entrava com 10% no início da preparação. Quem falhasse perdia o dinheiro com que já tinha entrado, e só lhe era restituída essa verba com a receita do filme. Entretanto surgem os pudins ibéricos e europeus, formados pela Eurimages. O que a Eurimages quer são pudins, não são filmes, e isto veio dar cabo das co-produções. No filme do João César Monteiro [*Le Bassin de John Wayne*] tive um dos maiores produtores franceses. Eu sabia, por experiência, que os produtores franceses não entram com nada. Eles disseram que entravam com 500 mil euros e queriam três actores franceses no filme por 50 mil euros. Cria-se logo um problema: de certeza que ele pagou este dinheiro pelos actores? Nunca o saberei. Depois também tenho de ter um director de som francês, que é pago pelo co-produtor, mas que custa o dobro do que custaria um português. E além disso, tive que lhe pagar hotel e ajudas de custo durante a rodagem, mais o correspondente à segurança social francesa. Com isto tudo, só sobrou dinheiro para o fotonoro. Interessa-me esta co-produção? Acho que não. No caso d'*O Consul de Bordéus*, não aceitei actores nem técnicos estrangeiros e os belgas pagaram-me um dos realizadores, a música e a pós-produção toda. Quando se entra neste tipo de acordos, às vezes funciona. Criam-se muitos problemas, mas como somos pobrezinhos, às vezes estas coisas dão jeito.

MC – **A Associação Portuguesa de Realizadores e alguns produtores têm vindo a exigir a revisão da lei do cinema. Concorda com essa intenção? Que alterações faria?**

JM – Acho que há algumas coisas a mudar. Na lei antiga os realizadores podiam concorrer sozinhos enquanto os produtores tinham de ter logo realizador. Era importante mudar isso, e os realizadores não concordaram porque as coisas não foram bem colocadas. Porque é que os realizadores podem concorrer sozinhos se passado um mês têm de apresentar um produtor? Um outro problema é que, se um jovem realizador quer chegar ao primeiro concurso de longas-metragens, tem de fazer duas primeiras obras. É muito trabalho e é muito difícil. Na minha geração foi fácil, mas vocês estão cada vez com mais dificuldade em vir a ser realizadores. Como é que se conseguem duas primeiras obras? O problema está aí. Se o FICA voltar a funcionar, talvez tenham mais hipóteses, mas havendo só o ICA, daqui a quanto tempo é que vocês podem concorrer com os realizadores consagrados da praça?

MC – **Vê vantagem na criação de empresas que sejam simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras?**

JM – Os dois últimos filmes que produzi, mais comerciais, vão ser lançados pela Lusomundo, mas se calhar o do Alberto Seixas Santos já o vou lançar eu. Odeio esse trabalho e não o sei fazer, mas estou a tentar arranjar uma empresa que trabalhe para mim, e assim que eu acabe a montagem, entrego-lhes os filmes e eles tratam da publicidade, dos trailers, etc. Custa-me a crer que um produtor possa ter uma distribuidora dedicada apenas aos seus filmes, mas se existir uma empresa vocacionada para lançamentos, que não é distribuidora, só tem de fazer uma extensão dedicada a encontrar salas. Com esse filme que vou lançar sozinho, eu já sabia que, por ser um filme de autor, iria andar a correr as capelinhas todas e, no fim, quem pegasse nele ia pô-lo uma ou duas semanas numa sala qualquer. Mas assim, pelo menos, definimos uma estratégia e fazemos uma campanha publicitária com alguém que sabe mexer em publicidade.

MC – **Como é que delimita o número de cópias que são distribuídas?**

JM – Olha-se para os filmes, percebe-se como é que está o mercado, onde é que se quer chegar... Acho que alguns filmes não devem ter muitas cópias porque quando as pessoas dão finalmente por ele, o filme já saiu. Às vezes têm muita promoção e não estão muito tempo em cartaz. Houve um filme do António-Pedro Vasconcelos de que foram feitas muitas cópias e aquilo foi um *flop*, e às vezes estar em poucas salas ajuda a publicidade. Lembro-me de uma vez me aconselharem a ir ver *O Carteiro de Pablo Neruda* porque devia estar quase a sair. Eu fui ver, mas o filme esteve mais um ano em cartaz. Para o cinema de autor eu prefiro uma cópia em Lisboa, outra no Porto, e uma ou duas a andar pela província. Acho que quatro cópias é suficiente. ■