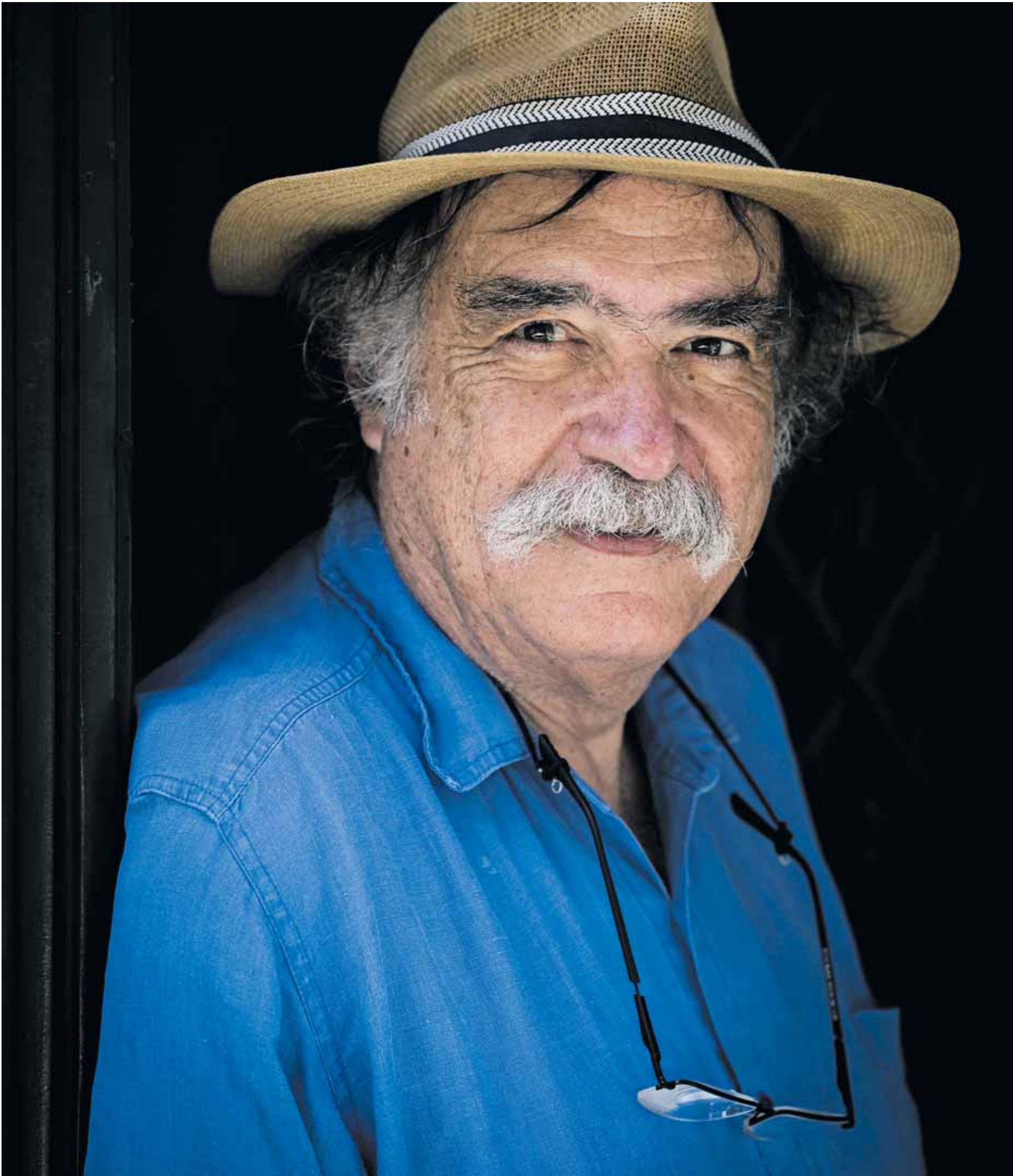


Paulo Branco

O produtor como cavaleiro andante

Entrevista Dois anos e meio de retrospectiva na Cinemateca. É obra! É a nossa história de espectadores. Leva-nos a esta conversa sobre cineastas e cavalos, criaturas hipersensíveis. Agarremos as histórias

Por **Vasco Câmara** (texto) **Nuno Ferreira Santos** (fotografia)





Durante dois anos e meio, a partir de 11 de Setembro, a Cinemateca Portuguesa em Lisboa apresentará um ciclo dedicado à carreira – não é caso para dizer: à obra? – do produtor Paulo Branco. É tempo inusitado para um ciclo: dois anos e meio! Mas é fora do comum a figura.

Ao ritmo de uma dezena de títulos por mês que esculpem uma cronologia especial em que mensalmente se juntam várias décadas de uma vida, e com o visado e seus convidados presentes nas sessões da Barata Salgueiro para dialogar com o público, o ciclo permitirá que se digiram vários capítulos de uma História do Cinema. A história do espectador, a nossa história, para começar. Como éramos em 1979 e em que nos fomos tornando. Vai ser uma aprendizagem longa, multifacetada, no “local” do crime, a sala de cinema. Os filmes falarão de nós, ao longo dos anos, e a *durée* potencia a contemplação.

Paulo Branco começou a carreira de produtor com o *Oxalá*, de António-Pedro de Vasconcelos, o amigo que se tornaria “inimigo” – irmãos desavindos, é a história do cinema português – após “encontros” com Marguerite Duras ou com António Reis e Margarida Cordeiro, e depois de actividade como programador de uma sala de Paris, L’Action Republique. O que veio depois – Jean-Claude Biette, Manoel de Oliveira, César

Monteiro, João Botelho, Alain Tanner, Werner Schroeter ou Wim Wenders, apenas uma pequena amostra – estabeleceu um paradigma: cinema de autor antes do seu *hype*, gestos de vida ou morte, fidelidade, canina, um romantismo desesperado, delitos de amor. Fez assim, o produtor, a sua “política de autores”. Desses gestos de pirataria, usufruiu dos tesouros, foi abalroado.

É uma personagem que já não existe. O mundo (também o do cinema) mudou. Regulamentou-se. O cinema afirmou-se como negócio, legitimado, normalizado. Paulo Branco teve de procurar outro lugar, para continuar a ser o mesmo. Isto é, solitário e fora do centro. É nele que continua.

Há esta retrospectiva. Há um documentário a ser produzido: *O Gosto do Risco, o Risco do Gosto*, título que cita Marcelo Rebelo de Sousa quando o então Presidente da República o homenageou (em 2021). É dirigido por Ana Pinhão Moura. Serão quatro episódios de 45 minutos que têm por base uma conversa com o produtor, desencaminhado por Inês Lourenço e Luís Caetano (tem de acontecer mais isso, o guardar para memória futura: o cinema português desaparece um pouco de cada vez que os que nele participaram desaparecem).

Apesar da proximidade da realizadora ao assunto do documentário, já que Ana Pinhão é a companheira do produtor, ela promete não ser uma coisa hagiográfica, porque é

feita com o olhar dos outros, “amigos ou inimigos”, sobre uma figura “controversa, que se ama ou se odeia”. Não desistiu, por isso, de se encontrar com Terry Gilliam, com quem o produtor disputou os direitos de *O Homem que Matou D. Quixote*, uma das suas últimas e mais noticiadas *débâcles*?

Há também um filme, à beira da rodagem, em que Paulo Branco será actor protagonista. E os seus novos realizadores, aqueles que, tendo os outros morrido ou ido embora, o produtor foi reinventar: Tiago Guedes (*Aqui*) ou Sérgio Graciano (*Memórias do Cárcere*). Ou, notícia recente, Pedro Cabeleira. “Estou atento.”

Vislumbra-se nostalgia por aqui? Como não? Tem 76 anos, conta na cabeça os anos de cinema que lhe faltam. E, naturalmente, vela pelo seu legado. Quer fechar o que estava em aberto, reconstruir o que ficou destruído.

Está em vésperas de protagonizar um filme. Já esteve para o fazer com *Tournée*, de Mathieu Amalric, à última hora recuou. Ficou o seu bigode, isto contado por Amalric, nessa personagem que o próprio realizador acabou por interpretar. Desta vez será num filme de Sérgio Graciano.

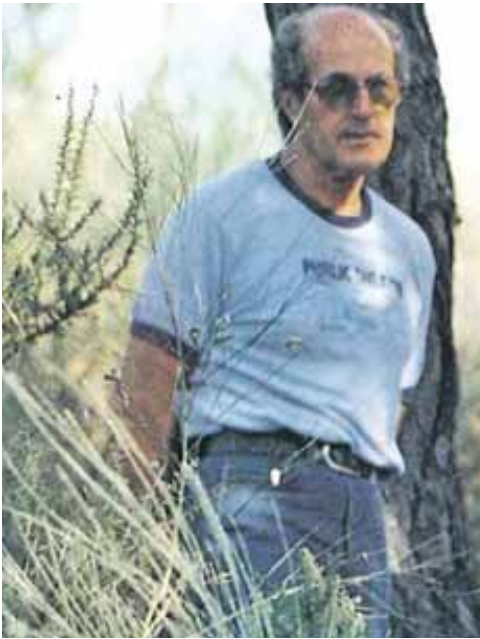
O bichinho do cinema começou com uma piada. Eu andava no [Instituto Superior] Técnico, e, a um colega que conhecia o António-Pedro Vasconcelos, disse-lhe que lhe dissesse que se ele precisasse de um actor podia contar comigo. Assim conheci o

António-Pedro. Logicamente, aquilo era uma brincadeira, e ele concordou: “Realmente não vejo como é que podes ser actor. Mas se quiseres assistir a uma rodamagem, podes ir.” Foi assim que apareci no *Perdido por Cem* (1973). Nunca tive tendência para actor. Fazia aparições, como n’*A Cidade Branca* [Alain Tanner, 1983], em que dava um papel ao Bruno Ganz. A certa altura, o [António da] Cunha Telles desafiou-me, “tens de ser tu, é um papel para ti”, e fui um dos actores de *Vidas* (1984), talvez o pior filme dele. Fazia de *gangster*, e, com a sua perversidade habitual, o Cunha Telles dizia que os actores estavam a interpretar-se a eles próprios [risos]. Felizmente, ninguém deve ter visto o *Vidas*, e foi a minha única experiência como protagonista.

Quando, a certa altura, o Mathieu Amalric, que tem todo um trajecto comigo, mas que também foi assistente, estagiário em muitos filmes que produzi, vendo os sobressaltos permanentes em que eu vivia como produtor, disse-me: “Vou fazer um filme em que tens de ser o actor principal, não arranjo ninguém que consiga fazer esse papel; ainda por cima é baseado na tua personalidade.” Era o *Tournée*. “Vai ser um desastre”, disse-lhe. A personagem era um empresário do *burlesque*; eu não tinha nada que ver com isso e ainda por cima tinha de falar inglês... “Tens tudo a ver, para mim és o Ben Gazzara francês e não arranjo ninguém.” Ainda fiz dois dias de ensaios, e logicamente não funcionou. Nem para mim nem para eles.



FOTOGRAFIAS: CORTESIA PAULO BRANCO



Felizmente fizemos esses dois dias de ensaios para todos percebermos. O caso do filme do Graciano é diferente. Conheci em 1993 o Juan Carlos Onetti [1909-1994], grande escritor uruguaio. Conheci-o com o [Jean-Luc] Godard, que queria que eu comprasse os direitos de uma novela para um projecto que não se chegou a fazer. Na altura ainda fomos a Madrid. O Onetti dizia que vivia os últimos anos de vida e não precisava de mais do que viver deitado com os seus *whiskeys* e as suas personagens. Li a obra toda e fiquei fascinado. Inclusive, comprei os direitos de *Para Esta Noche* que o Werner Schroeter adaptou para o *Nuit de Chien* [2008]. Mas havia uma novela, *Os Adeuses*, que me tocara imenso. Acho que era a de que ele gostava mais.

Comprei os direitos, há três ou quatro anos, à agente Carmen Balcells. Falei nisto ao Sérgio [Graciano], que leu e ficou também entusiasmado. Em conversa, disse-lhe que era uma novela que, se eu quisesse ser realizador, podia adaptar. Felizmente, não quero. E há uma personagem, disse-lhe também, que teria gostado de encarnar. Quando ele lesse perceberia. É uma personagem presente no filme todo, mas que existe graças ao que os outros dizem dele. Portanto, tem poucos diálogos. Esta conversa não saiu da cabeça do Sérgio. “Tens de entrar.”

Já devíamos ter começado a rodar, mas devido ao que me aconteceu, à descoberta de que tinha um problema de saúde que

Rodagens
À esquerda: com Jean-Luc Godard, João César Monteiro e Lou Reed

Ao centro: com Bruno Ganz (Na cidade branca), David Cronenberg, Francis Coppola e o escritor J.M. Coetzee

À direita: na rodagem de Francisca, de Manoel de Oliveira, e com a equipa do filme

tinha de ser tratado, adiou-se para Novembro. E já temos um actor escolhido para me substituir no caso de eu ser um falhanço absoluto. Aí o produtor expulsará o actor [risos].

Está a ser produzido em simultâneo um documentário sobre si. Vai começar um ciclo na Cinemateca sobre a totalidade da sua obra de produtor. Várias vezes tem falado num final de carreira. Actor, objecto de um documentário, integral na Cinemateca: está a organizar o seu legado?

Durante estes 50 anos sempre disse que se não me conseguisse levantar com todos os incidentes que tive, a vida seria demasiado rica para me deixar deprimir. Poderia reinventar-me de outra maneira. É uma defesa: quando digo que vou deixar de produzir é a querer dizer: “O que é que eu farei depois de deixar de produzir?” Tenho de ter a força de me reinventar. É mais um desafio. Aproveitarei o tempo que me resta para me reinventar noutra situação qualquer.

Sente angústia?

Nenhuma. Vou vivendo sabendo que, com a idade que tenho, 76 anos, estou mais perto do fim do que do princípio, mas isso não me angustia. E não se trata de um legado. Tive o privilégio de me ter cruzado com personagens extraordinárias. Não só de cineastas, estou a falar de actores, de técnicos, de escritores, estou a falar de artistas. Vim de um meio diferente. O cinema foi algo que agarrei quando me surgiu. Desde

que me cruzei, nos anos 60, no café Vá-Vá [em Lisboa], através do António-Pedro, com o Paulo Rocha, com o [Manoel de] Oliveira, com o Carlos Saboga, com o Fernando Lopes... Era um prazer ouvi-los, mas eu era o miúdo que andava por ali.

Quando fui para Paris, tive também a sorte de me ter cruzado com o [pintor] Carlos Cobra; com um jornalista incrível, Zé Gabriel Viegas [1942-2010]; depois, [os pintores] Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Júlio Pomar (1926-2018), António Dacosta (1914-1990), Jorge Martins, acabando depois com o [crítico] Serge Daney [1944-1992], que foi um encontro capital. A partir daí, o [Jean-Claude] Biette [realizador, 1942-2003], que também foi importante. Como foi importante ter conhecido todos os intelectuais da época, o Roland Barthes, o [Gilles] Deleuze, o Foucault. Dizia a mim próprio: “Isto é um luxo.”

Não foi só cruzar-me. Tinha de perceber o universo deles para poder usufruir desse contacto pessoal. Isso foi a minha vida. E os filmes foram surgindo. Cada um era um protótipo. Quando há uns anos me propuseram uma retrospectiva, fiquei sem perceber se me agradava ou não. Felizmente não se concretizou. No ano passado, o Rui Machado [director da Cinemateca Portuguesa] disse-me que [a instituição] queria mesmo fazer uma. Respondi que seria impossível porque não saberia que filmes escolher. Cada um representa algo de mim. E para fazer com que ele desistisse da





ideia, atirei: “A única hipótese é passar os filmes todos.” E ele aceitou.

A ideia não é tanto o legado, mas perceber como é que cada um daqueles filmes me ensinou algo através das pessoas que neles trabalharam, dos realizadores com quem consegui manter longa amizade e carreira. Foi um desafio tremendo estar a tomar decisões para o Oliveira [1908-2015], para o Raúl Ruiz [1941-2011], para a Chantal Akerman [1950-2015], para o José Álvaro Morais [1943-2004], para o João César Monteiro [1939-2003] para a Laurence Ferreira-Barbosa, para a Christine Laurent [1944-2023].

Eu falava com dez, 15 realizadores por dia. E tinha de mudar e ser um camaleão porque não falava com cada um da mesma maneira. Era preciso estar no universo de cada um. Era um desafio e um prazer enormes. Porque, sem intervenção artística directa, estava a fazer algo existir. Esta retrospectiva é uma forma de fazer continuar a existir essas obras, para que não desapareçam. Eu próprio, muitas delas, quero revê-las. A memória é curta. Grandes obras-primas desaparecem e muitas não voltarão.

Em 2010, num perfil publicado neste jornal sobre a sua “vida dupla” – a de cavaleiro de resistência e a de produtor – a sua delicadeza e atenção à hipersensibilidade dos cavalos é tocante, mas não faz parte da imagem pública do produtor. Paulo Branco, para as pessoas, para os jornalistas, não é a delicadeza, é

a tempestade e o sobressalto.

Tive uma relação com o campo muito grande desde o início. Vivi em domínios enormes, sim, de uma maneira muito feudal, em que o cavalo era um modo de vida. Fiz provas de resistência equestre quando tinha 16, 17 anos, e até ganhei uma taça de ouro, que vendi para arranjar meios para ir para a Inglaterra e sair de Portugal...

... antes de ir para França. Porquê Inglaterra?

Sempre quis ir para França, mas França estava fechada à imigração portuguesa. Era difícil. Como agora para os argelinos ou marroquinos. Arranjar meios de subsistência em França era difícil. Em Londres, em 1971, havia sempre o desenrascanço, pequenos trabalhos para sobreviver. E depois, sim, ir para Paris e enfrentar a possibilidade, e isso aconteceu em 1973, de viver lá sem papéis, clandestino. Aí, abandonei qualquer relação com o mundo que deixara em 1971. Foi desse mundo que me fui embora – embora tivesse aproveitado muito dessa minha juventude. Mas sentia que estávamos fora da história. Portanto, esqueci-me dos cavalos. Até... curiosamente... ao *Non, ou a Vã Glória de Mandar* [Manoel de Oliveira, 1990].

Mas vinha cá muito, no período da Revolução. O cinema é um mundo artificial. Precisava de algo que me pusesse os pés na terra. Isso também tem que ver com a relação com o Oliveira: era alguém para quem o exercício físico era indispensável. Eu estava gordo, pesava quase 100 quilos, tinha

Dos filmes aos cavalos

Em cima : com Oliveira; nos seus tempos de programador do L’ Action République, em Paris; com César Monteiro e Otmar Losseliani em Lisboa

Na página ao lado : Leonor Pinhão e João Botelho, Raul Ruiz, William Friedkin, Bernardo Bertolucci e o próprio numa prova de resistência

de arranjar algo que me obrigasse a uma disciplina e que me pusesse os pés na terra: os cavalos. Recomecei a montá-los, decidi recomeçar a fazer provas de forma sistemática, e já tinha 39 anos. O cavalo é o tempo, é cada metro de terreno, cada segundo. Conheço, da Europa, sítios que ninguém conhece. Atravessei montanhas, atravessei desertos a fazer provas, a cavalo. Quando vou a Paris vou sempre de comboio. E ao atravessar França e Espanha percebo que andei ali a fazer provas de 160 quilómetros a cavalo. O tempo dilata-se quando se faz uma prova de 160 quilómetros e há uma grande solidariedade entre cavaleiros. Ou havia, agora é demasiado profissional.

Encontrava-se gente de mundos diferentes. Sobretudo, pessoas do campo, que viviam no meio dos cavalos e que tinham tempo para fazer isto, mas também o padeiro. Pessoas com trajectos que não têm nada que ver com o meu. Pessoas que me “alimentavam” muito, com vivências que, para quem vive na cidade, são estranhas. E durante muitos anos nenhuma dessas pessoas soube que eu era produtor. A certa altura, sim, começaram a perceber. Viam-me na televisão.

Nas situações em que o cinema e os cavalos competiam pela sua atenção, escolhia os cavalos, é isso?

Sim. Lembro-me do ano [2012] em que *As Linhas de Wellington* [de Valeria Sarmiento] esteve em Veneza. Eu tinha uma prova de 160 quilómetros, no Sul de França. A prova era



FOTOGRAFIAS: CORTESIA PAULO BRANCO

no sábado e no domingo à noite tinha de estar em Veneza a receber a Catherine Deneuve e o John Malkovich [intérpretes]. Estava em forma. Os cavalos são controlados de 40 em 40 quilómetros, para ver se estão também em forma. Saí para a última etapa em terceiro lugar. A certa altura, a égua parou: “Não ando mais.” Ela estava perfeita. Mas decidi não andar. Só que eu tinha de acabar a prova. Fiz os 14 quilómetros finais a pé, com a égua. Até a um quilómetro da meta, porque a égua, quando viu que estava a chegar, começou a agitar-se, eu montei, e ela partiu a galope, parecíamos malucos. Fiquei estoirado: 14 quilómetros a pé. Ainda assim, acabei em 16.º lugar. Depois, tive de ir apanhar o TGV para Paris, a seguir o avião para Veneza, estava num estado... No dia a seguir, tinha de fazer a passeadeira vermelha [com a equipa do filme].

Numa outra vez, em Compiègne, passámos por um domínio da *madame* de Rothschild, onde ela tinha cães de caça. Os cavaleiros foram convidados a visitar a propriedade, no meio da floresta de Compiègne. Eu falo francês, a *madame* de Rothschild ficou admirada: “Você fala francês?” “Sim, é que vivo em Paris.” “Ah, então, o que é que você faz?” “Sou produtor de cinema.” “É produtor de cinema... O que é que está aqui a fazer?” “Estou aqui, mas estou a preparar *O Tempo Reencontrado*, adaptação do Proust [1999, Raúl Ruiz].”

“Você é um aldrabão”, diz-me ela, “você é um mitómano”, e não sei mais o quê, “vou já

telefonar à minha irmã”. Eu digo-lhe: “Vai falar para a sua irmã?” “Sim, sim, vou falar para a minha irmã, porque a minha irmã é que teve projectos de adaptação de Proust e não conseguiu fazer. Como é que você está a fazer *O Tempo Reencontrado* e está aqui e a minha irmã nunca conseguiu?” “E como é que se chama a sua irmã?” “Nicole Stéphane.” De facto, ela teve, quer com o [Joseph] Losey, quer com o [Luchino] Visconti, projectos de adaptação do *Em Busca do Tempo Perdido*. E eu conhecia-a, quando ela vivia em casa da Susan Sontag.

A estes encontros imprevistos foram os cavalos que me levaram... E foram os cavalos que me salvaram agora. Eu já não montava há uns anos, e dizia: “Tenho de voltar a montar, e tenho de fazer competição de novo.” Há um ano exactamente voltei a treinar, e, a certa altura, depois de dois treinos fortes, 20, 30 quilómetros, detectei que tinha um problema porque comecei a urinar sangue.

Os cavalos redimensionam a nossa posição em algo maior do que nós. Já o cinema é a vertigem.

Vertigem, completamente. Já com o cavalo temos de perceber se ele está em esforço, até onde é que podemos pedir-lhe esforço. E fiz provas com 43 graus de temperatura e com menos cinco graus. A relação com o tempo, com o espaço, com o universo é única. Há dez anos, tinha 66 anos, no Campeonato do Mundo na República Checa, a certa altura fizeram a apresentação dos cavaleiros, e foi

aí que pensei: “O que é que estou aqui a fazer?” O cavaleiro mais jovem a seguir a mim tinha 35 anos. Achei que estava a mais, que já não valia a pena.

Cavalos e *Non ou a Vã Glória de Mandar*, ou a História de Portugal através das derrotas. O filme de Oliveira é o primeiro da retrospectiva.

O ciclo tem uma organização singular, porque vai durar quase três anos, com seis filmes por mês, mas cada mês tem filmes de várias épocas. Foi uma das questões: se fizéssemos cronologicamente seria uma chatice, só daqui a dois anos é que se estávamos a ver filmes que eu tinha produzido há dez ou 15 anos.

Escolheu a abertura?

Sim, era evidente, teria de ser um filme do Manoel. Não podemos tentar reescrever a história, como se costuma dizer. Oliveira foi a personagem mais importante na minha carreira. Por outro lado, o *Non...* foi daquelas aventuras únicas e impossíveis. Sobre tudo, nos tempos de hoje não teria existido. Com aquela liberdade que o Manoel teve de fazer, de mostrar a sua visão, da sua relação do ser português e da nossa identidade, de não estar sujeito a nenhum constrangimento. As pessoas esquecem, mas o filme fez em Portugal 100 mil espectadores. Curiosamente, com uma aceitação no mundo não citadino maior do que qualquer filme português normal.

Porque é que acha que isso aconteceu?

Havia, e continua a haver, uma sede enorme

por parte de um público não cinéfilo sobre a nossa História. Aconteceu também com *O Processo do Rei* (1990), do João Mário Grilo, ou com *Palavra e Utopia* [2000, Manoel de Oliveira], que fez quase 30 mil espectadores. Qualquer filme histórico toca os espectadores portugueses de uma maneira... Sobre tudo os que não são da cidade. Na altura, os filmes ainda viajavam pela província. Havia mais espectadores na província. Realmente, o *Non...* tocou pessoas que deviam ter ido quatro ou cinco vezes na vida ao cinema.

O filme hoje teria problemas. O episódio da Ilha dos Amores, por exemplo...

... não é politicamente correcto.

Na mundivisão do Oliveira, o público mais sofisticado e urbano encontraria obstáculos.

Já na altura as críticas não foram extraordinárias. Pelo contrário. Criou dificuldades à crítica portuguesa. Curiosamente, a crítica internacional... É dos filmes [de Oliveira] que mais gosta. Tem que ver com a distância: as pessoas deixam de ser contaminadas pela visão politicamente correcta da História. Esteve em Cannes fora de concurso, e, apesar disso, veio de lá com um prémio [da crítica internacional]. A crítica na altura tinha um peso grande, não é como agora. Sim, será um dos filmes do Oliveira mais controversos, mas foi dos que teve grande sucesso de público em Portugal. Portanto, escolhi-o como filme de abertura.

Do conjunto inicial de filmes, há ➔

um grupo com títulos que não são por si produzidos, mas que mostrou quando programou em Paris a sala do Action Republique. De Godard, de Alain Tanner [A Salamandra, 1971], de Ruiz [A Hipótese do Quadro Roubado, 1978]...

... que têm muito que ver depois com o meu projecto.

Sim, que antecipam o que depois iria acontecer.

Foi aí que comecei. E foi por ter mostrado o *Amor de Perdição* [Oliveira, 1978] em Paris que mudou a vida do Oliveira. Ele estava condenado: o filme tinha passado em Portugal, na televisão a preto e branco, e tinha sido um desastre. O próprio Alberto Seixas Santos, presidente do, na altura, IPC [hoje ICA], quando eu lhe disse que queria mostrar o filme em Paris, respondeu-me: “Estás maluco, o Manoel está senil”. Vi o filme no L’Action Republique com a Maria Helena Vieira da Silva e o [Serge] Daney, vimos os três, e ficámos deslumbrados e decidi logo estreá-lo. O reconhecimento crítico em França mudou a visão que se tinha do Oliveira em Portugal. É depois disso que o Oliveira me vem convidar para ser seu produtor. Percebeu o que lhe tinha acontecido.

O mesmo aconteceu com *Trás-os-Montes* [António Reis e Margarida Cordeiro, 1976]. O filme tinha ganhado um prémio num festival em Toulon, mas quando vi consegui textos do Jean Rouch e do Joris Ivens na estreia, e isso ajudou o Reis e a Margarida a prosseguir a sua carreira.

O Godard [no programa da Cinemateca: *British Sounds*, 1969, Grupo Dziga Vertov] foi um dos cineastas que programei quando abri o Republique. Como eu era clandestino, foi Serge Daney que assumiu a gerência e isso na altura em que os *Cahiers du Cinéma* estavam a reaproximar-se do Godard. O Daney perguntou-me se eu queria ir com ele e com o Serge Toubiana convidar o Godard para um número especial dos *Cahiers*. Fui, aproveitando para lhe pedir se, uma vez que ia abrir uma sala, podia exibir o que estava ainda invisível do que ele tinha feito com o Grupo Dziga Vertov. Foi o meu primeiro encontro com o Godard. Na volta, passei por Genebra para convidar o Tanner para integrar um ciclo sobre o novo cinema suíço. **E ainda há, nesse núcleo inicial, Ruiz.** Quando abri o cinema, sabia da existência dos dois filmes iniciais do Ruiz. Ele tinha feito o *Diálogo de Exilados* (1974) quando chegou a Paris. Depois, produzidos pelo INA, *A Hipótese do Quadro Roubado* (1978) e *A Vocação Suspensa* (1978), a partir de Pierre Klossowski, que conheci na altura e que era irmão do Balthus. Quando se tem 20 anos e se entra nesse mundo fica-se: “Como é que estou aqui?” Propus ao Ruiz e ao INA estreiar aqueles dois filmes, o que era raro porque eram produções audiovisuais para TV. Aí começou a minha relação com o Ruiz. **Oliveira, Ruiz, Godard, César Monteiro, Werner Schroeter, um núcleo importantíssimo do seu trabalho como produtor, eram uma parcela, irrepetível ao que tudo indica, do cinema mundial. Cineastas-demiurgos, que criam um mundo. Qual o papel de um produtor com estes casos?**

É perceber o mundo em que estão a criar. Porque uma das dificuldades dos demiurgos é serem compreendidos.

São como os cavalos, então...

Sim, há neles uma hipersensibilidade. Com alguns deles, bastava uma frase fora do sítio

para se perder para sempre a confiança deles. Manter a confiança deles até à morte, o Werner, o César, e sobretudo construir uma amizade ao longo do tempo era fundamental. Mas não é fácil. Porque um produtor não é aquele que diz sim a tudo. É aquele que, por causa de um princípio da realidade, deve dizer não para que as coisas aconteçam. Simultaneamente, tem que perceber até onde pode ir. Quando sentir que está a tocar no osso, tem de recuar. Era isso o que me fascinava, perceber onde é que eles queriam chegar, como é que se poderia aí chegar, e dar-lhes os meios para isso. Mantendo sempre uma lucidez em cada decisão que tomava. Mas isso vinha também de trabalhar com pessoas tão diferentes e de não estar entregue à obra de só um. Só isso me impedia de ser absorvido pela supernova. Era preciso estar no limite e poder sobreviver.

A maior parte destas pessoas desapareceu. Ficou um vazio?

Ficou. Outras aproximaram-se, como o [Andrzej] Zulawski (1940-2016), a quem nada me ligaria em princípio, com quem fiz dois filmes, e um deles, *Cosmos* (2015), acho extraordinário. Ou o [Jerzy] Skolimowski. Há 16 anos que não filmava, fui buscá-lo e nasceu *Quatro Noites com Anna* (2008). Ou a Chantal Akerman (1950-2015). Foram-se aproximando e construímos uma relação que durou.

Quando fala de César Monteiro e Manoel de Oliveira, há, no primeiro caso, ternura, envolvimento emocional. No caso do Oliveira...

... há respeito.

E distância?

É uma questão geracional. Conheci o Oliveira quando tinha 29 anos e ele 73. Foi extraordinária a maneira como me transmitiu o mundo dele. Como um avô do século passado. O César era praticamente da minha geração, um pouco mais velho. Vivia o mundo de maneira diferente da do Oliveira. Não podia ter com o Manoel as crises de confronto que tive com o César. Com o César eu podia dizer o que pensava. Aliás, se não o fizesse ele não me perdoava, porque exigia a transparência absoluta. No Manoel a diplomacia era mais importante. **O último filme de Oliveira que produziu foi O Quinto Império – Ontem como Hoje (2004). O que levou à ruptura?** Foi um divórcio por mútuo acordo. A partir de certa altura, o Manoel entrou em paranóia em relação às pessoas que foram importantes para ele. Quando havia um reconhecimento da importância de alguém que tinha trabalhado com ele, acusava o toque. Aconteceu com o [compositor] João Paes (1928-2021), que era um grande amigo dele e com quem trabalhou em *Os Canibais* (1988) – o João Paes quis assinar o libreto, o Manoel disse que não e nunca mais as relações foram as mesmas.

Depois, com o Jacques Parsi, quando ele, de forma *maladroite*, tentou dar-se importância na relação [de adaptador e de conselheiro] com o Oliveira – mas teve-a, foi ele que lhe propôs o *Soulier de Satin* [1985].

Cortou também com o [director de fotografia] Elso Roque, com o Mário Barroso. A certa altura lembro-me de ter dito às minhas irmãs: “Um dia há-de chegar a minha vez.” Isso aconteceu quando as pessoas começaram a referir-se ao “Manoel de Oliveira, graças ao Paulo Branco...”. Se dez anos antes não se importava com isso, começou a importar-se. Tudo eclodiu no Palácio de Belém, um momento surrealista,



quando o primeiro-ministro [Durão Barroso] nos convidou para um almoço [John Malkovich, Stefania Sandrelli, Irene Papas, Catherine Deneuve, Leonor Silveira]. Estávamos a fazer o *Filme Falado* (2003) – não vou contar tudo, obviamente, só vou contar uma cena. Senti, nessa recepção, que tinha chegado a ruptura. A certa altura, nos brindes e discursos, a Catherine Deneuve disse: “É preciso não esquecer o papel do Paulo Branco.” Vi a reacção do Manoel. Nesse dia, e foi a única vez que me confrontei directamente com ele, disse-lhe que o nosso percurso tinha acabado, ele seguia a sua vida e eu a minha. Estar a trabalhar em clima de desconfiança não valia a pena. Estávamos já a pensar no *Quinto Império*, comprometia-me ainda com esse, até para dar tempo a que encontrasse novo produtor, e depois ele fazia os seus filmes e eu os meus. Esse tempo em que estivemos a colaborar foi difícil. Mas ele era um senhor. E sabia que eu também era. Depois entrou a família, que eu sempre impedi de entrar, e tomou conta de tudo. **Há uma história inesperada de reencontro depois de violenta ruptura: António-Pedro Vasconcelos, com quem criou a VO Filmes em 1979 [Branco produziu depois, em 2021, KM 224, último filme do realizador, e concretizou com Mário Barroso Lavagante, o projecto póstumo de Vasconcelos].** Tem que ver com o desaparecimento de todos os outros. Foi realmente uma ruptura dura, na altura de *O Lugar do Morto* [1988,

produção ainda iniciada por Paulo Branco], e, durante muitos anos, ele tentou acabar com a minha vida de produtor. Mas tinha sido ele também a iniciar-me.

A usura das relações pessoais, sempre misturadas com o profissional, é a história do cinema português. Houve uma altura em que Paulo Branco e António-Pedro se atacavam na imprensa. Eu nunca o ataquei. Ele atacou-me sempre, lançava suspeitas sobre mim, e estava numa posição de poder. Por exemplo, fez tudo para que *Soulier de Satin* não se fizesse, e, por isso, nem a RTP nem a Gulbenkian entraram no filme com receio da reacção dele. Porque mesmo antes de dirigir o Secretariado Nacional do Audiovisual, ele era o tipo d’*O Lugar do Morto*, que tinha sido um enorme sucesso. Movia-se muito bem politicamente.

Quando se deu o reencontro falaram do que vos dividia?

Nunca. Avançámos. Sei que ele começou a ver alguns filmes meus que não tinha visto. Sei que adorou *A Cativa* [Chantal Akerman] e que achou extraordinário *O Rei das Rosas* [Werner Schroeter, 1986].

Vazio, então, porque morreram pessoas e outras se foram embora.

É preciso não esquecer que em 50 anos tudo mudou. Nos anos 80, lutava-se para que o cinema em Portugal continuasse. Não havia garantias, nem estruturas, nem vontade política. Qualquer presença num festival, Veneza ou Cannes, dava mais tempo de vida



ao cinema português. Havia poucos produtores e dois tipos de cinema, um virado para o público português e outro mais universal. Foi com qualquer um deles que se lutou para que o cinema existisse. Sendo “inimigos”, todos sabíamos o que nos podia acontecer. Sem o êxito internacional de *Francisca* (Oliveira, 1981), que fez 90 mil espectadores em Portugal, não sei se o cinema português teria continuado.

Depois foram criadas estruturas, a RTP começou a financiar o cinema sem ser *ad hoc*, os filmes estreavam-se. Também por isso a situação que me levou a ter predominância na produção portuguesa foi-se diluindo. Felizmente, porque também tinha realizadores franceses a começarem comigo: Laurence Ferreira-Barbosa, Christophe Honoré, Christine Laurent; e actores como a Sandrine Kiberlain, Valeria Bruni-Tedeschi, Vincent Pérez, Melvil Poupaud, Mathieu Amalric. Dei, sobretudo, hipótese aos jovens. Mas em Portugal, não podia dizer: “O Manoel de Oliveira que espere porque tenho agora um filme não sei de quem.” Por isso, fui aumentando o número de filmes para que ninguém esperasse.

Depois apareceu o José Álvaro [de Moraes], fiz dois filmes com ele, mas quando estávamos lançados no ritmo anual ele morreu. Aparece o Pedro Costa, que depois se lança. As escolas de cinema começaram a ser pontos de encontro. E eu ia “envelhecendo”. E definitivamente as coisas modificaram-se com as facilidades de

“
O cinema é um mundo artificial. Precisava de algo que me pusesse os pés na terra: os cavalos

financiamento. As pessoas começaram a não ser obrigadas a ter produtor. Eu era mais compreendido pelos que passaram por todos aqueles períodos do que pelas pessoas novas, que olhavam para o produtor como o tipo que impunha isto e aquilo. Um cineasta, não vou dizer o nome, quis impor no contrato que era ele que decidia a que festival iria. “Então”, disse-lhe, “produzes tu”. Outro, depois de um filme simpático, que não correu mal, chegou-se a mim com um projecto “que era para ganhar a Palma de Ouro em Cannes”. Então que arranjasse outro produtor. Fui deixando estas pessoas e os que fizeram filmes comigo melhores do que os que fazem agora em regime de autoprodução. Falta-lhes visão exterior.

As pessoas preferem estar à espera de bocadinhos de dinheiro à direita e à esquerda, que não lhes traz nada aos filmes e só dá cabo deles, para terem “maior liberdade financeira”. Eu sou ao contrário: há um *timing* e uma energia essenciais para um realizador fazer um filme. É com essas pessoas, capazes de tudo por um filme, que sei trabalhar. Isto deixou de existir. Porque podem viver de outra maneira, dão aulas, fazem cursos na Europa, ateliers de criação, e um filme passa a ser secundário. A sede que o Oliveira, o César e o José Álvaro tinham desapareceu.

Nesta última fase do seu trabalho de produtor, houve uma tentativa de reposicionamento. Dois nomes: Tiago Guedes e Sérgio Graciano.

Percebi que o Sérgio andava perdido e que era preciso dar-lhe outras condições que nunca lhe tinham dado e que eu lhe criei. Viu *Memórias do Cárcere* [estreia no Outono], sabe do que estou a falar. Mas mesmo um filme que ele estreou agora, *Playback*, só existe por causa da relação que teve comigo. Percebeu que era um realizador e começou a ser exigente com ele próprio: foi apenas isso que eu trouxe ao Sérgio.

O Tiago... fiz com ele *Coisa Ruim* (2006). O Tiago e o Sérgio são diferentes e opostos. O Tiago tem nele o peso do teatro, de outros modos de criação. É alguém a quem eu trago algo em projectos específicos, como os direitos do Coetzee [da *Trilogia de Jesus* para o filme *Aquí*], mas para outros não serei a pessoa. Vou agora produzir o Pedro Cabeleira. Tenho os direitos de *A Lenda do Santo Bebedor*, do Joseph Roth. Ele adaptou-o livremente, ao seu universo, com o Diogo Figueira. Filmamos no Porto, no próximo Verão. Estou atento. Mas têm de ser pessoas que querem filmar e para quem a minha presença justifique alguma coisa. Fazer por fazer dá barraca.

Ainda sobre o repor de um lugar: a forma como programa o Nimas é um regresso às origens. Lá atrás, como fecho do círculo, esteve o L'Action Republique de Paris. Completamente. Sempre tive prazer em programar, mas de facto reencontrei-o. Porque isto permite-me encontrar-me na programação. Onde, para além das estreias, há uma memória do cinema mais livre do que na Cinemateca. Porque arriscamos mais, porque os filmes não passam só uma vez. Por exemplo, na programação que vai até 10 de Setembro, há quase a obra toda do Paul Newman, um dos cineastas que acho mais subvalorizados. Programar, aí, é insistir.

Que projecto ou projectos lamenta não se ter(em) concretizado? Trabalhei com o Antonioni durante seis meses num projecto chamado *Two Telegrams*. Ia todas as semanas a Roma para

estar com ele. Foi a seguir à *Identificação de uma Mulher* (1982). O Oliveira estava com a mania de utilizar a Monica Vitti n’*O Meu Caso* (1986). Com esse álibi, telefonei-lhe.

Descobri que a Vitti vivia na mesma moradia fantástica que o Antonioni. Ela no rés-do-chão, com o marido, e no primeiro andar o Antonioni e a mulher. Sabia que depois do desastre que fora *Identificação de uma Mulher*, ele estava com muitas dificuldades em arranjar um produtor. Telefonei-lhe, apresentando o Oliveira no meu currículo [risos]. Estivemos horas a falar, e ele começou a falar do *Two Telegrams*. Que teria de ser filmado nos EUA ou no Canadá. Seria possível? Naquela altura eu não tinha medo de nada. Iríamos avançar. O argumento tinha sido escrito com o Rudy Wurlitzer. E foi lá abaixo falar com o Monica Vitti por causa do *Meu Caso*. Difícilmente seria possível, por causa de compromissos, e de facto foi a Bulle Ogier que fez o papel.

Já o *Two Telegrams* começou a levar-me todas as semanas a Roma. Na altura eu almoçava em Roma, jantava em Madrid e dormia em Lisboa.

Começámos a preparar uma ida aos EUA para escolher actores. Ele queria a Jennifer Jason Leigh e pensou no Jack Nicholson, só que o agente do Nicholson já estava na fase em que dizia: “Ponham cinco milhões de dólares no banco e leio o argumento, e depois vejo se sim ou não e se devolvo o dinheiro ou não.” Esse género de coisas. Disse ao Michelangelo, eu não fazia. Deu-me uma lista, não de secundários, mas de actores que não eram estrelas: Tom Selleck, Theresa Russell. Estava tudo marcado para a viagem. Assinámos o contrato e no seu Alfa Romeo levou-me ao aeroporto. Era um senhor também. O Manoel também fazia isso. Quando cheguei a Lisboa, à noite, recebi um telefonema da Enrica, a mulher, a dizer que ele tinha tido um AVC.

Perdeu a fala, tinha dificuldades a mexer-se, ficou em cadeira de rodas. O casal estava a separar-se, mas depois disso ela ficou com ele o resto da vida. Ainda chegámos a ir aos EUA, havia aliás a expectativa de que ele recuperasse. Sentia-se que tinha as coisas dentro, mas não conseguia comunicar. E ficava nervosíssimo com isso. Ao fim de uma semana, eu disse à Enrica que tinha demasiado respeito pelo Michelangelo para fazer um filme com ele assim. Estava disposto a tudo, mas assim não. Os anos passaram, ele fez com o Wenders o *Para Além das Nuvens* (1995) e reviu-o em Cannes em cadeira de rodas. Abraçou-me, eu disse-lhe de novo que não pudera mesmo fazer o filme naquelas condições e dei como exemplo o *Para Além das Nuvens*, que era dele e não era dele. Era mesmo isso, disse-me. E olhou para as pessoas à volta como quem diz: “Estes tipos são todos chulos.” Fez-me impressão. Agarrou-se a mim. E foi essa a minha experiência com o Antonioni.

Outra: tinha um escritório no Boulevard Magenta [em Paris], mas que dava para duas ruas. No rés-do-chão. Quando os credores chegavam, eu saía pela janela [risos]. Um dia batem à porta: “Está ali um senhor russo com uma senhora, queriam falar consigo.” Era o Tarkovski. Estive a tarde toda com ele e com a tradutora. Estava a fazer *O Sacrifício* (1986), não se estava a dar bem com o produtor, Anatole Dauman, e tinha o projecto de um *Hamlet* e queria saber se eu queria fazer com ele. Foi para a Suécia fazer *O Sacrifício*. E a seguir morreu.