

Entrevistas

“Talvez fosse uma loucura, talvez começasse a escavar outro filme nesse filme...”.

Entrevista com Pedro Costa sobre o restauro de *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha

Ricardo Vieira Lisboa¹

Nascido em 1935 em Vila Nova de Gaia, Paulo Rocha frequentou o curso de Direito da Universidade de Lisboa, mas não chegou a completá-lo. Em 1959, foi viver em Paris. Diplomou-se em Realização Audiovisual no antigo IdHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) e, na sequência dessa formação, trabalhou como assistente de Jean Renoir nas filmagens de *Corporal Épingle* (1962). De volta a Portugal, depois de fazer assistência para Manoel de Oliveira em *Acto de Primavera* (1963), realiza *Os Verdes Anos* (1963). Retrato da expansão que vivia Lisboa à época, o filme é premiado nos festivais de Locarno e Acapulco – e seu realizador torna-se imediatamente um dos principais nomes do Novo Cinema. Em 1967, Paulo Rocha realiza *Mudar de Vida*, que gira em torno do regresso a Portugal de um homem que havia combatido em África durante as guerras de independência. Depois de um período a viver no Japão, onde estudou o legado de Venceslau de Moraes², o cineasta realiza duas longas-metragens inspiradas na vida e na obra do escritor português: *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1983). Paulo Rocha morreu em 2012. Em 2018, realizou-se uma retrospectiva integral de sua obra na Cinemateca Francesa, em parceria com a Cinemateca Portuguesa.

Pedro Costa nasceu em 1958, em Lisboa, e estudou no Conservatório de Cinema (atual Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa – IPL) e estreou-se na longa-metragem com *O Sangue* (1989). Conviveu e colaborou diversas vezes com Paulo Rocha desde a década de 1980. Alguns anos antes de falecer, Rocha convida Costa para se encarregar do processo de

¹ Investigador independente.

² Venceslau José de Sousa de Moraes (Lisboa, 1854 – Tokushima, 1929) foi um escritor e militar da Marinha Portuguesa, autor de vários livros sobre assuntos ligados ao Oriente, em especial ao Japão.

digitalização e restauro digital dos seus filmes, em particular das suas duas primeiras longas-metragens: *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*. O processo inicia-se em 2011, mas, por questões financeiras e com a morte de Paulo Rocha, só é terminado em 2015, quando os filmes são repostos em sala, distribuídos comercialmente (em versão digital – DCP) e vendidos em *home cinema* (DVD) pela distribuidora, Midas Filmes. Desde então, e sem o envolvimento direto de Pedro Costa, novos restauros digitais de outras obras de Rocha têm sido produzidos pela Cinemateca Portuguesa (entretanto detentora dos direitos dos filmes) e distribuídos pela Midas Filmes em parceria com o IPL: *O Rio do Ouro* (1988), *Máscara de Aço contra Abismo Azul* (1989) e, já apresentado na última edição do festival de Cannes, mas ainda sem distribuição comercial em território Português, *A Ilha dos Amores*.

Nesta entrevista, realizada no dia 17 de dezembro de 2017, nos escritórios da OPTEC – Sociedade Óptica Técnica, nos Restauradores, em Lisboa, Pedro Costa explica em grande pormenor o seu envolvimento e as opções por si tomadas no processo de restauro digital desses dois filmes. Ao mesmo tempo, reflete sobre a personalidade de Paulo Rocha, a situação, renovação e atualização dos estúdios de pós-produção em Portugal e sobre a influência asiática na obra do cineasta português.

RVL – Pelo que percebi, o Paulo Rocha começou o processo da digitalização e acompanhou as fases iniciais do restauro. Em que momento entrou o Pedro Costa no processo?

PC – A história é mais ou menos a seguinte: o Paulo [Rocha] era um homem muito curioso. Estava sempre a par das últimas câmaras, dos gravadores, até dos equipamentos de iluminação, tinha um grande fascínio pela evolução tecnológica. Ele lia – comprava e assinava – muitas revistas técnicas de cinema: a *American Cinematographer* e muitas outras revistas de ponta. Esse apetite pelas tecnologias deve-lhe ter ficado da sua estadia no Japão³. Não que fosse um homem manual, não era nada, mas era interessado e tinha a noção da evolução e das possibilidades do digital. Percebeu que o digital lhe abria um mundo de possibilidades quase infinito. Creio que ficou frustrado com alguns efeitos que não conseguira fazer, tanto na imagem como no som do *A Raiz do Coração* [2000]. E tinha muita inveja – enfim, inveja no bom sentido... – do Manoel de Oliveira. Lembro-me de falarmos sobre *O Estranho Caso de Angélica* [2010], com que ele tinha ficado deslumbrado. Ou de alguns *blockbusters* de que ele gostava muito, cataclismos, tempestades, apocalipses...

³ Paulo Rocha passou um longo período no Japão, entre as décadas de 1970 e 1980, trabalhando como adido cultural da Embaixada Portuguesa em Tóquio.

Percebia-se que estudava para aproveitar as coisas para o lado dele: feérico, mas realista. Conversávamos bastante e passámos muito tempo juntos desde que eu fiz a montagem de som do *No Quarto da Vanda* [2000] num quarto do hotel dele⁴... Ele próprio estava a acabar *A Raiz do Coração*. Havia quartos ocupados com a montagem de imagem da *Raiz* e com a montagem de som do *Vanda*. Era um corrúpio de técnicos e assistentes e, desde aí, ele ficou muito interessado e perguntava-me: “O que é que se pode fazer, quais são as melhores *handycams*...?” E muito mais insistente quando eu comecei a ter muitos filmes editados em DVD. Quando a Criterion⁵ fez *masters* dos meus filmes, eu tive de ir a Los Angeles, e ele ficou muito intrigado, “como é que se faz, como é que eles fazem?”... E, como ele era o seu próprio produtor, um dia telefonou-me: “Eu queria que me ajudasse no restauro, na digitalização e nalgumas coisinhas que eu gostava de modificar n’*Os Verdes Anos* e no *Mudar de Vida*”. Depois, queria trabalhar n’*A Ilha dos Amores*, seguindo a ordem [cronológica], e nalgumas curtas. Eu disse-lhe logo que sim. Foi em 2009. Nessa altura, o Carlos Almeida ainda não tinha entrado em cena.

O Carlos Almeida explicou-me que só foi chamado quando houve alguns problemas na Tobis Portuguesa.

Sim, o Carlos e a equipa dele, a unidade chamada Irmalucia⁶, só começaram a trabalhar mais tarde. Eu creio, aliás, que fui das primeiras pessoas a ir ter com o Carlos – foi com o *Juventude em Marcha* [2006] – para fazer algumas pequenas trucagens digitais – não eram propriamente os efeitos sofisticados das publicidades, que era o grosso do trabalho que a Irmalucia produzia. Agora parece-me que faz muitos mais filmes de cinema, curtas e longas, séries e restauros de filmes mais antigos. Há muito mais produção que requer intervenção digital. Mas nessa altura ainda havia a Tobis, e foi lá que eu fiz vários novos *masters* dos meus filmes: *O Sangue* [1989], *Casa de Lava* [1994] e o *Ossos* [1997]. Estes dois últimos pagos pela Lusomundo, um trabalho feito no âmbito de um acordo entre a Lusomundo e a Tobis que, aliás, muito contribuiu para a aniquilação dos laboratórios – nunca ninguém falou disso... E eu devo ter sido, de todos os realizadores portugueses, dos que mais andaram lá metidos. Convém lembrar o Pedro Ribeiro e o Branko Neskov – que hoje em dia têm um estúdio de som, que se chama Loudness⁷ – e uma equipa de jovens técnicos que integravam, no interior dos laboratórios da Tobis

⁴ Hotel Impala (Rua Filipe Folque nº 49, Lisboa), sede da produtora de Paulo Rocha, Suma Filmes.

⁵ The Criterion Collection, Inc. é uma empresa norte-americana de distribuição de cinema em casa, conhecida pela qualidade das suas edições e pela escolha eclética dos seus títulos.

⁶ Irmalucia Visual Effects é uma empresa de criação de efeitos digitais, efeitos 3D, créditos e gráficos, correção de cor, montagem, exportação para DCP e outros formatos.

⁷ Loudness Films é uma empresa fundada em 2009 que faz gestão de projetos, *mastering* e trabalhos de pós-produção de imagem e som.

‘analógica’, a ‘ala’ digital, que se chamava Concept⁸. Nos últimos anos, já passavam muitos mais filmes pela Concept do que pelos laboratórios de 35mm.

Passei ali imenso tempo a corrigir a cor dos filmes, a verificar os *masters*, a acompanhar os restauros... Eu elogiava muito as pessoas que trabalhavam lá, e creio que eles também gostavam de mim. Quando se fez *O Sangue* senti muito entusiasmo à minha volta, era um trabalho que lhes dava prazer... Porque, naquela altura, o que eles faziam era a Amália [*Amália* (2008)], o Salazar [*Salazar, a Vida Privada* (2009)] e etc., aqueles disparates. A rapaziada nova da Tobis fugia deles a sete pés. Ninguém tinha o menor gozo em passar seis ou oito horas por dia a limpar o Salazar e todos aqueles filmes medonhos. Lembrei-me das boas recordações que eles me deixaram e pensei que podiam finalmente respirar de alívio se entrasse ali *Os Verdes Anos* ou o *Mudar de Vida*. E foi exatamente isso que aconteceu. Senti [neles] muito entusiasmo, até orgulho, quando souberam que iam trabalhar nos filmes do Paulo. Tenho muito boas recordações porque eram pessoas muito dedicadas, com muita vontade de fazer bons filmes e que sabiam o que havia a fazer. Eram competentes. E era tudo feito cá em Portugal. E, sabendo que eu me fartava de os gabar, o Paulo convenceu-se de que não era preciso ir para Los Angeles, que aqui havia igual ou melhor. E lá disse: “Então vamos para a frente”. E fui buscar o Pedro Borges, da Midas Filmes⁹. Porque, evidentemente, tudo isto era destinado a ter saídas, resultados em todos os suportes, DCP, Blu-Ray, DVD...

Seria a Midas Filmes a editar os discos e, eventualmente, a estreiar em sala as novas versões digitais dos filmes. O Pedro acompanhou-me pelo lado da produção. A partir daí, todas as reuniões que tivemos com o Paulo foram a três, e por vezes com a presença do Edgar Feldman, que era, talvez, a pessoa que mais próximo esteve do Paulo, nos últimos anos – amigo, assistente pessoal, montador de vários filmes, e, na minha opinião co-autor do *Se Eu Fosse Ladrão, Roubava* [2013]. Reunimos com a administração da Tobis e eles fizeram-nos uns preços razoáveis para a digitalização dos negativos de câmara d’*Os Verdes Anos* e do *Mudar de Vida*.

Portanto, nessa altura já se tinha posto de parte *A Ilha do Amores*.

Sim, decidiu-se trabalhar primeiro esses dois filmes a preto-e-branco, e deixar para uma segunda fase os filmes a cores. O trabalho com a cor é mais delicado, mais complexo. Não é que seja mais fácil, mas no preto-e-branco escondem-se melhor os defeitos. E depois, porque eram pacotes, englobou-se os dois filmes, eram três horas e eles fizeram um preço bom. Menos de metade do preço do que em qualquer país da Europa. Só para os trabalhos de imagem, porque nesse momento, ao princípio, nem ajuizámos o que se devia fazer em

⁸ A Concept Films era uma empresa de pós-produção digital de imagem e som, cujo capital social foi comprado pela Tobis Portuguesa em 2005.

⁹ Midas Filmes é uma empresa fundada em 2006 e focada na distribuição de cinema em casa e nas salas, mas também na produção, especialmente de documentários.

relação ao som. Restaurar? Re-misturar? E pensámos que a maior parte dos filmes a cores já deviam ter som gravado digitalmente. Enganámo-nos... Enfim, começou-se pelo *Mudar de Vida*. A primeira coisa que se faz é o *scan*, ou seja, a digitalização do negativo.

Pois, essa é uma das minhas perguntas. Trabalharam a partir do negativo?

Sim. Eu convenci o Paulo, um bocadinho a medo, confesso, porque não eram filmes meus, e quando metes um negativo numa máquina, pode sempre riscar, pode partir... Tal qual um projetor de 35mm. É preciso cautela e estar vigilante. Mas eu achei que valia a pena partir do negativo, porque os resultados são infinitamente melhores do que partindo de um sucedâneo, e o Paulo aceitou, disse logo que sim. E ainda por cima porque estamos a falar de um filme como *Os Verdes Anos*... Correu tudo bem. Finalmente, acabamos por fazer o *scan* na Light Film¹⁰.

E foi feito a 2k.

Sim, é um laboratório ali perto da Expo, fizemos lá porque o telecinema da Tobis era HD e nós queríamos digitalizar a 2k. Era o melhor *scan* disponível, para nós, nessa altura, e pensámos que, para estes dois filmes a preto-e-branco, talvez não fosse preciso subirmos a 4k. Na Tobis havia uma máquina com uma resolução com menos linhas, menos pixéis¹¹. E foi a própria Tobis que se encarregou da transferência dessa etapa do trabalho, pagamentos, etc., diretamente para a Light Film. O Edgar Feldman esteve muito presente; lembro-me de levarmos os negativos dos filmes à Light Film, e de assistirmos à colocação das bobinas na máquina e ao visionamento das primeiras cenas. Foi nesse momento que constatámos que o negativo d'*Os Verdes Anos* estava em pior estado do que o do *Mudar de Vida*. Talvez por questões de deficiente armazenamento, ao longo dos anos, talvez porque a película e as emulsões usadas fossem menos resistentes, mas eu desconfio que foi pelo número exagerado de cópias tiradas a partir dele... Um negativo de 35mm não aguenta muito mais de 30 cópias. E, nessa altura, decidiu-se que começaríamos pelo *Mudar de Vida*, porque se pensou que o restauro, a limpeza do negativo seria mais rápida.

¹⁰ Light Film é uma empresa fundada em 1999, como laboratório de película, que em 2009 se fundiu com a CEE – Centro de Edição Especial, que realiza efeitos visuais para cinema e publicidade.

¹¹ A diferença entre Full HD e 2k é que o primeiro tem uma definição de 1920x1080 pixéis e o segundo de 2048x1080 pixéis.

Só uma questão: quando é que se fez o *scan* das cópias japonesas para repor os cortes de censura¹²?

Isso vem mais tarde, já no período de transição para a Irmalucia.

Mas, continuando, fizeram-se os dois *scans* e eu fui para a Tobis, não fui logo, mas a primeira etapa começa por limpar a sujidade, os riscos, etc. Esse é o grosso do trabalho, creio que trabalharam 200 horas, um ou dois técnicos por cada turno de cinco ou seis horas por dia. A cada dois ou três dias – os filmes dividem-se em partes, em bobines, o *Mudar de Vida* creio que tem seis rolos – um rolo ficava pronto da limpeza, vinha para a sala de projeção e eu fazia a correção de cor com o Nacho [Ribera], um técnico catalão que trabalhava na Tobis na altura.

É claro que trabalhei de acordo com a minha sensibilidade. E nunca quis pôr de lado as minhas primeiras impressões, fortíssimas, e as memórias da minha primeira visão do filme. A pensar nisso, perguntei muitas coisas ao Paulo, puxei muito pela língua, mesmo sabendo que ele era um bocadinho lírico e que uns quantos por cento do que ele me dizia só existiam na sua imaginação. Mas, hoje em dia, até acho que esse maravilhoso fantasma da memória distorcida que ele tinha da sua própria memória dos filmes entrava neste trabalho: as névoas do Furadouro [faz um ligeiro sotaque à Paulo Rocha], todos os cinzentos, os pretos a carvão, muitas coisas que eram aproximativas, impressões, ou desejos de imagens e de ambientes que ele gostaria que lá estivessem... mas não era só o Paulo, quase todos os cineastas são assim...

Para além de tentar chegar à melhor qualidade possível da imagem, o Nacho e eu tentámos repor aquilo que já nem se via na maioria das cópias existentes: vultos que passaram a ser pessoas, manchas que voltaram a ser púcaros ou casas. Chegámos muito próximo do que poderia ser a nitidez, a definição original.

E creio que melhorámos a densidade e o contraste. E aí era um bocadinho ao meu gosto, mas sem me esticar muito, tentando ir por caminhos que o Paulo me indicava: “aquela cena com os dois irmãos deitados sobre as redes, com todo aquele limo que comia as paredes do armazém.”

Fizemos essa correção de cor em seis dias.

Para cada bobine?

Para o filme todo. Fizemos o *Mudar de Vida* em seis dias, um dia para cada bobine, ou seja, cerca de 15 a 22 minutos por dia. Era um orçamento magro, não havia para mais. E conseguiu-se, trabalhando

¹² *Os Verdes Anos* teve quatro cortes de censura: três frases foram eliminadas (“Então, há material novo desde a última vez que aqui estive?”; “Ó Raulinho, se vier gado jeitoso enxota ali para a mesa do canto”; “Portugal é um país pequeno, mas tem grandes mulheres.”) e uma cena cortada na íntegra (a cena em que o protagonista e um estrangeiro conversam com duas prostitutas na rua). Imagem e excerto disponíveis em Cunha, Paulo. 2018. “Censores, peçonhas e maroteiras”. Acedido em 30 de janeiro de 2019. <http://www.apaladewalsh.com/2018/09/censores-peconhas-e-maroteiras/>.

ao sábado. Lembro-me que o Paulo chegou a vir à Tobis para falar comigo, mas não chegou a ver grande coisa. O estado de saúde dele era cada vez mais frágil, era complicado, vinha de cadeira de rodas, tinha de subir as escadas... A nossa maior luta foram as cenas de interiores na barraca dos velhos.

Que era estúdio.

Sim, o interior é estúdio, há um cubículo anexo que é filmado lá [no Furadouro], que não é estúdio, e os *raccords* de luz, até de grão e texturas, eram difícilimos. Naquele tempo, deve ter sido muito complicado, eles não deviam ter conseguido os mesmos *stocks* de película para filmar o filme todo... Sei que tentaram revelar e positivar num laboratório no Porto, mas aquilo não correu bem, tinham de mandar para a Ulisseia [Filmes], que era um pequeno laboratório aqui em Lisboa, em Alvalade, que já não existe. Mas era sobretudo os *stocks*, as emulsões, as sensibilidades, deviam misturar tudo, Kodak com Agfa e com Fuji, 50 ASA com 100 ASA. Portanto, tentámos chegar a uma unidade de luminosa e a texturas que agradassem ao Paulo.

As primeiras cenas, a do almoço ou do jantar, em que eles estão todos, estavam cheias de desfoques e os movimentos da câmara e dos atores sofrem um bocadinho. Lembro-me de falarmos das coisas que se avizinhavam, que íamos trabalhar os exteriores, que são todos muito cinzentos e húmidos, um sol frio por entre o nevoeiro, algumas incandescências. Eram vistas um pouco ajaponesadas, camadas e camadas de cinzentos sobre cinzentos, capas de degradés. O Paulo gostou muito, ficou muito comovido, já não se lembrava de ver o filme assim. Como qualquer realizador que fica entusiasmado com a nova cópia e começa a imaginar as coisas que não estão lá, mas que ele gostava ainda de carregar, de sobressair, de desenterrar. “Veja lá, quando ela vem, se aquele sol na cara...” Mas não havia nenhum sol na cara, estava um dia enevoadado... e depois, estás ali na sala de projeção e dizes “Vamos lá tentar qualquer coisa...”, e fazes umas coisas um bocado artificiosas, umas máscaras, complexas, em movimento, que possam passar por um simulacro de raios de sol, de algum brilho, no rosto da Maria Barroso...

Ao mesmo tempo, fez-se um restauro do som magnético, as bobinas da mistura magnética foram colocadas, uma a uma, numa máquina que o Branko Neskov tinha comprado para a Tobis, apenas para uma limpeza básica. A seguir, o Tiago Silva passou o som pelo processador ProTools e fez-se uma pequena equalização, com um pouco mais de volume e pequenos acertos, puxar um agudo, um grave... Mas o som, de todos os filmes que eu tenho feito – inclusive os meus – é um processo que é menos feliz, digamos. Em Portugal há muito pouco esse trabalho, há poucos estúdios, equipamentos e técnicos, ainda há um pouco a ideia de que o som não precisa da mesma atenção que a imagem. O som já é digital há muito mais tempo que a imagem.

Mas estas últimas transformações no campo da imagem de alta-definição, o 4k, as novas projeções laser produziram um padrão muito

mais brilhante, com uma definição exagerada, extravagante, nada agradável, aliás, e, portanto, o som teve de subir e espalhar-se imenso. Doutro modo, não aguentava o embate da nova imagem digital. Tu vês uma boa cópia de 35mm, mono, a preto-e-branco na Cinemateca, tens a imagem e o som juntos no ecrã, com um corpo, quase que podíamos dizer ‘orgânico’. Agora tens uma imagem que te salta aos olhos, literalmente, que te ataca, que é muito brilhante, e um som que te rodeia, que te cerca por todos os lados, que é muito aspirado, muito soprado, que tende para os baixos, para os graves, que é um corpo estranho à imagem. Hoje em dia, tens de puxar muito pelo volume do som. Mesmo em casos de restauros de filmes dos anos quarenta, cinquenta e por aí fora, porque senão há um desfasamento enorme entre a impressão produzida pela imagem e [a que é produzida pelo] som. E fez-se uma ligeira abertura para a esquerda e direita, mas o som continua mono.

Entretanto, no Inverno de 2012, o Paulo morreu. Não chegou a ver o *Mudar de Vida* acabado... O Paulo tinha deixado, em testamento, a sua obra à Cinemateca. E parou tudo. O Zé [José] Manuel Costa tinha chegado à direção da Cinemateca, tinha pouquíssimo dinheiro, era o tempo da Troika, e, de repente, a Tobis implode e é vendida a uns angolanos manhosos... enfim, uma tristeza à portuguesa¹³...

Eu comecei a esquecer esses trabalhos, comecei a filmar o *Cavalo Dinheiro* [2014]. Mas devo dizer que o Pedro Borges nunca largou o osso, “não se pode desistir disto, era o sonho do Paulo”. E ele insistiu, insistiu, com a Cinemateca, e com o Zé Manel, que tinha outras preocupações, as faturas do papel higiénico... Foi a altura em que se juntavam pessoas à porta da Cinemateca, que ameaçava fechar as portas. Ninguém pensava em restaurar fosse o que fosse, não havia um tostão. E passou muito tempo até que o Zé Manel me voltou a perguntar se eu podia e queria continuar. E, já sem a Tobis, com aqueles técnicos todos dispersos e emigrados em Macau e em Angola, e etc. Eu lembrei-me do Carlos e do André [Inácio] da Irmalucia, que já me tinham ajudado no *No Quarto da Vanda*, no *Juventude em Marcha* e o no *Ne Change Rien* [2009].

Propus-lhe e ele [Carlos Almeida] disse que sim, que gostava muito de começar a fazer restauros, DCP, correções de cor... Esta sugestão foi muito bem aceite pela Cinemateca e pelo ANIM [Arquivo Nacional da Imagem em Movimento]. E ele foi o supervisor de todo o restauro d’*Os Verdes Anos*. E, até hoje, a Irmalucia continuou a fazer vários restauros de filmes portugueses; que eu saiba, estão a fazer filmes do Manoel de Oliveira, nomeadamente o *Vale Abraão* [1993] e outras coisas.

Então, já tinha sido tudo digitalizado na Tobis, mas não se tinha feito mais nada.

Parou tudo: no fim do *Mudar de Vida*, parou tudo. Como já disse, *Os Verdes Anos* tinha sido digitalizado na Light Film, mas não se tinha

¹³ Em 2012, a empresa Film D comprou a Tobis Portuguesa e em agosto de 2016 encerrou atividade.

feito mais nada. O restauro, a limpeza de imagem d'*Os Verdes Anos*, foram feitos pelos técnicos da Irmalucia, em software PF Clean, igual ao que havia na Tobis. Mas restaurar *Os Verdes Anos* foi muito mais longo e complicado; o negativo estava muito riscado, tinha vários cortes profundos, e o Carlos passou semanas e semanas à volta dele. Toda a equipa trabalhou no restauro, mas ele próprio tratava dos problemas mais delicados.

E a correção de cor fizemo-la os dois. *Os Verdes Anos* é muito diferente do *Mudar de Vida*, fotograficamente é mais desigual, mais pobre, com vários problemas graves que vêm da rodagem, várias peripécias de produção. Não se fez som direto e dá a ideia que tudo era feito muito depressa, as panorâmicas, os movimentos de câmara; por exemplo, na primeira cena, quando o Júlio desce do comboio e passa aqui no Rossio, nesse plano havia problemas de todo o género: uma panorâmica muito aproximativa, planos sobre-expostos, desfoques constantes... Tudo isso deu muitas dores de cabeça ao Carlos – o filme, porque estava mau estado e sentia-se que, por momentos, era menos cuidado, talvez porque fosse um filme mais urbano, mais exposto a todo o tipo de acidentes e sobressaltos: nestas novas cópias, mais claras e definidas, até se conseguem ver pessoas da equipa a tentar puxar para fora de campo os ‘mirones’...

O Carlos fez milagres. E foi o primeiro trabalho deste género que ele fez. Foi extraordinário. Não pode ser repetido. Mas quando se está a trabalhar num bom filme, ele resiste a estas coisas todas, é um prazer e mesmo que haja problemas quase irresolúveis, eles dão mais gozo resolver. Nunca é um frete. E é agradável saber que foi feito em Portugal, num laboratório português, por técnicos da casa.

E aqui temos de falar do som. N'*Os Verdes Anos*, a guitarra do Carlos Paredes está muito presente, até um pouco mais do que no *Mudar de Vida*, há muitos solos com notas muito agudas, muitos *vibrattos*, um som muito brilhante. E, como não gravaram som direto, dobraram as vozes como puderam, em condições sofríveis, em estúdios assim-assim... E havia momentos em que se percebiam três palavras em seis, compreendiam-se os diálogos pelo sentido. E então eu lembrei-me da pessoa que colabora no restauro de bandas de som para a Criterion, o John Polito¹⁴, que foi especialmente celebrado pelo seu trabalho nos *Padrinhos* [*The Godfather* (1972), *The Godfather: Part II* (1974) e *The Godfather: Part III* (1990)] do [Francis Ford] Coppola. E então falei disso ao José Manuel Costa e às pessoas do ANIM, que já estavam envolvidas no trabalho.

Mas nessa altura o ANIM ainda não tinha o polo digital, não é?

Não, não. Começou tudo depois. Chegou uma boa casa norte-americana, a Cineric¹⁵, que fez um acordo com o ANIM e se instalou

¹⁴John Polito é o fundador da Audio Mechanics, em 1991, que se especializou em restauro, montagem e *mastering* de som para música, cinema e televisão.

¹⁵Cineric Portugal corresponde à colaboração entre a Cineric, Inc. (sediada em Nova Iorque) e a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Com um polo de

lá. Instalaram um *scan* 4k no ANIM, e creio que recentemente o próprio ANIM comprou outro *scan* 2k. Parece-me que há um princípio de parceria com a Cinemateca e a Irmalucia para o restauro e *masterização* de um certo número de filmes portugueses por ano.

Mas, em relação ao som, foi enviado para o Polito, para Los Angeles, e voltou muito melhor, extraordinário mesmo, nada mudou, mas tudo ficou no sítio... os diálogos percebem-se todos, ele quase pôs os atores a articular, a guitarra do Paredes nunca satura, os ambientes estão mais audíveis e limpos. Insisti com o José Manuel Costa e fez-se o mesmo com o *Mudar de Vida*. Era necessário, valeu o esforço e não foi nenhuma extravagância financeira.

Fiquei com muita pena que o Paulo nunca tivesse visto e ouvido este *master* d’*Os Verdes Anos*. Eu estava sempre a dizer ao Carlos Almeida “aqui o Paulo gostava, queria que...”. Mas fomos comedidos, nunca passámos das marcas, ele já cá não estava...

Isto a propósito da última sequência, toda a última cena do crime. O Paulo sempre deve ter visto aquilo doutra maneira, não só da forma como a pensou, antes de filmar, no papel, e depois de terminar a rotação, como pensou a cena na pós-produção. Porque é uma sequência que envolve uma produção complicada, são cenas com alguma ação, desde que o Júlio sai da porta de casa e desce a escada de serviço a correr, com uma montagem muito rápida, entra no Vá-Vá¹⁶, há uma série de micro acontecimentos, copos que se partem, pessoas que se voltam na direção dele, empregados sujos com sangue, a fuga dele cá para fora... não quero dizer parvoíces, mas imagino que o Paulo quisesse uma grua a acompanhar o Rui Gomes assim que ele sai do Vá-Vá. Não tenho muitas dúvidas porque o fez depois na *Ilha*, na *Raiz*, n’*O Rio do Ouro*, n’*O Desejado* [1987]. Subiu às alturas, mas com um corte seco, no último plano, que é muito bonito. Lembro-me de ele falar muito dessa “vertigem” final e da praça dos Estados Unidos como se fosse um prato daqueles que os acrobatas chineses fazem girar numa varinha de equilibrista, toda a praça devia ser como um prato a rodar... E o som, ele falava imenso das buzinas, dos vidros, dos gritos, imagino que quisesse uma mistura de som sofisticada com reverberação e distorções. No som não alterámos nada, subiu-se um pouco o volume, como já disse, apenas para ter mais corpo. Mas na imagem tentámos marcar as sombras, ficou um bocadinho mais ‘expressionista’, como dizia o Paulo.

Esses últimos minutos, desde que [o Júlio] sai do apartamento, são ligeiramente mais contrastados, o branco é mais brilhante e mais metálico; mascarámos os faróis dos carros para os *rebenatar*.

restauro fotoquímico desde 1998, o ANIM acolheu um polo de restauro digital da Cineric, onde técnicos portugueses e estrangeiros colaboraram na digitalização de película. Recentemente, o polo de restauro digital da Cineric Portugal mudou-se para a LX Factory, mantendo-se a colaboração com o ANIM no que respeita à digitalização de película.

¹⁶ Vá-Vá é um café e restaurante histórico da Avenida dos Estados Unidos da América (em Lisboa), conhecido como centro cultural associado ao Novo Cinema Português.

Empurraram-se todas as pessoas um pouco mais lá para o fundo dos carros, para que ele ficasse ainda mais sozinho, bastou trabalhar no contraste para que algumas coisas, de facto, desaparecessem e aparecessem outras que o Paulo queria e não conseguiu, ou porque não tinha os projetores adequados, ou porque a película não era muito sensível. Imagino que ele quisesse riscar de luz o alcatrão, à la Fritz Lang.

O Paulo vivia muito exaltado, com uma energia muito juvenil, eu vi o entusiasmo dele com o *No Quarto da Vanda*, com a novidade das pequenas câmaras Mini-DV. Eu dizia-lhe: “Faça você o seu próximo filme sozinho, ou só com um assistente”, e ele era muito desse género: os projetos e as rodagens d’*A Pousada das Chagas* [1972] ou d’*A Ilha de Moraes* ou do *Máscara d’Aço* [contra *Abismo Azul*] ou dos vídeos mais confidenciais que ele fez nos últimos anos¹⁷, provam-no. Apenas com um punhado de jovens ao lado, que lhe pintassem umas manchas de cor nas paredes ou lhe lançassem um foguete à frente da lente. Ou isso, ou uma armada mizoguchiana de figurantes e gruas.

Queria perceber uma coisa: *Os Verdes Anos*, pelo que sei, já tinha tido um restauro analógico uns anos antes, e queria perceber se esse trabalho foi usado de alguma maneira, como referência, ou qualquer coisa...

Posso dizer que este trabalho de aproximação aos filmes do Paulo até começa antes. Foi, creio, depois da rodagem d’*O Desejado*. O Paulo perguntou-me se eu lá podia passar uma temporada no hotel Impala, para o fazer falar sobre *A Ilha dos Amores*. Era para um livro que ele queria fazer.

Ele sentia que o filme tinha desaparecido, que ninguém queria saber daquele trabalho colossal, e era preciso que essa história ficasse registada. Arranjei um gravador e fizemos... não sei, 50 e tal horas de conversa. Todos os dias falávamos três ou quatro horas, quase cronologicamente, plano a plano. O Paulo era muito mais organizado do que se podia pensar. E tinha papéis, muitos documentos. E há também um *storyboard* que foi feito a partir dos planos da montagem final, desenhado pelo João Botelho, uma coisa magnífica, muito bonita, tudo feito a lápis.

Mas feito à posteriori.

Sim, sim. Apesar de haver certas coisas desenhadas que não estão bem no filme, certos enquadramentos e movimentos de câmara que no filme não existem exatamente daquela maneira. O João fez o seu trabalho e tomou umas liberdades, com a cumplicidade do Paulo. E uns anos mais tarde, por acaso, quando eu estive em Tóquio, foi-me apresentado o diretor de fotografia japonês da *Ilha*, um tipo chamado Kôzô Okazaki, que tinha trabalhado com o [Akira] Kurosawa, o [Shohei] Imamura, e que era muito admirado por ter feito o *Anatahan*

¹⁷ Filmes como *Portugaru San – O Sr. Portugal em Tokushima* (1993), *Camões – Tanta Guerra, Tanto Engano* (1998), *As Sereias* (2001).

[*A Saga de Anatahan*, Josef von Sternberg, 1953]. Não sei se ainda é vivo. Passámos uma tarde em Tóquio e ele fartou-se de elogiar o Paulo, comparava-o muito ao Sternberg, gabava-lhes a erudição, a elegância, o charme. Mas qual era a sua pergunta?

Eu tinha perguntado sobre o restauro analógico.

Pois, não me servi muito dele, não. Eu queria ficar mais com a voz do Paulo a falar-me dos filmes. Ele era muito eloquente e era um prazer ouvi-lo falar do seu trabalho. E o Paulo não gostava muito das cópias que tinha – aliás, como muitos realizadores... Ele não tinha nenhuma reverência especial pelo 35mm. É uma coisa infernal, não se trata de revisionismo ou de reconstrução, há coisas que a gente não conseguiu fazer e que estarão sempre mal. O digital não te repõe aquilo que lá não está, mas dá-te um mundo de possibilidades. Imagino o que ele teria feito... Talvez fosse uma loucura, talvez começasse a escavar outro filme nesse filme...

Seria outro filme...

Não sei se seria um outro filme, mas ele iria muito mais longe no puxar das coisas. Eu creio que o Paulo faria imensas alterações, que poderia acrescentar planos, tirar planos, compor um plano com várias camadas, reescrever... Suspeito que ele nunca deixaria que a forma se ‘fechasse’... O Paulo estaria por aí, a fazer experiências com as *pockets*, com os iPhones.

Se calhar isto é uma ideia errada, mas fiquei com a sensação de que estes restauros que o Pedro Costa fez (nomeadamente, no *Mudar de Vida*) fizeram aparecer as coisas do Japão, que só apareceriam mais à frente na obra dele, mas que já estariam ali antecipadas.

O Paulo dizia que tinha oferecido um livro de poemas do Li Bai¹⁸, um poeta chinês, ao seu amigo António Reis, e foi por isso que não só o António começou a escrever poemas, como depois escreveu os diálogos do *Mudar de Vida*. Isto muito antes da rodagem do filme, no fim dos anos cinquenta. O Paulo ainda não tinha ido ao Japão, mas já tinha visto bastantes filmes japoneses, em Paris, no IdHEC. O Paulo contava que, durante a rodagem do *Mudar de Vida*, recebia alguns diálogos e ficava maravilhado, que eram extraordinários, e que, se havia alguma coisa a mudar, era só uma palavrinha ou outra. Mas que chegavam muito atrasados, e que o Reis vinha entregá-los à rodagem. Contava também que, por vezes, viam um homem pequenino ao longe, na sua bicicleta.

O Reis era baixinho. Naquele plano das salinas em que passa uma mulher com um lenço e que parece uma egípcia, o Paulo dizia “não é fantasma nenhum, o António andava por ali, com a sua bicicleta, andou sempre atrás de nós, em todos os cenários, a espreitar, ele queria saber como é que a gente fazia cinema, mas tinha vergonha.” E era muito possível, o António era assim. E quanto a mim, *Os Verdes Anos* também pode vir de outros lados raramente referidos,

¹⁸ Li Bai foi um aclamado e vanguardista poeta chinês do século VI.

de alguns melodramas e policiais japoneses urbanos, não tanto do Oshima, mas dos filmes da Nikkatsu¹⁹ ou do [Sejin] Suzuki, do [Yasuzo] Masumura, dramas sociais, familiares, suburbanos em Tóquio, feitos por dezenas de tarefeiros daqueles estúdios.

Li, numa entrevista, que ele próprio comparava o filme a qualquer coisa do Antonioni.

Pois... *O Grito* [*Il Grido*, 1957]. Podia ser. São sociedades parecidas. Há aquela atenção à arquitetura, ao décor: os comboios, as estradas entre o campo e a cidade, – o passeio do casal na Cidade Universitária e no Campo Grande é uma caligrafia extraordinária, com um tempo muito mais dilatado que o óbvio, muito oriental...

Mas o Paulo deixou indicações, referências a outros filmes, a filmes japoneses?

Não... Mas eu tive outra longa conversa com ele – a pedido do Pierre-Marie Goulet e da Teresa Garcia, para um catálogo do programa *O Olhar de Ulisses: A Utopia do Real*. E depois eu aproveitei-me disso para o trabalho de correção de cor. E nessa entrevista estou sempre a puxar por isso [pelo Japão]. Sentámo-nos no hotel, vimos o filme numa *betacam*, numa televisão, e lembro-me de ele dizer: “Isto visto na televisão, com o contraste tão forte, parece ainda mais expressionista e japonês”. Não sei se disse oriental ou japonês. Ele ligava sempre expressionismo e Mizoguchi...

Ele associava os gestos à caligrafia, gestos delicados ou arrancados. E eu, na conversa, digo-lhe: “O Paulo agora é muito mais doido do que era antes; você era um jovem muito bem comportado, por isso é que agora vê o filme assim,” e ele dizia: “Não, não, o filme já era para ser assim na altura, eu é que não fui longe demais, porque não podia... não tinha... senão você havia de ver...” Um bocadinho aquilo que ele fez depois, n’*A Raiz do Coração*, por exemplo. É inegável, parece que vem de lá.

Li num depoimento do Paulo Rocha²⁰ que ele comparava a cena da clareira do filme a uma cena em que dois personagens vêm a rebolar por um monte a baixo, n’*Os Amantes Crucificados* [*Chikamatsu Monogatari*, 1954].

Sim. Em 1964 ele ainda tinha pouco conhecimento do Japão, mas já tinha feito uma viagem à China, que eu achei bizarro. A China também tinha muita importância para ele, a filosofia, a poesia... Talvez lá tivesse ido a Macau, e talvez por causa da *Ilha*, do Venceslau [de Moraes], do Camões. O Japão ele ainda só conhecia dos filmes, do Mizoguchi.

Ele disse que o primeiro filme japonês que viu foi o *Amores de Samurai*, [*Jigokumon*, 1953] do Teinosuke Kinugasa. Mas o que eu

¹⁹ The Nikkatsu Corporation é hoje uma empresa de entretenimento japonesa que deu seguimento ao homónimo estúdio de cinema, o mais antigo do Japão (fundado em 1912).

²⁰ Em “*Mudar de Vida*”, 25 Anos Depois... publicado no *Jornal de Ovar*, 17 de abril de 1991: 78.

queria saber é se nas indicações que ele deixou disse explicitamente “Faz-me isto como naquele plano do Mizoguchi”.

Não era bem assim... Nessas conversas, eu dizia-lhe sempre que a projeção digital é muito intensa, que torna tudo muito brilhante, duro, áspero, e, pelo menos por enquanto, não é lá muito generosa com as nuances. E tive receio, sobretudo nas cenas fotograficamente mais subtis, sim, naquelas de inspiração mais declaradamente mizoguchiana, aqueles momentos com ele e com ela, o encontro na praia, umas barracas que se desmoronam, eles abraçam-se, desabraçam-se, confessam-se, passeiam no areal... E aí há de tudo, o nevoeiro, a espuma do mar que parece que tem luz lá dentro, uns pretos trancadíssimos que nós tentámos abrir mas que não nos davam informação nenhuma – num filme bem exposto, o preto tem sempre lá matéria, mas este não tem nada, não se podia fazer nada.

Portanto, foi muito difícil, estava assim, e, nesse sentido, é muito expressionista, e tens um décor que está sempre a remeter para coisas já vistas: os armazéns das redes, para não falar das ruínas, são tudo coisas gémeas do Mizoguchi. Os cestos dos tecelões, as entradas de luz por cima dos planos, as vergas... E depois, claro, as praias e os lagos. Isso falámos nessa conversa: as rias têm as névoas e, portanto, têm aquelas várias camadas, como nas estampas japonesas em que há uma nuvem, e por trás vem outra nuvem e depois outra ainda, uma espécie de cortina, como nos biombos dos teatros, transparências por trás de transparências, fantasmas...

E ele dizia: “Pois, pois, mas isso é que eu gostava de ter feito, ainda mais”. E ele sabia que não tinha conseguido porque não tinha película para isso nem tempo para fazer essas coisas. E muitas dessas coisas o Mizoguchi filmou em estúdio. Sei lá, o barco no *Ugetsu* [*Ugetsu Monogatari*, 1953]...

E falaram com o Elso Roque, e com outras pessoas responsáveis pela fotografia dos filmes?

Não creio que o Paulo o tenha contactado. Suspeito que, antes de me chamar, ele quisesse trabalhar sozinho na imagem dos seus próprios filmes, com as suas próprias mãos...

De que forma se pensou conservar este restauro digital? Pensou fazer-se uma cópia 35mm, banda magnética, outras coisas?

Tudo isto começou por ser um desejo e uma iniciativa pessoal, completamente financiada pelo Paulo Rocha. Ele queria salvar os seus filmes. E queria muito ter bons DVD e BluRay que pudessem ser distribuídos e mostrados na Europa, na América e no Japão. Eu mostrei *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida* a editores internacionais e vários ficaram muito entusiasmados.

Mas só para perceber uma coisa: há alguma ligação entre a vontade de digitalizar os filmes e o *Se Eu Fosse Ladrão, Roubava*? Já havia a noção de que se iam usar excertos dos vários filmes do Paulo no filme e que, portanto, era importante digitalizá-los?

Esta ideia de trabalhar *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida* é anterior. Depois, com os atrasos e o correr do tempo, coincidiu com a pós-produção do *Ladrão*. Mas isto começou quando nós nos aproximámos mais, quando começámos a falar muito ao telefone, ele falava muitíssimo ao telefone: o Paulo era um notório fala-barato. E nós começámos a falar muito, sobretudo depois do *No Quarto da Vanda*, que o deixou muito impressionado. Sendo pessoas completamente diferentes, a primeira recordação que tenho de conversas com o Paulo Rocha e com o Jean-Marie Straub sobre *No Quarto da Vanda* é a de eles me dizerem: “Isto não é possível, isto não pode ter sido feito com essa maquina...” E que eu tinha cartas na manga, outra câmara por trás, que não podia ter sido feito só assim... Muitas das conversas começavam sempre com: “Mas como é que você fez aquilo, e não tinha luz? Como é que não tinha luz?” E ao Paulo lembro-me de lhe falar imenso sobre estas coisas, nessas longas conversas, no hotel Impala, que iam muitas vezes parar ao futuro do digital, como é que isto tudo ia ser... O gosto dele pelo experimental, pelas grandes narrativas, pela música vinham-lhe mesmo a calhar, porque o digital lhe ia dar possibilidades infinitas e baratas, sobretudo baratas.

De todos os realizadores portugueses importantes, ele foi o único realizador-produtor do início ao fim (com exceção do primeiro filme), e isto para o bem e para o mal. Ele tinha uma sociedade de produção, fazia contas, fazia orçamentos, sabia os preços de aluguer dos equipamentos, pagava às pessoas, era dono da maior parte dos negativos dos seus filmes. Acho que foi também por aí que ele me convidou para o ajudar, porque também me via como um realizador-produtor e com alguma circulação internacional.

Ele conhecia, comprava DVD e BluRay da Criterion, e com tantos anos a viver em Tóquio, voltou afetado... era muito voltado para essas tecnologias digitais de ponta. Isto para dizer que ele começou por pagar tudo, e eu avisei-o: “Ó Paulo, olhe que isto vai-lhe sair caro,” e ele nessa altura já estava a começar o *Ladrão* – argumento, pesquisas... Mas ele nessa altura não tinha ideia de que o filme fosse o que foi, era para ser todo filmado²¹. Depois, com os AVC e todas as dificuldades, verificou-se que não seria possível. E depois, infelizmente, acabou por se juntar as duas coisas e, quando fizemos os *scans* dos dois, pouco tempo depois o Edgar Feldman fez *scans* d’*A Raiz do Coração* e d’*O Rio do Ouro*... Fez-se, mas só dos excertos que estão no filme.

²¹ Originalmente intitulado *Olhos Vermelhos*, este seria uma coprodução luso-brasileira filmada em Ovar, Arouca, Porto e também no Brasil. Contaria as histórias de um casal formado por uma portuguesa convertida ao islamismo e um iraquiano, de uma professora que investe numa fábrica de calçado, e um conjunto de camponeses de há dois séculos, sendo que as histórias de alguma forma desembocariam na aldeia onde nasceu o pai do realizador (interpretado por Chandra Malatitsch enquanto novo e o ator brasileiro Lima Duarte quando mais velho).

Ah, pensei que se aproveitava a necessidade e se fazia logo dos filmes completos.

Não... só para dar uma ideia, naquela altura, isto é, maio de 2011, o orçamento da Tobis para fazer o restauro 2k e a correção de cor dos dois filmes foi de 35.000 Euros. Que parece muito, mas não é. Só um *scan* (digitalização) de uma longa-metragem num laboratório francês ou americano vale o mesmo. E eu avisei o Paulo que ia custar algum dinheiro, mas que era um bom preço. E que a Tobis incluía umas 30 horas de correção de cor e 300 de restauro propriamente dito, de limpeza de riscos e sujidades. Ele assustou-se um bocadinho... Como ele sempre foi produtor de si próprio, tinha a noção muito clara dos orçamentos, do deve e haver. Nesses aspectos, o Paulo era muito realista e cauteloso.

E foi nessa altura que eu lhe disse: “Paulo, vamos à Fundação Gulbenkian, posso ir por si se quiser”. “Não me vão dar, você acha que sim?”. E eu lá lhe respondia “Ó Paulo, então não hão de dar?! São os *Verdes Anos!*” Depois acabei por não ir, ele empatou, hesitou, mas acabou por falar a um grande amigo dele e do João Bénard [da Costa], o Manuel Lucena, que, por sua vez, foi falar com o Rui Vilar. Porque, nesse momento, eu e o Pedro Borges passávamos a vida a telefonar-lhe: “Paulo, temos que pagar à Tobis” e ele “Amanhã mando a carta para a Gulbenkian”, e eu insistia, “Tem de pedir!” E um belo dia, o Paulo recebeu pelo correio um cheque da Gulbenkian.

Quando o Paulo morreu, foi tudo para a Cinemateca, que na altura não tinha um tostão, e depois percebeu-se que entre dinheiros da família do Paulo, com as pessoas que estavam a tratar do espólio dele, que havia um dinheiro, uma quantia que tinha ficado, que chegava para saldar as dívidas. A Tobis só tinha recebido o pagamento das digitalizações; para todo o trabalho seguinte ficou-se à espera. E depois a Cinemateca encarregou-se do que faltava, dos vários fragmentos de vários filmes, do som... A partir daí, foi uma gerência da família e da Cinemateca. E até acredito que, se houvesse alguma fragilidade agora, acho que a Gulbenkian poderia voltar a apoiar a continuação do restauro de todos os filmes do Paulo. Há *O Desejado* que é um filme muito esquecido... Mas depois entramos numa fase em que os filmes estão em muito melhores condições, em que a qualidade das cópias em 35mm é muito razoável. E depois são os dois ou três filmes em digital.

Mas *A Ilha de Moraes* – que é um dos meus filmes preferidos do Paulo –, que foi filmado em 16mm, precisa de atenção urgente. Espero que tratem dele quanto antes. Não se pode ter *A Ilha dos Amores* sem se ter *A Ilha de Moraes*. Pediram-me para fazer um *trailer*²² para a Operação Paulo Rocha e eu fui rever o filme. É deslumbrante. É uma pena não estar visível, disponível, em DVD, etc.

Ainda em relação a *Os Verdes Anos* e à questão das cenas cortadas pela censura... Pelo que percebi, as cenas reintegradas vieram de uma cópia 16mm, distribuída no Japão. E o Carlos Almeida disse-

²²Acedido em 30 de janeiro de 2019. <https://vimeo.com/126905390>

me que, além do corte da censura, havia também uma porção que o Cunha Telles, com o consentimento do Paulo, tinha cortado à época. E que isso tudo foi reposto.

Portanto, há aquela cena um bocadito sórdida no Atlético Casa Pia, em que eles estão a jogar bilhar. Ele falou-me, mas a propósito da tal cena no Texas Bar, que é uma cena de que ele gostava e que é um bocadinho mais planificada do que o resto do filme, quando o Paulo Renato vai dar uma pantufada no Júlio e há um *travelling* muito fullariano. Percebia-se que era um momento que lhe tinha dado muito gozo filmar, mas que, depois, não o tinham deixado manter na versão final. O Texas Bar sempre esteve no filme, mas não a cena completa. E depois há um plano extraordinário, com o qual o Carlos andou às voltas, que é aquele na Rua do Alecrim, visto de quem sai das escadinhas do Texas; o ‘bife’ diz “só bêbado é que aguenta este país...”. E é um plano muito geral, é uma desolação, “it’s a nightmare”... E lembro-me de o Paulo me falar desse plano, que não tinha a riqueza visual e cromática que ele queria. E então andou-se ali a puxar por aquilo...

Não havia negativo dessa cena...

Não, não havia. O original já devia ser muito frágil, era um plano à noite, filmado com muito pouca luz, eles puxaram a sensibilidade da película, o que trouxe um grão enorme... que o Carlos depois tentou atenuar, mas, quando começa a tirar grão, a imagem perde bastante, desfoca logo e então há que compensar, pode usar-se uma ferramenta chamada *sharpness*, mas depois o *sharpness* torna tudo mais duro e artificial e é um beco sem saída, e andas ali às turras... Foi um trabalho titânico da parte do Carlos para encontrar esses equilíbrios no filme todo.

Mas, se esses cortes da censura parecem óbvios, há uma outra cena, que o Paulo Rocha descrevia sempre com muita graça, que é o momento em que eles vão almoçar à outra banda. Aliás, começa logo no elevador de Santa Justa, com a Isabel Ruth a olhar para a Baixa e a dizer: “No nosso bairro há prédios maiores” e o Paulo Renato a comentar “Como quem diz! Há lá muitas casas que vão abaixo com um coice de burro”. E remata: “Há gente que se atira daqui abaixo”. Depois, apanham o cacilheiro e aparece o Ruy Castelar a dizer que “lá fora é que se ganha bem”. Eles saem do barco e o Paulo Renato diz “agora vamos ao restaurante,” e vão ao Cais do Ginjal, que ainda hoje existe, com aquelas conchinhas na porta. Sobem, sentam-se, veem a ementa, o tio faz uma cara de caso, “isto não é para nós”, e, no plano seguinte, já estão numa tasca, muito popular, com um cozinheiro um bocado labrego, e a coisa está repostada, no mundo dos pobres. O Paulo falava sempre com muita vaidade desse momento, que a censura não cortou, porque tinha conseguido passar tudo isto, e que nas outras cenas tinha sido demasiado explícito.