

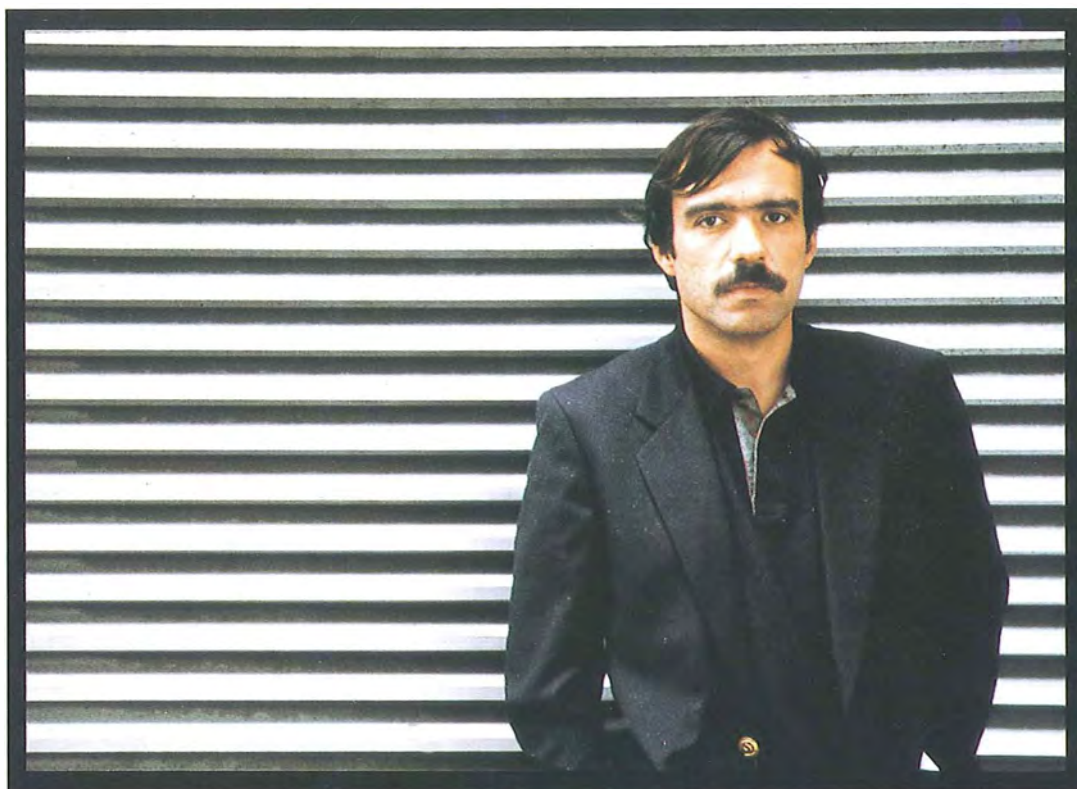
Conversa com vista para... Paulo Branco

M a r i a J o ã o S e i x a s

PAULO BRANCO TEM UM CORPO GRANDE E DESmanchado. Os braços, muito compridos, acabam nuns pulsos estreitos, tão frágeis que quase parecem não sustar as mãos longas de dedos muito finos. Os olhos são de azeviche, como se diz do cabelo, redondos e divertidos, quase infantis. Como a voz, das mais desafectadas que tenho ouvido.

Há anos que nos conhecemos e nunca tínhamos conversado. Há anos que o sigo, entre o intrigada e o surpreendida, pelos meandros cada vez mais enovelados dos filmes que continuamente produz, distribui e exhibe. Há anos que ouço histórias, que ouço enredos sobre a sua vida, sobre o modo como produz os filmes que produz, ou como o seu parque de salas se vai alargando, ou como negocia internacionalmente as condições de participação financeira nos seus projectos, ou como assegura a presença dos seus filmes nos melhores festivais internacionais e atrai a crítica para esses títulos. Vi-o em muitos festivais, com o mesmo ar desmanchado com que me esperou para o jantar desta Conversa, ao lado de divas paramentadas pelos grandes da moda e acompanhadas por smokings deslumbrantes. Sempre gostei de um certo ar aciganado e nómada com que atravessa, tanto as naves das catedrais do cinema, como os becos das vielas por onde a sétima arte também se faz e desfaz. Despojado e, aparentemente, sem pressa. Chega e parte sem grandes sobressaltos. Só que, quase sempre, deixa um rastro: a venda espectacular de um filme de Manoel de Oliveira, a presença em múltiplos festivais do último João César Monteiro, a celebração de contratos de produção com três realizadores franceses, um lituano, uma italiana, um suíço..., a compra dos direitos de distribuição de mais um Abbas Kiarostami e de outros tantos iranianos, a garantia que Catherine Deneuve, John Malkovitch, Irene Papas e Michel Piccoli estarão em Portugal numa rodagem pró-

Paulo Branco.
Fotografia cedida por Madragoa Filmes.



xima do Mestre. Pelo meio, um trânsito infernal entre os escritórios de produção em Paris (Paul Blanc?) e em Londres (Paul White?) e em Alcochete, este com a chancela de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira para o look da Madragoa Filmes. A compor o retrato, dois filhos já adultos que com frequência o acompanham nestas derivas permanentes e mais dois, ainda pequeninos, fruto de um casamento celebrado com alguma circunstância na Catedral de Sevilha. Sustenham porém o vosso fôlego, que o trânsito ainda não acabou: filhos e filmes ficam de lado quando há «raids» hípicas, de tal modo que está em 20º no «ranking» mundial da modalidade. São provas de destreza e resistência, pois chega a ser preciso cumprir 160 km a cavalo, o mesmo cavalo, num só dia. Monta horas a fio, aos fins

de semana, pelo meio de toiros e sobreiros. É então que desliga o telemóvel e não vale a pena deixar mensagens.

Diz que não as sabe ler. Mas garante estar sempre disponível para qualquer dos «seus» realizadores. No universo cada vez mais cauteloso dos produtores mundiais de cinema, Paulo Branco é arrojado e é criativo. Faz do sonho de cada realizador, que elegeu como «seu», o seu próprio sonho. E diverte-se com o risco da aventura, sempre imprevisível, de ajudar a dar à luz esses tais sonhos, feitos de imagem e sons, que outros sonharam por ele. Para ele? Esse é o risco que o faz correr. A aposta da sua vida. Vai a jogo com galhardia. Raramente passa. E, em maré de *bluff*, desmancha-se ainda mais, fragilizando, com grande astúcia,

a eventual perícia dos seus adversários. Cartas, dados e cavalos de corrida ajudaram a fabricar o imaginário do «seu» cinema e selaram-no a ele por um pacto de dedicação quase exclusiva. Vienna (a fabulosa Joan Crawford!), de «Johnny Guitar», não o deixaria partir do seu casino. Paulo Branco negociaria, sem dúvida alguma, a chegada do caminho de ferro, mas não consentiria que a mítica casa de jogo fosse por isso abaixo!

Paulo, vamos começar já pelo seu retrato. Diga-me quem é.

É difícil responder. Penso que sou, como toda a gente, o fruto de muitos acasos. Mas são os outros que podem dizer quem sou, que me podem classificar. Como me vejo? O que me define melhor é talvez esta característica de ter um espírito de grande curiosidade, que me faz estar permanentemente à espera de descobrir qualquer coisa que ainda não conheço. Sempre.

Reconhece no sítio onde viveu a sua infância e no modo como foi educado, como foi crescendo, algum papel particularmente relevante para o que hoje é?

Essas situações que referiu foram de certeza importantes para não ser por acaso eu estar onde hoje estou – estou neste país e perto do território da minha infância. Nasci em Lisboa e vivi a minha meninice numa vila, o Montijo. Naqueles tempos, o Montijo estava muito mais perto do Alentejo do que de Lisboa. Tive esse extraordinário privilégio de crescer em espaço aberto, com os horizontes rasgados do campo, sobretudo o campo de uma herdade como a de Rio Frio. Foi lá que fiz a primária, mas o liceu vim fazê-lo a Lisboa, num colégio de jesuítas, o S. João de Brito. Foi um choque brutal, aos 10 anos. Sonhava com os fins de semana e, durante muito tempo, convenci-me

que nunca conseguiria viver numa grande cidade.

A opção por um colégio jesuíta decorreu de uma educação religiosa forte?

O meu pai era republicano e laico. A minha mãe era católica e conseguiu matricular-me naquele colégio. Mal ela sabia que andar num colégio religioso é a melhor escola para a formação de um ateu! Por lá estive até ao fim do liceu. Também foi lá que ganhei hábitos de leitura, lia muito, lia tudo o que me vinha à mão e, sendo embora um aluno médio, dispensei nas orais do 7º ano e inscrevi-me em Engenharia Química. Um pouco para me deixarem em paz.

Nunca tive uma vocação definida, mas era bom a Matemática e o meu pai não queria que eu fosse para Veterinária ou Agronomia. Achava que eram cursos para meninos ricos. Aos 17 anos, com a morte súbita do meu pai, vi-me como o homem da casa. Tenho duas irmãs mais novas. A Universidade abriu-me outros horizontes e aproveitei bem o tempo que por lá andei. Sentia a Europa muito longe e, pouco antes de acabar o curso, fui-me embora. Larguei tudo e fui para Londres.

Maio de 68 teve a ver com essa decisão?

Seguramente que deve ter tido. Os ares da mudança também se fizeram sentir nas Universidades portuguesas. Mas não foi por razões ideológicas que me fui embora. Estive sempre muito distanciado das manifestações políticas. Fui-me embora porque sentia que havia outras coisas que se passavam noutro lado e quis ir descobri-las.

Fui-me embora seis meses antes de acabar o curso, em Janeiro de 71. Com quatro ou cinco empregos mais que garantidos! Calcule o choque que não deve ter sido para a minha mãe e para as minhas irmãs.

A cultura cineclubística, que muitos universitários viveram, foi-lhe familiar?

Não. O cinema era para mim uma coisa absolutamente longínqua. A minha única passagem pelo cinema foi através de um contacto com António Pedro Vasconcelos e com as filmagens de «Perdido por Cem». Andei por lá a estagiar. Imediatamente antes de ir para Londres.

A frequência do Gambrinus começou aí?

O balcão do Gambrinus já me era familiar, não pela via dos cineastas, mas pela dos alentejanos e pelo mundo do jogo, do poker.

Ah, então o poker já jogava, nos tempos da Universidade, um papel importante na sua vida?

Muito importante. O meu avô ensinou-me a jogar bridge aos 6 anos, de maneira que as cartas habitaram o meu mundo desde muito cedo. O jogo, particularmente o poker, durante o período da Universidade, era um meio que me garantia uma certa «aisance» económica. No poker, como sabe, é secundário as cartas que você tem. O importante é saber as cartas que os outros têm na mão.

Belo treino para o cinema...

Para tudo.

Em Londres também jogava?

Muito. Cartas e não só. Apliquei-me nas corridas de cavalos.

Com sorte e êxito?

Algum êxito, alguma sorte e muito estudo. A aplicação era tanta que tive que parar. Aquilo já me dava mais trabalho do que um trabalho-trabalho. Foi em Londres que comecei a ver muito cinema. Havia dias que via três filmes. Até que, uma vez, com um bom encaixe que fiz nas corridas, aluguei uma sala de cinema, que já não existe – o «Paris Pullman», perto de Fulham

Road. Para fazer uma espécie de cine-clube, onde passava os filmes que me apetecia ver. Pura cinefilia: Nouvelle Vague, Renoir, Mizoguchi, Ford. Foi um sorvedouro, como pode imaginar. Passados poucos meses, tive que abandonar o projecto e a sala. O engraçado é que a minha mãe e as minhas irmãs foram depois ter comigo a Londres e, enquanto mantive a sala, houve sessões em que eram praticamente as únicas espectadoras. Mais um ou dois amigos. Não dava.

Foi por não dar que saltou para Paris?

Foi porque... tinha 23 anos, vivia do dia a dia, havia em mim uma total disponibilidade para tudo, mas rigorosamente para tudo, e a minha única filosofia de vida era a de pensar que só trabalhava quem não sabia fazer mais nada. A sobrevivência em Paris era bastante mais complicada que em Londres. Tive a sorte de conhecer pessoas muito interessantes, como António Dacosta, Júlio Pomar, Jorge Martins, Eduardo Luís... Algumas delas tornaram-se grandes referências para a minha vida. O escultor Carlos Cobra foi uma dessas pessoas. Na altura ele tinha um atelier onde, para além das esculturas que fazia e que destruíu logo em seguida, por falta de espaço e de interesse na comercialização da sua arte, se confeccionavam bolsas para senhora, muito na moda. Já lá trabalhavam um ou dois emigrantes portugueses quando, para dar vazão às encomendas, fui ajudar ao trabalho com mais umas mãos, desajeitadas ainda por cima. Foi Carlos Cobra quem me fez descobrir a cidade, cidade com que vivi uma intensa história de amor. Andei mesmo apaixonado por Paris. E o cinema veio por acréscimo. Via muitos filmes, na Cinemateca, sobretudo. Um dia, por acaso, fui com a Teresa Ricou a uma sessão da meia-noite, ver um filme de Werner Schroeter e, por volta das 2 da manhã, sem dinheiro, pedimos boleia. Foi Frédéric Mitterrand que nos apanhou e disse-nos

Paulo Branco com Manoel de Oliveira durante a rodagem de «Francisca» (1981). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



que o Werner estava instalado em casa dele. Como não tinha meios nenhuns tive a ideia de lhe pedir uma entrevista, porque talvez em Portugal alguém a quisesse comprar. Marcado o encontro para o dia seguinte, no Espace Pierre Cardin, lá fui, de novo com a Teresa, que fez de fotógrafa. A conversa, que nunca publiquei, correu muito bem. Fomos convidados a ir com ele, nessa noite, ver uma peça de teatro. Fiquei, emocionado, ao lado de Bulle Ogier, actriz que, para mim, já era um nome importante. A peça era de Peter Handke, com Jeanne Moreau e um jovem estreante, chamado Gérard Dépardieu! Esta série de coincidências marcou o meu pri-

meiro encontro com autores e actores com quem viria, mais tarde, a trabalhar.

Para um apostador, essas coincidências deviam fazer parte do tabuleiro do jogo e ser vistos como sinais que confirmavam, por vezes, o interesse e o valor das paradas! Continuou a jogar, em Paris?

Não. Não era como em Londres.

O 25 de Abril apanhou-o em Paris?

Soube no atelier de Cobra, pelas 8h30 da manhã, que alguma coisa se tinha passado. Lá para 29, com um grupo de amigos, resolvi vir a

Portugal. Consegui, nem sei como, juntar algum dinheiro. Muito pouco, mas algum. O que me permitiu apanhar o avião, com Jorge Martins e outras pessoas. O Comandante, já estávamos no ar, avisou que quem não tivesse os papéis militares em ordem, podia ser preso à chegada. 74 era o meu primeiro ano de exílio, tinha acabado o período de adiamento. Houve gente que ficou assustadíssima. Para disfarçar o medo, embebedámo-nos todos durante o voo. Claro que chegámos e nada aconteceu.

Como é que viu o país, três anos depois de o ter deixado?

Fiquei poucos dias. E achei fascinante perceber que as pessoas estavam todas, muitas pela primeira vez, a ser postas à prova. Não deu para ver mais nada. Também deu para conhecer a Ana, a mãe dos meus dois filhos mais velhos, e me apaixonar. Voltei para Paris e como ela nunca mais chegava e eu já não tinha dinheiro para comprar outro bilhete de avião, meti-me no carro com Jorge Martins e vim, numa directa de 24 horas, buscá-la. Só que ela, entretanto, tinha já partido para ir ter comigo. E de avião. Foi um desencontro incrível e tive que esperar em Lisboa que o Jorge quisesse regressar de novo a Paris, para me dar a boleia de volta.

Com uma jovem mulher, ida de Portugal para ficar a seu cargo, dispôs-se então a mudar de modo de vida?

Não, o nosso modo de subsistência continuou a ser extremamente precário. Desde o espaço em que vivíamos, donde tínhamos muitas vezes que desaparecer por falta de condições para liquidar as rendas... Havia umas sopas em casa de uns amigos, um ou outro apoio em casa de outros, mas a precaridade era absoluta. Absoluta. Só que era por opção. Era uma opção de vida.

Aguentou-se até quando nessa precaridade?

Até mais ou menos 1976. E foi o cinema que me revelou a vocação que ainda não tinha descoberto em mim. Pela mão de Frédéric Mitterrand, de Serge Daney (uma das pessoas mais estimulantes que conheci), de Carlos Saboga. Fui convidado pelo Frédéric a organizar uma Retrospectiva de Cinema português no «Olympic», que entretanto ardeu umas semanas antes da Mostra começar. Depois, colaborei com os Cahiers du Cinéma e inventei as Semanas dos Cahiers. A seguir, comecei a programar as salas do «Entrepôt», que também eram do Frédéric e comecei a ir aos festivais comprar filmes. Em Londres, por exemplo, ainda Wim Wenders não era conhecido, comprei-lhe os filmes. Estou a contar-lhe isto e, de repente, lembrei-me de uma coisa extraordinária, outra coincidência, destas que, como você disse, são próprias dos jogadores – faz hoje, talvez a esta mesma hora, exactamente 23 anos que eu, em Paris, quando me fui deitar, disse à Ana: pronto, acabou-se esta vida, vou começar a trabalhar a sério! No dia seguinte, dia 5 de Outubro de 1977, abriu o «Action République» e eu nunca mais tive férias. Até hoje!

Como programador *encartado* do «Action République», cinema que é inaugurado no dia 5 de Outubro, estreou o seu programa com filmes portugueses, oriundos da sua República?

Não. Quis primeiro fazer uma coisa especial sobre Jean-Luc Godard, com os filmes que ninguém tinha ainda passado. O cinema suíço estava na moda e, no conjunto de um ciclo suíço, com filmes de Tanner, de Goretta, etc., consegui convencer Godard a deixar-me passar aqueles títulos até aí invisíveis. Mas não foi possível arrancar logo com esse programa porque as cópias não estavam totalmente disponíveis. Adiei para depois e, entretanto, tive a ideia de abrir com outro ciclo sobre Cinema e Resistência – Dovjenko e outros. Nessa 4ª feira (de cer-

teza que o dia 5 de Outubro de 1977 calhou a uma 4ªfeira, que é o dia em que os filmes se estreiam em Paris), comprei à noite o *Le Monde* e vejo na primeira página uma chamada ao arranque do «Action République» e ao ciclo da Resistência. Fiquei absolutamente surpreendido – o meu primeiro programa na primeira página do *Le Monde*?!! Percebi depois que havia filmes naquele Programa que iam passar pela primeira vez, que tinha conseguido arranjar cópias raríssimas, etc. Foi aí que começou a minha boa relação com a imprensa.

Que outra boa relação fez com que desse o passo seguinte – o da Produção e, sobretudo, o do encontro com Manoel de Oliveira?

Nunca na minha vida tinha pensado em ser produtor. O grande desafio, na altura, era ter uma sala de cinema na cidade do cinema e fazer disso uma coisa que adquirisse alguma importância. Produtores, para mim, eram Selznick e Georges de Beauregard, pessoas que ou eram ricas ou tinham contactos privilegiados. Não era o meu caso. Na época, o que me interessava era mostrar filmes naquela sala, para que tinha sido contratado como Programador. Devo dizer-lhe que, como também sou nostálgico, o «Action République» voltou recentemente para as minhas mãos. Aluguei-o. Tenho de novo uma sala em Paris! Na época em que a programava e de que estávamos a falar, fiz um acordo com o Instituto Português de Cinema para a passagem de filmes portugueses, e o primeiro filme que mostrei foi «Trás os Montes». António Reis e Margarida Cordeiro foram à estreia, pedi a Jean Rouch e a Joris Ivens que escrevessem os textos de apresentação e o filme correu muito bem. Entretanto, António da Cunha Telles, que era na altura Presidente do Instituto, desafiou-me para a Produção. Como a Ana estava à espera do nosso segundo filho e as condições de vida em Paris continuavam a

ser difíceis, ponderei a hipótese de criar, para a família, uma base em Lisboa, mais confortável. E, de repente, que é como decido boa parte das coisas, resolvi aceitar aquele desafio. A relação com Manoel de Oliveira começa com a estreia de «Amor de Perdição», no «Action République». Foi, como sabe, um êxito extraordinário. Eu sabia da polémica que o filme tinha causado em Portugal, sobretudo com a difusão em episódios na RTP. O sucesso da estreia em Paris soube-nos particularmente bem e aproximou-nos muito. Começou, a partir daí, a minha carreira de produtor. Com «Francisca». Embora já tivesse produzido uma curta-metragem de Marguerite Duras e «Oxalá», de António Pedro Vasconcelos. Aprendi a ser produtor, fazendo. E aprendi também que essa era a minha vocação, a vocação que nunca tinha conseguido identificar. É uma vocação de risco e o facto de ser jogador ajudou-me sempre a atravessar, e a ultrapassar, as inúmeras crises que a produção de um filme, de qualquer filme, necessariamente implica.

Temos a ideia que o Paulo é, pelo menos na Europa, um dos raros produtores criativos, dos que ainda produzem amorosamente os filmes que produzem. De onde é que lhe vem esse amor – da personalidade do realizador, do argumento, dos actores escolhidos, do risco específico de um determinado projecto?

A experiência acumulada ao longo de todos estes anos retira, evidentemente, uma grande parte da nossa inocência. Mas continuo a tentar, embora nem sempre com êxito, que cada filme que produzo seja uma aventura, uma nova aventura. O que me entusiasma pode ser de natureza muito diversa. Tem a ver, muitas vezes, com o realizador. Ao fim de todo este tempo, como é compreensível, estabeleci relações de cumplicidade com muitos realizadores. Um filme que se faz é sempre



Manuel Oliveira e Paulo Branco durante a rodagem de «Francisca» (1981). Fotografia de Joaquim Gabriel de Andrade Lopes. Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

uma porta aberta para um próximo e assim por diante. Uma espécie de «work in progress» constante. Foi com Manoel de Oliveira que aprendi as regras desta cumplicidade. É um grande prazer trabalhar com alguém que nos surpreende diariamente. Parece um lugar-comum, mas não é. Há vinte anos que trabalhamos juntos e é rigorosamente isto que se passa. A partir dele tentei extrapolar para outros realizadores as virtualidades de uma relação deste tipo, que é muito, muito estimu-

lante. Quando, por exemplo, parti para a produção de «Francisca», Manoel de Oliveira era considerado em Portugal um realizador muito difícil de produzir. Antevia-se, para mim, um grande estoiro. Ainda por cima eu não era ainda um produtor a sério, era uma espécie de aventureiro. A confiança que Oliveira depositou em mim, desde a primeira hora, motivou-me como uma mola para garantir que o filme fosse feito nas melhores condições possíveis. E foi o que aconteceu.

Os guiões não são fundamentais para o seu envolvimento?

O guião é um mero instrumento de trabalho, indispensável para estabelecer o Plano de trabalho. É preciso ler bem para ver se não haverá lá uma cena, género uma cidade a arder! O interesse do guião é à paixão do realizador que remete.

O caso de Sharunas Bartas, realizador da Lituânia, deve ser diferente. Como é que aconteceu a descoberta e a aposta num nome desconhecido e vindo de um mundo tão distante?

João Canijo, que tinha sido membro do júri do Fantasporto, disse-me que tinha passado no Festival um filme genial – «Três Dias» –, de um tipo lituano, que até tinha ganho um prémio e que eu devia absolutamente ver. Vi umas imagens numa sessão dos Kings e gostei muito. Meses depois, no Festival de Berlim, Adriano Aprá veio ter comigo e disse-me que me queria apresentar um realizador do Leste. Comecei por lhe dizer que já não tinha muito espaço para produzir mais filmes, de mais nacionalidades. Quando ele me explicou que era um tipo da Lituânia, que se chamava Sharunas Bartas, disse-lhe logo – já! Duas horas depois estávamos a almoçar. Bartas mostrou-me uma folha de papel, com algumas coisas escritas, sobre o seu próximo projecto, a ser rodado na Sibéria. O que a folha continha era apenas um poema. E bastou-me. Comprometi-me a produzi-lo.

E os meios, Paulo, os meios técnicos e os financeiros? Começou logo a definir uma estratégia para os arranjar? Apesar de tudo, uma rodagem na Sibéria não deve ser, para um produtor português, quase luso-francês, o mesmo que filmar no Douro, na Madeira ou em Paris!!

Na altura só sabia que daí a três meses tinha que arranjar uma solução. E depois pensei nas portas a que tinha que bater. Percebi que Bartas

era alguém que precisava de filmar com toda a liberdade. O orçamento era pequeno, cerca de 400 000 dólares, mais as despesas de laboratório e o custo da película. Era o que eu tinha que lhe assegurar. Estávamos em Fevereiro e eu sabia que o realizador queria partir para a Sibéria em Maio. Consegui, nem sei como, dinheiro na Alemanha, na WDR. Mais um milagre. No gabinete em frente a um dos decisores da estação, que eu conhecia muito bem e com quem tinha que falar por causa de um filme de Alain Tanner que estava na altura a produzir, havia outro gabinete, de um colega que estava virado para filmes de Leste, muito em voga naquele momento. Foi na «mouche»! Depois, em França, o Ministro da Cultura (julgo que era Jacques Toubon, imagine!) também se interessou pelo projecto e apoiou. E até em Portugal foi possível arranjar algumas verbas, por conta da produtora ser portuguesa e do envolvimento de alguns elementos portugueses que integravam a equipa técnica do filme.

Bem polémico que foi esse apoio do Ipaca!...

O filme fez-se. O interesse das apostas de risco não está muitas vezes no antes, está quase sempre no depois. Sharunas Bartas é um dos nomes incontestáveis do cinema europeu actual. Isso é o que me importa.

Bartas passou a ser um dos «seus» realizadores-cúmplices?

Já é. Com Manoel de Oliveira, João César Monteiro (depois de Joaquim Pinto ter, infelizmente, deixado de ser produtor), Chantal Ackerman, Raoul Ruiz, Alain Tanner, mais recentemente José Álvaro de Moraes e ainda outros...

Negoceia tudo o que é indispensável para a montagem de um projecto de produção de um filme?

Tudo.

E cumpre sempre?

Cumpro o que está acordado.

Produzindo tantos filmes por ano, como agora acontece, ainda tem tempo para ir ao «plateau»?

Ao princípio, estava sempre presente nas rodagens. Agora, não. É impossível. Os meus «plateaux» passaram a ser virtuais.

Os realizadores não se ressentem com a sua ausência?

Essa é uma das situações mais difíceis de resolver actualmente. Embora tenham todos o chamado telefone vermelho permanentemente ligado a mim. Preparo é muito muito bem as filmagens com os realizadores, antes. Há circunstâncias, raríssimas, em que ainda sinto que devo tentar aparecer.

Isso implica uma grande equipa de produtores executivos a trabalharem para si?

Produtores executivos, não, que sou eu que continuo a decidir tudo. Directores de produção, sim. Antigamente conhecia todos os elementos que integravam as equipas. Agora já há umas pessoas que me escapam. Tenho pena, mas é fatal.

Há quem pense que o número cada vez maior de filmes que produz, 17 em 1999, é um estratagemma para garantir o indispensável «cash-flow» e que vai tirando de uns para acabar outros, de modo a que a máquina não páre. É verdade?

Não. É verdade que, muitas vezes, não é possível dizer não aos «nossos» e isso merece que se corram todos os riscos, mesmo o risco de sobrecarga de um calendário de trabalho.

A Distribuição e a Exibição, nas quarenta e tal salas que neste momento programa em Portu-

gal, também são determinantes para o conforto do tal «cash-flow»?

A Distribuição e a Exibição garantem-me a minha independência e fazem valer as minhas apostas. Completam o ciclo. Produzo um filme para que o filme seja visto e, com salas, garanto isso. É muito simples. Mas, com todos os filmes sem excepção, para além da estreia nas minhas salas, estou sempre a pensar em todos os pontos do mundo onde os filmes devem também poder passar: da Coreia ao Brasil, dos Estados Unidos à Alemanha, do Japão à Rússia... Sou eu que vendo e decido sobre as vendas. Volto a dizer, os filmes fazem-se para ser vistos e existem quando são vistos.

O cinema está, para si, «well and alive»?

Completamente. Mas eu sou um homem de acção. Só me dou bem com o movimento. E o cinema está em contínuo movimento; é um contínuo movimento. Quase sempre muito surpreendente e muito exaltante. Se me desse para a reflexão, teria que parar. Como o cinema, não posso parar. Não quero parar.

Os cavalos são um escape para fugir ao desgaste e à pressão do cinema?

Os cavalos são uma paixão de infância. Recuperei-a há uns anos. Monto a cavalo todas as semanas, participo em «raids» hípicas, não para esquecer o cinema, mas exactamente para poder produzir melhor os filmes que produzo e para programar melhor as salas que programo. Andar a cavalo faz-me um bem incrível, física e mentalmente. Os cavalos não me afastam do cinema, aproximam-me dele cada vez mais. E a inversa começa também a ser verdade.

Tem uma palavra de eleição?

Viver. O prazer de viver. Em permanente surpresa.