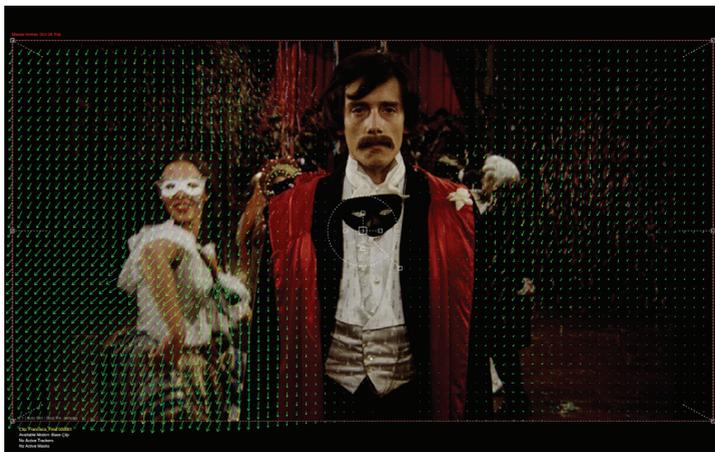


ENCONTROS NO ANIM 2019

LIVRO DE RESUMOS



ENCONTROS NO ANIM 2019

Os Encontros no ANIM são um momento de partilha de conhecimentos e de reflexão crítica sobre a história do cinema em Portugal realizada conjuntamente por investigadores universitários, conservadores de cinema e, também, pelos protagonistas daquela história. Procurando promover o diálogo entre o trabalho de arquivo e o trabalho sobre o arquivo, os Encontros incluirão projeções comentadas de filmes recentemente restaurados ou pouco vistos em sessões públicas, visitas às áreas técnicas do ANIM e debates acerca de investigações recentes ou em curso, preferencialmente sobre obras da coleção fílmica e museográfica da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. A edição de 2019 terá lugar nos dias 21 e 22 de maio, no centro de conservação da Cinemateca, o ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento).

PROGRAMA

Na sua segunda edição, os Encontros no ANIM terão a duração de um dia e meio de modo a criar mais espaço para os debates e, em particular, para dois painéis que não são abrangidos pela chamada de trabalhos: uma mesa-redonda sobre “a digitalização de cinema português: boas práticas, fluxos de trabalho e casos de estudo”; e um painel com conferencistas convidados que abordarão alguns projetos de preservação e digitalização em curso durante o ano de 2019.

No dia 22, serão apresentadas e discutidas seis comunicações sobre filmes de vários géneros e períodos cronológicos, pertencentes na sua maioria ao arquivo da Cinemateca, assim como sobre questões metodológicas e teóricas decorrentes do restauro e investigação de imagens de arquivo. Todas as comunicações foram recebidas através de uma chamada de trabalhos pública e sujeitas a avaliação cega por uma comissão científica independente.

DIA 21/MAIO

14h:
Partida de Lisboa (R. Barata Salgueiro, 39)

15h-16h:
Visita ao ANIM

16h-16h30:
Pausa para café

16h30-18h30:
**SOBRE A DIGITALIZAÇÃO DE CINEMA PORTUGUÊS:
BOAS PRÁTICAS, FLUXOS DE TRABALHO E CASOS DE ESTUDO**

- *Apresentação do fluxo de trabalho de digitalização da Cinemateca*
Tiago Baptista (CP-MC)
- *Francisca (Manoel de Oliveira, 1981): caso de estudo*
António Medeiros (CP-MC) e Carlos Almeida (IrmaLucia)
- *Os filmes de António Reis/Margarida Cordeiro: caso de estudo*
Franco Bosco (CP-MC), Fernanda Gurgel e Tiago Borrões (Cineric Portugal)

18h30:
Retorno a Lisboa

DIA 22/MAIO

9h30:
Partida de Lisboa (R. Barata Salgueiro, 39)

10h30-11h:
Pausa para café

11h-13h:
HISTÓRIAS MATERIAIS DO CINEMA PORTUGUÊS
com Elena Cordero Hoyo, Ricardo Vieira Lisboa e Raquel Moraes

13h-14h30:
Almoço

14h30-16h30:
TRABALHOS EM CURSO DE PRESERVAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DE CINEMA PORTUGUÊS
com Manuel Deniz Silva, Bárbara Carvalho, Pedro Mota Tavares, Paulo Cunha, Manuela Penafria

16h30-17h:
Pausa para café

17h-18h30:
PRÁTICAS DE REAPROPRIAÇÃO
com Inês Ponte, Ana Balona de Oliveira e Michelle Sales

18h30:
Encerramento e regresso a Lisboa

HISTÓRIAS MATERIAIS DO CINEMA PORTUGUÊS

com Elena Cordero Hoyó, Ricardo Vieira Lisboa e Raquel Morais

Os Olhos da Alma: duas versões cinematográficas e uma novelização nos arquivos portugueses

Elena Cordero Hoyó, CEC/FLUL

Em 1923, Fortuna Films, fundada pela escritora Virgínia de Castro e Almeida (Lisboa, 1874-1945) produz o filme “Os Olhos da Alma” (Roger Lion, 1923), do qual se conservam duas versões em 35mm, de montagem e duração diferentes, no centro de conservação da Cinemateca Portuguesa (ANIM). A primeira versão foi restaurada pela Cinemateca Portuguesa no laboratório L’immagine Ritrovata (Bolonha) em 1995 e reproduz as tintagens originais. A segunda versão, em preto e branco, é proveniente do Centre national du cinéma et de l’image animée (França). Na biblioteca da Cinemateca Portuguesa, encontra-se ainda o livro *Os Olhos da Alma*, romance de Virgínia de Castro e Almeida, ilustrado com imagens do filme e publicado pelo Anuario do Brasil no dia 8 de junho de 1925, dia da estreia do filme no Rio de Janeiro. As características do livro sugerem a hipótese de que se trata de uma novelização escrita posteriormente à produção do filme, para fins comerciais. Proponho-me comparar os três materiais de “Os Olhos da Alma” conservados no ANIM e na biblioteca da Cinemateca Portuguesa (as duas versões fílmicas e o livro) com o objetivo de analisar os possíveis processos a que foram submetidos e que resultaram nas obras que perduram até hoje.

“Os Verdes Anos” e “Mudar de Vida” de Pedro Costa: um restauro digital assinado

Ricardo Vieira Lisboa, investigador independente

“Os Verdes Anos” e “Mudar de Vida”, de Paulo Rocha, foram alvo de trabalhos de restauro, preservações e reposição dos cortes de censura pela Cinemateca Portuguesa. No entanto, antes de falecer, Rocha iniciou o restauro digital destes títulos, convocando o realizador Pedro Costa para coordenar o processo. Pela primeira vez na história dos restauros cinematográficos portugueses surgiu um “restauro assinado”. Esta comunicação fará uma análise comparativa de versões dos filmes, procurando perceber de que forma as “versões de Costa” constituem uma releitura da obra à luz de uma reavaliação histórica, recorrendo a diferentes cópias, a entrevistas e depoimentos dos envolvidos nos restauros. Procurarei enquadrar as opções tomadas segundo as tipologias classificavas do restauro enunciadas por Bowser, Jamieson e Cherchi Usai, tornando claro de que modo as operações de restauro se constituem como intervenções sobre a ontologia das obras, produzindo discursos de re-significação estética e técnica.

Começar pelo princípio: três filmes do Grupo Zero

Raquel Morais, Birkbeck College/University of London

Realizados pelo coletivo Grupo Zero no período pós-revolucionário, “A luta do povo — A alfabetização em Santa Catarina” (1976), “Assim começa uma cooperativa” (1977) e “A Lei da Terra” (1977) distinguem-se de uma parte considerável da produção fílmica militante da época. Se partilham semelhanças com essa produção, revelam igualmente um substrato teórico que permite vê-los como uma promessa de cinema político mais consistente. A análise dos três filmes que aqui proponho integra-os no seu contexto histórico de produção, mas procura traços diferenciadores. Irei abordar as principais estratégias subjacentes à proposta do Grupo Zero, que em parte questionam práticas comuns a outros coletivos fílmicos fundados no pós-25 de Abril: a construção autorreflexiva dos filmes; a interrogação acerca de como documentar a luta dos trabalhadores sem arriscar qualquer forma de replicação mecânica; a investigação que afloram a propósito da relação entre linguagem e poder. Nestes três filmes, transformar os trabalhadores em protagonistas depende sobretudo do modo como estes são apresentados enquanto titulares das suas próprias histórias, estabelecendo um vínculo entre emancipação política, alfabetização e o processo de ocupação de terras.

As partituras de Armando Leça para filmes mudos portugueses

Manuel Deniz Silva, NOVA-FCSH, Bárbara Carvalho, NOVA-FCSH

A produção pioneira de longas-metragens de ficção pela portuense Invicta Film, entre o final dos anos dez e o início dos anos vinte do século passado, constituiu um momento fundamental no desenvolvimento do cinema mudo português. Uma das normas estéticas que norteou a sua produção foi o uso de música original, uma prática que contribuiu não apenas para a legitimidade cultural dos seus filmes como para reforçar a identificação destes enquanto objectos “tipicamente portugueses”. Logo desde a primeira longa-metragem — “*A Rosa do Adro*” (1919) —, a Invicta Film trabalhou em conjunto com o folclorista Armando Leça, que seria depois responsável pela música composta para “*Os Fidalgos da Casa Mourisca*” (1921) e “*Amar de Perdição*” (1921). Nesta comunicação, apresentaremos o projeto desenvolvido pela NOVA FCSH de edição das partituras para cinema mudo de Armando Leça, que resultará na inclusão da gravação destas obras na futura edição em DVD dos filmes da Invicta Film, no contexto de uma parceria com a Cinemateca Portuguesa e a Orquestra Metropolitana de Lisboa. Serão abordados os desafios colocados pela investigação destas fontes musicais, assim como o seu possível contributo para os processos de restauro dos respetivos filmes e para um melhor conhecimento das práticas de exibição cinematográfica durante esse período.

Do pequeno formato cinematográfico como instrumento de pesquisa: o caso paradigmático do *Auto da Floripes* (1963)

Pedro Mota Tavares (FLUP/CPC-CCP)

A presente comunicação prende-se com a análise do filme coletivo realizado pela Secção Experimental do Cineclub do Porto, no Lugar das Neves, em 1959. Partindo das comemorações que ocorrem todos os anos no dia 5 de agosto, no âmbito das quais se presta tributo à padroeira de Nossa Senhora das Neves, o “*Auto da Floripes*” resulta de uma ideia de Henrique Alves Costa (1910-1988), que pretendia assim registar a representação da peça homónima, de acordo com a sua importância simbólica no seio da comunidade. É seguro afirmar que este filme reflete uma vontade em incorporar um ponto de vista simultaneamente participativo e analítico em torno das tradições que compõem a cultura popular? Os objetivos prendem-se assim com a análise do contributo específico da imagem em movimento — designadamente no que concerne o pequeno formato de suporte película (16 mm) — em prol da perceção do fenómeno e à luz do seu enraizamento cultural. Pretende-se avaliar, concomitantemente, o modo como o “*Auto da Floripes*” influenciou o trabalho do cineasta Manoel de Oliveira (1908-2015), aquando da realização do “*Acto da Primavera*”, em 1962.

O cinema e o povo

Paulo Cunha, Universidade da Beira Interior/LabCom.IFP

“*As Armas e o Povo*”, filme rodado por um coletivo entre 25 de Abril e 1 de Maio de 1974 é, sem dúvida, a mais emblemática obra cinematográfica do período revolucionário em Portugal após 48 anos de ditadura. Apesar do seu valor documental único, o filme nunca estreou comercialmente nas salas portuguesas, tendo sido exibido raras vezes e ante-estreado apenas em novembro de 1977, durante o Festival de Cinema de Santarém. O objetivo desta comunicação será analisar o contexto de produção e de circulação desse importante filme, procurando refletir sobre a sua singular condição de obra cinematográfica coletiva e anónima que serve de guia também ao processo revolucionário do próprio sector cinematográfico em Portugal.

“Máscaras”, um filme-síntese?

Manuel Penafria, Universidade da Beira Interior/LabCom.IFP

O filme “Máscaras”, de Noémia Delgado, é parte integrante de que filmografia? É esta a questão que norteia a minha intervenção. Se “filmografia” reúne o conjunto de filmes realizados por um cineasta ou país, essa designação poderá listar não apenas os filmes concluídos, mas, também, os que ficaram por concluir, para que assim melhor se conheça a conceção de cinema em causa. E pode, igualmente, essa noção ser fundamental para se compreender qual ou quais as particularidades de um único filme, já que as particularidades apenas existem em função de qual seja a generalidade. Assim, coloca-se a hipótese de “Máscaras”, de 1976, ser um filme-síntese da filmografia de Noémia Delgado, que vai de 1965 a 1988 ou, eventualmente, poderá ser necessário convocar alguma da filmografia nacional.

PRÁTICAS DE REAPROPRIAÇÃO

com Inês Ponte, Ana Balona de Oliveira e Michelle Sales

Género e narrativa cinematográfica sobre e em Angola Rural

Inês Ponte, ICS-ULisboa

Discuto dois filmes que partilham conteúdo audiovisual pertencendo no entanto a diferentes géneros e formatos cinematográficos. “127 fotogramas ou 36 cenas de ‘Nelisita’” é um filme experimental de arquivo que produzi enquanto uma versão curta de “Nelisita: narrativas Nyaneka”, uma longa-metragem de ficção realizada por Rui Duarte há 35 anos. “Nelisita” é um filme reflexivo baseado em narrativas orais agro-pastoris Ovanyaneka, nas quais atores não-profissionais desempenham um papel duplo: como personagens dos contos e como eles mesmos. Acentuado pelo seu difícil acesso pouco depois do seu lançamento, o gesto de produzir tal filme quase que foi esquecido; exceto através da sua dimensão política: é um dos poucos e primeiros filmes angolanos pós-independência. “127 fotogramas...” começou como uma animação de fotos de rodagem de “Nelisita” com o objetivo de evocar o filme. Evoluiu para um experimento sobre a economia narrativa cinematográfica de um filme pouco lembrado. Com base em exposições recentes de ambos os filmes numa aldeia Ovanyaneká, discuto a receção de uma plateia familiarizada com o contexto cultural retratado. Refletindo sobre a história de produção dos filmes, mostro como o engajamento dos aldeões com os dois filmes, de maneira que nenhum dos realizadores havia estimado, ilumina sobre sensibilidades cinematográficas sobre género e narrativa.

Descolonização epistémica através das imagens do arquivo colonial, anti- e pós-colonial na prática artística contemporânea

Ana Balona de Oliveira, IHA-FCSH-NOVA

Esta comunicação examinará obras realizadas por artistas de várias gerações e geografias, que recorrem a imagens de diversos tipos de arquivo na sua prática, com o intuito de contribuir para uma descolonização epistémica do e no presente. A partir de “Messy Colonialism, Wild Decolonization” (2015) de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — uma instalação em que a artista inclui imagens das atualidades cinematográficas “Imagens de Portugal” (1953-1970) da coleção da Cinemateca Portuguesa —, analisarei o modo como os artistas contemporâneos têm recorrido (uns de forma mais bem sucedida do que outros) a materiais de arquivos coloniais, não só públicos, mas também privados e familiares. Os arquivos privados mostram-se como igualmente relevantes para a memorialização crítica do colonialismo português e para a compreensão do seu impacto profundo

na sociedade portuguesa contemporânea (nomeadamente sob a forma do racismo estrutural). Sem descurar os perigos da fetichização e da simplificação, atentarei também em obras cujo labor epistémico de descolonização é concretizado pelo recurso aos importantes arquivos anticoloniais, quer públicos, quer privados. Chamarei a atenção para a necessidade de olhar para a forma como os artistas africanos examinam a história colonial, anti e pós-colonial em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, o que obriga a mudanças de perspetiva e a considerar outras histórias e memórias igualmente relevantes nestes contextos.

Supermemória: arquivo afetivo e pessoal no cinema

Michelle Sales, UFRJ/CEIS20

Esta comunicação-ensaio tem como proposta discutir o filme “Supermemórias” (2010), do realizador cearense Danilo Carvalho. O projeto que deu origem ao filme consistiu na coleta de arquivos pessoais e familiares em Super-8 ao longo de dois anos na cidade de Fortaleza, Brasil, com o intuito de realizar uma curta-metragem capaz de devolver uma memória à cidade. Na última década, Fortaleza sofreu um processo de desorganização urbana e crescimento caótico devido a certo impulso econômico. Em contraposição ao crescimento populacional e geográfico, a cidade vive processos de desertificação de zonas urbanas devido ao clima e a fatores socioambientais que têm causado impacto na vida e memória da cidade. Em meio aos desertos da cidade, surge um tipo de “cinema do afeto”, um cinema que busca novas formas de criar e viver em conjunto (Lopes, 2017), como “Supermemórias”. Este filme, como tantos outros, realizado pela produtora Alumbramento representa o recorte de uma geração que aposta no cinema como gesto afetivo, como partilha do sensível (Ranciére, 2009) e como recusa à lógica cultural e política das grandes cidades latino-americanas como Fortaleza. Este cariz afetivo, fortemente amparado pela construção de uma supermemória coletiva a partir de arquivos pessoais, devolve como gesto político a afirmação da vida e do próprio cinema como linguagem mediadora.

A Cinemateca

A Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com mais de 150 afiliados de 77 países. Também em 1958, foi inaugurada a primeira sala própria da Cinemateca, dedicada à sua atividade exibidora.

As coleções de imagens em movimento

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o Departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais.

A coleção de imagens em movimento conservadas no ANIM é muito diversificada e inclui os mais diversos tipos de suportes. A totalidade de títulos identificados atualmente em arquivo ascende aproximadamente a **33.000**, correspondendo a mais de **100.000** elementos materiais inventariados. Perto de **70.000** correspondem a materiais fílmicos, nos diferentes formatos (35mm, 16mm, 9,5mm, 8mm e Super 8). Os restantes materiais são em suporte videográfico ou digital (referentes a obras nativas nesses formatos ou transcrições de acesso de obras originalmente produzidas em formato fotoquímico). Destes títulos, cerca de **20.000** são de produção portuguesa, uma pequena parte pertencendo ao universo das longas-metragens, com **1.300** títulos; e a maioria pertencendo ao universo das curtas-

-metragens (ficção, documentais, atualidades, filmes de família, etc).

As entradas destes títulos e respetivos materiais na coleção são resultado de diversos tipos de processo de aquisição: através do regime de depósito voluntário, onde a política de prospeção ativa tem sido muito importante; através de compra por parte da Cinemateca; por oferta ou integração patrimonial; e através de tiragem, no âmbito dos diversos programas de preservação do arquivo.

O laboratório de restauro fotoquímico

Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na península ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congêneres da Cinemateca. Por várias razões – à cabeça das quais está o desígnio de preservar o cinema produzido em suporte fotoquímico na sua tecnologia original – trata-se de um laboratório essencialmente especializado na área analógica, competindo aí, em termos de qualidade, com os melhores laboratórios internacionais. Assim, em contra-tendência à violenta transição para a tecnologia digital, o laboratório tem investido em tecnologia fotoquímica, preservando conhecimentos e técnicas ditas “obsoletas” e continuando a oferecer serviços que a indústria praticamente já abandonou.

Nos últimos anos, o laboratório de restauro foi equipados com equipamentos de digitalização (scanner 4K com *wet gate*; em parceria com a Cineric Portugal) e de *film recording* (transferência digital > película) em complemento dos fluxos de preservação fotoquímica tradicionais.

Comissão Científica

Begoña Soto-Vázquez (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)

Daniel Ribas (Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo)

Filipa Rosário (Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior)

Sérgio Dias Branco (Universidade de Coimbra)

Susana de Sousa Dias (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes — CIEBA)

Teresa Castro (Université Sorbonne Nouvelle, Paris III)

Organização

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Apoios

Câmara Municipal de Loures



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, L.P.

