

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.

Isto quando se é produtor, imagino que a relação com bancos seja algo complexa, não é?

Isso com bancos é outra história (risos). Por isso é que neste momento, nem conta bancária tenho (risos).

Temos de falar do Oliveira. Não podemos passar por ele sem mencionar a grande obra que fizeram os dois.

Não, de maneira nenhuma. Por isso é que o *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) vai abrir o ciclo.



“Non, ou a Vã Glória de Mandar” (1990), filme realizado por Manoel de Oliveira e produzido por Paulo Branco

Foi esse também, um dos filmes mais complicados?

Se queres que diga, eu não sei se os filmes eram complicados ou não, aquilo era uma perfeita loucura. Foi talvez das maiores loucuras, e dos maiores milagres, em que me meti. É

uma daquelas coisas onde a minha estrelinha existiu: desde pestes equinas, tudo aconteceu. Incrível é que o filme esteja ali — e eu contarei muitas histórias quando estiver na Cinemateca. Sou produtor também, porque a certa altura, quando estou a fazer o *Francisca* e o *Silvestre*, de repente pára a rodagem do *Silvestre* ao fim de 15 dias, em Chaves.

Portanto, a rodagem dos dois filmes ao mesmo tempo?

Sim, foi ao mesmo tempo. Nessa altura era tudo ao mesmo tempo. E na altura, na minha quinta viagem a Chaves, percebi que o João César Monteiro só tinha filmado um minuto em 15 dias, decido parar o filme e mando tudo para Lisboa. O César, que já era alguém icónico, completamente, e eu era um puto, produtor, é que o mando para Lisboa — isto era a primeira vez que um produtor parava um filme em Portugal — e não tendo gasto o dinheiro todo. Os meios existiam, só que ali eu senti que voltaríamos àqueles esquemas anteriores, em que ficavam anos à espera que existissem respostas. Então eu parei. Se a direção do Instituto Português de Cinema reagisse mal acho que a minha carreira tinha terminado. Só que, felizmente, na altura, mais que agora, o que é curioso, a direção do IPC da altura, Miguel Sá da Bandeira, deu-me confiança e disse-me que era eu que tinha de decidir e não o realizador. E recusaram-se a falar com o João César Monteiro. Situações destas, dos novos modelos, são impossíveis, em que o papel do produtor cada vez está mais desprezado. Eu tenho pena dos colegas que começam agora, pois não têm peso nenhum relativamente às instituições que existem. Felizmente no meu tempo as coisas eram diferentes.

Voltemos ao Oliveira.

O Oliveira foi essencial. Porque apesar de tudo era alguém que já pertencia à história do cinema.

Pertenceu logo.

Claro, só o *Douro, Faina Fluvial* (1931). Era alguém que as pessoas lá fora já sabiam que existia. Quando sai o *Amor de Perdição* (1978), as coisas mudam. Quando eu produzo o *Francisca* (1981), a minha prioridade era, tendo eu 30 anos e estar a trabalhar com alguém com mais de 70 anos era uma sensação de respeito. O *Francisca* foi um filme que eu segui até eles entrarem em estudo. Portanto, toda a parte de exteriores fui eu que fui diretor de produção. Até ir para o estúdio da Tobis, aquilo era diferente. Aí já estava lá todos os dias.

Imagino que tenha aprendido muito com ele.

Aprendi imenso. Aprendi o que era realmente importante. E o que era essencial num filme. Aquilo em que ele não cedia, aprendi o porquê de ele não ceder. O Manoel nunca teve caprichos e isso era mesmo essencial.

Ceder em termos de produção?

Produção. Em termos de facilitar.

Por exemplo...

Não vou dar exemplos, porque são muitos, e vou contá-los à medida que for apresentando os filmes na Cinemateca Portuguesa. Mas, ao mesmo tempo, ele tinha uma capacidade de adaptação muito grande. Tentava, com o tempo, sobretudo, ir resolvendo as situações. Mas havia coisas que para ele eram inultrapassáveis.



Paulo Branco / Fotografia de Rui André Soares – CCA

Aí já estava projetado a nível internacional.

Isso começou no *Francisca*. A primeira preocupação, mesmo relativamente ao Instituto Português de Cinema, era absolutamente essencial que o filme começasse a ter alguma visibilidade internacional. Portanto, aí houve um trabalho, realmente, da minha parte, de começar a dar-lhe essa visibilidade. Ficámos muito desiludidos, no princípio, porque o filme não foi à competição do Festival de Cannes. Acabou por ir à Quinzena dos Realizadores. Esse e o *Conversa Acabada* (1981), do João Botelho no mesmo ano, em que o *Cerromaior* (1980), do Luís Filipe Rocha, também lá esteve. Portanto, houve uma visibilidade grande do cinema português. O que era essencial para que nós pudéssemos continuar a produzir. A partir daí, estabeleceu-se uma confiança muito grande com o Manoel. Pensando ele que a sua carreira iria ser muito mais curta do que acabou por ser, felizmente. A estreia do *Francisca* em Paris, foi, em termos críticos, absolutamente estrondosa. Permitiu que o filme fosse um grande sucesso em Portugal. Fez 90 mil espetadores em Portugal. Esteve 16 semanas na sala pequena do Cinema São Jorge, sempre esgotado. Portanto, só para se perceber realmente o impacto daquela estreia em Paris, as críticas foram realmente fantásticas; não só do Serge Daney, mas também dos Cahiers e toda a crítica francesa. Em Itália, foi também um sucesso. O *Non, ou a Vã Glória de Mandar* também fez 100 mil espetadores em Portugal. Foram grandes sucessos. O *Processo do Rei* (1989), do João Mário Grilo, também fez muitos espetadores em Portugal, mais de 30 mil espetadores. E João Mário Grilo era um jovem. Não eram filmes que faziam mil ou dois mil espetadores. E estreados em condições muito mais difíceis do que agora. O acesso às salas era muito mais complicado.

“Não quero ser uma voz activa de como é que a produção se deve reorganizar em Portugal, como é que os modos de financiamento devem existir. Este tipo de conselhos foi de uma maneira privada, nunca

existir. Este tipo de conselhos fazer de uma maneira privada, nunca pública. As minhas ações sempre foram muito tensas. Mas tive também uma grande cumplicidade que dependia de situações específicas, de confianças e desconfianças. Vendo os filmes que eu consegui que existissem não posso fazer qualquer tipo de crítica ao comportamento das instituições. Não posso. Seria absolutamente ridículo.”

Era só cinema norte-americano.

E pouco mais. O filme, por acaso, passa numa homenagem ou numa secção fora de competição, logicamente, em Veneza, algo que era raríssimo. Lembra-me de títulos em jornais italianos: *Francisca*, o filme da Mostra!”. Isto para perceber que esse impacto fez que, a certa altura, o Frédéric Mitterrand tenha vindo falar comigo e dizer que o tio, o François Mitterrand, queria muito que a França estivesse em co-produção com Portugal na próxima competição do “Sr. Manoel de Oliveira”. Portanto, o Manoel abriu também as portas às competições, que na altura eram algo que não existia. Daí ao *Soulier de Satin* (1985), que é a escolha que o Manoel faz. Como sempre, escolhas muito fáceis, não é? (risos). Com um filme de sete horas. E aí, pronto, todas aquelas aventuras que o filme teve, não é? A guerra que, internamente, foi feita aqui, devido ao conflito que, na altura, tinha com o António-Pedro Vasconcelos e que tinha algum peso institucional. Portanto, não tive um tostão da televisão nem da própria Gulbenkian que, na altura apoiava os projetos. Ninguém teve coragem. Só o António Coimbra Martins, que era na altura o Ministro da Cultura. Como, da parte da França, havia dinheiro do Ministério da Cultura, ele foi, entre aspas, obrigado a apoiar o filme. Da parte de Portugal havia ali um bloqueio completo. De tal maneira que, por isso, o filme nunca estreou em Portugal. Depois, quando houve a intervenção da Canon, ficaram também com os direitos para Portugal da televisão e tudo. Estivemos em Cannes, fora de competição, com a versão curta, como lhe chamávamos — que era a quarta parte — e depois entrou em competição, com as sete horas, e ganhou o Leão de Ouro Especial em Veneza, atribuído ao filme e ao conjunto da obra do realizador. Antes disso, o Manoel pensando que não tinha muitos mais anos quis fazer o *Visita ou Memórias e Confissões* (1993). Veio falar comigo e explicou-me que não queria mostrar o filme antes de morrer. Eu disse-lhe: “Manoel, o *Francisca* abriu-nos as portas a algumas coisas em Portugal. Você tem uma relação direta com quem está no poder agora, por isso, não faz sentido ter um produtor”. E sugeri que fosse ele a produzir o filme pessoalmente. E foi ele que produziu. Eu fui dos poucos que vi o filme na época. Ele convidou-me. Mas não tive nada a ver com aquela pequena produção que ele próprio fez e guardou os direitos. Até morrer. E pronto. A seguir ao *Soulier de Satin* tivemos essa sorte.

O *Non*, ou a Vã Glória de Mandar, veio a seguir?

Não, entretanto, o Manoel tinha aquele projeto, que era o *Mon Cas* (1986), um filme que se adaptava bem a um estúdio. E pronto. Aí começou a grande aventura que ele queria a seguir, que era o *Non*, ou a *Vã Glória de Mandar*. Entretanto, ele quis fazer uma experiência — porque o Manoel queria ir sempre mais à frente de todos — e fez *Os Canibais* (1988), o primeiro filme do Manoel que esteve em competição em Cannes. E a seguir entra logo o *Non*. Eu lembro-me que quando *Os Canibais* passaram em Cannes — isso é uma história verídica —, no final do filme, eu senti o Manoel muito, muito envelhecido. Senti que o tínhamos de poupar porque o sentia baralhado. Mas depois o Manoel chega a Cannes, com um chapelinho de palha todo vistoso, numa forma extraordinária, com uma energia enorme, e a primeira coisa que ele fez foi vir ter comigo e disse-me: “ó Paulo, eu acho que é a altura de fazermos o *Non*”. E depois

já estava a pensar noutra coisa. Então eu percebi que a grande crise que ele tinha tido era não saber o que é que ia fazer a seguir. Era não ter um projeto. E a partir daí, o Manoel sempre teve dois ou três projetos na manga.

Mas a dúvida era o *Non*, ou a *Vã Glória de Mandar*?

Não, ele não tinha projeto. O *Non*, era uma ideia que ele tinha já há anos, mas que ele pensava que era impossível de se realizar, ou porque ainda não estava trabalhado suficientemente. Portanto, quando acabou *Os Canibais*, eu senti-o assim, fraco. Ou seja, eu também ainda não tinha percebido a dinâmica do Manoel. Porque o *Soulier* tinha-nos consumido energias enormes e muitos meses. E a partir daí percebi que a dinâmica dele era realmente ter sempre alguma coisa para fazer no futuro. Porque se tivesse era mais energia. E a partir daí, houve sempre dois ou três projetos de seguida, estás a perceber?



Fotografia de Rui André Soares – CCA

Depois ficou imparável, com filmes novos todos os anos.

Ele voltou a ganhar aquela energia que durou até à idade que durou, comigo até aos 99, 100 anos, e depois ainda mais, não sei quantos anos. Era uma aventura permanente. O que era extraordinário no Oliveira é que ele ia sempre para outros territórios, nunca se repetia. Ou ir por territórios conhecidos para ele. Cada vez era uma nova aventura, uma nova maneira de exprimir aquilo que ele queria exprimir através da sua obra. E foi isso que eu aprendi.

Qual era a sua reação?

Ficava sempre surpreendido. Sobretudo depois que lia os guiões, ou lia assim por alto, só para perceber se era caro ou barato. E alguns deles eu ficava aflito, a pensar 'este é que vai ser difícil'. Mas depois quando via os filmes e começava a ver os materiais de filmes, percebia como estava à nossa frente não sei quantos anos luz. Esses guiões transformavam-se em filmes extraordinários. Isso era uma das coisas que se deveria estudar a sério. Perceber o que

estava escrito nos guioes e ver o resultado final.

Sim, era uma boa tese.

Nisso o Manoel era extraordinário. Porque cada realizador era completamente diferente um do outro. A maneira de trabalhar com cada um deles, não tinha nada a ver. E isso era o grande desafio para mim, pois eu tinha de mudar de chapéu, no próprio dia, para aí umas 15 vezes. Quer dizer, quando falava com 15 realizadores diferentes.

Mas com o Manoel era sempre novo, sendo o mesmo, não é? Quanto filmes fez com ele?

Até o fim, acho que foram uns 21 ou 22. Por isso é que, a certa altura, eu produzi muitos filmes, não queria que os realizadores esperassem o outro. Não havia espera para mim, como há agora em alguns produtores meus conhecidos. Para mim, os filmes podiam coincidir. Houve festivais, como Cannes, em que tive 6 ou 7 filmes. Cada um deles era importante e cada um deles eu tinha que dar visibilidade. Esse sempre foi o meu lema. Agora isso é impossível. Para mim é impossível, porque também, a certa altura, uma pessoa tem a idade que tem.

“A essência do que é ser produtor desapareceu neste momento e a todos os níveis, nos Estados Unidos e no mundo inteiro.”

Já agora, como é que avalia a relação, também complexa, que teve com os institutos públicos de financiamento. Além de ser um produtor muito ativo, acabou também por ser um bocadinho crítico do sistema.

Vamos lá ver, eu não sou crítico, nem deixo de ser. Eu sou é impulsivo e às vezes digo aquilo que penso. E é pena que muitas vezes as coisas não tenham evoluído da maneira como eu penso que poderiam ter evoluído com a experiência que tenho. Mas isto não é só em relação ao Portugal. Neste caso é mais em relação à Europa. Mas quem sou eu? A certa altura eu dizia, “mudem as leis, mudem os concursos, mudem o que quiserem, eu cá arranjaré sempre espaço para continuar a produzir”. E cada vez menos isso, não quero ser um daqueles, entre aspas, senadores que pensam que sabem tudo. E querem pôr a sua visão sobre como a produção deveria ser. Não quero ser uma voz activa de como é que a produção se deve reorganizar em Portugal, como é que os modos de financiamento devem existir. Este tipo de conselhos farei de uma maneira privada, nunca pública. As minhas ações sempre foram muito tensas. Mas tive também uma grande cumplicidade que dependia de situações específicas, de confianças e desconfianças. Vendo os filmes que eu consegui que existissem não posso fazer qualquer tipo de crítica ao comportamento das instituições. Não posso. Seria absolutamente ridículo. Eles estão cá. O que é que posso agora estar a falar? Os filmes estão feitos. Tenho sobretudo a confiança das pessoas que estão próximas de mim, muitas delas assumiram responsabilidades por mim, porque numa altura deixei de poder assumir, eu diretamente, a responsabilidade. Por causa do tamanho do meu trajeto. E é graças a essas pessoas que eu ainda estou aqui. Isso sim. É um pouco isso o que eu queria deixar aqui claro.

Fez o seu trajeto. Ponto.

Sempre estive na margem disso. Porque não há um sistema elaborado da minha parte. Nunca houve. Nem quero. No dia em que tiver um sistema elaborado torno-me num funcionário.

Lembro-me perfeitamente, um dia fui convidado pela La Fémis [École nationale supérieure des métiers de l'image et du son]. Fui duas vezes. Para dar uma palestra sobre produção. Aquilo devia ter demorado uma hora e meia, demorou quatro horas. E ficaram lá todos os alunos. E no final vieram-me dizer: “tudo o que disseste, o que ensinaste é tudo o contrário do andamos há dois anos a ensinar”. É exatamente o contrário. E eu percebi que nunca mais seria convidado para dar uma palestra na Fémis.

Não será talvez esse lado aventureiro, um bocadinho irreverente, que também o define de alguma forma?

Não é bem irreverente. É outra coisa. É a noção do que é para mim ser produtor, a essência do que é ser produtor é que é algo que desapareceu neste momento e a todos os níveis, nos Estados Unidos e no mundo inteiro. Lembro-me perfeitamente da primeira vez em que me cruzei com o Serge Silberman, que era, na altura, o último grande produtor dos filmes do Luis Buñuel. Na altura, eu era um puto, estava no começo, e lembro-me de ele me perguntar o que fazia, e eu dizer que, estava no cinema, tinha uma pequena sala, que produzia. E ele disse-me: “és produtor? Isso já não existe!”. Isso no sentido da noção de produtor que havia na altura: o Dino de Laurentiis, do Carlo Ponti, do David O. Selznick e dos norte-americanos todos — os quatro ou cinco famosos — em que realmente tinham uma visão, uma capacidade, com os sistemas existentes para testar a sua experiência. Isso foi algo que se foi diluindo. À medida que os modos de produção deixaram de existir. Lembro-me de duas conversas que tive com dois produtores: o Daniel Toscan du Plantier — na altura trabalhava na Gaumont, em Itália, em que fazia aquelas coisas da ópera com o Franco Zeffirelli — lembro-me de ter uma conversa com ele em que ele me disse: “estás orgulhoso do que estás a fazer?”. Por exemplo, do *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey) — para nós aquilo era o que não se deveria fazer, e ele responde: “tu és produtor, eu não, eu sou ‘head of production’” (risos)! Depois ele saiu e tornou-se produtor e produziu um filme, o *Van Gogh* (1991).

Do Maurice Pialat?

Sim, foi uma coisa extraordinária. Na altura, fui dar uma conferência qualquer em Londres, no BFI. Havia toda uma audiência. E ao meu lado estava um produtor, que era o Uberto Pasolini e que, a certa altura, fez um filme que teve uma carreira mundial, que foi o *Full Monty* (1997).



Sim, sim, sobre os operários que se espiam (risos)

E ele tinha produzido o filme. E depois, veio ter comigo e disse-me: “não sabes da inveja que eu tenho de ti”. Eu digo: “então tu fazes o *Full Monty* que está no mundo inteiro e tens inveja, tens inveja minha que nunca na minha vida fiz nada assim”. E ele diz: “eu sei que este filme se transformou-se num êxito, por acaso, que é uma coisa de louca, mas sabes qual é a minha percentagem no filme?” E ele disse: “0%”. Fui desapossado completamente do filme. Ora, isso era o que eu nunca saberia ser: fazer algo para alguém e que as pessoas dissessem como é que eu iria fazer ou não. Em todas as minhas relações, sempre fui assim. Eu nunca na minha vida me subordinei a todas as regras. Por isso é que é muito difícil eu ter co-produtores.

Pois. Isso é também algo que o define, porque tem que ser a sua vontade.

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.

Houve, assim, algum realizador que não tenha gostado, particularmente, de trabalhar?

Gostei de trabalhar com todos. Não sei se eles gostaram de trabalhar comigo, isso é outra história. Gostei de trabalhar com todos. Mesmo. Não há exceções, e quando, a certa altura, sentíamos que não havia afinidades suficientes para continuar, parávamos. Mas não houve nenhum que me arrependa de ter trabalhado com ele.





Paulo Branco / Fotografia de Rui André Soares – CCA

Não houve, assim, o projeto amaldiçoado que tenha corrido mal.

Há alguns projetos que não correram bem. Mas esses foram aqueles que eu não fiz. Como essa treta do *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), do Terry Gilliam. Ainda bem que não o fiz. Fui o produtor que perdeu menos dinheiro nessa aventura (risos). Os outros, a maior parte deles, estão falidos. Perdi algum, mas foi muito menos. Um projeto que tive muita pena não ter feito, foi um projeto com o Raúl Ruiz que era uma adaptação de um livro do Salman Rushdie. Estava quase tudo preparado. Aí é que eu aprendi e não repeti o erro com o Cronenberg, que era um projeto de grande ambição. Ele estava completamente financiado com o Studio Canal e já estávamos mesmo a arrancar, tínhamos a Salma Hayek como atriz principal. Era para ser filmado nos estúdios de Pinewood. Estava tudo financiado, tudo a andar, quando houve um golpe de estado dentro do Studio Canal. Há uma mudança de pessoas, de gestão. O Pierre Lescure foi posto na rua e pararam todos os projetos que ele tinha iniciado. Foi mesmo o único de que senti pena de não ter feito: era uma adaptação de *Ground Beneath Her Feet*, um livro do Salman Rushdie. Aí decidi nunca mais me pôr numa situação em que ficasse desconfortável, no sentido em que o dinheiro estava todo ali. Pararam, e reembolsaram-me tudo. Preferiram perder os 3 milhões de euros que já tinham investido e não continuar. Por essa decisão de bloquear os projetos do Lescure. Confortou-me não estar dependente deste tipo de situações. Desde que se parte para um projeto, que se tem de chegar ao fim, o relacionamento com o realizador tem de existir sempre: com mais conflito ou menos conflito, mais cumplicidade ou menos cumplicidade. E depois, a partir daí, quando o filme estiver feito, quando estiver lançado, quando estiverem definidas as estratégias de visibilidade, só nessa altura é que penso que tanto eu, ou o realizador, do seu lado, achamos que vale a pena continuar ou não. A maior parte das ‘separações’ foram separações. Nunca houve nenhum conflito que conduzisse a uma separação.

João Canijo...

O próprio caso do João Canijo foi diferente. Foi um trajeto muito importante para ele e para mim. Depois, a certa altura, houve algo de que não quero falar agora. Houve uma campanha de ‘matar o pai’, mais ou menos. Ou pensavam que eu já estava morto. Na altura, toda a gente pensava que eu já estava arrumado. Foi em 2007. A partir daí, foi para mim uma enorme desilusão. É uma ferida muito grande. Está cá e infelizmente não deu para a curar porque ele, infelizmente, desapareceu.

“Eu nunca na minha vida me subordinei a todas as regras. Por isso é que é muito difícil eu ter co-produtores.”

Eu ia perguntar se, ao longo destes tempos, a maneira de trabalhar se alterou. Se calhar, essa é também um pouco a resposta.

Não há maneira de trabalhar. A maneira de trabalhar é pensar que cada projeto é uma coisa diferente. Os tempos são diferentes. Cada minuto que passa, os tempos são diferentes. Há um diálogo em que alguém pergunta se se pode descer o mesmo rio duas vezes. E alguém responde simplesmente: não. Porque as águas não são as mesmas.

Nunca nos podemos banhar nas mesmas águas de um rio. É uma parábola grega.

Sim. Vem da Grécia, logicamente. Mas porquê essa frase? Há pouco tempo vi um filme em que havia essa frase.

Pois, nada se repete, não é? Embora as coisas possam ser semelhantes.

Não, nada se repete. É preciso perceber que é isso que nós temos de ser.

Quase só para terminar. O facto de um produtor também poder ser exibidor altera muito a sua relação com o cinema?

Não é o facto de um produtor também poder ser exibidor. Eu tive a experiência do Action Republique, que foi uma experiência, para mim, muito gratificante, que estou um pouco a refletir agora no que faço no Nimas. Quando, a certa altura, começo a sentir uma enorme dificuldade para estrear os filmes. Por exemplo, passei meses para convencer o Almeida Faria, que era o dono do Estúdio 444. Passei meses para estrear *A Estrangeira* (1982).

Sim, do João Mário Grilo.

Na altura, havia, por parte do Coronel Luís Silva da Lusomundo, uma espécie de bloqueio completo de tudo o que me fosse adjudicado. E o Castello Lopes só tinha uma sala e tinha as suas teorias muito especiais sobre o cinema e sempre ignorou completamente as minhas produções. E quando, com o *Silvestre*, eu me vejo aflito e estreio o filme numa pequena sala, ali no meio de um prédio ao pé da Maternidade Alfredo da Costa...

Foi nessa altura que pensou que tinha de ter uma sala?

Eu senti absoluta necessidade de ter um espaço onde podia mostrar os filmes. E então comecei no Fórum Picoas, onde estreei os filmes do Joaquim Pinto, por exemplo. Também não encontrava um sítio onde estrear.

Além de tudo, era cinema europeu.

Claro. Mas estou a falar dos filmes que produzi, dos filmes portugueses que produzi. E depois, quando sinto que o Fórum Picoas, que pertencia à Portugal Telecom, e que não havia possibilidade de continuar a utilizar aqueles dois auditórios, lanço-me na aventura do King. E pronto.

“A maior parte das ‘separações’ foram separações. Nunca houve nenhum conflito que conduzisse a uma separação. O próprio caso do João Canijo foi diferente. Foi um trajeto muito importante para ele e para mim. Depois, a certa altura, houve algo de que não quero falar agora. Houve uma campanha de ‘matar o pai’, mais ou menos. Ou pensavam que eu já estava morto. Na altura, toda a gente pensava que eu já estava arrumado. Foi em 2007. A partir daí, foi para mim uma enorme desilusão. É uma ferida muito grande. Está cá e infelizmente não deu para a curar porque ele,

infelizmente, desapareceu.”

Sim, aí começa toda uma nova história.

Foi por absoluta necessidade e havia todo um espaço que não estava a ser ocupado. Todas as cinematografias, não só de outros mundos, como também do cinema americano e o cinema americano independente. Tudo isso. Havia um espaço a preencher. E, por outro lado, também era a maneira de eu ter a certeza de que os filmes que eu produziria seriam sempre filmes que poderiam encontrar o seu público. Maior ou menor. Através do trabalho da exibição e da distribuição. E, em França, sempre distribuí praticamente todos os filmes que produzi. Porque, para mim, era absolutamente essencial e continua a ser — muito mais do que a produção — que é dar visibilidade ao filme. E o festival é apenas um veículo. Ainda há pouco tempo revi *Os Renegados* (1985)(1985), da Agnès Varda, e, curiosamente, o filme que ganhou o Leão de Ouro em Veneza, agora nem faz referência ao Leão de Ouro em Veneza. Porque não precisa. O filme existe e não precisa. Agora é o contrário. Fazem-se filmes para ter os logotipos. Antigamente, os logotipos eram uma coisa que, para nós, era absolutamente secundária. Os filmes se ganhassem visibilidade, os festivais também ganhavam. Mas isso era parte de um trajeto para o resto. Agora é o contrário. Agora, para quase todos os produtores, o objetivo final é estar no festival. Depois estão-se nas tintas para a carreira que os filmes fazem ou não.

Paulo Branco, já mesmo no fim, ao fim desta carreira toda, sente que há alguma coisa que falta fazer?

Eu vivo o dia a dia. Portanto, sei lá o que me falta fazer ou não! Não faço ideia. Nem sei se tenho tempo, sequer. Hoje estou cá, poderei estar amanhã, poderei estar depois de amanhã. O tempo, para mim, agora, até por questões pessoais, já deixou de ter importância estar cá ou não estar. Portanto, não sei.

Por fim, e é a última: com tantos filmes que passaram pelas mãos, nunca sentiu que podia ser realizador? Que poderia fazer um filme? A ideia de o concretizar?

Não. Sou demasiado preguiçoso (risos).

(Risos)...

E seria, seguramente, um realizador banal (risos).

(Risos) E assim acabamos.

É isso que me dá, se quiseses, essa enorme liberdade na relação que eu tenho com os realizadores. Porque eles sabem que, a esse nível, eu nunca os tentarei substituir.