

Entrevista de vida a Paulo Branco (parte I): “O que me dá realmente prazer é poder olhar para cada filme com um espírito de espectador”

por Paulo Portugal, 10 Setembro, 2026



Paulo Branco / Fotografia de Rui André Soares – CCA



Cinquenta anos, trezentos filmes, três anos de retrospectiva, duas horas de entrevista. Para lá dos números, o que vale mesmo são as palavras — e os filmes! Nesta primeira parte de uma entrevista maior, Paulo Branco dá conta do desafio que foi fazer este ciclo, mas também os desafios da descoberta do cinema e de viver em Londres e Paris — no início dos anos 70, Portugal não era opção. Foi justamente o desafio e o desejo de aventura que o empurraram para a sensacional carreira de um dos maiores produtores europeus.

Paulo Branco é uma figura poderosa, e controversa, mas é também particularmente aberto e direto, como se nota ao ler este longo filme da sua vida. Controla naturalmente o território que conhece melhor do que ninguém, corrigindo, precisando ou desviando algumas das perguntas, mas deixando também espaço para uma rara franqueza. Fala de acaso, de risco, de descontrolo e até de “irresponsabilidade”, sempre com a mesma convicção: a de que produzir é, antes de tudo, fazer com que os filmes existam.

Em Setembro, a Cinemateca inicia uma devida homenagem, num ciclo monumental, exibindo mensalmente uma dezena dos seus filmes. Ao longo de trinta meses. Não é coisa pouca. Mas o desafio é também ler esta entrevista — tal qual ela se desenrolou. E ficar a conhecer bem melhor o homem e o produtor.

Mais de 50 anos de trabalho como produtor, perto de 300 filme no currículo, motivam um ciclo (diria inédito) na Cinemateca. Não me lembro de nada assim, nem o John Ford, o Howard Hawks. Nenhum cineasta, personalidade ou tema. Isso ao longo de três anos! Digamos que é obra (feita)! Como foi que surgiu este projeto?

Foi simples. Era algo que se falava. Até porque eu já tinha tido, em Paris, duas retrospectivas pequenas. E também uma em Espanha e mais algumas por aí. A certa altura, a Cinemateca começou a fazer retrospectivas — que não faziam no tempo do João Bénard da Costa —, a realizadores ou personalidades que ainda estavam vivos. Aqui há uns anos, fui abordado pelo José Manuel Costa [director da Cinemateca Portuguesa de 2014 e 2024], a dizer que queria fazer alguma coisa comigo. Mas pronto. Aquilo passou e nunca mais me falou nisso. E ainda bem. Entretanto, já depois do Rui Machado ter sido eleito director da Cinema Portuguesa, a certa altura, referiu, numa conversa, que não se tinha esquecido da hipótese de fazer uma retrospectiva minha. E eu disse-lhe, um pouco por desafio — mas também é um pouco aquilo o que sinto: “eu não vou escolher entre os filmes que eu produzi, porque cada um deles é importante para mim. Há um bocadinho em mim neles todos.”

“Quando comecei a produzir, nunca pensei que ficasse como produtor todos estes anos.”

Desde os mais importantes aos menos importantes, não é?

Para mim são todos importantes. Cada um deles tem coisas minhas. Boas ou más, mas têm intervenções minhas, portanto são importantes. A dificuldade seria a escolha — eu não iria escolher. Até porque fazer uma retrospectiva com os meus filmes seria algo impossível, portanto seria para esquecer. “Não, não é impossível”, disse ele. Estaria a Cinemateca disposta a fazer uma retrospectiva com cerca de 300 filmes? O Rui Machado disse: “e porque não?”. Foi daí que partiu a ideia. Só pedi para ser algo estendido no tempo e para que eu pudesse acompanhar de perto e poder fazer conversas a propósito dos filmes. A ideia da retrospectiva foi essa.

Serão uns dez filmes por mês, não é isso?

Sim, essa fórmula de dez filmes por mês é boa. Portanto, 10 filmes por mês são 300. Até lá, também acho que não vou produzir muito mais (risos). Portanto, o ciclo também não vai alargar. Atenção, só estão os filmes em que eu sou o mesmo o produtor e tenho alguma coisa a dizer. Há filmes que estão fora e que são aqueles em que fui apenas produtor associado.

todos esses filmes em que não tenho qualquer tipo de intervenção ficaram de fora.

Quando falei com o Rui Machado, e ele me explicou essa ideia, devo dizer que fiquei bastante impressionado com essa extensão do ciclo. Mas se o Paulo fosse programador ou curador em que temas dividiria este ciclo?

Eu não. Apenas disse ao João Pedro Bénard que fazer um ciclo por ordem cronológica seria um bocado absurdo. Até porque alguns filmes estarão ainda à espera de restauro, penso eu. Portanto, ficam guardados para mais tarde. Ou seja, não intervenho. O que sei é que já selecionaram os primeiros 40 filmes, ou seja, para os primeiros quatro meses.

Haverá algum programa sobre o seu papel como exibidor em Paris?

Sim, serão integrados também alguns filmes que estreei no Action-République. Isto ainda antes de ser produtor, portanto, entre 1977 e 1979. Foi um tempo que me permitiu também conhecer pessoas com quem depois trabalhei. Daí o *Trás-os-Montes* (1976), daí o *Amor de Perdição* (1978) e daí a *Hipótese do Quadro Roubado*, do Raoul Ruiz (1978). E os filmes do Grupo Dziga Vertov, do Jean-Luc Godard, um dos primeiros programas que eu fiz no Action Republic. E o *A Salamandra* do Alain Tanner (1971), porque também eu passei ao Action-République, o que me permitiu depois conhecê-lo e trabalhar com ele.

Impressionante. Como é que se consegue organizar uma vida no meio deste mar de filmes?

Não é uma questão de organizar. Isto também tem a ver com a pessoa. No fundo, é tudo um acaso. Aliás, quando comecei a produzir, nunca pensei que ficasse como produtor todos estes anos.

“Nós [produtores] não deixamos uma obra, por mais que queiramos. Nós colaboramos na obra das pessoas, dos realizadores. Os produtores não deixam uma obra. Em toda a história do cinema, existem quatro ou cinco produtores que foram extremamente importantes. São aqueles que se pode dizer que têm uma obra. Por isso, somos, digamos assim, o princípio da realidade. Fazemos que o projeto de alguém se transforme em algo.”

Qual era a sua ideia principal: a exibição, mostrar o cinema?

Não, não era bem isso. Nunca foi isso. A ideia era fazer alguma coisa, sobretudo com tudo o que se passava, nessa altura, em Paris. Entretanto, descobri o cinema e tornei-me um cinéfilo. Via três filmes por dia, no mínimo. Comecei a gostar. Aliás, já em Londres, quando lá estive em 1971 e em 1973, tinha sido assim. A partir daí, comecei a trabalhar numa sala de cinema, com o Frédéric Mitterrand [sobrinho do futuro Presidente francês François Mitterrand] que conheci por acaso. Depois, houve alguém, que significou muito para mim, que foi o Carlos Saboga, que eu tinha conhecido, através do António Pedro Vasconcelos, que na altura estava exilado em França. Portanto, o Action-République foi um pouco inventar uma sala de cinema em Paris, onde a oferta cinematográfica era enorme, sobretudo com as salas do Quartier Latin. Mas a minha ideia era criar um espaço um bocadinho diferente.

Portanto, o seu primeiro filme como produtor será mesmo o *Oxalá*, do António-Pedro Vasconcelos.

Sim, eu tinha conhecido o António-Pedro quando era estudante. Ele desafiou-me, porque pensava que eu sabia alguma coisa do ofício – só que não sabia nada (risos). Acabei por produzir o *Oxalá*, porque eram necessários produtores em Portugal, como forma de se responsabilizarem para que os filmes fossem feitos. A partir de aí começou a minha carreira. Mas isto também não é uma questão de carreira, é uma coisa diferente.



“Oxalá” (1980), do realizador António-Pedro Vasconcelos

É a vida, no fundo, não é? É uma obra.

Nós não deixamos uma obra, por mais que queiramos. Nós colaboramos na obra das pessoas, dos realizadores. Os produtores não deixam uma obra. Em toda a história do cinema, existem quatro ou cinco produtores que foram extremamente importantes. São aqueles que se pode dizer que têm uma obra. Por isso, somos, digamos assim, o princípio da realidade. Fazemos que o projeto de alguém se transforme em algo.

Sim, num país sem indústria de cinema.

Aqui foi um bocado a aventura permanente, no sentido que cada filme é uma espécie de protótipo. Durante cada filme temos que reinventar a maneira dele existir. Eu não considero que os filmes tenham um traço meu; alguns têm coisas que eu sei que são minhas, porque as trouxe.

Mas também há que saber reconhecer o autor e o potencial do projeto. Que é algo que pode fazer sentido acompanhar e apoiar.

Pois, claro. Eu sou mais aquele, como é que se diz, o *sparring partner*, o atleta que treina, boxe, com o desportista principal, não é? E fui com alguns deles em que os segui durante muitos anos. É mais isso que outra coisa.

E como encara os filmes já feitos?

O que me dá realmente prazer é poder olhar para cada filme com um espírito de espectador. E de poder dizer no final, pelo menos, “fiz com que este filme fosse uma realidade”, mas sem sentir qualquer tipo de possessão artística em relação à obra. Penso que essa é a grande

diferença. Ao mesmo tempo, sei que tudo isto é completamente efêmero. Porque sei que nas próximas gerações, se ainda houver cinema, o nome do produtor será algo anedótico, de uma certa maneira.

“A minha maneira de produzir é a de fazer existir. Eu não faço orçamentos para os meus filmes. Penso assim: quanto é que custa o filme? Escrevo num caderno, olha, custa tanto. E mais nada. Mas isso desde sempre. Portanto, desde sempre, desde os anos 80.”

Depende também do caso. Só que aqui também o nome do produtor acaba por se completar pelo trabalho que faz nascer.

Sim, mas se não fosse o filme agora do Richard Linklater, o *Nouvelle Vague* (2025), quem é que se ia lembrar do produtor Georges de Beauregard? Ninguém. Talvez eu, porque me cruzei com ele. Ou seja, é efêmero tudo aquilo que fazemos. Por exemplo, ninguém se lembra do primeiro editor do Kafka...

Gostava de ir um bocadinho atrás e perceber a ideia que o fez ir, primeiro, para Londres, depois para Paris, de 1971 a 1973. Estaria, por detrás de tudo disto, o regime e o serviço militar?

Tem a ver com a relação com o país. Mais nada. A curiosidade, o sentido de que vivias num mundo que já não tinha sentido de existir. Tudo o que passava para além dos Pirenéus — não era para lá das nossas fronteiras, era para além dos Pirinéus — fazia-nos sentir uns sopros de modernidade, uns ventos de modernidade.



Jean-Luc Godard e Georges de Beauregard / No documentário “Dans la tête de Godard et de Beauregard” (2024), de Hind R. Boukli

Sim, algo se passava ali.

E que se passou durante esses anos todos, 60, 70...

Embora o acesso a informação fosse um bocadinho difícil.

Mas conseguias. Sobretudo desde que estava na universidade. Para mim, isso era uma coisa longíssima. Mesmo tendo uma educação como os jesuítas, ‘aberta’. Apesar de tudo, havia pessoas lá muito mais informadas do que eu. Com 15, 16 anos havia pessoas muito mais informadas do que eu. Mas, na altura, passava ao lado disso tudo; depois, quando entrei na universidade, para mim foi uma descoberta de algo diferente. É que eu vivia muito mais fechado.

Em Lisboa?

Vivia entre o Montijo e Lisboa. Nessa altura, começava a tentar, com 18 ou 19 anos, o lado aventureiro. Perdi o meu pai quando tinha 17 anos. A partir daí fiz-me à vida, como se costuma dizer. E fui para Londres.

Trocou o Instituto Superior Técnico pela aventura, não foi?

Foi um impulso. Estava no último ano do Técnico e como nunca tinha perdido nenhum ano, pedi para prolongar. Com 21 anos fui-me embora, mas continuei a inscrever-me todos os anos, porque naquela altura, os adiamentos eram automáticos. Portanto, nunca fui um verdadeiro desertor, ou refratário. Embora já tivesse decidido que não voltaria. Quando se dá o 25 de Abril já estava em Paris. Tinha uma paixão por Paris, portanto, não iria voltar. Ainda por cima é preciso não esquecer que eu vivia no mundo com muitos exilados. Isso foi muito importante. Mas nunca estive na minha cabeça voltar para Portugal para viver. Só muito mais tarde, quando comecei a produzir.

Quando é que isso mudou?

Foi em 1980, quando comecei a dividir o meu tempo entre Paris e Lisboa. E isto durou quarenta anos, praticamente todas as semanas. Entre Paris e Lisboa.

“Nas próximas gerações, se ainda houver cinema, o nome do produtor será algo anedótico, de uma certa maneira.”

Como é que se dá esta mudança? Isto já no pós-25 de Abril. Em 1979, quando começa a produzir verdadeiramente. E logo a agarrar o melhor cinema que se começava a fazer em Portugal com Manoel de Oliveira, João César Monteiro e João Botelho.

Claro que em Portugal havia o António da Cunha Telles, na altura, diretor do Instituto Português de Cinema [actual ICA]. E é ele quem exige que os filmes só se farão se houver alguém que seja responsável pelo bom fim dos filmes.

Sim, até porque ele sabia bem o que isso era, não é?

Claro. Ele, sim, foi um grande produtor. E alguém extremamente importante para o cinema em Portugal. Devemos-lhe todos muito. Sem ele, talvez, o cinema não existisse em Portugal. Mas muitas vezes esquecem-se disso. Eu não.

O que sentiu quando o foram chamar?

Quando me vieram desafiar, foi, mais uma vez, o espírito da aventura a vencer. Mesmo sem saber bem o que era isso, decidi avançar. Aliás, ainda hoje estou a tentar descobrir o que é, produzir filmes (risos).

A sério?! A verdade é que trabalhou logo com Manoel de Oliveira, João César Monteiro.



Paulo Branco / Fotografia de Rui André Soares – CCA

Esses vieram a seguir ao *Oxalá*. Quando produzo *Oxalá* — o Oliveira tem muito a ver com a estreia do *Amor de Perdição* em Paris, que permitiu ser reconhecido outra vez em Portugal. Isto numa altura em que eles queriam pô-lo de parte. Isso restabeleceu o Oliveira como grande realizador em Portugal. E como havia esta nova exigência de haver o produtor, veio ter comigo a perguntar se eu podia fazer o seu próximo filme.

“Perdi o meu pai quando tinha 17 anos. A partir daí fiz-me à vida, como se costuma dizer. E fui para Londres.”

Mas do lado do produtor também não era fácil, pelo menos do ponto de vista da organização.

Oh, Paulo, desculpa lá, mas qual organização?! Nem sabia o que era produzir! Aquilo era o dia-a-dia! Qual organização?! Não havia nada! Era inventar o que se havia de fazer no dia seguinte; eu nem conhecia bem os mecanismos, fossem eles legais ou financeiros; não tive tempo sequer para aprender. Tinha 30 anos e fui para a frente. Era o meu espírito de jogador: vamos para a frente e vamos descobrindo o que é. Agora, não havia premeditação nenhuma. Portanto, os meus “crimes” foram todos não-premeditados. Nunca houve estratégia. As coisas iam aparecendo e eu ia apanhando.

Haveria, se calhar, talvez aí, um conceito de cinefilia que agarrasse essa vontade de fazer acontecer os filmes?

É lógico. Eu tinha uma admiração enorme de ver o Oliveira como realizador; o César já era um personagem místico em Portugal, na altura; para mim já era um personagem absolutamente fascinante; o Botelho veio, mas ainda pouco tinha feito. Apenas um filme que nunca vi, uma curta, *Alexandre e Rosa* (1978), depois vem na maré, como se diz, mas era alguém com quem que tinha colaborado, na Semana dos Cahiers du Cinéma em Portugal. Foi aí que eu o conheci.



Manoel de Oliveira / DR

Como é que aconteceu a Semana dos Cahiers?

Foi também através do Serge Daney e de mim, que fizemos a Semana dos Cahiers, na Gulbenkian, organizada pela revista M, que o João Botelho geria, ou dirigia, já não me lembro. Foi aí que eu conheci o João.

Isto na altura em que se faziam os ciclos já com o João Bénard da Costa?

Não faço ideia. Não, na Gulbenkian não se fazia nada.

Pois, foi em 77, o Ciclo de Cinema Americano dos anos 30.

A Semana dos Cahiers foi antes de 77. Foi em 73, 74 ou 75.

Sim, quando veio cá o Roberto Rossellini.

Já não me lembro bem, se foi antes ou depois. Ele vem cá quando vem também o François Truffaut, quase de passagem. Mas já não me lembro se foi antes ou depois do Rossellini. Até porque não vivia cá na altura, portanto não acompanhava o contexto da Gulbenkian. A partir daí começaram a vir outros, o Raúl Ruiz, porque tinha estreado os filmes em Paris, e depois atrás dele veio o Wim Wenders.

“António da Cunha Telles é alguém extremamente importante para o cinema em Portugal. Devemos-lhe todos muito. Sem ele, talvez, o cinema não existisse em Portugal. Mas muitas vezes esquecem-se disso. Eu não.”

E isto sempre entre Lisboa e Paris, certo?

Sim, completamente. Eu não sabia onde dormia.

Entretanto, nessa altura — por exemplo, em 1981, o Paulo já produzia 6 filmes num ano. Estive a contar. Até chegar a 2003, em que produz 20 filmes num ano!

Pois, acho que houve qualquer coisa assim. Às vezes o ano do filme não corresponde exatamente. Mas entre 17 e 18 filmes, houve 2 ou 3 anos em que andou por aí.

E como é que se conseguiu organizar para fazer isso?

Não fiz nada. Há uma coisa, há uma única vantagem que eu tinha, e desvantagem, é que eu tomava todas as decisões, não tinha que dar contas a ninguém. Estava-me nas tintas para as instituições. Completamente.

Isso ajuda, talvez. Digo eu.

Estava sempre a tomar decisões. Não havia um único segundo em que eu não estivesse a tomar uma decisão sobre um dos filmes estivesse a fazer. Acompanhava de longe ou de perto, acompanhava tudo o que estava a fazer em permanência. Aquilo era uma espécie de teoria do caos. Se começasse a falhar em algum sítio, podia falhar em tudo. Bastava um pequeno acidente.

Mas tem de haver...

Não tem de haver nada! O que tem de haver é que os filme se acabassem. E que tivessem a sua visibilidade.





“A Cativa” (2000), filme realizado por Chantal Akerman e produzido por Paulo Branco

Nesse caso, a minha pergunta é esta: qual é a característica do Paulo branco que permite que isso se concretize assim como diz?

Não sei, não faço ideia. Talvez a irresponsabilidade e a inconsciência total. Talvez fosse essa a minha característica.

Mas isso é também, se calhar, viver as coisas com intensidade naquele momento, não é?

Exato.

Isso e alguma organização, não? Como a marcação desta entrevista: disse que me ligava às 10, e às 10 em ponto o telefone estava a tocar.

Agora a minha vida é completamente diferente do que era. Estou de férias em permanência. Produzir quatro filmes por ano é estar de férias.

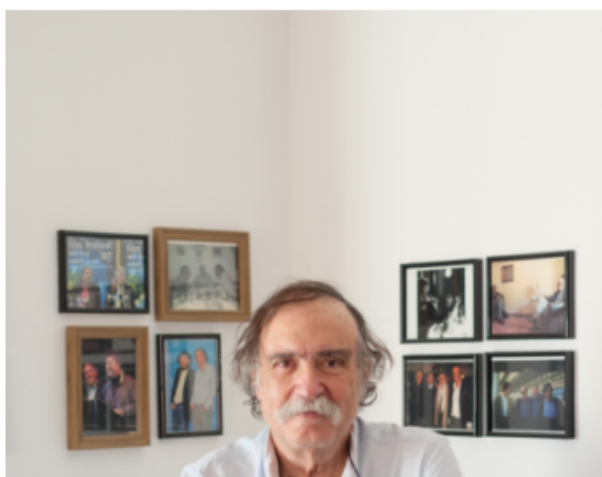
(risos) Haverá alguma espécie de metodologia?

Não há metodologia. Era, sobretudo, uma enorme memória. E uma capacidade que me vem também de toda a minha formação, no Técnico, de atenção ao pormenor. Em permanência. Tudo. Saber que a mínima distração em qualquer coisa podia ser uma catástrofe. Podia ser o princípio de uma catástrofe. Isso e haver uma certa intuição. Perceber de onde é que poderiam vir ou não os problemas. E houve alturas de descontrolo, como sabes. Mas depois há que saber continuar. E aí é uma questão de sobrevivência. E reconstruir tudo outra vez. Isso é o meu sentido de sobrevivência.

“Agora a minha vida é completamente diferente do que era. Estou de férias em permanência. Produzir quatro filmes por ano é estar de férias.”

Sobretudo, quando estamos a lidar com dinheiro. E às vezes muito dinheiro.

Era o meu sentido de sobrevivência absoluto. Eu nunca tive nada de segurança. Nem tesouros escondidos, nada.





Paulo Branco / Fotografia de Rui André Soares –
CCA

Porque, apesar de, pronto, haver muitas produções, não quer dizer que houvesse assim tanto dinheiro. O dinheiro servia para fazer as coisas, não é?

Nunca havia dinheiro! Nunca. Nem nos grandes tempos. Nunca houve. Nunca tive um dia tranquilo na vida. A esse nível. Pergunta aos bancos.

Mas, também, habituamo-nos a isso, não é? Deixe-me perguntar, há alguma maneira de encontrar o dia que nos dá essa confiança?

Não sei. É uma questão de acreditar que a energia e essa confiança que eu tinha em mim próprio que permitiria ir resolvendo as coisas à medida que elas iam acontecendo.

Quando olhamos para o cinema, em termos de décadas, percebe-se que há décadas extremamente ricas do ponto de vista do cinema que foi feito, dos realizadores com quem trabalhou, dos filmes que foram feitos.

Eu tive o privilégio extraordinário de trabalhar com os realizadores com quem trabalhei.

Isto também não foi só sorte. Era também um reconhecimento, pois eles vinham ter consigo.

Não era um reconhecimento, mas era sentirem que os filmes se faziam. Já na altura, eu era um bocadinho diferente dos outros. Sem saber como. E como isso acontecia, eles sabiam que não tinham de estar à espera anos, como ainda agora acontece sistematicamente com muitos projetos. Eu, de certa maneira, contornava ou nem tinha em conta todas as regras que são estabelecidas para que os filmes se façam. Seja com a minha produtora em França (Alfama Filmes), seja a minha produtora em Portugal (Madrageo Filmes), eu contornava isso com uma facilidade. Era-me indiferente. Estava-me nas tintas. Os filmes não sofreram o que muitas das produções sofrem agora, cada vez mais. Na altura, nós dávamos a volta a isso tudo, de maneira que os filmes fossem feitos realmente. Aquilo que os realizadores queriam sem imposições.

“Houve alturas de descontrolo. Mas depois há que saber continuar. E aí é uma questão de sobrevivência. E reconstruir tudo outra vez. Isso é o meu sentido de sobrevivência.”

Como é que chega ao Raúl Ruiz, ao Wim Wenders, ao David Cronenberg... Se calhar vêm ter

consigo...

O Wenders veio ter comigo, o Cronenberg também.

A Chantal Akerman...

A Akerman foi só em encontros, em Paris. Encontrávamo-nos muitas vezes. Eu sempre lhe disse que um dia gostava de trabalhar com ela. Um dia, ela apanha-me no Café Flore e diz-me, que talvez tivesse um projeto para fazer. E foi assim que arrancou *A Cativa* (2000) e era para ter feito o último filme dela, mas teve um problema na Bélgica. Foram encontros. Pura e simplesmente encontros, ou eu ir à procura de realizadores que gostava muito, e que eu tinha uma grande afinidade, como foi com o Tanner, como foi com o Skolimovski.

Com o Šarūnas Bartas...

O Bartas foi um acaso também. Foi o João Canijo que me disse, a certa altura, que tinha estado num festival qualquer e que tinha visto um filme que o tinha impressionado muito. De um tipo, um lituano chamado Šarūnas Bartas. Pouco tempo depois, estava em Berlim, e veio um grande crítico italiano, o Adriano Aprà (1940-2024), um daqueles que eu realmente respeitava, e me disse que conhecia um realizador com um projeto interessante. Quando me diz que era o Šarūnas Bartas, de repente, lembro-me da conversa que tinha tido com o Canijo, com quem tinha uma relação de confiança. Acabei por fazer logo a aproximação e não tinha visto filme dele, o *The Corridor* (1995). Encontrei-me com ele e ele disse-me que ia para a Sibéria, fazer um filme, e se eu queria financiar, produzir. Por acaso, fui a Vilnius [capital da Lituânia], 15 dias depois, e depois parti para a Sibéria.

Esta entrevista está dividida em duas partes. A segunda parte pode ser lida [aqui](#).