



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM PRODUÇÃO E TECNOLOGIAS DO SOM

O SOM AUTÊNTICO NO RESTAURO AUDIOVISUAL: O CASO DE *HOMENS DE PASSAGEM* E O SIMULACRO

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em Produção e
Tecnologias do Som, orientada pelo Professor Doutor David William Novack

João Diogo Santos Borges, nº 22210670

2025

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM PRODUÇÃO E TECNOLOGIAS DO SOM

**O SOM AUTÊNTICO NO RESTAURO AUDIOVISUAL:
O CASO DE *HOMENS DE PASSAGEM* E O SIMULACRO**

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro Universitário de Lisboa no dia 10/04/2025, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 188/2025, de 20 de fevereiro, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof. Doutor João Manuel Marques Carrilho

Arguente:

Prof. Doutor Paulo Belchior dos Santos Dias (Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior)

Orientador:

Prof. Doutor David William Novack

Este trabalho também foi orientado pelo Prof. Doutor José Gomes Pinto.

João Diogo Santos Borges, nº 22210670

2025

Agradecimentos

Aos meus orientadores – os Professores Doutores David Novack e José Gomes Pinto –, pelo apoio, impulso e direção que ofereceram generosamente a esta minha dissertação e pelos ensinamentos inestimáveis ao longo dos dois anos deste mestrado.

À Bárbara, pelo gravador Zoom H4N que me emprestou para as gravações que não me permitiram usar – talvez para a próxima?

Ao Pedro, por me dar boleias para essas mesmas captações pelo norte da ilha e por esperar em silêncio, enquanto eu gravava ribeiras.

A Janrik, por emprestar a sua cópia de *Diferença e Repetição* que ainda tenho na cómoda do meu quarto.

Ao Igor, por ter sido o primeiro a me mostrar *Homens de Passagem* e ter, inadvertidamente, espoletado toda a motivação para esta dissertação.

À equipa da RTP Madeira – nomeadamente ao Gil Rosa, ao Dinarte Martins, ao Bruno Martins e à Teresa Rodrigues –, pelo interesse que manifestaram no meu trabalho e pela prontidão e abertura da sua contribuição indispensável para esta dissertação.

Ao Pedro Costa, por me receber, entre a azáfama do seu horário, no seu escritório em Lisboa para a entrevista valiosa sobre os trabalhos de Paulo Rocha.

Ao António Plácido, pela receptividade às minhas ideias e por ter realizado esta série que assisti inúmeras vezes para a realização desta tese e da qual nunca me cansei.

À Inês, por acompanhar toda a elaboração desta dissertação e por oferecer um par de ouvidos sempre dispostos a ouvir os meus devaneios e as minhas dúvidas, enquanto progredia na minha pesquisa.

Finalmente, aos meus pais, pelas boleias, pelo teto e por todo o apoio incondicional aos meus esforços e ambições ao longo dos anos, mesmo quando estes são incompreensíveis.

A todas e a todos, deixo aqui um sentido e sincero agradecimento.

Resumo

O restauro audiovisual acarreta uma dimensão subjetiva e é no som que encontramos uma forma significativa de a demonstrar, devido à sua história estética e tecnológica e à complexidade das suas configurações de apresentação. Até hoje, não existe um consenso dentro da comunidade arquivística no que concerne às metodologias e à definição do restauro audiovisual, e as definições existentes orientam-se amiúde em relação ao artefacto original físico sobrevivente da obra como referência de autenticidade. No entanto, esta conceção de autenticidade revela-se inatingível e idealista, devido à natureza de reprodução mecânica do cinema. O próprio conceito de restauro no domínio audiovisual revela-se, assim, fundamentalmente problemático e o som original meramente hipotético. Deste modo, sugiro uma visão do restauro congruente com o conceito do simulacro de Deleuze, o qual privilegia a diferença e a construção de objetos a partir da dissemelhança, procurando inverter a lógica de representação de modelos, comum na prática do restauro. A novela madeirense *Homens de Passagem* é exemplo de uma obra cujo processo de preservação criou, acidentalmente, uma nova versão, e cujo som origina novas textualidades na diegese. Nesta dissertação, analiso esta versão da série, disponível no *site* da RTP Arquivos, e defendo que deverá também ser preservada.

Palavras-chave: Som, Restauro audiovisual, Autenticidade, Simulacro, Homens de Passagem

Abstract

Audiovisual restoration encompasses a subjective aspect and it is through sound that this subjectivity can be most meaningfully demonstrated, given its complex aesthetic and technological history and the intricacies of its modes of presentation. To this day, there is no consensus within the archival community regarding the methodologies or definitions of audiovisual restoration. Existing frameworks often orient themselves around the surviving physical artifact of the work as the primary reference for authenticity. However, this conception of authenticity proves ultimately unattainable and idealistic, due to the mechanically reproductive nature of cinema. Thus, the notion of restoration within the audiovisual domain is fundamentally problematic. Therefore, I propose a perspective on restoration that aligns with Deleuze's concept of the simulacrum – one that favors difference and the construction of objects from dissimilarity, thereby inverting the representational logic prevalent in restoration practices. The madeiran soap opera *Homens de Passagem* is an example of an audiovisual artwork in which preservation procedures accidentally conceived a new version, and from whose sound new textualities emerged for its diegesis. In this dissertation, I will analyse this version of the series, which is available on RTP Arquivos's website, and I argue that it too should be preserved and not dismissed.

Key-words: Sound, Restoration, Authenticity, Simulacrum, Homens de Passagem

Lista de abreviaturas, siglas e símbolos

2K	Resolução de imagem de aproximadamente 2000 <i>pixels</i> na horizontal
4K	Resolução de imagem de aproximadamente 4000 <i>pixels</i> na horizontal
A/D	Analog-to-Digital
ADR	Automatic Dialogue Replacement
AMIA	Association of Moving Image Archivists
ANIM	Arquivo Nacional da Imagem em Movimento
APA	American Psychological Association
BFI	British Film Institute
BD	Blu-Ray Disc
BWF	Broadcast Wave Format
Codec	Coder/Decoder
CRT	Cathode Ray Tube
DSP	Digital Signal Processing
DVD	Digital Versatile Disc
FIAF	Fédération Internationale des Archives du Film
HD	High Definition
LCD	Liquid Crystal Display
LTO	Linear Tape-Open
NFA	Národní Filmový Archiv
PAL	Phase Alternating Line
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SD	Standard Definition
STL	Standard Tessellation Language
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VHS	Video Home System

Índice

AGRADECIMENTOS	1
RESUMO	2
ABSTRACT	3
LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS	4
INTRODUÇÃO	7
Objeto de estudo.....	7
Problemática.....	11
Objetivos e hipóteses.....	14
Metodologias.....	16
1. O RESTAURO AUDIOVISUAL	19
1.1. Definição de restauro audiovisual.....	19
1.2. O restauro de áudio	23
1.2.1. Materiais audiovisuais.....	23
1.2.2. Processo de restauro.....	25
2. PRESERVAÇÃO E ARQUIVOS	28
2.1. Contexto histórico	30
2.2. Materiais em arquivo e o dilema da digitalização.....	33
2.2.1. Dificuldades do digital	33
2.2.2. Futuro digital?	37
2.3. Arquivos da RTP Madeira	40
3. AUTENTICIDADE	44
3.1. O original fílmico.....	44
3.1.1. Casos ambíguos notáveis	48
3.2. Versões diferentes e evidência histórica	52
3.3. Canonização no restauro	56
3.4. Tecnologia, experiência fílmica e autenticidade	61
4. O RESTAURO ENQUANTO SIMULACRO	68
4.1. Deleuze e o simulacro	68

4.2. Douro, Faina Fluvial	75
4.3. Touch of Evil	77
4.4. Metropolis	79
4.4.1. Restauro de Giorgio Moroder	81
4.4.2. The Complete Metropolis (2010)	86
4.5. Homens de Passagem (2019)	87
4.5.1. Análise audiovisual	89
4.6. O passo em frente	97
CONCLUSÃO	100
BIBLIOGRAFIA	105
FILMOGRAFIA	109
WEBGRAFIA	110
ANEXOS	
Anexo 1 – Entrevista a António Plácido	i
Anexo 2 – Entrevista a Bruno Silva e Gil Rosa (RTP Madeira)	xvii
Anexo 3 – Entrevista a Dinarte Martins (RTP Madeira)	xxviii
Anexo 4 – Entrevista a Pedro Costa	xxxii
Anexo 5 – Figuras das personagens de <i>Homens de Passagem</i>	xxxix

Introdução

Objeto de estudo

Quando, em 1936, Walter Benjamin afirma que —as dificuldades que a fotografia havia colocado à estética tradicional eram uma brincadeira, comparadas com as que o cinema lhe preparava (Benjamin, 2006, p. 220), antecipa, assim, também a irresolução e ambiguidade que os processos e atividades consequentes ao cinema apresentam ainda na sua ontologia e na sua *praxis*. Até hoje, não terá surgido um consenso no que concerne às metodologias e definições do restauro cinematográfico e audiovisual (Busche, 2006, p. 5) e os próprios produtos de restauros são díspares, tanto na sua concepção, como na sua apresentação final. Diferentes abordagens são prevalentes na comunidade do restauro, com diversas concepções sobre o propósito e os limites do trabalho do restaurador. O conceito de um original fílmico a ser reificado e referenciado como o guia para um restauro bem-sucedido é, em si, transiente, e a ideia de um restauro autêntico revela-se, reiteradamente, um oxímoro (Usai, 2001, p. 101). A meu ver, o som é um elemento fulcral para esta compreensão mais descontínua e anárquica do restauro e da herança audiovisual, como pretendo demonstrar nesta dissertação.

Do mesmo modo, ao estrear, em novembro de 1994, uma nova produção televisiva da RTP Madeira intitulada *Homens de Passagem*, não se previa que uma digitalização da série em 2019 pudesse acidentalmente criar uma nova versão da mesma obra, devido unicamente ao seu som. Esta mini-novela de 5 episódios, com texto de Maria Aurora e realizada por António Plácido (Correia, 2014, p. 107), aborda o posicionamento, as pressões e a liberdade sexual da mulher em sociedade, assim como as dicotomias e convergências, por entre a vida citadina de Mena, enquanto a cidade do Funchal passava por um intenso processo de urbanização e crescimento económico, contraposta à vida rural de Celestina, sob uma austera influência da religião nas serras da ilha da Madeira. O som desta versão de 2019 espoletou em mim um interesse pelo restauro audiovisual e as suas implicações, tanto na autenticidade da obra, como dos próprios produtos do restauro, culminando na minha procura de legitimar este acidente de digitalização como parte da obra e hipotisar a sua autenticidade, com base numa perspectiva experimental, mas historicamente fundada sobre o restauro, as suas práticas e a herança audiovisual e cultural.

Plácido refere que a série terá recebido críticas divergentes, desde um artigo jornalístico à estreia a elogiar a realização da novela, até à sua satirização num *sketch* do

grupo humorístico Gato Fedorento, mais de uma década depois, devido à desnaturalidade no texto e no amadorismo da representação de alguns atores mais jovens – cuja primeira vez a representar terá sido na própria série –, o que conduz, de facto, a alguns momentos inadvertidamente cómicos, durante o decorrer da ação. Além disso, ao longo da novela, o baixo nível de produção, nomeadamente ao nível do som, prejudica, não por poucas vezes, a inteligibilidade da narrativa, tornando-se um aspeto incontornável à experiência do espetador. Contudo, eu julgo que estes fatores contribuem construtivamente para a minha hipótese, como pretendo demonstrar nesta dissertação.

Fundamentalmente, eu julgo que *Homens de Passagem* não deverá ser menosprezado por estes aspetos técnicos, pois é parte integrante da História da escassa produção de ficção televisiva na ilha da Madeira e é um documento artístico significativo sobre a situação socio-económica dos madeirenses na década de 90 do século XX, na medida em que retrata a emigração e o movimento dos ilhéus, assim como a forma como esses fatores afetam culturalmente o quotidiano da população e as condições materiais das mulheres, quer no meio rural, quer noutro cidadão.

Nesta dissertação, abordarei o processo de preservação audiovisual e cinematográfica, nas suas diferentes etapas e atividades, com especial enfoque sobre o domínio do som, de forma a melhor compreender o contexto em que obras como *Homens de Passagem* se encontram, assim como a sua cópia a que temos acesso atualmente através da plataforma *online* da RTP Arquivos. Começarei por explorar o conceito de restauro audiovisual, nas suas diferentes conceções por diferentes autores, em diferentes épocas, os materiais com que este trata, assim como os processos e abordagens pelos quais este se desenrola. Aqui, o trabalho de Meyer e Read (2000), Enticknap (2005) e Usai (2001) revelam-se de alto interesse, pela sua preocupação com esta mesma questão. Incluo também algumas obras com especial foco sobre o restauro de áudio, tais como as de Kurttila (2011), de Campanini (2014) e de Verscheure (1995), as quais, mesmo que escassas em comparação à bibliografia disponível sobre restauro meramente visual, são imprescindíveis para esta dissertação, igualmente incidentes sobre aspetos éticos, frequentemente menosprezados dentro da área, devido à maior relevância conferida à componente visual.

De seguida, irei abordar a atividade de preservação audiovisual e cinematográfica, assim como as instituições mais conceituadas nesta comunidade arquivística, tais como a FIAF e a AMIA. O meu interesse nesta secção recai no compreender o contexto histórico e o

surgimento destas instituições, as dificuldades que enfrentam no decorrer da sua atividade, assim como os princípios pelos quais se regem, concomitantemente, e os seus eventuais vieses, a nível da priorização de obras e da adaptação ao domínio digital, aspetos relevantes para o caso em estudo. Depois, situarei os arquivos da RTP Madeira, sob a alçada da RTP Arquivos, neste contexto, descrevendo as suas práticas e preocupações de arquivo, e onde se encontram preservados os materiais de *Homens de Passagem*. O trabalho de autores como Ricci (2008), Řehořová (2020), Enticknap (2013) e Carroll (2005) revelam-se fundamentais para esta temática, abordando os problemas éticos e as incongruências dentro da atividade arquivística audiovisual, para além das visões que deram origem aos arquivos que, atualmente, se mantêm como autênticos pilares da atividade, a nível internacional.

Após isto, no seguimento da abordagem, incidirei no conceito de autenticidade no domínio audiovisual, partindo da sua natureza de reprodução mecânica. Abordarei a forma como esta natureza afeta o conceito de original no cinema e audiovisual e, de um ponto de vista histórico, o seu impacto direto nas obras, nomeadamente através das diferentes versões que daí possam surgir, de casos onde o original primordial se torna ambíguo, e, por fim, dos modos em que a tecnologia intrínseca a todo o processo cinematográfico origina uma multiplicidade de diferentes experiências e configurações de apresentação das obras. Esta parte da pesquisa abordará temáticas como a autenticidade no restauro e a experiência cinematográfica do espetador, a partir do trabalho de Busche (2006) e Hediger (2005), assim como as dificuldades que o restaurador audiovisual enfrenta, quando confrontado com a natureza do cinema, como no trabalho de Enticknap (2005).

A perspetiva disruptiva e experimental que surge desta pesquisa alinha-se com o conceito de simulacro de Gilles Deleuze, na medida em que pretende uma inversão do platonismo e da lógica representacional das cópias, priorizando a diferença e abordando o restauro como uma força motriz da criação de novos modelos. Desta forma, o restauro estabelece-se como um processo que cria sempre um novo original e demonstra, através da diferença, que há algo de essencial nas obras que atravessa todas as suas versões. A obra de Deleuze é fulcral para podermos teorizar sobre formas disruptivas e transformadoras de abordar o restauro audiovisual. De forma complementar, procurarei também o trabalho de outros autores e filósofos cujo pensamento sustenta, em grande medida, estas abordagens, nomeadamente o de Bertellini (1995), de Stoddard (2013), de Usai (2001) e de Lisboa (2017; 2019), significativamente relevantes para esta dissertação, pelos seus olhares críticos e disruptivos relativamente às práticas e dogmas da comunidade, fundamentados por um

conhecimento histórico do cinema. Refirir-me-ei também à obra filosófica de Foucault (1977), nomeadamente em respeito ao seu trabalho sobre genealogia, de Benjamin (2006), com o seu ensaio incontornável, *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, substancial para compreender a origem dos problemas que nos surgem ao lidar com artes reprodutivas.

É também sobre casos singulares que praticam o restauro desta forma, por vezes controversa, que pretendo debruçar-me e fundamentar a minha dissertação. Refiro-me aos restauros de *Metropolis* (1927), realizado por Fritz Lang, ao caso de *Douro, Faina Fluvial* (1931), restaurado pelo próprio realizador, assim como *Touch of Evil* (1958), realizado por Orson Welles, caracterizado pela sua fratura do conceito e da intenção do autor. Estes casos apresentam-se disruptivos, sobretudo devido à sua abordagem ao som no restauro e à sua relação com o objeto fílmico, a sua autenticidade e identidade.

Por fim, discorrerei sobre o caso da digitalização de *Homens de Passagem* de 2019, com base na pesquisa e enquadrando-o na visão deleuziana do simulacro. Farei também uma análise audiovisual deste restauro, a partir da teoria de som fílmico de Michel Chion (1994, 2001, 2009), de forma a demonstrar os modos em que o ‘_novo’ som criou novas relações entre o som e imagem e novas textualidades. Julgo que, nesta novela, me deparei com um objeto passível de ser um tubo de ensaio adequado para uma visão ainda embrionária e experimental de um restauro sem rédeas, em relação a ambições a uma pura autenticidade e à materialização de um original inalcançável, sem pudores a falsificações. Acho-a um objeto de estudo valioso também por ver nesta obra a possibilidade desta visão ser explorada, justamente através e devido ao som. Tendo em conta as condições em que esta foi produzida e às características que a compõem, julgo ser uma candidata propícia a que dela surja algo que, por seu lado, não só demonstre, como, por outro, também abrace a disparidade que um restauro acarreta.

O estado da arte, no que concerne à teoria do restauro audiovisual, reflete, a meu ver, uma certa negligência em relação à componente sonora no audiovisual e no cinema. Em *Restoration of motion picture film*, os próprios autores Paul Read e Mark-Paul Mayer admitem: —a imagem sempre foi o aspeto principal, e para o som sempre foi mantida uma posição subordinada, apesar de —o cinema, desde o início, sempre ter aspirado a ter som¹ (Read et al., 2000, p. 34). Como tal, a maioria das obras disponíveis sobre esta temática contém uma linguagem muito direcionada para o aspeto visual do cinema, abordando, mais

¹ Tradução livre

frequentemente, ajustes de correção de cor e distorções na imagem do que, por exemplo, ruído no áudio ou *rumble* indesejado. Como tal, isto requer um discernimento adicional de identificação das obras que, apesar de abordarem o restauro de uma posição, discutivelmente, oclarcêntrica, discutem as questões éticas, ontológicas e filológicas do restauro e traçam conclusões que poderão ser estendidas ao som.

À parte das poucas obras e autores que discutem o som, e para que pudesse ter o foco que pretendia sobre o som nesta dissertação, esta situação obrigou-me a transpôr a informação presente nestes documentos igualmente para o som, quando possível e adequado, sob a salvaguarda de que os fatores e características que estes tratam aplicam-se da mesma forma ao som, devido à característica habitual da película ótica anteriormente referida. Assim, por vezes colocarei citações que se referem apenas à imagem, mas que igualmente poderiam abranger o aspeto sonoro.

Problemática

A ideia que catalizou a realização desta dissertação surgiu na sequência da primeira vez a que assisti a esta série minha conterrânea, através da plataforma online da RTP Arquivos². Desde logo, no longo do primeiro episódio da série, deparei-me com uma mistura de áudio desconcertante e verdadeiramente *sui generis*, na medida em que os canais esquerdo e direito, por vezes e com uma intencionalidade indecifrável, continham áudio vastamente diferente e o canal direito, espontaneamente, reproduzia pequenos trechos de som do *set*, tais como indicações do realizador. Inclusivamente, este mesmo episódio continha ainda uma cena inquietante e absolutamente insólita, na qual ouvimos as falas de *takes* diferentes em simultâneo. Isto levou-me, em primeira instância, a questionar se esta mistura teria sido feita intencionalmente, devido aos outros problemas técnicos da série. Posteriormente, comecei a ponderar se esta mistura poderia ter sido fruto de um acidente de restauro da RTP Arquivos e que, provavelmente, a versão a que havia assistido não deveria ser igual à que teria sido transmitida inicialmente em 1994. Esta hipótese parecia-me ser a mais plausível, dada a atenção e o trabalho distinto desta instituição em preservar e recuperar o seu arquivo histórico, desde 2004 (Serafim, 2005).

Eventualmente, e devido à inquietação que esta mistura de áudio verdadeiramente ímpar me provocou, inferi que, na verdade, independentemente de esta mistura ter sido

² Disponível no *site* online da RTP Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt> .

distinta da intenção original do realizador, teria de, de algum modo, ser reconhecida, pois, tal como eu, outros terão assistido a esta versão e, dado não existir nenhuma outra versão da série disponível atualmente, apagar esta versão e trocá-la por uma suposta versão ‘original’ revelar-se-ia uma traição à memória que o espetador poderá ter criado com esta série. A versão resultante da digitalização, num movimento perverso, cria uma falsificação que deverá ser tida como legítima, atestado pela relação que os espetadores com ela criaram e pela exposição pública que lhe permitiu essa mesma relação, assim como a sua difusão. Ademais, a meu ver, desta mistura de áudio resultante surgem novas interpretações, com novos significados e uma interessante complexidade diegética que, ao ser desenterrada, quase parece sugerir que esta seria a narrativa primordial da novela, uma substância fugaz escondida por entre a matéria da série. O ‘novo’ som reveste-a de uma interessante dimensão semiótica, na medida em que, acoplada das representações e argumento, amiúde, inconvincentes, nos ejeta espontaneamente para um novo espaço na sua diegese, expondo a sua artificialidade. Na minha ótica, é do próprio som da novela que surge uma obra que nos revela o aparelho que a está a produzir.

Entusiasmado com as possibilidades que uma versão destas acarreta, planeei, inicialmente, que esta dissertação contivesse uma componente prática, na qual produziria um restauro de *Homens de Passagem*, nomeadamente do seu primeiro episódio, reconstruindo o seu som, a partir da gravação de novos ambientes na ilha da Madeira, nos mesmos locais onde a série terá sido gravada, novo *foley* e efeitos sonoros para a série, de forma a hipotisar a viabilidade de um método menos ortodoxo na prática do restauro, abraçando o anacronismo que isso acarretaria. Desta forma, o restauro situar-se-ia possivelmente num limbo ambíguo e imaginado, a nível temporal e antropológico. Procedi, portanto, à gravação destes ambientes com recurso a gravadores portáteis e comuniquei a minha intenção do restauro, tanto à RTP Madeira, como ao realizador da série, António Plácido, os quais reagiram animados com o resultado que daí poderia surgir, mesmo que para fins académicos.

Ao longo da minha pesquisa, tomei conhecimento de que os únicos materiais restantes da série consistem nas próprias cassetes *master* para emissão e nas suas subsequentes digitalizações, e que os direitos da série são detidos pela própria RTP. Posto isto, e dado que o meu trabalho incidiria principalmente sobre o som, notifiquei de modo protocolar a RTP Arquivos acerca da minha intenção de trabalho e requisitei a cedência de uma cópia digital dos conteúdos do primeiro episódio da série, explicitando a natureza puramente académica deste restauro e que não haveria qualquer tipo de exploração comercial

nem de exposições públicas deste objeto, mantendo-o apenas em circuito fechado. Porém, e mesmo após recurso da decisão através da administração da RTP Madeira, não me foi permitida a realização deste trabalho, pois, de acordo com o regulamento da RTP Arquivos, os materiais só poderiam ser utilizados na íntegra e não poderiam ser alterados ou modificados de qualquer forma para quaisquer fins, sob risco de consequências legais.

Com desânimo, mas com um certo grau de compreensão relativamente a este parecer, julguei que a minha dissertação poderia ter perdido o seu fundamento. No entanto, e após muita reflexão ensimesmada, na necessária reestruturação da minha dissertação, surgiram-me dúvidas sobre a natureza dos objetos que tenho em mãos nesta pesquisa. Primeiro, questionei-me sobre o grau de autenticidade das cópias digitais disponíveis, dado que a série, originalmente, teria um suporte analógico em cassete e que este processo de digitalização poderia causar, de alguma forma, alterações no material audiovisual. De seguida, questionei-me sobre as próprias cassetes no momento dessa digitalização e sua autenticidade. Afinal, as cassetes degradam-se naturalmente com o tempo³ e, dado que a novela terá sido emitida inicialmente em 1994, certamente já teriam sinais desse desgaste no som e na imagem. Pareceu-me inevitável pôr em causa a autenticidade dessas cassetes por se encontrarem degradadas, mas esta questão agravou-se quando percebi que, mesmo no instante de emissão inicial, o que atingia os ouvidos e os olhos dos espetadores poderia ser consideravelmente diferente, devido à multiplicidade de diferentes configurações de equipamentos que estes poderiam ter para ouvir e ver a série em sua casa, ao contrário da configuração dos cinemas, onde os equipamentos me pareciam ser, de certa forma, padronizados. Ao tentar atingir uma manifestação material e tangível da experiência autêntica de *Homens de Passagem*, pareciam-me surgir, de súbito, novos obstáculos para obter essa resposta. Ademais, seria impossível ignorar a recusa por parte da RTP Arquivos e o paradoxo que implicava, na medida em que eu estaria a ser impedido de possivelmente comprometer a autenticidade de um objeto que, em si, aparentava ser, de algum modo, inautêntico.

Por fim, estrondeiam derradeira e inevitavelmente as questões que estabelecem o fulcro da minha dissertação: tendo em conta a relevância cultural e a proteção jurídica da digitalização de 2019, será esta, de facto, uma falsificação? O que poderá, então, constituir uma falsificação no domínio do restauro audiovisual? Qual será o som original de *Homens de Passagem*?

³ De acordo com o *Preservation Self-Assessment Program (PSAP)*, publicado pela University of Illinois at Urbana-Champaign, disponível em <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/videotape#betacam>. Acedido a 3 de julho de 2024.

Objetivos e hipóteses

Um dos objetivos desta dissertação é o de, através de um especial enfoque na componente do som, demonstrar o anacronismo, a ambiguidade e a subjetividade intrínsecos ao processo do restauro audiovisual e cinematográfico, não como um défice ou lacuna a ser compensada, mas sim como um aspeto inescapável do cinema, em toda a sua produção, e sob uma perspetiva que se baseia na reversão do platonismo levada a cabo por Deleuze, na tentativa de comparar as diferentes abordagens a esta atividade. A autenticidade no restauro audiovisual revela-se algo permanentemente evasivo e o som é um aspeto imprescindível para o meu argumento, na medida em que a sua evolução e modificação tecnológica ao longo das décadas em todas as suas etapas e fases de produção originou experiências audiovisuais e expectativas que tornam um restauro de som autêntico inatingível no cinema e inevitavelmente interpretativo e subjetivo, por mais tecnicamente informado que seja. Chion remata que —um espetador da década de 30 não ‘ouvia’ os sons da mesma forma que o espetador moderno⁴ (Chion, 2009, p. 38).

O segundo objetivo relaciona-se com o caso de estudo, a série da RTP Madeira, *Homens de Passagem*, nomeadamente com a sua versão de 2019, produzida pela RTP Arquivos. Pretendo demonstrar a legitimidade desta versão no contexto da História e da prática da preservação e restauro audiovisuais, apesar de ter tido origem num acidente durante a digitalização pela RTP Madeira. Esta versão é também, em si, relevante por causa do seu som e porque, exclusivamente através dele, novos sentidos e interpretações emergem, algo relativamente incomum. Pretendo, deste modo, que esta dissertação sirva para, potencialmente, salvar esta versão de ser descartada, dada a sua origem acidental, e para que esta possa ser preservada, devido à relevância cultural e artística que apresenta, do mesmo modo que a versão de 1994 o deverá ser.

O cinema revela-se frequentemente como uma forma de arte coletiva e julgo ser necessário encarar o restauro como mais uma etapa nesse processo. Nesta dissertação, este é um fator positivo para o restauro, catalizador para a criação do novo e para a proliferação do cinema. Interessa-me particularmente a abordagem e análise com base no conceito de simulacro, pois, como é minha intenção demonstrar, creio que deste surge uma vasta amplitude de possibilidades artísticas ao restaurador e porque esta é uma ideia que, em

⁴ Tradução livre

retrospectiva, já foi indubitavelmente posta em prática, com mais ou menos resistência ou consciência.

Por fim, outro dos objetivos desta dissertação é também o de contribuir e acrescentar valor ao estado da arte no que a este assunto do restauro audiovisual concerne, na medida em que, tal como referi anteriormente, esta é uma área ainda carente de consenso dentro da comunidade de preservação audiovisual e de uma estrutura metodológica sólida e convencionada (Ricci, 2008, p. 435). Será também um trabalho com impacto, na medida em que existem poucas obras que abordem, de uma forma mais abrangente, o som simultaneamente na teoria e na prática do restauro audiovisual, e que discutam analiticamente os efeitos do restauro nas relações audiovisuais, no contexto das obras. Desta forma, julgo que a relevância desta dissertação se relaciona precisamente com esta escassez de discussão teórica sobre a intangibilidade de autenticidade no restauro e, para além disso, de discussão teórica sobre o som no restauro. Esta dissertação coloca-se numa posição incomum, na medida em que se alia às poucas perspetivas alternativas e disruptivas sobre o restauro e se estabelece em fundamentos relativos ao som.

Dada a situação de *Homens de Passagem*, coloquei várias hipóteses, testadas contra as perspetivas presentes na literatura e as do próprio realizador da série. A primeira hipótese prende-se com o simples facto de esta versão de 2019 ser, de facto, um restauro, e para esta, tentei encontrar uma definição consensual daquilo que poderia constituir um restauro ou, de outra forma, o que é que não permitiria que uma versão fosse considerada um restauro. Dado que concluí não existir um consenso em relação a qualquer uma destas questões, deduzi que o facto de esta versão constituir ou não um restauro não seria justificação suficiente para a sua legitimação, pois muitos restauros controversos ainda hoje são criticamente celebrados e preservados pela sua importância na História da obra. A terceira hipótese relaciona-se com a natureza digital desta versão, resultante de uma digitalização das cassetes preservadas em arquivo pela RTP Madeira. A minha pesquisa demonstrou que as decisões dos arquivos e da comunidade de preservação audiovisual sobre as obras sempre foram passíveis de serem negociadas consoante as possibilidades tecnológicas disponíveis e que as práticas que há algumas décadas atrás seriam consideradas permissíveis para a apresentação das obras, hoje seriam impensáveis, uma preocupação que se encontrará em permanente atualização. Deste modo, não existe uma configuração estável, una e concreta de apresentar as obras preservadas.

Por fim, a última hipótese colocada refere-se ao facto de que esta versão é notoriamente diferente da versão que fora emitida em 1994, da intenção do autor, e é resultante de um acidente, não de uma decisão humana e deliberada. Através de exemplos históricos do cinema, procurarei demonstrar que a multiplicidade de versões de um filme é uma consequência orgânica e recorrente, que a hierarquização das versões por autenticidade acarreta consequências a nível cultural e historiográfico, que a intenção do autor não deverá ser tido como um fator decisivo na determinação da autenticidade de uma versão, e que os desenvolvimentos tecnológicos exacerbaram o número de diferentes configurações em que uma obra poderá ser apresentada atualmente, destabilizando a experiência cinematográfica do espetador enquanto conceito tangível e discreto.

Metodologias

Dados os objetivos e hipóteses que se colocam para a pesquisa, nesta dissertação, recorrer-se-á a um campo metodológico assente na pesquisa bibliográfica e no trabalho de campo, nomeadamente, na realização de entrevistas. Esta dissertação exige um conhecimento rigoroso das práticas de preservação e restauro, das suas tendências e princípios éticos das suas principais insituições, assim como da história tecnológica do cinema e da prática dos realizadores, no que concerne ao restauro, às versões e ao uso da tecnologia na reprodução das suas obras, ao longo das décadas. Posto isto, basear-se-á na acumulação de informação a partir de uma pesquisa bibliográfica que explore diferentes práticas entre culturas e épocas, de forma a melhor compreender o impacto da tecnologia na prática artística audiovisual, assim como o trabalho dos filósofos e ensaístas cujo pensamento sustenta, em grande medida, as perspetivas que desta pesquisa emergem. Por fim, as entrevistas deverão incidir sobre estes mesmos conceitos e perspetivas, aplicadas ao caso em estudo. A norma de citação adotada para esta dissertação é a da *American Psychological Association (APA)*, nomeadamente a *APA Style, 5th Edition*.

Na pesquisa bibliográfica – enquanto ponto de partida para a redação da escrita complementar –, propõe-se compreender o estado da arte relativo ao restauro audiovisual, especialmente aquele que aborda o som, de forma a reunir diferentes perspetivas e abordagens face ao processo de restauro e confrontar as contradições que daí surgem entre autores. Será também útil auscultar autores que abordam os aspetos técnicos dos processos de restauro sonoro em específico, de forma a estar adequadamente informado no momento de realização do restauro objeto desta dissertação. Procurarei, sempre que possível, complementar a

bibliografia com informação pertinente, no que respeita ao áudio, ou denotar a desatenção a esta componente, na bibliografia. Esta pesquisa incide em publicações, ensaios, artigos e livros sobre restauro audiovisual, com o intuito de obter perspetivas diversas a respeito dos aspetos éticos, filológicos e ontológicos do restauro, incluindo visões e abordagens mais tradicionais, assim como outras mais disruptivas e vanguardistas que se revelam essenciais para a natureza desta dissertação. Nestas publicações, procuro também estudos de casos específicos que abordem as dificuldades enfrentadas durante o seu restauro, ao nível de questões de autenticidade, proveniência de materiais e ética.

Para a análise audiovisual desta versão de 2019 de *Homens de Passagem*, procederei a empregar a estrutura de estudo de som fílmico sugerida por Michel Chion ao longo da sua obra, consideravelmente dedicada à teoria do som no cinema e à relação audiovisual nos filmes, assim como termos e conceitos cunhados pelo próprio. Partirei, assim, tal como sugere Chion, de uma posição que reconhece a interdependência entre a imagem e som de um filme e que nem um, nem o outro poderá ser analisado de forma dissociada, sob o risco de nos escapar contexto e elementos fílmicos altamente relevantes para os significados e efeitos que um filme produz (Chion, 2009, p. 5). A meu ver, análises, mais frequentes ao nível da imagem, que não discirnam esta relação pecam por insuficiência de rigor e são, infelizmente, demasiado comuns. Afinal, como preconiza o autor, —o Som não serve; ele é!⁵ (*op. cit.*, p. 88).

No trabalho de campo será empregue, principalmente, o método qualitativo, em entrevistas presenciais ou não-presenciais (recorrendo, por exemplo, a reuniões *online* via plataforma Zoom) ao realizador de *Homens de Passagem*, António Plácido, a membros da equipa da RTP Madeira encarregues do departamento de arquivo e preservação, nomeadamente Dinarte Martins e Bruno Silva, e ao realizador português Pedro Costa, devido ao seu trabalho relevante no contexto do restauro cinematográfico. Estas entrevistas serão levadas a cabo com recurso a registo de áudio (com a devida autorização dos entrevistados), dependendo do conteúdo da entrevista, assim como a sua transcrição, contextualização, interpretação e análise de conteúdo. Esta análise de conteúdo seguirá a definição escolhida por Carmo e Ferreira: —uma técnica de investigação que permite fazer uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações, tendo por objetivo a sua interpretação.¶ (Berelson *apud* Carmo & Ferreira, 2008, p. 269).

Estas entrevistas serão semiestruturadas e terão um carácter informal, de forma a permitir aos entrevistados discursarem o mais livremente possível, com o mínimo de

⁵ Tradução livre

condicionamentos à extensão das suas respostas. Por se focar, principalmente, na sua experiência empírica, podemos caracterizá-las como entrevistas clínicas, com questões abertas, seguindo a definição, novamente, de Carmo e Ferreira, que a estabelece como sendo —de duração tendencialmente longa, focada predominantemente sobre a vivência pessoal do entrevistado. O grau de interação entre entrevistador e entrevistado apresenta-se sob a forma de um quase-monólogo. (Carmo & Ferreira, 2008, p. 147).

1. O restauro audiovisual

1.1. Definição de restauro audiovisual

De forma a melhor compreendermos este restauro de *Homens de Passagem* de 2019, teremos primeiro que determinar o que se entende e se define por restauro na teoria. Desta forma, poderemos também perceber se este, devido às suas vicissitudes, poderá ou não ter esse desígnio. Como mencionei inicialmente, não existe uma definição de restauro aceite universalmente na comunidade de preservação audiovisual e este é um termo fluído e evolutivo (Stoddard, 2013, p. 4). Por esse motivo, e por razões demonstrativas, passarei, de seguida, a citar e comentar, ainda que não exaustivamente, algumas definições propostas por autores sobre este assunto.

A primeira publicação que aborda o aspeto técnico do restauro cinematográfico é *Restoration of Motion Picture Film* (2000), de Meyer e Read, e nesta lê-se que o restauro abrange "todo o espectro da duplicação cinematográfica, desde a duplicação mais simples com o mínimo de intervenções, até às mais complexas com um máximo de manipulações"⁶ (Read et al., 2000, p. 1). Estes afirmam, de uma forma mais geral, que o termo *restauro* é empregue quando —se criam diferenças entre os materiais com que se começa e os materiais com que se acaba (op. cit., p. 1). Paolo Cherchi Usai, cineasta e teórico italiano — ao qual irei ainda regressar no decorrer desta dissertação — define, por sua vez, o restauro como —um conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais que visam compensar a perda ou degradação do artefacto da imagem em movimento⁷ (Usai, 2019, p. 275). De forma semelhante, Raymond Borde escreve que —o restauro é a aplicação de tecnologias específicas a materiais degradados pelo tempo e pela Humanidade, de forma a restabelecer um filme o mais próximo possível ao seu estado original (Borde *apud* Stoddard 2013, p. 4). Enticknap estabelece que o restauro

encontra alguma forma de reproduzir a experiência de ver um filme no contexto e condições empíricas da sua produção e/ou receção originais, em circunstâncias nas quais o filme já não exista na sua forma original, as condições de visionamento já não existam ou ambas estas possibilidades. (2013, p. 12)

⁶ Tradução livre

⁷ Tradução livre

Busche defende que —um restauro é uma interpretação crítica, não uma melhoria artística do objeto (Busche, 2006, p. 8). Finalmente, e segundo o *The Film Preservation Guide*, o restauro é o processo através do qual se procura a reconstrução de uma versão específica de um filme. Tal envolve a comparação de todo o material disponível desta peça e a união de diferentes segmentos do todo deste material, de forma a constituir um produto final que respeite a sugestão da história de exibição desta peça e, caso necessário, que melhore a imagem ou o som para corrigir eventuais danos ao material. Kurttila adiciona que o restauro deverá tomar decisões criativas informadas e que respeitem a intenção do autor aquando da produção da obra (Kurttila, 2011, p. 10).

À partida, denotam-se conceitos semelhantes que atravessam as diferentes definições anteriores – o artefacto físico fílmico, o original fílmico e a autenticidade do filme – e são estes os elementos cruciais na discussão de uma eventual metodologia de restauro e do seu propósito. Denoto também uma grande tendência para se discutir o restauro audiovisual em termos somente da imagem, algo que eu julgo ser problemático pois despreza a complexidade que o som nos apresenta no contexto do restauro, como irei discutir posteriormente. Será importante aqui recordar que o cinema, enquanto arte reprodutiva, tal como as gravações sonoras, depende daquilo que Benjamin denomina de reprodução mecânica, isto é, necessita de máquinas para a sua criação e reprodução, além de, contrariamente à pintura, à literatura, fotografia ou às partituras musicais, necessitam de uma máquina para serem ‘__lidos’, ou seja, a máquina permeia todo o percurso da obra (Enticknap, 2013, p. 7). Julgo que estas definições são problemáticas, na medida em que almejam um original fílmico intangível que parece nunca se materializar, nem nos artefactos disponíveis do filme – sejam eles material como *prints* ou negativos –, nem no produto final do restauro, como iremos verificar. Para além disso, enquanto tornam implícito um artefacto original que se perdeu, não assumem à partida a sua ausência e orientam-se invariavelmente por esse objeto inacessível. Será necessária aqui uma distinção importante, e nem sempre patente na literatura de preservação cinematográfica, entre o original fílmico, enquanto produto dos processos de produção e montagem cinematográficos, sob a intenção do realizador – o filme *em si*⁸ – e os artefactos materiais físicos disponíveis, meramente simbólicos do mesmo.

⁸ É já o próprio Walter Benjamin que demonstra este objeto fílmico como ideal e intangível. Pela própria natureza do cinema, tudo o que poderemos aceder do filme serão apenas cópias ou o que este denomina de *reproduções técnicas* e, como tal, —não faz sentido interrogarmo-nos sobre qual será a autêntica (Benjamin, 2006, p. 216).

Entre as diferentes definições de restauro anteriormente apresentadas, também se salienta o factor da degradação material do filme. Podemos afirmar que o trabalho tradicional de restauro se concentra, na vasta maioria do tempo, na redução, eliminação e tratamento de ruído ou elementos perturbadores indesejados. De um modo geral, procura-se restabelecer o som e imagem —originais, o que, em si, também ergue algumas questões fundamentais, abordadas adiante.

Outro aspeto frequentemente abordado dentro da discussão de preservação audiovisual é o conceito da ética do restauro. Um dos primeiros autores a escrever sobre esta temática, Raymond Borde refere que esta se guia por um princípio moral de respeito entre restauradores pelas intenções, pelo produto artístico em si e pelo contexto historico-cultural da obra (Borde *apud* Lauber, 2019, p. 27). A *International Federation of Film Archives*, ou FIAF, afirma, no seu código de ética que —os arquivos filmicos têm um dever de respeito aos materiais originais ao seu cuidado, enquanto esses materiais permanecerem viáveis⁹ (FIAF, 2008, p. 3), enquanto que a americana *Association of Moving Image Archivists*, ou AMIA, no seu código de ética, refere que faz parte do seu dever —restaurar e preservar artefactos sem alterar os materiais originais, quando possível (...), documentar adequadamente quaisquer decisões de restauro/preservação e fazer decisões em linha com as intenções dos criadores, quando apropriado¹⁰ (AMIA, 2023, p. 1).

No entanto, estas noções de ética também sofreram as suas críticas, nomeadamente por parte de Enticknap, e apresentam algumas incongruências, que serão exploradas ao longo desta dissertação. Será importante ressaltar que, apesar de estas serem instituições de relevo, não existe ainda um consenso sobre padrões éticos a seguir no restauro audiovisual e as abordagens entre arquivos dedicados à preservação e outros dedicados a fins comerciais são notavelmente distintas (Lerouge & Billeaud, 1996, p. 8), mas ambas configuram práticas comuns e edificantes na área do restauro e de relevância para esta dissertação.

Para o caso de *Homens de Passagem*, notamos que a sua versão disponível na RTP Arquivos poderá ser considerada um restauro, de acordo com algumas destas definições, mas não de acordo com outras. Esta, em grande medida, é uma duplicação digital da versão contida nas cassetes utilizadas originalmente para emissão, disponíveis no arquivo, sendo que a maior diferença entre a versão atual da RTP Arquivos e a da emissão de 1994 se deve ao

⁹ Tradução livre

¹⁰ Tradução livre

facto de que aquela possui áudio stereo, enquanto que esta tem apenas áudio mono¹¹. No seguimento de uma ação massiva de digitalização em 2019, por parte do arquivo da RTP Madeira, e devido a um acidente na digitalização, este áudio stereo contém, no canal direito, áudio do *set* que era suposto ter sido omitido na mistura final, sendo que este não consta na mistura mono. Afinal, o canal direito desta mistura de áudio consiste nestes sons ausentes da mistura mono, enquanto que o canal esquerdo é uma cópia da mistura mono. Importará realçar que estes sons ausentes consistem no som do *set* no momento das gravações, e que numa cena, que decorre num café da Marina do Funchal, consiste no áudio da perche gravado originalmente em cena, dado que esta, após ser gravada, necessitou de ADR, isto é, de re-gravação do diálogo em estúdio, devido ao ruído de obras nas proximidades (Plácido, 2017). Assim, a versão da plataforma da RTP Arquivos contém, nesta cena, o áudio gravado *in loco* durante as gravações em simultâneo com o ADR e a mistura de som final, algo que, em primeira instância, é extremamente incomum.

Outra diferença realçada, em entrevista a Bruno Silva, membro do arquivo da RTP Madeira, é de que a qualidade de imagem desta versão digitalizada é melhor, afirmando que —a própria digitalização também, de certa forma, melhorou um bocadinho o original. (...) Nós emitíamos antes em SD¹² e passamos a emitir em HD¹³.¹⁴

Assim, esta versão é, de facto —uma duplicação simples com um mínimo de intervenções (Read et al., 2000, p. 1) e —visa compensar a perda ou degradação do artefacto da imagem em movimento (Usai, 2019, p. 275), pois esta perda é uma inevitabilidade eventual, mas não —restabelece um filme o mais próximo possível ao seu estado original (Borde *apud* Stoddard 2013, p. 4). Esta ambiguidade em respeito ao restauro será aprofundada ao longo dos próximos capítulos, com exemplos semelhantes a este de *Homens de Passagem*. Os casos de restauros que aprofundarei posteriormente nesta dissertação apresentam-se também como contradições diretas de algumas destas definições, precisamente pelas questões que suscitam relativamente a estes aspetos fulcrais ao restauro.

¹¹ Em 1994, a emissão da RTP Madeira seria realizada com áudio mono.

¹² Standard Definition

¹³ High Definition

¹⁴ Citação de entrevista a Bruno Silva, incluída no Anexo 2 – Bruno Silva e Gil Rosa, p. xxiv.

1.2. O restauro de áudio

1.2.1. Materiais audiovisuais

Tratando-se de um contexto de restauro, para se falar da degradação nos materiais de suporte do som no cinema, é necessário também abordar os materiais em si.

O primeiro material a ser utilizado para cinema era a película de nitrocelulose, ou *nitrate*, a qual, como todas as outras seguintes, continha uma emulsão fotossensível, que, ao ser exposta à luz e, posteriormente, ser revelada, produzia a imagem do filme. Este *nitrate* é um material altamente inflamável e explosivo, que deu origem a diversos incêndios desde o início da sua utilização, devido à sua elevada volatilidade (BFI, 2022). Após esta época, determinou-se que a película com base de acetato de celulose, ou *safety film*, seria suficiente para a preservação das películas a longo prazo, mas hoje sabe-se que este é praticamente tão instável quanto o nitrocelulose, apesar da ausência de risco de incêndio ou de explosão. Atualmente, considera-se o poliéster a base para película mais estável e resistente, com uma expectativa de vida útil muito mais longa (Read et al., 2000, p. 2). Em geral, os materiais utilizados para cinema são meios instáveis, pois foram concebidos, desde a sua génese, como um meio efêmero, com o menor custo possível, em detrimento de abordagens que visassem a preservação a longo prazo (*op. cit.*, p. 31).

Relativamente aos materiais de suporte de áudio em cinema, Enticknap divide a história tecnológica da seguinte forma aproximada:

- **antes do *sound-on-film*** (antes do fim da década de 20 do séc. XX)
- ***sound-on-film* analógico** (fim da década de 20 até ao início da década de 90)
 - *soundtracks* de som ótico (fim da década de 20 até ao início da década de 50)
 - *soundtracks* de som magnético (início da década de 50 até ao início da década de 90)
- **som digital** (desde então) (Enticknap, 2013, p. 116)

Antes da década de 30 e após o surgimento dos coloquialmente chamados *sound films*¹⁵, os suportes sonoros consistiam, principalmente, em discos de cera cuja reprodução num gira-discos era sincronizada com a imagem. Por sua vez, a maioria dos filmes realizados desde a década de 1930 até meados da década de 1950 utilizam som ótico (*optical sound-on-*

¹⁵ Aqui, Campanini refere-se ao equívoco comum de que filmes como *The Jazz Singer* (1927) e *Lights of New York* (1928) teriam sido os primeiros filmes ‘sonoros’, quando isto não se verifica (Campanini, 2014, p. 67). Na verdade, são somente os primeiros com mais sucesso comercial (Finn, 2012, p. 1).

film ou *optical soundtrack*) como meio de suporte sonoro, localizado num espaço de 3mm entre a imagem na película e as perfurações. Desta forma, qualquer duplicação da película duplica também a faixa sonora e esta sofre os mesmos danos que a imagem.

O uso massivo do som magnético teve o seu início no início da década de 50, principalmente por ser mais flexível que o som ótico, consistindo na gravação do áudio sobre uma película (ou fita) coberta com um óxido magnético (Enticknap, 2013, p. 121) e, para efeitos de mistura e acessibilidade, seria frequentemente utilizado em três faixas separadas de áudio: diálogos, música e efeitos sonoros (Kurttala, 2011, p. 45). No entanto, seria comum produzir também uma cópia ótica desta fita, para ser depois possível produzir um *composite print* do filme, que inclui uma mistura de final de áudio e a imagem final (obtida após o *color timing*¹⁶). Deste *composite print* serão produzidas os *internegativos*, a partir dos quais as cópias para distribuição são feitas (Campanini, 2014, p. 102). No final, a cópia ótica do áudio é mantida para preservação em arquivo (Enticknap, 2013, p. 126).

Os sistemas de reprodução de áudio para cinema também estão equipados com filtros padronizados e específicos, os quais sofreram modificações e substituições diversas vezes ao longo das décadas e afetam notavelmente o caráter do som. Estima-se que existem cerca de 350 diferentes combinações de tecnologias de reprodução visual e de áudio, resultando no mesmo número de diferentes formas de apresentação de filmes, logo, uma obra poderá ter diferentes aspetos e ser distribuída em vários formatos, dependendo do equipamento disponível *in loco* para a projeção e reprodução audiovisual em cada cinema ou teatro (Verscheure et al., 1995, p. 266).

No caso de *Homens de Passagem*, em entrevista ao realizador António Plácido, inferi que, por se tratar de uma série de televisão produzida em 1994, as cassetes *master* utilizadas para emissão são de formato Betacam SP, um formato analógico de áudio e vídeo, de fita magnética¹⁷, produzido pela Sony desde 1986, que se tornou um standard para a indústria de televisão até à adoção dos suportes digitais (Tozer, 2013, p. 458). As câmaras Sony agregadas à tecnologia Betacam SP teriam dois *inputs* de áudio. Aliás, Betacam SP terá sido inclusivamente o formato no qual a série terá sido gravada, com áudio e imagem captados em

¹⁶ Também denominado de *color grading*, consiste no processo que determina o contraste e a densidade da imagem na película, através do controlo, no domínio analógico, da duração da sua exposição (Enticknap, 2013, p. 189).

¹⁷ Segundo o *Preservation Self-Assessment Program (PSAP)*, publicado pela University of Illinois at Urbana-Champaign, disponível em <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/videotape#betacam>. Acedido a 3 de julho de 2024.

simultâneo para as cassetes. A série terá sido emitida com áudio mono, e imagem em formato 4:3. Atualmente, verifica-se que as cassetes de Betacam SP poderão sofrer uma perda do seu sinal devido à sua idade, ou devido a danos derivados de fungos ou decaimento estrutural da sua fita. Esta informação é importante de forma compreendermos os materiais associados aos artefactos de *Homens de Passagem*, no contexto da sua preservação e restauro, e compreendermos melhor o que o processo de restauro requerirá do restaurador.

1.2.2. Processo de restauro

Um projeto de restauro incia-se, segundo Leo Enticknap, por um de três possíveis motivos: pela redescoberta de filmes perdidos ou incompletos, por iniciativas de pesquisa cinematográfica ou por decisão de restaurar material já preservado em arquivo (Enticknap, 2013, p. 130). É necessária uma boa e meticulosa preparação para se iniciar um trabalho de restauro, com uma recolha extensiva de todos os materiais do filme, de forma a compreender o seu contexto e ser feita uma avaliação do estado do filme, dos melhores materiais disponíveis e a possibilidade de se efetuar o restauro, dado que muitas obras são impossíveis de restaurar, por se encontrarem em más condições. Aqui, o objetivo será sempre recorrer ao mínimo de materiais possíveis, por razões de custos e da introdução de eventuais inconsistências com a versão original final (Kurttila, 2011, p. 44).

Os materiais com que o restauro de áudio lida são, na sua vastíssima maioria, analógicos e estes materiais são depois convertidos em informação digital. Para tal, o primeiro passo consiste em ter disponíveis os melhores equipamentos possíveis para reproduzir os formatos dos materiais e, de seguida, ter conversores A/D (analógico para digital) da melhor qualidade possível para a digitalização do áudio. A *The Library of Congress in the United States* declarou que o *standard* para a digitalização é uma *sample rate* de 96kHz e *bit depth* de 24-bit, no formato *Broadcast Wave Format* (BWF ou .wav) (Kurttila, 2011, p. 45). A situação de *Homens de Passagem*, por exemplo, por ter um suporte Betacam SP em fita magnética, implicaria a digitalização das cassetes, através da sua leitura por um leitor/gravador Sony de cassetes Betacam SP, tal como o que fora utilizado para a digitalização dos materiais da novela nas instalações da RTP Madeira.

No âmbito do trabalho digital, as ferramentas digitais permitem uma extensão enorme de possibilidades de correções e tratamento, através de inúmeros parâmetros ajustáveis. *Digital signal processing*, ou DSP, é uma técnica que envolve a generalidade das

operações utilizadas no âmbito do restauro digital, tais como filtragem, equalização, análise espectral, *denoise*, *declick*, etc, e permite a implementação de processos lineares e não-lineares muito complexos, o que não é possível no domínio analógico (Kurttila, 2011, p. 27). Um dos programas de *software* mais utilizados neste tratamento é o *iZotope RX*.

Nesse sentido, é necessário um cuidado ao utilizar estes *softwares* automáticos, pois estes não discernem um ruído causado pelo desgaste, de outro ruído que faz parte da *soundtrack*. Por exemplo, é praticamente impossível o *software* distinguir *clicks* e *pops* de desgaste do crepitar de uma fogueira numa cena do filme. Desta forma, um princípio a seguir poderá ser o seguinte: o ruído inerente ao suporte material e ao equipamento de captação e reprodução deverá ser cuidadosamente discernido, mantido e preservado, por já se encontrar na exibição original do filme. É possível, no entanto, também que o *software* induza artefactos digitais, isto é, distorções causadas pelo seu uso inadequado ou indesejado. Parte da preocupação do restauro é evitar ao máximo o aparecimento destes artefactos no restauro e determinar os parâmetros mais adequados nesse sentido (Campanini, 2014, p. 92). Por estas razões, é comum existirem também abordagens híbridas, combinando técnicas fotoquímicas e digitais para a componente de imagem (Enticknap, 2013, p. 81). No entanto, atualmente, o restauro de áudio é, em grande medida, realizado por métodos digitais, excetuando casos nos quais, por motivos éticos ou culturais, é utilizada uma abordagem analógica (*op. cit.*, p. 122).

Assim que o restauro é concluído, este é transferido para os formatos desejados para o filme ser apresentado, tipicamente salvando cópias digitais em diferentes tipos de compressão (para acesso geral e para arquivo) e uma cópia em película, caso seja o desejado. É prática comum transferir um filme para película depois de este ser restaurado digitalmente (Conrad, 2021, p. 31), mas tal nem sempre se verifica. Um produto final analógico é preferível, mesmo em casos de restauro digital, pois é aceite que um filme em suporte de película de acetato tem uma esperança média de vida de cerca de 100 anos e mais ainda se for conservada em condições ideais (Belton, 2002, p. 114). No caso de um restauro digital, é desejável que se procure preservar também os materiais digitais criados durante o projeto (Enticknap, 2013, p. 128).

Quanto à versão de *Homens de Passagem* disponível online, e de forma a melhor compreender o seu contexto, será imprescindível perceber o que ocorreu no processo de digitalização e a levou a ficar com esta mistura peculiar de som. Em primeiro lugar, os leitores de Betacam SP presentes nas instalações da RTP Madeira têm quatro canais de áudio,

tanto de *input*, como de *output*. Em primeiro lugar, deverei salientar que Plácido refere que este procedimento se desenrolou sem a sua presença ou supervisão. No momento de finalização das cassetes *master* da novela para emissão, os canais 1 e 3 terão sido utilizados para o áudio de emissão¹⁸ e nos canais 2 e 4 permaneceu o som ambiente do *set* não editado, que não terá sido emitido em 1994. No momento de digitalização, e tendo em conta que todos os episódios começam com som igual em todos os canais (seja no genérico ou na recapitulação do episódio anterior), por acidente, não terá sido reconhecido que o áudio dos canais seria diferente, e o ficheiro final foi exportado com uma mistura dos canais 1 e 3 à esquerda e os canais 2 e 4 à direita, obtendo, assim, o som que temos na versão disponível no *site* da RTP Arquivos. Podemos ver esta ocorrência como um erro que deverá ser retificado, mas o meu objetivo nesta tese é demonstrar que deste acidente, surgiu um erro, de facto, artisticamente produtivo e relevante.

No caso de *Homens de Passagem*, a reunião de materiais para um processo de restauro seria uma tarefa simples, dado que o arquivo da RTP Madeira possui em preservação as cassetes utilizadas para emissão, assim como cópias destas. No entanto, afirmam que não se encontram em arquivo quaisquer materiais brutos da série, nomeadamente, de áudio ou de imagem. Apesar da autenticidade da versão disponível na RTP Arquivos ser debatível, em primeira instância, será necessário também reconhecer esta como parte dos materiais associados à série, como demonstrarei em capítulos posteriores. De seguida, seria necessário recolher um guião da série, com argumento original da autora madeirense Maria Aurora. A recolha de materiais brutos relativos à música seria difícil, dado que, segundo Sandra d’Oria, filha do compositor Luís Filipe Aguiar, os *masters* das músicas, em suporte cassete DAT, encontram-se perdidas, após a morte do pai¹⁹. Portanto, o restaurador teria de trabalhar, admitindo um método tradicional de restauro, apenas com base no conteúdo preservado nas cassetes dos arquivos da RTP Madeira e no guião da série.

Dada a manutenção que o arquivo da RTP Madeira efetua com os seus conteúdos, as cassetes de *Homens de Passagem* deverão apresentar alguns sinais de desgaste no seu sinal, mais a nível da imagem, do que do som, devido às várias vezes em que terão sido

¹⁸ O áudio de emissão da RTP Madeira consiste em dois canais iguais, em LR, obtendo um som mono. Aliás, o próprio leitor já possui um canal de *output* dedicado apenas à mistura dos canais 1 e 3.

¹⁹ A partir de entrevista a Sandra d’Oria.

reproduzidas, segundo Bruno Silva. No entanto, será inevitável o decaimento eventual destes materiais no futuro, o qual conduzirá à degradação irreversível e tangível do seu sinal. Antes disso, eu julgo ser importante realizar-se um restauro que procure simular o melhor possível aquilo que terá sido a emissão original de 1994, nomeadamente, com áudio mono em semelhança à emissão, algo que a versão disponível online na plataforma da RTP Arquivos, evidentemente, não concretiza.

Neste sentido, será importante debruçarmo-nos sobre a atividade de preservação em si e sobre a atitude e metodologias dos arquivos para com os seus conteúdos, de forma a posicionarmos o caso de *Homens de Passagem* no panorama geral e compreendermos a postura ética e profissional da RTP Arquivos.

2. Preservação e arquivos

A preservação consiste na totalidade de atividades que sustentam a sobrevivência e acessibilidade à herança audiovisual, que inclui os processos de duplicação, conservação, restauro, assim como a salvaguarda dos processos técnicos, tecnológicos e de apresentação, para a proteção e posterior apresentação de um filme ao público (Edmondson, 2016, p. 6). A preservação das obras é também uma matéria relevante a ser abordada quando se discute o tópico do restauro, pois boas práticas de preservação permitem uma maior longevidade dos filmes e uma diminuição de eventuais trabalhos de restauro que possam ser necessários. Desta forma, deveremos ter o restauro em conta enquanto elemento de um propósito maior que é, de facto, a preservação.

Segundo o especialista em restauro Robert Gitt, a preservação consiste na transferência de algo de um meio ou suporte instável para outro mais estável. Como tal, este é um processo contínuo sem um fim determinado e em constante atualização, em que se incluem o manuseio dos materiais, o seu armazenamento, duplicação e, finalmente, o seu acesso. O objetivo final é a extensão da ‘vida útil’ da peça e a duplicação tende a ser uma inevitabilidade. No entanto, existem casos nos quais é necessário um compromisso no que toca à decisão informada e consensual por várias partes (quando possível, do próprio realizador) das características que se pretendem proteger e as que podem, e até quanto podem ser alteradas, o que torna todo o processo algo mais humano e social do que propriamente uma prática meramente técnica ou hermética (Kurttila, 2011, p. 59).

No domínio do som, entre estas decisões encontram-se, por exemplo: a) de quais artefactos e ruídos retirar e em que medida; b) quais materiais e versões favorecer; c) a necessidade de alterar a sincronia do som com a imagem; entre outros aspetos (*op. cit.*, p. 10). Todo este processo torna-se um trabalho tão inevitavelmente ambíguo, subjetivo e interpretativo quanto científico e rigoroso (Busche, 2006, p. 18). Aliás, o restauro em cinema apresenta, de antemão, um problema interessante na sua prática: não existe nenhum restauro objetivamente correto. Mesmo que dois restauradores diferentes restaurassem a mesma obra, com acesso aos mesmos materiais e igualmente informados sobre o objeto de estudo, obteriam dois resultados diferentes, devido a todos os fatores e decisões subjetivas envolvidas no processo (Read et al., 2000, p. 79). A mão do restaurador e de toda a equipa de preservação, assim como as suas considerações e decisões subjetivas, afetam o próprio filme e a sua apresentação, algo que, a meu ver, reforça o aspeto comunitário e coletivo do cinema, ao longo da vida das obras, para além do seu processo de produção e da sua noite de estreia.

Existem diversas razões para a degradação ou a perda total de filmes. Uma delas é económica: filmes que já não são considerados lucrativos são negligenciados ou destruídos (Read et al., 2000, p. 2). Outra razão para a degradação de filmes prende-se com a necessidade de espaço para armazenamento, levando ao descartar de películas. Por fim, à medida que a tecnologia do cinema e a sua linguagem se desenvolveu, o desprezo pelos filmes antigos, vistos como mais —primitivos—, levou a que muitos destes fossem também descartados (Kurttila, 2011, p. 13). Ademais, inicialmente, o descarte dos materiais originais das obras era comum, pela sua preservação não apresentar, antes do advento da televisão na década de 50, qualquer tipo de vantagem financeira para os estúdios que as produziam, pois a sua destruição constituía também uma medida anti-pirataria e, porque, por fim, acreditava-se que os materiais rapidamente se decomporiam (Enticknap, 2013, p. 46).

O processo de preservação acaba por se revelar discutivelmente mais fundamental para esta extensão de ‘vida útil’ do que o próprio restauro. Uma duplicação soará sempre mal e terá um aspeto defectivo, se o material de onde esta tiver sido duplicada for, em si, defeituoso ou se o seu conteúdo audiovisual for insatisfatório. O restauro poderá auxiliar numa melhoria da qualidade do som, mas não é capaz de tornar algo mal captado em algo que

soa bem²⁰. Neste sentido, a prioridade será sempre ter uma boa cópia no momento da preservação, a qual se torna a base de um projeto de restauro com sucesso.

Neste capítulo, irei abordar o contexto histórico do aparecimento dos arquivos fílmicos e audiovisuais, assim como o seu desenvolvimento e algumas problemáticas acerca das suas metodologias. Por fim, irei contextualizar a atividade dos arquivos da RTP Madeira neste plano da atividade arquivística e comparar a sua abordagem com as instituições e as práticas comuns desta área, de forma a compreendermos a relevância da versão digital de *Homens de Passagem* que se encontra disponível *online*, assim como a sua posição e interesse no contexto da obra.

2.1. Contexto histórico

O clima político Ocidental para com o cinema, até à década de 20, era um de desdém, sob a narrativa de que este produzia obras efémeras de baixo nível, ao invés de algo com mérito de ser preservado. Foi apenas devido à descoberta da degradação das películas de nitrocelulose e ao movimento arquivístico dentro do nicho intelectual fílmico europeu da década de 20 que se estabeleceu a necessidade de se criarem estruturas de preservação de filmes e que vieram a fundar essas mesmas instituições ao longo da década seguinte (Enticknap, 2013, p. 16). Como tal, a prática do restauro, inevitavelmente aliada à preservação destes filmes, tornou-se um interesse quase imperativo a partir da década de 30 do século passado, na qual se começou, principalmente, a formação dos primeiros arquivos de cinema e a partir da década de 70 desse século, na qual os estúdios de Hollywood e autores como Scorsese sensibilizaram o público para a necessidade da existência de programas de preservação de obras de cinema (Lauber, 2019, p. 11). A história das instituições de preservação cinematográfica é uma permeada de instituições públicas e privadas, de tecnologias, indivíduos e processos que moldaram a sua prática ao longo das décadas.

Em 1938, forma-se a *International Federation of Film Archives* (conhecida pela sigla francesa FIAF), a partir de várias instituições europeias dessa época e, com ela, estabelecem-se também os princípios de arquivo de cinema, que se mantêm, em grande medida, intactos até hoje, assim como a distinção do restauro enquanto atividade (Enticknap, 2013, p. 50). As

²⁰ Esta frase vai também ao encontro também de uma ideia de Benjamin, quando afirma que: —As circunstâncias que poderão afectar o produto da reprodução técnica da obra de arte podem deixar intacta a obra em si (Benjamin, 2006, p. 211).

duas entidades com mais relevo nesta área, atualmente, são, justamente, a FIAF, europeia, e a AMIA (*Association of Moving Image Archivists*), norte-americana.

No entanto, apesar destas instituições serem distintas nesta área, não deverão passar em claro sem colocarmos os seus métodos em questão. Um traço demarcante da perspetiva permeante nas instituições europeias pré-FIAF e dos pioneiros de arquivo era a sua antipatia para com a cultura popular e *mainstream*, sendo que, até hoje, arquivos comerciais e os seus membros estão proibidos de se tornarem membros da FIAF, sob o pretexto de uma oposição a qualquer tipo de comercialização da atividade de arquivo de cinema (Enticknap, 2013, p. 60). Podemos inclusivamente verificar que foi no seio do nicho intelectual de cinema da década de 20 – o mesmo que veio a dar origem a estas instituições – que se moldou o estudo e a crítica do cinema, no sentido de priorizar e glorificar o *auteur* e o realizador enquanto força criativa, particularmente em França e na Alemanha, numa tentativa de se distanciar das condutas hegemónicas de Hollywood no *mainstream* (*op. cit.*, p. 156).

A forma como estas entidades decidem a prioridade de certas obras em relação a outras é um ponto importante a discutir e escrutinar. O que podemos comprovar é que a canonização crítica de um filme leva-o a ser tomado como prioridade a ser preservado ou restaurado, mesmo em casos de filmes que não se encontram em risco de se perderem ou que já tenham sido alvo de restauro, como é o caso de *The Red Shoes* (1948), com os seus dois restauros na década de 80 e em 2009, respetivamente (*op. cit.*, p. 79). Para reforçar a parcialidade e tendência no momento de tomada da decisão derradeira, o autor afirma que

a maioria dos projetos de restauro de filmes são levados a cabo por instituições sem fins lucrativos, ansiosas por justificar a sua existência aos contribuintes que as financiam, ou por entidades comerciais, ansiosas por monetizar os seus ativos de propriedade intelectual. (...) Por regra geral, filmes não são restaurados e depois postos de volta numa prateleira sem alguma espécie de iniciativa de lhes ser dada a devida atenção por parte uma audiência significativa.²¹ (*op. cit.*, p. 130)

Por sua vez, Irena Řehořová toma o caso do *Czech National Film Archive* (NFA) para retratar novamente a subjetividade comum a estas decisões pelas instituições de arquivo. Começa por referir a deliberação por parte do Ministério da Cultura Checo de que um ou dois filmes restaurados digitalmente por ano seria adequado, devido aos —altos custos de projetos de restauro digital e à capacidade das audiências checas de ‘absorver’ filmes mais antigos em

²¹ Tradução livre

cinemas²² (Řehořová, 2020, p. 10). Além disso, fora realizada uma seleção de quase exclusivamente longas-metragens narrativas, de uma maioria de realizadores célebres, descrita como —o tesouro público do cinema checo, que representa os melhores trabalhos (...) desde 1898 até 1993 (op. cit., p. 11). Por detrás destas decisões e da consequente apresentação destas obras em eventos de prestígio, denotamos uma noção de que estas ações irão promover e legitimar a atividade do arquivo. No entanto, é clara aqui uma ação problemática de canonização e de manipulação de uma memória cultural, deixando de parte filmes de realizadores menos conhecidos, curtas-metragens e filmes experimentais. A autora defende que os fundos alocados para a instituição deverão também ser destinados à preservação e digitalização de mais obras e trabalhos com menos atenção dentro da herança audiovisual do país, por não serem menos importantes que obras ‘canônicas’ (op. cit., p. 12). Řehořová declara que

os critérios de seleção e as escolhas relacionadas com a acessibilidade não são menos importantes e têm consequências culturais significativas, pois determinam que partes da herança cultural serão visíveis e quais permanecerão ocultas em repositórios. A fronteira entre a memória inativada e a memória ativa (...) é permeável e móbil, e o arquivo tem a capacidade de a relocalizar e oferecer novas narrativas sobre o passado. (op. cit., p. 14)

Um tópico de relevância determinante para esta dissertação que a autora discute é o da memória e Řehořová designa como traços essenciais da memória, individual ou coletiva, —o seu dinamismo, variação e instabilidade (op. cit., p. 2), baseando-se na definição de Erll e Rigney sobre memória cultural, a qual descreve este conceito como

um processo contínuo de lembrança e esquecimento, no qual indivíduos e grupos continuam a reconfigurar a sua relação com o passado e, assim, reparam-se em relação a lugares de memória emergentes e estabelecidos. (...) É preferível ver a lembrança como uma interação ativa com o passado, como performativa, ao invés de reprodutiva. (Erll et al., 2009, p. 2)

A autora recebe o passado como um acordo que, —por entre a memória partilhada, (...) sofre uma contínua reescrita, renegociação e recontextualização (Řehořová, 2020, p. 2), algo que corresponde com a minha perspetiva.

²² Tradução livre

Na última década, as mudanças no ambiente político levaram a que, na Europa e na América do Norte, os arquivos começassem a priorizar a acessibilidade, em relação a todas as outras atividades, tornando-se menos impenetráveis ao público (Enticknap, 2013, p. 3), e atualmente compreende-se o arquivo com uma entidade que produz e partilha conhecimento proativamente, ao invés de uma que o resguarda ou protege sob condições restritivas de acesso e circulação (Řehořová, 2020, p. 4). Os arquivos são vistos atualmente como produtores ativos de memória e história culturais, cuja atividade e política gera consequências na construção de identidade nacional e no entendimento individual e coletivo do contexto socio-cultural em que estes se inserem. Sobre o poder destas obras audiovisuais, Řehořová reitera que

todo o tipo de obras audiovisuais (...) podem potencialmente servir de documentação valiosa (...) de uma sociedade na era em que foram produzidas (...). Filmes (...) oferecem interpretações originais do passado e poderão ajudar-nos a compreender o seu significado. Ao oferecerem uma experiência imersiva e emocional, permitem (...) experienciar o passado de um modo completamente diferente ao de, por exemplo, textos escritos (...). O cinema (...) representa uma parte significativa de um legado cultural e, como tal, participa na moldagem de um sentimento de identidade nacional.²³ (*op. cit.*, p. 2)

2.2. Materiais em arquivo e o dilema da digitalização

2.2.1. Dificuldades do digital

Como já estabelecemos em capítulos anteriores, os materiais em película, quando conservados em condições ótimas como as de um arquivo, têm uma esperança média de vida medida em séculos. Aliás, a maior parte dos arquivos determinam como boa prática a transferência dos materiais para película de poliéster para fins de preservação (Conrad, 2021, p. 30). No entanto, as práticas de produção e receção cinematográficas estão, em larga medida, dominadas por suportes e meios digitais, a nível de formatos e de hábitos de consumo, o que torna a discussão da preservação significativamente mais complexa (Martin, 2016, p. 104). Apesar de certos arquivos, principalmente na Europa, se revelarem progressivamente mais interessados na preservação por meios digitais (por exemplo, através do armazenamento em formato LTO²⁴ ou na *cloud*) e alguns destes até já praticarem esta forma de preservação (Antoniazzi, 2021, p. 1; Conrad, 2021, p. 33), o que verificamos é que,

²³ Tradução livre

²⁴ Linear Tape-Open, um formato de fita magnética utilizado para armazenamento e transferência de dados.

não obstante esta hegemonia digital no cinema, nenhuma entidade arquivística ou de preservação ousa afirmar que a sua coleção digital tenha a mesma longevidade que uma de material analógico e não existem meios digitais, seja a nível de *software* ou *hardware*, que assegurem um acesso a longo-prazo aos materiais (Conrad, 2021, p. 28). A temática da digitalização tem sido a mais permente no meio dos arquivos audiovisuais na última década e tem provocado mudanças significativas nas suas práticas (Řehořová, 2020, p. 3). A hesitação para esta transição digital e as justificações por detrás da mesma relutância são elucidativas para compreender alguns dos vieses no meio da preservação audiovisual.

O domínio digital, apesar de em certa medida facilitar o trabalho de preservação, nomeadamente, ao nível do restauro, apresenta também algumas problemáticas. Estas traduzem-se em complicações de migração, na obsolescência planeada dos equipamentos, no tamanho dos ficheiros a armazenar e os respetivos custos de armazenamento, assim como o *bit rot* (degradação e corrupção de informação com o tempo, a qual, mesmo que menos frequente, continua a ser uma preocupação no âmbito digital) (Antoniazzi, 2021, p. 10; Conrad, 2021, p. 31).

As complicações de migração referem-se ao facto de que formatos digitais apresentam, atualmente, uma vida útil menor à dos analógicos, devido à transição de formatos e de *software*, assim como à necessidade de emulação de formatos e *software* mais antigo. Frequentemente, a mudança tecnológica decorre de um modo tão rápido que, assim que já existe uma compreensão suficiente de um dado formato, esta tecnologia poderá já ter movido numa nova direção (Conrad, 2021, p. 28). Isto obriga a que os materiais sejam migrados para novos formatos, o que se revela complexo a nível de recursos humanos e financeiros a serem alocados para este fim, assim como de garantir que não se perde informação valiosa no processo de tradução. Alguns formatos digitais já se tornaram completamente irreproduzíveis, pois o *software* associado está dependente de sistemas proprietários que —vão e vêm e —entretanto se tornaram obsoletos. Também as ferramentas e *software* digitais poderão ter de ser preservadas para garantir acesso aos ficheiros digitais (*op. cit.*, p. 34). Estas dificuldades, segundo Antoniazzi, devem-se ao interesse mercantil das empresas de tecnologia informática na obsolescência planeada dos seus produtos, sendo que este se revela o maior obstáculo com que os arquivos se deparam para a sua própria sustentabilidade (Antoniazzi, 2021, p. 7). Estas fricções entre as entidade arquivísticas e as empresas desembocam numa falta e dificuldade de standardização de formatos, assim como de *codec*, *compression rate*, *metadata*, e do equipamento que reproduza os materiais (Conrad, 2021, p. 35).

No entanto, estas são dificuldades de migração e falta de standardização estão mais associadas ao campo da imagem, visto que o áudio foi consensualmente decidido e convencionado a ser tratado num formato standard de BWF. O mais provável é que os problemas que possam surgir no campo do áudio ainda não de surgir, dada a infância deste modo de preservação e restauro (Wright, 2012, p. 23). Não obstante, as dificuldades, mesmo que principalmente para imagem, existem para os arquivos e a hesitação para a transição torna todo o processo derradeiro mais lento, afetando inevitavelmente também o material de áudio contido neles.

Para mais, os custos associados a uma coleção digital num arquivo são consideráveis. Ficheiros digitais são frequentemente pesados e quando estes não são comprimidos, mais pesados se tornam. Os arquivos encontram aqui um problema na compressão dos ficheiros, na medida em que um ficheiro comprimido poderá ocupar menos espaço, mas um não comprimido mais facilmente preservará as qualidades estéticas do conteúdo (Conrad, 2021, p. 34). O custo de preservação de 1 terabyte ronda os 140€ e os 250€ por ano, logo, preservar uma longa-metragem (o que implica a existência de 3 cópias, regra geral, em qualidade 4K, ou seja, num total entre 18 a 20 TB) custaria entre 2000€ e 3750€ por ano (Antoniazzi, 2021, p. 4). Os estúdios da Warner pagam cerca de 2,5 milhões de dólares por ano à University of South California para preservar 50 petabytes (50.000 TB), o que equivale a cerca de metade do orçamento anual do arquivo do *British Film Institute*, um dos maiores da Europa (*op. cit.*, p. 8). É de interesse relevar que, no caso da componente áudio dos filmes, os ficheiros áudio digitais são já tomados, geralmente, como a *preservation master* (no fundo, como o objeto preservado), dado que o volume de informação envolvida no digital é muito menor que a componente digital da imagem. No entanto, um negativo de som ótico com esta *master* é produzido, apenas como cópia de segurança (Enticknap, 2013, p. 127).

Por fim, outra dificuldade notável com que as instituições de preservação se deparam relaciona-se com os direitos das obras. Conflitos de interesses entre os arquivos e os detentores dos direitos tornam o processo de preservação das obras significativamente mais sinuoso, dado que não poderão ser tomadas medidas para as preservar sem a autorização da entidade que detém os direitos sobre a obra. Conrad fala do exemplo do *Academy Film Archive*, que fisicamente possui as películas das obras que preserva, mas não detém os direitos dos seus conteúdos (Conrad, 2021, p. 36).

No caso desta tese, o meu objetivo inicial incluía uma componente prática, na qual eu aplicaria a minha pesquisa num restauro experimental, assente numa metodologia de

research-led practice (Smith & Dean, 2009, p. 7). Porém, após requisitar a cedência dos materiais da série para esse efeito, foi-me recusada a permissão de alterar os conteúdos de *Homens de Passagem* por parte da RTP Arquivos, mesmo com fins unicamente académicos, sem qualquer tipo de exploração comercial ou exibição pública, pois a RTP detém os direitos sobre a série. Foi-me informado que —é expressamente proibida a distribuição pública dos conteúdos licenciados para fins não comerciais sob qualquer forma, meio ou tecnologia, designadamente via internet e os mesmos só podem ser usados na íntegra não podendo ser editados, alterados ou manipulados²⁵.

Certamente, reconheço que a minha situação não é idêntica em dimensão à querela entre um arquivo e os detentores de direitos de uma obra. Contudo, e apesar de reconhecer a legitimidade da preocupação do arquivo em preservar a integridade dos seus conteúdos, não poderei deixar de notar que a investigação e a pesquisa artística defrontam-se aqui com uma adversidade complexa e frustrante, principalmente dado que, pela natureza digital do trabalho em questão, nenhuma alteração irreversível seria realizada sobre os materiais. Ademais, parece-me quase paradoxal uma abordagem tão sobremaneira protecionista sobre uma cópia que, na realidade, não corresponde na íntegra à série emitida em 1994. Não obstante, friso que eu não guardo rigorosamente quaisquer sentimentos rancorosos em relação a esta rejeição, pois reconheço a anormalidade e o desvio inerentes à minha requisição e não pretendo, com este testemunho, pôr em causa a prática e a ética de um arquivo cujo serviço público penso ser de excelência. Afinal, terei de admitir a disrupção e o rompimento de tradições que a minha tese acarreta e que, nos próximos capítulos, se tornará mais evidente.

Resumidamente, pelas razões logísticas, tecnológicas, jurídicas e financeiras supra mencionadas, atualmente, não existe um método de preservação digital de *store and ignore*, como verificamos em métodos analógicos, isto é, um que permita o armazenamento dos materiais em arquivo sem preocupações de degradação ou desatualização num prazo de séculos, como é o de materiais analógicos e, por isso, a preservação digital não ultrapassa as potencialidades e capacidades da preservação analógica (Conrad, 2021, p. 34; Enticknap, 2013, p. 128).

²⁵ Citação de um e-mail referente à minha comunicação com a RTP Arquivos.

2.2.2. Futuro digital?

Independentemente dos fatores supra mencionados, não poderemos considerar que a relutância por parte dos arquivos em transitar para os meios digitais se deve apenas a questões logísticas e financeiras. Giovanna Fossati declara que —teremos que falar ambas línguas – a analógica e a digital²⁶, que a preservação de técnicas e métodos fotoquímicos e analógicos é tão importante quanto desenvolver novas direcionadas também para o digital. No fundo, defende que é necessário o diálogo entre as tecnologias passadas e futuras, entre diferentes éticas e culturas para uma maior riqueza e sustentabilidade arquivística (Antoniuzzi, 2021, p. 4). Esta hesitação, em verdade, põe igualmente em risco, se não mais até, os materiais digitais, por não lhes ser dada a devida atenção e cuidado. Aliás, a situação dos materiais digitais só se tornará sucessivamente mais complexa, devido a uma escalada vertiginosa de produção de material digital, criando a necessidade de preservar cada vez mais ficheiros. Ademais, cada vez mais material auxiliar é produzido, como conteúdo que não consta na ‘_versão final’ do filme, assim como informação de efeitos especiais e o seu respetivo *software*, elementos valiosos para a compreensão da história das obras. Enquanto que os filmes digitais poderão ser migrados para um suporte analógico, para terem uma maior vida útil, estes materiais auxiliares não terão essa possibilidade (Conrad, 2021, p. 39). Heftberger afirma:

—O facto de que, em geral, os arquivos de cinema têm sido muito relutantes em adotar a digitalização dos seus conteúdos traz mais problemas do que soluções. Enquanto que as bibliotecas foram muito ativas a criar redes e a fundar estruturas para a digitalização massiva, muito tempo foi gasto pelos arquivos de cinema a discutir a necessidade da digitalização e se seria sequer possível continuar com a película enquanto suporte analógico na era digital.²⁷ (2014, p. 144)

Outro ponto que deverá ser focado, e provavelmente o mais decisivo, concerne a incerteza na disponibilidade destes materiais de médio a longo prazo. O futuro da produção de película e da disponibilidade de *scanners* de película no mercado são desconhecidos e o seu fim já é visto como uma eventualidade a longo prazo (Ricci, 2008, p. 434). Esta é, na verdade, das razões mais fortes a favor de uma digitalização massiva dos materiais em arquivo (Antoniuzzi, 2021, p. 4). Contudo, neste momento, é aceite que os métodos analógicos são mais baratos, mais bem compreendidos, mais fáceis de conservar e mais duradouros que os métodos digitais, mas isto também se deverá a uma falta de planeamento na indústria e uma

²⁶ Tradução livre. Entrevista do autor a Fossati

²⁷ Tradução livre

incompreensão fundamental do —potencial impacto da revolução digital (Conrad, 2021, p. 28). Em verdade, o esgotamento dos materiais analógicos poderá vir antes que os métodos de preservação digital sejam completamente compreendidos e acessíveis (*op. cit.*, p. 31), mesmo que uma minoria de arquivos discretos consiga manter a sua atividade com uma reserva de materiais próprios. Os preços para estes materiais irá inevitavelmente aumentar incrementadamente e a produção de película está em risco de parar completamente, a menos que os arquivos se unam, de forma a criar infraestruturas de fabrico, o que é bastante improvável (Wengström, 2012, p. 173). É perfeitamente plausível que, dentro de uma geração, no máximo, estes métodos de preservação analógica serão simplesmente impossíveis, devido à inexistência de produção de nova película virgem e de serviços de laboratório para tratar estes materiais (Enticknap, 2013, p. 81).

É urgente uma abordagem de preservação que possa albergar todas estas diligências. Caso contrário, ficará comprometida a sustentabilidade e relevância dos próprios arquivos (Conrad, 2021, p. 38). No entanto, e dadas estas emergências e carências catastróficas, a que mais se poderá dever, então, esta inércia?

—A lei fundamental do universo arquivístico continua a ser uma escassez de recursos comparada à plenitude de coleções (...). Os arquivos sempre tiveram de tomar decisões: o que colecionar, como documentar, como priorizar para a preservação, como providenciar acesso. Até recentemente, no entanto, esta área não tem, em grande medida, declarado esta contradição básica, preferindo, em vez disso, circular discursos de imparcialidade e objetividade profissional.²⁸ (Ricci, 2008, p. 444).

Um dos aspetos que mais causa vacilo dentro da comunidade é precisamente a dimensão ética do digital. A projeção analógica em película é tida, dentro da comunidade, como o apogeu do cinema, pelas suas características estéticas e históricas, que defendem serem impossíveis de ser transmitidas através de meios digitais. Este é o padrão pelo qual esperam que os restauradores e os arquivos se guiem, mas, como demonstrámos, esta inércia poderá estar a atrasar uma solução que venha a ser a salvação a longo prazo da própria atividade de preservação de filmes, e os seus próprios fundamentos são passíveis de ser questionados. O que verificamos é que se defende que, se um filme foi produzido em película, deverá ser duplicado para preservação ou restaurado para película, de forma a manter as suas

²⁸ Tradução livre

qualidades estéticas, algo que se perderia se se mantivesse ou fosse transferido para um meio digital, e cuja presença serve como testemunho histórico do filme (Enticknap, 2013, p. 150).

No entanto, estas mesmas características estéticas (cuja existência primordial é, em primeiro lugar, sistematicamente discutida dentro do nicho da preservação audiovisual) são alteradas quando um filme é duplicado de película de nitrocelulose para uma de acetato e, no entanto, esta não é uma prática contestada, nem se afirma que isto oculta a história da obra (Enticknap, 2013, p. 158). Eu julgo que isto se deve ao facto de que há a consciência de que, se esta duplicação não for realizada, existe um elevado risco derradeiro do filme se perder permanentemente. De forma semelhante, denoto uma prática referida por Wengström aquando do restauro de um filme cujo áudio teria o seu suporte num disco de *shellac*, com os problemas comuns de sincronia com a imagem associados às tecnologias de áudio que utilizam estes discos (ou seja, um filme anterior ao *sound-on-film*), prática esta que incluía o restauro desse áudio por meios digitais e a posterior gravação do áudio restaurado num negativo em película (Wengström, 2012, p. 172). Ora, isto, por definição, deveria ir contra estas diretrizes da comunidade, pois resulta numa omissão da história da tecnologia do filme nos seus materiais preservados e numa diferente experiência estética, dado que os dois suportes (película e *shellac*) têm características estéticas diferentes a nível de som e de sincronia.

A minúcia na exigência por estas características estéticas na exibição também implicaria que as salas de cinema que exibiriam estes filmes teriam de estar preparadas muito além do que se verifica, de facto, ao nível do seu equipamento, de forma a acomodar formatos de som e imagem altamente específicos e padrões de manutenção, manuseio e preparação muito rigorosos. Poucas estão aptas para esta tarefa, com cada vez menos salas com qualquer tipo de equipamento de reprodução em película e com a descontinuação da distribuição em película, por parte dos grandes estúdios em Hollywood em 2013 (Enticknap, 2013, p. 132). O mais provável é que apenas algumas salas estejam preparadas para estas exibições, diminuindo a sua acessibilidade. Para facilitar o acesso a estas obras, será necessário também a preparação de uma distribuição digital para salas que não possuam equipamento de projecção em película. Outro fator importante a mencionar é o do próprio conhecimento acerca da utilização e manuseio destes equipamentos, o qual irá inevitavelmente tornar-se mais escasso, assim como os serviços de manutenção e consumíveis associados (*op. cit.*, p. 150).

A verdadeira revolução do digital talvez tenha vindo na forma de uma mudança da nossa relação com o cinema, ao invés de uma de base estética. O filme digital não se degrada

de cada vez que se reproduz na sala de cinema, enquanto que as audiências da era analógica já esperavam estes artefactos e detritos na própria experiência. Não seria expectável que das colunas e do projetor saísse o filme sempre na mesma configuração exata, que a experiência fosse igual em todas as salas, e a revolução reside precisamente nesta nova expectativa. Como afirma Paolo Cherchi Usai, —o verdadeiro problema com o restauro digital é a sua falsa mensagem de que as imagens em movimento não têm história, o seu delírio de eternidade. (op. cit., p. 158). Lev Manovich remata: —os media digitais redefinem a própria identidade do cinema. (Manovich, 2016, p. 20).

A trabalhar contra-relógio, o desafio para a comunidade de preservação consiste em compreender como traduzir uma experiência cinematográfica cuja tecnologia se torna obsoleta diante os seus olhos para um novo campo de possibilidades. A verdade é que, mesmo que a hesitação dentro do nicho perdure em relação à transição digital, o mercado está claramente decidido na sua escolha. Estas questões éticas sobre a preservação e o restauro tornam-se cada vez mais obsoletas. Leo Enticknap afirma derradeiramente:

—A obsolescência do meio físico em que quase todo o cinema do século XX foi inicialmente produzido (...) está a arrastar a questão do que constitui originalidade para fora do domínio da ética e para dentro do da pragmática. (...) O debate acabou.²⁹ (op. cit., p. 159)

Em suma, concluímos que, caso a necessidade e a urgência assim o ditem, as questões éticas do material serão subvertidas e esta é uma contingência negociável no meio da preservação e do restauro. A digitalização é urgente e deverá ser tratada como um meio igualmente válido aos meios analógicos.

2.3. Arquivos da RTP Madeira

A RTP Madeira dispõe de um arquivo audiovisual desde 1995 e este funciona em estrita e direta comunicação com a RTP Arquivos, sob as suas normas e diretrizes. Estabelecida em agosto de 1972, na Rua das Maravilhas, no Funchal, a RTP Madeira não disporia inicialmente dos recursos e estrutura necessários para a preservação, arquivo e manutenção dos seus conteúdos nestas primeiras instalações, conduzindo à degradação e perda da maioria destes trabalhos, produzidos na década de 70 (Correia, 2014, p. 9). Terá sido

²⁹ Tradução livre

apenas nas suas novas instalações, inauguradas no Caminho de Santo António, no Funchal, em junho de 1995, que se reuniram as condições para que essas estruturas se montassem (*op. cit.*, p. 148), mantendo-se até hoje em funcionamento.

O arquivo da RTP Madeira possui em preservação o material analógico audiovisual dos seus conteúdos, em formatos Betacam SP, U-Matic, Betacam SX e Betacam Digital, assim como as suas digitalizações, cujo processo teve início em abril de 2019. A catalogação e armazenamento informáticos destas digitalizações são realizados com recurso ao software Avid Interplay, mantendo os conteúdos em formato digital STL. O armazenamento destes materiais é efetuado numa sala controlada e climatizada, com uma temperatura de 22°C e percentagem de humidade de 50%. Desta forma, é possível manter um sistema *store and ignore* de preservação para estes conteúdos, nos quais se incluem as cassetes de *Homens de Passagem*.

A digitalização é, em parte, realizada nas próprias instalações madeirenses, como terá sido o caso de *Homens de Passagem*, assim como outras produções da RTP Madeira. No caso de programas cuja gravação envolve diferentes montagens em direto, tais como telejornais, esta digitalização é efetuada nas instalações da RTP Arquivos, em Lisboa, através do envio das cassetes, de forma a ser transferidas para o formato digital STL. Segundo Bruno Silva, dos arquivos da RTP Madeira, os conteúdos em arquivo não terão sido sujeitos a intervenções de restauro por se ter determinado internamente que tal não seria necessário, apesar de admitir, a médio-longo prazo, a deterioração inevitável e a obsolescência destes materiais, devido à idade, ao desgaste derivados dos equipamentos de reprodução, assim como à descontinuidade dos mesmos no mercado, um aspeto supra mencionado. Afirma que, periodicamente, terão de rebobinar as fitas, de forma a que estas não se colem e, assim, se torne dificultada a sua reprodução. O controlo de qualidade destas cassetes é realizado através de equipamentos próprios, de forma a determinar se a cassette está apta a ser digitalizada. Caso seja detetado algum dano ou defeito no material, este terá de ser reparado e tratado, para depois poder ser encaminhado para digitalização. A digitalização é realizada a partir dos materiais utilizados originalmente para a emissão, e nunca cópias destes, reservando-as apenas para segurança e redundância. A eventual re-emissão destes conteúdos, originalmente em suporte analógico, já será feito atualmente através da sua duplicação digital. O restauro, assim, dentro da RTP Arquivos, fica reservado aos conteúdos cujo suporte é de película, que não constam nos arquivos da RTP Madeira.

Quando questionado em relação aos procedimentos de preservação, em respeito aos grau de prioridade que é dada aos diferentes conteúdos, Bruno Silva esclareceu que a seleção dos programas a serem arquivados, devido aos menores recursos humanos em relação à estrutura da RTP Arquivos no continente, é feita em comunicação com outros trabalhadores da RTP Madeira, nomeadamente jornalistas. Afirma que —só guardamos aquilo que nós vemos que tem interesse de guardar para futura pesquisa. Desta forma, há uma preponderância de conteúdos como telejornais, programas de informação e programas de desporto nos conteúdos preservados em arquivo. Bruno Silva adiciona que também é dada especial atenção aos conteúdos que se encontram em suporte analógico, de forma a que pudessem ser digitalizados, antes de se degradarem irreversivelmente e poderem estar acessíveis, inclusivamente referindo o caso dos conteúdos em suporte U-Matic, cuja digitalização necessitou de ser encomendada a terceiros na Bélgica.

Sobre a importância desta ação de digitalização, afirma que —a digitalização veio simplificar mais o nosso trabalho, porque nós, se quisermos visionar uma peça ou um programa de forma mais rápida, através do Avid Interplay, conseguimos aceder mais rápido às imagens do que na máquina, sendo já possível denotar uma valorização do aspeto da maior acessibilidade que os formatos digitais conferem aos conteúdos. No entanto, acrescenta ainda um procedimento interessante de se relevar, que consiste, pontualmente, na regravação do áudio de programas que, no momento da emissão, apresentaram problemas ou defeitos no seu som, de forma a que, no seu formato digital, este se encontre em melhores condições, algo notavelmente incomum e pouco ortodoxo a nível da preservação audiovisual, no contexto da literatura que consultei, e que me parece contrariar a filosofia de algumas instituições. Daqui, concluo que a abordagem deste arquivo tem um especial enfoque na informação contida nos seus conteúdos, isto é, naquilo que eles transmitem e no seu próprio conteúdo, em detrimento de uma autenticidade mais fiel ao momento de emissão, justamente para valorizar este potencial valor de pesquisa destes conteúdos. Esta é uma perspetiva que poderá também ser consequência de a RTP Madeira apresentar uma programação maioritariamente de cariz informativo, atualmente, com escassas produções de ficção, artísticas ou de uma matriz que se baseie em material criativo original.

Assim, podemos concluir que a abordagem de preservação por parte deste arquivo consiste na manutenção e prolongamento de vida dos materiais analógicos que possui armazenados, até o seu sinal se degradar irreversivelmente de forma natural, enquanto que adota uma perspetiva de migrá-los para outro suporte, nomeadamente um digital, de forma a

garantir a possibilidade de acesso à informação neles contida, refletindo as tendências dos arquivos europeus, como mencionei em capítulos anteriores. É aceite o parecer destes materiais, mas reconhece-se que há, no digital, uma forma de preservar a informação que estes transmitem e, dada a hegemonia digital que hoje experienciamos, reconhece-lo como um meio necessário de ser adotado.

Eu julgo que esta abordagem, face ao paradigma de consumo de obras e conteúdos audiovisuais atual, é bastante adequada às necessidades que os trabalhadores da RTP Madeira enfrentam, assim como às da população, que, desta forma, terá acesso aos conteúdos, como terá sido o meu caso com *Homens de Passagem*, através das plataformas online da RTP Arquivos. No entanto, ressalvo que não há ainda acesso a uma quantidade significativa dos programas produzidos pela RTP Madeira nesta plataforma, após pesquisa online, talvez devido ao processo de seleção e priorização levado a cabo pelo próprio arquivo madeirense. Acho necessário pôr em causa o aspeto subjetivo destas escolhas, as quais, mesmo que justificadas pelos recursos humanos mais escassos que nos arquivos do continente, deverão estar sujeitas também ao escrutínio da população, de forma a melhor servir os seus interesses, sob a missão de serviço público da RTP. Uma distanciação da perspetiva externa popular poderá conduzir a uma abordagem unilateral com um parecer muito singular da relevância dos conteúdos a serem preservados, exclusivo ao discernimento possivelmente inviesado dos trabalhadores da RTP Madeira. Um dos eventuais vieses de representatividade e seleção da instituição é evidente na pesquisa de Correia, concludente de que —algumas das localidades da região reclamam da pouca representatividade na RTP Madeira e da fraca aposta nos diretos, nomeadamente nas mostras de produtos regionais e outros eventos de grande importância. (Correia, 2014, p. 152).

A RTP Arquivos afirma que —congrega diferentes suportes e formatos e uma grande diversidade de conteúdos (...). A sua permanente salvaguarda, valorização e acesso público têm sido objetivos estratégicos da RTP, no cumprimento da sua missão de serviço público de rádio e televisão.³⁰ A RTP Madeira é uma instituição importante para a Madeira, com capacidade de produzir conhecimento ao nível da cultura audiovisual madeirense, assim como do trabalho e conteúdos audiovisuais com valor histórico e documental e, nesse sentido, deverá haver uma abertura à opinião pública, para que este serviço seja cumprido, com acesso aos conteúdos que a população determinar serem necessários e significativos, de forma a que

³⁰ Citado da página ‘Sobre o Arquivo’, na plataforma online da RTP Arquivos. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/sobre-o-arquivo/>. Consultado a 4 de julho de 2024.

não se percam, potencialmente, obras e trabalhos culturalmente relevantes, algo que eu penso ser, também, o interesse da própria RTP. No entanto, julgo que a atitude de preservação da RTP é notavelmente louvável, principalmente ao nível do acesso que proporciona ao público e da falta de pudores em relação aos métodos que adota, preferindo abordagens mais heurísticas e com vista a se atualizarem, face às necessidades e tendências da população.

Regressando ao caso de *Homens de Passagem*, e com uma maior compreensão do trabalho de preservação que foi adotado para os seus materiais, deveremos questionar-nos sobre as implicações de uma suposta autenticidade destes mesmos materiais, tendo em conta a sua natureza reprodutiva. Dada a perda de sinal que sofreu, pela sua própria produção, pelo seu manuseio e reprodução, deverá ser ainda considerada original? Afinal, as cassetes *master* são o produto de uma montagem prévia a partir de outras cassetes e suportes físicos, que então as origina, processos indispensáveis e que induzem inevitavelmente distorções e alterações ao sinal, ao nível do som e da imagem, em relação ao conteúdo captado pelos microfones e pelas câmaras. Ademais, o que se experiencia na sala de edição é vastamente diferente daquilo que se verifica numa televisão em casa, multiplicado pelas diferentes configurações possíveis de audição e visionamento nas casas e respetivos equipamentos dos espetadores. Será uma destas experiências mais autênticas? O original de *Homens de Passagem* torna-se, subitamente, num objeto exponencialmente mais complexo do que a observação das cassetes em arquivo sugere. Como deveremos, então, olhar para o conceito de autenticidade no audiovisual, face à variação e à hecatombe dos materiais e das convenções fílmicos? O que deveremos tomar como o original de *Homens de Passagem*?

3. Autenticidade

3.1. O original fílmico

O original no cinema, no seu sentido mais tradicional, é um objeto fugaz e intangível, na medida em que, ao contrário de um quadro ou uma escultura, é praticamente impossível observarmos e percecionarmos o original de um filme, mas sim e sempre uma duplicação do mesmo. Walter Benjamin descreve que

nas obras cinematográficas, a possibilidade de reprodução técnica do produto, ao contrário do que se passa nas obras literárias ou na pintura, não surge como factor externo para a sua divulgação em massa. A possibilidade de reprodução técnica das

obras cinematográficas radica directamente na técnica da sua produção. (2006, p. 215)

Nas instituições internacionais de renome, no que à preservação audiovisual concerne, não há uma clara distinção daquilo que constitui o original. O código de ética da FIAF, supra mencionada, exige que —se procure não distorcer or alterar a natureza do material original³¹, enquanto que a AMIA requer que os seus membros —restaurem e preservem artefactos sem alterar materiais originais, sempre que possível³², sem estabelecer claramente o que se deve entender por *original*. Esta mesma ausência é patente nos princípios filosóficos presentes em *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*, de Ray Edmondson, obra manifestamente de relevo no meio do restauro, publicitada oficialmente pela UNESCO (Enticknap, 2013, p. 19). O que entra nos arquivos não é propriamente um ‘original’, no sentido que encontraríamos na relação entre, por exemplo, um quadro (original) e a sua cópia, mas sim e sempre cópias (Wright, 2011, p. 12).

A procura de uma determinação do original fílmico a nível material invariavelmente esbarra nas limitações que a natureza do cinema nos coloca e esta é uma contingência permanente no trabalho do restaurador. O original de um filme poderá ser visto como o negativo final após todo o processo de produção e de montagem, mas também este não é possível ser reproduzido e visto sem antes o transferir para um positivo, de forma a depois poder ser duplicado. Aqui, aceita-se implicitamente que é o momento final de decisão do realizador que dá origem ao original fílmico, após a montagem e produção do filme, mas, em verdade, a obra só poderá ser vista após outros procedimentos técnicos que inevitavelmente degradam e distorcem essa mesma montagem. Mesmo o negativo proveniente da câmara, que origina todas as cópias consequentes e a própria montagem final, apenas pode ser visto como —matéria-prima crucial nas mãos do restaurador (Busche, 2006, p. 14). Teremos que aceitar que a duplicação é, desta forma, imperativa para que o filme seja visto massivamente, isto é, para a própria natureza do cinema.

Paolo Cherchi Usai define o original de um filme como o tipo ideal e explica-o como —a primeira cópia positiva tirada de um negativo original, no momento da sua primeira projeção (Usai *apud* Lisboa, 2017, p. 145). Esta é uma definição que sugere resolver o dilema de situar ou apontar o original quando o vemos. Admitindo a degradação material da montagem final do filme aquando da sua duplicação, o próprio realizador poderá tomar

³¹ Tradução livre

³² Tradução livre

decisões tendo em conta as distorções que irão ocorrer, por muito imprevisíveis e caóticas que possam ser, de forma a compensar este desgaste ou até a assumi-lo. Assim, a projeção da primeira cópia positiva – e não a primeira cópia positiva em si – pode ser tida em conta como o original de um determinado filme.

No entanto, esta definição é problemática na medida em que estabelece o original (ou tipo ideal) como um modelo potencial e incorpóreo e não como um objeto material, e também por não se aplicar devidamente à situação de todos os filmes, como irei demonstrar mais à frente. Ademais, Usai considera precisamente este momento da projeção, pois é durante esta que se dão pequenas alterações e distorções à película que a desgastam e a tornam irreversivelmente transformada. Um segundo positivo do primeiro negativo sofreria do mesmo problema, pois haveria também desgaste sobre o negativo no processo de transferência anterior do primeiro positivo. A definição de Usai tenta delimitar uma manifestação física do original fílmico, mas esta definição revela-se questionável, no sentido em que a projeção distorce e degrada a cópia positiva e mesmo esta inevitavelmente terá sofrido alterações em relação à montagem final e, após a projeção, a si mesma. Para além disto, Usai aceita esse momento da projeção, conseqüentemente, como o momento da liquidação inexorável do original. Esta definição também implica que o som original de um filme será aquele que é ouvido no espaço em que foi projetado, com a respetiva configuração dos equipamentos de reprodução e de acordo com a acústica do próprio local.

No contexto do restauro, isto pouca utilidade nos apresenta, pois, novamente, estaríamos a trabalhar para uma referência idealista e inacessível (*op. cit.*, p. 146) e, em relação ao som, isto torna-se irreproduzível devido às características tímbricas e acústicas do espaço e dos equipamentos, assim como devido à própria progressão tecnológica dos equipamentos de reprodução de áudio, os quais alteraram, por sua vez, as expectativas da audiência de como um filme deverá soar. No caso do cinema mudo, este problema é exacerbado exponencialmente, devido às inúmeras apresentações e configurações que este género cinematográfico oferecia, por natureza. Devido à demarcada relevância destes aspetos específicos ao som no restuaro, estes serão ainda discutidos mais profundamente em capítulos posteriores.

De forma semelhante, um artefacto ser mais primitivo na sua génese do que outro não o torna mais próximo de ser o ‘original’, pois, como afirma Enticknap,

um negativo poderá incorporar modificações substanciais ao conteúdo original da câmara durante o processo de pós-produção. Poderá ser (em termos geracionais) o

elemento mais próximo a esse material da câmara, mas carecer de outro conteúdo presente em outras cópias, afastadas por várias gerações. Em outras palavras, um dado elemento físico de um filme poderá ser ‘original’ de acordo com algumas definições e contextos, e noutros não.³³ (2013, p. 22)

O que verificamos é que a duplicação e a sua reprodução cria, necessariamente, diferenças e distorções e este é um aspeto intrespessável ao cinema. Também Walter Benjamin apodaria a reprodução cinematográfica de imperfeita por não poder conter o que chama de —aqui e agora da obra de arte (Benjamin, 2006, p. 223), decorrente da história a que essa obra esteve sujeita, a nível de transformações físicas e alterações de proprietário, e igualmente poria a sua autenticidade em causa, ao definir esta como —a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico (op. cit., p. 211), definição que espelha a problematização da degradação material no original fílmico proposto por Usai. Nesta citação de Benjamin já nos é sugerida uma ideia sobre o que poderia, potencialmente, ser a definição do original fílmico: um artefacto historiográfico holístico e exaustivo que, de algum modo, transmitisse toda essa história que trespassa o filme, com todas as suas alterações físicas e materiais, em todas as suas reproduções e versões.

Para o caso de *Homens de Passagem*, António Plácido oferece-nos uma perspectiva verdadeiramente interessante no que à autenticidade da série concerne e que faz transparecer as suas bases no teatro. Em entrevista, o realizador defende que

a autenticidade da série não tem tanto a ver com o áudio ser mono ou ser *stereo*, ou outra coisa qualquer. Tem mais a ver com o espírito com o qual os atores todos – quer os intérpretes, quer os outros – se entregaram ao projeto. Aí está a autenticidade.³⁴

Aqui conseguimos compreender a visão de Plácido bastante focada na dimensão representativa da série, decerto com grande influência do teatro. O que me parece estar aqui implícito é que qualquer versão da série que preserve o espírito da representação dos atores será passível de ser considerada autêntica pelo realizador, o que, como irei demonstrar posteriormente, se alinha com a multiplicidade tecnológica de configurações de apresentação que esta obra, pela sua natureza televisiva, acarreta. Assim, a instabilidade de uma versão

³³ Tradução livre

³⁴ Citação de entrevista a António Plácido, incluída no Anexo 1 – António Plácido, p. xv.

original única e concreta faz parte da sua própria condição e não é vista como uma imperfeição.

Isto poderá implicar que a versão resultante da digitalização de 2019 e o seu som poderão ser autênticos de acordo com a perspectiva de Plácido, visto que não deturpam, omitem, nem reorganizam, de forma alguma, as interpretações dos atores. Contudo, configura-se um problema no que concerne à intenção primordial do realizador no momento de feitura da novela em relação a esta versão. Poderá a intenção do autor ser tida como o critério categórico e universal de autenticidade de uma obra fílmica ou audiovisual? Nos próximos capítulos, pretendo abordar justamente os problemas que obras com versões e origens instáveis apresentam para o restauro.

3.1.1. Casos ambíguos notáveis

O conceito de original fílmico idealista, enquanto objeto uno, singular e discreto, mesmo que abstrato e conceptual, também apresenta, por sua vez, dificuldades para o exercício da sua ideação, devido à existência de filmes dos quais surgem várias versões ou *cuts* aquando do seu lançamento, sob a aprovação do realizador. Existem diversos filmes célebres no seio da cinefilia, cujo formato ‘original’ se encontra perdido, como consequência de modificações por parte dos estúdios, devido, por exemplo, a más receções na sua estreia, a limitações de meios de difusão posteriores (como a televisão), ou apenas a um interesse em tornar o filme mais financeiramente viável (Enticknap, 2013, p. 14). Por sua vez, tal como referi num capítulo anterior, um só filme poderá também existir originalmente em diversos formatos, de forma a acomodar as capacidades tecnológicas do equipamento disponível nas salas. Isto implica uma multiplicidade e uma oscilação no seu aspeto visual e sonoro. Existe uma grande variedade de filmes que se enquadram nesta situação e irei aqui abordar alguns desses.

Um bom exemplo será o de *M* (1931), do realizador austríaco Fritz Lang. A sua cópia mais longa conhecida é de 110 minutos e, enquanto um dos primeiros filmes sonoros, este teve dificuldades em ser vendido e distribuído para outros países. Antes da adição da faixa sonora, os filmes mudos precisariam apenas trocar os *inter-titles* – os cartões com texto entre cortes em cenas – e traduzi-los para os vender a um público de outro país. No entanto, para os filmes sonoros, foi necessário arranjar outra solução e, no caso de *M*, a sua versão francesa é maioritariamente dobrada nessa língua, mas algumas cenas foram completamente regravadas, em som e imagem, em francês, e com ela foram feitas algumas alterações à

própria composição do filme, levando a que o filme fosse reduzido a 99 minutos e alguns efeitos de *foley* fossem adicionados. Isto levantou questões sobre qual seria a versão a ter em conta para o seu restauro, levado a cabo pela Criterion Collection em 2004, e, após a reunião de todos os materiais e consulta do guião final, foi decidida uma referência final com os materiais restantes, a partir da qual se realizou o restauro (Kurttila, 2011, p. 14).

Outro exemplo pertinente será o de *Extase* (1933), do realizador checo Gustav Machatý, célebre por ser pioneiro na sua encenação, enquanto filme não-pornográfico, de relações sexuais e de um orgasmo feminino, para além de conter diversas cenas de nudez da atriz principal, Hedy Lamarr (então Hedy Kiesler) (Hediger, 2005, p. 145). Como seria expectável para a época e devido ao seu conteúdo, o filme teve uma história de distribuição atribulada e concessões terão sido necessárias, de forma a que este fosse aprovado pela censura em vários países. Assim, diferentes países (e até diferentes estados nos EUA) exibiram diferentes versões com diferentes durações. A título de exemplo, a versão mostrada em Nova Iorque só terá sido lançada em 1940, consideravelmente alterada, no sentido em que aí o filme se desenrolava numa estrutura narrativa de *flashback*, pela mão do distribuidor Samuel Cummings, o qual inclusivamente se colocou entre os créditos dessa versão enquanto argumentista. O mais interessante no caso de *Extase* é que foi o próprio Machatý que autorizou e aprovou todas as versões distribuídas do filme – incluindo até a alteração de Cummings – e que a versão do mesmo de 1936 contém cenas de paisagem que não constam noutras versões, mas que terão notavelmente sido produzidas pela mesma equipa de rodagem (*op. cit.*, p. 146). Este é um caso de relevo, pois insinua uma contraposição à narrativa comum de que a censura é o rival do artista, castradora das suas intenções criativas. Parece-nos quase instintiva a ideia de que o trabalho do historiador, no caso de uma obra censurada, seria o de reunir os materiais da obra de forma a recuperar a visão original do autor e de que a obra terá sido exibida amputada até agora.

Tal foi o caso também com *Os Verdes Anos* (1963), do realizador português Paulo Rocha, cujo restauro de 2015, encabeçado pelo realizador Pedro Costa, contém partes inicialmente censuradas durante o regime salazarista, obtidas a partir de uma cópia de distribuição japonesa, sendo que uma versão do filme sem censura nunca teria sido exibida em público anteriormente em Portugal (Lisboa, 2017b, p. 150). Em entrevista a Costa no seu estúdio nos Restauradores, este esclarece que o restauro foi motivado por um desejo de Paulo Rocha, já em fim de vida, de restaurar as suas obras *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida*

(1966), filmes influentes e incontornáveis no cinema português, pois achava as suas respetivas cópias insatisfatórias e por os seus materiais se encontrarem num estado degradado.

Revelou também que Rocha sentia uma certa desilusão com os filmes, na medida em que o seu orçamento, o equipamento, a formação da equipa e o nível de produção estariam àquém das suas ambições e que procurava, de alguma forma, concretizar essas lacunas neste restauro, sobretudo com recurso às ferramentas digitais. Desta forma, apesar de afirmar que não terão feito —nada de extravagante³⁵, Costa admite que, a pedido de Rocha, terá havido uma intervenção ao nível dos contrastes, na densidade e no brilho da imagem, de forma a —dar ainda mais força àquilo que o Paulo tentou fazer nas cenas³⁶. Para além disso, noutra entrevista a Ricardo Vieira Lisboa, o realizador português afirma inclusivamente que, nestas novas cópias, seria até possível discernir na imagem elementos da equipa de rodagem a afastar transeuntes nas cenas rodadas no centro de Lisboa, algo que antes seria ininteligível. Por fim, desvenda que haveria também outra secção de *Os Verdes Anos* que haveria sido cortada pelo produtor do filme, António Cunha Telles, com o consentimento de Paulo Rocha, e que foi reposta neste restauro (Lisboa, 2019, p. 165). Lisboa, por sua vez, releva que esta prática de incluir material censurado, ou de outra forma inédito, é uma direta contradição ao princípio fundamental do ANIM³⁷, que declara que —é preciso restaurar alguma coisa que tinha sido vista, alguma vez, por alguém³⁷ (Lisboa, 2017b, p. 150) e que se demonstra, neste restauro de 2015, um meio para a reescrita do passado, movida pela vontade do próprio realizador. Afirma que

a ideologia que rege muita da prática reconstrutiva de que mais é melhor é problemática, isto é, a noção que re-introduzir mais material (até mesmo material que o realizador havia cortado, assim como materiais incompletos) traz ao restauro qualidade historiográfica e constitui uma forma de autoridade sobre os restauros anteriores. (2017c, p. 70)

Em regresso ao caso de *Extase*, concluo que determinar um certo *cut* como o original do filme porá de parte outros que, pelo critério da intencionalidade artística do realizador, também se qualificariam como o original. Nesta situação, a censura atuou, a partir de uma análise foucauldiana, não como uma força proibitiva, mas sim como uma força produtiva. O mais provável será que o filme fora produzido tendo em conta o escrutínio e as comutações que iria consequentemente sofrer, devido ao seu conteúdo, e de que a equipa e o realizador

³⁵ Citação de entrevista a Pedro Costa, incluída no Anexo 4 – Pedro Costa, p. xl.

³⁶ Citação de entrevista a Pedro Costa, incluída no Anexo 4 – Pedro Costa, p. xli.

³⁷ Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

conceberam o filme e a sua produção como um conjunto de elementos e materiais que haveriam de ser, posteriormente, alterados e reorganizados, consoante a censura de cada região. Este é um exemplo de como —múltiplas edições destabilizam o texto‖ e conclui-se não existir um texto singular e definitivo (Enticknap, 2013, p. 162). Assim, o filme não se estabelece como uma obra una e coerente, mas como um conjunto de práticas, das quais a censura se manifesta, não como infratora da visão do realizador, mas como mais uma etapa da produção do filme (Hediger, 2005, p. 147). Isto vai ao encontro da afirmação do próprio Michel Foucault:

a origem repousa num sítio de perda inevitável, o ponto em que a verdade das coisas correspondeu a um discurso verdadeiro, o sítio de uma articulação fugaz que o discurso obscureceu e finalmente perdeu. (...) O que se encontra no início histórico das coisas não é a identidade inviolável da sua origem; é, pois, a dissensão de outras coisas. É disparidade.³⁸ (Foucault, 1977, p. 145)

Assim, e ao longo da mesma linha de raciocínio traçada ao longo desta dissertação, que abrange a degradação material do artefacto fílmico pela sua reprodução mecânica, a multiplicidade de versões e a ramificação do original fílmico, encontramos Vinzenz Hediger, que declara o original como perdido e que propõe o original como —um conjunto de práticas‖, isto é, como um conjunto informado e exaustivo de versões combinadas. Citando o próprio:

—não será possível existir um único texto original. Em vez disso, parece ser útil pensar no original como um (...) conjunto de práticas empregues na produção e distribuição de filmes (...). Dividido por um conjunto de práticas, o original estará ainda mais perdido (...), pelo menos enquanto nos agarrarmos a um ideal de totalidade e substituirmos a procura pelo texto único, singular e autêntico por uma procura pela totalidade de todas as práticas que constituem o original (...). A pesquisa histórica tem sempre que aceitar que o simples facto de que um conjunto completo de factos não existe.³⁹ (2005, p. 147)

Leo Enticknap sugere que —as audiências nunca vêm, de facto, um filme *original*‖⁴⁰ (Enticknap, 2013, p. 22) e, excetuando a hipótese idiossincrática e profundamente efémera oferecida por Usai, isto parece ser uma realidade. William Routt, por sua vez, despreza até a autoridade do original da câmara e afirma a inexistência do original: —um negativo não é o

³⁸ Tradução livre

³⁹ Tradução livre

⁴⁰ Tradução livre

original do filme, apesar de talvez se aproximar a esse ideal. Um filme não tem original⁴¹ (Routt, 1997).

3.2. Versões diferentes e evidência histórica

Com um original perdido, fragmentado e subdividido por várias versões disponíveis de um filme, surgem-nos novamente as questões anteriores: como procedemos para restaurar uma obra cinematográfica? Que versões utilizamos como referência? Como a deveremos apresentar?

Neste sentido, Busche defende que é a responsabilidade do restaurador tornar o mais claro possível qual a versão que utiliza como referência no seu trabalho (Busche, 2006, p. 11), sob uma posição que visa resguardar também a importância de cada cópia individual, enquanto veículo da história material do filme, na sua degradação e nas suas características – como o tipo de película utilizada, o *aspect ratio*, a forma das perfurações ou o tipo de banda sonora – utilizando o exemplo do grão da imagem, o qual descreve como —pura informação (op. cit., p. 18). É por esta defesa da cópia material que Busche alega que é necessário desafiar o conceito tradicional de original e encontrar um mais prático no contexto das artes reprodutivas e adiciona que

não é do trabalho do restaurador ‘melhorar’ um filme antigo através dos meios da tecnologia moderna. Se uma teoria de restauro reconhece o artefacto fílmico como objeto de testemunho histórico, então o modo de produção terá de ser considerado um aspeto crucial da sua história técnica. É necessário preservar esta história.⁴² (op. cit., p. 18)

Devido à carência de uma metodologia consensual para o restauro, Andreas Busche busca indícios de como proceder à teoria clássica do restauro nas Belas Artes, mais concretamente no trabalho de Cesare Brandi. A teoria clássica de restauro determina como requisitos éticos fundamentais a autenticidade (ou não-falsificação), a reversibilidade e a transparência (Wallmüller, 2007, p. 78). Read e Meyer designam este conceito de reversibilidade, no contexto do cinema, por repetibilidade. Defendem que toda a intervenção aplicada terá de permitir a execução de intervenções futuras, isto é, preservando a possibilidade de se realizar um novo restauro (Read et al., 2000, p. 80). À partida, o restauro

⁴¹ Tradução livre

⁴² Tradução livre

cinematográfico poderá enfrentar um obstáculo no que à sua reversibilidade (ou repetibilidade) concerne, pois certos métodos de restauro, nomeadamente através de processos fotoquímicos, introduzem distorções e degradação no material original, as quais, mesmo não sendo imediatamente perceptíveis a olho nu, são significativas no plano fisicoquímico (*op. cit.*, p. 81)⁴³.

Os critérios empregues na teoria clássica para determinar a autenticidade de uma obra estão relacionados com a sua materialidade e estruturalidade, os vestígios da sua produção, a sua história, função e contexto específicos, assim como o seu significado e evolução, a nível histórico-cultural e estético. É notável a semelhança desta perspetiva à de Benjamin. Wallmüller refere que

a autenticidade é um valor que amalgama características originais, assim como novas características, tais como indícios da história individual da obra, incluindo sinais de uso e envelhecimento. Conforme a passagem de um objeto pela História, este perde algumas das suas características originais enquanto adquire continuamente outras novas, mantendo sempre uma autenticidade integral. (*op. cit.*, p. 80)

Brandi defende que todas as intervenções físicas deverão ser tornadas visíveis, de forma a evitar falsificação e que, se uma obra já não existe enquanto um *todo*, mas sim apenas num fragmento, cada fragmento é passível de contar um *todo potencial*. O objetivo do restaurador seria, assim, preservar este *todo potencial*, de forma a desenvolver o potencial de integridade do *todo* contido em cada fragmento. Afirma também que uma abordagem ahistórica que possa vir a disfarçar a passagem do tempo, na tentativa de recriar um estado original, é um —restauro por fantasia! (Busche, 2006, p. 9) e que o restauro termina quando a especulação começa. Busche baseia-se na teoria de Brandi para defender a importância do artefacto material fílmico, enquanto testemunho histórico do filme, pois, —como toda a duplicação fotoquímica inevitavelmente causa uma perda visível em qualidade, essas características são, de facto, únicas e irreproduzíveis! (*op. cit.*, p. 11).

Wallmüller, à semelhança de Busche, afirma que, nos casos em que uma dada obra tenha perdido características originais, essas qualidades originais deverão ser readquiridas, quando possível, e que a tarefa e os limites do restauro, seja ele analógico ou digital, serão

⁴³ Isto, no entanto, não se verifica deste modo em todos os casos. Lisboa refere-se ao exemplo incomum da trilogia de *Star Wars*, de George Lucas, a qual foi alterada pelo realizador, no que concerne à sua montagem e efeitos especiais digitais, nos seus próprios negativos, para a sua edição em DVD. Lucas argumentou que esta seria a versão definitiva da obra e que toda a gente iria recordar, dado que as edições em cassette VHS (com milhões de vendas, na verdade) se iriam degradar e tornar-se obsoletas (Lisboa, 2017, p. 152).

reduzir ou remover danos e erros num filme, preservando simultaneamente os defeitos inerentes ao mesmo e o seu aspeto característico (Wallmüller, 2007, p. 85). No entanto e imediatamente, depara-se com uma contradição, na medida em que é complexo e quase enigmático distinguir um defeito inerente ao filme, que estará presente em todas as cópias do mesmo, de um decorrente da sua degradação, como por exemplo, ruídos e *pops* no áudio, de outro que poderá decorrer da modificação dos materiais, por subseqüentes intervenções (Enticknap, 2013, p. 14). Paralelamente, se o restaurador procurar tornar a obra imaculada, este incorre no risco de comprometer a autenticidade e o testemunho histórico do filme em favor de gostos estéticos modernos.

O que aqui está implícito é o paradoxo de que o filme deverá ser restaurado de forma a ter o seu som e aspeto original e estar livre de distorções e ruídos, os quais, enquanto prova historiográfica da obra, também deverão ser preservados, de forma a proteger a sua autenticidade. Isto desemboca num conjunto de decisões ambíguas e assumidamente subjetivas para o restaurador (Řehořová, 2020, p. 9; Wallmüller, 2007, p. 82).

Devo referir outro aspeto que torna a questão dos defeitos particularmente mais complexa, que consiste na apreciação estética da própria degradação por parte do espetador. É perfeitamente possível que a audiência, de forma contrária, retire justamente prazer da aparência de um filme com defeitos e distorções visíveis, aspetos que, desta forma, contribuem para o seu valor estético. Wallmüller aponta até que —o espetador moderno recebe satisfação estética não de uma estase de preservação (e de restauro), mas sim do estado degradado de um objeto.‖ (Wallmüller, 2007, p. 82). Ademais, mesmo que certas imperfeições possam ser tomadas como indesejáveis, de acordo com os gostos e hábitos das audiências atuais, é defensável que estas, em verdade, sejam parte do seu testemunho histórico, cuja remoção implicaria um fim completamente oposto ao que é tradicionalmente pretendido com a prática do restauro (Enticknap, 2013, p. 153).

Por fim, a autora remete o seu foco para a legibilidade da obra, livre de artefactos e ruídos que poderão distrair o espetador do próprio filme, e refere que, mais importante que as respostas a estas questões ambíguas e contraditórias é que a pessoa encarregue do restauro as faça durante o processo. Porém, eu argumento que, da mesma forma que é válido e necessário que o restaurador tenha em mente estas questões aquando do seu trabalho, de forma a salvaguardar a autenticidade do mesmo, será imperativo questionar a autenticidade do produto final que daí sucede, fruto de decisões que tanto são informadas como ambíguas e especulativas. Afinal, e em linha com o conceito de original fílmico proposta por Usai

referido anteriormente, —a ‘aparência original’ de um filme é sempre apenas hipotética (Řehořová, 2020, p. 8). Deverá a versão restaurada ser considerada mais autêntica?

A meu ver, estas perspetivas pecam por não assumir, por fim e claramente, um restauro como um objeto incompleto. Busche relembra que existe uma —noção comum no restauro, em Belas Artes, de que um ‘restauro completo representa, não um estado anterior [da obra], mas um outro estado’⁴⁴ (Busche, 2006, p. 11), mas não lamenta a sua lacunaridade. Ao aceitar a multiplicidade de versões, neste ponto de vista tidas como o material disponível da obra, não aborda esta incompletude do restauro. Sinto nesta abordagem a falta de uma conclusão que me parece inexorável: o restauro apenas existirá como outra versão, tão lacunar e incompleta como qualquer outra, que parece apenas ser sugerida na sua citação de Rudolf Arnheim —as propriedades de uma obra de arte residem em todas as suas variadas encarnações⁴⁵ (*op. cit.*, p. 13). Enfim, o cinema analógico existe sempre em mais do que uma versão, todas elas representações diferentes do mesmo (Řehořová, 2020, p. 8).

Read e Meyer, numa abordagem discutivelmente menos ortodoxa, delineam diferentes opções para abordagens de restauro, que consistem em restaurar:

1. o filme no seu estado atual
2. o filme tal como foi visto pelas primeiras audiências
3. o filme tal como foi visto por audiências mais tardias
4. o filme conforme as intenções do seu criador
5. uma versão a ser vista por audiências modernas
6. uma versão nova, um *rework* da versão original por um artista contemporâneo
7. uma versão para exploração comercial (Read et al., 2000, p. 71)

Daqui, destaco a visão dos autores nos seus 3º e 5º pontos. Esta sugestão, cuja consensualidade no meio do restauro é, no mínimo, debatível, é-me particularmente relevante, pois defende que uma versão, mesmo que diferente daquela que as primeiras audiências terão visto e que não tenha a pretensão de ser a ‘definitiva’, possa ser considerada igualmente importante e válida numa historiografia da obra (Busche, 2006, p. 12). Aliás, os autores referem uma prática comum de restauro de filmes mudos, nos quais os restauradores, pela sua apreensão em mostrar obras que poderiam ser consideradas antiquadas ao público, modificavam o material de forma a apelar aos gostos contemporâneos. Ora, estas alterações

⁴⁴ Tradução livre

⁴⁵ Tradução livre

têm, em si, valor histórico ao refletir as atitudes dessa época e a sua preservação deverá ser também de interesse, pelo seu testemunho histórico intrínseco (Read et al., 2000, p. 88). Existem, inclusivamente, casos excepcionais de restauradores para os quais as qualidades técnicas dos artefactos materiais ou o contexto de exibição inicial são negligenciáveis, preferindo uma abordagem na qual o material serviria apenas como um ponto de partida para imaginarem a sua visão da narrativa (Enticknap, 2013, p. 25).

Daqui retiro uma conclusão bastante significativa e pertinente para o caso de *Homens de Passagem*: cada versão de uma obra é igualmente válida e as diferenças entre as cópias deverão ser sinalizadas, não hierarquizadas consoante uma ideia dúbia da intenção original do autor. Isto implica que a versão de *Homens de Passagem*, disponível na plataforma da RTP Arquivos, poderá ser, de alguma forma, igualmente válida a uma suposta versão original, transmitida para a televisão, na RTP Madeira, em 1994. Esta ideia, no entanto, abre-nos uma possibilidade algo perturbadora: poderá uma versão com um erro ou de alguma forma adulterada, seja intencional ou acidentalmente, ser considerada igualmente válida?

3.3. Canonização no restauro

Será relevante neste momento compreender como é que, na prática e em casos reais, estas distinções são feitas e explorar o problema que Busche apresenta do restauro, enquanto melhoria do filme.

Como já estabelecemos, o processo de priorização de obras a serem preservadas poderá conferir-lhes um carácter canónico. No entanto, também o próprio restauro poderá ter esta consequência. É a partir das demonstrações de restauro de filmes presentes nas suas edições em DVD que Nathan Carroll demonstra o aspeto da autenticidade num restauro como um elemento de *marketing* muito eficaz e potencialmente nocivo. Estas demonstrações consistem numa comparação de duas versões do filme – uma degradada e imperfeita, obtida a partir do material disponível do filme, e uma polida, limpa e aperfeiçoada, produto do restauro a que foi sujeito o filme. Assim, direcionam-nos não só o olhar, mas também a nossa preferência para uma versão em detrimento da outra. Retrata a primeira versão como indesejável e lacunada, isto é, como algo que não é o filme, mas sim uma distorção, uma mera aproximação do filme, enquanto que a versão restaurada ganha um estatuto de ser ótima ou definitiva, livre de imperfeições e faltas de informação. Isto está em linha com a noção de Brandi de falsificação histórica, sob a pretensão de se apresentar como um estado original, e com a sua noção de especulação. Ademais, teremos que admitir que o restauro

cinematográfico gere sempre uma diferença entre o original e o duplicado (Read et al., 2000, p. 84).

Este caráter aparentemente definitivo da versão restaurada revela-se, no entanto, de uma forma contraditória, provisório. Se as forças de produção de restauro cinematográfico se focam na preservação e remontagem dos segmentos mais prístinos dos materiais disponíveis de um filme, de forma a recriar uma suposta experiência fílmica o mais historicamente autêntica possível, isto implica que qualquer restauro apresentado poderá – e provavelmente irá – ser suplantado por outro, produzido posteriormente, a partir de materiais mais tarde encontrados em melhor estado de conservação que os disponíveis anteriormente. O autor afirma que —neste sentido, o restauro cinematográfico atua sob a suposição implícita de que melhores componentes restantes, mesmo que estes sejam apenas *frames* individuais, poderão ser achados em algum momento no futuro, nalgum arquivo inexplorado, e, assim, incorporados materialmente no sangue da obra de arte novamente restaurada”⁴⁶ (Carroll, 2005, p. 18). Isto é patente no caso de *Napoléon* (1927), cujo projeto de restauro teve o seu início em 1955, encabeçado por Kevin Brownlow, e teve uma série de exibições progressivamente mais longas, desde 1969 até 2000 (Enticknap, 2013, p. 41), e no caso de *The Red Shoes* (1948), anteriormente referido.

Carroll argumenta que os métodos de restauro digital, através da concepção de que as tecnologias digitais possuem um grau incomparavelmente superior de minúcia (Read et al., 2000, p. 86), se tornam uma —cirurgia plástica que visa gerir artificialmente a memória cultural em torno de um filme através da lente dos critérios estéticos e económicos contemporâneos e que se baseia numa —atualização do filme para uma audiência contemporânea (Carroll, 2005, p. 19). Isto deve-se também ao interesse dos estúdios, detentores do *copyright* destas obras, em capitalizar ao máximo sobre este processo de restauro e relançamento da obra no mercado, o qual poderá mesmo incentivar ou pressionar o restaurador a, passiva ou ativamente, falsificar a história, quando confrontado com a perda de informação visual ou sonora no material fílmico. Carroll afirma, no contexto das demonstrações de restauro que antecedem a exibição de uma obra restaurada e a comparam com a sua versão degradada:

—As demonstrações de restauro tornam claro que já não nos satisfazemos com a remoção de danos superficiais. Ao editarmos a imagem em si, empregamos os meios e a motivação de fazer ressurgir o conteúdo pretendido da história fílmica,

⁴⁶ Tradução livre

alterando a natureza e, por consequência, o significado de memórias culturais. (...) Assim, o restauro digital é, para todos os efeitos, uma nova versão: não um *director's cut*, mas sim um *archival cut*. Em contraste à visão autónoma expectável de um *director's cut*, o *archival cut* é um palimpsesto de práticas de restauro analógicas e digitais, emaranhados de processos de tomadas de decisão e memórias culturais.¶ (*op.cit.*, p. 20)

Isto é patente também nas descrições de Kurttila sobre os processos de tomada de decisão durante o processo de restauro digital, porém sem a perspetiva negativa de Carroll, a meu ver. O restauro digital distingue-se do analógico pelas possibilidades que cria, no sentido em que consegue corrigir e alterar aspetos de um filme completamente inacessíveis aos métodos analógicos tradicionais com enorme precisão e reversibilidade. Utiliza o exemplo do *rumble*⁴⁷ na banda sonora, fruto de técnicas de captação de som inapropriadas, resultando numa resposta de frequências imprópria a qual, no entanto, devido à impossibilidade dos sistemas de reprodução de áudio da época reproduzirem frequências tão graves, não seria então problemática. Todavia, este *rumble* hoje é perfeitamente reproduzível e audível no equipamento disponível atualmente. Kurttila afirma que —o cliente é sempre informado destes problemas e a escolha é sua – se preferem que o *rumble* seja retirado ou não. As audiências contemporâneas têm expectativas altas, no que concerne ao som que um filme deverá apresentar, principalmente se este é distribuído comercialmente, por isso, o *rumble* é omitido. A cópia de preservação, no entanto, conterà o erro. (...) É vital recriar, no domínio digital, a cadeia original de tecnologia desde a captação até aos monitores num cinema, por isso, retiramos as frequências que não será suposto terem sido ouvidas.¶⁴⁸ (Kurttila, 2011, p. 50). Acresce ainda que —se o resultado final é melhor, é subjetivo. No caso de sons em falta, a primeira solução será tentar encontrar o mesmo som no filme e preenchê-lo de acordo. A segunda escolha será tentar encontrar o mesmo som noutra obra da mesma época, ou no caso de esse elemento em falta ser música, noutra obra existente, que poderá, inclusivamente, ter melhor qualidade (por exemplo, um disco que contenha a mesma música) (Read et al., 2000, p. 324). No pior cenário possível, o som é recriado, tentando conferir-lhe as características apropriadas. Isto seria altamente documentado.¶⁴⁹ (Kurttila, 2011, p. 60).

Aqui denoto, claramente, o conceito do palimpsesto no *archival cut* de Carroll, na ideia de que, tanto a cópia de preservação como a versão apresentada publicamente, se

⁴⁷ Ruído principalmente de frequências graves, frequentemente derivado da gravação indesejada de vibrações no chão ou de vento durante a captação de áudio.

⁴⁸ Tradução livre

⁴⁹ Tradução livre

revestem desse processo de tomada de decisão intrínseco ao restauro e nenhuma delas poderá ser considerada definitiva, por diferentes razões, respetivamente, já demonstradas. Relevo também a questão que Carroll levanta, no que diz respeito à possibilidade do restaurador se ver obrigado, seja passiva ou ativamente, a falsificar a História. Neste caso, Kurttila apresenta o exemplo do *rumble* ou de sons em falta como problemática a ultrapassar no restauro do som, empregando soluções que poderão incorrer, discutivelmente, no domínio da falsificação e da especulação. Esta situação vai ao encontro também de uma afirmação de Hediger, ao falar do caso de *Extase* e das suas múltiplas versões, que se aplica igualmente a estes dilemas éticos do restauro digital: —nestes casos, então, o historiador cinematográfico terá de negociar o seu desejo de precisão filológica com um desejo de criar visibilidade para um determinado filme⁵⁰ (Hediger, 2005, p. 136). Novamente, esta ‘visibilidade’ poderá também ser posta em causa, pois, como demonstrei, é possível que a sua motivação seja catalizada por um desejo de capitalização do estúdio sobre estes restauros.

Carroll defende que o trabalho verdadeiro do restauro não é a conservação arquivica, mas sim, e em grande medida, impôr-se sobre a memória histórica e moldá-la, condicionando a perspetiva coletiva de como um determinado filme é suposto ser visto e como este se situa num contexto histórico, pois —quanto mais afastados nos encontramos da história, mais autêntica a sua imagem ideal nos parece (Carroll, 2005, p. 23), perseguindo, assim, um conceito motriz no cinema de que existe um momento ideal histórico potencial ainda por ser capturado e representado. Declara que o esforço de representar digitalmente um —real histórico resultará em algo distinto do autêntico e do original (*op. cit.*, p. 21) e que, na verdade, o produto a ser vendido não são as técnicas de restauro e arquivo, mas sim novos padrões para avaliar a transformação estética de obras ao longo do espaço e do tempo (*op. cit.*, p. 27). O que se verifica é que ainda se encontra aberta a questão de se o que se considera restauro e é efetuado em nome do restauro, está no facto de restaurar algo ou apenas no modificá-lo com diferentes fins (Enticknap, 2013, p. 17).

Ricci reforça o peso e a ressonância que o termo ‘restauro’ tem publicamente, ao abordar o facto de que muitas edições de filmes em DVD utilizam o restauro como ponto de atração, apesar de estas apenas consistirem, por vezes, em meras duplicações (Ricci, 2008, p. 435). A comodificação do restauro leva à multiplicação das versões de autor, os *director's cuts*, vendidas pelos estúdios como restauros, para todos os efeitos, pois apresentam uma versão atualizada e mais fiel à visão do autor. O estúdio capitaliza sobre um *theatrical cut*,

⁵⁰ Tradução livre

para o lançamento inicial no cinema, que poderá ser fabricado, apenas para criar a possibilidade de criar um *director's cut*, que será posteriormente vendido como um produto novo, melhor, mais exclusivo e mais fidedigno à intenção original, lucrando, por fim, com todas as versões disponíveis. Os estúdios, assim, capitalizam sobre a integridade da obra e a sua própria negação (Lisboa, 2017, p. 151).

Debruçando-se sobre o contexto cultural em que um restauro se insere, Carroll releva um aspeto de enorme interesse, na medida em que demonstra, através de restauros produzidos em diferentes países, que os padrões para o restauro são também moldados por diferenças culturais. O autor afirma que

o que permanece perdido nesta exposição de diferença cultural é um padrão universal digital para o restauro que poderá unificar o universo cinematográfico através da forma e da *praxis*. O restauro e a sua demonstração variam de cultura para cultura, respondendo a diferentes procuras de mercado e consumidores. Os critérios digitais para a imagem fílmica ideal variam com a diferença de memórias culturais e políticas de preservação (...). O que poderá passar por restaurado digitalmente para um país ou audiência local poderá não passar pelos padrões exclusivos de outro.⁵¹ (2005, p. 25)

Existem casos cujo restauro, tal como um de *Extase*, envolveria uma decisão inevitavelmente problemática, como, por exemplo, certos filmes do cinema mudo dinamarquês. Seria comum estes filmes serem produzidos com dois finais diferentes: um final feliz para o público dinamarquês e um final triste para o público russo. Este é um exemplo que reforça a afirmação de Carroll, isto é, de que a teoria do restauro carece de uma unificação cultural – o mais provável será de que a literatura tenha sido escrita sem conhecimento destes casos problemáticos, provenientes de um contexto cultural distinto. Aqui, é ineludível o dilema de como apresentar o filme. Casper Tybjerg refere que a prática comum consistiria em apresentar os dois finais em sequência, mas Vieira Lisboa salienta que esta decisão altera significativamente a forma como o espectador recebe o filme, a sua carga narrativa e o vínculo emocional que estabelece com o mesmo, ao ver dois finais disruptivamente distintos (Lisboa 2017, p. 154). Não poderemos considerar esta experiência como sendo uma que se alinha com aquele a que o público, seja ele qual for, tenha assistido anteriormente. Semelhantemente, misturar material divergente entre estas duas versões daria origem a algo que, de facto, nunca existiu (Read et al., 2000, p. 80).

⁵¹ Tradução livre

Apesar de eu ter referido anteriormente que julgo ser importante realizar um restauro de *Homens de Passagem*, tentando simular o melhor possível aquilo que terá sido a emissão em 1994, terei de reconhecer aqui a problemática ética que esse restauro poderá acarretar discursivamente. Com a existência da segunda versão disponível na plataforma da RTP Arquivos, uma tentativa de simular esta emissão de 1994 poderia conferir um aspeto definitivo a um trabalho sobre uma obra que, em verdade, neste momento possui duas versões, pelo menos. Será contraituitiva a sugestão de realizar esse restauro ‘autêntico’ sem explicitar que tal seria meramente uma aproximação e uma representação incompleta da obra. Ademais, mesmo que este restauro mais ‘autêntico’ fosse publicado, por exemplo, igualmente na plataforma da RTP Arquivos, a experiência de ver esta série num ecrã LCD, num portátil ou num smartphone será inegavelmente diferente daquela que terá sido a dos espetadores em 1994, quase certamente, em casa numa televisão CRT. Esta da plataforma online, novamente, não é uma experiência que as audiências tenham tido na altura e, assim, quaisquer pretensões de se aproximar da experiência *original* seriam, no mínimo, dúbias. No próximo capítulo aprofundarei como a tecnologia é indissociável da nossa experiência audiovisual e como esta é uma questão fulcral ao restauro audiovisual.

3.4. Tecnologia, experiência fílmica e autenticidade

Será, portanto, possível reproduzir a experiência original de assistir a um filme? Este é, em verdade, o objetivo do restaurador João Sócrates de Oliveira, defensor da experiência fílmica, caracterizando-a como um evento visceral que se desenvolve no ecrã. Argumenta este que não nos poderemos separar, ao assistir a um filme, do aparelho técnico que o reproduz e, assim, nos provoca as sensações intrínsecas a esta experiência. Isto verifica-se, por exemplo, numa projeção digital, algo bastante distinto de uma projeção em película de 35mm, ou da reprodução do áudio do filme a partir de um disco de *shellac*, algo que distingue perfeitamente de uma banda sonora reproduzida digitalmente.

A nossa experiência de um filme está intimamente ligada à tecnologia que no-lo está a reproduzir e da constituição material do artefacto fílmico (Busche 2006, p. 15). Giovanna Fossati, no entanto, relembra que esta experiência não depende somente do aparelho reprodutivo e releva que —é impossível re-encenar o dispositivo histórico como originalmente

era. De facto, a mesma combinação de filme, público e ambiente é impossível de recriar⁵² (Fossati 2009, p. 128). Enticknap adiciona que

o restaurador poderá controlar pouco ou nada em relação às circunstâncias de receção, tanto no passado, como no presente. Um arquivista (...) não poderá reconstruir cinemas-palácios de 2000 lugares em todas as maiores cidades no mundo desenvolvido, os quais seriam o local onde a maior parte das pessoas veriam um filme imediatamente após a sua produção, e pouco poderá fazer acerca do facto de que a maioria das pessoas verão o resultado do seu trabalho num ecrã de 42 polegadas na companhia de duas ou três pessoas no máximo.⁵³ (2013, p. 75)

Busche concorda com esta impossibilidade de reconstituir a experiência de audição e visionamento —originall, precisamente por o equipamento moderno produzir resultados vastamente diferentes da tecnologia, por exemplo, da década de 20 do século XX e afirma que —nenhum restaurador poderá criar uma ponte entre o estado ‘original’ e o presente, nem poderá defender que recria a experiência de visionamento ‘original’⁵⁴ (Busche 2006, p. 15). Mesmo que um restauro possa aparentar ser ótimo, é imperativo pôr em causa a ideia de que conhecemos verdadeiramente o som e o aspeto de um filme, tal como ele era, e de que o restauro sequer se assemelha ao seu suposto original (Read et al., 2000, p. 86). Afinal, é comum uma obra ter múltiplas cópias iniciais de distribuição com diferentes características estéticas, possivelmente até com várias dessas cópias preservadas até hoje, o que torna mais complexa a determinação de um aspeto autêntico (Enticknap, 2013, p. 104).

Por exemplo, o restauro de um filme da década de 30 do século XX terá de enfrentar, no caso de conter música, um som que, pelos padrões atuais, poderá ser estridente e desagradável. Isto deve-se, como antes referi, às especificidades da tecnologia de gravação e reprodução de então, as quais teriam uma gama espectral e de amplitude reduzidas e um *noise floor* mais acentuado, quando comparados aos da tecnologia atual. O restaurador terá em mãos uma negociação daquilo que quererá priorizar – a fidelidade a uma experiência mais próxima da original ou a acessibilidade a um maior número de espetadores. Ambas estas decisões, a meu ver, são igualmente válidas e apresentam os seus respetivos benefícios e desvantagens: a primeira poderá afastar potenciais novos espetadores, que não conhecerão a obra; a segunda poderá originar uma discrepância entre a qualidade de som e imagem, alterando, em grande medida, esta relação original do filme. Neste sentido, aqui torna-se clara

⁵² Tradução livre

⁵³ Tradução livre

⁵⁴ Tradução livre

a razão pela qual o som é fundamental para o objetivo desta dissertação. O som é o aspecto de maior relevância no que a estas discrepâncias históricas e tecnológicas concerne, pois

todas as etapas de produção do som seriam diferentes, e as características tonais de amplificadores e colunas seriam totalmente distintas das do equipamento de hoje. Sem sequer incorrer sobre um relativismo historicocultural – um espetador da década de 30 não ‘ouvia’ sons da mesma forma que um espetador atual (...) – teremos de reconhecer uma diferença no som que é, sem dúvida, maior que a das imagens.⁵⁵ (Chion, 2009, p. 38)

Daqui retiro uma ilação de grande importância para este trabalho: o restauro cinematográfico é e será inevitavelmente anacrónico, ao criar uma nova experiência a partir de um discernimento do restaurador que, por si, se encontra necessariamente separado temporalmente da obra, por muito informado que possa ser. O som, por sua vez, é o aspecto da prática do restauro em que essa anacronicidade se torna mais evidente. No entanto, este é um aspecto que poderá ou não vir a ser assumido e tornado explícito pelo restaurador ou a entidade que procura o restauro de uma obra.

O restauro, principalmente ao integrar a migração da experiência audiovisual para novos meios, diferentes do original (que se revela progressivamente uma imposição sobre a atividade arquivística), implicará sempre uma distância temporal do objeto restaurado e das tecnologias que o produziram, assim como uma sobreposição de conceções contemporâneas ao restaurador sobre o tecido da obra, acrescentando uma dimensão temporal mais complexa à sua textualidade. Julgo que este deveria ser um aspecto manifestado mais abertamente no processo do restauro, tanto por ser uma inevitabilidade, como por demonstrar o aspecto de prolongamento de vida obra que o restauro lhe confere, pela mão do restaurador e do arquivista. A tentativa técnica e discursiva de esconder este gesto arquivístico e de preservação aproxima-se mais da falsificação do que de restauro, propriamente dito, ao fazer com que um trabalho anacrónico e subjetivo por natureza seja percecionado como um estado anterior ou original da obra, sob a pretensão de lhe conferir mais legitimidade. A meu ver, esta ação do restaurador não carece de legitimidade, mas sim de transparência, de forma a que haja conhecimento, para o público, desta transversalidade da obra, nas suas diferentes versões e apresentações, ao longo da sua vida.

⁵⁵ Tradução livre

Devido a estas condições e imposições da natureza cinematográfica, concordo com a ideia de Hediger e Carroll de que é necessário pôr em causa a decisão de determinar uma versão (ou uma experiência) de um filme como sendo a original, pois esta deliberação hierarquiza as versões disponíveis da obra e altera a visibilidade e acessibilidade que estas poderão vir a ter. No fundo, esta decisão separa, numa herança artística, o que é —importantel daquilo que não é, aquilo que é canónico daquilo que é —apenas uma versãol, aquilo que deverá ser arquivado daquilo que poderá ser esquecido, em detrimento de uma visão com maior abrangência e holismo, mais historiograficamente inclusiva (Hediger, 2005, p. 136). Nathan Carroll conclui que

o trabalho devidamente de restauro cinematográfico, isto é, o ato de preservar a autenticidade histórica do cinema enquanto arte, sempre esteve aberto à renegociação do *aquilo que poderá ser*, disfarçado pela nostalgia, moralizando até a retórica do *o que poderá ter sido*. A dialética da autenticidade restauradora é, com efeito, um movimento inevitavelmente duplo, tanto em direção a uma imagem histórica ideal do cinema, como em direção oposta àquilo que nunca poderá ser representado novamente.⁵⁶ (2005, p. 18)

Também a própria modificação dos hábitos e tecnologias de consumo moldou a forma experiência cultural do cinema nas últimas décadas. Nos meados da década de 70 do século passado, com a utilização massiva da tecnologia das cassetes VHS, o consumo doméstico de filmes *mainstream* tornou-se parte da expectativa da vida de um filme e a sua eventual distribuição e receção nestes contextos irreversivelmente alteraram as abordagens de produção cinematográfica, tanto a nível de negócio, como a nível criativo. Agora, o filme poderia (ou teria de) ser pensado para várias possíveis disposições e os diferentes contextos de receção revelam-se de igual importância cultural para o espetador (Enticknap, 2013, p. 75).

Estes desenvolvimentos tecnológicos deram origem a alterações em filmes já produzidos, de forma a adaptar o seu conteúdo para contextos domésticos. Isto é explícito, por exemplo, na prática de *panning and scanning*, que consiste no recorte da imagem do filme, de forma a que este seja acomodado para as condições específicas de novos dispositivos (por exemplo, acomodar a imagem de um filme numa televisão com uma proporção de 4:3). Enquanto que esta prática foi fortemente criticada enquanto uma suposta adulteração da obra e da intenção do realizador – algo que me parece expectável –, temos também exemplos de alguns realizadores que vieram a preferir a versão de uma obra sua em formato *panned and*

⁵⁶ Tradução livre

scanned em 4:3, em detrimento da sua versão inicial em *widescreen*. Enticknap dá-nos o melhor exemplo desta situação ao referir o caso de *Sorcerer* (1977), de William Friedkin (*op. cit.*, p. 140).

Por sua vez, o VHS permitiu também uma maior acessibilidade aos produtos de restauro e trabalho arquivístico cinematográfico por parte do público em geral. Este já não estaria restrito às exibições em cidades grandes e centros culturais que pudessem acomodar as necessidades técnicas e tecnológicas para apresentar estas obras e, assim, poderia optar por distribuições massivas, amplificando o trabalho dos arquivos e a sua abrangência. Para além disso, o próprio formato físico e embalagem de VHS permitia também a inclusão de materiais adicionais com informação relativa ao filme ou às escolhas de curadoria do arquivo (*op. cit.*, p. 145).

No entanto, agora que temos conhecimento das tecnologias de DVD e BD, cuja resolução e qualidade a nível de áudio e de vídeo são vastamente superiores à de VHS, poderemos também concluir que os padrões de exibição e curadoria dos arquivos para a distribuição e exibição de obras em meios diferentes do ‘original’ estão completamente dependentes da tecnologia e dos hábitos de consumo que se praticam nesse momento. Durante a época de uso e distribuição massivos de VHS, este era visto como um formato aceitável para a distribuição de material arquivístico e de restauro, mas hoje isso estaria fora de questão, com a existência de outros formatos com qualidade vastamente superior. De certa forma, os padrões éticos que definem o que deverá ser uma exibição ‘autêntica’ de uma obra são passíveis de se serem alterados, sob concepções subjetivas sobre o que poderá ser a maior precisão técnica de apresentação da obra, e negociados conforme as características dos suportes disponíveis no momento (Enticknap, 2013, p. 149), em função dos benefícios que possam trazer. Esta ilação poderá igualmente ser aplicada ao dilema da digitalização anteriormente referido – se se esgotar todo o material analógico, a comunidade não terá opção senão aceitar o caminho da digitalização e este parece ser o fim que as tendências arquivísticas internacionais nos sugerem.

Enquanto que a perspectiva de Carroll pende para o fatalismo de que o restauro se metamorfoseou numa metodologia falsificadora e dominante, eu julgo que este é um processo que, para além de inevitável, contribui para uma visão mais holística e coletiva da manifestação cinematográfica. Ricardo Vieira Lisboa, por exemplo, defende esta multiplicidade de versões fílmicas como um aspeto positivo, amplificado pelas possibilidades

que os DVD, os Blu-Ray e as torrents nos permitem. Incorpora também, assim, o espectador e o restaurador como agentes desta multiplicação, na medida em que poderão combinar e remisturar as diversas versões disponíveis à sua discrição – as versões e as combinações tenderão, assim, para o infinito e cada utilizador poderá ter uma versão personalizada. Amplifica-se, assim, também o aspeto comunitário do cinema – o cinéfilo, o espectador casual e o restaurador tornam-se catalizadores da construção e do testemunho histórico das obras.

—Compreender um filme não como uma obra única e definitiva, mas sim como um objeto plural e múltiplo que evidencia a história dos seus dispositivos e a enverga como manifestação da sua historiografia material é deixar de entender o filme como o evento que ocorre num intervalo limitado de tempo em frente a um ecrã para passar a entendê-lo como algo que se propaga no tempo (cuja duração se distende) e no espaço dos vários momentos em que o espectador regressa a uma das várias versões disponíveis (algumas delas construídas pelo próprio) e, mais do que isso, como uma entidade em permanente atualização e sempre lacunar (Lisboa 2017, p. 162)

O que verificamos é que, à medida que a tecnologia cinematográfica se modifica, também os hábitos e os modos de visionamento os filmes se alteram, a nível social e ambiental, levando a que questões sobre a valorização de uma experiência fílmica em relação a outra se revelem complexas (Martin, 2016, p. 104) e, a meu ver, arbitrárias. Um espectador que veja um filme em casa terá uma experiência menos autêntica que outro semelhante que o veja no cinema? Fará sentido dizer que apenas um deles *experienciou* o filme? Com esta pesquisa, sugere-se uma contradição acerca da fugacidade ontológica do cinema: nenhum dos dois viu o filme e ambos o viram. Ao tentarmos colocar a existência do filme num só local, numa só configuração, rapidamente damos conta de várias incompatibilidades desta forma supostamente única de abordar o cinema. Dada a multiplicidade de formatos de um filme, aos quais teremos acesso atualmente, e a qual define, em grande medida, o modo como interagimos com o cinema, este aspeto das diferentes possíveis experiências que poderemos ter de uma obra revela-se um argumento flagrante e incisivo a favor de adotarmos uma visão mais abrangente e com mais nuance, em detrimento de uma excludente.

Será, neste momento, importante aplicar estas noções ao caso em mãos para esta dissertação. Regressando ao caso de *Homens de Passagem*, parece-me, finalmente, evidente que a versão que eu conheci da série – e, em verdade, a única que se encontra disponível

atualmente⁵⁷ – terá de ser tida como igualmente válida e digna de ser conservada, independentemente de ter surgido a partir de um acidente técnico aquando do seu restauro por parte da RTP Arquivos. Justamente, esta versão terá de constar numa historiografia da obra e fará parte da força vital da série. Nesse sentido, a meu ver, deverá fazer parte, a partir de agora, deste arquivo da RTP, em simultâneo com outros consequentes restauros que se possam realizar da série.

Um restauro de *Homens de Passagem* que pretenda ser *autêntico* e simular, o mais próximo possível, a emissão de 1994 irá esbarrar num problema tecnológico, para além da questão das diferentes versões da obra. Em entrevista a António Plácido, realizador da série, este afirmou que a forma mais autêntica de experienciar a série seria na sala da edição, quando acaba de ser feita, pois —é onde ela está mais próxima da sua essência⁵⁸. Imediatamente, no entanto, denotou a problemática inerente a esta ideia, o que espelha também a problemática de um restauro que visa seguir as intenções do autor. Esta experiência mais autêntica, segundo o próprio, estaria restrita a um grupo ínfimo de pessoas, envolvidas tecnicamente na série, e está em direta contradição com a natureza tecnológica da sua receção. A série seria transmitida via satélite (Correia, 2014, p. 74)⁵⁹, um processo que em si já introduziria interferências e distorções em relação a esta experiência da sala de edição (Kindem & Musburger, 2005, p. 257). No entanto, é o meio onde é ‘suposto’ ter sido vista a série, ao ser emitida. Para além disso, a partir do equipamento em que cada espetador experienciou a série, assim como a sala e o ambiente em que tal se passou, configura-se rapidamente uma multiplicidade enorme de diferentes experiências, todas elas originais, mas com diferentes colunas, ecrãs e espaços. Assim, a série não terá apenas versões diferentes a nível da sua montagem – tem inúmeras versões com som e imagens diferentes, multiplicadas por todas as configurações em que foi experienciada. Não existe uma origem estável de *Homens de Passagem*, apenas disparidade.

Será também importante notar que a versão da plataforma da RTP Arquivos terá, quase certamente, sido vista, na sua generalidade, em equipamento mais moderno, e que a tecnologia de televisões CRT já caiu largamente em desuso, por isso, seria insensato esperar estas condições tecnológicas do espetador, principalmente quando o modo de experiência ‘autêntico’ para este tipo de obra é justamente num contexto doméstico. Como estes são

⁵⁷ À data, não existe nenhuma edição comercial ou pública da série em DVD ou qualquer outro tipo de formato de consumo doméstico audiovisual.

⁵⁸ Citação de entrevista a António Plácido, incluída no Anexo 1 – António Plácido, p. xiii.

⁵⁹ Apenas em 1996 foram concluídos os trabalhos para a cobertura total de sinal de televisão por cabo nas ilhas da Madeira e do Porto Santo (Correia, 2014, p. 110).

elementos impossíveis de replicar de uma forma una, abrangente e definitiva, este será o último prego no caixão do restauro autêntico de *Homens de Passagem*. Este restauro não poderá almejar ser mais que somente uma versão a adicionar às outras restantes, carregado da subjetividade anacrônica do restaurador, como qualquer outro semelhante.

Não existe, em verdade, um método uno e concreto para realizar um restauro cinematográfico e, apesar de este frequentemente ser apresentado como produtor de uma versão derradeira e definitiva de uma obra, deverá ser tido como somente uma versão, que não se poderá revestir de mais valor do que qualquer outra do filme. Ricardo Vieira Lisboa declara que: —não se pode dizer *vi* o filme *x'*; em vez disso, deve dizer-se *vi* a cópia tal do ano tal do filme *x'* ou ainda, *vi* o filme *x* numa cópia com a montagem da versão *x* e com as cores da versão *y'* (Lisboa, 2017b, p. 153). Um restauro será sempre incompleto, devido à própria natureza múltipla e comunitária do cinema e é um procedimento que, a meu ver, e tal como a censura o foi no caso de *Extase*, constitui mais um passo no processo social e tecnológico de concepção e desenvolvimento da vida de uma obra, para sempre, de um modo ramificado, em constante expansão e mutação.

4. O restauro enquanto simulacro

4.1. Deleuze e o simulacro

Ao longo dos últimos capítulos, procurei denotar as inconsistências e contradições presentes na prática do restauro audiovisual, pela sua falta de consensualidade ao nível de método, ética e filologia. O meu intuito não é o de invalidar estes eventos dentro da área, mas sim salientar a disparidade inerente a uma atividade que lida com um objeto que desafia o conceito de autenticidade e experiência original, atravessando o domínio do material para um mais turvo, ramificado e intertextual. Eu creio que o cinema, enquanto manifestação elusiva ao conceito do original uno e discreto, deverá abraçar essa multiplicidade e continuidade que acarreta. Aliás, Paolo Cherchi Usai, em entrevista a Andreas Busche, considera que o termo *restauro* é fundamentalmente erróneo, preferindo o termo *simulação* (Busche, 2006, p. 15). Também Lauber reconhece esta discrepância semântica entre o significado associado à palavra *restauro* e uma atividade que, por natureza, não recria uma versão ou experiência passada de um filme (Lauber, 2019, p. 30). Eu concordo com o cinismo de Usai face ao termo, mas reconheço, em simultâneo, o peso de mercado e de atração que este acarreta.

Dizemos está em exibição uma simulação de *The Godfather*‘ sugere-nos quase uma traição, uma especulação, quando, em verdade, esta palavra se relaciona mais intimamente com a prática do restauro, em termos pragmáticos, a nível da aproximação que oferece, do que restauro‘. Restauro‘ remete-nos para uma glória restituída à obra, de alguma forma oculta do público, para o estado ótimo da obra, para aquilo que ela deverá ser‘.

Eu julgo que o interesse em manter o uso deste termo concerne este mesmo ponto, isto é, o campo de minas que é a perspetiva exterior de um público sobre uma atividade com pouco tempo de existência, frustrada por apoios institucionais insuficientes e falta de coesão a nível cooperativo entre entidades arquivísticas. É compreensível que reconhecer publicamente esta insuficiência intrínseca à atividade poderia possivelmente retirar-lhe credibilidade e empobrecer a confiança sobre esta profissão. Stoddard refere que, dentro do círculo da profissão, a atividade é vista como estando mais próxima do domínio da aproximação e da interpretação, mas que, na prática e para o público, é utilizada como fator de *marketing*, enquanto método de aprimoramento tecnológico (Stoddard, 2013b, p. 4). O facto de que esta palavra terá sido utilizada recorrentemente ao longo desta dissertação prende-se meramente com fatores de pragmatismo, de forma a que o discurso fosse compreensível mais imediatamente, mas não há em mim um defensor do uso deste termo, a médio ou longo prazo.

Na minha experiência pessoal, verifico que, por exemplo, o Cinema Medeia Nimas, estabelecimento de relevada importância de cinema em Lisboa, frequentemente exhibe restauros de filmes, sob a descrição sucinta Cópia Digital Restaurada‘, mas com pouca mais informação a esse respeito. A título de exemplo, no dia 27 de abril de 2024, assisti a uma sessão de *The Godfather* (1972), a propósito do seu Ciclo Marlon Brando, cuja sessão estaria publicitada enquanto exibição de Cópia Digital Restaurada 4K‘, e verifiquei que o áudio do filme estaria a ser reproduzido com uma mistura em formato 5.1, enquanto que o áudio original deste filme teria uma mistura em Mono, e apenas sucessivos restauros do filme adicionaram a componente do áudio em 5.1. Contudo, a sessão terá sido apresentada como uma exibição de The Godfather (1972)‘, enquanto que aquilo a que assisti terá sido, claramente, uma intervenção posterior à obra.

Não pretendo, com este caso, demonstrar uma situação de falsificação ou de fraude, mas sim que a autenticidade de um filme não poderá ser apenas medida pela sua semelhança a uma versão de estreia e que um filme, pela sua própria natureza ontológica, sobreviverá sempre nas suas diferentes versões ao longo das décadas. No entanto, este exemplo contribui

justamente para o meu argumento de que o som será um aspeto valioso para demonstrar as inconsistências e negociações inerentes à prática e à discussão do restauro dentro do seu círculo profissional, particularmente quando comparamos a forma como a ética é discutida no som, em oposição à mesma discussão em respeito à imagem. Sobre este tipo de método sobre o áudio, Enticknap refere que

é interessante notar que esta prática não atraiu a crítica em geral que outras práticas eticamente controversas atraíram, nomeadamente a ‘_colorização’ de filmes originalmente a preto e branco, a qual se tornou quase absolutamente desacreditada entre o estabelecimento crítico e nunca foi verdadeiramente aceite pelas audiências de massa.⁶⁰ (2013, p. 125)

O perigo deste tipo de práticas, isto é, na divulgação insuficiente e transparência na informação por parte das entidades responsáveis pela exibição e produção do restauro, reside na conflagração, por parte do público, daquilo que é exibido num restauro com um original que nunca existiu. Pescetelli defende que —o que é importante é que a cópia restaurada seja entendida como um ‘_novo original’, tanto de uma perspectiva estética como histórica, um passo à frente na história da receção da obra.⁶¹ (Pescetelli, 2010, p. 300). Afinal, como refere Ricci, —o regresso ao original de um artefacto arquivístico é uma impossibilidade conceptual⁶² (Ricci, 2008, p. 438).

A minha reivindicação não é uma que incide sobre a autenticidade nestas exposições, mas uma de maior transparência na linguagem e de mudança de abordagem. Face às práticas díspares de restauro e às suas inevitabilidades, eu creio que é necessário abordar o restauro não como uma força representacional, mas como uma produtiva e interpretativa que renega a hegemonia de um original inalcançável e, em alternativa, abraça as diferentes versões de uma obra como o decurso normal e saudável da sua vida, como indício do carácter inexoravelmente comunitário do cinema, ao longo dos anos, como um palimpsesto infinitamente escrito, raspado e re-escrito. Esta é uma abordagem que abraça a disparidade e rejeita fetiches de representação, pois está ciente que, no restauro, a autenticidade de experiência é fantasia, a autenticidade de material é desonestidade, e a autenticidade do texto é ahistórica. O trabalho de restauro nunca acaba. Novos restauros serão sempre produzidos e as obras serão continuamente atualizadas, quer pelo desenterrar de novos materiais, quer por novas técnicas e avanços tecnológicos (Lauber, 2019, p. 85). Para esta abordagem, no entanto, será

⁶⁰ Tradução livre

⁶¹ Tradução livre

⁶² Tradução livre

necessária a total transparência por parte dos restauradores, ao nível dos materiais que utilizam, as técnicas que empregam, as lacunas que preenchem, assim como as decisões criativas ou interpretativas que possam tomar. Wallmüller afirma que —o restauro é sempre uma intervenção que transforma o trabalho, um facto que terá de ser comunicadol (Wallmüller, 2007, p. 88). No entanto, neste momento, esta não é uma prática que atravesse toda a área do restauro e da preservação, com muitos profissionais e entidades hesitantes ou reservados em divulgar o seu conhecimento com terceiros (Pescetelli, 2010, p. 298). Será necessário ter a diferença como fator intrínseco ao cinema e evidenciá-la, ao invés de camuflá-la, pois é ela que anima a força vital das obras e as perpetua na História e na nossa herança cultural.

Esta abordagem é já proposta por Matthew Stoddard, na medida em que o autor releva que esta visão que privilegia a diferença e a disparidade se alinha com uma perspectiva deleuziana do simulacro, sob a sua procura da reversão do platonismo, encabeçada por Nietzsche, ideias estas que julgo serem de grande interesse para a área do restauro e para uma nova forma de o abordar, com a qual eu concordo.

Gilles Deleuze, filósofo e ensaísta francês do século XX, procura desaccorrentar o simulacro das rédeas impostas pelo platonismo, isto é, o regime representacional que visa distinguir o domínio do inteligível do sensível, o objeto da imagem, e, por sua vez, a Ideia, da cópia, do simulacro. A cópia é defendida por Platão como o justo pretendente, bem intencionado, dotada de uma semelhança imitativa ao objeto. O simulacro, por sua vez, o mau pretendente, enquanto cópia da cópia, é descrito como estando construído sob uma dissemelhança, caracterizado como uma perversão essencial ou um desvio, —um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente indefinida (Deleuze, 1990, p. 257). Resino e Souza descrevem este sistema platónico do seguinte modo:

—É a Ideia que desempenha o papel de fundamento por possuir, em primeiro lugar e de modo flagrante, uma qualidade que cada fenómeno só pode pretender possuir tendo em vista uma semelhança com ela. (...) O fundamento estabelece uma hierarquia entre os pretendentes a partir do modo como cada um representa a Ideia. _Cada imagem ou pretensão bem fundada chama-se re-presentação (ícone), pois a primeira em sua ordem é ainda a segunda em si, em relação ao fundamento. É neste sentido que a Ideia inaugura ou funda o mundo da representação (2018, p. 220)

Gilles Deleuze, por sua vez, esclarece a sua visão sobre o propósito derradeiro desta hierarquia platónica:

—(...) tem a ver com selecionar entre os pretendentes, distinguindo boas e más cópias ou, aliás, cópias (sempre bem-fundadas) e simulacros (sempre envoltos em dissemelhança). É uma questão de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de reprimir os simulacros, mantendo-os completamente submersos, prevenindo-os de escalar à superfície, e ‘se insinuarem’ em todo o lado.¶⁶³ (1990, p. 257)

De forma a encontrarmos o fulcro desta discussão, verificamos que esta distinção e hierarquização do simulacro com respeito à cópia, com base nas suas relações à Ideia, está patente no diálogo de Platão, de *Sofista*:

—Estrangeiro — E então? E o que dá a impressão de belo, (...) mas que, para quem sabe contemplar essas criações monumentais em nada se assemelha com o modelo que presume imitar, por que nome designaremos? Não merecerá o de simulacro, por apenas parecer, sem ser realmente parecido?

Teeteto — Sem dúvida. (...)

Estrangeiro — E a arte que produz simulacros, não imagens, não seria mais acertado denominá-la ilusória?

Teeteto — Certíssimo.

Estrangeiro — Aí temos, pois, as duas espécies de fabricação de imagens a que me referi: a imitativa e a ilusória.¶ (1980, p. 27)

A lógica tradicional do restauro vai ao encontro desta hierarquia platónica, na medida em que se rege por uma lógica da cópia bem fundada e do simulacro traiçoeiro. No entanto, não é reconhecida a Ideia sequer como meramente inteligível, mas como um artefacto sensível e tangível. Na realidade, este original é ideal, pois é imaterial e imediatamente se destrói no processo de reprodução cinematográfica, apesar de se sugerir, na literatura, ser material. O restaurador apenas terá acesso a cópias, imagens degradadas e que possuem uma semelhança desse original, à Ideia, inexoravelmente perdido. A lógica tradicional do restauro audiovisual é uma da cópia, quando, em verdade, produz simulacros.

O simulacro é salvo das profundezas pela mão de Deleuze, inspirado por Nietzsche, defendido enquanto produtor do novo, por carregar em si uma dissemelhança e por ser baseado justamente na diferença, isto é, o simulacro enquanto —sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença¶ (Deleuze, 1988, p. 261). O simulacro, para Deleuze, —não é uma cópia degradada. Ele acolhe um poder positivo que nega o original e a cópia, o modelo e a reprodução¶⁶⁴ (Deleuze, 1990, p. 262). Afirma que

⁶³ Tradução livre

⁶⁴ Tradução livre

o simulacro está construído sobre uma disparidade ou sobre uma diferença. Ele internaliza uma dissemelhança. É por isto que não poderemos mais defini-lo em relação a um modelo imposto sobre as cópias, um modelo do Mesmo do qual a semelhança das cópias deriva. Se o simulacro ainda tem um modelo, será outro modelo, um modelo do Outro (*l'Autre*) do qual flui uma dissemelhança internalizada. (...) Existe no simulacro um tornar-se doido, ou um tornar-se ilimitado, (...) um tornar-se sempre outro, um tornar-se subversivo das profundezas, capaz de escapar ao igual, ao limite, ao Mesmo e ao Semelhante: sempre mais e menos em simultâneo, mas nunca igual.⁶⁵ (1990, p. 258)

O simulacro é prezado por inverter a lógica basilar da sua semelhança. Enquanto que a cópia mantém uma semelhança imitativa ao objeto, o que o simulacro procura, na sua semelhança imitativa à cópia, é a reprodução da possibilidade do objeto se tornar outro. O simulacro e o objeto partilham, não uma semelhança, mas uma dissemelhança interna, através do potencial imanente do objeto para a diferença (Stoddard, 2013b, p. 7). Este conceito do simulacro primaz surge na linha da reversão do platonismo, iniciada por Nietzsche, cujo fim seria o de —recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem (Deleuze, 1988, p. 71), dado que —o platonismo se ocupou em excluir a diferença e jamais se ocupou em pensá-la (Rezino & Souza, 2018, p. 228). Deleuze, apesar de, presumidamente, não prever a aplicação direta do seu conceito de simulacro no contexto do restauro audiovisual, já sugere a expansão deste pensamento a outras áreas, nomeadamente das artes e do cinema:

—A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema. A este respeito, podemos, desde já, levantar a questão da utilização da História da Filosofia. Parece-nos que a História da Filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao da colagem numa pintura. A História da Filosofia é a reprodução da própria Filosofia. (1988, p. 10)

A ideia supra mencionada de alterar a abordagem em relação ao modo como percebemos as versões, descentralizando a semelhança e valorizando a diferença entre elas, ao invés de utilizar como critério para a canonização de um suposto original, está também presente na perspectiva deleuziana:

—(...) pouco importa se a disparidade original, sobre a qual o simulacro é construída, é grande ou pequena (...). É bastante que a disparidade constitutiva seja julgada em si, sem preconceito a qualquer identidade prévia e que o *díspar* (*le dispars*) seja a unidade de medida e comunicação. A semelhança poderá então ser pensada apenas como o produto desta diferença interna. Pouco importa se o sistema tem grande diferença externa e pouca diferença interna, ou se o inverso é o caso, desde que a semelhança seja produzida numa curva, e que a diferença, seja

⁶⁵ Tradução livre

grande ou pequena, ocupe sempre o centro desse sistema descentralizado.⁶⁶
(Deleuze, 1990, p. 262)

Não deveremos confundir esta diferença a que Deleuze se refere meramente com as diferenças específicas e discretas entre diferentes coisas, mas sim tê-la como uma diferença indeterminada, uma diferença absoluta, que o próprio descreve se apresentar como —uma expressão imediata e adequada de um Ser absoluto que compreende em si todos os seres⁶⁷ (Deleuze, 1992, p. 175; Kerslake, 2002, p. 14). Aplicado ao restauro, isto implica que o simulacro abraça precisamente uma disparidade, isto é, —não está confinado a chamar à atenção as distinções empíricas do passado e do presente, ou entre versões existentes. O simulacro leva estas distinções a um nível mais radical, indicando uma capacidade infinita para a diferença⁶⁸ (Stoddard, 2013b, p. 8). Assim, —o simulacro apreende uma disparidade constituinte na coisa que ele destitui do lugar de modelo (Deleuze, 1988, p. 72). O restauro, pensado através desta abordagem, sem hierarquias, sem uma Ideia reificada e um original almejado, torna-se —uma condensação de coexistências e a simultaneidade de eventos⁶⁹ (Deleuze, 1990, p. 262).

Deste modo, um filme torna-se uma entidade com uma multiplicidade de versões, surgidas de circunstâncias artísticas, políticas, logísticas ou tecnológicas, um palimpsesto em permanente atualização, ramificação e recontextualização. O original de um filme, por sua vez, poderá ser visto como —uma entidade íntegra, carente de nada e em nada supérflua⁷⁰ (Stoddard, 2013b, p. 5), isto é, como um elemento ininteligível e inalcançável, para sempre e irrevogavelmente perdido. O restauro ou a simulação, os simulacros e as versões do filme são a descendência do filme e a sua própria rutura, cobertas de interpretações anacrônicas e decisões criativas, preservando a força vital da obra através da nobre procura de trazer atenção e acessibilidade à obra, assim como prolongar ou evidenciar a sua relevância cultural nestas simulações, enquanto simultaneamente se geram novos modelos, transgredindo lógicas de semelhança e imitação, nos seus simulacros. Releva-se, assim, o aspeto comunitário do cinema, que se estende para além da produção e da estreia do filme, abraçando todos os intervenientes, sejam eles espetadores, restauradores, arquivistas, comités de censura, jornalistas, programadores, produtores, académicos, ou artistas, como agentes ativos na

⁶⁶ Tradução livre

⁶⁷ Tradução livre

⁶⁸ Tradução livre

⁶⁹ Tradução livre

⁷⁰ Tradução livre

apresentação, identidade, difusão, transformação e duração de vida de um filme. Assim, de modo derradeiro, nas palavras de Matthew Stoddard:

—O restauro, se for seguido através de meios diferentes, tem a capacidade de desafiar a estase da nossa época atual. Eu argumento que ele poderá iluminar o potencial ilimitado que atravessa todos os momentos no tempo e, assim, ajudar a abrir o presente à possibilidade de um mundo alternativo.¶ (2013a, p. 232)

4.2. Douro, Faina Fluvial

Neste capítulo, irei abordar o caso de *Douro, Fauna Fluvial*, filme de Manoel de Oliveira, cujo restauro apresenta aspetos interessantes da ideia que formulamos da identidade de uma obra, justamente através do seu uso do som. Esta obra é um dos filmes nacionais que mais versões lançadas tem, sendo apresentada pela primeira vez em 1931 no V Congresso Internacional da Crítica, sob a tutela de António Lopes Ribeiro, numa versão muda. Foi três anos depois que esta obra estreou comercialmente, com uma versão sonorizada e com música de Luiz de Freitas Branco. No entanto, por necessidade de incluir esta banda sonora e este filme ter sido lançado comercialmente com *Gado Bravo* (1934) de Lopes Ribeiro, a banda de imagem da obra foi omitida e reduzida em partes, tornando-se incompleta, por decisão de Lopes Ribeiro. Esta foi a versão mais conhecida do filme (Lisboa, 2017b, p. 158).

Na década de 1990, foram descobertos os negativos da obra em França, e a Cinemateca Portuguesa, conjuntamente com o *National Film Archive*, deu início a um restauro a ser apresentado em 1992, sob a premissa de ser o ‘original’ mudo. No entanto, em 1995, Manoel de Oliveira toma a decisão de produzir um novo restauro, com a banda de imagem completa, mas com uma montagem diferente, com a intenção de retomar a ordem inicial dos planos, alterando a duração do filme dos 21 minutos da versão de 1934 para cerca de 18 minutos nesta nova versão, acrescida de música diferente – *Litanie du feu et de la mer*, de Emmanuel Nunes – e a qual estreou em 1996. Oliveira estaria, efetivamente, a recriar a sua obra.

Esta nova versão altera de forma clara a ordem dos planos, em comparação com as versões de 1931 e 1934, os quais se distinguem praticamente apenas nas durações dos planos. Também a música de Emmanuel Nunes é mais serena e contemplativa que a de Luiz de Freitas Branco. Vasco Pimentel, que trabalhou neste restauro de *Douro, Faina Fluvial*, afirma, a respeito desta banda sonora:

—Fui eu que remontei, plano a plano, o *Douro, Faina Fluvial*, quando o Manoel de Oliveira decidiu, em 1992 (...), que era com esta música que ele queria que o filme fosse visto para todo o sempre. Não me deixou, sequer, abreviar meio segundo uma nota que fosse (ou a uma pausa, estes silêncios). Não senhor: em caso de dúvida, modificava-se a duração dos planos. Levámos um dia inteiro nisto. Eu sugeria os pontos onde o filme ganharia se nós interviéssemos; dessincronizava um pouco a coisa, e mostrava-lhe como poderia ficar; e o Manoel é que matava a cabeça para chegarmos ao resultado desejado: cortamos quatro fotogramas aqui, ganhamos mais à frente, cortamos mais 12, três planos mais adiante. E começar...? E acabar...? (comunicação pessoal, 13 de agosto, 2017)l (Lisboa, 2017b, p. 160).

Este é um testemunho fulcral para percebermos um aspeto importante na abordagem a este restauro: Manoel de Oliveira decidiu que a música – o som – ditasse a montagem final desta versão. Isto é verdadeiramente incomum no cinema, principalmente no cinema *‘mudo’*, no qual, de um modo geral, se procura complementar a imagem com a música e o som. As sincronias e dessincronias eram referenciadas tendo como base a música e não a imagem (*op. cit.*, p. 160).

A versão de 1994, de Manoel de Oliveira, frequentemente intitulada pelas instituições como *‘versão 2’* ou *‘Douro, Faina Fluvial 2’*, distancia-se substancialmente da versão de 1931, apesar de ambas se apresentarem como a mesma obra. Isto é um exemplo prático ideal da noção do filme como conjunto de práticas. A edição ou publicação de uma das versões da obra sem o acompanhamento das outras versões transmitiria a ideia de que existe uma versão original ou autêntica do filme, o que não se verifica. Para além disso, o conhecimento das três versões do filme, possível atualmente graças ao acesso da edição em DVD de *Douro, Faina Fluvial*, permite também perceber o arco da visão artística do realizador ao longo da sua carreira, a qual acompanha também um grande desenvolvimento da tecnologia e da linguagem do cinema, desde os primórdios com o cinema *‘mudo’*, à claridade da obra do final da sua carreira.

Esta obra é de relevo para esta dissertação, na medida em que demonstra uma abordagem incomum, não só em relação ao restauro, como também à relação do som com a imagem, muitas vezes relegado e subjugado para segundo plano. Subverte a lógica tradicional do som acompanhar a imagem, na medida em que é a imagem, pelo veículo da montagem, a ser alterada, para que esta se adequasse à nova música do filme. Para além disso, tal como na visão deleuziana, é uma versão construída com base na dissemelhança que assume a sua disparidade para com o suposto original, tal como o simulacro, demonstrando a o potencial infinito da obra para a diferença. Demonstra, por fim, que o filme, ou melhor, a sua essência,

poderá existir em diferentes versões, sendo que a diferença é um fator determinante para o prolongamento da vida desta obra.

4.3. *Touch of Evil*

Ainda outro exemplo relevante de se abordar é o de *Touch of Evil* (1958), realizado por Orson Welles, em respeito à discussão das versões fílmicas e das intenções do autor enquanto critério de autenticidade. Este filme terá estreado em 1958, numa versão cuja montagem final terá sido realizada sem o completo aval de Welles, após este ter sido afastado do projeto pelo próprio estúdio, Universal (Rovelli, 2011, p. 2). Esta versão teria, inclusivamente, cenas gravadas adicionalmente, para além das intenções do realizador (Graham, 2013, p. 3) e este só poderá ter visto o produto final após o processo de pós-produção ter sido considerado terminado. Orson Welles terá ficado profundamente descontente, escrevendo um agora famoso memorando de 58 páginas, detalhando as alterações que pretendia que fossem feitas. Será importante notar que algumas das suas sugestões terão, de facto, surtido efeito e o filme sofreu alterações, segundo este memorando, antes da sua estreia, mas a maioria dos seus pedidos não terão sido concretizados (Rosenbaum, 2007, p. 259).

Ao longo das décadas seguintes, mais duas versões restauradas do filme apareceram, sob a intenção de se apresentarem, à data da sua estreia, como versões definitivas do filme, aproximando-se da visão do realizador. A segunda versão, de 1976, consiste apenas no mesmo filme, mas com a adição das cenas que terão sido cortadas contra as intenções de Welles. A terceira versão de 1998, no entanto, implicou a realização de modificações consideráveis àquilo que seria a versão de 1958. O objetivo deste restauro seria, a partir do memorando e das suas anotações, cumprir as 50 modificações pretendidas pelo realizador, encabeçado por Walter Murch, Rick Schmidlin e Jonathan Rosenbaum, este último enquanto consultador, por ter sido *protégé* de Welles, que teria falecido em 1985 (Rovelli, 2011, p. 2). Algo importante de realçar é que, em grande medida, as modificações de Welles referiam-se ao áudio do filme, principalmente em respeito à música, e, desta forma, restauro focou-se particularmente neste aspeto.

A intervenção de Murch implicou a interpretação das intenções e dos textos de Welles, partindo dos recursos já contidos no filme, nomeadamente a música, dado que nenhum material terá sido dado como perdido. O seu trabalho consistiu, principalmente, na utilização de música de diferentes partes do filme, reconfigurando-a e reposicionando-a ao

longo da montagem. Estas alterações, algumas mais subtis e outras mais notáveis, alteram consideravelmente a relação audiovisual do filme, o ambiente, assim como a dinâmica e o contorno narrativo do mesmo (Rosenbaum, 2007, p. 260). Uma das destas modificações foi feita no plano de abertura, uma das cenas mais icônicas do filme, omitindo a música de Henry Mancini e os créditos sobrepostos (Graham, 2013, p. 3). Esta nova introdução teve, por sua vez, impacto na relação da imagem com o som do filme, criando novos significados e alterando de forma significativa a diegese. Irei descrever este efeito mais detalhadamente num capítulo posterior, ao abordar a fundo e analiticamente a forma como um restauro poderá modificar a narrativa de uma obra, aplicado, principalmente, ao caso de *Homens de Passagem*.

No entanto, Rovelli nota que algumas alterações efetuadas neste restauro extrapolam do memorando de Welles e entram no domínio da intervenção criativa, afirmando que —a intervenção de Murch estava claramente no nível de co-autorial⁷¹ (Rovelli, 2011, p. 4). O autor refere que as anotações deixadas pelo realizador não são suficientes para classificar esta ação como um restauro que restitui o filme às intenções do autor e reforça que atuar segundo este princípio conduz a resultados ambíguos. Para além disso, põe em causa a noção de o filme, alguma forma, está incompleto, por não cumprir em pleno as intenções do realizador. É-nos impossível determinar exatamente que secções da versão de 1958 se encontram completas e em que medida outras se encontram incompletas. Dado que um filme é produto do trabalho de diferentes profissionais, e não apenas do realizador, o resultado é sempre uma negociação entre os diferentes agentes que intervêm na sua produção. Aliás, mesmo que o filme cumprisse as exigências de Welles antes da sua estreia, o áudio do filme não teria sido trabalhado diretamente por si. O autor, propriamente dito, é um coletivo de indivíduos, ao invés de um realizador reificado e onipotente.

No fundo, o restauro de 1998 é uma extrapolação especulativa, resultando na restituição de uma versão que nunca existiu e, apesar de ser criticada pela sua abordagem, terá também sido, por sua vez, recebida calorosamente pela crítica, enquanto intervenção admirável e valiosa sobre a obra (Rosenbaum, 2007, p. 264). Atualmente, e devido a esta ambiguidade, as três versões encontram-se acessíveis e são inevitavelmente tomadas como evidências históricas do filme e com a sua devida validade artística. Em verdade, o caso de *Touch of Evil* é o oposto diagonal de *Extase*, em que nenhuma das diferentes versões terá sido incontestavelmente realizada de acordo com as intenções do realizador, mas que, mesmo

⁷¹ Tradução livre

assim, este não deverá ser um fator que lhes retira autenticidade. Desta forma, teremos de ser cautelosos ao determinar, em primeira instância, as intenções do autor como critério determinante para a autenticidade da versão de um filme.

A versão de 1998, ao restaurar a visão de Welles, fá-lo sobre um filme que se estabelece apenas no plano Ideal e que esta versão apenas poderá almejar ser uma aproximação. Esta ideia alinha-se plenamente com a ideia de simulacro desta dissertação, na medida em que a versão é construída com base numa dissemelhança assumida com o filme que Welles desejara fazer. A diferença aqui é uma diferença indeterminada, na medida em que não conseguimos indicar onde se encontra em concreto o que, por sua vez, demonstra o potencial da obra para a diferença, pois algo da sua essência ainda é preservado na versão de 1998, apesar da dissemelhança que lhe é inerente. Fundamentalmente, e apesar das diferenças indefinidas, ainda é *Touch of Evil*.

4.4. *Metropolis*

Uma das obras do cinema mais célebres pelo multiplicidade dos seus restauros é, indubitavelmente, *Metropolis* (1927), filme ‘mudo’ realizado pelo cineasta austríaco Fritz Lang, com diversas versões produzidas ao longo da sua vida, cujos surgimentos se devem a problemas logísticos e motivações políticas, artísticas e historiográficas (Enticknap, 2013, p. 14). A sua primeira versão exibida já terá sido truncada em relação à montagem aprovada pela comissão de censura em 1926 e, como era comum para filmes mudos, várias montagens foram produzidas para distribuição internacional⁷².

A redução na montagem da versão americana foi justificada com base numa possível conflação semântica: uma das cenas, a cena 103, continha planos com um monumento com a inscrição ‘_Hel’, nome de uma personagem feminina do filme. Esta cena terá ficado apropriadamente conhecida, dentro do círculo de discussão da obra, como „*Hel's Room*“. A preocupação no momento desta montagem americana terá sido a de que o público americano associasse o nome Hel à palavra *hell* (‘_inferno’ em inglês) e que este equívoco induzisse os espetadores em erro e, enfim, alterasse a carga emocional da cena. Desta forma, a cena foi cortada da montagem final americana de 1927, a qual acabaria por se revelar, posteriormente,

⁷² A versão americana de *Metropolis* teria 3170 metros de película, enquanto que a primeira teria 4189 metros e a segunda versão alemã (terceira se se contar a versão aprovada pela censura), com fins de exibição doméstica e, por sua vez, influenciada pela versão americana, teria 3241 metros de comprimento de fita (Bertellini, 1995, p. 282).

influyente para outras versões. A própria produção do filme torna a situação das versões mais complexa, dado que três negativos diferentes haviam sido criados durante as rodagens, utilizando três câmaras diferentes, ou três *takes* diferentes. Existe ainda incerteza quanto a quais negativos foram utilizados em cada versão de 1927 (Stoddard, 2013b, p. 6). A diversidade de versões, montagens e a perda de material ao longo das décadas levou a que *Metropolis* seja um dos filmes mais frequente e extensivamente restaurados, com cinco projetos de grande escala desde a década de 70 do século XX e, apesar de todas estas versões existentes, a mais ‘completa’ só chegaria através de *The Complete Metropolis*, em 2010 (Bastron, 2013, p. 8), porém, com contingências significativas, que abordarei adiante. Aliás, em 2002, Koerber afirma:

—Muitos terão, a certo ponto, visto algo no ecrã chamado *Metropolis*. Mas o que é que poderão ter visto? Certamente, não o filme escrito em 1924 por Thea von Harbou e realizado por Fritz Lang em 1925/26, pois esse filme deixou de existir em abril de 1927.⁷³ (2002, p. 126)

Por estes motivos, Enticknap defende que, quase de certeza, a versão alemã inicial de *Metropolis*, em toda a sua precisão, nunca terá sido vista novamente (Enticknap, 2013, p. 14). Relativamente a esta truncação, Bertellini afirma que este evento

não fora somente uma evasão a uma piada engraçada no meio de um momento dramático, mas que, de facto, decorrerá um gesto moral e cultural de censura, com o propósito de evitar qualquer exposição explícita de ansiedade sádica. Esta operação restritiva, acompanhada de diversas condensações narrativas, alterou efetivamente o balanço poético do filme. Ainda era *Metropolis*, mas não era mais um ‘determinado’ *Metropolis* (...). A versão americana tornou-se outro texto, desta vez motivado filológica e culturalmente por um aparelho interpretativo que literalmente modificou o corpo do filme.⁷⁴ (1995, p. 284)

As duas versões de *Metropolis* que abordarei neste capítulo apontam para uma possibilidade deleuziana do restauro, na medida em que a dissemelhança é declarada e evidente no seu processo – a diferença encontra-se em primeiro plano.

A primeira, de Moroder, demonstra o aspeto anacrónico inevitável no restauro, com a sua sobreposição de música pop da década de 80 sobre um filme quase 50 anos mais velho, permanecendo como uma obra incontornável na história do filme. Este restauro demonstrou que a essência de *Metropolis* sobrevive em diferentes abordagens e que a sua história não

⁷³ Tradução livre

⁷⁴ Tradução livre

termina na sua estreia. A dissemelhança é permente ao longo da versão, no confronto entre elementos aparentemente incompatíveis, e é dela que surgem novos significados e textualidades.

O segundo restauro, de 2010, demonstra como todo o processo é passível de ser negociado ao sabor do desejo infinito da totalidade. As discrepâncias do material, de diferentes origens e aspetos, são evidentes ao longo da versão e foi incontornável para a sua produção. Aqui, a diferença é um fator constituinte do restauro, produzindo um objeto que se assume, à partida, como um simulacro de um Modelo novo.

4.4.1. Restauro de Giorgio Moroder

Em 1984, fora lançada uma das versões mais notórias de *Metropolis* e, certamente, a mais controversa, principalmente por colocar em questão a ontologia de um restauro de *Metropolis*, através do seu uso do som. O produtor musical Giorgio Moroder, após obter os direitos sobre o filme nos EUA, concebeu um restauro com uma abordagem assumidamente comercial, indiferente a critérios científicos ou filológicos. Criou nova música para o filme, substituindo a partitura original de Gottfried Huppertz por uma banda sonora exuberante de *synthpop* e *rock*, estilos musicais populares na década de 80, com vozes célebres da altura, como Freddie Mercury e Pat Benatar. Alterou também algumas sequências na montagem do filme, de forma a se enquadrar melhor no ritmo sugerido pela música, assim como a cor de certas cenas e trocou os *intertitles* por legendas, para aprazer aos gostos da audiência sua contemporânea.

A exibição do restauro de Moroder fora proibido inicialmente na Alemanha, mas tal não impediu que esta versão tenha atingido sucesso internacional e uma apreciação por parte das audiências. No entanto, recebeu duras críticas por parte de um nicho intelectual do cinema horrorizado, que a pejorou como um atentado à autenticidade da obra e uma bastardização do filme de Lang, a nível cultural, legal, assim como arquivístico. No fundo, esta versão não foi recebida, nestes círculos, como algo que deveria ser tido como *Metropolis*, o filme, e que não se este objeto não se tratava de um restauro. Enticknap refere que —o *Metropolis* de Moroder juntou-se ao *Gone With The Wind* de 70mm nos livros de história e na Internet como lições de como não fazer restauro de cinema⁷⁵ (Enticknap, 2013, p. 44).

Como já verificámos ao longo desta dissertação, esta visão cinge-se ainda à ideia do original fílmico como algo concreto e uno, que deverá ser almejado e atingido no restauro,

⁷⁵ Tradução livre

apesar de, aquando do lançamento da versão de Moroder, haver conhecimento, principalmente dentro destes nichos intelectuais, de que a história de *Metropolis* era plena de descontinuidades e disparidade, entre diferentes versões, internacionais e domésticas, e diferentes montagens. Aliás, o próprio produtor italiano reconhece esta dissemelhança material, quando afirma: —Eu não toquei no original, porque não existe um original⁷⁶ (Insdorf, 1984).

Questionar o que poderá ser um restauro ‘autêntico’ de *Metropolis* conduz-nos à questão daquela que deverá ser o seu som, isto é, a sua banda sonora, em termos coloquiais. Aí encontramos um problema fulcral ao restauro de filmes ‘mudos’, que começa por este equívoco induzido pela escolha semântica que descreve este género. Os filmes ‘mudos’ não seriam, em verdade, exibidos em silêncio, mas sim acompanhados por música e/ou efeitos sonoros performados ao vivo na sala, assim como por eventuais narrações ou interações de atores ou outros participantes com a plateia. A abordagem à cultura de exibição cinematográfica ao nível do som seria muito mais anárquica do que aquilo que nos parece ter sido, atualmente. Para além disso, o acompanhamento sonoro de um filme seria muito diferente, por exemplo, numa cidade grande, em relação à exibição do mesmo filme num contexto rural (Enticknap, 2013, p. 21). Apesar de existirem partituras de música para acompanhar certos filmes, como a de Huppertz para *Metropolis*, parece-me incontestável que as performances terão sido diferentes em todas as exibições dos filmes, seja por acidentes na performance, influência de fatores externos à exibição sobre os *performers* ou por escolhas interpretativas dos mesmos. Nestes casos, defender de que existe um som original para um filme mudo será uma afirmação profundamente ahistórica e deturpadora daquilo que terá sido uma abordagem com maior variação, nuance e complexidade, em relação à forma como o som é utilizado em cinema, atualmente.

Enticknap alega que —o cinema mudo mais antigo apresenta um desafio particular porque, adaptando a frase de Edmondson, uma parte considerável das ‘transações, decisões, compromissos e processos’ que esta forma incorpora — o som — não está contida nos ‘documentos únicos originais’; ou, pelo menos, não no mesmo e da mesma forma que a imagem⁷⁷ (*op. cit.*, p. 20). É comum encontrarmos diferentes versões de um filme mudo, distribuído comercialmente várias vezes ao longo das décadas, com diferentes bandas sonoras,

⁷⁶ Tradução livre

⁷⁷ Tradução livre

produzidas por diferentes músicos e artistas, tal como é, naturalmente, o caso de *Metropolis*, para além da versão de Giorgio Moroder. Por exemplo, Carl Theodor Dreyer não terá aprovado nenhum dos acompanhamentos musicais que terá ouvido para *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) (Greig, 2015) e Sergei Eisenstein esperava que *Battleship Potemkin* (1925) tivesse um novo acompanhamento musical a cada 20 anos (Hayes, 2012).

O restauro de Moroder encontrou um defensor em Giorgio Bertellini, particularmente no seu ensaio disruptivo de 1995, *Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions*, texto essencial e imprescindível para a minha dissertação. Bertellini defende a versão de 1984, afirmando que

o compositor, de facto, fez o que historiadores (e colecionadores de livros benjaminianos) normalmente fazem: ele ‘encontrou’ um objeto do passado e arrumou-o na sua própria livraria cultural, de acordo com as suas capacidades visionárias pessoais, mas em direção a um entendimento e apreciação diferentes do(s) texto(s) de Lang. (...) Eu gostaria de ler a reinvenção comercial de Moroder como uma operação historiográfica, não apenas direcionada a mostrar, como também a significativamente modificar o filme de Lang. O compositor parece, de facto, tratar *Metropolis* (1927) como *found footage* e, ao reorganizá-lo numa série de imagens re-musicadas, cria uma nova textualidade, *Metropolis* (1984).⁷⁸ (1995, p. 285)

O autor resvala aqui num assunto que acho de enorme importância no contexto do restauro cinematográfico e na natureza do audiovisual: em todas as manifestações e versões de uma obra, por muito diferentes que possam ser, reside algo de inefável da sua essência. No caso de *Metropolis*, mesmo as diferentes versões de 1927 contêm a essência daquilo que terá sido o ‘original’ da obra, mas essa permanece no domínio do ideal, manifestando-se para nós no palimpsesto da diversidade das suas versões disponíveis.

No restauro de Moroder está também patente a fricção entre a relação que temos com o passado e a forma como este é percecionado no presente, assim como um questionamento da autoridade do autor. O compositor abraça estas mesmas fricções e este anacronismo, pelo contraste entre as imagens notavelmente díspares em relação à música que a acompanha. Bertellini argumenta que o protesto a esta rutura temporal por parte dos críticos desta versão mantém-se por uma contingência de distância temporal com o objeto em mãos, utilizando o exemplo das esculturas de Fídias no Partenon, apresentadas atualmente, com muito menos

⁷⁸ Tradução livre

contestação, como obras brancas, apesar da documentação existente que demonstra que inicialmente teriam sido exibidas pintadas. O autor pretende, assim, demonstrar a negociação que está sempre patente nesta relação que temos com o passado e a história e com a forma que os representamos e restauramos.

É, na verdade, a própria história da obra que vem legitimar a abordagem de Moroder. A omissão da cena 103, por parte de entidades alheias a Lang, demonstra a relevância geográfica e cultural na difusão e expansão de uma obra de arte, omissão esta que veio a ser influente na própria forma como conhecemos o filme e como este foi distribuído e recebido. As diferentes versões do filme transmitem uma multitextualidade através das suas diferenças, diferenças essas que formam, em verdade, o palimpsesto da própria história de *Metropolis* e que não deverão ser confundidas como traições a um original inexistente (*op. cit.*, p. 285). A versão de Moroder não deverá ser vista como uma adulteração ou simplificação da obra de Lang, mas sim como uma nova e inevitável textualidade. Giorgio Bertellini apoia-se nas ideias foucauldianas sobre genealogia e disparidade, as quais ditam que —a genealogia é cinzenta, meticulosa, e pacientemente documentária. Opera num campo de pergaminhos enredados e confusos, sobre documentos que foram raspados e re-copiados muitas vezes! (Foucault, 1977, p. 139). O autor adiciona que

esta disseminação das suas diferentes versões e a cronologia das suas diferentes receções críticas demonstra que o único texto a ser restaurado pelos estudos fílmicos não é simplesmente uma edição virgem em nitrato, mas sim uma ‘_história de efeitos’. Neste sentido, a genealogia de *Metropolis* é a história de um palimpsesto, no qual diferentes espetadores marcaram as suas efusividades discursivas ou rejeições violentas. De facto, não existe uma herança estável a ser preservada. Em vez disso, uma crítica verdadeira poderá ser feita através da manutenção da dispersão de acidentes, erros, desvios ou erros de cálculo que terão determinado a receção histórica do filme. A genealogia de *Metropolis*, enquanto análise de descendência, está, assim, situada na articulação do corpo com a história. A sua tarefa será a de expôr um corpo totalmente gravado pela história e o processo de destruição do corpo pela história.⁷⁹ (1995, p. 287)

Eu concordo com esta posição de Bertellini, na medida em que a versão de Moroder apresenta uma importância histórica incontornável: trouxe o filme de Fritz Lang à atenção de uma audiência que, de outra forma, poderia não ter contacto com a obra, e ateou as acendalhas de uma discussão urgente no meio do cinema, em relação à autenticidade das obras. Quer se aprecie ou não esta versão, ela consta na historiografia de *Metropolis* e representa um objeto

⁷⁹ Tradução livre

de memória cultural de relevo. Em verdade, tal se verifica na motivação do lançamento em DVD e BD da versão de Moroder, em 2011, depois de duas décadas quase completamente sem qualquer distribuição, justamente pela possibilidade que Moroder ofereceu às audiências americanas, em 1984, de conhecer a obra de Lang (Enticknap, 2013, p. 154). Independentemente da apreciação que façamos do restauro de Moroder, este apresenta uma determinada importância e é por esta mesma razão que ultrapassa possíveis julgamentos, perpetuando-se na história e na memória cultural. A este respeito, Deleuze afirma:

—Aqui, talvez, jaz o segredo: trazer à existência e não julgar. Se é tão nojento julgar, não o é porque tudo é de igual valor, mas pelo contrário porque o que tem valor poderá ser feito ou distinguido apenas por desafiar o julgamento.⁸⁰ (1997, p. 135)

Por fim, Bertellini discute com suspeita o próprio conceito do restauro e põe em causa a imparcialidade e rigor do restaurador, ao olhar para o passado, os seus documentos e eventos através de uma lente, discurso e metodologias presentes. Justamente, é Michel Foucault quem defende:

—Acreditamos na constância monótona da vida instintiva e imaginamos que ela continua a exercer a sua força indiscriminadamente no presente, tal como o fez no passado. Mas um conhecimento da história facilmente desintegra esta unidade, retrata o seu curso flutuante, localiza os seus momentos de força e fraqueza, e define o seu reino oscilante. Facilmente captura a lenta elaboração de instintos e esses movimentos onde, ao se virarem sobre si mesmos, implacavelmente instauram a sua auto-destruição.⁸¹ (1977, p. 153)

Bertellini argumenta que o exercício restaurador, obscuro nos seus fins, não poderá ser objetivo e neutro, e que o restaurador, na sua tarefa paradoxal anacrônica de trazer de volta o passado, como ele supostamente foi e sempre será, enquanto objeto opaco e consensual, preenche inadvertidamente as lacunas que os documentos e as suas textualidades nos oferecem com contingências culturais contemporâneas (Bertellini, 1995, p. 280). Em verdade, na literatura, encontra-se patente uma tentativa de distanciar a prática do restauro do que os autores designam de ‘modernização’, isto é, da modificação da obra de forma a satisfazer os gostos e hábitos de audiências contemporâneas, através de novas possibilidades tecnológicas disponíveis. Esta prática é descrita como uma falsificação e uma diligência de

⁸⁰ Tradução livre

⁸¹ Tradução livre

natureza comercial (Wallmüller, 2007, p. 87). Será, no entanto, pôr em causa a ideia de que todo o restauro não é, de facto, uma modernização, na medida em que objetos do passado são vistos através de um prisma e contexto presente. Eu julgo que será algo prepotente afirmar que se é capaz de apreender uma obra, sob uma abordagem que alegadamente alcançará ilações verossímeis às de uma visão contemporânea à obra. À partida, esta ideia parece-me incongruente, na medida em que o presente, a história fílmica e as suas vicissitudes terão sido moldados pelo surgimento e pelo discurso gerado a partir da obra, algo que, no momento da sua produção, efetivamente, ainda não existia. Acho, assim, bastante debatível e falível a ideia de uma perspetiva autêntica e absolutamente assimilada do passado.

Esta ‘modernização’ e intertextualidade temporal é um aspeto que o restauro de Giorgio Moroder brande como escudo, não como fragilidade. Bertellini, por sua vez, recusa a capacidade do presente em ler através das opacidades do passado, algo que se alinha com a minha visão.

Efetivamente, esta abordagem rompe com a ideia do cinema enquanto sucessão de lançamentos de filmes, de estreias e de montagens originais, oferecendo uma mais expansiva e ambiciosa, que se alinha mais propriamente com a heurística, e que reconhece o prolongamento da vida dos filmes para além da sua estreia, pela acumulação de versões e acidentes sobrepostos, pelos conjuntos de práticas que os erigem, formando diferentes palimpsestos e textualidades heterogêneas que povoam a história do cinema, através de uma perspetiva genealógica. É uma visão que abraça a disparidade, as apropriações e as divergências como força motriz do cinema.

4.4.2. *The Complete Metropolis* (2010)

Em 2010, estreava no *Berlin International Film Festival* um novo restauro de *Metropolis*, intitulado de *The Complete Metropolis*, que visava, tal como o seu título sugere, apresentar a versão de *Metropolis* mais completa até então. Este restauro foi possibilitado graças à descoberta de uma cópia de 16mm do filme, em Buenos Aires, provenientes de outra cópia de 35mm comprada após o desaparecimento da primeira versão de *Metropolis*. A imagem desta fita de 16mm encontrava-se consideravelmente degradada e desgastada, não pelo seu próprio estado material, mas devido ao desgaste da cópia de 35mm sua progenitora, cujas distorções, riscos e sujidade foram transferidas para a cópia de 16mm, tornando-se impossíveis de remover, assim como algumas alterações das proporções da imagem, devidas a métodos impróprios de transferência. *The Complete Metropolis* conjuga as imagens das fitas

utilizadas até então com as imagens desta fita de 16mm, resultando em contrastes e discrepâncias demarcadas na imagem, espontaneamente, ao longo do filme (Stoddard, 2013b, p. 10). Esta versão já inclui, por exemplo, a famosa cena 103, *Hel's Room*.

Esta versão reforça vários pontos até aqui defendidos. Em primeiro lugar, demonstra a continuidade da vida de um filme através do restauro, através da descoberta de novos materiais. Se, no futuro, forem encontrados novos materiais de *Metropolis* em melhores condições que os de Buenos Aires, será certamente elaborado um novo restauro. É clara a tentativa de conferir um caráter ‘definitivo’ a esta versão, a partir do título com que é apresentada, apesar do facto de que esta – se a julgarmos pelos mesmos critérios que a promovem – muito provavelmente, se tornará obsoleta com a descoberta de materiais mais prístinos.

Demonstra também a negociação que permeia o exercício do restauro, pois a escolha de recorrer às imagens de Buenos Aires resulta numa experiência notavelmente diferente daquela que teria sido a que um grupo muito restrito de pessoas em 1927 conheceu. Esta contingência é aceite como um compromisso, de forma a poder exhibir o filme na sua alegada forma mais completa, como o próprio título parece sugerir, apesar dos saltos entre imagens de diferentes proveniências alterar consideravelmente a continuidade narrativa, trazendo à atenção o aparelho e a tecnologia por detrás do restauro. Poderíamos alegar que a colorização ou a modernização também atuam sobre um compromisso, o de trazer uma obra à atenção de audiências modernas, com alterações do domínio tecnológico – aquilo que *The Complete Metropolis* propõe, em verdade –, porém esta prática é desprezada a nível académico e institucional, por corromper aquela que seria a ‘experiência original’ e a intenção do autor.

4.5. *Homens de Passagem* (2019)

A cópia de *Homens de Passagem* que encontramos disponível na plataforma *online* da RTP Arquivos é uma que desperta de imediato a nossa atenção para os aspetos técnicos de produção da série, derivado, em grande medida, do som que esta versão nos apresenta. A meu ver, este é um aspeto de elevado interesse para esta dissertação, pois é exclusivamente através do som que esta versão se destaca e ganha novas textualidades. Logo à partida, no primeiro episódio, ouvimos som do *set*, surgem vozes que não conseguimos ver e o áudio à direita parece aparecer e desaparecer intermitentemente de um modo imprevisível. Todos estes incidentes afetam a nossa assimilação da série e a sua própria narrativa, apesar de, neste momento, termos conhecimento que este som se deve a um erro de transcrição por parte da

RTP Madeira, aquando da digitalização das cassetes Betacam SP em 2019. Não obstante o conhecimento desse acidente, e tendo já estabelecido a importância e a validade desta versão, será importante analisarmos de que modo concreto este novo som afeta fenomenologicamente o contorno emocional, a narrativa e o espaço cénico de *Homens de Passagem*. Ter conhecimento de que esta versão é produto de um acidente de digitalização não nos dificulta esta análise; aliás, permite-nos até conceber três leituras distintas da série: a do espetador sem qualquer contexto sobre a série (se a recebermos tal como ela é), a do espetador que reconhece este acidente (ao reconhecer a mistura stereo como uma irregularidade e o áudio do canal direito como contendo elementos suplementares, dado que sabemos a sua origem), e a leitura projetada do espetador que vê a série na sua versão de 1994 (com o exercício de reconhecer apenas o áudio do canal da esquerda).

Eu creio que esta versão de 2019, de forma não intencional, confere uma nova e relevante profundidade diegética à série, a qual deverá ser considerada e preservada. Aqui, a novela, notável desde a sua estreia pelos seus problemas técnicos (Correia, 2014, p. 107), desenrola-se novamente, mas como uma série televisiva à beira do abismo, cuja produção a qualquer momento se poderá desmoronar, em que o próprio tecido que separa o aparelho que a concebe e o espetador se torna translúcido, unicamente através do som. Por sua vez, a imagem não terá sofrido transformações consideráveis, admitindo até, tal como referi anteriormente, um eventual ganho de qualidade, que eu julgo ser negligível, comparativamente à dimensão da intervenção no áudio.

Nesta versão, a mistura de som imprevisível, com cortes inesperados e ruídos inquietantes, concilia-se à *naïveté* da performance das personagens principais e às inconsistências do argumento, originando uma série na qual, simultaneamente, assistimos a uma narrativa e, através do som, ao esforço do aparelho que a produz. Percecionamos personagens, mas também os atores que as encarnam, tal como uma luva que parece quase servir. Sentimos a materialidade das palavras no diálogo e a sua origem no papel impresso do guião; ouvimos as didascálias do texto como vozes num filme mudo. Vemos não só a novela, como também o material de que é feita e a sugestão de que este é passível de ruir. Aqui, o som é fundamental para a minha leitura, pois é somente através dele que ouvimos as direções do realizador, a entrega transparente das palavras de Mena, a captação de vozes perdidas nos ruídos de fundo e a mistura extemporânea do áudio – é ele que confere uma nova camada de significância à série.

Esta versão internaliza a dissemelhança, na medida em que se refere a um Modelo outro, diferente daquilo que seria o original de *Homens de Passagem* e a sua diegese. Ela restaura, não a novela que Plácido e Maria Aurora projetaram, mas sim uma novela que demonstra como essa mesma foi produzida e que, até 2019, não existiria. Acima de tudo, torna, assim, evidente o potencial infinito de *Homens de Passagem* para a diferença e para serem criados novos objetos, construídos pela dissemelhança. A série teria tanto o potencial inerente para ser o objeto emitido em 1994, como para se tornar este simulacro. Deste modo, a análise audiovisual que se segue apenas poderá ambicionar levantar a ponta do véu do que esse outro Modelo de *Homens de Passagem* poderia transmitir, agora de algum modo manifestada no simulacro que é a versão de 2019. Para efeitos de auxílio para a compreensão desta análise, incluo também, no Anexo 5 (p. xxxix), figuras exemplificativas das personagens da novela referidas adiante.

4.5.1. Análise audiovisual

De seguida, irei analisar a versão de 2019 da novela, de forma a compreender de que modo se configura a relação audiovisual da série neste restauro, com base na teoria e conceitos de Michel Chion, e comparando com uma extrapolação daquilo que terá sido a versão emitida em 1994. Isto é congruente, dado que sabemos que o canal esquerdo desta versão contém o áudio daquilo que terá sido, em princípio, essa emissão.

Ao iniciar o primeiro episódio desta versão de *Homens de Passagem*, somos saudados pelo genérico e pelo seu respetivo tema musical, composto pelo autor madeirense Luís Filipe Aguiar, compositor de toda a música original da série. Imediatamente, aqui o primeiro áudio da novela é nos apresentado em mono, aspeto de grande relevo, pois cria, à partida, a expectativa de um som monaural para a série. No entanto, logo na primeira cena após o genérico, que nos estabelece o espaço cénico na ilha da Madeira e nos transporta para as zonas altas da serra, a música salta para o canal esquerdo e o canal direito é silenciado. Apesar de este ser um efeito anormal, o deslocamento na panorâmica não nos sugere que a música surge da esquerda – o que seria expectável com este tipo de movimento –, pois, para além de esta soar timbricamente equilibrada e sem a influência da acústica de um espaço, a imagem mostra-nos uma sequência de paisagens rurais, sem surtir qualquer efeito na música. Assim, entendemos esta música como não-diegética⁸² ou como o que Chion denomina de *pit music*⁸³.

⁸² —Som emitido de uma fonte invisível que pertence a um tempo e/ou espaço diferente do espaço-tempo da ação apresentada na imagem. (Chion, 2009, p. 130)

Aliás, ao longo de toda a série, excetuando o genérico, a música é reproduzida somente no canal da esquerda⁸⁴, o que nos vai reforçando a noção de que, quando esta se encontra à esquerda, a sua posição não é indício da sua localização na diegese⁸⁵. Deste modo, no limite, este posicionamento da música à esquerda é eventualmente entendido, nesta versão, como mero discurso fílmico e indício da montagem.

O som desta versão, contudo, nem sempre tem esta disposição panorâmica incomum: algumas cenas apresentam som monaural, algo que se aproxima da experiência da emissão de 1994. Isto apenas significa que o sinal em ambos os canais nestas cenas – como na casa de Nuno, no hotel, na casa da madrinha e no genérico – é igual, criando a sensação de terem som mono.

No entanto, é também frequente ao longo da série um outro indicador de retórica fílmica, no qual ouvimos um som ambiente a surgir subitamente à direita sem uma mudança na imagem que a sustente, e, noutras situações, o seu prolongamento para além do plano que lhe corresponde. Nesse momento em que o ambiente surge abruptamente, antecipamos por reflexo a emergência da sua fonte na imagem e este som, ao permanecer, aponta para um lugar outro, prometido num plano seguinte (Chion, 2009, p. 102). Tal ocorre em dois momentos fulcrais no primeiro episódio: nos planos da cidade antes da cena da casa de Nuno, acompanhados pelo som urbano, que surge ainda antes, durante o plano geral da baía do Funchal; e no plano de Mena a entrar em casa da madrinha pela primeira vez.

No primeiro, após vários planos contrapicados de edifícios e fachadas no centro da capital, finalmente associamos o ruído a uma origem, quando nos mostram uma estrada e um carro a arrancar – neste momento de associação, dá-se um fenómeno que Chion denomina de síncrise⁸⁶. Um som que se manifestava como sendo *offscreen*⁸⁷ e cuja fonte se antecipava,

⁸³ Música não-diegética. Provém de uma analogia ao espaço que a orquestra ocupa no teatro (Chion, 1994, p. 131).

⁸⁴ Isto é também uma confirmação de que a mistura pretendida para a emissão em 1994 consiste apenas no áudio presente no canal esquerdo.

⁸⁵ Os únicos momentos com música *onscreen*, ou *screen music*, surgem no terceiro e quarto episódios, nos quais nos é mostrada a fonte que emite a música – o músico no bar, no terceiro episódio, e a aparelhagem que é ligada, no quarto episódio.

⁸⁶ Chion descreve este processo como —o forjar de uma relação imediata e necessária entre algo que vemos e algo que ouvimos em simultâneo (Chion, 1994, p. 132), criando uma amálgama dos dois e tornando impossível percecioná-los isoladamente (Chion, 2009, p. 112).

⁸⁷ —Um som cuja causa não é visível simultaneamente na imagem, mas que facilmente imaginamos estar situado no mesmo tempo que a ação no ecrã e num espaço contíguo ao que é mostrado na imagem. (op. cit., p. 130)

torna-se *onscreen*⁸⁸, numa translação sob o plano da diegese. Pouco depois, o plano muda para outro local na baixa funchalense, mas o som permanece continuamente. Apesar da imagem se transformar, o espaço mantém-se, em parte, naquele troço de estrada no centro da cidade e escutamos o movimento dos restantes automóveis e transeuntes, mesmo quando, contraditoriamente, mudamos de cena e já estamos dentro da casa de Nuno. Todavia, e antes do som ambiente da cidade parar abruptamente, ouvimos à direita algo particularmente absurdo, que reescreve totalmente a diegese da série: —‘Tá a gravar!l.

O segundo destes momentos, com Mena, começa exatamente com uma expressão igualmente inquietante, ouvida, novamente à direita, sem origem aparente na imagem: —Ação!l. Ouvimos, confundidos, esta exclamação ainda no decorrer de um plano de Mena a comprar flores e dá-se novamente um momento de síncriese, pois é de seguida, no momento em que mudamos de plano, que associamos este som inesperado ao espaço do plano da protagonista a subir a rua, abrir a porta de casa e a entrar. Ambas as sequências são significativas, pois introduzem, pela primeira vez, a equipa técnica, que se encontra *offscreen*, na diegese da novela – o aparelho que produz a série pertence, a partir deste momento, à sua narrativa. Primeiro, manifesta-se como uma incerteza e concedemos à série o benefício da dúvida; no segundo momento, poucos minutos depois, cimenta-se por absoluto a sua posição na narrativa. A equipa técnica adquire um papel cénico na própria série que produz, tornando-se uma personagem mística que Michel Chion designa de *acousmêtre*, isto é, um elemento omnipresente, omnisciente, panóptico e onnipotente, cuja posição fora da imagem balizada pela câmara lhe confere poder sobre o que ela nos mostra. É uma personagem invisível, recorrente e que, em teoria, a qualquer momento é capaz de surgir no ecrã (Chion, 2009, p. 466).

Subitamente, surge-nos na mente a sombra de pessoas por detrás do olho simbólico da série, da mesma forma que imaginamos e ouvimos internamente o som implícito das palavras e dos lábios nos filmes mudos. Ouvimos estas suas palavras de direção, aos atores e uns aos outros, e formamos imagens mentais sobre o seu aspeto, quantos poderão ser, as suas posturas, os equipamentos que envergam e o espaço que ocupam. Se existe assim uma versão em que ouvimos estes sons extraordinários e acidentais que governam a nossa atenção, como não sonhar ainda com outra em que temos também os planos da equipa e estes rumores transcendem o *offscreen*, brotando para dentro da imagem?

⁸⁸ —Um som cuja fonte vemos (ou acreditamos ver) na imagem, no momento em que o som é emitido.l (*op. cit.*, p. 130)

Esta cena de entrada em casa é também notável, pois todo este som de cena – que inclui as direções do realizador, mas também o som da rua, dos passos, das chaves a tilintar – encontra-se apenas à direita, portanto, acidentalmente. Isto significa que a emissão em 1994 nem sequer teria este áudio presente. Contudo, aqui poderemos constatar que o som desta versão como que enriquece a imagem e a cena, ao conferir-lhe a materialidade dos objetos com que Mena interaje⁸⁹, nomeadamente, o portão, o chão e as chaves. Estas são sensações que a imagem, por si, não transporta naturalmente, mas que o som dissimuladamente lho permite, num fenómeno que Chion denomina de valor acrescentado⁹⁰. Ademais, isto é ainda mais notável antes do fim do plano, no qual se ouvem pequenos rumores ininteligíveis à direita e, de seguida, o áudio à direita extingue-se de rompante, como se a equipa que ouvimos a murmurar, ao reconhecer o seu acidente, lhe retirasse o chão e nos deixasse cruelmente num vácuo sensorio. Observamos Mena, apenas acompanhada pela música à esquerda, a abrir uma porta muda, desprovida da tutilidade que o chão, o portão e as chaves pareciam carregar. Em poucos segundos, temos puro discurso fílmico que reverbera para o resto da série.

O aparecimento de vozes da equipa *offscreen* ocorre novamente na série, nomeadamente no quarto episódio, durante a escapada romântica de Eduardo e Mena ao Porto Santo, enquanto passeiam de *buggy*, numa cena em que ouvimos a voz de António Plácido com outras direções à equipa: —Corta... Puxa um bocadinho atrás...|| e, no fim da cena: —Cena, ficou.|| Deste modo, é reforçada ainda mais esta noção da equipa, enquanto *acousmêtre*, pertencer a diegese e do enredo da novela incidir também sobre a sua produção.

Ainda no primeiro episódio, esta versão de *Homens de Passagem* oferece-nos outro momento extraordinário, desta vez na cena do café, na marina do Funchal. Esta cena, como referi anteriormente, necessitou de ADR, realizado posteriormente em estúdio, devido ao ruído de obras que decorriam nas proximidades do *set*. No entanto, nesta versão estão presentes ambos os áudios – um com o ADR, música e efeitos sonoros à esquerda e o som direto da perche à direita –, o que causa choques e dessincronias durante as falas de cada personagem e uma frequente ininteligibilidade do seu discurso. Esta é uma experiência

⁸⁹ Chion designa estas —qualidades de um som que dirigem a nossa atenção à natureza física da sua origem|| de *materializing sound indices*. (Chion, 2009, p. 127)

⁹⁰ —O valor expressivo e/ou informativo com o qual o som enriquece uma dada imagem, criando uma impressão definitiva (imediate ou recordada) de que este significado emana naturalmente da imagem em si.|| (Chion, 1994, p. 130)

efetivamente desconcertante e incomum, por nos encontrarmos, de súbito, diante de uma voz duplicada a surgir da imagem de uma só personagem, com o mesmo texto.

Imediatamente, projetamos uma sobreposição temporal sobre esta cena, ao combinar dois momentos de fala incompatíveis no plano do tempo; somos novamente atirados para o domínio do aparelho e da produção da novela. Esta instância, pejada de um discurso fílmico intrusivo, faz-nos imaginar o processo que levou a este resultado, desta vez para lá do *set*, para dentro da sala de montagem, mas a narrativa e o diálogo prosseguem sem qualquer compasso de espera. Ao regressarmos ao diálogo de Nuno e Raquel, deparamo-nos com momentos em que a sua linguagem se perde completamente, entre colisões da sua voz com a sua dupla. Entre o esforço de tentar compreender as suas palavras e a confusão de compreender o motivo desta justaposição de sons, dissipa-se o significado do texto; a linguagem e a imagem tornam-se estranhos uma à outra. Nesta cena, o nosso foco é colocado sobre a própria retórica fílmica e as ansiedades, o discurso das personagens fazem-se secundários. No meio deste excesso logorreico, Chion afirma que —chegamos a um ponto em que as vozes – mesmo se continuarmos a atribuí-las aos corpos que são nomeados – começam a adquirir uma espécie de autonomia, numa profusão barroca e descentrada⁹¹ (Chion, 2001, p. 73). A voz torna-se incorpórea e o corpo, nos momentos espontâneos de sincronia, denuncia-se como —o fantoche trazido à vida pela voz⁹² (*op. cit.*, p. 89).

Esta cena funciona como um palimpsesto, em que vários momentos históricos de produção da série se encontram e se tornam patentes à nossa perceção. Chion aborda uma ideia semelhante, mas aplicada ao cinema mudo, defendendo que o cinema sonoro, na sequência das técnicas de pós-sincronia, dobragem e mistura que empregou e deu a conhecer ao longo dos anos, criou no espetador um mistério e uma suspeita de que o som no cinema encobre uma camada que tenta ser ouvida – um filme mudo por debaixo de um som que nos quer convencer ser-lhe inato. O autor descreve o cinema sonoro como —tanto um sistema que sobrepõe camadas incompatíveis da História, como um sistema em que qualquer combinação de elementos envolve também uma re-divisão. O cinema sonoro é ‘_audio-divisional’, uma arte do palimpsesto⁹³ (Chion, 2009, p. 137). O caso da cena da marina é um exemplo do que poderia acontecer se retirássemos a mordaza desse filme mudo e finalmente o pudessemos escutar, em simultâneo com o som que o constringe. Por este motivo, julgo que esta cena é verdadeiramente ímpar e excepcional.

⁹¹ Tradução livre

⁹² Tradução livre

⁹³ Tradução livre

No quarto episódio, temos mais um momento em que esta versão confere um novo significado à cena, nomeadamente, depois de Celestina chorar sozinha na sua cozinha, num dilema moral entre a sua lealdade, aos olhos de Deus, ao seu marido ausente e o seu desejo sexual urgente. Aqui, vemo-la num impasse entre ficar em casa ou ir em busca do homem que a persegue até então, antes de desabar em lágrimas de angústia. Ouvimos o seu choro enquanto esta se encontra só na cozinha, porém, entretanto, o plano muda e este som permanece. Agora, vemos um grupo de jovens a dançar e conversar em casa de Nuno, num ambiente folgado de festa, enquanto ouvimos música pop no canal esquerdo e os soluços de Celestina no canal da direita. Esta simultaneidade cria um efeito evidentemente interessante, porém, desconfortável, provocando uma relação audiovisual de contraste, entre o que é dito (neste caso, chorado) e o que é mostrado (*op. cit.*, p. 473) e conferindo uma nova profundidade narrativa a esta cena.

O último momento que eu julgo relevante de ser discutido surge no quinto e último episódio da novela, no princípio da cena de tentativa de vingança a Mena, por parte de Nuno. À partida, o início desta cena é, independentemente desta versão, distinto por si só, no seu uso do som. Desde o fim da cena anterior e durante a transição para esta, ouvimos, como *pit music*, um tema de Luís Filipe Aguiar, parte da banda sonora original da série, e, após o *dissolve* entre cenas, aparece Nuno, sentado sozinho no sofá, a beber um copo de *whisky*. A música permanece enquanto Nuno bebe e, entretanto, alguém bate à sua porta. Reconhecendo este bater, Nuno agarra um comando e, apontando-o à esquerda, baixa o volume da música na sua aparelhagem, que se encontra fora do plano. Este é um momento bastante interessante pela mudança da posição que a música ocupa na narrativa: parte como *pit music*, ou como não-diegética, e, com esta ação de Nuno, torna-se *offscreen*. Isto causa-nos uma sensação peculiar e entusiasmante, na medida em que sentimos esta transmutação do papel da música, sem nunca a vermos manifestada no ecrã. Além disso, cria-nos algumas dúvidas excitantes: será que a música de Luís Filipe Aguiar faz parte do universo em que as personagens vivem? Será que elas ouvem esta música? É um movimento misterioso e sedutor, um cruzamento incomum de fronteiras que Chion descreve como —possivelmente a coisa mais poeticamente fatídica que se pode fazer no cinema⁹⁴ (*op. cit.*, p. 135).

⁹⁴ Tradução livre

O que esta versão de 2019 vem adicionar a esta cena é igualmente cativante. Na transição entre cenas, a *pit music* de Luís Filipe Aguiar situa-se, como nos viemos a habituar desde a primeira cena da série, à esquerda. Porém, como já estabelecemos, esta posição na panorâmica não a estabelece diegeticamente à esquerda e entendemo-la como não-diegética; o som da casa de Nuno, por sua vez, encontra-se igualmente no canal esquerdo e direito, logo, temos uma perceção monaural. Contudo, aqui, a ação de Nuno transforma o significado do facto de a música estar à esquerda. Inesperadamente, esta não só não é *pit music* e não-diegética, como suporíamos, como também passa, de facto, a estar localizada espacialmente à esquerda – aqui inverte-se a lógica imposta até ao momento e a posição panorâmica posiciona-a à esquerda na diegese. Emerge uma coerência espaciotemporal em cena que implica existir evidentemente uma aparelhagem a emitir música à esquerda. Este é um detalhe que, com menos atenção, até nos poderia escapar mas que efetivamente altera a lógica fílmica sob a qual a série assenta e concede-lhe um certo grau de plasticidade, reforçando novamente a ideia de uma série em produção – é como se sentíssemos a dinâmica criativa e as experiências da equipa a operar ativamente, neste momento.

Contudo, será importante ressaltar que este restauro não é inédito na sua construção de novos significados através do som. A título de exemplo, a versão de *Touch of Evil* de 1998 concretiza um efeito diegético semelhante, nomeadamente no seu uso da música. Na sua famosa cena introdutória, teríamos, na versão de 1958, um som constituído principalmente pela *pit music* composta por Mancini a acompanhar o longo plano que estabelece a cidade fronteira e o seu ambiente polvoroso noturno, antes da explosão que mata Linnekar e espoleta toda a narrativa do filme. Ora, a versão de 1998 exclui esta música não-diegética e apresenta-nos uma sucessão de sons que procuram descrever o que estaria a decorrer em cada um dos espaços tangentes à câmara e que nos são sugeridos em *offscreen*, de forma a corresponder aos próprios pedidos de alterações de Welles após ver a versão de 1958.

Ao longo da cena, ouvimos uma cacofonia de diferentes estilos musicais que, juntamente com o seu tratamento tímbrico e de reverberação, caracteriza a dinâmica e a efusividade dos bares noturnos daquele quarteirão, mas também nos dá uma sensação de localização e proximidade dentro do espaço cénico. Ouvimos uma orquestra com instrumentação latina, cujo som nos indica que esta estará a atuar dentro de um dos salões da cidade, mas, no momento em que Linnekar entra no seu carro, começamos também a ouvir *rock'n'roll* a partir do rádio do seu carro. Durante o decorrer da cena, os volumes destes dois

elementos musicais vão oscilando, quase sempre paralelamente ao movimento da câmara, dando origem à sensação de um ponto de escuta coincidente com o olho simbólico na cena (Rovelli, 2011, p. 4), localizando-nos no espaço. Assim, a música do carro torna-se *onscreen* e a música dos bares *offscreen*, ambas diegéticas. Este restauro contrasta em grande medida na forma como a música é utilizada, em relação à versão de 1958, pois, nesta cena inicial, toda a música seria não-diegética, logo, não procuraria caracterizar diretamente a cidade que vemos nem pertenceria ao espaço pro-fílmico. Desta forma, o som cria novos significados e uma nova profundidade à diegese a esta cidade na fronteira do México.

Em suma, e retornando a *Homens de Passagem*, esta versão de 2019, como resultado de um acidente da digitalização realizada pela RTP Madeira, altera, inadvertidamente, a forma como a narrativa da novela madeirense se desenrola, os espaços que esta ocupa e as pessoas que a constroem. Julgo que será importante notar que toda esta transmutação e enriquecimento, todos estes novas textualidades, são obtidos, única e exclusivamente, através do som, algo verdadeiramente inusitado e, por esse motivo, digno de ser discutido e investigado. Tal como já referi, considerar esta versão um restauro poderá ser controverso, tal como no caso de *Touch of Evil*, mas esta enquadra-se em determinadas perspetivas sobre o que poderá constituir um restauro. Não julgo que este enquadramento, no entanto, lhe confira mais ou menos valor, pois, sobretudo, serve como evidência de que, no cinema, a obra sobrevive ao longo das décadas em diversas versões, com as suas diferenças entre elas, que poderão provir de acidentes, intervenções artísticas, censura, perda ou novas descobertas. A obra é criada, cresce e é difundida a inúmeras mãos em diferentes momentos e reconhecer apenas o seu momento de estreia como fator excludente de validade ou autenticidade faz-nos perder uma enorme riqueza que brota do potencial para a diferença que a obra contém.

Esta versão apresenta-nos também uma qualidade notória, na medida em que transporta em si outra versão que não conseguimos ouvir. Se de alguma forma, conseguíssemos ignorar o canal direito de áudio, teríamos a versão da série ‘autêntica’ da série. No entanto, espelhando o fado dessa mesma procura inglória pelo autêntico ideal, ao vermos esta versão, essa versão original é elusiva – escapa-nos quando julgamos tê-la capturado, como que um peixe num aquário, com a intrusão inescapável do som. Temos uma versão que nos direciona a nossa atenção ao seu processo de produção, de montagem, de mistura, e às mãos que nela intervieram, desde 1994 a 2019. Assim, encaixa-se perfeitamente

no conceito de cinema sobreexposto de Chion, —um cinema em que a retórica fílmica em si se tornou a estrela⁹⁵ (Chion, 2009, p. 59).

O que, em 1994, seria uma novela sobre triângulos amorosos, dicotomias urbano-rurais, o papel e pressões sociais da mulher, torna-se também uma série sobre um conjunto de pessoas que procura produzir essa mesma novela, acumulando todos os erros pelo caminho como marcas indeléveis no tecido da obra. O espaço e o tempo de *Homens de Passagem* são expandidos de uma forma indeterminada e fascinante, envoltos no mistério do invisível e do acusmático, e exige-nos a imaginação de projetar o que estará a acontecer por detrás do olho simbólico da câmara, seduzindo-nos para fora do ecrã. Para além de constituir um marco na produção de ficção audiovisual na Madeira, é uma obra que nos sugere que o acidente e o erro, ao contrário do que os nossos receios nos fazem crer, poderão ser agentes produtivos para a arte.

4.6. O passo em frente

Friedrich Nietzsche, no seu ensaio *Sobre o Uso e Abuso da História para a Vida*, alerta para a estagnação que uma veneração indisputada da História conduz à Humanidade, e que a condena a viver mumificada por entre os confins do passado, traçando um paralelo com a atividade do antiquário. O autor afirma que —uma pessoa deverá ter o poder e, de tempos em tempos, usá-lo para quebrar um passado e dissolvê-lo, de forma a ser capaz de viver.⁹⁶ (Nietzsche, 1874, p. 13) e que —devemos seriamente desprezar a instrução sem a vitalidade, o conhecimento que enerva a atividade, e a História como um excesso dispendioso de conhecimento e um luxo.⁹⁷ (*op. cit.*, p. 1). Nietzsche, no entanto, acautela-nos para a crítica em excesso da História, —pois, dado que somos agora o produto de gerações anteriores, somos também o produto das suas aberrações, paixões, erros, e até crimes. É impossível soltar-se desta corrente por inteiro.⁹⁸ (*op. cit.*, p. 13).

O restaurador, o preservador e o arquivo audiovisual, de igual modo, terão de tomar a mesma atitude e a mesma cautela em relação à sua atividade, na medida em que é tangível o horizonte da liquidação dos materiais que estes arquivos sustentam, assim como as tecnologias necessárias para o seu manuseio, duplicação e a sua reprodução e o conhecimento

⁹⁵ Tradução livre

⁹⁶ Tradução livre

⁹⁷ Tradução livre

⁹⁸ Tradução livre

da sua utilização. Esta área terá de estar progressivamente mais confortável com a perda dos seus artefactos materiais e com a sua migração e transformação para outros meios. Serão necessárias discussões, até agora restritas aos círculos da preservação sem a inclusão das áreas académicas dos estudos de cinema e história dos media (Enticknap, 2013, p. 15), possivelmente para além da zona de conforto destes profissionais, sobre a adoção de novas metodologias e perspetivas, até agora, pouco ortodoxas (*op. cit.*, p. 162). Novas formas de abordar o cinema e a sua história já terão sido discutidas justamente dentro da área dos estudos de cinema, particularmente na obra de 2007, *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, que explora, tal como sugeri no capítulo anterior, uma visão mais holística sobre a história de filmes, através da análise crítica de fontes primárias, tanto fílmicas, como não-fílmicas (Chapman et al., 2007, p. 7).

Historicamente, os métodos e abordagens de restauro foram continuamente refinadas, atualizadas ou substituídas por inteiro, motivadas por críticas de novas gerações de profissionais (Wallmüller, 2007, p. 81), e a digitalização e a contagem regressiva da esperança de vida dos materiais trouxeram ao de cima questões ainda não resolvidas, no seio da área da preservação audiovisual. Como afirma Jenkins:

—Para muitos, teorizar recupera a previsibilidade e a estabilidade a um mundo abalado por mudanças radicais, enquanto que, para outros, a teoria alimenta a mudança, direcionando as energias soltas pela revolução digital a alterar a natureza da vida política ou identidade pessoal. As nossas fantasias e medos sobre mudança moldam tanto as nossas teorias (...), como também as nossas teorias ajudam a dominar esses medos e concretizar essas fantasias.⁹⁹ (2003, p. 237)

No caso da preservação audiovisual, é Paolo Cherchi Usai, mesmo que ainda apenas cingido ao aspeto da imagem, o porta-voz da assolação daquela que é a base desta atividade, demonstrando em simultâneo o seu aspeto criador, ao sugerir os passos em frente e a abordagem a ser tomada, de queixo erguido:

—A única alternativa possível é a mudança radical de perspetiva: desistir de toda a reivindicação de ressuscitar a Imagem Modelo, assim como todas as ambições subjacentes à sua tentativa (incluindo o termo técnico ‘_restauro’, que é uma contradição flagrante desse objetivo). A preservação da imagem em movimento será redefinida como a ciência da sua perda gradual e a arte de lidar com as consequências, tal como um médico que aceitou a inevitabilidade da morte, mesmo enquanto continua a lutar pela vida do paciente. Ao monitorizar o progresso da degradação da imagem, o preservador assume a responsabilidade de acompanhar o processo até a imagem ter desaparecido totalmente, ou de garantir a sua migração para outro tipo de experiência visual, enquanto interpreta o significado da perda

⁹⁹ Tradução livre

para o benefício das gerações futuras. Neste processo, o preservador – em nada a menos que o espetador – tem um papel criativo que é de algum modo comparável ao trabalho do criador da imagem.¹⁰⁰ (2001, p. 105)

Aqui jaz a verdadeira nobreza do trabalho do restauro ou da simulação: impulsionar o contacto entre o passado e as vicissitudes do presente. O preservador é o indivíduo que permite o prolongar de uma obra amortecida para além da efemeridade do seu suporte material, concretizando parte do seu potencial infinito para a diferença, que de outra forma poderia para sempre sucumbir às profundezas da desmemória. É quem estende e evidencia a relevância cultural de uma obra e permite o seu diálogo com o seu presente, que o interpreta, metamorfoseia e o regenera. E esta tarefa deverá ser evidenciada no próprio trabalho do restauro, pois é com o indício contemporâneo e anacrónico da mão do restaurador que se alcança este destino a que a preservação se propõe (Ricci, 2008, p. 441). Pescetelli declara:

—Neste sentido, é possível definir o restauro audiovisual como a ‘arte de não esquecer’. Talvez, será um desejo muito humano o de reverter o tempo e ultrapassar a lei da impermanência que existe por detrás do diálogo do restaurador com o passado: um desejo de permitir que objetos culturais vivam num presente eterno, que a teoria de restauro contemporâneo nega, mas que esta deverá, pelo menos, considerar como uma possibilidade teórica.¹⁰¹ (2010, p. 303)

¹⁰⁰ Tradução livre

¹⁰¹ Tradução livre

Conclusão

O facto de, até hoje, não se ter chegado a um consenso relativamente à conceção do restauro assemelha-se à sina da própria atividade arquivística – uma procura por escavar a obra por entre os detritos e a sujidade, sem nunca saber se alguma vez a poderemos ver ilesa. Esta ambiguidade filológica permitiu que muitas obras recebessem tratamentos que prologaram a sua vida e as eternizaram, apesar dos meios possivelmente pouco ortodoxos para lá chegar. No entanto, parece-me quase contraditório falar em ortodoxia sobre uma área cuja melhor ambição concluímos que não poderá passar da aproximação informada – aquilo a que os ingleses chamam de *educated guess*. O som é o fator onde esta interpretação e esta subjetividade se tornam mais evidentes, devido à sua história tecnológica no cinema e pelas suas transformações ao longo das décadas, de forma muito mais demarcada do que a imagem. A tecnologia de áudio afeta todos as etapas da produção cinematográfica e hoje apenas poderemos especular sobre o que poderá ser o som autêntico de uma obra e como esta deverá, de facto, soar. A procura do som autêntico no restauro audiovisual está próxima da especulação e da fantasia. No fundo, o restauro atua verdadeiramente na sombra da interpretação, para sempre tangente aos seus objetivos e, apesar de esta parecer uma deficiência da sua parte, eu julgo que aqui reside a sua maior virtude e o seu potencial infinito para o prolongamento da vida das obras.

O cinema, desde a sua génese, opera sob práticas descontínuas e que desafiam um conceito de autenticidade artística obsoleto, mas no que certas facções da comunidade arquivística teimam em ferrar unhas e dentes, desconsiderando as premonições que Walter Benjamin já previa para a sétima arte, na primeira metade do século XX. O que verificamos é que a natureza cinematográfica analógica é uma da perda e de pensá-la. É da perda do momento que se capta e que, no momento em que o reproduzimos, já algo de indeterminado dele se dissipou, e é da perda gradual da sua matéria. Nesta dissertação, pretendi retratar outra perda – a do original. Dada a inexorabilidade das migrações de formatos e a irrefreável degradação dos materiais, julgo que será necessário dar o passo em frente e admitir a inatingibilidade do original fílmico, o que não significa que não o possamos sonhar. E eu julgo que é justamente aqui que o sonho poderá atuar melhor: sobre o filme ideal que escutamos com o ouvido interno e vemos com o olhar ilimitado da mente. O restauro enquanto simulacro deleuziano funciona de forma semelhante, na medida em que é construído com base, não nesse filme ideal, mas na nossa inexorável disrupção do mesmo, para sempre distantes da matéria temporal da obra. É uma versão baseada na diferença a ela intrínseca,

uma diferença produtiva e não lacunar – um potencial infinito para a criação de novos modelos.

Concluo também que os arquivos ainda detêm o poder de deixar certas versões ou obras inteiras na penumbra, de acordo com os seus princípios e vieses, e por isso devemos reconhecer o peso das decisões destas instituições na nossa memória coletiva cultural, pois aceitar de forma acrítica o seu trabalho poderá conduzir à canonização e à priorização de certas obras, em detrimento de outras, consoante o parecer subjetivo e enviesado dessas instituições. Este viés é evidente nas decisões relativas ao domínio digital, por parte de algumas instituições, cuja hesitação é justificada com base na possibilidade da perda de informação no processo de digitalização. Vários autores salientam a necessidade dos arquivos se adaptarem ao digital o mais cedo possível, pois esta viragem já se revelou uma inevitabilidade e, dado que a maior parte destas instituições estão inseridas em sistemas económicos capitalistas, foi o mercado, através da obsolescência dos equipamentos e da abundância de mais-valia no domínio digital, que já determinou o caminho a seguir.

Nesse sentido, saúdo a RTP Arquivos e a RTP Madeira pela abordagem pragmática mas eficaz do seu processo de preservação, privilegiando a digitalização e o acesso público dos conteúdos, como por exemplo na sua plataforma *online*, acima de preciosismos teóricos e estéticos relativos aos materiais analógicos, sem desprezar a necessidade de ter os meios para os preservar adequadamente. A meu ver, esta instituição presta um serviço público de valor, na sua preservação e disponibilização de conteúdos audiovisuais que servem de autênticos documentos históricos, artísticos e antropológicos numa sociedade e num mundo em constante transformação. É reconhecido que, acima de tudo, estas séries, filmes, documentários, reportagens, *reality shows*, debates, partidas desportivas, entre muitos outros conteúdos, representam uma fonte valiosa de informação e que algo da sua essência é preservado e prolongado no domínio digital.

É esta essência que eu julgo ser de maior interesse no âmbito da preservação. Existe algo de inefável em cada versão das obras, em cada ‘_novo original’, que parece atravessá-las e embuí-las do carácter da obra. Este é um aspeto que parece também nunca se perder, independentemente da migração de formato imposta a um restauro. Ao longo das diferentes versões de *Touch of Evil*, de *Metropolis*, de *Douro, Faina Fluvial*, ou de *Homens de Passagem*, reconhecemos aspetos partilhados cujo limite é difícil definir e que não poderão ser reduzidos aos elementos discretos que têm em comum. Julgo que este é um ponto que merecerá mais pesquisa no futuro, de forma a melhor compreender as fronteiras daquilo que

ainda poderá ser considerado uma versão de uma determinada obra e o que poderá, mesmo que de forma aproximada, caracterizar essa essência.

O que nos sobra das obras é o palimpsesto que delas resulta e agora posso concluir que sempre o foi. Todas as versões a que, a qualquer dado momento, temos acesso, são esta folha raspada uma e outra vez sobre um original que nos é sugerido mas que é, afinal, inatingível. Com o tempo, estas folhas tornar-se-ão gradualmente mais ténues e terão de ser raspadas novamente, com o mesmo vigor de quem o raspou anteriormente. O restauro revela-se, assim, uma negociação eterna com este fado inexorável de uma substância destinada a se desvanecer.

O caso de *Homens de Passagem*, pelas suas vicissitudes e pela instabilidade da sua origem, é um que eu julgo ilustrar cabalmente o argumento desta dissertação, principalmente por fazê-lo graças ao seu som. Os defeitos que a tornaram suscetível a duras críticas e satirização por terceiros e a instabilidade da sua origem formaram a base que permitiu que esta versão de 2019 ganhasse novo significado e interesse. São aspetos que foram tomados como imperfeições, mas que nesta dissertação servem para demonstrar o potencial infinito da obra para ser outra e se transformar. O acidente que originou esta versão não é um erro a ser suprimido e retificado, mas uma consequência orgânica do processo cinematográfico, do qual o restaurador e os espetadores fazem parte, de igual modo com o realizador, os produtores, os atores, a guionista e a restante equipa técnica. Torna-se clara a comunidade ampla e abrangente que construiu esta versão e que está ativamente envolvida na História da obra. Esta versão não deverá ser considerada uma falsificação ao nível do restauro, na medida em que o restauro audiovisual historicamente se regeu por normas que o aproximam mais da falsificação do que do restauro tradicional e transparente.

O restauro, até hoje, pelos seus processos intrínsecos, sempre procurou fazer-se passar pelo original, algo que, pelas definições de restauro tradicional, configuraria falsificação (Pescetelli, 2010, p. 300). Ademais, o conceito de falsificação no audiovisual perde força quando confrontado com a multiplicidade de versões diferentes e autênticas que uma obra poderá ter. Esta problemática prende-se também com as expectativas que o próprio nome ‘_restauro’ implica e as suas conotações com a atividade de preservação nas Belas Artes, assim como os seus conceitos de autenticidade e falsificação. Penso que trabalhos de investigação futuros deverão debruçar-se sobre esta questão semântica do restauro audiovisual, de forma a conceber uma nova possível denominação para a atividade ou admitir

uma eventual homonomia com divergência semântica consciente, do mesmo modo que a palavra ‘produtor’ poderá pressupor diferentes cargos e significados, consoante a atividade artística.

As cassetes *master* de emissão de *Homens de Passagem* irão, inevitavelmente, se degradar e tornar-se-ão irreprodutíveis, e os materiais e equipamentos analógicos onde estas foram produzidas tornar-se-ão inoperáveis, mas cópias digitais suas irão permanecer. Anos mais tarde, estas mesmas cópias poderão tornar-se obsoletas pelo aparecimento de novos formatos digitais e também elas poderão desaparecer. Com os devidos cuidados, a migração fará parte da História de *Homens de Passagem* e a vida da obra perdurará, chegando a novos espetadores, cujo contexto sociocultural será ainda mais diferente do das personagens do que o meu.

A maior finalidade que esta tese poderá ter é a de motivar a preservação da versão resultante da digitalização de 2019, pela relevância cultural e artística que espero ter transmitido nesta dissertação. Da minha parte, partilhei-a com amigos e entes queridos, de forma a poder, pelo menos pelo artifício da memória, conseguir que esta versão perdure e seja recordada. Não posso deixar de reconhecer o quanto o simples facto de uma tese de mestrado ter sido realizada em prol da preservação de uma versão de uma série demonstra, por si, a importância que esta representa. Julgo que, para além desta versão ser preservada, e por questões historiográficas, também deverá ser produzido um restauro que se procure aproximar da versão que terá sido emitida em 1994 e das intenções de António Plácido, de forma a termos disponível um conjunto de versões o mais completo possível. Julgo que esse restauro seria o primeiro passo para o tentar concretizar. Assim, esta dissertação serve também como carta aberta dirigida à RTP Arquivos e como pedido para a preservação e reconhecimento desta versão.

Julgo que pesquisas e trabalhos futuros deverão incidir sobre outros casos de estudo, isto é, de objetos audiovisuais cujos restauros e versões lhe conferiram nova profundidade e significados, pois este é um assunto escassamente explorado na literatura e com muito potencial artístico e filosófico. Afinal, é a comunidade que faz o cinema e é a comunidade que fez *Homens de Passagem*, em todas as suas versões, e onde me incluo agora enquanto voz ativa de reconhecimento desta versão. De novos restauros e novas versões surgirão novas significâncias e interpretações e dependerá dessa mesma comunidade estar lá para as receber e compreender.

É a comunidade que prolonga as obras indefinidamente e que torna os filmes não no momento discreto do instante da sua estreia, mas sim num vasto contínuo estendido ao infinito, do qual surgirão outras versões. Mantenho a esperança de que, se esta dissertação for lida nos próximos anos, a versão de 2019 de *Homens de Passagem* que aqui descrevi ainda se encontre acessível e disponível ao público. Caso não esteja, espero que seja encontrada, anos mais tarde, num registo esquecido num armário e que se recomece todo o processo de celebração, de crítica, de esquecimento e de luto novamente e para sempre.

Bibliografia

- Antoniazzi, L. (2021). Digital preservation and the sustainability of film heritage. *Information, Communication & Society*, 24(11), 1658–1673.
- Assis, P. de, & Giudici, P. (2017). *The dark precursor: Deleuze and artistic research*. Leuven university press.
- Bastron, B. (2013). Preserving Film Preservation in the Digital Era. *School of Information Student Research Journal*, 2(2).
- Belton, J. (2002). Digital Cinema: A False Revolution. *October*, 100, 98–114.
- Benjamin, W. (2006). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. Em *A modernidade*. Assírio e Alvim.
- Bertellini, G. (1995). Restoration, Genealogy and Palimpsests. On Some Historiographical Questions. *Film History*, 7(3), 277–290.
- Busche, Andreas. (2006). Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration. *The Moving Image*, 6(2), 1–29.
- Campanini, S. (2014). *Film sound in preservation and presentation*. Università degli Studi di Udine. Dissertação de Doutoramento.
- Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-Aprendizagem (2ª)*. Universidade Aberta.
- Carroll, N. (2005). Unwrapping Archives: DVD Restoration Demonstrations and the Marketing of Authenticity. *The Velvet Light Trap*, 56(1), 18–31.
- Chapman, J., Glancy, M., & Harper, S. (Eds.). (2007). *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-20622-9>
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trad.). Columbia University Press.
- Chion, M. (2001). *The voice in cinema* (Nachdr.). Columbia University Press.
- Chion, M. (2009). *Film: A sound art* (C. Gorbman, Trad.). Columbia University Press.
- Conrad, S. (2021). *Analog, The Sequel: An Analysis of Current Film Archive Practice and Hesitance to Embrace Digital Preservation*.
- Copeland, P. (2008). *Manual of Analogue Sound Restoration Techniques*. The British Library.
- Correia, J. (2014). *A RTP Madeira: Um marco cultural entre 1972 e 2012*. Universidade da Madeira.

- Davis, D. (1995). The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995). *Leonardo*, 28(5), 381.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e Repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trans.). Graal.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1992). *Expressionism in philosophy: Spinoza*. Zone Books ; Distributed by MIT Press.
- Deleuze, G. (1997). *Essays critical and clinical*. University of Minnesota Press.
- Edmondson, R. (2016). *Audiovisual archiving: Philosophy and principles* (Third edition). United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization ; UNESCO Bangkok.
- Enticknap, L. (2013). *Film Restoration: The Technology and Culture of Audiovisual Heritage*. Palgrave Macmillan UK.
- Erll, A., Rigney, A., Basu, L., & Bijl, P. (Eds.). (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Walter de Gruyter.
- Finn, D. (2012). Variable Density Sound-on-Film. *Moving Image and Sound: Basic Issues and Training*, New York University.
- Fossati, G. (2009). *From grain to pixel: The archival life of film in transition*. Amsterdam University Press.
- Fossati, G. (2018). Restoration Case Studies: Theorizing Archival Practice. Em *From Grain to Pixel* (pp. 271–324). Amsterdam University Press.
- Foucault, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. Em D. F. Bouchard (Ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (pp. 139–164). Cornell University Press.
- Godsill, S., Rayner, P., & Cappé, O. (2002). Digital Audio Restoration. Em M. Kahrs & K. Brandenburg (Eds.), *Applications of Digital Signal Processing to Audio and Acoustics* (Vol. 437, pp. 133–194). Kluwer Academic Publishers.
- Graham, J. (2013). MY NOIR: Touch of Evil. *Film International*, 11(5), 25–27.
- Hassaine, A., Decencièrre, E., & Besserer, B. (2013). Restoration of variable density film soundtracks. *17th European Signal Processing Conference (EUSIPCO 2009)*.
- Hediger, V. (2005). *The Original Is Always Lost*. Amsterdam University Press.
- Heftberger, A. (2014). Film archives and digital humanities – an impossible match? New job descriptions and the challenges of the digital era. *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research*, 30(57).

- Jenkins, H. (2003). The Work of Theory in the Age of Digital Transformation. Em T. Miller & R. Stam (Eds.), *A Companion to Film Theory* (1.^a ed., pp. 234–261). Wiley.
- Johnson, E. R. F. (1939). The Preservation and Abuses of Motion Picture Film by Scientific Institutions. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 81(1), 79–92.
- Kerslake, C. (2002). The vertigo of philosophy. *Radical Philosophy*, 113.
- Kindem, G. A., & Musburger, R. B. (2005). *Introduction to media production: The path to digital media production* (3rd ed). Focal Press.
- Koerber, M. (2002). Notes on the Proliferation of Metropolis (1927). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 2(1), 17.
- Kurtila, S. (2011). *Digital Film Restoration and Remastering*. University of Oulu. Dissertação de Mestrado.
- Lauber, J. (2019). *History and Ethics of Film Restoration*. New York University.
- Lerouge, C., & Billeaud, R. (1996). Steps, techniques, and ethics of sound restoration: From optical soundtrack to digital restoration. *Gamma Meeting*. Bologna Seminar of July 1996, Bologna.
- Lisboa, R. V. (2017a). A Favor de uma Teorização do Restauro Cinematográfico, o Caso de Metropolis. *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, 139–148.
- Lisboa, R. V. (2017b). O filme como conjunto de práticas: Uma distensão performativa do restauro cinematográfico. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 5(1), 143–165.
- Lisboa, R. V. (2017c). *O restauro cinematográfico como recoreografia, o caso de “Três Dias sem Deus” de Barbara Virgínia*. Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Teatro e Cinema. Dissertação de Mestrado.
- Lisboa, R. V. (2019). —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. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 6(1), 149–165.
- Manovich, L. (2016). *What is Digital Cinema?*
- Martin, J. G. (2016). Ciné-Forum: Will the Real Joan of Arc Stand Up? Problems of Preservation and Restoration. *Canadian Journal of Film Studies*, 25(2), 104–117.
- Nietzsche, F. (1874). *On the Use and Abuse of History for Life*.
- Pescetelli, M. (2010). *The art of not forgetting: Towards a practical hermeneutics of film restoration*. University College London. Dissertação de Doutoramento.

- Platão. (1980) [Grécia Antiga]. *O Sofista* (C. A. Nunes, Trad.). UFB.
- Read, P., Meyer, M.-P., & Gamma Group (Eds.). (2000). *Restoration of motion picture film*. Butterworth-Heinemann.
- Řehořová, I. (2020). Curating access, shaping cultural memory: The Czech National Film archive in the era of digitisation. *Studies in Eastern European Cinema*, 11(2), 186–201.
- Rezino, L. F., & Souza, P. F. D. (2018). Em diálogo: Gilles Deleuze e Platão. *Idéias*, 9(2), 209–232.
- Ricci, S. (2008). Saving, Rebuilding, or Making: Archival (Re) Constructions in Moving Image Archives. *The American Archivist*, 71(2), 433–455.
- Rosenbaum, J. (2007). *Discovering Orson Welles*. University of California Press.
- Rovelli, F. (2011). *Touch of Evil between restitutio textus and creative restoration*.
- Schweibenz, W. (2018). The Work of Art in the Age of Digital Reproduction. *Museum International*, 70(1–2), 8–21.
- Stoddard, M. (2013a). *The Lives of Film Heritage, Restoration, and the Materialism of Cinema*. University of Minnesota. Dissertação de Doutorado.
- Stoddard, M. (2013b). The Virtual «Metropolis»: Restoration as Simulacrum. *Canadian Journal of Film Studies*, 22(2), 2–18.
- Tozer, E. P. J. (2013). *Broadcast engineer's reference book* (1st edition). Focal Press.
- Usai, P. C. (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Bloomsbury Publishing (UK).
- Usai, P. C. (2019). *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship* (Third edition). Bloomsbury Publishing (UK).
- Verscheure, J.-P., Carli, P., & Carli, A. (1995). The Challenge of Sound Restoration from 1927 to Digital. *Film History*, 7(3), 264–276.
- Wallmüller, Julia. (2007). Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration. *The Moving Image*, 7(1), 78–91.
- Wengström, J. (2012). Preserving, restoring and accessing silent and early sound films from existing elements in the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute. *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(2), 161–175.
- Wright, R. (2011). The Real McCoy: What Audiovisual Collections Preserve. *BBC R&D*.
- Wright, R. (2012). *Preserving Moving Pictures and Sound: DPC Technology Watch Report 12-01* (First). Digital Preservation Coalition.

Filmografia

- Coppola, F. F. (Realizador), & Ruddy, A. S. (Produtor). (1972). *The Godfather*. [175 min].
EUA: Paramount Pictures.
- Dreyer, C. T. (Realizador). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc*. [82 min]. França: Société
Générale des Films.
- Einsentein, S. (Realizador), & Bliokh, J. (Produtor). (1925). [74 min]. *Battleship Potemkin*.
URSS: Mosfilm.
- Friedkin, W. (Realizador/Produtor). (1977). *Sorcerer*. [121 min]. EUA: Film Properties
International N.V.
- Lang, F. (Realizador), & Pommer, E. (Produtor). (1927). *Metropolis*. [153 min]. Alemanha:
UFA.
- Lang, F. (Realizador), & Nebenzal, S. (Produtor). (1931). *M*. [111 min]. Alemanha: Nero-
Film A.G.
- Machaty, G. (Realizador), & Grunhut, M. (Produtor). (1933). *Extase*. [89 min]. Chéquia:
Elektafilm.
- Oliveira, M. (Realizador). (1931). *Douro, Faina Fluvial*. [18 min]. Portugal.
- Powell, M. (Realizador/Produtor), & Pressburger, E. (Realizador/Produtor). (1948). *The Red
Shoes*. [134 min]. EUA: The Archers.
- Rocha, P. (Realizador), & Telles, A. C. (Produtor). (1963). *Os Verdes Anos*. [91 min].
Portugal: Vitória Filme.
- Rocha, P. (Realizador), & Telles, A. C. (Produtor). (1966). *Mudar de Vida*. [93 min].
Portugal: Produções Cunha Telles.
- Welles, O. (Realizador), & Zugsmith, A. (Produtor). (1958). *Touch of Evil*. [111 min]. EUA:
Universal-International.
-
- Plácido, A. (1994, novembro 19). 1. *Homens de Passagem*. Funchal: RTP Madeira.
- Plácido, A. (1994, novembro 26). 2. *Homens de Passagem*. Funchal: RTP Madeira.
- Plácido, A. (1994, dezembro 3). 3. *Homens de Passagem*. Funchal: RTP Madeira.
- Plácido, A. (1994, dezembro 10). 4. *Homens de Passagem*. Funchal: RTP Madeira.
- Plácido, A. (1994, dezembro 17). 5. *Homens de Passagem*. Funchal: RTP Madeira.
- Plácido, A. (2017, julho 30). 4. *Puxa Para Trás*. Funchal: RTP Madeira.

Webgrafia

- AMIA. (2023). *AMIA Code of Ethics*. Obtido a 8 de junho de 2024, de AMIA em:
<https://amianet.org/wp-content/uploads/AMIA-Code-of-Ethics.pdf>
- BFI. (2022). *All about... Nitrate film*. Obtido a 10 de maio de 2024, de BFI em:
<https://www.bfi.org.uk/features/all-about-nitrate-film>
- FIAF. (2008). *FIAF Code of Ethics. Third edition, 2008. Fédération Internationale des Archives du Film*. Obtido a 8 de junho de 2024, de FIAF em:
<https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>
- Greig, D. (2015, julho 7). *Joan of Arc: Striking the right note for a silent film classic*. Obtido a 21 de novembro de 2024, de The Guardian em:
<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2015/jul/07/passion-of-joan-of-arc-silent-film-soundtrack-orlando-consort-carl-theodor-dreyer>
- Hayes, R. (2012, fevereiro 29). *Potemkin on the Potomac: Berklee Silent Film Orchestra Performs in D.C. Berklee College of Music*. Obtido a 21 de novembro de 2024, de Berklee College of Music em:
<https://college.berklee.edu/news/4216/potemkin-on-the-potomac-berklee-silent-film-orch>
- Insdorf, A. (1984, agosto 5). *A SILENT CLASSIC GETS SOME 80''S MUSIC*. Obtido a 5 de junho de 2024, de The New York Times em:
<https://www.nytimes.com/1984/08/05/movies/a-silent-classic-gets-some-80-s-music.html>
- Kaplan, F. (2008, novembro 30). *Rediscovering Francis Ford Coppola''s Godfather trilogy on Blu-ray*. Obtido a 2 de julho de 2024 de Slate em:
https://web.archive.org/web/20140721215000/http://www.slate.com/articles/arts/dvd-extras/2008/09/your_dvd_player_sleeps_with_the_fishes.single.html
- PSAP. (s.d.). *Videotape*. Obtido a 3 de julho de 2024, de University of Illinois at Urbana-Champaign em:
<https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/videotape#betacam>
- Routt, W. (1997). *Textual Criticism in the Study of Film*. Obtido a 9 de junho de 2024, de Screening the Past, 1 em:
<http://www.screeningthepast.com/issue-1-first-release/textual-criticism-in-the-study-of-film/>

- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 1, Parte I*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-01-parte-i/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 1, Parte II*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-01-parte-ii/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 2, Parte I*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-2-parte-i/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 2, Parte II*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-2-parte-ii/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 3, Parte I*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-3-parte-i/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 3, Parte II*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-3-parte-ii/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 4, Parte I*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-4-parte-i/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 4, Parte II*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-4-parte-ii/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 5, Parte I*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-5-parte-i/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Homens de Passagem – Episódio 5, Parte II*. Obtido a 19 de dezembro de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/homens-de-passagem-episodio-5-parte-ii/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Sobre o Arquivo*. Obtido a 4 de julho de 2024, de RTP Arquivos em:
<https://arquivos.rtp.pt/sobre-o-arquivo/>

Serafim, A. (2005, fevereiro 13). *Arquivo audiovisual da RTP recuperado a pensar no futuro*.

Obtido a 20 de novembro de 2024, de Público em:

<https://www.publico.pt/2005/02/13/jornal/arquivo-audiovisual-da-rtp-recuperado-a-pensar-no-futuro-5497>

Snider, M. (2008, setembro 23). «*Godfather*» *films finally restored to glory*. Obtido a 2 de julho de 2024, de USA TODAY em:

https://web.archive.org/web/20140721213818/http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/dvd/2008-09-22-godfather-restored_N.htm

ANEXOS

Anexo 1 – Entrevista a António Plácido

Realizador de *Homens de Passagem*

Data: 22 de maio de 2024

Local: A Confeitaria [nas.madalenas], Funchal

Hora de início: 17h20m

Duração: 1h20m

João Borges (JB): Há uma coisa que eu gosto, particularmente – sou fascinado por isso –, que são obras nas quais se reconhece o aparelho que as está a produzir, no fundo. Acho muito interessante quando há esta camada da obra em que quase que transparece todo o processo que está a acontecer atrás da câmara e, em *Homens de Passagem*, sinto isso. Sinto quase a relação dos atores, dá para perceber que são atores da Madeira, são atores madeirenses.

António Plácido (AP): Sabes... É curioso, porque, na altura, quando se decidiu fazer isso aqui, na RTP Madeira, eu tinha acabado de chegar da minha formação. Vinha ainda com as ideias... Aliás, para quem está um bocado ligado à realização, percebe que a série tem muitos cuidados técnicos, a preocupação em não cruzar planos, a preocupação em aplicar *zooms* oportunos, *travellings*, quando tinha que ser. Tudo aquilo que eu tinha aprendido em termos técnicos, eu quis que fosse muito rigoroso nisso, portanto, na altura era académico, tinha acabado de fazer a minha formação, vinha com as ideias todas bem claras, e há um episódio curioso ao longo da gravação. Os colegas aqui da RTP Madeira, que nunca tinham passado por uma experiência daquelas, foi a primeira experiência assim. Portanto, aquilo foi inovador para toda a equipa: técnicos de som, operadores de câmara, todos eles nunca tinham feito uma série dramática, foi a primeira vez. E alguns deles já estavam na RTP há mais tempo – *‘donos’*, entre aspas, daquilo, do conhecimento todo – e eu, às vezes, apanhava-os a conversar, a dizer: —quando se sentarem para montar isto, nunca mais vai saber como montar isto...l. Eles estavam enganados, porque tinha a sequência toda na minha cabeça. Aliás, foi curioso quando eles, depois, no fim, disseram: —epá, surpreendeste-me, que eu pensei que tu não ias conseguir ligar estes planosl. Para mim aquilo era... Independentemente do guião, e tinha aquilo muito bem preparado, eu tinha a montagem toda dos planos já feita previamente na minha cabeça. Isso foi interessante.

JB: Então, basicamente, aparece primeiro o guião e, a partir daí, há todo o planeamento?

AP: Sim, sim, sim, tem que ser, tem que haver um guião, porque a planificação... Pelo menos, eu trabalho assim, apesar de eu ter tudo na cabeça, as coisas têm que estar todas. É como um esquema matemático: tenho as cenas, tenho o posicionamento das câmaras, esta câmara fica aqui, aquela fica ali, esta fica aqui, esta câmara faz um *zoom*, esta está fixa, aquela faz uma panorâmica, ou faz um *travelling* e tal, tal, e assim sucessivamente, portanto aquilo tem que estar... Até porque eu dava isso aos operadores de câmara, eles sabiam exatamente o que é que tinham que fazer numa determinada deixa, num determinado momento, portanto, isso estava tudo esquematizado.

JB: Lembra-se qual era o orçamento, para fazer a série?

AP: Não, mas há um aspecto curioso nisso. Como foi a primeira série na qual a RTP Madeira apostou, e nessa altura, com a nomeação do então diretor, que tinha sido nomeado há pouco tempo – que foi o diretor que me convidou, logo a seguir a isso, para ser chefe da produção da RTP Madeira, e que queria fazer uma viragem naquilo que era a RTP Madeira até aí –, eu creio que era um orçamento relativamente elevado para aquilo que a RTP Madeira tinha feito até aí. Foi o maior orçamento de sempre, mas não me lembro dos valores. Mas o que é curioso é que, na altura, o produtor, que era o Ramos Teixeira, sugeriu uma possibilidade, ou pôs-me à vontade, perante a possibilidade de contratarmos um ou dois atores nacionais. E a ideia não me entusiasmou por aí além, para mim não era importante, eu queria mesmo fazer uma obra que fosse totalmente da Madeira, que fosse identitária na maneira de falar... que fosse totalmente de Madeira. Mas é que não me entusiasmou, também não disse que não, mas eu disse que não era necessário. Nós tínhamos cá atores que podiam fazer isso, e para aquilo que eu queria. Depois tivemos uma reunião com o diretor, e o diretor também me deixou à vontade, mas ficou contente de eu não exigir que viessem atores, portanto, secundou-me nessa ideia de fazermos só com os atores da Madeira e pronto. Passámos a fazer só com atores da Madeira. Mas havia a possibilidade económica de tratar de trazer um ou dois atores do quotidiano.

JB: Eu acho que essa questão da identidade da série ser completamente madeirense é algo que funciona na série. É um dos pontos fortes que se sente completamente. Isto porque eu já vi muitas coisas, principalmente de cinema, que se passam na Madeira, ou utilizam a Madeira como elemento, mas não há aquela questão... Não tem nada de Madeira, só paisagem. Sente-se mais a Madeira como o sítio, como o cenário, mas não se sente a questão de identidade cultural da Madeira, mesmo presente na própria obra.

AP: Talvez por essa razão de que estamos aqui a falar, é que durante muito tempo mesmo, para surpresa minha, as pessoas abordavam-nos na rua – a mim, quando sabiam que era realizador –, mas aos atores, e perguntavam quando é que a gente continuava... Quando é que dávamos continuidade, quando é que fazíamos nova série, quando é que dávamos continuidade à história, quando é que voltávamos a fazer algo do género. Durante muito tempo isso, éramos questionados sobre isso.

JB: Como foi feita a seleção da equipa em si?

AP: Isso é extremamente fácil: era a equipa que havia, nós não tínhamos muita possibilidade, foi escolhido. Tínhamos para aí duas pessoas que eram as pessoas que estavam há mais tempo na iluminação, tínhamos para aí ou um que era o mais antigo, outro que era o mais antigo no som, e, basicamente, foi isso, a nomeação não competiu a mim. Na RTP Madeira, isso estava bem, portanto, eu fazia uma revisão da equipa e quem definia quem era a equipa era o responsável da área operacional, mas a escolha foi por aqueles que tinham, em princípio, mais experiência para poderem corresponder àquilo. Na altura foi, por exemplo, o Barreto que esteve na iluminação, que era o operador que tinha mais estatuto. No som... Eu acho que no som estiveram envolvidos dois operadores, que eram o Sousa e o Ricardo Ferreira. Pelo menos o Ricardo Ferreira lembro-me claramente e acho que o Sousa também fez alguns episódios, fez algumas gravações, nomeadamente no interior, mas eram, claramente, os dois. Os operadores de câmara, lembro-me que era o Paulo Sena... O Paulo Sena esteve sempre em todas e às vezes havia um ou outro – normalmente a equipa tinha três operadores de câmara, ponto final. Excepcionalmente, houve uma outra gravação de estúdio em que poderá ter havido mais um operador, mas a equipa base era de três operadores. Eu creio que era o Câmara Gouveia, o Paulo Sena sim, e não sei quem estaria na outra câmara, já não me consigo lembrar, esses dois lembro. Os assistentes... A maior parte dos assistentes

continuam na RTP, a assistente de realização era a Ângela Morna, a anotadora na altura era a Isabel Vasconcelos e o produtor da série foi o Ramos Teixeira. E pronto, assim, no essencial era essa... A edição foi feita sempre por um operador, isso era uma questão mais ou menos de princípio, porque também há uma certa identidade na edição e a qualidade do editor também tem muita influência no produto final. Nomeadamente, há lá uma coisa que hoje em dia seria extremamente fácil de fazer e que foi um desafio – é importante falar disso – que eu fiz ao editor na altura. Eu estou a vê-lo... Não me estou a lembrar do nome dele, mas estou a vê-lo perfeitamente, que era um excelente editor, nos sistemas pelos quais trabalhávamos na altura. Não era o computador que usam agora, e que ele fez na perfeição e que, na altura, duvido que mais algum conseguisse fazer aquilo. A uma determinada altura, há uma cena quando o predador persegue a rapariga do campo no meio da floresta, que ela está a apanhar lenha e ele vai atrás dela. Primeiro, escondido atrás da árvore e, depois, corre sobre ela, agarra-a, ela deixa cair a lenha e beija-a. Essa cena tem uma sequência que foi muito difícil de fazer e nem toda a gente conseguia fazer aquilo. Se te lembrares disso, é um *slow motion* – mas aí é que está – o *slow motion* não tem sempre a mesma velocidade. Começa, é desfragmentado... Ou melhor, é fragmentado, vai aumentando gradualmente a velocidade, até terminar no beijo em plano real, sem o *slow motion*. Isso deu trabalho e nem toda a gente conseguia fazer isso na altura, e, se observares, se tiveres a oportunidade, observa que esse *slow motion* não tem sempre a mesma velocidade. Aparece, tau, tau, tau, tau, até acabar na velocidade normal. É o Fernando Patrício, ele nunca dizia que não! Ele nunca dizia que nada era possível, ele dizia: —vamos tentar, vamos tentar...! E lá conseguia e conseguiu, fez esse trabalho muito bem.

JB: Que influências é que a série teve a nível de realização?

AP: Olha, como eu comecei por dizer há bocado, a realização daquilo foi para mim muito académica, eu tinha acabado de fazer a minha formação como realizador e eu apliquei ali praticamente tudo o que eu tinha. Quis aplicar ali praticamente tudo o que eu tinha aprendido, mais os meus próprios conceitos estéticos. Eu já vinha do teatro, há mais tempo – continuo a fazer teatro agora, estou ligado ao teatro –, fazia fotografia e procurei naquela série dramática aplicar uma determinada estética que eu tentava perseguir nessa altura, mas que depois – e para responder à tua questão – tive muito poucas oportunidades de voltar a fazer, porque foram pouquíssimas as hipóteses que existiram depois disso. Nunca mais voltámos a fazer assim uma série. Bastante mais tarde, fiz uma série documental e dramatizada, com

partes dramatizadas e partes documentais em dois episódios, que foi sobre a [Imperatriz] Sissi. Estive na Áustria, estive na cidade de Suíça onde ela foi assassinada a fazer imagens para isso, mas durante todo esse tempo e depois, não voltámos a fazer nada daquilo, e a estética que se aplica num dramático, numa série, num filme, poucas vezes é aplicado noutras coisas, embora eu tenha tentado sempre aplicar... Na maior parte das coisas que eu fiz, eu penso que para alguém com olhar atento, vai perceber que havia uma intenção e que havia uma estética. Mas, voltando um bocadinho atrás, uma das ideias que eu quis aplicar nessa série era uma dinâmica de telenovela e uma estética de cinema. Eu não sei se consegui, há momentos em que consegui... Não sei se foi perceptível ou se foi visível, mas eu quis fazer, quis um pouco criar isso. Não segui nenhum padrão, mas quis que houvesse ali, em alguns momentos, alguma coisa de telenovela e alguma coisa de cinema.

JB: Sim, acho que as únicas partes em que se sente mais o aspeto de telenovela são mesmo as gravadas em estúdio, as interiores. Aí sente-se mais essa espécie de dinâmica. Caso contrário, sim, não é muito comum em telenovelas ter a questão tão... Como é que eu digo isto...? Especialmente as cenas exteriores não têm a mesma sensação, não sabem tanto a novela, no fundo.

AP: Pois, eu tive essa preocupação, se consegui ou não, não sei... Também depois nunca cheguei a falar muito com as pessoas sobre isso, mas eu tive, pelo menos, essa intenção. E depois, lembro-me de uma outra coisa que, na minha opinião – mas ficou sempre comigo isso –, funcionou muito bem, que foi aproveitar uma casualidade de iluminação de um momento e utilizá-la, na minha opinião, muito bem, para dar uma mudança de plano. Há uma altura em que há uma cena de carro, em que um deles vem – não sei se não era o Nuno –, mas alguém vinha de carro, o operador de câmara ia sentado dentro do carro, com a câmara contrapicada, a dar a cara da personagem – que eu já não lembro quem era –, e o carro, ao fazer uma curva, entra um *flash* de sol, e eu aproveitei esse *flash* de sol para dar a mudança... Não foi pensado, não foi propositado, foi mesmo... na edição eu disse: —epá, espera lá, é isto mesmoll. Portanto, o sol a entrar de frente para a câmara, estás a imaginar? De repente vira e o sol entra pela janela e foi aproveitado para fazer, e acho que funcionou muito bem. Portanto, temos que ter uma certa abertura para essas situações.

JB: Claro, claro, acho que faz todo o sentido. Às vezes, há esses acidentes que acabam por funcionar bem. Acho que a mim acontece a mesma coisa.

AP: E nesse, claramente, o nosso equipamento era o básico, já nessa altura...

JB: Lembra-se o que era o equipamento de som?

AP: Era uma perche.

JB: Era uma perche o tempo todo?

AP: Não, houve cenas de mesa em que os microfones foram disfarçados, ou no meio da fruta, ou qualquer coisa. Havia uma cena, por exemplo, que não estava a conseguir resolver o problema do som, porque eu queria um *travelling*, em movimento, com eles a conversar, e não dava para pôr a perche. Não dava para pôr, porque eu queria um plano único de aproximação, e não queria que aparecessem microfones. Nós ainda não tínhamos os microfones... Aqueles muito pequenos, não é? Mas, nessa altura, não, os microfones e a lapela eram por fora, e eu não queria que aquilo aparecesse. Eu queria um plano único desde o fundo, imagina, desde ali da esquina, vir a conversar até grande plano, um plano geral... E isso... —Não há uma maneira de fazer, não se consegue fazer, não sei o quê... E mesmo se fosse um microfone de lapela, tinha cortes, porque aquilo era transmitido e à distância que ficava, não sei o quê. Eu disse: —OK, não se preocupe. Vamos gravar com a perche toda a conversa. Eles fazem o percurso todo com a perche, põe-na onde quiserem. Eu quero que a pessoa fique perfeita. E se calhar foi das cenas em que a pessoa ficou mais perfeita. Meteram a perche à altura, mesmo à frente deles, e eles gravaram a conversa até aqui. —OK, muito obrigado. Agora não quero nada de som, vocês vão para lá e fazem exatamente o mesmo discurso até aqui. E foi isso que aconteceu. Portanto, foi *playback*. O som estava gravado.

JB: A sério? E não houve problemas de sincronia?

AP: A única coisa que mudou foi... Eu tive que alterar uma... Estou-me a lembrar agora disso, por causa da tua questão. Quando eles passam de um plano inteiro para o plano próximo, eu tive de fazer aí um corte, e aí, portanto, já teve que sair, já foi metida a perche.

Portanto, eu mudei o plano, salvo erro. Eles vinham até aí em plano conjunto, e depois, passo para o grande plano de um e para o grande plano de outro. Só aí, no fim, está resolvida a situação. Acho que foi isso só que teve que acontecer. Na altura em que mudou o plano, passa de plano conjunto para grande plano de um e de outro. Foi gravado no Caniço, numa unidade hoteleira. Acho que se percebe que eles vêm a andar assim, no percurso externo do hotel. Não sei como é que se chama aquele hotel, mas foi gravado lá. Aliás, há um cenário que foi gravado lá num apartamento que eles nos cederam.

JB: Sim, é a casa do Nuno. A primeira, não é? Aquilo é no hotel.

AP: Sim, é um hotel, sim. Que é onde ele, depois, faz uma festa.

JB: Então... também há aquela cena na Marina que foi regravada em estúdio.

AP: Nós tínhamos começado a gravar na Marina uma cena, antes daquele grande aluvião que houve em outubro de 1993. E depois, tínhamos de concluir. Havia lá uma cena marcada no mesmo sítio. E aquilo estava tudo em obras, estavam as máquinas a trabalhar, já depois do aluvião. Aliás, o bar até estava fechado. Já não me lembro bem, mas acho que tinham marcado um encontro ali. Essa cena foi gravada só com figuração e o empregado de mesa veio também. Portanto, eram todos os figurantes aí. E quando a gente foi para edição, aquilo era um barulho de fundo impensável. Estão as máquinas a trabalhar... Então, eles vieram ao estúdio, passámos as imagens e eles gravaram. E é muito pouco perceptível que foi assim. Se calhar alguém mais atento ou mais ligado pode perceber, mas o público em geral não terá percebido.

JB: E foi gravado em estúdio na RTP, o som?

AP: Sim. Eles vieram, sentaram-se numa mesa, conforme estava lá, foi posto o microfone e foi gravado o som.

JB: O som e a imagem eram gravados em que material? Os suportes eram Betacam SP?

AP: Sim.

JB: Ou seja, o som e a imagem eram gravados em simultâneo para o mesmo suporte?

AP: Sim, sim. Já não era gravado com o gravador à parte.

JB: E em pós-produção – o *master*, vamos dizer assim –, o produto final também era em Betacam?

AP: Sim. Certo, certíssimo.

JB: Houve alguma gravação de ambientes?

AP: Sim. Sim, sim. Sim, estou convencido que sim. Agora não me estou a lembrar assim de nenhum momento, mas estou convencido. Pessoalmente, sempre gostei muito do som ambiente.

JB: E algum tipo de *foley*, de efeitos sonoros?

AP: Era o som dos microfones. Não posso garantir a 100%, mas neste momento não me estou a lembrar. Há lá uma cena... Há um grito, mas de qualquer forma foi gravado. Há uma cena que eu também achei particularmente interessante, em que alguém na aldeia, do outro lado da aldeia, a uma certa distância, houve o grito dela quando recebe a notícia da morte do marido. E que ela vira a cara e eu faço um *zoom*... Já não me lembro se é um *zoom* violento, se é *zoom* alto ou *zoom* mínimo, mas zás! Para o sítio... Esse som é gravado. O som do grito dela depois é gravado em estúdio.

JB: Havia alguma coisa, especificamente em relação ao som, que teria feito diferente?

AP: Eu acho que, tendo em atenção o que nós tínhamos à nossa disposição na altura, dificilmente seria diferente. A ser feito agora, estou convencido que sim, que as estratégias

seriam completamente diferentes. Em função do que existia do equipamento e das pessoas com as quais tínhamos de contar, dificilmente seria diferente.

JB: Há algum outro aspecto, fora do som, que teria feito de forma diferente hoje em dia?

AP: Eu, honestamente, não sei dizer isso porque eu não pensei nisso e já não me lembro. Já não me lembro... Provavelmente, se houve alguma coisa, ocorreu na altura da edição, por exemplo, mas já não me lembro se isso aconteceu. Sinceramente, não sei. Mas é possível que sim, porque nós pretendemos sempre melhorar alguma coisa. É possível que, durante a edição, eu tenha dito: —isto podia ter sido feito assim, ou assado, mas não sei dizer, honestamente.

JB: Em relação à receção e as críticas à série em si...

AP: Em termos populares, aqui... Em termos escritos, a Madeira não tem essa tradição de crítica, até hoje. Saiu uma crítica [de António Loja] no Expresso, que é muito interessante. E aí é acima de qualquer suspeição. Ninguém devia nada a ninguém... Mas era mais por ele ser da Madeira e ser importante também dar alguma visibilidade a nível nacional. Agora, as pessoas, sim, nós tivemos muitas abordagens nesse sentido. A perguntarem quando é que continuávamos a série, quando é que fazíamos mais episódios.

JB: Ou seja, havia, de facto, a nível social...

AP: Acho que sim, houve um marco. Acho que sim. E é curioso falar com algumas das pessoas que entraram aí. Eles diziam que durante muito tempo eram abordados na rua a perguntar quando é que continuávamos. Falando nisso, a nível nacional, uns anos mais tarde, o Ricardo Araújo Pereira e os Gato Fedorento brincaram com aquilo. Aliás, eu... Eu ri-me, eu estava em casa e ri-me com aquilo. Mas, eles pegaram... É uma questão de guião. Sim, eles pegaram com as questões de guião. Mas na minha modéstia opinião, não faz muito sentido. Eu lembro-me perfeitamente. Pegaram com uma questão do café, do diálogo que eles têm no café entre o Nuno... Pegaram um bocado nisso. É claro. Não sei até que ponto é que se...

Porque aquilo é... A Aurora até se riu com aquilo. Dispararam. Pronto. Com a questão de realização, que pode ter sido realização, eu também achei que não fazia muito sentido.

JB: Como é que acha que esta série se insere no contexto social, político, económico da Madeira, na altura? A questão que tinha falado anteriormente da cena erótica é um ponto que eu acho relevante, no sentido em que essa cena na altura seria vista como ousada.

AP: Eu tinha consciência disso e queria mesmo fazer isso. Se há coisa na qual eu penso, nas coisas que eu faço, é de deixar uma marca. Que possa ser uma marca, no sentido em que possa tocar alguém. Ser completamente irrelevante a mim não me interessa em nada. Inicialmente, pensei em fazê-la mais ousada do ponto de vista da nudez. Não aparece nada de nudez, mas está lá toda a sensualidade. Depois, optei por pedir, sobretudo à Ester, que era a atriz, para que, na expressão, na interpretação facial, transmitisse essa carga erótica, que eu acho que ela conseguiu bem. Era importante isso. Era importante marcar uma posição. Sair daquele provincianismo que caracterizava... Aliás, em conversas assim, houve algumas pessoas que referiram isso. Sair daquele provincianismo, daquela forma social de conservadorismo. Foi importante esse ponto de vista. Eu tentei aventurar-me um pouco, e aí é mais no texto da Aurora. Posso dizer, e como ela infelizmente já não está connosco, ela quis passar também uma mensagem ambiental, que acho que está bastante forte. Eu acho que houve pessoas que, antes de verem aquilo, não tinham sequer visto imagens das [Ilhas] Desertas, provavelmente. Nós temos lá algumas cenas, num barco, numa gruta, etc. Portanto, foi importante passar essa ideia da conservação das espécies – do cuidado ambiental a ter. Desses dois pontos de vista, acho que foi absolutamente interessante.

JB: Também pergunto isto no sentido em que há uma abordagem a algo que era muito comum na altura, que era a questão da imigração.

AP: A ausência, sim. É um aspecto muito comum à identidade e à cultura madeirense, a ideia da imigração. Também está muito presente. Esses louros vão todos para a Aurora. Porque ela teve essa preocupação a nível do guião. Mas sim, essa parte é também uma parte relevante do ponto de vista social e económico. Mas a imigração continua a ser uma forma das pessoas conseguirem atingir um nível de vida aceitável. E sim, também desse ponto de vista, acho que a série teve algum relevo.

JB: Alguma vez houve alguma edição física, DVD, alguma coisa do género, da série?

AP: Não. Que eu saiba, não.

JB: Como é que foi a promoção pública da série? Foi feita algum tipo de ação de promoção nesse sentido?

AP: Eu acho que foi apenas nos canais internos, na própria RTP, que faz autopromoções. E, na altura, terá saído notícias na imprensa local, quer no Diário, quer no Jornal da Madeira. Eu penso que há registos disso.

JB: Houve alguma intervenção da parte da RTP na série? Intervenção no sentido de controlo criativo?

AP: Não, nada. Nunca ninguém da RTP – e acima de mim só tinha dois, que era o produtor da série (o chefe de produção na altura), o Ramos Teixeira e o diretor – nunca nenhum deles opinou sobre nada. Houve essa discussão no início sobre a possibilidade de termos ou não um ou dois atores nacionais. E ficou resolvido que não.

JB: *OK*, agora esta é a parte que sinceramente mais me interessa, que é a parte mais filosófica. A minha tese fala muito das questões da ética e do restauro, porque pela minha pesquisa, pelo menos uma tese que eu defendo, é de que o restauro não tem particularmente um método uno, concreto. O restauro de cinema e audiovisual não tem um método uno e concreto, por causa da própria natureza do cinema. E que, na verdade, a palavra restauro não é adequada. A palavra que eu defendo é simulação. Toda esta ideia de trabalhar sobre *Homens de Passagem* vem do facto de que eu vi a série no site da RTP Arquivos – que hoje, por acaso, em entrevista, soube que a sua digitalização foi feita mesmo cá, no arquivo da RTP Madeira. A série originalmente é em mono, certo? A versão que existe no RTP Arquivos é em *stereo*. E, para além disso, há uma parte muito interessante. A versão que está lá é em *stereo* e o canal da direita tem áudio que eu apenas consigo presumir que não era suposto estar lá. Incluindo, por exemplo, na cena da Marina, tem o áudio original. Tem as duas faixas ao

mesmo tempo. Há o áudio gravado no estúdio, à esquerda, e o áudio da cena na Marina, à direita – o áudio gravado em cenário. A mesma coisa em certas cenas em que se ouve o som do *set*, por exemplo: —cortall, —açãoll, coisas do género... Mas esta é a questão: esta foi a versão que eu vi, que é a única versão que está disponível. Nunca houve nenhuma edição em DVD. A questão é que, depois de ver essa versão, fiquei bastante confuso, porque nunca tinha visto nada do género, que usasse o som desta forma. E, obviamente, a primeira questão que me coloquei era se tal era suposto, no fundo. Eu quero ser muito cuidadoso aqui, porque o mais importante que eu quero defender aqui é... Nesse momento de confusão em que ainda não tinha uma resposta concreta, a série tinha uma dinâmica e uma identidade muito diferentes. O que eu achei extremamente interessante é que, no meio da série, ao mesmo tempo que temos, por exemplo, a situação de não atores madeirenses, dos quatro principais, temos essa sensação de que isto são pessoas normais a fazer, claramente, uma personagem que é extremamente próxima do que eles já são e da sua personalidade. Temos essa identidade, já. Mas, ao mesmo tempo, há esta ideia, como eu tinha dito, do aparelho que está a produzir a série também estar à mostra, de certa forma. Neste caso, através do som. Na série, eu sentia muito o aparelho que produzia a série nos atores. Sentia essa – vamos dizer – rudeza e a proximidade ao ver a série nos atores. Mas o som tornou a questão muito mais interessante, ao ter essa mistura de áudio que não era suposto. Porque, a mim, mostrava também o que estava a acontecer atrás da câmara. No fundo, dava esta ideia de uma série que estava toda a ser construída, enquanto a estamos a ver.

AP: Para um académico como tu, poderá ser interessante, com certeza. Mas digo já que isso não era suposto ser assim. Eu penso que isso deve ter sido na gravação. Na digitalização... Devem ter deixado o canal aberto ou qualquer coisa.

JB: Exatamente. Eu não estou a pôr em questão que não era suposto ser assim, originalmente. Mas, neste momento, que opinião é que tem em relação a isto acontecer e a haver esta versão na RTP Arquivos?

AP: Bem... Eu para te responder a isso, deveria responder sem toda esta introdução que tu fizeste. E, se me abster de esta intervenção, diria que houve, claramente, algum erro na cópia. Houve, claramente, um acidente que permitiu isso. Eu não me lembro nunca, dos visionamentos que fiz antes de ir para o ar e mesmo depois de estar no ar, de isso ser

perceptível. Como a RTP Madeira trabalhava na altura e trabalhou durante muitos anos em mono, muitos anos mesmo... Já depois de eu ter saído da RTP – e eu saí em finais de 2013 – é que passou a ter *stereo*. Quem tratou o som, tratou de uma forma displicente. Digamos assim... —Isto não interessa... Como nós não trabalhamos em *stereo*, pode ficar aqui perfeitamente, não se vai ouvir. Poderei dizer isso agora, *a posteriori*. Se foi isso ou não, não sei, mas poderá ter sido isso. Não era previsível, naquela altura, quando é que a RTP teria *stereo*.

JB: Como é que acha que seria a experiência, se acha que sequer é possível, a experiência original de ver esta série?

AP: Não sei como responder a isso...

JB: Sente a abertura para que essa variação do ambiente em que é visto não retire em nada, ou inibe em nada a autenticidade da experiência de ver a série? Por exemplo, as pessoas verem todas em salas diferentes, em televisões diferentes.

AP: Eu acho que isso depende exatamente de como cada um olha para aquilo. O ambiente sim, e aquilo que é o capital de cada espetador. Mas isso, para mim, acontece sempre. Um determinado filme, uma determinada série vista por seis, sete, oito pessoas, cada um deles vê de um ângulo diferente. Tem a ver com o quê? Com as influências, com os conhecimentos, com a disposição de cada um e também com o ambiente.

JB: E a nível técnico, tecnológico, há alguma forma que se sinta que seja mais autêntica?

AP: O mais autêntico seria sempre no local do trabalho. Seria sempre no sítio onde acabou de ser feito. É onde ela está mais próxima da sua essência.

JB: Então, aceita inevitavelmente que, no momento em que é emitido, já não é igual.

AP: É difícil. Não sei, eu acho que não tenho... Isso é um desafio que estás a fazer, portanto, eu nunca tinha pensado dessa forma. E estás a criar aí... Estás a levar isso para um

campo metafísico. É um pouco... Em que a série acaba por ser uma entidade quase idealista. E volto a dizer, vai depender muito daquilo que cada pessoa é. Porque vai depender da forma como as pessoas estão no mundo, da forma como as pessoas olham para o mundo que as rodeia e para as coisas. Algumas procuram sempre ver para além daquilo que está realmente ali e outras não, limitam-se a ver aquilo que é possível ver de imediato, numa análise imediata.

JB: Sente que existe algum artefacto, material, físico, associado ao filme, que poderia considerar o original?

AP: Ah, sim. A cassette original para onde foi passado, onde foi primeiramente gravado. Certo. Cada um dos episódios foi gravado numa cassette só. Agora não sei como é que está, provavelmente está tudo transcrito e digitalizado. Essas cassetes, na verdade. O que eu me lembro era uma cassette por episódio.

JB: Pelo o que eu estive a ver hoje no arquivo, as cassetes estão lá.

AP: Não foram para o arquivo central?

JB: Não, estão cá. Há um arquivo mesmo cá.

AP: Sim, isso há, mas pensei que já tinham mandado tudo o que era para o arquivo.

JB: No fundo, o que me disseram lá é que a sala do arquivo é uma sala climatizada, controlada, exatamente pela preservação dos materiais. Mas o que me foi transmitido é que, pela própria natureza dos materiais e pela própria reprodução e isso tudo, são materiais que estão degradados, estão gastos naturalmente...

AP: Estou em crer – desculpa interromper-te – que, mesmo essas cassetes que hoje são tidas como originais, algumas delas não serão, porque é bem provável – não estou a dizer que aconteceu assim – que tenham sido feitas cópias de segurança e que algum original tenha desaparecido, porque de vez em quando desaparecem coisas. Nem é garantido que sejam originais.

JB: Pelo que eu percebi, aquelas são originais. Eles não têm interesse em guardar cópias. Pelo que eu percebi, eram mesmo as originais. Ou seja, o original seria essas que foram usadas para a emissão, no fundo?

AP: Sim. Eu não sei se as originais não foram as que foram usadas para a transcrição do equipamento e que depois não foi feita cópia para a emissão, mas também não sei dizer isso. Às vezes acontecia isso. Não sei, por acaso não sei. O original era guardado e depois eram feitas cópias para a emissão, exatamente porque a cassete estar ali guardada deteriorava a cassete.

JB: Para esta série, ou para uma versão da série ser autêntica, o áudio terá de ser em mono?

AP: Eu acho que a autenticidade não tem muito a ver com... A autenticidade da série não tem tanto a ver com o áudio ser mono, ou ser *stereo*, ou outra coisa qualquer. Tem mais a ver com o espírito do qual estavam os atores, e os atores todos, quer os intérpretes, quer os outros, se entregaram ao projeto. Aí está a autenticidade.

JB: É uma ótima resposta. É exatamente isso que eu queria ouvir.

AP: Ser em mono ou *stereo*... Olho para aquilo e ouço em *stereo*. Posso dizer: —pronto, isto ouve-se melhor ou —ouve-se pior, mas não tira nada da autenticidade que está lá. Está expressa, da minha parte, está expressa em cada plano que eu primeiro gravei e depois que cortei. Em cada atitude dos atores, em cada atitude dos técnicos, aí está a autenticidade. Eu não tenho qualquer tipo de pudor com autenticidade e experiências originais e o original. Eu não tenho qualquer tipo de pudor com isso. Não tenho mesmo pudor nenhum em pegar num determinado texto que é original, olhar para ele e dar-lhe uma visão muito pessoal. Eu sei que isto é um bocado complicado de se dizer e é muito discutível, mas quer a nível teatrico, quer a nível de televisão, foi o que eu fiz até agora. Eu acho que eu ao pegar num texto, num guião e gravar — ao pôr em cinema, ao pôr em televisão — estou a ser co-autor. Porque há ali um autor, mas eu sou também autor. E desse ponto de vista, acho que não vem

mal nenhum ao mundo. Eu sei que, mais uma vez, isto é muito discutível... Em reinterpretar aquilo que está à minha frente.

JB: Com certeza. Eu sou muito a favor disso.

Anexo 2 – Entrevista a Bruno Silva e Gil Rosa (RTP Madeira)

Técnico do Departamento de Arquivo da RTP Madeira e Diretor de Programação

Data: 22 de maio de 2024

Local: Arquivo da RTP Madeira, Funchal

Hora de início: 11h20m

Duração: 37m

João Borges (JB): Portanto, em que formato é que se encontram os materiais de *Homens de Passagem*?

Bruno Silva (BS): Isto foi gravado em formato Betacam SP – o suporte em que foi gravado o programa. Agora estou a ver...

Gil Rosa¹⁰² (GR): Portanto, os 5 episódios foram todos no mesmo suporte.

BS: Não, não, cada um tem um suporte...

GR: Mas é tudo Betacam SP.

BS: Sim, o tipo de suporte é todo Betacam SP.

GR: Claro que há cassetes diferentes e números de processos diferentes.

JB: No fundo, estas cassetes estão cá, certo?

BS: Sim, sim. Estão aqui em arquivo.

GR: Já foram digitalizadas. Sim, mas o suporte existe. O suporte original que foi exibido existe.

BS: E temos as cópias também do programa.

¹⁰² Sub-diretor de Conteúdos da RTP Madeira.

GR: Não temos é os brutos, se calhar. Temos brutos disso?

BS: Não... não temos nada disso. Nós já passamos isto para o formato digital, para o software com que nós trabalhamos – o Avid Interplay. Já temos isto no formato digital. Temos em cassete e em formato digital.

JB: E esta digitalização é feita cá ou é feita na RTP Arquivos?

BS: Os programas geralmente nós fazemos cá, na Madeira. Só o que é gravado em peças, como os telejornais, tem que ir para Lisboa, para ser passado para o formato digital.

JB: Ou seja, esta como é de ficção e é produzida cá, foi digitalizada cá?

BS: Sim, sim. E todos os programas, de modo geral, todos os programas são.

JB: Aqui no arquivo, como é que é feita a preservação do material?

BS: Há o armazenamento das cassetes: as cassetes têm de estar com uma temperatura de 22°C e com uma percentagem de humidade de 50%, para não criar humidade nas fitas e não haver deterioração das próprias fitas. São as regras de armazenamento das próprias fitas.

JB: Alguma vez foi preciso alguma intervenção de restauro ou algum cuidado em algum suporte?

BS: O restauro está mais direcionado para os filmes. E nós aqui não temos esse formato de filmes. Só lá na RTP, em Lisboa, é que têm filmes. Porque o que é que acontece com o filme? Depois de um certo tempo, as próprias fitas dos filmes começam a deteriorar e a criar o vinagre¹⁰³, que é um ácido que corrói as fitas. O filme começa a deteriorar-se e aí necessita de restauro.

¹⁰³ A película de acetato decompõe-se num processo que se chama, coloquialmente, de síndrome do vinagre (*vinegar syndrome*), devido ao cheiro característico a vinagre que decorre deste processo, e que é impossível de se travar (Read et al., 2000, p. 2).

GR: Ou seja, para estas, nunca foi necessário fazer restauro?

BS: Não, não, não. O que pode acontecer é que as fitas poderiam ficar agarradas, e de vez em quando temos que rebobinar as fitas, para elas não pularem. Mas elas vão perdendo a sua qualidade com os anos.

JB: Isso também é um ponto interessante para falar, que é como é que essa degradação se nota.

BS: Isso tem a ver... As fitas, ao andar para a frente e para trás nas máquinas, vão esticando, vão dilatando e vão-se também deteriorando. E o que pode acontecer é causar os *dropouts* na imagem, a imagem com saltos.

JB: Para este arquivo, para o processo de preservação, há alguma espécie de prioridade para os materiais e programas que são escolhidos?

BS: O que nós estamos a dar prioridade neste caso, para serem digitalizados, são os programas de informação, os telejornais, diários, programas de desporto, os *Domingos Desportivos*¹⁰⁴, e o que temos aqui em formato Betacam SP, que é o formato mais antigo neste momento. Daqui a algum tempo não irão existir máquinas para nós podermos visionar essas cassetes. Estamos a dar prioridade a estes suportes, para também eles já estarem disponíveis no formato digital.

JB: Ou seja, há uma prioridade de ser digitalizado, como forma de preservação, no fundo.

BS: Exatamente. Nós anteriormente demos prioridade ao que tínhamos em formato de bobine, passámos para o tipo de suporte que é o Betacam Digital, que é um suporte mais recente, as U-Matic, que era um formato de cassette que os colegas usavam para as gravações para o exterior – as câmaras usavam esse formato, as U-Matic –, foram também já digitalizadas. Tiveram que ir para a Bélgica que passaram a ser digitalizadas, e já se

¹⁰⁴ Programa semanal da RTP Madeira sobre os principais eventos desportivos da Região, com especial incidência sobre o desporto amador e o futebol madeirense.

encontram em formato digital. Agora, estamos a dar prioridade aos Betacam SP, que é um formato, neste momento, mais antigo. Passamos para as SX e para as digitais... Isto é um processo moroso. Lisboa está a dar a prioridade ao filme, é o formato mais antigo que eles lá têm, também para tentar salvar todo o conteúdo, de forma a não se perder o que existe, enfim.

JB: Há então uma comunicação sempre direta com a RTP Arquivos?

BS: Sim, sim. Trabalhamos sempre em consonância com isso.

JB: Mas, por exemplo, o arquivo de RTP Madeira, segue as mesmas diretrizes?

BS: Seguimos as mesmas regras e as mesmas diretrizes, não somos tão... Embora estejamos aqui na Madeira, cumprimos as mesmas normas e seguimos as mesmas regras. Tanto a nível de arquivo e documentação... É de igual forma, nós seguimos as mesmas normas.

JB: E a nível dos conteúdos que vão para arquivo, há algum tipo de conteúdo, algum programa que não seja, de alguma forma, tão importante de ser arquivado, ou tudo é possível de ser arquivado?

BS: Nem tudo... Isto é assim, nós geralmente fazemos uma seleção daquilo que deverá ser arquivado. Há coisas que não interessa guardar. Só guardamos aquilo que nós vemos que tem interesse de guardar para futura pesquisa, no arquivo, e aí é feita a seleção. É assim, os colegas vão para a rua gravar as imagens, nós fazemos a seleção dos originais e guardamos aquilo que tem interesse. E alguns colegas, jornalistas, também dão a sua opinião e dizem: —isto tem interesse de guardar e também isto já nos ajuda.

JB: Ou seja, todo o processo de seleção é muito subjetivo – há uma discussão entre as pessoas, nesse sentido?

BS: Exatamente, trocamos impressões uns com os outros. Aqui funciona assim, neste caso da seleção, em Lisboa já é um colega documentalista que faz a seleção e o próprio arquivo. Também o número de pessoas é maior do que aqui em Madeira. Após fazer a

seleção, vê o que é que interessa e aí guarda as suas imagens. Nós aqui, geralmente, temos uma comunicação com os jornalistas e isso é uma forma, também, de nos ajudar no processo de arquivo.

JB: Certo, perfeito. Nos próprios objetivos do arquivo, de todo o processo de preservação, há uma prioridade clara entre o acesso aos materiais e a preservação? Entre estes dois aspetos, há algum deles que a RTP dê uma prioridade? Por exemplo, a preservação dos materiais?

BS: Sim, isso é uma prioridade, exatamente. A preservação e a seleção de tudo o que interessa, guardar em arquivo, é uma prioridade bem presente.

JB: Certo, certo. Mas, no caso das Betacam, a um certo ponto sabemos que a médio e longo prazo já não vai deixar de ser um formato viável...

BS: Já não é, atualmente. Após a vinda do digital, o sistema Betacam deixou de existir. Já não há máquinas, os materiais estão descontinuados. A digitalização vai simplificar mais o nosso trabalho, porque nós, se quisermos visionar uma peça ou um programa de forma mais rápida, através do Avid, conseguimos aceder mais rápido às imagens do que na máquina. Nós tínhamos que ir à procura, é um processo mais...

JB: No fundo, há mais uma prioridade em preservar o conteúdo em si do que propriamente o material.

GR: Sim, a preocupação é as duas coisas, no fundo. É preservar o que existe, em termos de suporte, por exemplo, o suporte original das coisas. E, obviamente, que a transição para o digital...

BS: E, após ser digitalizado, os originais mantêm-se em arquivo. Nós não destruimos. O RTP mantém sempre os originais.

JB: A nível de programação, no caso desta série em específico, de *Homens de Passagem*, houve, entretanto, algum interesse em haver uma reprogramação, passar de novo...?

BS: Já foi passado. O que é que nós fizemos...? Isto foi inserido num programa que era relacionado com...

GR: Que se chamava *Puxa Para Trás*, não é?

BS: Exatamente, o *Puxa Para Trás*.

GR: Nós temos aqui, às vezes, alguns conteúdos que trabalhamos numa perspectiva de recordar um bocadinho a nossa memória, o que temos do ponto de vista do nosso arquivo. E, portanto, nós já fizemos isto várias vezes. Aliás, o programa depois, nos anos seguintes, foi re-emitido. E depois disso, mais recentemente, voltamos a falar disso num primeiro programa dos *Homens de Passagem*.

BS: Aliás, na altura... Isto é assim. O que é que a colega fazia...? A colega, a jornalista que estava a fazer este programa, inseriu os programas nesse *Puxa Para Trás* e reunia as pessoas, e intervenientes...

GR: E este conteúdo, como outros conteúdos, é sempre suscetível de, a qualquer momento, nós recuperarmos uma parte, ou todo, para voltarmos a recordar um bocadinho aquilo que foi e que é um bocadinho deste legado, que existe aqui.

JB: Certo, certo. E essa emissão, por exemplo, se fosse feita hoje, seria feita a partir dos materiais digitalizados ou seria...

GR: Hoje em dia, obviamente, hoje em dia é mais fácil ir lá buscar...

BS: Já não poderia ser em cassete. A cassete deixou de existir.

JB: Não sei se sabem exatamente o estado destas cassetes em específico, em Betacam. Mas, por exemplo, se tivessem de fazer uma estimativa do estado em que estão estas cassetes... Estão, por exemplo, totalmente diferentes? Estão degradadas?

BS: Estou a perceber o que se está a dizer. Se elas ainda estão operacionais.

GR: Se nós quiséssemos pegar na cassette tivesse uma máquina as lesse, isso daria.

BS: O que é que acontece...? Nós quando enviamos as cassetes para serem digitalizadas em Lisboa, antes de elas irem para a digitalização, há uma máquina que faz o controlo do próprio suporte da cassette em si, para ver o estado da cassette. Se a máquina detetar alguma anomalia na cassette, informa, e aí a cassette é tratada, de forma a poder ser digitalizada. Por exemplo, nós enviamos os *Domingos Desportivos* para serem digitalizados, só que houve programas que foram gravados com problemas de som. Os colegas, o que é que estão a fazer...? Estão a gravar novamente o programa e a tratar o som de forma...

GR: A gravar? Isto é, digitalizá-lo?

BS: Não, a gravar novamente o programa para a seguir digitalizar. É um processo moroso. Estão a gravar novamente.

GR: A gravar em tempo real, praticamente.

BS: Sim, sim. Estão a gravar novamente para a seguir, então, digitalizar, para melhorar os níveis do som.

GR: No fundo, é preservar e ir sempre à procura daquilo que vai ser digitalizado e vai sendo guardado. Estar sempre muito próximo, o mais próximo do original possível.

JB: Mas, por exemplo, essas Betacam, quando foram enviadas para a digitalização, para o arquivo... Quando é que foi feita essa digitalização?

BS: Nós iniciámos este processo da digitalização a partir de 2019. Foi a partir de abril de 2019.

GR: Até aí, quando nós precisávamos de usar, de repetir, de fazer qualquer coisa, era sempre através da cassete. A partir do momento em que está digitalizado, está aqui e, rapidamente, qualquer pessoa consegue olhar, consultar internamente, obviamente.

JB: Sim, essa parte da acessibilidade é, sem dúvida nenhuma, logo uma vantagem.

GR: Conseguimos ter acesso aos conteúdos e depois podemos usá-los em função da forma que queremos usar.

JB: Mas, por exemplo, quando essa digitalização foi feita, notou-se que, de facto, havia uma diferença na imagem ou no som?

BS: Sim, claro. Isto foi evoluindo. Nós, primeiramente, emitíamos em 4:3. Passámos a seguir para o 16:9. Seguimos para o HD. Neste caso, já estamos no formato digital HD e é claro que a imagem sofreu bastantes alterações ao longo deste tempo e a qualidade melhorou bastante.

GR: A própria digitalização também, de certa forma, melhorou um bocadinho o original.

JB: Sim, exato. Ao ver a série na RTP Arquivos, não estou a ver com a mesma definição que, originalmente, em 1994, viram na televisão.

BS: Nós emitíamos antes em SD e passámos a emitir em HD.

JB: A nível do próprio material, na própria cassete, havia alguma espécie de... A imagem estava deteriorada de alguma forma ou havia quaisquer artefactos que se notassem de desgaste, por causa do tempo, quando foi feita a digitalização?

BS: É assim... Nós não podemos passar nada para o sistema digital em mau estado. Têm de ser coisas em boas condições.

GR: Sim, no fundo há uma validação de qualidade, não é? E se tiver *OK*, é digitalizado. Se não estiver, vamos ter que arranjar a forma de o tratar, de olhar, de o cuidar, para poder, de facto, ser... Aliás, como disse, no arquivo, está disponibilizado para toda a gente. Na parte do arquivo da RTP, tem que estar com qualidade.

BS: Isto aqui no sistema da Avid, as coisas já têm que entrar com uma qualidade...

JB: Claro, no fundo, a questão é se, de alguma forma, na altura, se notava que estava diferente, que se notasse o desgaste da fita...

GR: Não, isso penso que não. Aliás, se calhar até os equipamentos também são melhores, as máquinas são melhores, se calhar até se notava algum ganho.

BS: O que vai para a digitalização, são sempre as cassetes originais, nunca as cópias. A cópia é uma cópia, e aí já perde qualidade.

JB: Ou seja, é a cassette que foi usada para a própria emissão na altura.

GR: Sim, as cópias são sempre uma salvaguarda.

JB: E se, neste momento, reproduzíssemos as cassetes, seria possível notar alguma espécie de desgaste ou *dropout*?

BS: É claro que sim, porque as cassetes já foram utilizadas por diversas vezes. Já foram emitidas e foram novamente re-emitidas. E as fitas vão tendo algum desgaste ao rebobinar as próprias cassetes. Aquilo estica as fitas, vai desgastando e vai havendo problemas com *dropouts* na imagem. Mas é pouca coisa. Só que temos que avançar mais rápido possível. Porque a seguir também as próprias fitas tendem-se a deteriorar. É um processo de deterioração. Não tanto como os filmes. No caso dos filmes, os filmes é um

processo mais acentuado. É um processo do vinagre que vai deteriorando as fitas e vai corroendo as outras fitas.

JB: E no som?

BS: É mais ao nível de imagem, não tanto ao nível de som.

JB: E essas cassetes de emissão, na altura em que ainda era feita a emissão em cassette, eram sempre usadas para a emissão?

BS: Fizemos cópias. Na altura fazíamos sempre uma cópia de reserva. Caso houvesse algum problema na emissão, nós poderíamos recorrer à cópia de reserva.

JB: Neste processo de digitalização, neste caso, que é o de uma série de ficção, e que naturalmente é diferente de um telejornal ou algo do género, há um contacto com o realizador? Quando isso é feito, há algum pedido de *input* nessa digitalização? Ou se é só feita...

GR: Não, nessa parte, o realizador já não entra. Estamos aqui em questões técnicas que têm a ver com o áudio, com o vídeo, com o suporte em si. O realizador já não entra. Só entraria, eventualmente, no tipo de programa que nós fizemos quando recuperamos alguma das coisas. Quando entra o realizador, dá o seu aporte: —vamos usar esta parte, vamos usar aquela...ll. No processo de digitalização, de arquivo e tudo mais, já não entra, como em qualquer um dos programas.

JB: Houve alguma edição desta série vendida comercialmente?

GR: Que eu saiba, não. Mas julgo que não. Mesmo que se houvesse, nós saberíamos.

BS: Até porque isto tem direitos da RTP.

GR: Os direitos são todos da RTP, porque isto é uma série da RTP.

JB: Os detentores de direitos são completamente a RTP?

GR: Sim, é uma série produzida pela RTP.

JB: Mas a nível de reprodução mecânica, quando é emitido, todos estes direitos são da RTP?

GR: Sim, são todos da RTP. Porque foi totalmente produzida pela RTP.

JB: Esta série em específico teve impacto na forma como, aqui na RTP ou na Madeira, a produção de ficção é feita? Houve um impacto direto por causa da produção desta série?

GR: Repare, eu não tenho experiência dessa altura, mas tenho a ideia que sim. Aliás, a série, na altura, foi muito falada, aqui na Madeira. E esse impacto deve ter existido dentro da própria RTP. Parece óbvio, não é?

JB: Qual é a relevância a nível cultural que sentem que esta série tem para Madeira?

GR: Eu acho que ela tem uma importância de ser, praticamente, o primeiro grande trabalho a este nível. Quanto a nível nacional, a RTP já fazia muitas coisas. Foi, praticamente, a primeira grande produção, pelo menos, à nossa escala regional, com esta dimensão. Ela teve, de facto, essa relevância numa estrutura como é a RTP Madeira. E com as dificuldades que são inerentes à dimensão de uma estrutura destas, conseguir-se, na altura, fazer uma coisa dessas... Não é muito fácil.

Anexo 3 – Entrevista a Dinarte Martins (RTP Madeira)

Técnico do Departamento de Digitalização da RTP Madeira

Data: 22 de julho de 2024

Local: RTP Madeira, Funchal

Hora de início: 12h45m

Duração: 18m

João Borges (JB): Que equipamentos é que utilizam neste departamento para as digitalizações?

Dinarte Martins (DM): Temos a máquina de Betacam SP, que é analógica... Basicamente, estas outras máquinas aqui já são digitais, num formato digital, um SD. Não é um HD. Por exemplo, estas chamam-se digitais, mas é a fita que era digital. São todas SDs, umas analógicas, outras digitais, só que este é um formato de fita superior a esta. Estas são [Betacam] SX. Estas cassetes, por exemplo, são analógicas, PAL.

JB: Esta cassette é Betacam SP? É que o *Homens de Passagem* é todo em Betacam SP.

DM: Betacam SP, exatamente. Ou seja, esse programa está todo gravado nestas cassetes. Estas máquinas, em princípio, lêem isto tudo, lêem os dois formatos.

JB: E esta é completamente analógica?

DM: Sim, analógica. Isto é analógico. Isto funciona através de um painel e de cabos, não está nada informatizado. Ou seja, nós, através de placas de vídeo, transformamos isto em ficheiro digital para digitalizar a cassette. Na altura, tínhamos uma forma de gravação dos canais de áudio... Gravávamos sempre o som da emissão em duas pistas: o comentário e o som ambiente em L, e comentário e som ambiente em R. Ou seja, acaba por ser um mono. Nós acabamos por trabalhar sempre o mono. Trabalhamos com *stereo*, mas é quase sempre mono.

JB: É sempre mono? Neste momento, a emissão ainda é em mono?

DM: É mono. Eu faço sempre a edição em mono, com os dois canais iguais. O processo é, pura e simplesmente, ligar a máquina, injetar os sinais para aqui, tem as duas placas de vídeo, através do computador... Temos também um conversor analógico-digital, por causa da central, que é toda digital. Ou seja, isto acaba por ser um ficheiro digital, apesar do conteúdo ser analógico.

JB: E o computador em si tem um cartão de captura?

DM: Não, é a placa de vídeo mesmo.

JB: Liga-se diretamente à placa de vídeo do computador?

DM: Exatamente. E depois, a exportação depende do que é o conteúdo. Por exemplo, estamos agora a arquivar estes conteúdos todos... Como é para arquivo, nós arquivamos como original, ou seja, gravamos como PAL. Apesar disto, posso convertê-lo a seguir. Depois pegamos nisto e, aqui, na exportação, nós escolhemos qual é o tipo de ficheiro que queremos. Podemos exportar em HD, 1920 por 1080... Temos o 720, que é o PAL. E depois disto, depois do que nós queremos... Se é digital, se é SP, se é SD, ou coisa parecida... Isto vai para o arquivo, vai para a emissão, coisa parecida. Por exemplo, estou a trabalhar num programa que é só imagens da década de 70, imagens que estão em PAL... em bruto, algumas daquelas imagens.

JB: Eu vi que, pelo menos, ao exportar os conteúdos, têm estes parâmetros de vídeo. Quais são os parâmetros ao nível do áudio?

DM: Exato, então é.... Aqui... podes exportar até 8 canais, mas exportamos sempre os dois.

JB: Sim, sim. Portanto, vejo que é 48kHz de sample rate, 24 bit... É exatamente isso. E em relação àquela questão do áudio que estava a falar... Por exemplo, as cassetes, têm dois canais de áudio?

DM: Pode haver cassetes SP que têm os 4 canais de áudio iguais. Ou pode ser pista 1 e pista 3 – que era o som do microfone, declarações – e pista 2 e 4, os sons ambientes. A informação, para questões de arquivo, trabalhávamos só com dois canais. Pista 1, som do jornalista e pista 2, os sons ambientes. Tem imagens e sons ambientes, separados para a pista 2, para questões de arquivo. Se eu precisar dessas imagens, as imagens estão limpinhas, não têm a voz do jornalista. Nos programas de emissão, os dois canais estão sempre iguais. Eu vou trabalhar num programa, por exemplo, com 3 ou 4, 5 ou 6 pistas de áudio. Tenho que separar tudo o que é a voz do jornalista, a voz do entrevistado, e essas coisas todas, que é a versão *clean* para o arquivo. Vou separar, mandar aqui para a pista 1, a pista 2. Depois, na pista 3 e 4, vou deixar tudo o que é sons ambientes. De hoje para amanhã, se alguém precisar daquele programa, sabe que, na pista 3 e 4, estão todos os sons ambientes.

JB: Está a dizer que, por exemplo, o canal 1 e 2, normalmente, vêm iguais, por ser em mono. Mas alguma vez acontece virem diferentes?

DM: Depende do conteúdo do programa. Por exemplo, aquelas entrevistas antigas do aeroporto, têm cassetes lá em que os 4 canais são todos som ambiente. Não tem comentários nenhuns lá. Tudo que é conteúdo bruto, ou se não for trabalhado, por assim dizer...

JB: Eu pergunto isto, porque também já vi, na RTP Arquivos, séries em que o som é mono, a maior parte do tempo, mas, de vez em quando, no canal da direita aparece o som, por exemplo, do *set*, o realizador a dizer —cortal ou algo assim, mas apenas no canal da direita. Ou seja, claramente ali é um áudio que não...

DM: Era o som ambiente do vídeo. Nessa situação, os áudios estavam separados. Não estavam em mono, estavam em *stereo*. Na máquina, posso mandar o áudio para qualquer *output* e separá-los. Se eu carregar neste botão *MIXING* e puser para a pista 1, no final, já não tenho os áudios separados. Está tudo em mono. Imagina que, aqui, a pista 2 era o Gil Rosa a dizer —despacha-te lá com issol. Se não fosse com os áudios separados, aparecia no ar. Eu posso manipular isto.

JB: Sim, claro, eu perguntava mesmo só nesse caso. Nestas séries, pelo menos quando vi, o som quase que me sugeria que elas tinham uma mistura *stereo*, a um certo ponto. E isso não é necessariamente verdade.

DM: Pode ser, mas pode ser azar. Pode ter acontecido. No fundo, na edição ou na exportação do programa, o editor não limpou aquele áudio. Não devia ter aquele áudio e aquele áudio devia estar...

JB: Ou seja, isso é no momento em que fizeram a cassete final de emissão. Fizeram o *master*, vamos dizer, final do programa.

DM: Sim, exatamente. Na altura, nem era exportação, era gravação. Foi um lapso. Nessa fase – nos anos 60, 70, 80, alguma coisa parecida –, não havia nada de digital ou esta informática toda, era tudo cassete. Nós chegávamos a um ponto de dizer aqui nas máquinas que eu quero gravar e fazia aqui, num botão, o *mix*, ou seja, pôr tudo mono. Podemos escolher assim tudo para a pista 1. Isto era na gravação, não podíamos manipular mais isto. E tínhamos um rapaz da central, na altura, com 300 mil cabos... Andava aqui com cabos de áudio, cabos de vídeo, cabos de áudio, e dizia: —não, isto é o que é... Não, *OK*... Isto vai entrar na pista 3, na máquina 2...!. Tudo manipulado com o cabo.

JB: Ou seja, aquele som não seria emitido, por exemplo,

DM: Por norma, não. Não seria emitido. Ao fim e ao cabo, seria uma falha.

JB: Sim, estou a perceber. Fica lá quase como uma espécie de... O termo que se usa em produção é o balde do lixo. Fica lá, não se vai usar isto, mas fica ali... Não é para usar.

DM: É assim, pode ser usado. Posso pegar aquele conteúdo e fazer um *best-of* do programa...

JB: Sim, é isso. Há uma decisão que, depois, pode fazer.

Anexo 4 – Entrevista a Pedro Costa

Cineasta

Data: 17 de outubro de 2024

Local: Escritórios da OPTEC Filmes, Lisboa

Hora de início: 20h15m

Duração: 31m

João Borges (JB): Eu li sobre o restauro de *Os Verdes Anos* e de *Mudar de Vida* e interessou-me particularmente saber que algumas das práticas me pareceram muito únicas ou quase subversivas daquilo que, pelo menos academicamente, é explicado que é um restauro. Li que havia alguns planos que tinham sido alterados na cor, de acordo com os desejos do Paulo Rocha. A que é que se deveu este restauro e em que contexto é que o próprio Pedro foi chamado para trabalhar?

Pedro Costa (PC): Já nessa altura, eu tinha alguma experiência de trabalho nos meus próprios filmes, sobretudo, porque tinha acabado de entrar com três filmes numa companhia, que é a Criterion. E o trabalho na Criterion é melhor que nos outros sítios, mas é muito vasto, no sentido de encontrar acompanhamentos para os filmes – entrevistas, suplementos, *making-of's*, o que for – e tem também um outro complemento muito sério para eles, que é tê-los disponíveis nos seus *Blu-rays*, DVDs e no canal. E são também, no meu caso e em bastantes dos filmes que eles adquirem, distribuidores *theatrical* em sala. Por isso, exigem cópias, versões, na melhor qualidade possível. Portanto, eu tinha, sobretudo, alguns dos meus filmes em película e outros em vídeo. Os em vídeo não tinha sequer pensado sequer em restaurar. São filmes relativamente recentes, dos anos 2000, mas em película. São filmes mais antigos, têm negativo, cópias e estavam... O estado era...

Enfim, os filmes estavam conservados, na altura, no laboratório Tobis, que era o laboratório público português, onde toda a gente tinha armazenado em depósito os filmes, até eles passarem para o ANIM. Foi nesse momento que o ANIM consolidou os seus cofres e a sua conservação foi estabilizada. Depois, os filmes, cópias e negativos, tudo passou para lá. Dos três primeiros filmes que eu fiz em película 35mm, tinha começado a fazer na Tobis, por lá, por minha iniciativa – mas com o apoio do próprio laboratório, uma espécie de restauro. Fiz um telecinema, que é um bocadinho diferente do que hoje se chama uma digitalização.

Não é laser: um telecinema era uma passagem da película, do rolo de película, da fita, a, primeiro, vídeo e depois sim a digital, mas num processo HD, nem sequer 2K. Portanto, tem a ver com as linhas e *pixels*, portanto, estava um bocadinho antes do 2K, porque ainda estava em desenvolvimento. Estávamos na altura em que o 2K e o 4K estavam a surgir. Tinha feito esses telecineas, tinha feito uma correção de cor razoável. Com tempo, um pequeno ajuste no som, mas feito apenas pelos técnicos de som. Portanto uma espécie de equalização mínima, o que nos permitiu ter uma versão dos três filmes em digital, enfim, mais limpa, de facto, porque, houve uma pequena limpeza, depois a tal correção de cor, correção do som, e os filmes estavam em versões digitais, enfim, possíveis.

Foram esses que foram entregues à Criterion, e a Criterion, aceitando, disse-me: —talvez vamos adaptá-los aos nossos padrões!. E então, eu fui lá, também por outros motivos – um festival, coisa assim – e eles propuseram-me trabalhar lá – uma semana ou duas, já não sei – na correção de cor, outra vez, nos filmes, fazendo algum trabalho de som. Mas esse também, um pouco mais dentro dos técnicos, era uma coisa muito mais, enfim, que não precisava do meu apoio, da minha supervisão. A cor sim. E eu fiz a cor de novo, depois, eles fizeram lá alguns ajustes no *mastering* do telecinema que nós tínhamos. Mudou alguma coisa, sim. Apareceu, sobretudo, na minha correção de cor, porque trabalhámos de outra maneira, e eu aproximei-me, acho eu, daquilo que eu queria, ou que me parecia ter sido o trabalho original. Entendi assim, pronto, e assim ficou, o que me deu alguma experiência nesse momento.

Enfim, cá, comecei a perceber um pouco disso. Comecei a conhecer as pessoas aí dos restauros e tal, do laboratório, e, por isso, porque talvez tenham falado, conhecia bem o Paulo Rocha. De vez em quando, almoçávamos, e sabendo ele desta minha coisa de Los Angeles... O Paulo era uma pessoa muito dada à tecnologia do cinema e estava sempre muito atento a estas coisas todas, e, aliás, passou para o digital sem dificuldades, sem aquela espécie de dor, aquele sofrimento muito estranho, —ah não, o cinema, a magia, não sei quê...!. Ele não tinha nada disso, eu também não. E, portanto, veio aqui comigo e disse-me: —você que sabe umas coisas, andou lá em Hollywood e Criterion, e não sei quê... Eu estou mal, já não duro muito tempo...!. Ele estava um bocadinho doente, e já estava, assim, um pouco desanimado. —Queria deixar os meus filmes, tenho muita pena se eles não ficarem possíveis para saírem em Blu-ray, e gostava de deixar de uma forma a coisa...!. Pronto, e disse-me: —gostava que me ajudasse pelo menos no trabalho com os filmes a preto e branco, *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*, e depois, talvez, os três primeiros a cores, *Ilha dos Amores*, *Ilha de Moraes*, *A*

Pousada das Chagas – que é um filme curto – —a partir daí são outras coisas, aí eu acho que há pessoas que podem tratar disso, não sei quê...». E eu disse-lhe: —sim, claro. Quando tiver tempo, entre filmes, entre o meu trabalho, claro. Pronto, foi isso que aconteceu.

É claro que houve um trabalho, um esforço de produção, ou seja, arranjar dinheiro para esta coisa. Apesar dele ser o produtor dos seus próprios filmes, quase sempre, enfim, tirado os dois primeiros... Portanto, ele próprio investiu algum dinheiro nisso. Não chegava para as coisas – já na altura eram bastante caras – e ele não tinha, como eu, uma Criterion, nem nada nada por trás. Portanto, investiu ele próprio, e nós – eu e um distribuidor português que é a Midas – eu e o Pedro Borges fomos à Gulbenkian, e a Gulbenkian decidiu apoiar e investiu bastante. Quase que pagou o que nós queríamos fazer, que era *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*.

O restauro, portanto, foi do zero, do negativo de imagem... Portanto, do negativo de câmara, para uma versão digital de 2K, na altura, feita cá, em Portugal. E assim foi, começámos pelo *Mudar de Vida*, porque *Os Verdes Anos* estavam em pior estado. Ou seja, o negativo estava com mais problemas: riscos, cortes, aquelas coisas mais chatas, que iam precisar de um restauro mais violento. O som também estava muito pior, mais complicado, e decidiu-se que o *Mudar de Vida* estava mais capaz e mais sólido, podíamos começar mais depressa, e assim foi. Eu fiz uma semana de correção de cor na Tobis, na sala de cinema. Corrigimos a cor a preto e branco, depois seguiu-se um trabalho mais longo de restauro, de limpeza. O *wet gate* primeiro, que é uma limpeza direta, quando o filme é posto na primeira máquina, e depois há uma intervenção maior ou menor, consoante a economia – se há mais dinheiro pode-se fazer mais tempo, se há menos, menos – de *pixel clean*, que mesmo a máquina que faz, para limpar os pontos, tudo. Isso foi feito, começou na Tobis, depois a Tobis fechou, foi vendida. Foi uma catástrofe, uma história que dá para fazer... Foi vendida mal e porcamente, aliás, escandalosamente, e o trabalho foi passado, digamos, para uma companhia, para uma empresa, que hoje é a empresa que está a fazer o plano de restauro dos filmes portugueses todos, que é a Irmalucia. No Bairro Alto, o Carlos Almeida, que é o principal responsável...

Passámos por aí, depois eu passei para *Os Verdes Anos* com ele, e fizemos basicamente a mesma coisa: correção de cor, iam limpando, correção de cor, bobina a bobina, etc. Um vai e vem... E também com os nossos tempos, nem sempre tínhamos tempo para fazer as coisas... Ou seja, tínhamos uns dias, depois pegávamos dois dias. Foi um trabalho assim. Mas isto para dizer que foi um trabalho de amor, no fundo, porque *Os Verdes Anos* e *Mudar*

de Vida, apesar de tudo, no cinema português são muito especiais, e depois são filmes que tanto eu – pronto, eu tinha esse compromisso com o Paulo – como o Carlos Almeida, toda a Irmalúcia, e a própria Tobis, que eram. Na altura há que dizer, é tudo pessoal – e ainda são – bastante jovem. Pessoal que sai da escola de cinema, que sai das escolas técnicas e tal, e terem logo assim, à frente, *Os Verdes Anos* e um *Mudar de Vida*... É um privilégio, quer dizer. Não é como restaurar uma porcaria comercial qualquer. Dá gozo de trabalhar, e portanto, tive eu, claro, uma grande sorte.

Claro que o Paulo, evidentemente, por intermediário, teve uma sorte monumental, porque toda a gente gostava dos filmes dele e toda a gente deu ao litro, entre aspas. Tivemos, sobretudo, n' *Os Verdes Anos*, que estava em muito mau estado, meses a trabalhar, na cor, sobretudo na limpeza, no som, muito, muito no som, etc. Pronto, isto para dizer que, digamos, num caso e noutro, a versões que nos parecem razoáveis, boas, enfim... Cada um tem a sua opinião, podiam ser melhor, talvez, podiam ser diferentes, seguramente, na sua ótica. Agora, o que eu lhe posso dizer é assim... O que o Paulo queria ou não queria... O Paulo falou-nos sempre de uma grande decepção, ao nível do que ele gostava de ter feito, e não fez, mas é evidente que isto é uma memória que qualquer realizador tem, que é misturada, que é sempre fazer qualquer coisa que não se faz. Um filme. Nós partimos para fazer um filme, e depois acabamos a fazer outro, completamente diferente. Agora, é claro que, filmando em 1963, em Lisboa, durante seis semanas, ou aquelas cinco semanas, numa coisa tão complexa como *Os Verdes Anos*, ou depois como o *Mudar de Vida*, complicada, com tantos *décors*, com tantos atores. Para um primeiro filme de um jovem, principiante, com muita ambição, mas, pronto, trabalhando com técnicos, não digo incipientes, mas, pronto... Alguns com muita prática, outros menos, sobretudo, com muito pouco material e equipamento. Eles não gravaram som direto, não podiam, não tinham.

JB: Sim, exato. O som é todo pós-sincronizado...

PC: Faziam a imagem rapidamente, há muito poucos *takes*. Nós acabámos por ver algumas coisas, e há dois, três *takes* de cada plano. Como sempre, eles tinham muita, muita pressa. Era uma produção relativamente pobre, e, portanto, é evidente, na memória do Paulo, há um lado de produção muito precário, que o dececionou, que o entristeceu. Pronto, isso mistura-se com um sonho que ele queria em cada cena, enfim. Basta ver entrevistas dele, por exemplo, eu fiz uma longuíssima entrevista, que é um livro, quase, no catálogo da

Cinemateca, sobre o *A Ilha dos Amores*, em que ele fala sobre todos os planos, e a maneira como ele fala dos filmes, que podem ser super eloquentes, e belíssimo, tem um bocadinho de fantasia, um bocadinho de realidade. —Isto era apocalipse, não sei quê... Aquilo era, um naufrágio, não sei o que aquilo era... E n' *Os Verdes Anos* também era assim, ou seja, a última parte do filme, o crime, a chegada do rapaz, a subida da altura, o crime, o assassino e da moça, e depois a descida, ou o inferno, aquela espécie de baile dos carros, uma espécie de Cristo... É claro, contado pelo Paulo, é uma coisa que não está lá, ele o que nos disse... —Eu gostava de ter tido mais buzinas de automóveis. Mas disse que aquilo ia ser uma coisa musicalmente esplendorosa, entre buzinas e gritos, e não sei o quê... Os passos dele na escada, e depois vamos ouvir... Aquilo é relativamente pobre, portanto, nós... Eu não me atrevi, e também não fui mandatado, em qualquer espécie de loucura criativa, ou vertigem criativa, nesse momento. Nem eu, nem o Carlos Almeida, que trabalhámos os dois. O que nós pudemos fazer, e acho que tentámos fazer bem, foi levar o filme para, talvez, uma versão de imagem... Porque o som passou-nos um bocadinho ao lado.

O som estava em tão mau estado e tem uma característica que é... A guitarra do Carlos Paredes era muito difícil de timbre. As pessoas da Cinemateca preferiam enviá-lo para um tipo chamado Michael Paulito, que é o maior tipo do restauro do som. Foi o que fez *O Padrinho*. É a pessoa que faz mais restauros assim, mas ele faz tudo, em Los Angeles. Portanto, o som foi para lá, e veio, realmente, sem ter intervenção nenhuma bizarra ou estranha. Veio, tecnicamente, muito mais perceptível, a guitarra não está saturada, não está agudíssima, e até alguns diálogos tornaram-se muito mais compreensíveis, o que é espantoso, porque ele é americano, não fala português, mas a prática que deve ter, deu-lhe um... Portanto, a nossa coisa foi mais na imagem, e aí tentámos intervir. Bom, além da limpeza, tentámos uma coisa que foi não estabilizar o filme demasiado, que às vezes — já deve ter visto muito — sei que aquilo, a mim, perturba-me ao cabo. Há uma espécie de tentar que o filme fosse como é hoje.

JB: Sim, sim, mesmo os títulos no início...

PC: Tudo isso, tudo o que deve mexer... Por exemplo, não mexemos no genérico. Limpou-se o genérico, mas o genérico é o original. Enfim, o filme oscila um pouco, não o deixámos oscilar como estava, porque era impossível entender. Quer dizer, depois tentámos intervir no contraste, na densidade, no brilho, enfim, nos valores cromáticos, todos os que

existem, de maneira a dar alguma força, algum vigor, nas cenas que eram fotograficamente, mais interessantes. Tentámos que elas realmente fossem interessantes, fotograficamente, e algumas... No bar, no parque... Há coisas melhores, outras coisas piores. Normalmente, os interiores de casas são mais baços. Para além de eles não iluminarem muito, não iluminavam muito bem, não se preocupavam muito com algumas coisas. Mas não fizemos nada de extravagante, ou seja, não fizemos o que muitas vezes se faz, máscaras para tirar coisas. Nisso não fizemos nada. Às vezes havia o que há em filmes: microfones, reflexos, coisas que as pessoas tiram – não havia esse tipo de coisa. Foi realmente, como eu digo sempre, uma intervenção ao nível do brilho, do cromatismo.

JB: Pela parte que eu li, houve quase uma espécie de pedido de, de alguma forma, concretizar no restauro o que o Paulo Rocha não conseguiria concretizar no momento da produção. Isso aconteceu?

PC: Houve essas conversas com o Paulo, minhas dele, privadas, enfim, mais íntimas, dessa decepção, mas que é, no fundo, a de todos os realizadores. Ou seja, eu lembro-me de dizer ao Paulo: —isso também eu sinto, não posso ir mais longe, não conseguimos, porque o ator, porque eu, porque o tempo, porque o clima, etc. E também disse, ou tentei dizer-lhe que – nada que ele não soubesse, ele sabia mil vezes mais do que eu –, apesar de tudo, o digital, do meu ponto de vista, serve para algumas coisas... Neste sentido, do restauro, pode proporcionar algumas coisas, mas não serve para outras, ou seja, fazer apêndices, aparecerem coisas novas. Em digital, é uma má escolha, seriam más opções, e isso não resultaria. Disse que sim, podia ter um vigor, uma vitalidade, que o Paulo tinha selado nos filmes dele. Às vezes é muito juvenil, as pessoas correm, andam, falam muito, deixam-se, sob as escadas, e que isso se sentisse na forma, na cor do filme, através do contraste, a densidade, as sombras mais sombras, as caras mais iluminadas, ou melhor iluminadas, etc, e pouco mais que isso, e o som... Portanto, sim, de uma forma mais próxima possível, não podemos fazer mais do que isso, de uma muito boa cópia 35mm, saída de um laboratório em 1963, enfim.

JB: Lembro-me de ler que o Paulo Rocha tinha referências para a cor, para aplicar a esses dois filmes, quase que para se assemelharem mais aos filmes do [Kenji] Mizoguchi.

PC: Não sei, não me lembro de tudo o que falámos, mas com certeza, de vez em quando falávamos de referências, pictorais, não só de filmes de quadros, de tudo, ou no som também. E claro que isso vinha sempre à baila, e o Paulo já conhecia muito bem o cinema japonês, portanto, muitas grandes influências dele são japonesas. Mas de outras coisas, o Renoir, por exemplo. O Renoir era para ele uma coisa absoluta, e se há coisa que o Renoir pode, enfim, instigar, é outra vez, como eu digo, uma vitalidade, uma coisa, uma aceleração às vezes dos tempos, dos planos e tal, e isso pode ser... A gente pode fazer isso tendo um bocadinho mais de contraste, tendo um bocadinho mais de brilho, sei lá... O brilho que não estava lá na cara da Isabel Ruth, o brilho nos olhos, por exemplo. É uma coisa que pode dar ainda mais força àquilo que o Paulo tentou fazer nas cenas e tal. Pronto, era mais a esse nível, não se fez nada. O que eu acho que há de diferente nestes dois restauros, é que é uma colaboração entre dois realizadores, e costuma ser o próprio realizador a fazer, ou, na maior parte dos casos, técnicos, que tiveram pouco a ver com a rodagem do filme ou nenhuma, originalmente.

O Carlos Almeida agora está com uma equipa de lá, na Irmalucia, a restaurar imensos filmes com os quais não têm qualquer relação, a não ser essa versão. Não sabe o que é que foi a rodagem, a menos que se ponha a ler e tal, mas também não há tempo para isso. Portanto, o que é diferente aqui é que eu conheço bem o Paulo Rocha, conheci-o bem. Conheço bastante bem os filmes, ainda os conheço melhor agora, falei muitas vezes com ele, fiz esse livro catálogo com ele, sobre *A Ilha dos Amores*, portanto é um filme que eu conheço, de trás para a frente. Claro que tenho ideias próprias sobre isso, e ele reconheceu em mim, se calhar, nos meus filmes, alguma coisa próxima. Pronto, isso é a única coisa, é a coisa mais diferente ou especial que pode ter dado aos restauros, espero que algum benefício, ou algum bónus, mas pouco mais. O que eu posso afirmar que tiveram foi que, na Tobis, na Irmalucia, todos, mas toda a gente que teve um bocadinho de intervenção neste filme, neste estado, trabalharam sempre mil vezes mais do que deviam, do que podiam, porque foi uma sorte trabalhar nesse filme. Como podia ter sido um azar trabalhar no outro. Estou a dizer, sorte para reforçar esta ideia de que foi um privilégio... Foi uma sorte... Foi uma dádiva começar com estes dois, porque o papel que eles têm no cinema português também... E porque todas as pessoas que trabalharam nos filmes, nessa altura, eram muito jovens. Eram pessoas entre os 20 e os 40 anos, todas. Portanto, tinha uma relação com essa juvenilidade, com essa juventude dos filmes, e do próprio Paulo, que era um tipo, apesar de ter já alguma idade naquela altura e doente, sentia-se que ele nunca deixou de ter um brilho...

Anexo 5 – Figuras das personagens de *Homens de Passagem*



Figura 1: Mena (Plácido, 1994)



Figura 2: Celestina (Plácido, 1994)

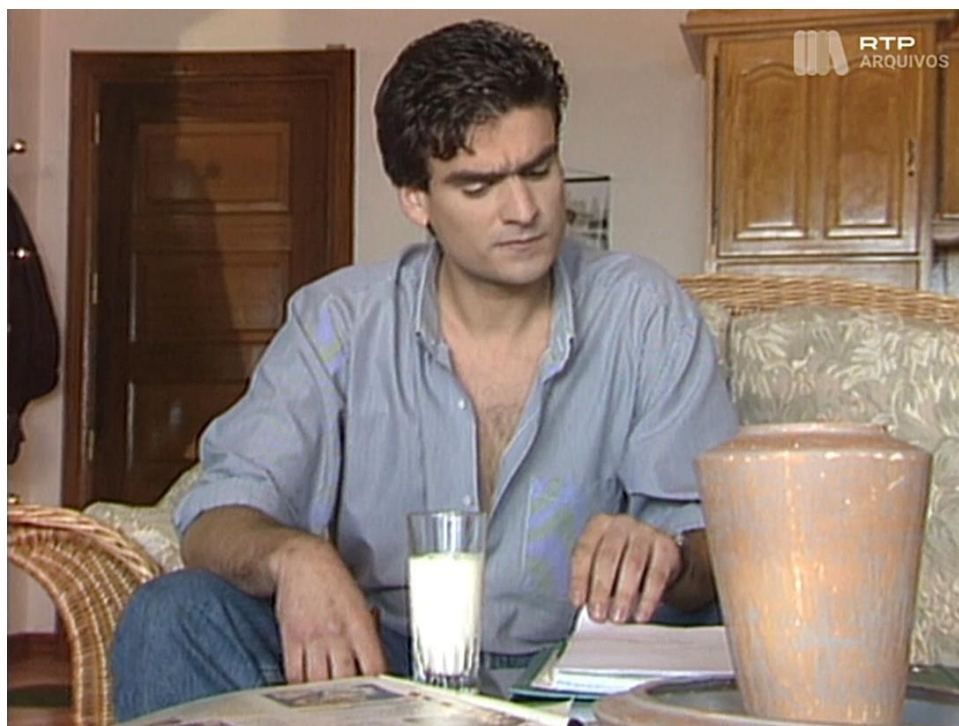


Figura 3: Nuno (Plácido, 1994)



Figura 4: Eduardo (Plácido, 1994)



Figura 5: Raquel (Plácido, 1994)