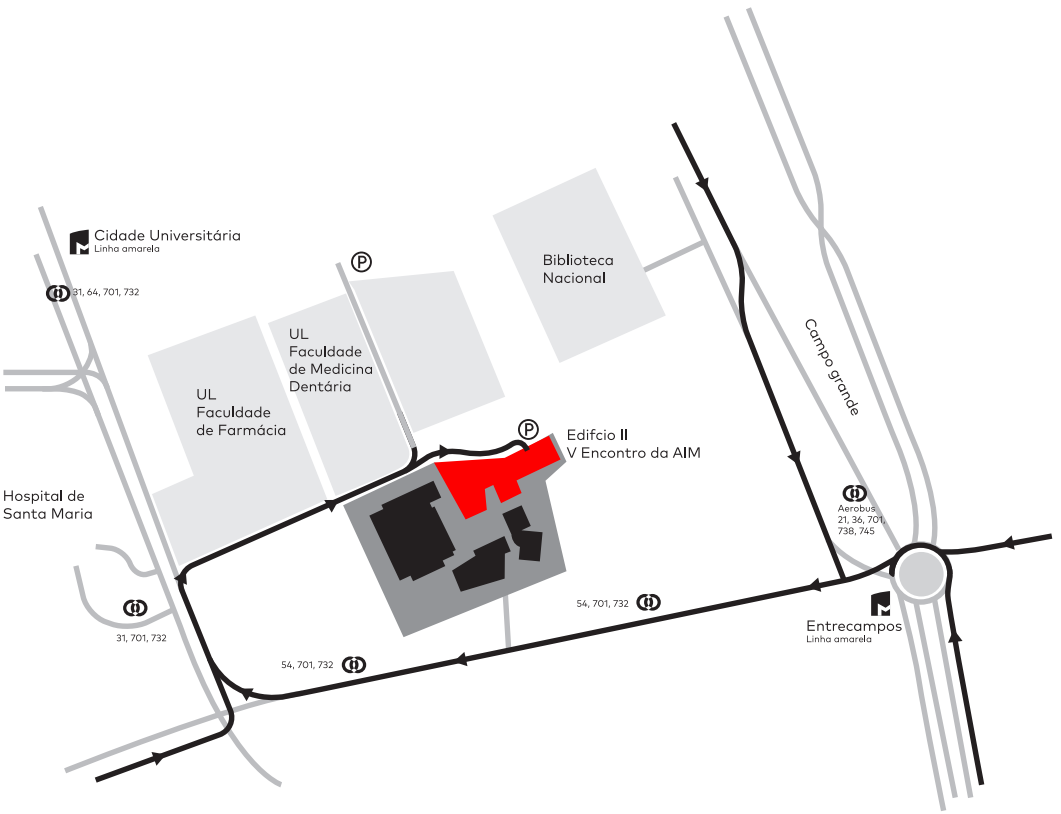
V encontro anual da AIM

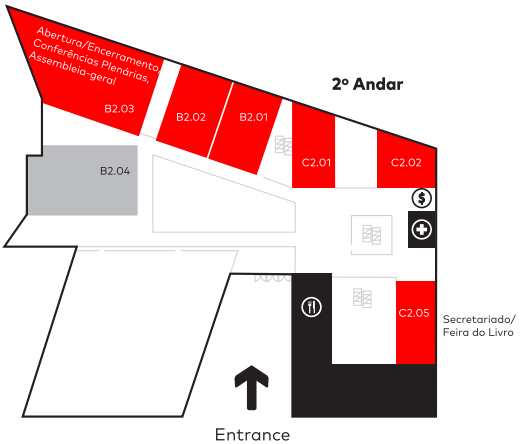
V encontro anual da AIM

21-23 maio

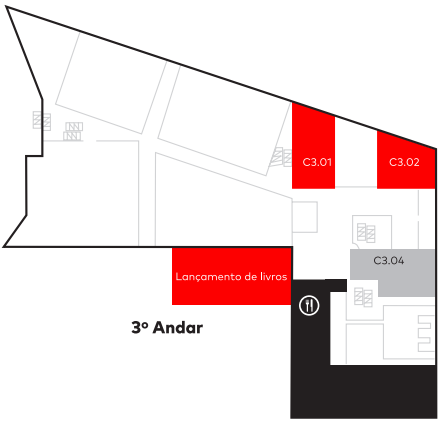
ISCTE -
Instituto
Universitário
de Lisboa

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

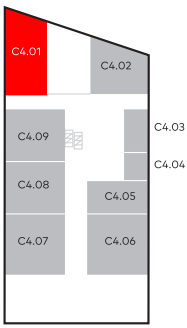

Cidade Universitária
Linha amarela
31, 64, 701, 732
Biblioteca
Nacional
UL
Faculdade
de Medicina
Dentária
UL
Faculdade
de Farmácia
Edifcio II
V Encontro da AIM
Hospital de
Santa Maria
Campo grande
Aerobus
21, 36, 701,
738, 745
31, 701, 732
54, 701, 732
54, 701, 732
Entrecampos
Linha amarela



2º Andar



3º Andar



4º Andar

- Metro
- Carris (Autocarros)
- Parque de estacionamento
- Salas de Internet
- Multibanco
- Bengaleiro
- Informações
- Sala de primeiros socorros
- Restaurantes e cafés

A AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento surgiu da vontade de reunir em Portugal, numa mesma entidade representativa, um conjunto de investigadores que têm em comum objetos e temas de pesquisa.

Entre os objetivos da AIM, encontram-se a promoção da investigação em áreas como o cinema, a televisão, a arqueologia do cinema, o video, a Internet, entre outras; assim como a promoção de encontros científicos regulares e a edição de uma revista.

01 programa

02 livro de resumos

03 índice autores

04 informações úteis

05 notas

	20	21	22	23
		8h30 Abertura secretariado **9h00** Cerimónia oficial de abertura		
9h30 - 11h15		painel A	painel D	painel G
11h30 - 13h15		painel B	painel E	painel H
14h30 - 16h15		**Conferência Plenária** Laura Rascaroli	**Conferência Plenária** Toby Miller	**Conferência Plenária** Lúcia Nagib
	16h-18h Mesa Redonda *Casa Independente			
16h30 - 18h15		painel C	painel F	painel I
18h30		Apresentação de Livros	Assembleia-geral	Encerramento
21h00	Sessão de Cinema *Teatro do Bairro	Jantar oficial *Café Império		
				22h00 Festa de despedida *Primeiro Andar
10h00 - 18h00		Feira do livro	Feira do livro	Feira do livro

***Todos os eventos decorrem em instalações do ISCTE, excepto quando indicado.**

01

pro
gra
ma

20

quarta-feira (pré-encontro)

16h00 - 18h00

Mesa-Redonda
Casa Independente,
Largo do Intendente
-
Antropologia e cultura visual: experiências de ensino
com Catarina Alves Costa (FCSH-UNL), Celso Castro (FGV-CPDOC) e Filipe Reis (ECSH/ISCTE-IUL, CRIA-IUL).
moderação Humberto Martins (UTAD)

Reflecte-se nesta mesa-redonda sobre o ensino da Antropologia Visual, em particular em Portugal e no Brasil. Não olhamos, todavia, só para o passado mas, sobretudo para o presente e para o futuro. Nos últimos anos assistimos a um interesse redobrado nos estudos sobre o visual, o que culmina em ofertas especializadas ao nível de mestrados e pós-graduações. Serão, ainda, sequelas da crise de representação nas ciências sociais e da emergência de novos paradigmas no seio da antropologia? Que relações com a antropologia, mais em geral, à luz dos novos paradigmas, objectos, e das dificuldades e desafios que se apresentam hoje às ciências sociais? E os diálogos com (as) outras artes e com outros campos e saberes? Que novos formatos e linguagens estão a despontar? Estas e outras questões alimentarão um debate que se espera muito participado por antropólogos e não-antropólogos.

21h00

Sessão de cinema
Teatro do Bairro,
Bairro Alto
-
O Velho do Restelo
de Manoel de Oliveira
Portugal·França, 2014, Fic, 20'

sinopse
Um mergulho livre e sem esperança na História tal qual como a conhecemos, como um sedimento fértil, na memória de Manoel de Oliveira. Oliveira reúne num banco do século XXI Dom Quixote, o poeta Luís Vaz de Camões e os escritores Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo Branco. Juntos, levados pelos movimentos telúricos do pensamento, eles deambulam entre o passado e o presente, derrotas e glórias, vacuidade e alienação, em busca da inacessível estrela.

João Bénard da Costa – Outros Amarão as Coisas que eu Amei
de Manuel Mozos
Portugal, 2014, Doc, 75'
com a presença do realizador

sinopse
Através de uma conversa com João Bénard da Costa – diretor da Cinema Portuguesa durante duas décadas – e das suas ideias sobre o cinema português, estabelece-se uma interação entre a construção do documentário e as imagens e sons de excertos de alguns filmes. Apesar das dificuldades, os filmes continuam a existir e a resistir. Valerá a pena? O que aconteceria se eles desaparecessem? Cada espectador deve encontrar a sua resposta.

21

quinta-feira

8h30

Abertura do Secretariado/ Receção aos participantes
sala C205
– Piso 2 do Edifício II

9h00

Cerimónia oficial de abertura
auditório B203
-
Amélia Frazão Moreira (CRIA-FCSH), Tiago Baptista (AIM), Filipe Reis (ECSH/ISCTE-IUL, CRIA-IUL) e Sofia Sampaio (CRIA-IUL)

9h30 - 11h15

A1 | GT Outros Filmes (I)
sala B201 | moderação: Sofia Sampaio
-
Retratos da África e d'além-mar: visões da colónia nos filmes amadores franceses
Beatriz Rodovalho Gonçalves (França/Sorbonne Nouvelle)

As imagens que faltam: as duas versões de Mueda, Memória e Massacre (1979-1980) de Ruy Guerra
Raquel Schefer (França/ Sorbonne Nouvelle)

Rufam os tambores, floresce o exotismo. O sistema colonial português nas Actualidades de Angola
Marcos Cardão (Portugal/ IHC-UNL)

A2 | GT Cinemas em Português (I)
sala C201 | moderação: Sílvia Vieira
-
Silvino Santos: Indústria, modo de produção e diáspora luso-brasileira Leandro Mendonça (Brasil/UFF)

A experiência atual do cinema em Manaus Jorge Cruz (Brasil/UERJ)

Coproduções no espaço ibero americano: os casos de Brasil e Portugal | Helyenay Souza Araújo (Brasil/UERJ)

Chianca de Garcia - entre Portugal e Brasil (entre o teatro e o cinema) | Felipe Augusto de Moraes (Brasil/USP)

A3 | Autores (I)
sala C202 | moderação: Rita Benis
-
O Escrito, o dito, o feito - Sobre Veredas de João César Monteiro | Elisabete Ferreira Marques (Portugal/CEC-UL)

João de Deus, entre o monstro e o super-homem Catarina Maia (Portugal/CEIS20-UC)

Os filmes de viagem de Manoel de Oliveira: uma crítica eurocêntrica? Wiliam Pianco (Portugal/UAlg)

Os corpos no cinema de Pedro Costa | Carlos Melo Ferreira (Portugal/ESAP)

A4 | O Trabalho no Ecrã
sala C301 | moderação: Pedro Abrantes
coordenação: Frédéric Vidal e Luísa Veloso
-
Olhares cruzados sobre a luta das trabalhadoras da Applied Magnetics (1973-1975): notas sobre a produção de um discurso memorial | Frédéric Vidal (Portugal/CRIA-IUL) e João Rosas (Portugal/CIES-IUL)

A segunda vida dos filmes CUF no Barreiro pela mão de uma investigação sobre representações do trabalho no cinema | Emília Margarida Marques (Portugal/CRIA-IUL) e Luísa Veloso (Portugal/CIES-IUL)

Vida activa - a voz do operário | Susana Nobre (Portugal/Terratreme Filmes)

Respondente: Silvestre Lacerda (Portugal/Arquivo Nacional Torre do Tombo)

A5 | Cinema, Memória e Poder (I)
sala C302 | moderação: Eduardo Tulio Baggio
-
Poéticas dos Encontros: coletivos audiovisuais como meios que rompem a homogeneidade política e temática das máquinas mediáticas | Vanessa Maia Barbosa de Paiva (Brasil/UFSJ)

Revisitando ditaduras: memória, história e subjetividade | Denize Correa Araújo (Brasil/UTP) e Vítor Reia-Baptista (Portugal/UAlg)

¿Calidad cinematográfica y Dictadura? El caso de Luis García Berlanga | Ignacio Lara Jornet (Espanha/UMH Elche)

A memória fabulada e as histórias do mundo Maria Henriqueta Creidy Satt (Brasil/PUC-RS)

11h30 - 13h15

B1 | GT Outros Filmes (II)
sala B201 | moderação: Raquel Schefer
-
Luanda, Cidade Feiticeira não era um filme turístico: turismo e colonialismo nos documentários coloniais portugueses dos anos 1950, 60 e 70 | Sofia Sampaio (Portugal/CRIA-IUL)

Caça à zebra com carro: mobilidade, técnica e atracções no filme "Deserto de Angola", 1932 | Gonçalo Mota (Portugal/CRIA-IUL)

Imagens em trânsito: a experiência da viagem no cinema doméstico e nos travelogues | Thais Continentino Blank (França/Paris 1)

Filmes de família e cidade: construção de um lugar de memória possível | Maíra Magalhães Bosi (Brasil/UFRJ)

B2 | GT Cinemas em Português (II)
sala C201 | moderação: Jorge Cruz
-
Isabel Noronha e Vivian Altman: quando o cinema abraça o real | Sílvia Vieira (Portugal/CIAC-UAlg)

O experimental nos cinemas português e brasileiro dos anos 70: António Reis, Paulo Rocha, Arthur Omar, Aloysio Raulino | Guiomar Ramos (Brasil/UFRJ)

Santiago, Doméstica e Babás: relações de classe em casa e em cena | Mariana Souto (Brasil/UFMG)

Cinemas em português: a direção de arte na narrativa visual cinematográfica Nívea Faria de Souza (Brasil/UERJ)

Como pode o corpo? Pensando o corpo, a existência/resistência a partir da narrativa documental. Do kuduro ao funk | Laís dos Passos Lara (Brasil/UFF)

B3 | Autores (II)
sala C202 | moderação: Susana Viegas
-
Xavier, Ruínas e João Bénard da Costa: a experiência da ruína e o trabalho da morte em Manuel Mozos | Luís Mendonça (Portugal/FCSH-UNL)

A alcova interminável: Bressane e o mar | Fábio Camarneiro (Brasil/UFES)

A noção de Autobiografia na obra de Ross McElwee Gabriel Kitofi Tonelo (Brasil/UNICAMP)

Federico Fellini: un grande architetto? | Anabela Dinis Branco de Oliveira (Portugal/UTAD)

B4 | Cultura Digital (I)
sala C301 | moderação: Horacio Muñoz
-
Fernández Cinema pro-am: para uma nova modalidade de produção cinematográfica do tempo do digital | Marta Pinho Alves (Portugal/ESE-IPS)

Universos cinematográficos ou a nova obra de arte total | Ana Cabral Martins (Portugal/FCSH-UNL)

No Reflex: ambivalência da imagem pós-hermenêutica Vania Baldi (Portugal/UA)

Contaminações imagéticas: uma breve análise dos vídeos virais | Aglair Bernardo (Brasil/UFSC)

B5 | Cinema, Memória e Poder (II)
sala C302 | moderação: Marina Takami
-
Narrativas fundacionais cinematográficas nas ditaduras argentina e brasileira | Ignacio Del Valle Dávila (Brasil/USP)

Setembro chileno (1973): um olhar estrangeiro no cinema da solidariedade internacional Carolina Amaral de Aguiar (Brasil/USP)

Había una vez una ciudad sin voz: Estado de Excepção e Voz em La Antena | Nuno Miguel Neves (Portugal/CLP-UC)

Getulio Vargas para o grande público: uma análise da minissérie Agosto (1993) e do filme Getulio (2014) Mônica Almeida Kornis (Brasil/FGV)

14h30 - 16h15

Conferência plenária
auditório B203 | moderação: Tiago Baptista
-
Laura Rascaroli (Irlanda/School of Languages, Literatures & Cultures, University College Cork)

Undoing the Ethnolandscape: Essay Film and the Irony Gap

16h30 - 18h15

C1 | GT Outros Filmes (III)
sala B201 | moderação: Marcos Cardão
-
Entrevistando cientistas sociais de países da CPLP: observações sobre a constituição de um acervo audiovisual | Celso Castro (Brasil/FGV-CPDOC) e Arbel Griner (Brasil/FGV-CPDOC)

"O que é um filme turístico?" Uma viagem desde o arquivo fílmico até à construção de uma base de dados | Sérgio Bordalo e Sá (Portugal/CRIA-IUL)

Documentário científico e acervos audiovisuais: arqueologia da produção brasileira | Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (Brasil/UFRJ)

Não é sobre sapatos e o que pode uma imagem
Leandro Pimentel Abreu (Brasil/UFRJ)

C2 | Cinema, Música e Dança
sala C201 | moderação: Luís Mendonça
-
Videodança, dança e autoria: algumas considerações e aproximações | Beatriz Cerbino (Brasil/UFF)

Dança no Cinema: o Pax-de-Deux das duas artes do movimento no século XX | Maria João Casto (Portugal/FCSH-UNL)

A ópera como teatro como cinema. A propósito de The Casanova Variations (2014) de Michael Sturminger
João Pedro Cachopo (Portugal/FCSH-UNL)

O "concerto egoísta" de Éric Rohmer: um artista-intelectual à escuta
Marina Castilho Takami (França/Paris 8)

"Não querem vir para aqui ouvir música?": sons e ecos do romantismo revolucionário em Passagem ou a meio caminho e Ninguém duas vezes, de Jorge Silva Melo
Pedro Boléo Rodrigues (Portugal/INET-MD)

C3 | Autores (III)
sala C202 | moderação: Catarina Maia
-
O cinema fotografado de Paolo Gioli | Monise Nicodemos (França/Sorbonne Nouvelle)

Cassavetes, Pialat e Ferrara: uma ética da força
Edson Pereira da Costa Júnior (Brasil/USP)

Antígonas no cinema: Antigone, de Jean-Marie Straub e Daniéle Huillet e Ganhar a Vida, de João Canijo | Liliana Rosa (Portugal/IFL-UNL)

A ria na obra fílmica de Vasco Branco | Rita Capucho (Portugal/UC)

Subida al cielo (Luis Buñuel, 1951): un análisis cualitativo de personajes | Francisco Javier Ruiz del Olmo (Espanha/Universidad de Málaga)

C4 | Cultura Digital (II)
sala C301 | moderação: Marta Pinho Alves
-
Perfiles y posturas de la crítica de cine digital en la era poscinematográfica
Horacio Muñoz Fernández (Espanha/Universidad de Salamanca)

A experiência estética do documentário na cultura digital | Denise Liege Fraga e Klock (Portugal/UC)

As Histórias em Quadrinhos e as Mídias Emergentes
Yedda Carolina Piccoli Tomazeli (Brasil/UNICAMP)

Patrimonializar o cinema na era digital: novos problemas, desafios e transformações
José Quental (França/Paris 8)

C5 | Cinema, Memória e Poder (III)
sala C302 | moderação: Frédéric Vidal
-
Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos ou a Denúncia da Política de Não-Inscrição | Adriana Martins (Portugal/UCP-CECC)

O cinema nos regimes autoritários: estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950) | Carla Ribeiro (Portugal/ESE-IPP/CEPESE/FLUP)

O Cinema Português e o Trans-temporal – Entre o Mito e a Memória | Sara Castelo Branco (Portugal/FBAUP)

Censurados e proibidos: filmes portugueses durante o governo de Marcello Caetano (1968-1974) | Ana Bela Morais (Portugal/CEC-UL)

Adaptación y apropiación en el cine religioso: Fátima como espacio cinematográfico-teológico
Silvia Caramella(Inglaterra/University of Sunderland)

18h30

Apresentação do número 2.1 da Aniki
Apresentação das Atas do IV Encontro Anual da AIM
Apresentação de livros
Porto de Honra
Terraço do piso 3 do Edifício II do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

21h00

Jantar oficial
Café Império
Alameda
(inscrição prévia obrigatória)

22

sexta-feira

9h30 - 11h15

D1 | GT Outros Filmes (IV)
sala B201 | moderação: Thais Continentino Blank
-
Diálogo dos tempos - As montagens de História do Brasil e Triste Trópico
Isabel Costa Mattos de Castro (Brasil/UFRJ)

Pequena história dos negativos da E.F.M.M | Naara Fontinele dos Santos (França/Sorbonne Nouvelle)

Imagens migrantes, histórias clandestinas: tomada e retomada em Quando chegar o momento
Patrícia Furtado Mendes Machado (Brasil/UFRJ)

Vera Cruz: um diálogo histórico narrativo
Fernanda Bastos Braga Marques (Brasil/UFRJ)

D2 | Estudos de Televisão (I)
Sala C201 | Moderação: Rita Capucho
-
Pluralismo e diversidade na televisão generalista: questões metodológicas no quadro dos estudos comparativos no contexto europeu | Francisco Rui Cádima (Portugal/FCSH-UNL)

A última década da produção e audiência das telenovelas em Portugal
Raquel Marques Carriço (Brasil/UFS)

Complexidade narrativa na ficção televisual: por um modelo de análise | Letícia Xavier de Lemos Capanema (Brasil/PUC-SP)

O que é qualidade de programas infantis? Uma análise da programação de TV Brasil e TV Cultura
Mariana de Souza Gomes (França/Sorbonne Nouvelle)

D3 | Documentário (I)
sala C202 | moderação: Patrícia Silveirinha Castello Branco
-
Ética e estética: o papel da indexação na fruição de um documentário | Bertrand de Souza Lira (Brasil/UFPB)

O pulo do gato: a cena da alienação em In the dark
Luís Fernando Moura (Brasil/UFMG)

O campo do documentário: primeiras impressões
Claudio Bezerra (Brasil/UNICAP)

O papel da montagem na construção dos personagens do documentário | Ana Rosa Marques (Brasil/UFBA)

D4 | Cinema e Antropologia
sala C302 | moderação: Filipa Rosário
-
La faute à Rousseau no terceiro centenário de seu nascimento | José da Silva Ribeiro (Portugal/UAberta)

Novos luso-africanos no filme Li Ké Terra: uma questão de identidade cultural | Thiago Badia Piccinini (Portugal/UBI)

Aparição, transformação e limite da presença e não pertença do antropólogo em campo, notas sobre os filmes Ventos de Agosto e El Vuelco del Cagrejo | Cristina de Branco (Portugal/UNL)

The Upturning Gaze: African Visions of Europe
Érica Faleiro Rodrigues (Inglaterra/Birkbeck-University of London)

D5 | Ensaios Visuais
sala C401 | moderação: Mirian Tavares
-
Lugar Obscuro – Como o Cinema de ficção vê os Museus | Eduardo Brito (Portugal/FBAUP)

Do efeito-cinema à foto-feitiço | André Parente (Brasil/UFRJ)

O(s) futuro(s) do(s) cinema & o espectador do(s) futuro(s)
Edgar Pêra (Portugal/CIAC-UAlg)

11h30 - 13h15

E1 | "Império português" e independências: contributos para uma genealogia das representações coloniais nas imagens em movimento (I)
sala B201 | moderação: José da Costa Ramos | coordenação: Maria do Carmo Piçarra
-
O império contra-ataca: produção secreta de filmes de propaganda colonial para projecção mundial
Maria do Carmo Piçarra (Portugal/CECS)

22 de maio

De Mercados de Rua, Álbuns de Guerra e Filmes de Família à Prática Artística Contemporânea: Descolonizando o Presente através do Arquivo Colonial
Ana Balona de Oliveira (Portugal/CEC-UL & IHA-UNL)

Espectros da Luta de Libertação na Guiné-Bissau
Catarina Laranjeiro (Portugal/CES-UC)

Respondente: Lúcia Nagib (Inglaterra/University of Reading)

E2 | Estudos de Televisão (II)
sala C201 | moderação: Carlos Natálio
-
Uma possível estética televisiva pelo viés da metalinguagem: Discussões a partir do programa No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, veiculado pela TV Futura (Brasil) | Carla Simone Doyle Torres (Brasil/UFRGS)

A ressignificação do sistema coronelista brasileiro na narrativa ficcional Meu pedacinho de Chão | Carla Montuori Fernandes (Brasil/UNIP)

Histórias dos sem história: visões de passado na produção audiovisual indígena | Rodrigo Almeida (Brasil/UFPE)

A Imagem em Movimento na Conceção de Conteúdos Noticiosos nas Redações Centrais dos Operadores Generalistas Televisivos Portugueses: RTP, SIC e TVI
Carlos Canelas (Portugal/UDI-IPG), Jorge Ferraz de Abreu (Portugal/CETAC.MEDIA-UA) e Jacinto Godinho (Portugal/CECL-UNL)

E3 | Documentário (II)
sala C202 | moderação: Ana Isabel Soares
-
Do passado ao futuro: memória contra utopia em Branco Sai, Preto Fica
Cláudia Cardoso Mesquita (Brasil/UFMG)

A escrita do cinema e as palavras do mundo: uma análise de Branco Sai, Preto Fica | Hannah Serrat de Souza Santos (Brasil/UFMG)

A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro contemporâneo
Glaura Cardoso Vale (Brasil/UFMG)

Documentário contemporâneo e ditaduras: Argentina, Brasil e as circulações de uma memória de segunda geração | Fernando Seliprandy (Brasil/USP)

E4 | GT Teoria dos Cineastas (I)
sala C302 | moderação: André Rui Graça
-
Teoria dos Cineastas - o conceito do espectador
Manuela Penafria (Portugal/UBI-LabCom.IFP)

O Pensamento Documental de Linduarte Noronha
Eduardo Tulio Baggio (Brasil/UNESPAR)

Não Se Pode Viver Sem Amor e a experiência digital de Jorge Durán | Alfredo Taunay (Portugal/UBI)

Glauber e Alea, Brecht e Eisenstein | Maria Alzuguir Gutierrez (Brasil/USP)

E5 | GT Paisagem e Cinema (I)
sala C401 | moderação: Albert Elduque
-
Paisagismo Psicogeográfico: As Paisagens Intermitentes de California Company Town e Ruínas | Iván Villarmea Álvarez (Espanha/Universidad de Zaragoza)

Quando a cidade se transforma em paisagem: construção, morfologia urbana e análise fílmica
Rita Bastos (Portugal/UBI-LabCom.IFP)

O geocinema português: espaço, imaginário e cinema | Ana Vera (França/Université Lumière Lyon 2)

Paisagens da diáspora: transculturalidade e contextos de partida no cinema brasileiro in between contemporâneo
Rafael Tassi Teixeira (Brasil/UNESPARUTP)

14h30 - 16h15

Conferência plenária
auditório B203 | moderação: Sofia Sampaio
-
Toby Miller
(País de Gales/University of Cardiff, Austrália/Murdoch University)

Greening the Media

16h30 - 18h15

F1 | "Império português" e independências: contributos para uma genealogia das representações coloniais nas imagens em movimento (II)
sala B201 | moderação: Leandro Mendonça
coordenação: Maria do Carmo Piçarra
-
Looking at moving images from the past. Testimony, documentary film and the memories of colonial Angola | Robert Stock (Alemanha/International Graduate Centre for the Study of Culture)

O Outro visto pelos de fora: a propósito do cinema etnográfico do período colonial | Teresa Castro (França/ Sorbonne Nouvelle)

Diamang roteiro florido - luz e trevas no coração de África | José da Costa Ramos (Portugal/UL)

Respondente: Lúcia Nagib (Inglaterra/University of Reading)

F2 | Géneros Cinematográficos
sala C201 | moderação: Sérgio Dias Branco
-
Attack of the Clones: Understanding the Logic of Film Versions of Television Series in the 1990s
Anthony David Barker (Portugal/CLLC-UA)

Como amar um assassino? Mecanismos de empatia em Badlands, de Terrence Malick | João de Mancelos (Portugal/UBI)

Aventuras de capa e espada: Análise de um ciclo do cinema de género europeu
Jorge Carrega (Portugal/ CIAC-UAlg)

Tracking crime narratives in Philippine new urban cinema | Katrina Macapagal (Escócia/Queen Margaret University-Edinburgh)

Renovações do self-made man: meritocracia e empreendedorismo nos filmes À procura da felicidade e A rede social
Mayka Juliana Castellano Reis (Brasil/UFRJ) e Bruna Bakker (Brasil/UFRJ)

F3 | Novos Cinemas (I)
sala C202 | moderação: Guiomar Ramos
-
O que é o Cinema Novo? O debate entre gerações durante a emergência do movimento no Brasil | Pedro Plaza Pinto (Brasil/UFPR)

Caminhos e resistências de uma montagem nuclear
Érico Oliveira de Araújo Lima (Brasil/UFC/UFF)

Territórios do cinema moderno brasileiro | Vitor Tomaz Zan (França/ Sorbonne Nouvelle)

Documentos e monumentos do Nuevo Cine Latinoamericano | Cristina Alvares Beskow (Brasil/USP)

F4 | GT Teoria dos Cineastas (II)
sala C302 | moderação: Manuela Penafria
-
O cinema como representação da esperança: questões de teoria e estética do cinema em 8½, de Federico Fellini
Renato Cunha (Brasil/UnB)

Da Etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições para o pensamento e a prática do documentário
Sandra Straccialano Coelho (Brasil/UFBA)

The distance between creator and creation: a report on the (coming-to) life of a short film
Dagoberto Schelin (Alemanha/Philipps University Marburg)

18h30

Assembleia-geral
auditório B203

23

sábado

9h30 - 11h15

G1 | GT História do Cinema Português (I)
sala B201 | moderação: Nélson Araújo
-
A internacionalização como política pública para o cinema português (1974-14) Paulo Cunha (Portugal/ CEIS20-UC)

Um novo paradigma de políticas públicas: o apoio a curtas-metragens entre 1993-2014 | Daniel Ribas (Portugal/IPB)

Televisão Privada e Cinema Público: as novas dinâmicas da produção audiovisual portuguesa | André Rui Graça (Inglaterra/University College London)

Cinema Português do Século XXI, sua produção e visibilidade| António Costa Valente (Portugal/UA)

G2 | Cinema e Arte (I)
sala B202 | moderação: Maria Guilhermina Castro coordenação: Antonio Pacca Fatorelli
-
Regimes temporais das imagens | Antonio Pacca Fatorelli (Brasil/UFRJ)

Zona cinza: a meio caminho entre o cinema e a galeria Eduardo António de Jesus (Brasil/PUC-MG)

A questão da narratividade no cinema e na pintura em O Moinho e A Cruz | Nina Velasco e Cruz (Brasil/UFPE)

Tempo real como discurso nas artes da performance Patrícia Moran Fernandes (Brasil/USP)

G3 | Teoria e Análise da Imagem (I)
sala C201 | moderação: Adriana Martins
-
A centelha do Amor ou um amor centelha: ensaio sobre as imagens dialéticas Fernanda Rocha Miranda (Brasil/UFRJ)

A imagem-documento no filme Um filme falado (2003) | Rafael Wagner dos Santos Costa (Brasil/ UNIFAP)

The Western Connection: Interpreting Art References in the Cinema of the "Other" Europe | Hajnal Kiraly (Portugal/CEC-UL)

Images out of Time: Spectral temporalities in Daniel Blaufuk's As If | Daniela Agostinho (Portugal/CECC-UCP)

G4 | Novos Cinemas (II)
sala C302 | moderação: Pedro Plaza Pinto
-
Godard, o Grupo Dziga Vertov e a destruição do cinema | Leonardo Gomes Esteves (Brasil/PUC-Rio)

As guerrilhas consumistas de Week-end e Macunaíma Albert Elduque (Espanha/ Universitat Pompeu Fabra)

Alain Robbe-Grillet entrevisto por Roland Barthes - uma análise de O Ano Passado em Marienbad Rodrigo Fontanari (Brasil/ UNICAMP)

O nascimento e um funeral precipitado do Neorealismo Italiano | Jorge Miguel Sardinha Almeida (Portugal/ FLUL)

G5 | Cinema e Filosofia (I)
sala C301 | moderação: Beatriz Rodovalho
-
Deleuze, Imagens em Movimento e Imagens-atração | Susana Viegas (Portugal-Escócia/UNL-UDundee)

O Cinema como Ética Sérgio Dias Branco (Portugal/UC)

"Stimmung de um tempo - tempo latente?" | Ana Isabel Soares (Portugal/ CIAC-UAlg)

A Hipótese da Pintura Roubada: intersecções especulativas com mnemosyne, o atlas imagético de Aby Warburg Francisco Trento (Brasil/ PUC-SP)

11h30 - 13h15

H1 | GT História do Cinema Português (II)
sala B201 | moderação: Rita Bastos
-
Ossos (1997): a dor trágica de Pedro Costa | Ana Flávia de Andrade Ferraz (Brasil/UFAL)

O plano-sequência como construção de um tempo cinematográfico reflexivo Nélson Araújo (Portugal/UVigo)

"Nada temos de nosso" - um estudo de caso sobre cinema de Miguel Gonçalves Mendes | Helena Brandão (Portugal/FLUL)

Jaime e Cavalo Dinheiro, o cinema honestidade | Ilda Teresa de Castro (Portugal/FCSH-UNL)

H2 | Cinema e Arte (II)
sala B202 | moderação: Antonio Pacca Fatorelli | coordenação: Teresa Bastos
-
Cotidiano e Experiência na Arte Contemporânea Victa de Carvalho (Brasil/UFRJ)

A pós-virtualidade da imagem: da imersão à presença | César Baio (Brasil/UFC)

Repetir: relação e duração nos meus filmes, vídeos e instalações | Katia Maciel (Brasil/UFRJ)

H3 | Teoria e Análise da Imagem (II)
sala C201 | moderação: Vitor Tomaz Zan
-
A aura e o punctum da imagem mecânica | Isabel Nogueira (Portugal/CEIS20-UC)

A unidade plástica nos filmes de Robert Wiene Rafael Morato Zanatto (Brasil/UNESP)

Imagem fantasma / imagem operacional - a industrialização do não-olhar em Harun Farocki Rui Matoso (Portugal/ECATI-Univ. Lusófona)

H4 | Produção, Exibição e Receção (I)
sala C302 | moderação: Wiliam Pianco
-
Acervo do Cineclube do Porto: metodologia de tratamento para fins de movimentação e depósitos institucionais | Teresa Maria Queiroz Veiga e Mendes (Portugal/CPC-CCP)

A exibição não comercial de cinema em Portugal: procedimentos teórico-metodológicos na construção de uma base de dados | Luísa Barbosa (Portugal/FLUP), José António Cunha (Espanha/Complutense Madrid) e Helena Santos (Portugal/FEP)

Cineclubes Infantis: aproximações Brasil-Portugal | Thaís Vanessa Lara (Brasil/UNICAMP)

H5 | Cinema e Filosofia (II)
sala C301 | moderação: Sérgio Bordalo e Sá
-
Gesture and Ethics in Film: Agamben's Concepts and the Staging of Violence by Michael Haneke and by Lars Von Trier | Graça P. Corrêa (Portugal/CIAC-UAlg & CFCUL)

A Metafísica do amor e da morte no cinema contemporâneo | Mirian Tavares (Portugal/CIAC-UAlg)

The Strict Physicality of the Sublime in Herzog's Aguirre, the Wrath of God Patrícia Silveirinha Castello Branco (Portugal/IFL-UNL)

14h30 - 16h15

Conferência plenária
auditório B203 | moderação: Daniel Ribas
-
Lúcia Nagib
(Inglaterra/University of Reading)

Do não-cinema ao cinema total: anatomia de uma forma agônica

16h30 - 18h15

I1 | GT Narrativas Visuais
sala B201 | moderação: José Filipe Costa
-
No início era o fim: a (des) ordem intencional de Irréversible, de Gaspar Noé Fátima Chinita (Portugal/ESTC-IPL)

Vai e Vem, uma figura ao centro do texto | Rita de Brito Benis (Portugal/CEC-UL)

No limiar da narrativa: É o interator uma personagem? Maria Guilhermina Castro (Portugal/CITAR-UCP) e Carlos Sena Caires (Portugal/CITAR-UCP)

A Mise en Scéne da Memória no Cinema Documentário Autobiográfico | José Francisco Serafim (Brasil/UFBA) e Natália Ramos (Portugal/UAberta)

I2 | Mise-en-Scène
sala B202 | moderação: Daniela Agostinho
-
Conflito e mise-en-scène ou a câmera como alvo em alguns filmes com personagens indígenas Lúcia Ramos Monteiro (França/Sorbonne Nouvelle)

A mise-en-scène e o retorno do exílio em Crónica de um desaparecimento | Maria Inês Dieuzeide Santos Souza (Brasil/UFMG)

Michael Haneke e os holofotes na Mise-en-Scène cinematográfica | Lívia Maria Marques Sampaio (Brasil/UFBA)

Ligne de Temps, mise-en-scène e individuação Carlos Natálio (Portugal/CECL-UNL)

I3 | Teoria e Análise da Imagem (III)
sala C201 | moderação: Teresa Castro
-
Desconstruindo o desejo: o corpo como espaço político na pós-pornografia | Lívia Rocha Amaral Cruz (Brasil/UNICAMP)

Zaumdata: imagens pré-linguísticas | Fernando Souza Gerheim (Brasil/UFRJ)

"Pintura, Fotografia, Filme" - rumo à Música Visual Fernanda Aguiar Carneiro Martins (Brasil/UFRB)

"Adeus aos dramas": a fantasia e a escuta em Begone Dull Care | Rodrigo Fonseca e Rodrigues (Brasil/FUMEC)

I4 | Produção, Exibição e Receção (II)
sala C202 | moderação: Paulo Cunha
-
Em breve, sob nova direção: os casos da reabertura dos cinemas Pathé Palace (Bruxelas) e Imperator (Rio de Janeiro) | Talitha Ferraz (Bélgica/University of Ghent)

Recepção cinematográgica na África Colonial Britânica Tiago de Castro Machado Gomes (Brasil/UFF)

O "Autorenfilm" Alemão e a sua Recepção Tardia em Portugal | Gerald Bär (Portugal/UAberta)

O cinema brasileiro de baixo orçamento - Notas sobre o cenário contemporâneo Karine Ruy (Brasil/PUC-RS)

Cinema na Bahia: sociabilidades e espaços formativos (1950-1978) Izabel de Fátima Cruz Melo (Brasil/UNEB)

I5 | Cinema e Género
sala C301 | moderação: Érica Rodrigues
-
A presença da mulher em documentários de autoria feminina | Karla Holanda (Brasil/UFJF)

Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da História do Cinema | Ana Catarina Pereira (Portugal/LabCom-UBI)

A violência em família nos filmes da Belair e da CAM Estevão de Pinho Garcia (Brasil/USP)

A rainha ibérica que mudou o curso da história do cinema brasileiro | Márcio Rodrigo Ribeiro (Brasil/UNESP)

18h30

Encerramento
auditório B203

22h00

Festa de despedida
Primeiro Andar
Rua das Portas
de Santo Antão

CP **Conferências plenárias**

Laura Rascaroli
Undoing the Ethnolandscape: Essay Film and the Irony Gap

Toby Miller
Greening the Media

Lúcia Nagib
Do não-cinema ao cinema total: anatomia de uma forma agónica

A
A1 | GT Outros Filmes (I)
A2 | GT Cinemas em Português (I)
A3 | Autores (I)
A4 | O Trabalho no Ecrã
A5 | Cinema, Memória e Poder (I)

B
B1 | GT Outros Filmes (II)
B2 | GT Cinemas em Português (II)
B3 | Autores (II)
B4 | Cultura Digital (I)
B5 | Cinema, Memória e Poder (II)

C
C1 | GT Outros Filmes (III)
C2 | Cinema, Música e Dança
C3 | Autores (III)
C4 | Cultura Digital (II)
C5 | Cinema, Memória e Poder (III)

D
D1 | GT Outros Filmes (IV)
D2 | Estudos de Televisão (I)
D3 | Documentário (I)
D4 | Cinema e Antropologia
D5 | Ensaios Visuais

E
E1 | "Império português" e independências: contributos para uma genealogia das representações coloniais nas imagens em movimento (I)
E2 | Estudos de Televisão (II)
E3 | Documentário (II)
E4 | GT Teoria dos Cineastas (I)
E5 | GT Paisagem e Cinema (I)

F
F1 | "Império português" e independências: contributos para uma genealogia das representações coloniais nas imagens em movimento (II)
F2 | Géneros Cinematográficos
F3 | Novos Cinemas (I)
F4 | GT Teoria dos Cineastas (II)

G
G1 | GT História do Cinema Português (I)
G2 | Cinema e Arte (I)
G3 | Teoria e Análise da Imagem(I)
G4 | Novos Cinemas (II)
G5 | Cinema e Filosofia (I)

H
H1 | GT História do Cinema Português (II)
H2 | Cinema e Arte (II)
H3 | Teoria e Análise da Imagem (II)
H4 | Produção, Exibição e Receção (I)
H5 | Cinema e Filosofia (II)

I
I1 | GT Narrativas Visuais
I2 | Mise-en-scène
I3 | Teoria e Análise da Imagem (III)
I4 | Produção, Exibição e Receção (II)
I5 | Cinema e Género

02

livro de resumos

CP

Undoing the Ethnolandscape: Essay Film and the Irony Gap

Laura Rascaroli
(Irlanda / School of Languages, Literatures & Cultures, University College Cork)

-

The argument of the essay film is always also an argument on genre. The taxonomic difficulties generated by the essay film are rooted in its in-between positioning, which allows for the subversion of generic conventions and their ideological underpinnings. While offering an insight into the discursive structures of the essay film, this paper also asks questions about landscape as ethnographic construct and as framing device. It does so by focusing on a particular type of essayistic ethnofiction, here represented by Luis Buñuel's Las Hurdes: Tierra Sin Pan (Land Without Bread, Spain, 1933), Werner Herzog's Fata Morgana (West Germany, 1971) and Ben Rivers's Slow Action (UK, 2011). Located in-between documentary and fiction, surrealism and ethnography, science fiction and anthropology, these texts' in-betweenness creates generic interstices from within which the project of ethnography is satirized and deconstructed—and discourses of otherness, nature, culture, power, imperialism, ecology and sustainability are both foregrounded and subverted. My claim is that landscape is strategic to these films' statements on cinematic ethnography. On account of its profilmic material presence, nature is offered as an element of authenticity, which at once conceals and discloses the constructedness of the ethnographic film's gaze. Framing the environment simultaneously as raw reality and as nonsensical impossibility, these films introduce an irony gap, from which they unveil the ethnolandscape as the Foucauldian product of a set of practices that are as much scientific, cultural and political as they are photographic and cinematic.

Laura Rascaroli é Professora Associada e codiretora do departamento de Film and Screen Media da University College Cork (Irlanda). O cinema de autor, o modernismo e pós-modernismo, espacialidade e geopolítica, não-ficção, o filme ensaio e o cinema na primeira pessoa são alguns dos temas que tem analisado. O seu trabalho tem destacado (ainda que não exclusivamente) o cinema europeu, assim como questões da história social, política, intelectual e artística da Europa. É autora e editora de vários livros; a sua monografia mais recente, The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film foi publicada em inglês em 2009 (Wallflower/Columbia UP) e traduzida para chinês em 2014 (BeePub). Trabalha atualmente numa monografia intitulada How the Essay Film Thinks: Art of Gaps (Oxford UP). É editora principal de Alphaville: Journal of Film and Screen Media (http://www.alphavillejournal.com/).

Greening the Media

Toby Miller
(País de Gales/ University of Cardiff, Austrália/Murdoch University)

-

The fundamental message of this paper is that contemporary culture hinges upon unsustainable energy use. Whether the topic is fine art or reality TV, each one is complicit with our global environmental crisis. Our favorite cultural and communications technologies do not merely represent the world's ecological crisis in an accurate or inaccurate way: they contribute to it. Drawing on my co-authored book Greening the Media and Psychology Today columns (https://www.psychologytoday.com/blog/greening-the-media) this paper will identify how media, cultural, and communications studies need to change—and drastically.

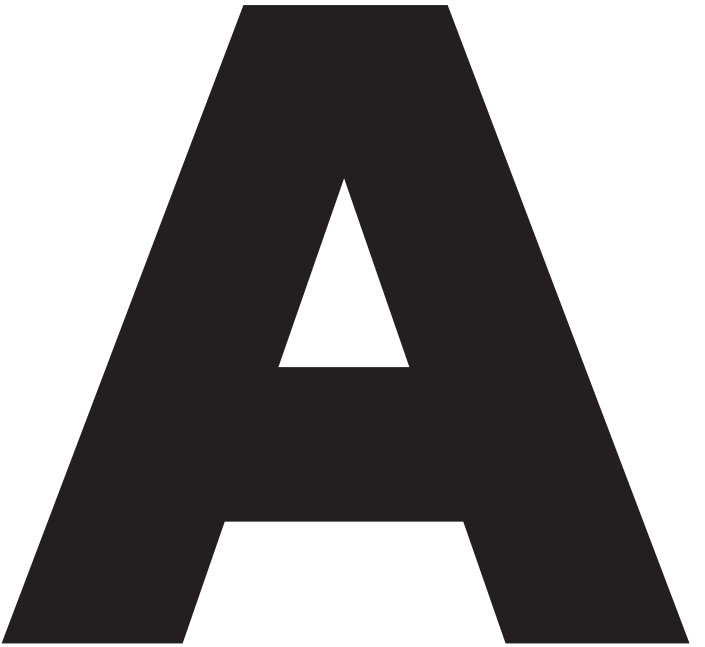
Toby Miller é autor e organizador de mais de trinta livros. Escreveu centenas de artigos e capítulos de livros na área dos estudos de media e estudos culturais, sobre tópicos como desporto, trabalho, género, raça, cidadania, políticas culturais, Hollywood e desperdício electrónico. O seu trabalho encontra-se traduzido para chinês, japonês, sueco, alemão, turco, espanhol e português. Até 2013 foi Distinguished Professor de Media e Estudos Culturais na Universidade da Califórnia, Riverside. Atualmente é Professor de Jornalismo, Media e Estudos Culturais na Universidade de Cardiff (Reino Unido), e Sir Walter Murdoch Professor de Políticas Culturais, na Universidade de Murdoch (Austrália). As suas monografias mais recentes são: Greening the Media (Oxford, 2012—com Richard Maxwell) e Blow Up the Humanities (Temple University Press, 2012).

Do não-cinema ao cinema total: anatomia de uma forma agónica

Lúcia Nagib
(Inglaterra/ University of Reading)

A filosofia costuma recorrer à negação do cinema para conceder-lhe estatuto de arte. Adorno, por exemplo, com sua típica retórica negativa, identificou um elemento 'não-cinematográfico' nos tempos mortos de A noite, de Antonioni, que, para ele, constitui 'seu caráter artístico'. Lyotard chamou o cinema artístico de 'acinema' porque, em lugar de selecionar e excluir movimentos pela decupagem, aceita o que é 'fortuito, sujo, confuso, desequilibrado, obscuro, mal enquadrado, super-exposto', perdendo seu valor de troca e queimando 'toda sua força erótica em vão'. No livro Pequeno manual de inestética, Badiou desenvolve argumento semelhante ao definir o cinema como uma 'circulação impura' que 'arranca as artes de sua destinação', ecoando Bazin e sua defesa do 'cinema impuro'. Mas Bazin é também o pensador do 'mito do cinema total' , ou seja, do desejo humano delirante de obter a ilusão completa da vida, que chamou de 'realismo integral'. Nesta palestra, irei investigar as impurezas do cinema que o fazem ultrapassar suas próprias fronteiras para alcançar, por um lado, expressão artística e, por outro, a realidade da vida. Estarão em foco o recurso ao teatro em Crisântemos tardios, de Mizoguchi, e à pintura em Crime delicado, de Beto Brant, bem como o experimento político radical de Isto não é um filme, de Jafar Panahi, cuja existência depende de sua não realização. Por fim, irei apontar no cinema contemporâneo uma profissão de fé ao cinema de imersão, cuja fruição plena requer a tela gigange e a sala escura, em direta oposição ao cinema de escapismo dos curtíssimos filmes das redes sociais, feitos para as mini-telas de celular. Falo do cinema de paisagens como as impressionantes vistas de Moçambique, em Tabu, de Miguel Gomes; da Capadócia, em Sono de inverno, de Ceylan; de Kirovsk em Leviatã, de Zvyagintsev; das Três Gargantas, em Natureza morta, de Jia Zhangke. Ameaçadas pelo colonialismo exploratório, a especulação imobiliária ou a mera erosão do tempo, estas paisagens se tornaram o último bastião de um cinema de arte que vive de sua negação.

Lúcia Nagib é Professora Catedrática de Cinema na Universidade de Reading (Reino Unido). É autora dos livros: World Cinema and the Ethics of Realism (Continuum, 2011), A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias (Cosac Naify, 2006; versão inglesa: Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia, I.B. Tauris, 2007), O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90 (Editora 34, 2002), Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima (Edusp, 1995), Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa (Editora da Unicamp, 1993) e Werner Herzog: O Cinema como Realidade (Estação Liberdade, 1991). É organizadora dos livros: Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film (com Anne Jerslev, I.B. Tauris, 2013), Theorizing World Cinema (com Chris Perriam e Rajinder Dudrah, 2011), Realism and the Audiovisual Media (com Cecília Mello, Palgrave, 2009), The New Brazilian Cinema (I.B. Tauris, 2003), Mestre Mizoguchi (Navegar, 1990) e Ozu (Marco Zero, 1990).



21 maio
9h30 — 11h15

Retratos da África e d'além-mar: visões da colónia nos filmes amadores franceses

Beatriz Rodovalho Gonçalves
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

O pesquisador Nico de Klerk afirma que empregar tacitamente noções contemporâneas acerca do colonialismo ao cinema amador produzido nas colônias pode ser redutor. Seriam esses filmes amadores necessariamente "coloniais"? Como entender o espaço político que se cria entre o amador e o mundo que ele captura? Como podem ser lidas essas imagens freqüentemente fragmentárias e lacunares? Neste trabalho, essas questões serão exploradas a partir de imagens realizadas nas colônias francesas e oriundas de fundos amadores da coleção do Forum des Images, em Paris. Sejam filmes de famílias em férias, registros de soldados mobilizados, lembranças de colonos ou documentários de viagem feitos por membros de cine-clubes, esses filmes amadores rodados nas antigas colônias ou territórios ultramarinos franceses têm em comum, além de cineastas dedicados por trás da câmera, o deslocamento. Tratam-se de imagens da passagem, que ao mesmo tempo documentam a descoberta de um território e se inscrevem em um espaço simbólico tomado pelo imaginário colonial e por discursos civilizatórios. Nesse contexto, como o cineasta amador escreve sua história e se inscreve no espaço da alteridade? Quais são os olhares que se contróem sobre o outro? Esta comunicação pretende analisar, assim, como tensões coloniais se imprimem nesses filmes amadores, seja na imagem ou na banda sonora, seja na montagem. Propõe-se examinar sobretudo, porém, o modo pelo qual certas imagens expõem, negam ou subvertem tais relações.

As imagens que faltam: as duas versões de Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), de Ruy Guerra

Raquel Schefer
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), de Ruy Guerra, é considerado o primeiro filme "de ficção da República Popular de Moçambique". Dezanove anos depois do Massacre de Mueda (1960), a equipa filma "in loco" uma reconstituição teatral colectiva do acontecimento histórico. Exemplo da estética de libertação moçambicana e das novas modalidades de produção do cinema revolucionário desse país, o filme seria censurado, parcialmente refilmado e remontado. A versão mutilada premiada no Festival de Tashkent em 1980 responde a um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história moçambicana, anunciando a viragem normativa do projecto político-cultural da Frelimo e a canonização estética que viria a verificar-se na década de 80 com a realização de ficções realistas socialistas. A análise de duas diferentes versões do filme, das imagens que faltam entre uma e outra, permitir-nos-á determinar em que medida o conjunto de operações materiais exercidas sobre a montagem original procurou ajustá-la à visão oficial do acontecimento histórico, inscrevendo-se ainda num processo de estandardização dos procedimentos fílmicos. Tais operações destinavam-se também a apagar os traços de uma das premissas fundamentais da teoria dos movimentos de libertação: a homologia entre a emancipação política e a emancipação cultural.

A1+A2

Rufam os tambores, floresce o exotismo. O sistema colonial português nas Actualidades de Angola

Marcos Cardão
(Portugal/IHC-UNL)

-

À semelhança do que acontecia em Portugal Continental, surgiram no final da década de 1950 jornais de actualidades cinematográficas em Angola e Moçambique. Inicialmente financiadas pela secção de publicidade da Direcção dos Serviços de Fazenda e Contabilidade de Angola, e posteriormente pelo Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA), as Actualidades de Angola encarregaram-se de noticiar os aspectos políticos e culturais mais significantes de Angola, seguindo escrupulosamente um roteiro prescrito pelas autoridades coloniais. Ao abrigo do projecto «Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português» (referência EXPL/IVC- ANT/1706/2013) podemos constatar que as Actualidades de Angola são uma fonte indispensável para interpretar a história de Portugal no século XX. Sobretudo porque permitem ilustrar os principais fundamentos do sistema colonial português na segunda metade do século XX. Nomeadamente a viragem luso-tropical, mas também as ambiguidades e limitações dos discursos inclusivos e integradores. Este tipo de discursos deu origem a um conjunto de representações exóticas, que generalizaram um modo de olhar para as práticas expressivas africanas, algures entre a curiosidade estética e a admiração, e permitiram também caucionar a ideia de diversidade regional no âmbito da unidade do império português. Dada a sua longevidade e periodicidade, as Actualidades de Angola constituem um arquivo visual precioso que merecem uma análise crítica mais detalhada.

Silvino Santos: Indústria, modo de produção e diáspora luso-brasileira

Leandro Mendonça
(Brasil/UFF)

-

O cinema na Amazônia tem como uma de suas marcas históricas o cineasta Silvino Santos. Natural de Sertã, Portugal, realizou uma extensa filmografia entre 1912 e 1960. A intenção dessa proposta é, através do estudo dessa filmografia e das características específicas de sua recepção e produção, aprofundar a compreensão sobre como aplicar o conceito de cinemas em português. Duas principais características são centrais para o entendimento da importância deste conjunto de filmes; suas funções na história do documentário como expressão cinematográfica; e as condições de formação desse cinema documental em viés que se utiliza do exótico e a modernidade como um tipo de discurso de propaganda de uma região periférica que se tenta afirmar no período histórico entre os anos 10 a 30 do século XX. O "descobrimento" de Silvino Santos no final dos anos 60 tem fundamental importância para entender parte da história da história do cinema brasileiro pois, naquele momento, se imaginava que ao norte do país não existiu nenhuma experiência cinematográfica no período até aos anos 50. Junte-se a isso a estrutura industrial de que se serviu Silvino Santos que é descrita por alguns como única no Brasil de então. Prova disso é o fato de ter vendido muitas imagens amazônicas, feitas por encomenda, para o cinema industrial hollywoodiano. Assim, três eixos de análise nortearão a presente proposta: 1 - O uso do conceito de cinemas em português como capaz de operar uma comparação entre as imagens produzidas no império português, no Brasil, na África e no espaço da diáspora luso-bra-

sileira; 2- Estudar de maneira exploratória, utilizando o conceito de modo de produção cinematográfico, os aspectos industriais do cinema produzido no período por Silvino Santos no estado do Amazonas. Estas proposições serão o fundamento da exploração sobre as possibilidades de um espaço de identidade compartilhada no mundo de língua portuguesa. No apoio a esta hipótese está a ideia de uma retroalimentação dos circuitos culturais através das redes de contato e troca cultural viabilizadas pelo uso da mesma língua. Estas redes podem ser capazes de criar um espaço de influência em via de mão dupla circulando em rede.

A experiência atual do cinema em Manaus

Jorge Cruz
(Brasil/UERJ)

-

Os cinemas dos países de língua oficial portuguesa tem algumas características em comum: o fato de que a produção é financiada sem a expectativa de retorno do investimento, a baixa audiência para estes públicos e o pequeno número de salas de exibição. Em Manaus, capital do Estado do Amazonas, na região norte do Brasil, no entanto, temos um retrato interessante, pois, para uma população de cerca de dois milhões de pessoas na Cidade, temos cinco redes de salas, Cinemark, Cinematográfica Araújo, Cinépolis (em três shoppings, Plaza, Millenium e Ponta Negra), Kinoplex e PlayArte, com cerca de 54 salas multiplex, e recebeu incentivo do Recine, na categoria Construção ou implantação de novos complexos de exibição cinematográfica, para construção de um novo complexo com mais oito salas. Este panorama, no entanto, não reflete o número de produções locais ou de diretores amazonenses no cenário cinematográfico brasileiro, pois são poucas as realizações manauenses e a maioria delas é constituída por curtas metragens e documentários em geral. Este quadro pode ser observado pelo número de filmes amazonenses na quinta edição do Festival Curta Amazônia, que neste ano de 2014 aconteceu em Rondônia e, entre as sessenta e nove produções selecionadas para exibição, apenas sete filmes eram de cineastas do Amazonas. Neste breve estudo, então, pretendemos iniciar uma reflexão sobre esta cinematografia específica no cenário brasileiro.

A2

Coproduções no espaço ibero americano: os casos de Brasil e Portugal

Helyenay Souza Araújo
(Brasil/UERJ)

-

Em atividade desde 1998, composto por 19 países e com 636 filmes coproduzidos, o programa Ibermedia é um dos maiores e mais bem sucedidos projetos de cooperação cinematográfica internacional na atualidade. Sua missão é trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero americano através de apoios financeiros e concursos abertos aos produtores de cinema independentes dos países membros da América Latina e Península Ibérica. Com apenas dois países participantes, a língua portuguesa está numa posição minoritária dentro do programa Ibermedia, uma contrariedade que curiosamente tem aproximado os dois países lusófonos no âmbito dos projetos de coprodução desenvolvidos: 20 dos 30 projetos de coprodução portugueses tem o Brasil como parceiro e 18 dos 47 projetos de coprodução brasileiros tem Portugal como coprodutor. Mas os dois países mantêm também diversas relações com outros países do Ibermedia, parcerias que interessa conhecer na sua globalidade e nas suas diferentes especificidades. O objetivo desta proposta é mapear e identificar todos os projetos de coprodução do programa Ibermedia que incluem Brasil e Portugal como participantes maioritários e minoritários. Também se pretende compreender a importância destes projetos de coprodução para as políticas públicas de cinema dos respectivos países. Em última análise, pretende-se ainda ajudar a tornar mais claras as relações de poder entre todos os participantes nessa comunidade ibero americana de cooperação cinematográfica.

Chianca de Garcia - entre Portugal e Brasil (entre o teatro e o cinema)

Felipe Augusto de Moraes
(Brasil/USP)

-

De sua estreia em Ver e Amar (1930) até o sucesso de Aldeia da Roupa Branca (1938), podemos acompanhar através da filmografia de Chianca de Garcia (1898 – 1983) não apenas a gestação de uma "comédia portuguesa" no cinema, mas também o percurso que vai da "revista filmada" até uma obra como Aldeia, reconhecida por seus méritos mais propriamente cinematográficos (a fotografia, a montagem, etc.) Não é à toa, portanto, que a Cinédia, então o mais importante estúdio de cinema brasileiro, vai contratar os préstimos do cineasta português no fim da década de 30: trata-se, assim, não apenas de um passo na direção de constituir um mercado partilhado de produção e distribuição entre os dois países, algo que já acontecia em alguma medida com as produções teatrais que cruzavam o oceano de lado a lado - e a presença do ator brasileiro Procópio Ferreira no filme O Trevo de Quatro Folhas (1936) parece confirmar esse "intercâmbio" - mas também uma estratégia de consolidar no Brasil uma "comédia mais sofisticada", na expressão do cineasta Luís de Barros, um produto intermediário, comercial mas de "bom gosto", algo entre o cinema artístico (de nomes como Humberto Mauro e Mário Peixoto) e a comédia carnavalesca, de grande apelo popular, mas de má fama entre as elites. Esta comunicação pensa a produção de Chianca nestes dois trânsitos: entre o teatro e o cinema, entre Portugal e Brasil.

O Escrito, o dito, o feito - Sobre Veredas de João César Monteiro

Elisabete Ferreira Marques
(Portugal/CEC-UL)

-

Na ficha técnica de Veredas (1977), de João César Monteiro, faz-se referência às diversas fontes textuais inscritas no filme. Este compreende a encenação de História da Branca-Flor, texto que terá sido retirado de uma colectânea de contos tradicionais organizada pelos poetas Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, adaptações de textos de Ésquilo, nomeadamente de Euménides, e leituras de textos de Maria Velho da Costa. Tal indicação revela-se preciosa, pois permite adivinhar no filme de Monteiro um gesto mais radical do que o da simples recuperação do folclore. As diversas cantilenas, lengalengas, contos, provérbios de tradição oral, com forte presença em Veredas, entrelaçam-se, dialogam e jogam com esses outros textos. A dimensão crítica do filme manifesta-se exemplarmente nesse cruzamento, verificando-se a diluição das fronteiras entre erudito e popular, escrito e oral, alto e baixo, nobre e comum. Este gesto torna-se mais contundente com o baralhamento dos papéis e dos lugares: a indistinção entre actores e não actores, a intersecção de diferentes temporalidades, a coexistência do quotidiano e da fábula. Cena paradigmática dessa perturbação de pares dicotómicos é aquela em que um grupo de camponesas, representando a voz das Erínias, responde a Atena, interpretada por Manuela de Freitas, dando corpo à peça de Ésquilo. É com base nela que procurarei analisar as implicações críticas e políticas de tal desordenação dos papéis, das palavras e dos gestos no filme de Monteiro.

João de Deus, entre o monstro e o super-homem

Catarina Maia
(Portugal/CEIS20-UC)

-

«Liberdade ou morte!», esse grito de independência, grito patriótico, que faz de cada um o seu próprio país e que canta a vida para lá da sobrevivência e da auto-preservação, nasce do mesmo sopro que insufla a existência da personagem de João de Deus e a sua luta pelo direito de viver como um ser soberano. Não é fácil decifrar o enigma que é João de Deus. Nesta apresentação, seguirei as pistas deixadas por César Monteiro, que toma de empréstimo várias referências a personagens ficcionais ou reais («O Melro», de Junqueiro, Tosca, de Puccini, ou o próprio Marquês de Sade) para erguer uma constelação de heróis radicais e românticos a que João de Deus se junta de pleno direito – todos eles espíritos livres que dançam perto de abismos. O desprezo pela segurança e a coragem da autodeterminação definem aquele a quem Nietzsche chamou «super-homem» (Übermensch), uma designação que, tal como acontece com várias outras expressões e aforismos de Nietzsche, tem um significado extenso e ressonante, por vezes equívoco, mas que pode servir de chave de leitura para ajudar a compreender o comportamento da personagem de João de Deus. O objectivo desta apresentação será, pois, através da análise de algumas cenas, tentar revelar as afinidades que existem entre João de Deus e o super-homem de Nietzsche.

A3

Os filmes de viagem de Manoel de Oliveira: uma crítica eurocêntrica?
Wiliam Pianco
(Portugal/UAlg)

-

A partir de recorrências temáticas, formais e conceituais no conjunto composto por O sapato de cetim; Non, ou a vã glória de mandar; Viagem ao princípio do mundo; Palavra e utopia; Um filme falado; e Cristóvão Colombo – o enigma, defendo este corpus como "filmes de viagem de Manoel de Oliveira". Esta seleção implica o seu visionamento de acordo com parâmetros que ressaltam o uso da viagem e o explorar da alegoria histórica presentes nas narrativas em questão. No entanto, o âmbito discursivo dos filmes, por vezes, tem provocado interpretações ambíguas no que diz respeito à posição adotada pelo realizador diante do contexto geopolítico português do passado e do presente: ora questionando o discurso oficial, ora reforçando-o. Considerando a hipótese de que Manoel de Oliveira critica a ambição humana em seus desejos de domínio ao longo da História, mas que, contudo, delega a Portugal o papel de "nação escolhida" dentre as demais, viso relacionar a "crítica à imagem eurocêntrica" proposta por Ella Shohat e Robert Stam com a reflexão oliveiriana acerca da condição geopolítica de Portugal na Europa e no Mundo (Carolin Ferreira). Esta proposta de comunicação incide no interesse de questionar e refletir sobre a base discursiva dos "filmes de viagem" oliveirianos: o corpus mantém-se estruturado apesar da oposição "crítica do discurso eurocêntrico x diferença do povo português"? Ou, pelo contrário, exatamente por essa polarização é que sua base encontra-se estabelecida?

Os corpos no cinema de Pedro Costa
Carlos Melo Ferreira
(Portugal/ESAP)

-

Seres batidos que não se querem deixar abater – pai e filho em O Sangue (1989), enfermeira expatriada e todo um povo que dispersamente se apresenta em Casa de Lava (1994)-, nos filmes de Pedro Costa as personagens debatem-se com a sua própria solidão. Em Ossos (1998) é introduzida uma comunidade suburbana pobre, em que se destaca o casal angustiado. Logo em No quarto da Vanda (2000) ocupam lugar central duas irmãs, Vanda e Clotilde, rostos e corpos que na clausura de um quarto vão ocupar a maior parte do filme também com palavras e outros sons, enquanto Juventude em marcha (2006) coloca frente a frente Ventura e a anterior Vanda, trazendo a personagem masculina para um lugar principal. A figura do casal ressurgira entretanto em Onde Jaz o Teu Sorriso?/Où gît votre sourire enfoui? (2001) no par de cineastas Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, enquanto trabalham e discutem na mesa de montagem. Em Ne Change Rien (2009) Pedro Costa faz um segundo retrato feminino com actrizes profissionais, Jeanne Balibar depois de Inês de Medeiros em "Casa de Lava" – entretanto o cineasta enveredara decididamente pelos não-profissionais como actores. No seu último filme, Cavalo Dinheiro (2014), volta a surgir Ventura, uma personagem agora espantada na sua nova situação asilar. Tratar-se-á de dilucidar o lugar dos corpos e das personagens, sem esquecer os espaços, os tempos, os diálogos, os ruídos, nos filmes de Pedro Costa, testando a hipótese de um "cinema de resistência".

Olhares cruzados sobre a luta das trabalhadoras da Applied Magnetics (1973-1975): notas sobre a produção de um discurso memorial

Frédéric Vidal
(Portugal/CRIA-IUL)

João Rosas
(Portugal/CIES-IUL)

-

No verão de 1974, a empresa multinacional norte-americana Applied Magnetics, instalada em Sacavém, conhece um longo conflito social que se alastra até ao final de 1975. No contexto do PREC, a luta das trabalhadoras da Applied vai adquirir um grande significado social e alguma visibilidade mediática, enquanto movimento de resistência à ascendência do capitalismo internacional sobre a sociedade portuguesa. Este processo deu lugar a dois filmes: Applied Magnetics – O Início de uma Luta (1975), episódio da série da RTP Nome Mulher, da autoria de Maria Antónia Palla e Antónia de Sousa e da cooperativa de cinema CINEQUIPA; e Contra as Multinacionais (1977), produzido pela mesma cooperativa. Esta comunicação tem por objectivo analisar as diferentes narrativas geradas por este longo conflito social, confrontando vários tipos de discurso: a matéria fílmica (imagens, sons, montagem e estrutura dos filmes), uma documentação directamente engendrada pelo evento (recortes de imprensa, panfletos, etc,) e, por fim, o arquivo pessoal de um dos membros da CINEQUIPA que permite reconstituir parte do processo de produção e difusão dos filmes. As imagens e a documentação recolhidas constituem um corpus a priori bastante heterogéneo, mas cuja análise cruzada dá a ver as sucessivas tentativas de organização da narração do evento, segundo um processo onde se confrontam a prática cinematográfica e um campo político e social [investigação financiada pela FCT, no âmbito do projeto "O trabalho no ecrã"].

A segunda vida dos filmes CUF no Barreiro pela mão de uma investigação sobre representações do trabalho no cinema

Emília Margarida Marques
(Portugal/CRIA-IUL)

Luísa Veloso
(Portugal/CIES-IUL)

-

No quadro de uma investigação sobre as representações do trabalho no cinema português durante o século XX (O trabalho no ecrã, financiado pela FCT), promovemos no Barreiro visionamentos públicos de filmes promocionais encomendados pela CUF nos anos 1960 e 70. Esta comunicação inventaria e discute alguns aspetos desta receção contemporânea dos referidos filmes. No contexto dos visionamentos, e de posteriores entrevistas com antigos operários, evidencia-se um contraste entre a escassa memória dos filmes (todavia já repetidamente projetados na localidade) e a empatia com que agora foram recebidos, sugerindo uma aproximação nostálgica, acentuada pelo atual contexto de desindustrialização e desemprego, das memórias locais do Barreiro operário ao retrato que os filmes dele dão. Mesmo quem tem e expressa memórias associadas, nomeadamente, à resistência operária ou às deficientes condições de trabalho ausentes daqueles filmes, facilmente os considera, apesar do discurso apologético e parcial que veiculam, 'fiéis à realidade' tal como a recorda. Propomos discutir como é fundamental atender ao facto de, no contexto de visionamento e reflexão em causa, as pessoas não se relacionarem com os filmes enquanto objetos autónomos e, logo, tenderem a distanciar-se deles enquanto tais; antes 'entraram' nos filmes, prendendo o olhar e a atenção sobre as realidades retratadas e as suas memórias sobre elas. O filme e a sua leitura confirmam-se como objetos eminentemente sociais e relacionais.

Vida activa - a voz do operário
Susana Nobre
(Portugal/Terratreme Filmes)

-

Esta comunicação tem por objectivo apresentar e discutir a experiência da realização de um filme sobre o trabalho. Durante o período de 2007 e 2011 desempenhei as funções de Profissional de Reconhecimento e Validação de Competências num processo de educação de adultos que estava a ser posto em prática no Programa Novas Oportunidades. Este programa tinha uma vertente baseada no reconhecimento e certificação escolar das aprendizagens realizadas fora da escola. Nestas sessões homens e mulheres pensavam e discursavam sobre a sua trajectória de vida, as condições que determinaram a sua existência e a sua dificuldade em existir. Falavam da sua formação, da sua experiência profissional, das suas origens, produzindo uma pluralidade de pontos de vista sobre a escola, a cidade, o campo, a família, o mundo operário e o universo do emprego. Ao longo deste período filmei o meu posto de trabalho, o que resultou no filme Vida Activa (2013). Neste filme a dimensão do trabalho como actividade fundadora da história de vida irrompe pela palavra que os procedimentos formais, as actividades, os guiões técnicos fazem despoletar. A representação do trabalho não se dá na sua visibilidade mas pela palavra que transporta e concentra a descrição da vida material e física do trabalho, a cadência do percurso profissional e a perplexidade de toda uma classe trabalhadora face ao fim do trabalho tal como o conheceram.

Respondente: Silvestre Lacerda
(Portugal / Arquivo Nacional
Torre do Tombo)

Poéticas dos Encontros: coletivos audiovisuais como meios que rompem a homogeneidade política e temática das máquinas mediáticas
Vanessa Maia Barbosa de Paiva
(Brasil/UFSJ)

-

Esta pesquisa se destina a estudar o protagonismo dos coletivos audiovisuais que se constituem como acontecimento emergente na área de produção de conteúdos contemporâneos. O acontecimento aqui mencionado instala uma fissura capaz de promover uma mutação que conduz a uma nova distribuição entre o bom e o mau, o deleitável e o insuportável. O locus básico de investigação dessa pesquisa será as produções audiovisuais do coletivo Sem Eira nem Beira, formado por alunos do Curso de Comunicação Social e Jornalismo, residentes em São João del-Rei (MG), Brasil. No caso específico dos resultados preliminaries a produção da série de videos Poéticas dos Encontros, realizada com moradores da cidade de São João del-Rei. Com o estudo, pretendemos compreender quais são os tipos de produção que estão sendo realizadas pelos componentes do coletivo, quais as linguagens utilizadas e como, no momento dessa produção, os graduandos de Jornalismo enredam saberes e fazeres que pretendem romper com a homogeneidade temática e política das máquinas mediáticas, sobretudo a televisão. Utilizamos a pesquisa bibliográfica, que embasou o percurso teórico/prático, e a análise dos produtos audiovisuais produzidos pelo coletivo. Acreditamos que estes estudos e análises nos ajudam a entender quais são as linhas de fuga que foram utilizadas pelos alunos/produtores para driblar o engessamento da produção de audiovisual que tem visibilidade, essencialmente, na televisão.

Revisitando ditaduras: memória, história e subjetividade
Denize Correa Araújo
(Brasil/UTP)

Vítor Reia-Baptista
(Portugal/UAlg)

-

A proposta desta pesquisa é analisar filmes contemporâneos que tenham por tema a representação de períodos ditatoriais. Do Brasil, são analisados dois longas, Hoje, de Tata Amaral e Repare Bem, de Maria de Medeiros. Enquanto o primeiro, ficcional, evoca o final da ditadura e o inicio de uma nova vida para a protagonista, o segundo, documentário, enfoca a anistia pós-ditadura brasileira, ditadura que, em 2014, celebra seus 50 anos. De Portugal, são também analisados dois longas, ambos sobre a ditadura de Salazar. O filme Fuga, de Luis Filipe Rocha, ficcional baseado em fatos reais, e o documentário 48, de Susana de Sousa Dias, com fotografias de cadastro de prisioneiros políticos, exibem imagens fortes que enfatizam a problemática de um período que marcou profundamente a história de Portugal. Ambos, Brasil e Portugal, mais uma vez interconectam seus períodos históricos. Os objetivos desta pesquisa, geral e específico, expressos no subtítulo desta proposta, são, em primeiro plano, refletir como as ditaduras serão lembradas, considerando que no futuro não haverá testemunhas que as vivenciaram, e que só a memória e a história poderão recontá-las. Além disso, é mencionado o papel relevante da subjetividade. Como referenciais teóricos, serão adotados os conceitos de memória e subjetividade de Beatriz Sarlo, a relação entre história e memória de Jacques Le Goff e as considerações de Hans-Georg Gadamer sobre a metodologia dialética.

¿Calidad cinematográfica y Dictadura? El caso de Luis García Berlanga Ignacio Lara Jornet
(Espanha/UMH Elche)

-

En la investigación analizaremos cómo el cineasta español Luis García Berlanga (1929- 2010) idea, junto al guionista Rafal Azcona, una serie de artimañas y de estrategias determinadas con la finalidad de evitar la férrea censura española. Además de conseguir ese cometido, es decir, evitar los cortes y la eliminación de secuencias, escenas y detalles tanto del guión previo como de la visualización posterior, distintos estudiosos del cine de España y en concreto del maestro Luis García Berlanga, sostienen la teoría de que las películas de mayor calidad realizadora, guionística y de crítica internacional, son aquellas que se ruedan bajo el yugo de la Censura y la Dictadura. Si tenemos que tipificar la filmografía de Luis García Berlanga, podríamos hacerlo de varias maneras: las de blanco y negro o color; aquellas en las que participa Azcona como guionista o no; o aquellas que están rodadas en tiempos de Dictadura franquista (1936-75) y las posteriores o Democráticas. Habría que incluir en las primeras las del difícil periodo de Transición hacia la Democracia porque no se debe olvidar que la Censura en España desaparece ya entrados los años 80. Si tomamos como buena esta última clasificación, comprobaremos que las películas con mayor reconocimiento, taquillaje y admiración por parte de estudiosos e investigadores de todo el mundo se corresponden con el periódico dictatorial. Entonces, ¿son mejores las películas que se ruedan con la presión censora y con el peligro de la represión?

A memória fabulada
e as histórias do mundo

Maria Henriqueta Creidy Satt
(Brasil/PUC-RS)

-

Sob perspectiva da memória fabulada e do testemunho, matizados por histórias banais, o foco desta comunicação é desenvolver uma reflexão acerca do atual cinema contemporâneo brasileiro que opera em um registro híbrido, investindo na mestiçagem entre o real e o imaginário, o documentário e a ficção. Para fins de análise desse campo conceitual convoco A cidade é uma só?, 2013, de Ardiley Queirós que narra a construção de uma cidade periférica, em 1971, no distrito de Brasília. Uma trama que mescla rememorações e o cotidiano das personagens. Nesta análise, adoto a noção de história, constituída no "tempo-agora" e "escovadas a contrapelo" (Benjamin) nas lembranças e vivências das personagens. Articulada a essa noção, aproprio-me do conceito de potência do falso, que "substituí e destrona a forma do verdadeiro" (Deleuze) e que em A cidade é uma só? atravessam a narrativa, as protagonistas, as imagens de arquivo e até mesmo o estatuto da obra, definida como documentário, pelo diretor. A exemplo de outros filmes brasileiros que atuam no regime das narrativas híbridas, o filme de Queirós estabelece um diálogo com Moi, un noir, de J. Rouch, 1958, que instaurou a dramaturgia do imaginário e da fabulação, elevando a memória e a imaginação ao estatuto de documento (Satt). Contudo, aderindo a um espírito do tempo, essa atualização se dá de forma subvertida, com um investimento nas estratégias da ficção e na indiscernibilidade entre os registros.

B

21 maio
11h30 — 13h15

Luanda, Cidade Feiticeira não era um filme turístico: turismo e colonialismo nos documentários coloniais portugueses dos anos 1950, 60 e 70

Sofia Sampaio
(Portugal/CRIA-IUL)

-

A partir da análise de filmes visionados no ANIM (Luanda, Cidade Feiticeira, de Ricardo Malheiro; São Paulo de Luanda, de António de Sousa; Férias em Lourenço Marques, de Miguel Spiguel; Safrique Safari, de Faria de Almeida, entre outros), bem como de entrevistas inéditas a técnicos que trabalharam em alguns destes filmes, a minha comunicação procura interrogar o documentário colonial (sobretudo em Angola e Moçambique), nos anos 50, 60 e 70, na sua dimensão turística. Quando é que o filme colonial foi (também) 'turístico'? Em que sentido é que estes filmes se destacavam (ou não) dos modelos que se faziam e mostravam na metrópole? De que forma o projecto turístico servia o projecto colonial? Trata-se de uma investigação em curso, que está a ser desenvolvida no âmbito do projecto "Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português" (referência EXPL/IVC-ANT/1706/2013), financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES.

Caça à Zebra com carro: Mobilidade, técnica e atracções no filme Deserto de Angola (1933)

Gonçalo Mota
(Portugal/CRIA-IUL)

-

A partir do filme Deserto de Angola de 1932, 8'11'', filmado por César de Sá e realizado por António Antunes da Mata no âmbito da Missão Cinegráfica a Angola, proponho uma reflexão sobre as relações evidentes neste fragmento, entre cinema (imagens em movimento), o automóvel (técnica de mobilidade) e a percepção cinematográfica da paisagem (panorama, travelling). O estudo deste fragmento levanta também questões sobre o encontro entre o investigador e os arquivos fílmicos, as questões de classificação, o visionamento de peças isoladas dos seus contextos de produção e exibição, assim como do olhar subjectivo do investigador sobre o material fílmico em análise.Esta apresentação insere-se no âmbito do projecto exploratório "Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português" com referência EXPL/IVC-ANT/1706/2013, financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES.

Imagens em trânsito: a experiência da viagem no cinema doméstico e nos travelogues

Thais Continentino Blank
(França/Paris 1)

-

No início da década de 1930 a família brasileira Alves de Lima partiu em viagem de férias para a Europa levando na bagagem uma câmera Kodak e alguns rolos de filme 16 mm. Ao retornar para casa no luxuoso bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo, os Alves de Lima puderam pela primeira vez dividir com os amigos e parentes as imagens em movimento que traziam do "mundo civilizado". Ao filmar a jornada os Alves de Lima repetiram um gesto já conhecido do cinema, o filme de viagem ganhou nome no início do século XX, quando em 1903 o empreendedor americano Burton Holmes anunciou a projeção de seus travelogues. Em artigo intitulado "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" (1996), a teórica americana Patrícia Zimmermann analisa as influências desse gênero cinematográfico sobre a produção amadora em situação de viagem. Nesta comunicação propomos revistar essa aproximação a partir de um corpus constituído por filmes domésticos brasileiros da primeira metade do século XX. Nos interessa investigar até que ponto é possível reconhecer similaridades entre os travelogues dos primeiros tempos e as imagens produzidas pelas famílias brasileiras.

Filmes de família e cidade: construção de um lugar de memória possível

Maíra Magalhães Bosi
(Brasil/UFRJ)

-

O curta-metragem ensaístico Supermemórias, do cineasta brasileiro Danilo Carvalho (2010), é composto, exclusivamente, por imagens de filmes de família em formato super 8, rodadas entre as décadas de 60 e 80, na cidade de Fortaleza (Ceará, Brasil). Apesar de se voltarem para acontecimentos da esfera de vida íntima (aniversários, nascimentos, passeios, etc.), esses filmes amadores também preservam vestígios de um passado recente da cidade que lhes serve de pano de fundo – uma Fortaleza que já não é mais. Devido às constantes transformações visuais que tem sofrido, em nome de um futuro que nunca chega, Fortaleza se transforma, aos poucos, em uma ruína de si mesma. Por sua vez, os filmes de família, desarquivados para o projeto Supermemórias, trazem à tona uma memória latente dessa cidade. Partimos da premissa de que um filme de família é um documento histórico relevante não apenas para a elaboração de lembranças familiares como também para conjecturar uma memória coletiva. Assim, nesta comunicação, buscaremos entender como esses filmes de família de Fortaleza constroem lugares de memória possíveis para uma cidade que, imersa em constantes transformações visuais, ameaça desaparecer.

Isabel Noronha e Vivian Altman: quando o cinema abraça o real

Sílvia Vieira
(Portugal/CIAC-UAlg)

-

A produção cinematográfica em Moçambique depende de um sistema de financiamento muito frágil, ancorado em apoios externos das organizações internacionais com interesses no país. E, apesar da influência destas na temática abordada nos documentários, importa realçar a originalidade e criatividade dos cineastas em abordar os mais variados temas, conduzindo-nos a pensar Moçambique, a abstrair-nos de clichés, a conhecer uma realidade outra. Esta comunicação pretende fazer uma leitura transversal desta história, convocando para a discussão os documentários de um dos nomes incontornáveis do cinema moçambicano – Isabel Noronha. A pedra angular dos seus filmes é o lado humano das realidades que a angustiam. Nos últimos anos, em parceria com Vivian Altman, recorre à imagem animada e a entrevistas para denunciar situações de exploração e abandono de crianças em Moçambique. Através da análise dos documentários Mãe dos Netos (2008), Salani (2010) e Meninos de Parte Nenhuma (2010), iremos descobrir esta realizadora de sensibilidade tocante que reflete e pensa o seu país com uma lucidez extraordinária.

O experimental no cinema português dos anos 70: António Reis, Paulo Rocha, Arthur Omar, Aloysio Raulino

Guiomar Ramos
(Brasil/UFRJ)

-

Pretendo abordar s filmes Jaime (António Reis), Pousada das Chagas (Paulo Rocha), O anno de 1798 (Arthur Omar) e Teremos infância (Aloysio Raulino), visando trazer à tona a presença de uma linguagem de ruptura no cinema brasileiro e português presente nos anos 70. Em Portugal,a radicalização surge dentro do próprio cinema novo, como na vanguarda francesa no final dos 60's. No Brasil ocorre a partir de uma nova geração pós cinema novo ou marginal, e através de outras experiências determinadas pela opção ao documentário. Os 4 filmes estabelecem conexões com a poesia, a pintura,a fotografia, a performance, o teatro. Jaime é um doente mental retratado por Reis de forma experimental: seu diagnóstico exposto em gráficos, a voz over de uma criança lê trechos de depoimento do próprio doente, intervenções sonoras sobre imagens de água. Em Pousada das Chagas a ideia de colagem é estabelecida pela precisão gestual da relação ator, performance com textos literários e arte sacra. O anno de 1798, investiga um fato histórico, a Revolta dos Alfaiates, tentativa de libertação do Brasil do julgo português, utilizando trechos de imagens de arquivo de cunho jornalístico, travellings sobre estátuas e quadros clássicos do Museu de Arte do Rio de Janeiro e a performance de uma dançarina. Em Teremos infância, o diretor fotografa ex-menor abandonado que relata suas mazelas da infância, de maneira intrigante e não-usual, transferindo o foco do rosto do depoente para imagens do em torno: o bolso de sua camisa.

Santiago, Doméstica e Babás: relações de classe em casa e em cena

Mariana Souto
(Brasil/UFMG)

-

No cinema documentário, para além dos temas e sujeitos tornados imagem, imprimem-se também as marcas da relação entre documentaristas e documentados. Tais marcas podem ser remetidas a um importante elemento que muitas vezes se coloca entre as duas pontas da câmera: a diferença de classe social. Esse modulador das relações pode ser encontrado em diversos cinemas – desde A saída dos operários da fábrica (1895), feito pelos donos da indústria Lumière registrando seus próprios empregados, o cinema se funda nessa relação de poder em que quem detém a câmera geralmente também detém um poder econômico e social – mas se faz especialmente relevante no Brasil, país de acentuada desigualdade de renda e conflitos (ora agudos ora velados) entre as diferentes classes. Analisaremos três filmes brasileiros: Santiago (2007), de João Moreira Salles, recebe o nome do ex-mordomo da família do diretor; Babás (2010), de Consuelo Lins, é nomeado pelas profissionais que cuidaram da cineasta, de seus filhos e amigos; e Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012) é batizado pelas profissionais que são filmadas, sob encomenda do diretor, pelos filhos adolescentes de seus patrões. Apesar de muitas diferenças, são filmes sobre empregados vistos pelo olhar do empregador, o que parece deixar traços em sua mise-en-scène e montagem. Até que ponto as posições de patrão/empregado se aproximam ou se distanciam das de documentarista/ documentado? Até que ponto relações de poder anteriores ao filme marcam sua escritura?

Cinemas em português: a direção de arte na narrativa visual cinematográfica

Nívea Faria de Souza
(Brasil/UERJ)

-

Este trabalho pretende reconhecer a caracterização cênica como recurso da narrativa visual usado na criação da arte cinematográfica, e que visa tornar o espectador cumplice, invocando memórias, explicitando valores culturais e sociais de lugares e personagens. Os recursos e conceitos próprios da utilização da imagem empregados na direção de arte e na criação de figurino reforçam a construção estética da narrativa. Através de uma análise semiótica, baseada nos estudos de Roland Barthes, pretende-se compreender a carga simbólica dos objetos e as escolhas da direção de arte e do figurino nos filmes O Testamento do Senhor Napumoceno (Francisco Manso, 1997), O Filme do Desassossego (João Botelho, 2009) e Vingança de uma Mulher (Rita Azevedo Gomes, 2011), traçando, assim um sistema de significações presentes nestas obras e destacando a fundamentalidade da construção imagética para a edificação da narrativa.

Como pode o corpo? Pensando o corpo, a existência/resistência a partir da narrativa documental. Do kuduro ao funk

Laís dos Passos Lara
(Brasil/UFF)

-

"Sofrimento na cidade aumentou criatividade" (Dog Murras). Começo essa proposta de comunicação com a frase do cantor angolano de Kuduro, Dog Murras, para fazer entender inicialmente uma proposta que relacione, a partir da narrativa documental, o corpo, a cidade, a periferia, o audiovisual, a memória e identidade. As formas de existir desses corpos, como são disciplinados e colocados a margem da sociedade, ou do que seria o modelo social. Pensar as periferias como docilização dos corpos, mesmo ainda nos dias de hoje. O cerceamento e as formas de resistir, neste caso das narrativas, através da música, da arte. Neste trabalho busco pesquisar e expor as similitudes e distinções dos corpos residentes nas periferias de Angola, na cidade de Luanda, e do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, que estão representados, se assim podemos dizer, em narrativas documentais. Neste caso, trabalharei as narrativas que documentam as músicas originadas das periferias das cidades supracitadas. A arte como efeito e resultado às formas da narrativa. Buscarei fazer uma leitura desses corpos periféricos para a partir de então, iniciar um estudo comparativo no que diz respeito a uma possível identidade local-periférica, nacional, supranacional.

Xavier, Ruínas e João Bénard da Costa: a experiência da ruína e o trabalho da morte em Manuel Mozos

Luís Mendonça
(Portugal/FCSH-UNL)

-

Xavier demora 11 anos a estrear comercialmente em Portugal. No filme estão contidas, como que numa ruína, a memória histórica de todo o cinema português contemporâneo e os principais traços do cinema de Mozos. Este filme tão esquecido quanto sobre o esquecimento, que é em si frágil, fragmentário, inacabado, provoca uma releitura menos literal de uma obra mais recente de Mozos, que justamente se fez intitular Ruínas. Ao mesmo tempo, no filme assombrado pelo fantasma do cinema, João Bénard da Costa: Outros amarão o que amei, em cada imagem põe-se em prática as palavras do eterno programador de cinema quando evocava o efeito que as fotografias de antepassados lhe suscitavam: "a morte a trabalhar". A fotografia, como já vira Kracauer, era o domínio da ruína, simultaneamente potência e definhamento da memória humana. À imagem do anjo da história benjaminiano, é em direcção aos escombros do passado que o cinema de Mozos abre as asas, lutando, talvez em vão, contra o esquecimento e a sua condição precária, isto é, ruinosa.

A alcova interminável: Bressane e o mar

Fábio Camarneiro
(Brasil/UFES)

-

Uma das imagens mais recorrentes no cinema de Júlio Bressane é a do mar: o Oceano Atlântico ou da Baía de Guanabara, vistos a partir da cidade do Rio de Janeiro, aparecem em praticamente toda a sua filmografia. Além da arte marinha, essa presença remete à literatura. Especialmente a Moby Dick, de Herman Melville, que narra a história do capitão Ahab e sua obsessão pela baleia branca que lhe extirpou uma das pernas. A baleia branca é citada em Tabu (um trecho do romance de Melville é recitado em um prostíbulo) e, em "Filme de amor", o animal marinho é recriado dentro de um quarto, com um lençol branco, a fazer as vezes de cauda, preso ao corpo da atriz. A baleia, por não abandonar os pensamentos de Ahab e guiar suas ações, é presença, mas também ausência: o membro amputado, a perna postiça do capitão Ahab, a fantasia da castração. Em Bressane, o mar está presente em quartos, em prostíbulos. O elemento sexual se torna explícito, como no poema de Haroldo de Campos "ahab desce o arpão/ o orgasmo da giganta entorna o céu/ na linha do horizonte". O mar se transforma em alcova. Lugar da obsessão, do encontro sexual, do acerto de contas com uma ausência constitutiva. Bressane, apoiado no modernismo brasileiro, pensa em um país que "nunca existiu" e que, por isso mesmo, "sempre existirá". Para o cineasta, o mar é lugar de certa figuração do Outro: o navegador (Ahab, mas também Cabral, Vasco da Gama ou Américo Vespúcio) obcecado em encontrar a baleia branca – ou um Novo Mundo.

A noção de Autobiografia na obra de Ross McElwee

Gabriel Kitofi Tonelo
(Brasil/UNICAMP)

-

Esta apresentação tem como objetivo explorar a noção de Autobiografia na obra do cineasta estadunidense Ross McElwee. Nascido em 1947, McElwee começa a filmar na década de 1970 e continua em atividade. Sua obra particulariza-se dado o afinco com o qual o diretor debruçou-se em um processo autobiográfico continuado, perpassando mais de três décadas e o desenvolvimento de sete longas-metragens até o momento. Analisaremos a maneira através da qual a metodologia e a estilística empregada por McElwee em seus filmes contribuem para a escrita Autobiográfica do diretor. Seus filmes inserem-se no contexto ideológico do MIT Film Section da década de 1970, onde cineastas como Ed Pincus e Richard Leacock meditavam acerca das possibilidades introduzidas pelo Cinema Direto em relação à Autobiografia fílmica. Para além disso, outro pilar da narratividade de McElwee é calcado em uma noção de "escrita" bastante rebuscada, que aproxima-o de algumas reflexões acerca do "Filme-Ensaio" e, também, abre questionamentos acerca da temporalidade narrativa de seus filmes. Observaremos esta ideia de Autobiografia "continuada" da obra de Ross McElwee, bem como da estilística e da narratividade de seus filmes, à luz de autores do campo da teoria da Autobiografia literária (James Olney, Georges Gusdorf) como da Autobiografia fílmica (Scott MacDonald, Jim Lane e Michael Renov).

Federico Fellini: un grande architetto?
Anabela Dinis Branco de Oliveira
(Portugal/UTAD)

-

No percurso cinematográfico de Federico Fellini, conquistar diálogos entre cinema e arquitetura é analisar espaços ou planos? Que fronteiras identitárias podem ser estabelecidas entre o cinema de Fellini e a arquitetura? O edifício torna-se, no corpus fílmico, uma obsessão inexorável de uma intriga ou o espaço estético de uma técnica de montagem? Em Fellini, os espaços arquitetónicos são projetos ou protagonistas? Cidades, aldeias e edifícios tornam-se oficinas de um intenso diálogo entre as duas artes? São espaços de reflexão cinematográfica ou espaços de análise arquitetónica? Os enquadramentos e os planos de Fellini definem a cidade arquitetónica ou a cidade cinematográfica? A arquitetura em Fellini torna-se numa arte de movimento espacial e de sequências temporais? Projeta, nos espaços que cria, as caricaturas arquitetónicas fellinianas? Existe, na sua obra cinematográfica, a inevitabilidade do espaço arquitetónico? Um conjunto de questões, um diálogo entre Fellini, Jean Nouvel e Ricardo Porro e um percurso pelas cidades, praças, caves, estúdios, labirintos de ferro, salas de cinema, escadas e corredores de Otto e mezzo (1963), Roma (1972), Amarcord (1973), Prova d'orchestra (1979), La Città delle donne (1980), E la nave va (1983) e Intervista (1988). A câmara de Fellini percorre os espaços e regista o olhar e os esboços de um cineasta arquiteto?

Cinema pro-am: para uma nova modalidade de produção cinematográfica do tempo do digital
Marta Pinho Alves
(Portugal/ESE-IPS)

-

Ao longo de grande parte da história do cinema, foi frequentemente fácil estabelecer a distinção entre uma forma de produção cinematográfica, entendida como profissional, e outra, considerada amadora. A diferenciação era efetuada mediante a evocação de elementos particulares associados a cada tipologia. No momento contemporâneo, face à intervenção da digitalização, esta oposição tende a esbater-se. As duas categorias contaminam-se ou mesclam-se, criando, assim, uma nova categoria híbrida. À modalidade de produção cinematográfica que permite ao cinema assumir em simultâneo características e tropos dos dois territórios, antes aparentemente incompatíveis, chamamos cinema pro-am. Esta designação adota um termo já comum para a fusão entre os conceitos amador e profissional, composto pela justaposição da abreviatura dos vocábulos que os nomeiam. Para compreendermos a origem deste conceito, recorremos, a uma breve incursão histórica em que procuramos caracterizar as duas tipologias de produção, no sentido de identificar as características particulares que, ao longo do tempo, lhes foram atribuídas e contribuíram para as definir. Seguidamente, identificamos as transformações operadas, contemporaneamente, no território do cinema, que aparentam contribuir para a sua indistinção. Terminamos com a alusão a exemplos integráveis na nova categoria.

Universos cinematográficos ou a nova obra de arte total

Ana Cabral Martins
(Portugal/FCSH-UNL)

-

O conceito de "convergence culture", segundo Henry Jenkins, está ligado à coexistência contemporânea de múltiplos média, onde o fluxo de conteúdo entre eles se move fluidamente. Esta convergência cultural é o resultado de uma convergência corporativa que deixa de encarar o produto da indústria cinematográfica enquanto "filme" passando a encarar como "filmed entertainment". Por sua vez, convergência dá lugar à existência e popularização de narrativas "transmedia" ou seja, de narrativas que se desdobram por múltiplas plataformas mediáticas. A análise do lugar do cinema neste novo paradigma da cultura de convergência é essencial, dado que a nova forma de produção de "filmed entertainment" transforma a narrativa cinematográfica numa metáfora e num reflexo da maneira como os próprios média convergem ao serviço de narrativas que não estão circunscritas a um único meio de comunicação. A minha proposta visa analisar, em primeiro lugar, "blockbusters" e "blockbuster franchises" enquanto objetos que correspondem ao conceito wagneriano de "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk), e, em segundo lugar, a maneira como as várias franchises de filmes se estão a aproximar, cada vez mais, de narrativas "transmedia" (Transmediagesamtkunstwerk) ao tentar construir universos narrativos cinematográficos. O exemplo contemporâneo mais ambicioso é o "Marvel Cinematic Universe" da Marvel Studios/Disney.

No Reflex: ambivalência da imagem pós-hermenêutica

Vania Baldi
(Portugal/UA)

-

A tecnologia digital abriu caminho a uma vocação não representativa da imagem fotográfica. Desde que o morphing tornou- se uma variável constante e implícita do processo de edição e fruição das imagens digitalizadas transformou-se a relação com o seu referente (o mundo real). O darwinismo tecnológico no ecossistema da comunicação visual determina uma reconfiguração do contrato de fruição entre o mundo fotografado, o fotografável, quem fotografa e os seus fruidores. Mesmo assim, as fotografias continuam a desempenhar funções estéticas e epistémicas que capturam a atenção dos observadores na medida em que as suas imagens são pensadas como elementos de projetos culturais mais abrangentes. Se a imagem fotográfica digital parece pôr em crise o seu tradicional estatuto documental não deixa, todavia, de testemunhar uma intenção e um gesto, ainda que sempre mais canalizados e retraduzidos pelos softwares tecnológicos. As fotografias deixam de congelar e espelhar a realidade (como dizia Umberto Eco), e se tornam constitutivas dos acontecimentos fotografados e imaginados. Através da análise de algumas tendências no uso e na difusão quotidiana de imagens digitalizadas avaliar-se-á a resistência ou o colapso hermenêutico no seio da saturação icónica na qual estamos mergulhados.

Contaminações imagéticas: uma breve análise dos vídeos virais

Aglair Bernardo
(Brasil/UFSC)

-

A proposta de comunicação procura realizar uma breve reflexão sobre os vídeos virais, entendendo-os como um fenômeno cultural no universo audiovisual contemporâneo. A designação vírus, apesar de ser um termo oriundo do universo médico, empregado comumente para caracterizar uma situação patológica e que merece tratamento em busca de cura; tem sido, por outro lado, usada para caracterizar a dinâmica de objetos virtuais, cuja rápida propagação entre os usuários da internet permite compará-lo a um surto epidêmico. Os vídeos virais podem, nesse aspecto, ser entendidos como fenômenos culturais de características complexas, abrigados sob um conjunto maior de questões e que remetem aos processos de excitação, de produção e de circulação de sentidos no ambiente do universo audiovisual e da paisagem midiática contemporânea. Dentre elas, destaco a relação entre público e privado. A web, teia na qual se irradiam os virais, inscreve-se, assim, como um lugar/tempo privilegiado para a compreensão de modos dos mais variados de construção de socialidades nos dias atuais. De sua condição negativa, um mal a ser eliminado do corpo, justamente por ser tido como perigoso e agressivo, o adjetivo viral torna-se e pode ser percebido como um conceito de saudável. O termo, neste ensaio, é percebido em sua condição positiva, entendendo a contaminação sob a perspectiva das trocas e compartilhamentos e de um estar junto, ainda que provisório e efêmero.

Narrativas fundacionais cinematográficas nas ditaduras argentina e brasileira

Ignacio Del Valle Dávila
(Brasil/USP)

-

No começo dos anos 1970, na Argentina e no Brasil, se estréiam superproduções cinematográficas (para os parâmetros nacionais) sobre os respectivos processos de Independência. Esses filmes tiveram o apoio das ditaduras dos seus países. Com eles, as autoridades argentinas e brasileiras buscaram veicular discursos nacionalistas, que usaram as narrativas fundacionais para legitimar a ideologia dos seus governos. Nesta apresentação, propomos uma análise comparativa de El santo de la espada (Leopoldo Torre- Nilsson, Argentina, 1970) e Independência ou morte! (Carlos Coimbra, Brasil, 1972). Trata-se dos dois principais filmes desse ciclo de cinema histórico do ponto de vista da produção e do sucesso de público. Ambos constroem relatos fundacionais nos quais as relações amorosas vividas pelos heróis das Independências (San Martín e D. Pedro I) servem de metáfora do nascimento da nação. Porém, essa metáfora melodramática funciona de maneira oposta em cada uma dessas produções. No caso argentino San Martín encarna uma retidão moral da qual a ditadura pretende ser herdeira. Já no caso brasileiro, as infidelidades de D. Pedro I encarnam o "pecado original" do malandro brasileiro, do qual a modernização autoritária proposta pela ditadura pretende ser o remédio. Esse cinema histórico nunca foi estudado sob uma perspectiva comparada, que permite uma melhor compreensão das suas particularidades, mas também dos pontos em comum em ambos contextos cinematográficos.

Setembro chileno (1973): um olhar estrangeiro no cinema da solidariedade internacional

Carolina Amaral de Aguiar
(Brasil/USP)

-

Após o golpe de Estado no Chile, em 11 de setembro de 1973, muitos realizadores estrangeiros que acompanhavam com entusiasmo o governo da Unidade Popular se engajaram em denunciar a violência empregada pela ditadura. Entre os documentários que se ocuparam do tema, destacam-se aqueles rodados no Chile sob a repressão. Setembro chileno (1973), dos realizadores franceses Bruno Muel e Théo Robichet, foi um dos primeiros documentários a serem gravados naquele país no contexto do pós-golpe. A hipótese central desta comunicação é a de que a condição de estrangeiro favoreceu que esses cineastas conseguissem captar imagens inacessíveis aos realizadores chilenos, recorrendo a métodos diversos para filmar lugares interditados pela repressão e subvertendo espaços abertos muitas vezes pelos próprios militares. A credencial de "imprensa internacional", por exemplo, favoreceu que o filme incluísse imagens feitas no Estádio Nacional e em seu exterior, bem como durante o enterro de Pablo Neruda (primeira manifestação pública contrária à ditadura). Investigar essa "condição estrangeira" exige também, em termos metodológicos, verificar as estratégias audiovisuais empregadas e sua relação com o discurso narrativo de Setembro chileno. Pretende-se apontar particularidades desse "olhar francês" sobre a Unidade Popular e sua queda, relacionando-o aos contextos históricos e políticos dos dois países em questão.

Había una vez una ciudad sin voz: Estado de Excepção e Voz em La Antena

Nuno Miguel Neves
(Portugal/CLP-UC)

-

La Antena, de Esteban Sapir, é um filme argentino de 2007. Revelando uma clara inspiração orwelliana, a sua acção passa-se numa cidade distópica na qual todas as pessoas, à excepção de uma cantora, perderam a voz. Mistura de cinema noir e cinema mudo, fortemente inspirado pela cinematografia expressionista alemã mas fazendo também várias referências a uma determinada história do cinema - Le voyage dans la Lune de Georges Méliès, Metropolis de Fritz Lang ou Mulholland Drive de David Lynch entre outros, o filme, alegoria apocalíptica de matiz crepuscular é um retrato contundente de regimes totalitários e do poder dos meios de comunicação de massas. Pela forma como trata as diferentes materialidades da linguagem, La Antena presta-se a uma análise aprofundada sobre a forma como são desenhadas as relações entre voz, poder e tecnologia para as quais iremos aqui olhar a partir de Michel Foucault mas também do conceito do Estado de Excepção de Giorgio Agamben. Pretende-se, a partir deste caso, reflectir sobre a forma como a voz é tratada no cinema recorrendo-se também a outros filmes como Mr. Smith Goes to Washington, filme de Frank Capra de 1939, ou ainda Fail Safe, filme de Sydney Lumet de 1964.

Getulio Vargas para o grande público: uma análise da minissérie Agosto (1993) e do filme Getulio (2014)

Mónica Almeida Kornis
(Brasil/FGV)

-

Figura central da história republicana brasileira, o ex-presidente Getulio Vargas teve sua história registrada em alguns documentários e sua imagem circula há décadas na mídia impressa, alternando sua faceta ora autoritária ora democrática. Já a ficção representou Vargas exclusivamente no momento final de sua vida, no modelo do filme noir (Agosto) e de um thriller político (Vargas), cujo enfoque se voltou para sua luta contra a crise política que o levou ao suicídio. Analisar como se deu essa representação nessas narrativas é o objetivo desta comunicação.

21 maio
16h30 — 18h15

Entrevistando cientistas sociais de países da CPLP: observações sobre a constituição de um acervo audiovisual

Celso Castro
(Brasil/FGV-CPDOC)

Arbel Griner
(Brasil/FGV-CPDOC)

-

O objetivo da apresentação é discutir a utilização do vídeo em entrevistas de História Oral. A base empírica é constituída por um projeto que envolveu cerca de 200 horas filmadas de entrevistas de história-de-vida com cientistas sociais brasileiros e de países da CPLP (Comunidade de Países de Língua Portuguesa). Este projeto foi desenvolvido desde 2008 na Escola de Ciências Sociais da FGV (CPDOC), em parceria, em Portugal, com o ISCTE/IUL. O acervo documental produzido tem sido regularmente tornado público através da internet (www.fgv.br/cpdoc/cientistassociais). Serão discutidas questões relacionadas: à seleção dos entrevistados; à interferência do vídeo nas entrevistas; as adaptações técnicas necessárias quando comparadas ao registro somente em áudio; e os procedimentos adotados para a edição e disponibilização das entrevistas. (Obs: co-autoria com Arbel Griner (FGV/CPDOC).

"O que é um filme turístico?" Uma viagem desde o arquivo fílmico até à construção de uma base de dados

Sérgio Bordalo e Sá
(Portugal/CRIA-IUL)

-

Esta comunicação parte da construção de uma base de dados sobre o filme turístico português no período 1896-1980, no âmbito do projecto "Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português" (EXPL/IV-C-ANT/1706/2013, financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES), tendo por base o arquivo fílmico da Cinemateca Portuguesa (ANIM), para fazer um questionamento sobre o que é um filme turístico. Por outras palavras, como é que de um arquivo geral, com todo o tipo de filmes, com diferentes durações e diversos formatos, se extrai a informação necessária e relevante para a definição do objecto de estudo "filme turístico"? O que é que se inclui e o que é que se deixa de fora? Quais foram os pontos de partida e os pontos de chegada? Que problemas é que foram surgindo ao longo do caminho? Como é que se organiza a informação? De que modo é que uma base de dados pode responder à pergunta formulada no título desta comunicação? Que visão se pode ter acerca deste tipo de filmes a partir da informação condensada?

Documentário científico e acervos audiovisuais: arqueologia da produção brasileira

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho
(Brasil/UFRJ)

-

Esta comunicação tem como objetivo apresentar resultados de uma pesquisa que teve seu início há cerca de quatro anos e que aborda a relação entre as imagens de arquivo e o cinema científico. O desenvolvimento dessa pesquisa levou à aproximação de dois interesses iniciais paralelos. Primeiramente, a análise das práticas de apropriação de imagens de arquivo pelo cinema contemporâneo em seus gestos estéticos-políticos e a dinâmica segundo a qual toda imagem guarda um movimento, um "ato", que pode ser explorado em múltiplas camadas, sentidos e temporalidades, como afirma Comolli (2008) entre outros autores. Por outro lado, a reflexão sobre o cinema como fonte histórica, ou seja, a produção de conhecimento sobre a dimensão e o estatuto histórico da imagem em movimento. Neste caminho, nos pareceu que a dimensão documentária do cinema e do documentário científico, em particular, ocupavam um lugar especial, como Marc Ferro já apontava em seu conceito de "contra-análise da sociedade" por meio do cinema. Nessa pesquisa, analisamos um documentário dos anos 40 que trata do controle da Hanseníase no Brasil e fizemos um levantamento dos arquivos de filmes científicos brasileiros com o objetivo de formar posteriormente séries de análise. Essa análise pode contribuir para a compreensão da matriz conceitual que marcou, e ainda hoje parece marcar, o modo como documentos audiovisuais divulgam conteúdos das ciências e da tecnologia e, em última instância, como as próprias noções de "ciência" e de "científico" são reafirmadas permanentemente.

Não é sobre sapatos e o que pode uma imagem

Leandro Pimentel Abreu
(Brasil/UFRJ)

-

Em Não é sobre sapatos, instalação apresentada na Bienal de São Paulo de 2014, Gabriel Mascaro utiliza imagens supostamente produzidas por agentes de segurança em manifestações públicas. Ao deslocar a imagem dos arquivos policiais para a galeria de arte, produz um questionamento dos discursos que, de um lado, legitimam uma imagem como prova e, do outro, dá a ela a possibilidade de configurar outras visibilidades. No trabalho de Mascaro, como talvez em qualquer documentário não há a certeza de que os documentos apresentados sejam verdadeiros. Como todos os documentos, podemos somente desconfiar da sua veracidade. Podemos crer em qual contexto discursivo ele está inserido e em qual ele passa a ter legitimidade para ser produzido como prova de um acontecimento. Ao desconstruir a imagem como uma representação de algo que ocorreu, Mascaro destaca duas importantes instâncias fundamentais no valor que damos às imagens de arquivo. Uma delas em relação às forças que levaram o cinegrafista a realizar as imagens. Destaca-se de modo explícito um comando coercitivo que faz a ação do soldado cinegrafista servir de paradigma para se pensar as forças que regem a produção de uma imagem. A segunda instância é em relação às formas de circulação e de guarda dessas imagens. Seu modo de arquivamento e sua apresentação são fundamentais para determinar a sua eficácia no mundo. Desmontar essas percepções permite repensar as imagens do poder a fim de se promover outras visibilidades latentes.

Videodança, dança e autoria: algumas considerações e aproximações

Beatriz Cerbino
(Brasil/UFF)

-

A proposta desta comunicação é iniciar uma reflexão sobre as aproximações possíveis entre dança cênica e videodança tendo como ponto de inflexão a noção de autoria. Mais do que investigar como se dá a relação entre a propriedade, individual e coletiva, e a produção artística em dança, trata-se de entender como a ideia de coreografia se transformou ao longo do tempo – de notação a própria ideia de dança – e como o corpo em movimento se modificou a fim de se adequar às exigências cênicas do palco e da tela. Para tal faz-se necessário considerar o corpo para além de sua fisicalidade e perceber, a partir do conceito de corpo paradoxal formulado pelo filósofo português José Gil, como as noções de tempo e espaço são redimensionadas pelo movimento corporal. Outro importante aspecto desta discussão se relaciona com o deslocamento da noção de autor e o surgimento da função autor, conforme aponta o filósofo francês Michel Foucault (2009). E assim perceber como, na dança e na videodança, a afirmação de tal função pode (re)construir a própria ideia de coreografia.

Dança no Cinema: o Pax-de-Deux das duas artes do movimento no século XX

Maria João Casto
(Portugal/FCSH-UNL)

-

Se existem duas artes que caracterizam o século XX elas são a dança e o cinema: a primeira porque foi no início de Novecentos que se autonomizou da ópera e a segunda porque nasceu fruto dos progressos tecnológicos de 1900. Neste paper propomos identificar esta relação a partir de uma cartografia singular: como, a partir das vanguardas históricas, nomeadamente do Futurismo, o movimento reconfigurou a arte, redimensionando-a. É a partir de uma configuração da relação entre ambas ao longo do século XX que se pode traçar uma genealogia da criação artística de Novecentos. Assim, parte-se de uma abordagem feita a quando do surgimento dos Ballets Russes, em 1909 – na medida em que foi este grupo que emancipou a dança da ópera, tornando-a numa arte autónoma – e do exemplo do seu director artístico Diaghilev, que sempre proibiu qualquer filmagem da sua trupe, para traçarmos uma genealogia da presença da dança no cinema ao longo do século XX. De Red Shoes (1948), Flashdance (1983), Billy Eliot (2000) e Cisne Negro (2011) –, abordar-se-á a força e o poder de comunicação das duas artes à luz da transdisciplinaridade contemporânea.

A ópera como teatro como cinema. A propósito de The Casanova Variations (2014) de Michael Sturminger

João Pedro Cachopo
(Portugal/FCSH-UNL)

-

"I need variation, I require variation" – proferidas por John Malkovitch no início do filme, estas palavras parecem traduzir o gesto subjacente à produção de The Casanova Variations. Com efeito, operático é não só o tema do filme mas desde logo o da produção teatral que lhe serve de ponto de partida. Ambas são da responsabilidade de Sturminger e giram em torno das aventuras e desventuras do sedutor veneziano que encontraram na ópera de Da Ponte e Mozart a sua cristalização mais emblemática. Trata-se, portanto, de uma variação cinematográfica de uma variação teatral de um tema operático. Nesta apresentação, tratar-se-á de discutir a hibridez deste objecto em relação com os debates em curso sobre o cruzamento dos géneros operático e cinematográfico. Em especial, interessa-nos o facto de o filme operar um desvio relativamente a uma associação amplamente praticada e debatida: já não é a diva – martirizada, suicida, defunta – o epítome do género operático (como o é em filmes como E la nave va ou Callas forever), mas o sedutor inveterado e moribundo (encarnado por uma figura icónica do cinema). O tema fúnebre, porém, persiste: assistimos à morte e à transladação do corpo de Casanova, tal como em Fellini assistíramos à exéquias marítimas de Edmea Tetua. A atracção do cinema pela ópera – parafraseando Michal Grover-Friedlander – conhece aqui, também ele, uma variação, sendo esta que importa interrogar criticamente nos seus pressupostos e implicações estéticas.

O "concerto egoísta" de Éric Rohmer: um artista-intelectual à escuta

Marina Castilho Takami
(França/Paris 8)

-

Na obra de Éric Rohmer, a dimensão sonora possui uma importância fundamental, participando do pensamento e do modo de trabalho do autor. Ainda que usada com parcimônia e pudor, a música ocupa um lugar central nas suas preocupações. Muitas vezes é por meio da negação (neutralidade, subtração ou ausência) que o cineasta se relaciona com o universo sonoro. Busca-se neste trabalho identificar uma espécie de projeto sonoro idealizado de Rohmer através do estudo: dos curtas amadores Bérénice (1954) e Sonata à Kreutzer (1956), ambos sonorizados com o mesmo gravador utilizado nas entrevistas da revista Cahiers du cinéma; do episódio Place de l'étoile (1964), apresentado como um manifesto anti-música de filme; do primeiro longa, Signo do leão (1962), cujo protagonista é um violinista compositor; e do quarto filme da série Contos Morais (1962-1972), A Colecionadora (1967), com o qual Rohmer se consagra como cineasta e em cuja preparação flerta com a música concreta de Pierre Schaeffer. Antes de sedimentar um método de trabalho, o autor fez experimentações e elaborou regras no que diz respeito ao aspecto sonoro do filme (som direto, recusa da música de filme, autenticidade dos sons ambientes) que nortearam toda a sua produção cinematográfica. Nos anos 1980, após a arrojada adaptação em forma de comédia musical de Perceval, o gaulês (1979), Rohmer inicia a série Comédias e Provérbios, onde aplica com sistemática o método de trabalho elaborado anteriormente.

"Não querem vir para aqui ouvir música?": sons e ecos do romantismo revolucionário em Passagem ou a meio caminho e Ninguém duas vezes, de Jorge Silva Melo

Pedro Boléo Rodrigues
(Portugal/INET-MD)

-

Os dois primeiros filmes de Jorge Silva Melo como realizador fazem da música um elemento primordial. Ela é usada de forma consciente como ponto de cruzamento e central de energia carregada de sentidos. De formas bem diferentes, os seus primeiros filmes dos anos 80 usam abundantemente a música, incluindo música original de compositores heterodoxos como Paulo Brandão (Passagem ou a meio caminho) e Hans Werner Henze (Ninguém duas vezes), mas também músicas pré-existentes de diferentes origens, desafiando tempos e convocando memórias próximas e longínquas. Silva Melo busca nestes filmes, entre outras ligações, fios perdidos do romantismo revolucionário para entender e enfrentar o presente do pós-25 de Abril. A música e o som têm aqui um papel fundamental que importa compreender, do Beethoven de Passagem aos telefones da desilusão revolucionária de Ninguém duas vezes.

O cinema fotografado de Paolo Gioli

Monise Nicodemos
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Após La jetée de Chris Marker, muitos cineastas decidiram realizar filmes à partir de fotografias, com um tom intimista ou político, retornando ao paradoxo original da invenção cinematográfica: imagens fixas que se sucedem uma apos à outra na película. A fim de discutirmos certos paradigmas que nutrem a relação entre a fotografia e o cinema, como a reproductibilidade, o dispositivo, a mobilidade, o espaço e o tempo, analisaremos alguns filmes do artista experimental italiano Paolo Gioli. Gioli, que possui uma obra marcada pela intermidialidade: cruzamento das fronteiras entre a fotografia, o cinema e a pintura, realizou alguns filmes compostos exclusivamente de fotografias: Filmarilyn (1992), Children (2008) e Il finish delle figure (2009). A intenção dessa conferência será então, em um primeiro momento, de retraçar o quadro histórico da passagem da imagem fixa ao movimento, analisando à decomposição do movimento à partir do dispositivo de Étienne-Jules Marey. Em que medida é possível encontrar um ponto de contato entre a cronofotografia de Marey e o trabalho de reanimação de imagens fixas feitos nos filmes de Gioli? Em seguida, trabalharemos questões como a especificidade do fotográfico e do fílmico, o entre-imagem e a noção de montagem tendo como ponto de referência as obras citadas acima. Com esse tipo de filme podemos falar de um cinema fotografado? Qual é o papel da montagem nessas obras? Essas algumas das questões que indagaremos nessa comunicação.

Cassavetes, Pialat e Ferrara: uma ética da força

Edson Pereira da Costa Júnior
(Brasil/USP)

-

Nos filmes de John Cassavetes, Maurice Pialat e Abel Ferrara, há momentos em que somos incapazes de nos situar unicamente pelo universo dramático-narrativo. São ocasiões nas quais a movimentação, o gesto e, de um modo geral, o comportamento dos personagens escapa ao agenciamento das ações e se mostra em conformidade com leis de outra natureza. O corpo, então, já não é entidade unívoca ou estável, mas matéria (de) formada pelo embate com forças intangíveis, encarnando algo próximo ao que Deleuze repara na pintura de Francis Bacon, ao afirmar que a composição da figura humana é orientada menos pela invenção de formas que pelo desejo de captar e testemunhar a ação de forças invisíveis que agem sobre o ser. O objetivo de nossa comunicação é discutir a natureza e as formas de expressão destas forças que afetam os personagens de Cassavetes, Pialat e Ferrara, tentando entender como elas contribuem para a sensação de pregnância que envolve e confere à figura humana verdade da representação. A fim de desenvolver tal proposta, vamos nos amparar em um referencial teórico advindo das artes visuais, sobretudo autores que lidam com a representação da figura humana; dos estudos cinematográficos, com enfoque nas discussões a respeito de cinegenia; e da dança, a partir de trabalhos sobre a relação entre corpo, tempo, energia e espaço.

Antígonas no cinema: Antigone, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e Ganhar a Vida, de João Canijo

Liliana Rosa
(Portugal/IFL-UNL)

-

Esta comunicação tem como principal objectivo propor uma leitura dos filmes Antigone (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e Ganhar a Vida (2000), de João Canijo. Apesar de ambos os filmes partilharem o denominador comum de se basearem na antiga tragédia grega Antígona, de Sófocles, os resultados cinematográficos não só se desviam do texto original, como também assumem um carácter singular pela forma como cada filme trata, por exemplo, a relação entre as personagens e o décor. Falo pois de duas formas distintas de abordar a matriz clássica e de a traduzir para a linguagem do cinema, mas também, de duas formas de encenar e de reavivar o fantasma de Antígona, na luta intemporal pela justiça.

A ria na obra fílmica de Vasco Branco

Rita Capucho
(Portugal/UC)

-

Vasco Branco, cineasta amador de Aveiro, filmou muitos dos seus filmes na sua cidade. As paisagens, a arquitetura e as gentes foram a escolha do autor, que revelou na sua obra fílmica e na sua obra literária a paixão que nutria pela sua terra. Nesta comunicação, iremos analisar três filmes do realizador filmados na cidade de Aveiro, que abordam em especifico o tema da ria, que é uma imagem de marca da cidade, assim como os montes brancos, os moliceiros e os marnotos. Em Sol, Suor e Sal, o primeiro documentário do realizador de 1959, podemos observar a safra do sal, a dureza do trabalho dos marnotos e o questionamento sobre esse esforço e o futuro da atividade. No filme Gente Trigueira de 1968, o realizador mostra a vida das pessoas que trabalhavam na ria, gente de pele queimada pelo sol que sobrevivia do rendimento que retirava das atividades ligadas à ria. No seu filme mais icónico, O espelho da cidade, de 1961, Vasco Branco celebra a sua cidade. A ria é a alma da cidade de Aveiro, é a sua maior identidade, aquilo que a distingui das demais, que a torna única e especial. Nesta obra, o realizador mostra a sua cidade através do espelho que são as águas da ria, o espetador conhece a cidade pelo seu reflexo. Nas três obras, a ria parece funcionar como espelho do mundo, um espaço de reflexão e questionamento.

Subida al cielo (Luis Buñuel, 1951): un análisis cualitativo de personajes

Francisco Javier Ruiz del Olmo
(Espanha/Universidad de Málaga)

-

La película Subida al cielo (1951) de Luis Buñuel, perteneciente a la etapa mexicana del director aragonés, es un filme singular en el que una serie de variopintos personajes emprenden un viaje en autobús. El presente trabajo utiliza una técnica de metodología cualitativa y también de análisis de redes para desentrañar el mundo de los personajes y sus relaciones, a menudo mas sutiles y enrevesados de lo que a primera vista parecen sugerir; ésta es por otra parte una característica común, repetida en casi toda la filmografía buñueliana. El análisis muestra en sus resultados un reflejo visual de las obsesiones del autor, exiliado español en México, y parte de su visión de la sociedad mexicana. Asimismo se encuentran elementos temáticos del poeta Manuel Altolaguirre, amigo de Buñuel y del que partió la idea del film.

Perfiles y posturas de la crítica de cine digital en la era poscinematográfica

Horacio Muñoz Fernández
(Espanha/Universidad de Salamanca)

-

En los últimos tiempos, la crítica cinematográfica en España ha sido objeto de estudio y debate en diversos foros como festivales de cine, especiales de revista, redes sociales o másteres universitarios. Uno de los motivos que explican este creciente interés por el estudio de la crítica es la percepción generalizada de que ésta padece tanto una crisis como una revitalización favorecida por el auge de medios digitales, internet y las redes sociales. A nuestro entender, la verdadera crisis de la crítica no tiene ver con la transición de un paradigma analógico a otro digital ni con el auge del amateurismo ni la precariedad laboral en los medios tradicionales. El problema de la crítica digital es que ha dejado de ejercer su función crítica frente a determinadas obras y cineasta contemporáneos completamente alejados de las poéticas aristotélicas. Como consecuencia, en internet se perfilan tres tipos de críticos que corresponderían a las tres funciones clásicas de la crítica: el filósofo, el historiador y el periodista. Al mismo tiempo, ante la falta de consenso estético que permita valorar de manera firme lo existente, la crítica de cine digital ha adoptado diferentes posturas como son el subjetivismo pluralista, el esencialismo, el ciberutopismo, el idealismo y el romanticismo crítico. Nuestra comunicación pretende detallar y analizar esta situación de crisis y esplendor crítico, para buscar una la salida a estos problemas que afectan a la crítica de cine digital.

A experiência estética do documentário na cultura digital

Denise Liege Fraga e Klock
(Portugal/UC)

-

A era digital transformou o cinema e, entre todas as formas de imagens em movimento, o documentário foi o que sofreu uma das maiores revoluções, nunca foi tão complexo defini-lo. A tecnologia aliada a uma visão estética torna-se importante objeto de estudo na cultura contemporânea digital. Na delimitação do tema, foram escolhidos dois filmes por possuírem pontos em comum: o longo tempo de captação, a utilização de cameras DV e ambos ocorrem em situações de conflito político. O que os diferencia são as opções estéticas contrastantes, possibilitando investigar as suas interrelações com o processo produtivo, com o espectador e as questões teóricas surgidas desta emergência de produtos mestiços que provocam novos padrões e borram os limites entre amador e profissional. 5 broken cameras é um filme de compilação com imagens de Emad Burnat, cinegrafista amador e com roteiro de Guy Davivi que assinam a direção. Eles preservam a estética amadora das imagens, imagens que também são utilizadas como evidências de realidade ou de veracidade em tribunais israelenses, e as cameras adquirem propriedades de proteção física e emocional. Iraq in fragments de James Longley, diretor e cinegrafista, nos conduz por um país fragmentado através da relação de intimidade com seus não atores. Utiliza técnicas sofisticadas como color grading e transfer tape-to-film, realizando um documentário como "um espetáculo da realidade" termo definido por Elizabeth Crowie.

As Histórias em Quadrinhos e as Mídias Emergentes

Yedda Carolina Piccoli Tomazeli
(Brasil/UNICAMP)

-

Acompanhando o avanço tecnológico e a evolução das mídias digitais, as Histórias em Quadrinhos - HQs saíram do papel e assumiram novos formatos para se adaptarem às plataformas atuais, passando a dialogar com a fotografia, o cinema, a televisão, a internet e os jogos eletrônicos. Dentro desse contexto, este artigo tem como objetivo estudar a produção de HQs por meio das Mídias Emergentes, buscando analisar o curta- metragem Malária, de Edson Oda, que mescla os elementos básicos dos Quadrinhos com origami, kirigami, time lapse, ilustração com nanquim e filmes de faroeste. A análise será realizada através dos pressupostos teóricos e metodológicos da Teoria Semiótica de C. S. Peirce, identificando as estruturas narrativas que podem ser geradas através dos signos produzidos. Para observar os procedimentos de elaboração dessa produção, levaremos em conta a investigação a partir da obra realizada, buscando os vestígios deixados pelo artista no decorrer de seu processo produtivo. Diante do levantamento bibliográfico sobre a evolução das Histórias em Quadrinhos e sua migração para as mídias atuais, acredita-se que esse curta-metragem com linguagem de HQ possa ser considerado uma HQ em formato de vídeo. Os estudos sobre esse formato de produção ainda são muito escassos, principalmente no que diz respeito aos novos formatos de HQs que estão surgindo, sendo de extrema importância acadêmica comprovar tal constatação e realizar uma pesquisa a respeito dessa temática.

Patrimonializar o cinema na era digital: novos problemas, desafios e transformações

José Quental
(França/Paris 8)

-

No quadro de uma pesquisa de doutorado franco-brasileira nós buscamos estudar algumas das iniciativas que estão sendo colocadas em prática por países europeus face à dupla demanda de patrimonialização e de ampliação de acesso ao cinema frente a evolução das novas tecnologias digitais. Analisando politicas como o Film forever na Inglaterra, o Images for the future na Holanda e o Plan de numérisation du cinéma de patrimoine na França, tentamos pensar o que pode se tratar de uma revolução patrimonial. As transformações aportadas pelas novas tecnologias digitais no campo das imagens em movimento impõe um duplo questionamento: de um lado é preciso levar em conta os problemas de digitalização do patrimônio e de sua conservação – padrões, fragilidades, obsolescência etc. – de outro lado é necessário refletir sobre a cadeia de operações que conduz a patrimonialização de um objeto que vem se tornando completamente desmaterializado. Em outros termos, a emergência do digital permite nos interessarmos a condição de semióforo (Pomian: 1987) do cinema que é o objeto central de toda patrimonialização.

Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos ou a Denúncia da Política de Não-Inscrição

Adriana Martins
(Portugal/UCP-CECC)

-

Brandos Costumes de Alberto Seixas Santos é um filme de difícil categorização genológica, uma vez que alia a ficção a uma refinada utilização de material de arquivo que, ainda num período ditatorial, opera uma crítica acutilante ao regime. Neste trabalho, pretendo discutir (i) como e em que medida a utilização preferencial de arquivos fílmicos do Estado Novo contribui para criar o que Jaimie Baron (2014) denomina de "archive effect" e "archive affect" e (ii) como estes últimos, quando o regime conhece o seu ocaso, ilustram e problematizam a política de não-inscrição (José Gil), que seria um dos legados mais pesados do regime salazarista, cujos efeitos ainda hoje se fazem sentir.

O cinema nos regimes autoritários: estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950)

Carla Ribeiro
(Portugal/ESE-IPP/CEPESE/FLUP)

-

Assumindo como princípio basilar que a conexão entre o campo cultural e o poder político é uma constante na maioria dos regimes, democráticos, autoritários/totalitários, liberais, pode encarar-se esta relação em dois sentidos opostos: a arte como reflexo da ideologia de uma classe/elite dominante, que serve como obliteradora de discursos alternativos, funcionando a um tempo como instrumento de conhecimento e de construção da realidade, ou a arte como a entendia Theodor Adorno, como um poder de pressão, como uma forma de resistência, como um contra-poder. Inscrito na esfera cultural, enquanto agente da História, o cinema desde muito cedo que se apresentou como uma "arma" nas mãos dos regimes políticos. No caso da sua utilização por Estados de ideologia única, o cinema tem mesmo servido para produzir uma história institucional, a "sua história". Esta comunicação pretende ser uma reflexão sobre a instrumentalização propagandística do discurso cinematográfico, através da comparação entre o regime de Franco, em Espanha, e do Estado Novo, em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1950, procurando em concreto apreender o poder que para António Ferro (director do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que superintendia o cinema português) e para Manuel García Viñolas (do Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola) o cinema conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado.

O Cinema Português e o Trans-temporal – Entre o Mito e a Memória

Sara Castelo Branco
(Portugal/FBAUP)

-

A trans-temporalidade – ruptura da representação cronológica do tempo, cruzando passado, presente e futuro – é, intrinsecamente, cinematográfica. A identidade e a mitologia nacional convocam igualmente o trans-temporal, ao implicarem a partilha de referências colectivas que sobreviveram do passado no presente, projectando-se no futuro. Eduardo Lourenço meditou sobre esta relação histórico-mitificada, afirmando que os portugueses viveram num presente-passado e numa hiper-identidade – circunscrita literariamente por Camões, Vieira, Garrett, Herculano ou Pessoa – incorporando uma obsessão pelo passado, que co-existe com uma espera utópica pelo futuro, tal como representa o mito do sebastianismo. Apoiando-se neste contexto, esta investigação propõe uma reflexão sobre a forma como os mitos identitários – criados e difundidos pela literatura – auferiram representações imagéticas nos séculos XX e XXI, através de um cinema que construiu e desconstruiu estas mitologias, inscrevendo estâncias anacrónicas ligadas à fantasmagoria, ao sintomático, à circularidade e ao messianismo. Portanto, se houve um cinema histórico-patriótico que, ao serviço da Política do Espírito, solidificou estes mitos, posteriormente, estes iriam ser desconstruídos por uma série de películas do pós-25 de Abril; havendo, presentemente, algumas obras que lidam com a memória desta edificação-desmantelamento. Assim, espera-se que este estudo possa contribuir para uma maior compreensão da trans- temporalidade no cinema português, bem como da capacidade da imagem em edificar um património comum mitificado.

Censurados e proibidos: filmes portugueses durante o governo de Marcello Caetano (1968-1974)

Ana Bela Morais
(Portugal/CEC-UL)

-

Através do estudo da censura exercida ao cinema português, no tempo de Marcello Caetano (finais de 1968-1974), pretendo estudar o modo como era censurada a cinematografia nacional: quais os temas mais censurados? Quantos filmes foram censurados e quantos foram mesmo proibidos e porquê? Será que no início do governo marcelista houve uma abertura em relação ao que era permitido mostrar no cinema português? Estas são algumas perguntas para as quais este estudo procurará encontrar possíveis respostas, que possam ajudar a uma compreensão mais alargada desse período da história portuguesa.

Adaptación y apropiación en el cine religioso: Fátima como espacio cinematográfico-teológico

Silvia Caramella
(Inglaterra/University of Sunderland)

-

Esta ponencia quiere presentar una introducción al estudio de tres películas, de producción portuguesa, española y norteamericana respectivamente, dedicadas a las apariciones marianas ocurridas en 1917 en la pequeña localidad lusa. Fátima, terra de fé (Jorge Brum do Canto, 1943), La señora de Fátima (Rafael Gil, 1951), y The miracle of Our Lady of Fatima (John Brahm, 1952) serán analizadas a través de una lectura comparativa y contextual, como ejercicio de adaptación teológica nacional. Las tres producciones, realizadas entre las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, no sólo se prestan a una interpretación político-social – como a menudo acontece con las lecturas de las películas de temática religiosa de la época – sino que resultan interesantes como expresión de un pensamiento más estrictamente teológico. De hecho, el asesoramiento por parte de representantes de la Iglesia Católica a los autores y productores es un aspecto que necesita ser valorado como acción pastoral indirecta, encaminada a la catequesis de las masas. El objetivo principal será el del análisis de las interpretaciones de los hechos de Fátima, tal y como han sido propuestas por tres realidades nacionales, a través de sus fides qua y fides quae (la fe creída y la fe acogida).

D

22 maio
9h30 — 11h15

Diálogo dos tempos - As montagens de História do Brasil e Triste Trópico

Isabel Costa Mattos de Castro
(Brasil/UFRJ)

-

Objetos da minha pesquisa de doutorado, em curso, História do Brasil (1974, de Glauber Rocha e Marcos Medeiros) e Triste Trópico (1974, de Arthur Omar) são filmes que se constituem essencialmente através da operação de reciclagem - do gesto de apropriação e desvio de imagens pré-existentes -, explorando a potência de re-criação e re- escritura do que já existe para a construção de uma obra nova. Este trabalho pretende refletir especificamente sobre os diálogos entre tempos estabelecidos pelos filmes. Como as respectivas montagens apresentam e trabalham os diversos tempos que elas reúnem: o tempo do presente da realização, o tempo do discurso, os tempos do(s) tema(s) ou o(s) tempo(s) dos materiais? Este último é especialmente diversificado nos filmes, que reúnem arquivos de diferentes períodos, de imagens e/ou citações do século XVI a materiais contemporâneos à realização. Em outro sentido, citando a questão formulada por François Hartog - que define sua ideia de regimes de historicidade - : "De que presente, visando qual passado e qual futuro, trata-se aqui ou lá, ontem ou hoje?" Esta é uma questão central nos filmes, que estabelecem claros diálogos com seus respectivos tempos presentes e mundos extra-fílmicos. A ideia é focar a reflexão sobre os tempos, analisando os discursos que os filmes desenvolvem sobre o tema da colonização e os materiais utilizados para tal, buscando aproximar o trabalho, ao máximo, do tema específico dos arquivos coloniais proposto pelo GT.

Pequena história dos negativos da E.F.M.M

Naara Fontinele dos Santos
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Em 1909, o fotógrafo nova-iorquino Dana Merrill foi contratado com a missão de documentar a segunda grande obra de engenharia yankee fora dos EUA : a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, situada na extremidade ocidental da floresta amazônica. As imagens testemunharam ao mundo esse ambicioso projeto de inscrição da modernidade na selva. Por trás dos registros da construção, as imagens revelam múltiplas visibilidades: olhares indígenas e corpos migrantes, a chegada de estrangeiros e a expulsão de povos, o surgimento de uma cidade e a destruição da floresta. Um século depois, as fotografias anunciam outras histórias, bem diferentes daquelas que ilustraram os jornais em meados de 1910. A obra é hoje percebida como um morticínio e uma guerra da civilização técnica contra a natureza. Dessa guerra não-declarada, restaram narrativas lacunares, fragmentos de histórias, documentos, ruínas, depósitos de memórias, imagens. As imagens de Dana Merrill deram origem a fundos de arquivos, livros, documentários, telenovela e à uma oficina sobre o uso de imagens de arquivo no cinema. A presente comunicação propõe retraçar a história dessas imagens, abordando tanto o processo de transformação em arquivo e suas sucessivas reativações, quanto os gestos de apropriação e deslocamento dessas fotografias no campo do audiovisual. Através da análise de três formas audiovisuais que se apropriam desse arquivo, o objetivo é pensar a força crítica, política e "preventiva" dessas imagens.

Imagens migrantes, histórias clandestinas: tomada e retomada em Quando chegar o momento

Patrícia Furtado Mendes Machado
(Brasil/UFRJ)

-

Em 1976, a refugiada política Maria Auxiliadora Lara Barcellos, então com 31 anos, atira-se sob um trem de metrô, em Berlim Ocidental. Presa e torturada pela polícia política da Ditadura Brasileira, Dora, como era chamada, foi trocada junto a 70 presos políticos pelo Embaixador suiço sequestrado no Brasil. Viveu exilada no Chile, de onde teve que fugir. Buscou asilo no México, Bélgica, França e Alemanha, onde permaneceu na ilegalidade até o dia da sua morte. Em 1978, o cineasta Luiz Sanz, também refugiado político, produz junto ao cineasta Lars Safstrom o filme Quando chegar o momento.. Eles buscam nos arquivos da televisão sueca imagens que vieram de vários lugares do mundo para retraçar a trajetória da militante política, uma história cheia de lacunas e silêncios. Assim como os refugiados, que migram de um país a outro, as imagens migram e ganham múltiplas camadas de sentido quando montadas no filme que foi exibido na Suécia, ficou obscuro por muitos anos e, em 2014, foi exibido pela primeira vez no Brasil, na mostra Arquivos da Ditadura. A proposta desse artigo é analisar a migração das imagens (Sylvie Lindeperg) e os sentidos que elas ganham desde a tomada, o momento em que foram produzidas, até a sua retomada no filme que reúne os fragmentos de um passado clandestino.

Vera Cruz: um diálogo histórico narrativo

Fernanda Bastos Braga Marques
(Brasil/UFRJ)

-

A videoarte Vera Cruz (2000), da artista brasileira Rosângela Rennó, feita por ocasião da comemoração dos 500 anos de Brasil, se baseia no texto da carta de Pero Vaz de Caminha, ao Rei D. Manuell, relatando os primeiros dias dos portugueses em terras brasileiras. Na tela vemos um filme sem imagens, em que restam apenas o som do vento e as legendas que reproduzem os diálogos dos marinheiros, que depois de meses no mar avistam uma bela e exuberante terra tropical e seus nativos. O tempo da ação dramática é determinado pela da montagem audiovisual. Proponho um artigo que além de analisar a obra Vera Cruz, investigue a construção da narrativa na videoarte e a contribuição da montagem audiovisual para tal construção. Para tanto me apoiarei nas teorias dos Transcinemas, de Katia Maciel, e do Cinema Expandido, de Gene Youngblood e amplamente estudada e desenvolvida por André Parente, que trata também da questão da narrativa em si em seus estudos anteriores. O artigo Vera Cruz: um diálogo histórico narrativo é bastante apropriado para o Grupo de Trabalho Outros Filmes e ao tema proposto para 2015, porque é um filme exibido em galerias e museus, o que traz a reflexão sobre o cinema além das salas convencionais; e trata exatamente do início do período colonial brasileiro.

Pluralismo e diversidade na televisão generalista: questões metodológicas no quadro dos estudos comparativos no contexto europeu

Francisco Rui Cádima
(Portugal/FCSH-UNL)

-

Para além de um enquadramento dos contextos legal e teórico relativos aos tópicos centrais desta pesquisa – nomeadamente a questão do pluralismo e a questão da diversidade –, esta comunicação tem como objetivo e hipótese do trabalho principal sistematizar algumas das questões metodológicas fundamentais para uma análise transversal destas temáticas, em particular no domínio dos estudos comparativos dos sistemas televisivos de diferentes países, neste caso concreto aplicadas ao conjunto dos Estados membros europeus e às suas redes de televisão generalista. Pretende-se trabalhar sobre o reconhecimento do pluralismo/diversidade na televisão generalista como uma parte intrínseca da liberdade de imprensa e de expressão e como objetivo político da legislação no quadro dos media audiovisuais. E ainda refletir sobre as metodologias para a salvaguarda do acesso à antena pelos diversos grupos culturais e sociais, pelos grupos minoritários, sub-culturas juvenis, por exemplo, e finalmente sobre a comunicação política diversa, equilibrada e imparcial na televisão.

A última década da produção e audiência das telenovelas em Portugal

Raquel Marques Carriço
(Brasil/UFS)

-

Em Portugal, o destaque das telenovelas na programação tem demarcado grandes transformações no cenário televisivo português da última década. Neste trabalho de pesquisa é tomado o contexto do ambiente televisivo português, cuja competitividade entre as emissoras as levam a investir estrategicamente nos conteúdos das telenovelas para atrair a audiência portuguesa para suas respectivas grelhas de programação. Aqui, além de demarcar as principais singularidades das produções portuguesas e brasileiras, demonstro a relação de atratividade das telenovelas junto aos seus telespectadores por meio da análise das quotas de audiência coletada pela Marktest. Assim, procedo a uma conversão dos dados que indexa a quota e a audiência média obtida no ano, da última década, ao número de exibições das telenovelas portuguesas e brasileiras das emissoras de maior destaque em território português, denominadamente, RTP1, SIC e TVI. As médias anuais de quota de audiência então ponderadas acabam por relativizar o poder de atração que as telenovelas detiveram sobre os telespectadores portugueses. A relação de poder de atração das telenovelas é mais claramente perceptível no gráfico apresentado, em que é possível visualizar a dinâmica de penetração que ambas as telenovelas demarcaram no percurso da sua existência na televisão portuguesa. Esta pesquisa detém caráter estrutural, de estudo de caso da produção- recepção das telenovelas em Portugal.

Complexidade narrativa na ficção televisual: por um modelo de análise

Letícia Xavier de Lemos Capanema
(Brasil/PUC-SP)

-

Esta comunicação propõe um modelo de investigação da complexidade narrativa na ficção televisual. Tal fenômeno tem sido observado pela crítica e pela academia desde os anos de 1980, à partir de programas de ficção como Hill Street Blues (1981-87), Twin Peaks (1990-91), X Files (1993-2002) entre outros. Dada a pluralidade das manifestações da narrativa complexa na televisão e em outros sistemas de linguagem, propomos identificar uma lógica subjacente capaz de delimitar os territórios de onde provêm a complexidade narrativa. Para isso, percorremos os conceitos da narrativa complexa em sistemas narrativos distintos (cênico, escritural, fílmico e televisual) para deles extrair um modelo teórico capaz de nos auxiliar nos estudos da complexidade na ficção de televisão. Para construir tal metodologia de análise, nos apoiamos no modelo de François Jost (2007) dos três mundos (real, ficcional e lúdico) à partir dos quais são fundados os gêneros televisuais; e nas relações entre o signo, seu objeto e seus interpretantes da semiótica de Charles Sanders Peirce (1977). Nossa hipótese é que a complexidade narrativa televisual atua sobretudo no território lúdico, gerando interpretantes de nível reflexivo.

O que é qualidade de programas infantis? Uma análise da programação de TV Brasil e TV Cultura

Mariana de Souza Gomes
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

A programação infantil deve ter uma atenção especial visto que uma das formas com a qual uma criança pode entrar em contato com o mundo e ter uma ideia do mesmo é através da televisão. Os programas mostram como se socializar, como se comportar e até mesmo como ter seu papel em uma sociedade. Segundo Lemish (2007, p. 20), a televisão criou grandes expectativas quando pensava-se que ela poderia ser utilizada como um meio acessório a educação e uma grande difusora de cultura. De um outro lado, pensava-se a televisão como um meio que poderia desconstruir valores morais ou educativos e que poderia estagnar o desenvolvimento da criança. Duek afirma que alguns canais pecam por hiperpedagogia, pois alguns produtores confundem excesso de conteúdo de ensino com qualidade, sendo caracterizado pela equação "pedagogia + conteúdo educativo = televisão de qualidade". Desta forma, como hoje, em pleno cenário de transformação da televisão para satisfazer um público cada vez mais habituado a outras telas em seu cotidiano, poderíamos definir o que é uma programação infantil de televisão de qualidade? Para tal, proponho uma definição do que seria uma televisão de qualidade e analisarei as programações infantis dos canais TV Brasil e TV Cultura entre 2013 e 2014.

Ética e estética: o papel da indexação na fruição de um documentário

Bertrand de Souza Lira
(Brasil/UFPB)

-

A partir da análise dos documentários de curta-metragem A queima (Diego Benevides, 2013) e Tubarão (Leo Tabosa, 2013) discutiremos a relação entre indexação, ética e estética na produção cinematográfica documental contemporânea brasileira baseada nas reflexões apresentadas por Noël Carroll (2005) e Fernão Ramos (2001) sobre a delimitação do campo do gênero documental. O conceito de documentário é um chão movediço e controverso que tem mobilizado realizadores e teóricos do cinema ao longo das últimas décadas. Ramos constata uma tendência entre os cineastas contemporâneos de embaralhar as fronteiras entre os gêneros documental e ficcional como uma forma de afirmação de uma inventividade e ruptura ao negar normas consolidadas num domínio considerado tradicional. Desta forma, estabelece-se um "vale-tudo" no campo da representação documental onde a estética se sobrepõe à ética, liberando o realizador, no momento de indexar sua obra, de qualquer compromisso com o espectador, que fica à mercê de frequentes logros e sem um referencial confiável para a fruição da narrativa apresentada. Identificamos, nesses dois curtas-metragens, uma tentativa de negar a delimitação do campo documental e para discuti-los, buscamos aporte teórico em autores como Noël Carrol, Carl Plantinga e Ramos que pensam a narrativa não-ficcional enquanto um campo fechado que trabalha com o conceito de "verdade" e de enunciações que, ao afirmar um saber, envolvem o domínio da estética e, sobretudo, da ética.

O pulo do gato: a cena da alienação em In the dark

Luís Fernando Moura
(Brasil/UFMG)

-

Esta apresentação é fruto de uma pesquisa dedicada a investigar condições sob as quais, a partir da coabitação entre câmera e animais não humanos, filmes contemporâneos têm acolhido, engendrado ou desencadeado na imagem manifestações sensíveis de agência dos bichos. Procuraremos discutir o fenômeno de alienação da câmera, à luz da análise de sequências do filme In the dark, do cazaquistanês Sergei Dvortsevoy. A noção de alienação, tal como cunhada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro com base na etnografia de sociedades ameríndias, diz respeito a uma episteme dirigida pela personificação daquilo que se conhece: "alienar-se como a ação de 'sair de si'" (Viveiros de Castro). Enquanto a alteridade indica estabilidade – o outro como objeto a ser perseguido, identificado e, eventualmente, convocado –, a alienação tem a substância transformacional de uma ação, cujo efeito é evocar a presença do outro por meio de uma alteração de si mesmo. Um conhecer que, para se fazer, transforma, provisoriamente, aquele que conhece – aqui, uma visão que, para ver, deverá alterar as contingências substantivas do olho. Se In the dark se instala num apartamento da Moscou pós-soviética para filmar a convivência entre um operário aposentado e um rebelde felino, deteremo-nos sobre procedimentos expressivos de enquadramento, duração e mise en scène para discutir como uma pragmática da câmera, feita alienar-se pelo bicho, produz uma subversão poética de seus desígnios epistêmicos originais.

O campo do documentário: primeiras impressões

Claudio Bezerra
(Brasil/UNICAP)

-

A presente comunicação tem por objetivo discutir a possibilidade de entender o documentário como um campo cinematográfico amplo, mas específico, uma espécie de microcosmo social formado por um conjunto de filmes, produtores, espectadores, críticos e instituições, regido por certas normas e procedimentos de conduta, e marcado também por relações econômicas e de poder. Não se trata, porém, de uma discussão ontológica no sentido de propor e demarcar mais um conceito a respeito do documentário nem de estabelecer parâmetros para discernir os filmes que fazem parte ou não desse universo cinematográfico. Sem negar nenhuma das definições amplamente conhecidas de nomes como Grierson, Nichols, Plantinga, Odin, Ramos, Penafria, entre muitos outros, nosso propósito é o de mapear de modo mais amplo possível essa produção, a partir de alguns dados concretos como tema, proposta estético- narrativa e objetivo declarado ou sugerido pelo filme. Para efeito do mapeamento será considerado documentário todo filme indicado como tal por críticos, pesquisadores, realizadores e/ou instituições que militam na área. Em resumo, essa comunicação pretende discutir e responder a três perguntas- chave: 1) É possível entender o documentário como um campo social? Se sim, quais as características gerais desse campo? Pode-se propor uma espécie de taxonomia, mesmo que provisória, para o campo do documentário?

O papel da montagem na construção dos personagens do documentário |

Ana Rosa Marques
(Brasil/UFBA)

-

Atualmente, assistimos no campo documental uma série de filmes que ao invés de apenas representar uma realidade pré-existente, seus participantes encenam a si ou algo e é através desse processo que o filme também vai sendo construído. É o que vemos em Os dias com ele (2013), de Maria Clara Escobar, onde a cineasta entrevista o pai, o ex-preso político e dramaturgo Carlos Henrique Escobar, que atualmente vive em Portugal, sobre o passado traumático dos tempos da ditadura brasileira e sobre a própria história de ambos. No entanto, o pai recusa-se a dar respostas para a filha propondo outros rumos para a narrativa. Pretendemos discutir como a montagem articula imagens e sons na reelaboração da memória dos personagens e da experiência vivida na filmagem. É a partir desses dois processos (memória e experiência) que os personagens se constróem e são construídos. A proposta da análise justifica-se como uma tentativa de discutir a montagem com um referencial teórico menos dualista, diferente daquele em que a relação com o filme se dava através de conceitos como opacidade versus transparência. Assim, pretendemos investigar como a montagem equilibra-se entre organizar e interpretar uma experiência e como é possível apresentar um ponto de vista articulando vozes e performances diversas. Fundamentaremos nossa análise com reflexões sobre o personagem no documentário (Comolli), a memória (Didi-Huberman) e a performance (Schechner).

La faute à Rousseau no terceiro centenário de seu nascimento

José da Silva Ribeiro
(Portugal/UAberta)

-

La faute à Rousseau é uma coleção de 55 pequenos filmes (3 a 7m) realizados por jovens artistas e cineastas de renome. A coleção é organizada a partir de dois eixos temáticos – "Les fruits sont pour tous": social e político, "Dans la verité de la nature": o íntimo, a fraternidade. Do projeto, coordenado por Pierre Maillard constam filmes provenientes de uma dezena de países. Destacamos na coleção 3 características relevantes: cada realizador propões um ponto de vista, uma visão singular, que convida a uma viagem, a uma leitura a uma meditação silenciosa. O projeto constituiu uma oportunidade de mergulhar na temática com "criatividade de rigor, invenção e interpretação" juntado a liberdade que o cinema tem com a irreverência dos jovens estudantes das escolas de arte. O projeto espalhou-se por todos os continentes e em múltiplos eventos – festivais de cinema, conferências, exposições ou em situações de ensino do cinema, de ciências humanas ou de reflexão / conhecimento da obra de Rousseau e atualização / atualidade das suas interpretações e reinterpretações. Pretendemos nesta comunicação apresentar filmes que nos afiguram relevantes em cada um dos eixos acima referidos contrapondo a irreverência criativas dos estudantes dos jovens estudantes e as obras de cineastas de renome.

Novos luso-africanos no filme Li Ké Terra: uma questão de identidade cultural

Thiago Badia Piccinini
(Portugal/UBI)

-

Em um contexto de descentralizações identitárias (Hall), no qual a diáspora é entendida como um fator de desestabilização de identidade, vê-se surgir um grupo social denominado de "novos luso-africanos", representados pelos descendentes de imigrantes africanos nascidos ou criados em Portugal (Firmino). Levando em conta os conceitos de produção de identidade através de sistemas relacionais (Woodward), busco evidenciar como o filme Li Ké Terra (2010), de Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, colabora para a percepção da emergência de uma nova identidade cultural desse grupo e como ela difere daquela encontrada nos imigrantes africanos e nos nacionais portugueses. Para tal, analisarei os caminhos percorridos pelos dois protagonistas do filme em suas tentativas de conseguirem documentação portuguesa, dando destaque para a contradição existente entre a identidade institucional (documento), atribuída pelo Estado, e a identidade cultural do referido grupo.

Aparição, transformação e limite da presença e não pertença do antropólogo em campo, notas sobre os filmes Ventos de Agosto e El Vuelco del Cagrejo

Cristina de Branco
(Portugal/UNL)

-

A comunicação que se pretende partilhar estende-se a partir da intersecção entre a Antropologia Visual e os Estudos Fílmicos e propõe-se especificamente entrelaçar questões ricas ao fazer e pensar antropológicos a partir dos longa-metragens ficcionais Ventos de Agosto, de Gabriel Mascaro (2014) e El Vuelco del Cangrejo, de Oscar Ruiz Navia (2009). Em ambos os filmes é apresentado um personagem que entra numa realidade local a qual não pertence, desestabilizando-a e simultaneamente desestabilizando-se a ele mesmo. Em Ventos de Agosto, a trama desenvolvida numa ilha quase isolada no nordeste brasileiro é crescentemente abalada pela chegada e pela desaparição repentina de um sonoplasta que havia vindo da grande cidade para registar os sons dos ventos. Em El Vuelco del Cangrejo, um jovem atordoado por quizílias pessoais chega a uma pequena comunidade piscatória do litoral pacífico colombiano, procurando aí algum entendimento da vida. A análise fílmica destas obras permitirá considerarmos sobre esse sujeito exógeno a uma comunidade, do antropólogo diante de seu campo, sobre a não pertença que transforma e limita o sujeito exógeno e também aqueles endógenos e que leva a parcial mutação do próprio espaço do contacto e de suas contiguidades sem fim. Assim, fortalecem- se os contatos entre o Cinema e Antropologia, incitando o reconhecimento de ambos pela variação de justaposições possíveis e pelas consequentes problematizações e compreensões estéticas e científicas.

The Upturning Gaze: African Visions of Europe

Érica Faleiro Rodrigues
(Inglaterra/Birkbeck-University of London)

-

This paper focuses on 'counter-ethnographic' cinema, from Jean Rouch's 1971 film Petit à Petit, in which an African man is featured roaming through Paris, interviewing passers-by as one imagines French anthropologists would interrogate tribal societies, to Pocas Pascoal's film All is Well (2011). Pascoal's film is a rare object: a feature, shot in Europe (Portugal) by an Angolan woman, dealing with displacement, identity, and the legacy of a colonial past. A scarce example of a radical reversal of Eurocentrism. These counter-ethnographic films will be appraised in relation to a recent wave of internationally recognised films all shot in Africa by white European (Portuguese) male filmmakers; such as Tabu (Miguel Gomes, 2012), The Battle of Tabato (João Viana, 2013) and Liberty (Gabriel Abrantes, 2011). The aim of the paper is to evaluate ethnic representation on the screen when a certain hegemonic tendency of European cinema is broken.

Lugar Obscuro – Como o Cinema de ficção vê os Museus

Eduardo Brito
(Portugal/FBAUP)

-

De que forma ou formas o cinema representa os museus? Em Bande a Part (Jean-Luc Godard, 1964), um americano de São Francisco detém o recorde do mundo de visitar o Museu do Louvre a correr, cifrado em 9'45''. Os personagens do filme, Arthur, Franz e Odile, propõem-se bater este máximo: 9'43'' depois, saem do museu com uma nova marca mundial. A proposta de Godard – o melhor modo de visitar um Museu é fazê-lo a correr contra o tempo – é uma provocação: desafia-se o instituído e o institucional (o Louvre será, por certo, um seu símbolo maior) e rompe-se com o tempo convencionado para se visitar um museu. Este é o ponto de partida para um processo de compreensão das representações do museu em filmes de ficção: seja através de uma análise etimológica e crítica ao conceito ou ideia de museu – que permite estabelecer pontos de contacto com o cinema não só na sua natureza de fenómenos públicos, mas também como refracções de uma longínqua arte da memória que, ao potenciar imaginações de museus e de cinemas, possibilita um conjunto de representações, no cinema, do museu e da sua ideia; seja também pela tipificação ou categorização de cenas de museu – pela análise e a compreensão das suas causas, torna-se possível concluir que estas representações cinematográficas são dissonantes do modo como o museu se define a si próprio: se o este se representa como um lugar luminoso e claro, o cinema tende a vê-lo como um espaço estranho e obscuro.

Do efeito-cinema à foto-feitiço

André Parente
(Brasil/UFRJ)

-

Nesta apresentação tratamos de uma série de trabalhos (entre eles os de Dirceu Maués, Frederico Dalton, Rosângela Rennó, Feco Hamburguer e Solon Ribeiro) que se utilizam da bricolagem para agenciar objetos diferentes na fabricação de novos aparelhos – de captação, de projeção ou de suporte para recepção da imagem – que geram um efeito cinema e, para além do efeito cinema, fazem a imagem fotográfica perder sua materialidade para ganhar uma forma larvar (proto-cinema). Desmaterialização (ou materialização em qualquer coisa) não apenas da fotografia como também dos próprios meios de captura, projeção e recepção da imagem. Assim, as imagens são captadas por uma caixa de fósforos; os projetores tremem, gerando uma vibração perturbadora no que é projetado; imagens surgem em bolhas de sabão gigantes; rostos tornam-se fantasmagóricos quando emergem de uma cortina de fumaça. A desmaterialização das imagens e dos suportes faz com que surja uma imagem sem referencial externo, desfigurada e por vezes aterrorizante. Uma não-imagem, segundo Chris Marker, precursora das imagens compósitas (imagens virtuais, de síntese, etc).

O(s) futuro(s) dos cinema & o espectador do(s) futuro(s)

Edgar Pêra
(Portugal/CIAC-UAlg)

-

"Rester fidèle à la mémoire de ce qui nous a, un jour, transi." (Serge Daney) "Se não é possível prever o futuro, resta-nos inventá-lo". (Frederik Pohl) Qual o futuro do espectador de cinema? Existirá um futuro para o cinema? Questões que se põe desde que o cinema nasceu. Para os Irmãos Lumière, a resposta era óbvia, o cinema não iria sobreviver, era apenas uma atracção do presente, que viria a ser substituída por outra novidade mal a moda passasse. Entretanto mais de um século passou sobre a invenção da projecção de fotografias em movimento e as especulações sobre o futuro desta arte (e indústria) não pararam. Por outro lado, a própria noção de cinema é posta em causa, com a pulverização dos meios de visionamento de filmes e outro tipo de objectos audiovisuais. Do ponto de vista da linguagem, o espectador já não vive o espanto inicial. É cine-alfabetizado. Como promover um regresso (que é cíclico) ao estado de espectador espantado? Como regressar a esse estado inicial de espanto mas com outro nível de consciência e conhecimento? Pretende-se com este trabalho, sob o formato de filme- ensaio, reflectir sobre as diferentes versões de futuro do universo das imagens em movimento e dos seus espectadores. O cinema holográfico será uma realidade? evoluirá para o cinema neuronal? Que tipo de cine-eventos colectivos surgirão?

22 maio
11h30 — 13h15

O império contra-ataca: produção secreta de filmes de propaganda colonial para projecção mundial

Maria do Carmo Piçarra
(Portugal/CECS)

-

Quando se iniciou a contestação internacional a Portugal por manter colónias como é que o Estado Novo usou o cinema na projecção da retórica luso-tropical? A partir de 1965, documentários realizados pelo belga Jean Noel Pascal-Angot e pelo francês Jean Leduc foram exibidos internacionalmente, no circuito comercial de distribuição cinematográfica, em festivais, televisões e nas principais organizações não governamentais. O financiamento, pelo Estado Novo, desta produção supostamente independente - em que o Brasil era apontado como o modelo social em recriação em Angola enquanto que o funcionamento da Commonwealth era assumidamente inspirador em Moçambique -, que dava enfoque ao desenvolvimento económico e social, promovido, também supostamente, pela administração colonial portuguesa, foi mantido confidencial. "Do Minho a Timor somos todos portugueses" era a "evidência" que este cinema encomendado queria impôr. Através de fragmentos das séries Plano Ultramar e Africarama, de Pascal-Angot, e de Le Portugal d'outre mer dans le monde d'aujourd'hui, de Jean Leduc, questiono, porém, se a afirmação do "orgulhosamente sós" foi só uma declinação retórica, para afirmação da política colonial internamente, enquanto para o exterior se projectava, progressivamente e com maior intensidade durante o Marcelismo, a imagem de outro Portugal, menos espartilhado, em termos de costumes, e aberto ao capital estrangeiro.

De Mercados de Rua, Álbuns de Guerra e Filmes de Família à Prática Artística Contemporânea: Descolonizando o Presente através do Arquivo Colonial

Ana Balona de Oliveira
(Portugal/CEC-UL & IHA-UNL)

-

Esta apresentação discutirá práticas artísticas contemporâneas que têm investigado a história, o arquivo, a memória e a pós-memória, quer públicos, quer privados, do império colonial português, da guerra 'colonial' e da descolonização. Imagens semioticamente densificadas por camadas processuais que retêm a sua bidimensionalidade complexificam-se materialmente ao ponto de nalguns casos se tornarem instalação e escultura, sólidas e até líquidas. A partir de fotografias de arquivo apropriadas, anónimas no caso de Délio Jasse, familiares no caso de Daniel Barroca (cujo arquivo inclui som), e recorrendo a diferentes estratégias de distorção visual (e sonora), ambos os artistas investigam memórias e vestígios de violências coloniais e desestabilizam a cristalização de narrativas históricas ao conferir visibilidade 'hauntológica' a uma espectralidade que habita o presente e dele exige reconhecimento (Derrida, Gordon, Demos). Assim faz igualmente Raquel Schefer no seu trabalho videográfico em que revisita filmes do período colonial que são também álbuns familiares, dessa forma inscrevendo a sua própria subjectividade no seu trabalho artístico de confrontação crítica do presente com os seus silêncios, amnésias e nostalgias. Quer as reflexões contidas nestas práticas, quer as reflexões por elas suscitadas pretendem contribuir para uma descolonização epistemológica e ético-política do presente.

E1+E2

"Império português" e independências: contributos para uma genealogia das representações coloniais nas imagens em movimento (I) + Estudos de Televisão (II)

Espectros da Luta de Libertação na Guiné-Bissau

Catarina Laranjeiro
(Portugal/CES-UC)

-

Proponho-me analisar a representação imagética da guerra de libertação na Guiné-Bissau a partir dos seus fantasmas e ausências. A hipótese que pretendo desenvolver é sobre a representação visual da guerra de libertação como lugar de imaginação e reinvenção da nação e como as imagens que sobre esta se produziram, definem pertenças e exclusões, originando lutas de poder sobre o seu legado histórico. Procurarei através de um arquivo de imagens evocar práticas discursivas que permitam analisar de que forma as representações visuais que foram ou não foram produzidas no período da luta de libertação, problematizam a (re)construção de narrativas sobre a história no contexto colonial e "pós-colonial". A escolha da imagem, enquanto objecto de estudo, prende-se com a sua importância política, visto que no contexto da luta anticolonial, a imagem foi um instrumento privilegiado de denúncia e um guião político fundamental na procura de arenas para a emancipação do povo guineense que visava nas palavras do líder histórico Amílcar Cabral restituir ao povo a sua cultura. Assim, a pertinência de uma proposta epistemológica da criação de um arquivo da luta de libertação", subjacente ao meu projeto doutoral, pretende criar um novo "lugar de memória" (Nora, 1988), que constitua uma ferramenta útil para a análise dos mecanismos e processos de emancipação acionados pelo movimento de libertação e pelos países que no contexto da guerra fria apoiaram militar e economicamente a causa anticolonial.

Respondente: Lúcia Nagib
(Inglaterra/University of Reading)

Uma possível estética televisiva pelo viés da metalinguagem: Discussões a partir do programa No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, veiculado pela TV Futura (Brasil)

Carla Simone Doyle Torres
(Brasil/UFRGS)

-

A metalinguagem é característica do modernismo, movimento do fim do século XIX. Quase um século depois, a metalinguagem televisiva destaca-se no universo acadêmico na descrição do fenômeno da Neotevê, por Umberto Eco (1984) e Francesco Casetti e Roger Odin (1990). No Brasil, ao final da ditadura militar nos anos 1980, parcerias entre produtoras independentes e emissoras de TV possibilitaram produções mais questionadoras da estrutura e que problematizaram a atuação/interferência do dispositivo televisivo. Ao longo dos anos 1990, diferentes formatos de programas com essa proposta foram emitidos. Ao mesmo tempo em que alargava limites temáticos e narrativos, o meio testava fórmulas para abordar tal alargamento. O presente estudo reflete sobre como essa postura contribui para uma estética televisiva, conceito ainda carente de discussões acadêmicas mais profundas. No Brasil, os anos 2000 mostram um grupo de produções de TV autorreflexivas que amadurece as técnicas televisivas de pensar a metalinguagem. Assim, o programa No Estranho Planeta dos Seres Audiovisuais, lançado pela TV Futura em 2009, torna-se objeto de estudo. Após contextualização e exposição dos conceitos fundadores de metalinguagem/reflexividade, arte moderna, arte contemporânea e estética, o estudo analisa excertos do programa em que é feita uma discussão de como esses conceitos são movimentados na emissão e sobre como suas reflexões podem contribuir para uma discussão sobre uma possível estética televisiva.

A ressignificação do sistema coronelista brasileiro na narrativa ficcional Meu pedacinho de Chão

Carla Montuori Fernandes
(Brasil/UNIP)

-

A telenovela, que surgiu no Brasil no início da década de 1950, tornou-se o produto cultural mais popular da televisão. O êxito do gênero é explicado pela capacidade de incorporar convenções do melodrama e da realidade e atuar em sintonia com as transformações tecnológicas, sociais e culturais da história do país (Hamburger). Nesse sentido, a novela revela um rico hibridismo cultural, capaz de incorporar temas longínquos em um cenário revitalizado pelos códigos da contemporaneidade. Ao analisar a televisão brasileira, Mattos (2002) destaca que a preocupação da teledramaturgia em representar o cenário do nordeste surgiu em 1969, com a novela Verão vermelho, da Rede Globo. Desde então, outras obras ficcionais buscaram reproduzir o espaço rural e as práticas do coronelismo, sistema de poder político exercido durante a República Velha (1989-1930), conhecido pelo autoritarismo dos mandantes locais, ligados ao meio rural. A novela Meu pedacinho de chão, veiculada pela Rede Globo, reascendeu a temática do coronelismo. A trama consiste na produção de um universo moderno, cercado de magia e fantasia, que retrata, por meio de personagens e enredo, o sistema político coronelista. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo analisar como foi produzida a representação do coronelismo durante o período de exibição da trama, de 7 de abril a 1º de agosto de 2014. Para interpretar o conteúdo veiculado pela narrativa, recorreu- se a metodologia da análise de conteúdo (Bardin).

Histórias dos sem história: visões de passado na produção audiovisual indígena

Rodrigo Almeida
(Brasil/UFPE)

-

O presente trabalho investiga as formas como o passado é construído nos vídeos produzidos por índios no Brasil, deslocando uma tradição essencialmente oral para o campo das imagens. Para tanto, utilizaremos filmes do Vídeo nas Aldeias (http://www.videonasaldeias.org.br/), projeto, criado em 1986, precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil, cujo objetivo sempre foi apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais. A iniciativa adensa a construção de um imaginário partilhado, aproximando símbolos por vezes distantes, proposta fundamental dentro de um histórico de opressão, onde comunidades indígenas estão sendo literalmente dizimadas por bandos contratados por latifundiários (ou mesmo pela polícia a favor do Governo), precisando assim defender suas necessidades mais básicas. Os vídeos corroboram uma história dos oprimidos que funciona como uma descontinuidade dentro do continuum que é a história dos opressores. Aliás, se pensarmos como os índios se mantiveram fora da história oficial do país, subjugados ao segundo plano, nunca entendidos como sujeitos históricos, procuramos com essa proposta resgatar e instituir alguns desses espaços para discutir noções de temporalidade, construções alternativas de passado e uma história dos oprimidos, por meio de autores como Viveiros de Castro, Walter Benjamin e Jacques Rancière.

A Imagem em Movimento na Conceção de Conteúdos Noticiosos nas Redações Centrais dos Operadores Generalistas Televisivos Portugueses: RTP, SIC e TVI

Carlos Canelas
(Portugal/UDI-IPG)

Jorge Ferraz de Abreu
(Portugal/CETAC.MEDIA-UA)

Jacinto Godinho
(Portugal/CECL-UNL)

-

Na era digital, os processos produtivos de conteúdos jornalísticos estão a ser redefinidos nos media noticiosos (Salaverría, López Garcia, Pereira Fariña). Centrando esta problemática na conceção de conteúdos noticiosos televisivos, a presente comunicação expõe um estudo comparativo entre as redações centrais dos operadores generalistas televisivos portugueses, evidenciando as principais transformações verificadas pela implementação da tecnologia digital nos campos da captação e edição da imagem em movimento. Assim sendo, o campo de estudo são as redações centrais dos operadores generalistas televisivos portugueses, isto é, a redação da RTP localizada em Lisboa, a da SIC sedeada em Carnaxide e a da TVI situada em Queluz de Baixo. Relativamente aos métodos de recolha de dados foram usados a entrevista, o inquérito por questionário e a observação direta. No que concerne ao primeiro método de coleta de dados mencionado, destacam-se as entrevistas realizadas aos seguintes profissionais: Alcides Vieira (diretor de informação da SIC); Alexandre Leandro (chefe do setor da edição de imagem da redação central da RTP); António Prata (um dos coordenadores da redação central da TVI); Domingos Ferreira (coordenador do setor da edição de imagem da redação central da SIC); Fernando Rocha (chefe do setor dos repórteres de imagem da redação central da RTP); Guilherme Lima (chefe do setor dos repórteres de imagem da redação central da SIC); João Ferreira (chefe do setor da edição de imagem da redação central da TVI); Mário Moura (um dos diretores adjuntos de informação da TVI) e Rui Romão (um dos coordenadores do setor dos repórteres de imagem da redação central da TVI). Em relação ao método designado por inquérito por questionário, foram aplicados questionários a jornalistas, a repórteres de imagem e a editores de imagem, ou seja, os principais intervenientes na conceção de conteúdos informativos televisivos. Devido à permanência do investigador nas redações em estudo, existiu a possibilidade através da observação direta de recolher mais alguns dados complementares aos obtidos pelas entrevistas e pela ministração dos questionários. Ainda a propósito da aplicação dos métodos de recolha de dados, importa referir que estes dados foram coletados entre os anos 2007 e 2011. Quanto ao tratamento e análise dos dados recolhidos, para os dados coletados através das entrevistas e observação direta recorreu-se à análise de conteúdo, enquanto para os dados resultantes da aplicação dos questionários utilizou-se a análise estatística.

Do passado ao futuro: memória contra utopia em Branco Sai, Preto Fica

Cláudia Cardoso Mesquita
(Brasil/UFMG)

-

Propomos uma análise de Branco sai, preto fica (2014), segundo longa-metragem do diretor brasileiro Adirley Queirós, atenta a duas problematizações: 1) o "regime de historicidade", ou os modos como se articulam passado, presente e futuro na experiência dos personagens; 2) a ficção como abrigo do testemunho, espaço criado para que os sobreviventes de um acontecimento real traumático (o fechamento violento, pela polícia, de um baile black em Ceilândia, periferia de Brasília,1986), possam narrar suas experiências. Reconhecido por premiações brasileiras e internacionais, Branco sai preto fica compõe de maneira intrigante testemunho e ficção científica. Do ano 2070 vem Dimas Cravalanças, agente incumbido de colher evidências de crimes cometidos pelo Estado contra populações negras e periféricas. Ele investiga as vidas solitárias dos sobreviventes Marquim e Sartana, atores/personagens que elaboram suas perdas. Entre um futuro ficcional utópico, em que a recuperação das histórias dos vencidos é respaldada pelas instituições, e um passado real traumático, em que os pobres têm sua presença na cidade extirpada pelo próprio Estado, situa-se o tempo dominante na narrativa: o "presente" distópico de Ceilândia. Interessa-nos pensar no quê a ficção especula para a atualidade (a partir do trabalho rigoroso de mise-en--scène), e também na historicidade fabricada pela narrativa: como se articula o passado real dos atores ao presente dos personagens e ao futuro coletivo da capital brasileira.

A escrita do cinema e as palavras do mundo: uma análise de Branco Sai, Preto Fica

Hannah Serrat de Souza Santos
(Brasil/UFMG)

-

Esta proposta dedica-se ao cinema de Adirley Queirós, proeminente realizador brasileiro cujos filmes interessam-se pela memória e pelas vidas dos moradores da Ceilândia (periferia de Brasília/DF, onde o diretor reside há mais de 30 anos), confrontadas à história oficial da capital nacional. Neste trabalho, buscamos apreender as configurações da palavra falada no último longa de Queirós, aspecto que acreditamos ser central desde o primeiro curta do realizador e ainda pouco visado na abordagem de seus filmes. Branco sai, preto fica (2014) é um filme que se vale da ficção científica para constituir uma narrativa ficcional entrelaçada à história de dois moradores da Ceilândia lesados por uma invasão policial a um baile black nos anos 80. O trabalho da fabulação, em especial, toma um importante lugar neste filme, estimulado pelas antigas canções que costumavam tocar no baile e que reacendem a memória dos personagens principais. Atentos ao material expressivo do filme, buscamos apreender as configurações da palavra falada, a partir do trabalho da enunciação dos personagens e das relações estabelecidas com o território periférico da Ceilândia. Por um lado, trata-se de colocar em cena a palavra que nasce do território, que guarda as marcas de pertencimento ao espaço e que se constitui a partir desse vínculo. Por outro, a palavra adquire um forte caráter inventivo. Nesse sentido, buscamos compreender como o filme combina os procedimentos expressivos do documentário e da ficção.

A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro contemporâneo

Glaura Cardoso Vale
(Brasil/UFMG)

-

Tendo em vista o que Rancière enfatiza ao falar da revolução estética – "passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, procurar os sintomas de um tempo, de uma sociedade ou de uma civilização nos detalhes ínfimos da vida do dia-a-dia, (...) reconstituir mundos a partir dos seus vestígios" –, esta apresentação propõe uma imersão em dois documentários brasileiros recentes, visando uma análise dos modos como este cinema expõe a fotografia a fim de construir uma narrativa da memória que se faz de restos, fragmentos de tempos localizados nos álbuns de família, retratos que estão à margem da história oficial. Os filmes em análise são: Acácio (2008), de Marília Rocha, com um etnógrafo português que viveu em Angola até 1974; e Nos olhos de Mariquinha (2008), de Claudia Mesquita e Junia Torres, com uma antiga moradora de uma favela que convive com a perda de familiares e amigos. Interessa mostrar como as autoras trabalham a solicitação da fotografia que funciona, aqui, como dispositivo de rememoração, corroborando a construção de narrativas que dão a ver a biografia de homens e mulheres comuns. O trabalho é parte da pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida por mim junto ao PPGCOM-UFMG, e busca verificar no cinema brasileiro os modos como a fotografia é colocada em cena, compreendendo-a como rastro da presença de algo que já se tornou ausente – noção benjaminiana que Dubois traduz como "presença afirmando a ausência. Ausência afirmando a presença".

Documentário contemporâneo e ditaduras: Argentina, Brasil e as circulações de uma memória de segunda geração

Fernando Seliprandy
(Brasil/USP)

-

Os documentários Diário de uma busca (Flavia Castro, 2010) e Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2012) vêm atraindo atenções no Brasil. Ambos são dirigidos por filhas de opositores da ditadura brasileira (1964-1985) e olham para a história através da experiência familiar, afastando-se do tom épico. A referência a documentários argentinos anteriores realizados por filhos de desaparecidos logo surge nas análises desses filmes. Papá Iván (Maria Inés Roqué, 2000), Los rubios (Albertina Carri, 2003) e M (Nicolás Prividera, 2007) são sempre lembrados. As comparações bem podem ser feitas em termos estilísticos e narrativos. De fato, as recorrências formais e de teor das memórias não são poucas. Mas o objetivo aqui é pensar, junto com as analogias estéticas, as circulações históricas. Em uma abordagem transnacional, o trabalho rastreará as circulações de documentários brasileiros sobre a ditadura nos catálogos de três festivais argentinos, entre 2000 e 2014: Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), Festival Internacional de Cine de Mar del Plata e Muestra Internacional de Cine Documental (DocBsAs). Tal levantamento será cotejado com a produção argentina dedicada à ditadura presente nos mesmos festivais. A hipótese é que esses cruzamentos permitem identificar certa dinâmica de formação de uma tendência do documentário contemporâneo para além das fronteiras nacionais, cuja marca seria uma memória introspectiva de segunda geração das ditaduras da região.

Teoria dos Cineastas - o conceito do espectador

Manuela Penafria
(Portugal/UBI/Labcom.IFP)

-

O principal objetivo desta teoria é o de aproximar a teoria do cinema da reflexão dos próprios cineastas no seu contributo para abordarem e compreenderem quer a sua própria obra, quer o cinema. Pretendemos estimular uma teoria do cinema que tenha como referência fundamental e principal fontes diretas, ou seja, os filmes e todas as manifestações orais e escritas dos cineastas. Por um lado, entendemos por fontes diretas, para além dos filmes, as entrevistas, os livros ou textos escritos pelos cineastas. Por outro lado, o conceito de cineasta abrange não apenas o realizador como todos os que contribuem para a criação cinematográfica, atores, argumentistas, montadores, diretores de fotografia, etc. O objetivo de estudar o cinema a partir dos cineastas e integrar a teoria do cinema com a teoria que cada cineasta elabora assume-se como uma alternativa ao apoio que a teoria do cinema tem ido buscar a outras disciplinas como a História, a Sociologia, a Psicanálise ou, mais recentemente, a Teoria Cognitiva. Pretendemos estimular e testar a novidade e originalidade que o estudo teórico sobre o cinema pode receber dos cineastas. De igual modo, pretendemos dar continuidade aos processos de reflexão já existentes sobre o pensamento dos cineastas.

O Pensamento Documental de Linduarte Noronha

Eduardo Tulio Baggio
(Brasil/UNESPAR)

-

Linduarte Noronha (1930 – 2012) realizou dois documentários de curta-metragem, Aruanda (1960) e O Cajueiro Nordestino (1962), sendo que o primeiro deles tornou-se um marco do cinema brasileiro, muitas vezes apontado por críticos e cineastas como um dos filmes definidores de uma mudança de postura que levaria ao Cinema Novo no Brasil. Posteriormente, Linduarte Noronha realizou um longa-metragem, O Salário da Morte (1971), que apesar de ser uma obra de ficção e de ter sido feito bastante tempo depois dos dois primeiros, manteve uma preocupação essencial com o aporte realista no cinema e carrega características muito típicas do cinema documentário. Com apenas três filmes realizados, Linduarte Noronha é um nome fundamental na história do cinema brasileiro, em especial da virada para o Cinema Novo. Isso se deve ao fato de ter sido pioneiro na preocupação em tratar do povo de seu país, das pessoas que viviam afastadas dos grandes centros, isoladas pela falta de infraestrutura e pela precariedade da vida dos que eram esquecidos por governos e pela sociedade brasileira. Esta comunicação visa estabelecer relações entre os três filmes de Linduarte Noronha com seus pensamentos – declarados em textos e entrevistas – em busca da compreensão de sua original proposta cinematográfica de cunho humanista e realista. Acredito que tal proposta aproxima-se do sentido do documentarismo, até mesmo no único filme ficcional de Noronha.

Não Se Pode Viver Sem Amor e a experiência digital de Jorge Durán

Alfredo Taunay
(Portugal/UBI)

-

A proposta apresentada neste artigo é buscar compreender o cinema digital através das reflexões do cineasta chileno-brasileiro Jorge Durán, ou seja, de que forma as tecnologias digitais influenciam sua criação artística. O diretor, que também é roteirista, tem quarenta anos de atuação no mercado cinematográfico e trabalhou por muito tempo em película, explorando e conhecendo bem este formato. Esta proposta tem o intuito também de, através das palavras e observações do próprio diretor, explorar o processo de transição do formato analógico para o digital não apenas na obra de Durán, mas, de certa forma, do cinema em sua totalidade. Utiliza-se como ponto de partida a obra Não se pode viver sem amor, lançada em 2011, por ser a primeira experiência do diretor no formato digital. Apesar de não se tratar de uma obra de referência, é o filme de estreia de um cineasta veterano em um novo formato, tendo por isso sua relevância nos estudos da teoria dos cineastas. As informações foram adquiridas através de entrevistas de Jorge Durán para diversos meios de comunicação como sites, programas de tv e também entrevista por e-mail. Trata-se de um contributo para a teoria dos cineastas, tentando compreender a sétima arte através das argumentações diretas do diretor, assim como entender como as novas formas de distribuição e veiculação de filmes contribuem para o produto cinematográfico alcançar seu público.

Glauber e Alea, Brecht e Eisenstein

Maria Alzuguir Gutierrez
(Brasil/USP)

-

Em Dialética do espectador, Gutiérrez Alea propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, uma dialética entre identificação e estranhamento. No início do livro, traça uma história "materialista-histórica" do cinema em que distingue dois tipos de cinema popular: há um popular que corresponde àquilo que é do gosto da maioria e aquele que não se baseia num critério quantitativo. Para o cubano, não se trata do que é aceito pelo povo, mas daquilo que o expresse e responda aos seus interesses mais profundos e autênticos. Dentro do traçado rápido de uma história do cinema, aponta a fecundidade do neo- realismo italiano; quanto à Nouvelle Vague, ele reflete sobre seu caráter antiburguês mas não popular, em que se busca uma revolução na superestrutura sem a necessidade de comover a base. Pois é preciso levar em conta o condicionamento do público. O cinema é antes de tudo diversão, e só cumprindo esta função pode fazer-se instrumento de compreensão do mundo. Gutiérrez Alea se pergunta se é possível prescindir da identificação. Neste sentido é que propõe a reunião de Eisenstein e Brecht, tomando alienação e desalienação como dois momentos de um processo dialético na relação obra de arte/espectador. Em texto de 1967, "A revolução é uma estética", Glauber Rocha parece haver proposto a mesma reunião de Eisenstein e Brecht quando falou em "épica" e "didática". Pretendemos comparar as ideias de Gutiérrez Alea e Glauber, e analisar como encontraram dimensão prática em alguns de seus filmes.

Paisagismo Psicogeográfico: As Paisagens Intermitentes de California Company Town e Ruínas

Iván Villarmea Álvarez
(Espanha/Universidad de Zaragoza)

-

O paisagismo psicogeográfico é uma modalidade de paisagismo documental que representa o espaço como um lugar de memória, quer como uma localização histórica ou quer simplesmente como um espaço vivido. Os dois casos de estudo desta comunicação, California Company Town (Lee Anne Schmitt, 2008) e Ruínas (Manuel Mozos, 2009), adotam este dispositivo para expressar os efeitos emocionais do território através da combinação de uma encenação observacional com um comentário expositivo, reflexivo ou performativo. Por um lado, California Company Town documenta a situação atual de vinte e três pequenas cidades construidas em Califórnia por companhias madeireiras, mineiras, industriais ou militares que não sobreviveram ao feche ou bancarrota do seu principal empregador. Por outro lado, Ruínas explora uma serie de edifícios modernos em ruínas em vários locais de Portugal ao começo da recente crise financeira. O leitmotiv destes dois travelogues é portanto o mesmo: as ruínas, os espaços abandonados habitados por fantasmas dum passado recente e convertidos em símbolos da voracidade do capitalismo. O objetivo desta comunicação é assim analisar a capacidade do paisagismo psicogeográfico para representar simultaneamente presente e passado a través do que eu denomino paisagens intermitentes, isto é, paisagens que contrastam a aparência contemporânea dos locais filmados com as suas encarnações anteriores.

Quando a cidade se transforma em paisagem: construção, morfologia urbana e análise fílmica

Rita Bastos
(Portugal/UBI-LabCom)

-

Segundo Georg Simmel (1988) uma paisagem é um espaço delimitado, sendo esta delimitação o resultado de uma representação, um espaço com uma identidade própria. Anne Cauquelin (2000) por sua vez, afirma que (para o Ocidente) a paisagem é, logo na sua origem, já uma construção. A formação de uma paisagem envolve assim, o isolamento de uma certa extensão espaço temporal. Isto significa que a produção de uma paisagem é feita inerente a uma interpretação seletiva, tenha ela a sua origem no real ou no imaginário. Esta interpretação é central na formação do espaço cinematográfico atribuindo significados a determinados eventos e colocando a narrativa numa escala particular. A paisagem atua como um sistema de significação através do qual um sistema social é comunicado, experienciado, e explorado (Duncan, 1997). Analisar a representação em paisagem num determinado filme, implica a compreensão da própria morfologia do espaço, mas também a própria experiência do lugar no contexto da narrativa. Nesse sentido esta comunicação tem como objetivos: (1) estabelecer um diálogo entre paisagem, representação e morfologia urbana; (2) construir um percurso de análise(s) do espaço urbano em três casos de estudo que compõem a Trilogia Lisboeta (Torres, 1974): O Cerco (1969) de António da Cunha Telles, O Recado (1971) de José Fonseca e Costa e Perdido por Cem... (1972) de António Pedro Vasconcelos; (3) sublinhar possíveis ecos e silêncios entre as três representações da cidade.

O geocinema português: espaço, imaginário e cinema

Ana Vera
(França/Université Lumière Lyon 2)

-

Nesta comunicação apresentaremos uma leitura do cinema português através do conceito de geocinema enquanto utensílio conceptual que nos permite de pensar as relações entre o espaço, o imaginário e o cinema. O conceito de geocinema, forgado para pensar a diversidade do cinema europeu, assenta na ideia segundo a qual o cinema é o lugar de manifestação e de representação de um imaginário colectivo. Se as imagens desta representação animam uma boa parte dos trabalhos académicos sobre o cinema português, estes acompanham-se frequentemente da ideia segundo a qual existe uma fuga relativamente à realidade contemporânea do país em favor de uma valorização do passado. Esta fuga está na origem da glosa melancólica ou decadendista na qual se inscrevem estas leituras do cinema português, pelo menos até aos anos 90. Ora, pretendemos através desta análise do cinema português assente no conceito de geocinema reabilitar a noção de imaginário para pensar o real, na medida em que, relativamente às identidades colectivas, a fuga que representa o imaginário não é uma negação do real mas, pelo contrário, o meio pelo qual este real ganha sentido. Assim sendo, num primeiro momento, apresentaremos rapidamente o nosso quadro conceptual para, num segundo momento, aplicá-lo ao cinema português através da análise de alguns filmes considerados sintomáticos da relação entre espaço físico e espaço mental constitutiva de uma identidade colectiva.

Paisagens da diáspora: transculturalidade e contextos de partida no cinema brasileiro in between contemporâneo

Rafael Tassi Teixeira
(Brasil/UNESPARUTP)

-

O trabalho pretende investigar e analisar a construção das narrativas cinematográficas em filmes brasileiros realizados entre 1995 e 2014, abordando-os no âmbito das relações entre os processos de mobilidade transnacional e a percepção das subjetividades em contextos de partida e recepção dos coletivos de brasileiros in between. A problemática central são as interpretações dos sujeitos migratórios em situação de trânsito (expectativas de partida, integração, topicalizações, retorno) e seus desenvolvimentos na cinematografia da atualidade, tendo como grupo focal quatro filmes brasileiros inscritos no cinema ibero-americano contemporâneo: Terra estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), O Céu de Suely (Karin Ainouz, 2006), Jean Charles (Henrique Goldman, 2009) e Praia do futuro (Karin Ainouz, 2014). O objetivo é pensar, por intermédio de distintas 'consciências' fílmicas, o conceito de identidade "diaspórica" (mas também, 'estrangeiro', 'exilado', 'ilegal', 'deslocado') nos filmes brasileiros do período indicado. Paralelamente, o trabalho tenta problematizar a questão contemporânea dos fluxos migratórios e os deslocamentos humanos verificáveis nas paisagens fílmicas, enfocando a mencionada cinematografia para pensá-la junto à percepção social do fenômeno da mobilidade latino-americana na atualidade.

22 maio
16h30 — 18h15

Looking at moving images from the past. Testimony, documentary film and the memories of colonial Angola

Robert Stock
(Alemanha/International Graduate Centre for the Study of Culture)

-

Since the 1990, many documentary films address the colonial past and the entangled histories of Angola, Portugal or Mozambique. These films draw on private collections and archives as well as audiovisual testimony in order to articulate their arguments about the colonial past and decolonization. This communication will analyse two recent documentaries in order to show the different modes and filmic techniques used to re-construct the competing memories of colonial Angola. In Dundo. Memória Colonial (2009), Diana Andringa realizes a filmic journey to Angola in order to confront the memories of her childhood she passed in Dundo where Diamang had its headquarters. Accompanied by her daughter, Andringa uses the film to critically reflect about the colonial society. Acácio (2008) by Marília Rocha engages in a dialogue with the anthropologist Acácio Videira and his wife Maria da Conceição. Both of them passed part of their life in Dundo, where Videira was working for the Museu do Dundo and migrated to Brazil shortly before Angola became independent. A crucial point of the film is a "ritual", where filmmakers and protagonists join a common conversation while watching old family photographs and ethnographic footage from Angola. Taking into account the significance of critical perspectives, nostalgic feelings and anecdote telling, the communication aims to show the ambivalent character of a negotiation of the colonial past.

O Outro visto pelos de fora: a propósito do cinema etnográfico do período colonial

Teresa Castro
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Ativamente promovida pelo Instituto de Antropologia da Universidade do Porto (dirigido por Mendes Corrêa), a chamada «antropologia colonial» portuguesa serviu-se pouco da imagem em movimento como instrumento do conhecimento. Se este desinteresse justifica (parcialmente) a escassa filmografia etnográfica nacional relativa às diferentes colónias portuguesas (em particular antes da década de 1960), há que acrescentar às produções nacionais uma série de filmes rodados por etnólogos estrangeiros, profissionais ou amadores, que, pelo menos desde a década de 1920, documentaram diferentes fenómenos relativos à vida e à cultura dos diversos povos autóctones (nomeadamente de Angola e Moçambique). Reinscrever estes filmes na constelação cinematográfica nacional permite-nos não só reavaliar a história da antropologia portuguesa, mas também refletir sobre o que estas imagens revelam e dissimulam em termos discursivos (sobre o "Outro" e a sua posição no tempo e no espaço, por exemplo). Contrariamente à ideia ainda arreigada de que muitos destes filmes etnográficos constituem "apenas" documentos sobre outras culturas e sociedade, partimos do princípio que eles relatam a história de um encontro (com as suas lógicas de aproximação e de distanciamento) entre vários indivíduos, revelando retroativamente (ou après-coup, no sentido que o filósofo e psicanalista francês Jean Laplanche atribui à noção freudiana de Nachträglichkeit) as lógicas de poder do fenómeno colonial.

Diamang Roteiro Florido - luz e trevas no coração de África

José da Costa Ramos
(Portugal/UL)

-

O que procuro compreender e partilhar é o modo como o filme Diamang Roteiro Florido, de 1954, internaliza na só a visão do mundo mas também as relações com a natureza e de produção existentes na Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Feito três anos depois do enorme fracasso que constitui a visita do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre à Diamang e no contexto de mudança da política colonial portuguesa, o filme - que será projectado parcialmente - permanece como um exemplo fascinante da influência da cultura colonialista belga sobre a Diamang e coloca inesperadamente em evidência o modo como acabou por se resolver historicamente a reivindicação belga, do final do século XIX, de soberania sobre o território que viria a ser ocupado pela Diamang. A tese da apresentação é que o filme Diamang Roteiro Florido revela tanto o poder do capital financeiro saído do "génio" do rei Leopoldo II da Bélgica, como a fragilidade da dominação colonial portuguesa.

Respondente: Lúcia Nagib
(Inglaterra/ University of Reading)

Attack of the Clones: Understanding the Logic of Film Versions of Television Series in the 1990s

Anthony David Barker
(Portugal/CLLC-UA)

-

In this paper I will look at the phenomenon of movie remakes of successful television series and their theatrical release in the latter half of the 1990s. Recent theoretical approaches to these texts have centered on the dynamics of pastiche and issues of liminality and transgression. Historically, however, the business logic of this type of film-making also deserves consideration, having a great deal to do with media synergies, as well as the constraints operating on such productions. It has to be said that few of these films were either significant commercial or critical successes so it begs the question why so many studios rushed to turn out such fare as The Beverly Hillbillies, The Fugitive, Sgt Bilko, McHale's Navy, The Saint, Lost in Space, The Avengers, My Favorite Martian, Wild Wild West and Charlie's Angels and why the practice has continued, albeit in is a slightly abated form, ever since. In order to make clear the kind of features which these productions lacked, I will compare them with the more successful franchises to come out of television, namely the Star Trek and Mission Impossible movie series. One of the issues to be analyzed is the degree to which the big-screen recuperation of these shows has to do with audience demographics and the nostalgia felt for classic US baby-boomer television, there being a fairly consistent 25-30 year interval between the show's popular success and these movie reincarnations.

Como amar um assassino? Mecanismos de empatia em Badlands, de Terrence Malick

João de Mancelos
(Portugal/UBI)

-

Badlands (1973), escrito e realizado por Terrence Malick, baseia-se na história real de Charlie Starkweather, um assassino em série, e de Caril Ann Fugate, a sua namorada. No filme, estes surgem ficcionalizados como Kit Carruthers e Holly Sargis, dois jovens que causam um morticínio, durante a sua fuga, rumo às Badlands de Montana. Estranhamente, subvertendo o que seria expectável, a audiência empatiza com o assassino e a sua cúmplice. Em geral, este tipo de laço apenas ocorre quando o público sente admiração, pena ou familiaridade com os intervenientes. Como se explica, pois, a empatia em Badlands? Nesta comunicação, analiso os mecanismos que Malick empregou: simpatia pelo amor proibido entre os dois jovens; associação da fuga à libertação; paralelo entre Kit e a figura mítica do "outlaw"; ligação entre o protagonista e a paisagem.

Aventuras de capa e espada: Análise de um ciclo do cinema de género europeu

Jorge Carrega
(Portugal/CIAC-UAlg)

-

O mesmo período que registou a emergência da Nouvelle Vague, assinalou igualmente o apogeu do cinema de géneros europeu. O Peplum, o filme de aventuras, a comédia e o euro-western, marcaram uma época na história do cinema que antecedeu a massificação da oferta televisiva. Contudo, este fenómeno, só foi possível graças a uma dinâmica de coprodução que uniu países como Itália, França e Espanha, permitindo que pela primeira e única vez desde o final da I Guerra Mundial, a indústria de cinema europeia tenha conseguido contrariar a hegemonia do cinema de Hollywood, cujo sistema de produção dos estúdios atravessava um grave crise desde o início dos anos cinquenta. Entre os mais interessantes ciclos do cinema de género europeu deste período, encontra-se um conjunto de filmes franceses (quase todos em regime de coprodução com a Itália) realizados entre 1958 e 1964 por realizadores como André Hunebelle e Bernard Borderie, que adaptaram ao grande ecrã um conjunto de romances de aventuras de mestres do feuilleton como Alexandre Dumas (Pai e Filho), Rafael Sabatini e Paul Feval. O objetivo desta comunicação consiste em realizar uma análise histórico-formal deste ciclo de filmes, contextualizando-os não só na produção cinematográfica europeia das décadas de 1950 e 1960, mas também na sua relação com o cinema clássico de Hollywood.

Tracking crime narratives in Philippine new urban cinema

Katrina Macapagal
(Escócia/Queen Margaret University-Edinburgh)

-

The urban space of Metropolitan Manila operates as the setting and subject of a number of independent Philippine films released in the last decade. In these films, the capital of Manila functions as a signifier of poverty and squalor that conjures an imaginary of a dangerous city, a space which lends itself to the production and visualization of crime narratives. As part of my larger PhD project that explores the emergence of Philippine urban cinema, this paper examines two representative films that can initially be categorized as crime-thriller films. On the Job (2013) tells the story of prisoners turned assassins-for-hire and their links to politics and corruption in the city. This film, produced and directed by Filipino director, Erick Matti, was screened in international festivals including the Cannes Film Festival. The second film, Metro Manila (2013) deals with the quintessential narrative of a family who migrates from the countryside to the city, where crime becomes essential to the struggle to survive. Produced by British director Sean Ellis, the film was critically received in international festivals and won honours from the British Independent Film Awards. This paper will explore how the particular theme of urban crime is interrogated and represented in these two representative films. The films will be examined using an interdisciplinary framework drawn from film, urban, and cultural studies, paying close attention to the specificities of spatial representation of and within the Philippine capital. At the same time, the films will be located within the global urban landscape, considering the international circulation of both films.

Renovações do self-made man: meritocracia e empreendedorismo nos filmes À procura da felicidade e A rede social

Mayka Juliana Castellano Reis
(Brasil/UFRJ)

Bruna Bakker
(Brasil/UFRJ)

-

A partir da análise dos filmes À procura da felicidade (de Gabriele Muccino, 2006), e A rede social (de David Fincher, 2010), analisamos as transformações nas representações do mito do self-made man norte-americano. Enquanto À procura da felicidade, situado nos anos 1980, retrata a história tradicional de ascensão social, que eleva um sujeito pobre à condição de rico empresário por meio de uma carreira construída paulatinamente desde o estágio até a consagração, A rede social simboliza o momento atual, quando o imaginário associado ao empreendedorismo ganha espaço frente a um ideal de carreirismo, típico das etapas anteriores do capitalismo.

O que é o Cinema Novo? O debate entre gerações durante a emergência do movimento no Brasil

Pedro Plaza Pinto
(Brasil/UFPR)

-

O foco desta comunicação está na relação dos jovens críticos-cineastas do Cinema Novo com a geração anterior da crítica cinematográfica, cujo principal nome foi Paulo Emilio Salles Gomes. A ampliação da moderna literatura sobre cinema no Brasil e a atitude distintiva dos jovens marcaram o período do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, durante a emergência do grupo dos cinemanovistas. Neste contexto de transformação e de voga da ideologia nacional-desenvolvimentista, é definidor o debate entre o consagrado crítico e fundador da Cinemateca Brasileira, referência para a cultura cinematográfica no Brasil, e os jovens cineastas e críticos Glauber Rocha e David Neves, que apontavam Salles Gomes como "o primeiro crítico sério de cinema" e "papa" da cinemateca, alardeando a sua influência na sede de renovação e na proposição do movimento. A posição de Paulo Emilio Salles Gomes, entretanto, não chancelou a sua reputação de mentor e devolveu a interpelação através de perguntas sobre a natureza do movimento, seu alcance e potencialidades. A ambivalente relação entre Salles Gomes e os jovens cineastas é abordada em textos publicados no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo (1959-1965), no livro de Rocha Revisão crítica do cinema brasileiro (1963), no livreto publicado por Neves Cinema Novo no Brasil (1966), além de entrevistas e declarações das partes envolvidas.

Caminhos e resistências de uma montagem nuclear

Érico Oliveira de Araújo Lima
(Brasil/UFC/UFF)

-

Pretendemos abordar, nesta comunicação, a singularidade do gesto fílmico de A Idade da Terra (1980), de Glauber Rocha, pensado como uma obra contemporânea por inventar procedimentos de fragmentação e de descontinuidade, que já não se reportam somente a um questionamento da narrativa clássica. Glauber formulava aí a noção de montagem nuclear, proposta poética e política que gera experimentações de derivas e possibilita ao espectador múltiplos caminhos de sentido e de sensação no contato com o filme. Trata-se de uma aposta rítmica, espacial e corporal de montagem, que nos permite arriscar atribuir à obra uma potência instalativa, contida na sua própria escritura visual e sonora. "É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução", chegou a afirmar Glauber a respeito dessa sua obra final. Atendo-se a uma análise das figuras que o filme inventa, pretendemos lançar um olhar para o cinema glauberiano, seguhndo uma perspectiva que enfatiza menos as reverberações dos contextos sociais e das identidades nacionais no corpo da obra, e mais a superfície imagética, a alteração de escalas, a movimentação aberrante da câmera, os tempos sincopados e o transbordamento do quadro cinematográfico. Nesses procedimentos plásticos e sonoros, apostamos encontrar modos de resistência de A Idade da Terra a uma forma cinema instituída, para liberar novos possíveis de experiência estética, mais expandida, transversal e desviante.

F3

Territórios do cinema moderno brasileiro

Vitor Tomaz Zan
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Na esteira do Neorrealismo italiano, cineastas do Cinema Novo optaram por filmar em locações reais devido não somente às novas possibilidades de produção, mas notadamente à tentativa de ativar o potencial crítico de contextos populares que vinham sendo ignorados ou expurgados pelas cinematografias vigentes. Desde os temporões do Cinema Novo, como os primeiros longas de Nelson Pereira dos Santos ou os curtas Aruanda, Arraial do Cabo e aqueles que compõem Cinco Vezes Favela, essa tentativa se expressa nitidamente na escolha dos locais colocados em cena, frequentemente isolados, marginais, socioespacialmente excluídos. Exemplos do cinema contemporâneo serão convocados nesta incursão pelo cinema moderno, que pretende analisar comparativamente algumas de suas abordagens espaciais marcantes, articulando três instâncias de observação sintetizadas por M. Collot sob os seguintes termos: geografia do cinema, atenta ao referente das imagens e ao pertencimento geográfico dos realizadores; geocrítica, voltada às relações entre as poéticas territoriais das obras e suas pretenções críticas; e geopoética, em que a espacialidade de um universo diegético tende a ser vislumbrado como autônoma e propositiva.

Documentos e monumentos do Nuevo Cine Latinoamericano

Cristina Alvares Beskow
(Brasil/USP)

-

O Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) foi um movimento cinematográfico que envolveu cineastas de diversos países da América Latina entre as décadas de 1960 e 1970. Apesar da relevância histórica, seus impactos para a cinematografia latino-americana ainda não foram suficientemente analisados. A produção cinematográfica do NCL pode ser caracterizada pelo conteúdo político atrelado a uma estética de experimentação. O discurso anti-imperialista, a defesa da descolonização cultural e a luta por transformação social são marcas deste cinema, resultado dos embates que marcaram a América Latina no contexto da Guerra Fria. Podemos dizer que estes filmes constituem importantes documentos históricos deste período, não só como testemunhas da realidade, como escreveu Marc Ferro, mas pelas diferentes inovações formais que caracterizam os ditos "cinemas novos". Além disso, muitas das idéias defendidas pelos cineastas integrantes do NCL foram elaboradas em textos--manifestos apresentados e discutidos em encontros e festivais, documentos relevantes para compreender este movimento. Esta apresentação, assim, tem por objetivo fazer uma reflexão sobre estes materiais do NCL, a partir do conceito de documento-monumento, de Le Goff. A reflexão girará em torno da seguinte questão: como estes filmes e textos- manifestos, além de nos legarem verdadeiros documentos da história, constituíram autênticos monumentos deste período? Podemos dizer que a monumentalização da história dos vencidos foi um procedimento que estes cineastas encontraram para lhes dar voz?

O cinema como representação da esperança: questões de teoria e estética do cinema em 8½, de Federico Fellini

Renato Cunha
(Brasil/UnB)

-

Estudo que se vale de 8 ½ (1963), de Federico Fellini, principalmente por ser um filme metalinguístico, para tratar de questões teóricas e estéticas sobre o cinema suscitadas pelo próprio diretor. Calcado na obra capital do filósofo Ernst Bloch, O princípio esperança, o estudo analisa a construção do filme 8 ½ e entrevistas de Fellini sobre seu ofício para desenvolver o conceito estético de esperança no cinema, indo além do já estabelecido conceito de beleza harmônica, da ideia de belo, e entendendo esperança como uma das emoções fundamentais, que transita pela fantasia e que se mostra um sonho possível de realização de algo desejado, uma utopia conduzida. Portanto, mesmo sabendo que Fellini nunca teve a intenção de teorizar sobre cinema, pelo menos quanto àquilo que a palavra "teoria" representa para o conhecimento sistemático, elabora-se aqui, pelo viés estético, um tópico sobre uma possível teoria do cinema felliniana, enxergando-a como poética da revelação, da autorrevelação, da esperança, assim como "o cinema é a música da luz" ou "o cinema é o esperanto da imagem" de Abel Gance, ou seja, sem a marca da estrutura, com suas hipóteses e decorrências, e sim em direção a uma espécie de teoria espontânea do cinema.

Da Etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições para o pensamento e a prática do documentário

Sandra Straccialano Coelho
(Brasil/UFBA)

-

Ao longo de pouco mais de meio século de atividades vinculadas sobretudo ao campo da antropologia, Jean Rouch produziu uma obra não apenas extensa como difícil de ser classificada. Sua produção audiovisual compreende filmes cuja circulação quase sempre se viu restrita aos festivais de filmes etnográficos, mas se tornou especialmente reconhecida a partir de um pequeno conjunto de títulos caracterizado, quase sempre, sob a etiqueta da etnoficção. Termo cunhado provavelmente no seio da crítica cinematográfica (SJÖBERG, 2009), a etnoficção tem sido apropriada por diferentes autores dedicados ao estudo da filmografia rouchiana, funcionando como uma espécie de categoria intuitiva para designar todos os filmes do cineasta que se julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do "filme etnográfico" seja sob a do "filme de ficção". Segundo a posição a ser defendida nessa comunicação, a etnoficção reflete a posição igualmente ambígua que foi ocupada por Jean Rouch no campo do cinema, a qual permitiu ao cineasta tensionar os limites da prática documentária em um contexto favorável à constituição de seu nome como um paradigma. A despeito da pouca discussão teórica sobre sua especificidade, essa produção coloca, ainda hoje, problemas latentes seja para a prática, seja para a reflexão sobre o cinema documentário.

The distance between creator and creation: a report on the (coming-to) life of a short film

Dagoberto Schelin
(Alemanha/Philipps University Marburg)

-

There is the film that exists in your head before you write the script. Then it is scripted. There is the film you imagine during your shoot. Then there is the actual material you shot in the editing room. Ultimately, there is the final cut which, to the filmmaker's disillusion, will be perceived differently by different audiences. His/her creation is out of his/her control from the very Genesis. "The film has a life of its own now, and I can look at it like I had nothing to do with it." (Capra) This paper is an attempt at theorizing the making of and general response to my last short film, Lovesick (Schelin). I shall expound on the myriad of diegetic, non-diegetic and extra-filmic transformations occurring in (and around) the film. Not only is the main character surprised at every cut within a sequence, but so are the spectators and the less-than-almighty director, for although the script and storyboard are there, during the shoot the crew proposes an alternative ending. Furthermore, as of now a book is being edited about Lovesick's implications in other scientific arenas. A preliminary analysis shows that each author has a unique interpretation of the film. For one, Rudolf Arnheim will be guiding the theoretical line of inquiry into Lovesick. "Recent [i,e., Gestalt] psychological thinking encourages us to call vision a creative activity of the human mind. Perceiving achieves, at the sensory level, what in the realm of reasoning is known as understanding. Every man's eyesight also anticipates in a modest way the admired capacity of the artist to produce patterns that vividly interpret experience by means of organized form." (Arnheim) Through this reflective practice and an overview of spectatorship theories, I propose that Lovesick is just one example of how a film can have a life of its own. Perhaps since the beginning of time, the creator separates dark from light, forms sceneries and characters in his own image, but eventually lets his creation go and take its own path.

▬

23 maio
9h30 — 11h15

A internacionalização como política pública para o cinema português (1974-2014)

Paulo Cunha
(Portugal/CEIS20-UC)

-

Uma das alterações mais radicais no cinema português ao longo das décadas de 1950-70 foi o gradual processo de internacionalização que revolucionou um paradigma estético que havia vigorado durante as décadas anteriores. As políticas culturais públicas promovidas no pós-25 de Abril promoveram e consolidaram esse gradual processo de internacionalização dos modos de produção para o cinema português, desde a produção à circulação, parecendo oferecer garantias para romper com as limitações do mercado interno e respeitar as novas orientações da diplomacia portuguesa de aproximação ao espaço europeu e de construção de um espaço dito lusófono. O objectivo desta comunicação é identificar as principais estratégias para o cinema português definidas pelas políticas culturais públicas dos últimos 40 anos. Interessa-me tentar perceber de que forma essas políticas culturais públicas definiram ou condicionaram os modos de produção do cinema português, nomeadamente a atribuição de apoios à produção e o reconhecimento e legitimação de uma ideia de cinema.

Um novo paradigma de políticas públicas: o apoio a curtas-metragens entre 1993-2014

Daniel Ribas
(Portugal/IPB)

-

A partir de meados dos anos 90, e em consequência da nova fase da democracia portuguesa, pós-adesão à União Europeia, abriu-se um novo período de apoios públicos à cultura, e em especial ao cinema. A abertura provocada tinha dois fatores importantes: um financiamento mais robusto e uma diversificação das modalidades de apoio. Nesse grupo de modalidades estava o apoio a curtas-metragens. Género muito associado a cineastas em início de carreira, a curta-metragem serviu, em Portugal, precisamente para abrir a prática cinematográfica profissional a um conjunto de novos autores, promovendo um novo segmento na indústria de cinema complementar à produção de longas-metragens e documentários. Nesta comunicação, procuraremos analisar a importância da curta-metragem na emergência de uma indústria de cinema portuguesa a partir dos final dos anos 90, olhando para o contexto produtivo e de exibição. Neste último, tentaremos olhar para o grau de internacionalização, detalhando números sobre a exportação de curtas-metragens, mas também o potencial de qualidade artística dessa internacionalização. Veremos também os altos e baixos do financiamento à produção, ao longo da década, e as consequências desse financiamento. Por último, tentaremos perceber de que forma, ao longo tempo, se optaram por vias não-estatais de montagem financeira, com o advento do digital.

Televisão Privada e Cinema Público: as novas dinâmicas da produção audiovisual portuguesa

André Rui Graça
(Inglaterra/University College London)

-

O aparecimento de duas estações novas de televisão alterou por completo o panorama da produção de conteúdos audiovisuais em Portugal, bem como a topografia do meio cinematográfico. Do ponto de vista material, este acontecimento implicou um aumento no volume da produção, o que por sua vez se traduziu na criação e treino de várias equipas técnicas que puderam trabalhar com relativa continuidade e grau de profissionalismo. Assim, pretende-se olhar atentamente para as parcerias diretas entre realizadores de cinema e as televisões (como o caso de séries ou dos telefilmes SIC), que alimentavam tanto o meio televisivo como cinematográfico, de forma a poder aferir melhor o modo como estas articulações vieram contribuir para a forma de ver e fazer cinema em Portugal. O presente estudo visa compreender o impacto das televisões privadas, introduzidas no início da década de 1990, no contexto da produção portuguesa de conteúdos audiovisuais. Dando especial enfoque às repercussões verificadas no meio cinematográfico, procura-se assinalar alguns pontos de referência centrais para o delineamento de uma histórica crítica das dinâmicas e sinergias desenvolvidas pela referida ligação durante a década de 1990 e os primeiros anos do novo século.

Cinema Português do Século XXI, sua produção e visibilidade

António Costa Valente
(Portugal/UA)

-

A história do cinema português do Século XXI parece que se está a construir-se por entre 3 vias de produção: os que nascem com apoio do ICA, os que são produzidos pelos canais de televisão e os que não têm apoios. Os novos filmes procuram espectadores entre circuitos: o das salas de cinema comercial e o dos festivais de cinema. Um é cada vez mais nacional e o outro cada vez mais internacional. Os suportes alternativos ao grande ecrã parecem multiplicarem-se e fragmentarem-se em meios de exibição/distribuição com crescente complexidade e até nulidade na forma de compensar investimentos de produção. Para além destes óbvios públicos que o cinema português procura, os filmes procuram criar espaço de visibilidade que parece ser crucial para a continuidade profissional dos seus autores. Mas os meios de produção pesam também nos contextos possíveis de visibilidade dos filmes? Um olhar sobre os âmbitos e mecanismos que dão ou não visibilidade ao cinema português produzido neste século, é aqui a nossa preocupação de investigação.

Regimes temporais das imagens

Antonio Pacca Fatorelli
(Brasil/UFRJ)

-

As mutações estéticas processadas no âmbito da cultura contemporânea colocam em perspectiva as definições tradicionalmente associadas aos meios fotográfico, videográfico e cinematográfico, enquanto estabelecem as condições favoráveis à emergência de um pensamento crítico. Neste momento de transição, comparável em extensão e em profundidade àquele que se sucedeu à emergência da fotografia na primeira metade do século XIX, renovam-se os desafios para o criador de imagens e também para o crítico da cultura visual. As mutações em curso e aquelas em via de se realizarem no futuro próximo são as questões cruciais que se destacam no âmbito da cultura imagética atual. A condição de hibridismo ou, na acepção de Raymond Bellour, de passagem entre as imagens, resultou, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na intersecção entre a fotografia, o vídeo e o cinema. Nossa hipótese é a de que as mutações processadas na atual conjuntura podem ser apreendidas através do duplo movimento de alteração do fluxo regular da imagem movimento e, de outro lado, de serialização e de temporalização da imagem estática. Trabalhos como Myxomatosis, de Solon Ribeiro, situados nesse limiar entre o fixo e o móvel, apresentam-se como expressões culturais singulares e expressam as potências do híbrido contemporâneo.

Zona cinza: a meio caminho entre o cinema e a galeria

Eduardo António de Jesus
(Brasil/PUC-MG)

-

Instalações com uso de imagem em movimento ocupam de forma expressiva o espaço de museus e galerias abrindo novas possibilidades de fruição, para o público, e de criação para artistas. Os curadores, por sua vez, passam a manejar as obras como se fossem blocos de espaço-tempo (Groys) incrustrados nas temporalidades do espaço expositivo. As mudanças provocadas por essas possibilidades reverberam intensamente na produção artística contemporânea. Em um primeiro momento, as chamadas video-instalações se colocavam no espaço expositivo mas ficavam isoladas do restante dos trabalhos , encapsuladas em um espaço com paredes pretas, grossas cortinas de veludo nas portas e tudo escuro. Ao longo do tempo, o sistema audiovisual contemporâneo torna-se mais complexo e híbrido passando a incorporar, cada vez mais, a imagem em movimento em novos contextos aproximando mídias e suportes, numa situação expositiva mais próxima de uma condição pós-mídia (Krauss) até a entrada de modelos típicos do cinema no espaço expositivo. O texto explora os modos como se configura o espaço expositivo oscilando entre: a forma-cinema dentro da galeria e as projeções em instalações o que denominamos como zona cinza: a imagem entre o cubo branco e a caixa preta. Vamos analizar obras de Isaac Julien, Cao Guimarães e Christian Marclay para vermos como operam as ocupações expressivas do espaço e os processos de territorialização e desterritorialização do cubo branco.

G2

A questão da narratividade no cinema e na pintura em O Moinho e a Cruz

Nina Velasco e Cruz
(Brasil/UFPE)

-

O artigo pretende analisar o filme O Moinho e a Cruz (2011) de Lech Majewski para refletir sobre a relação entre Cinema e a Pintura, principalmente no que diz respeito à narratividade. O filme recria o cotidiano dos flamencos durante a ocupação espanhola de Flanders no século XVI, tendo como ponto de partida o quadro Procissão para o Calvário (1564) do pintor Pieter Bruegel. Se no quadro original encontramos uma diversidade de cenas simultâneas ordenadas cuidadosamente de maneira a produzir uma narrativa alegórica criada pelos símbolos cristãos cuidadosamente compostos pelo pintor, o filme trata de desconstruir a cena, figurando o tempo lento dos acontecimentos sob o olhar e o discurso ordenador de Bruegel, personagem central da narrativa. O quadro ganha o movimento impossível para a pintura e o filme só se concretiza quando o quadro se encontra finalmente completo na tela. O Cinema e a Pintura possuem especificidades e semelhanças que ajudaram a definir seus campos de atuação e parte de seus discursos ontológicos. No entanto, nos interessa fugir a tais concepções essencialistas e buscar nas próprias imagens o que elas tem a nos dizer. A presença da narratividade na Pintura se apresenta de maneira heterogênea ao longo de sua história. No momento do surgimento do Cinema, a pintura praticamente havia abandonado essa pretensão. O cinema, logo abraça a narrativa como sua principal vocação.

Tempo real como discurso nas artes da performance

Patrícia Moran Fernandes
(Brasil/USP)

-

Tem crescido de maneira exponencial eventos que trazem as noções, ora de ao vivo, ora de tempo real, como um dado distintivo. Se em meados da década de noventa estas noções se assentava em estratégias poéticas próximas a consolidadas pela TV, ou relacionadas ao funcionamento das máquinas, hoje, relacionam-se a distintos meios de produção e se referem a fenômenos de outra natureza. Nosso objetivo é problematizar como as experiências assim denominadas, se referem a fenômenos estéticos e sociais diversificados, tendo em comum, a aposta no frescor do acontecimento, entendido como centelha capaz de produzir instabilidade e o surgimento de situações não controladas. Se a ideia de performance trazia o acontecimento como um dado, hoje estas poéticas que se repetem no tempo, abarcam novas acepções de tempo, menos como um dado da poética e mais como um sintoma da renovada exigência de atenção e velocidade. Assim o "tempo real" é discurso e promessa de instabilidade em trabalhos que fazem da abertura, da não-indexicalidade e abstração (estratégia adotada nas vanguardas do anos 20) espaço para irrupção do imprevisto. Desde a arte do vídeo o ao vivo tem se transformado em espécie de efeito de ao vivo. Partiremos do movimento nas imagens e das estruturas maquínicas de criação para pensar a construção de tempos, de figuras de linguagem como a metáfora e metonímia, visando a produção e apagamento do sentido. Configura-se uma situação em que a visibilidade tátil é complementar à ótica.

A centelha do Amor ou um amor centelha: ensaio sobre as imagens dialéticas

Fernanda Rocha Miranda
(Brasil/UFPE)

-

Este ensaio analisa questões relacionadas ao arquivo, à memória e à montagem no documentário brasileiro contemporâneo, através dos filmes Glauces – Estudo de um Rosto (2001) e Elogio da Graça (2011), de Joel Pizzini. Produções que se destacaram em diversos festivais nacionais e internacionais e que, no atual contexto histórico, oferecem uma alternativa preciosa e resistente ao domínio da cultura espetacular. Filmes que revelam o cineasta como observador atento ao acaso e produtor de sentido, tanto na situação da filmagem como na dimensão poética, inventiva e parcial alcançada na montagem. A partir destas cinebiografias, pretendemos refletir sobre o recorrente uso do material de arquivo na produção audiovisual contemporânea e entender como a atuação do cineasta sobre os arquivos, simboliza uma estratégia de expressão da realidade que desafia a representação e problematiza a ressignificação de imagens e a possibilidade de criar "impactos afetivos". Em um mundo veloz e saturado de imagens, perguntamo-nos: 1) como e que histórias podem nos contar as imagens de arquivo hoje? 2) Qual é a contribuição social desse cinema que se apropria de imagens de terceiros? 3) Como o tempo opera nessas imagens? 4) Qual o papel do cineasta como produtor de sentido na sociedade contemporânea?

A imagem-documento no filme Um filme falado (2003)

Rafael Wagner dos Santos Costa
(Brasil/UNIFAP)

-

O autor Gilles Deleuze, influenciado pelas teorias de Henri Bergson e de Charles Sanders Peirce, desenvolveu uma rica e extensa classificação das imagens cinematográficas, escrevendo dois livros fundamentais: Imagem-movimento (1983) e Imagem-tempo (1985). Todavia, mesmo com essa complexa classificação, este trabalho procura evidenciar que é possível promover avanços para além do que foi pensado e publicado por Deleuze. Ao se retomar a influência peirceana sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze empreendemos, inicialmente, uma revisão crítica acerca das imagens-movimento e das imagens- tempo, sob o viés semiótico. Nessa pesquisa, descobrimos um novo tipo de imagem derivada da experiência cinematográfica contemporânea e que introduz problemáticas bem específicas para o estudo do cinema: a imagem-documento. A imagem-documento é aqui concebida como imagem-tempo, mais precisamente como a face documental da imagem-cristal, cuja matéria expressiva é constituída pela figura da fabulação. Nesse cinema de imagem-documento, ao invés de se identificarem os índices de uma realidade já vivida (como nos documentários clássicos), as imagens se comportam como flechas do tempo, que apontam para o vir a ser do mundo, inseparáveis das ideias de ação, intervenção e invenção, possibilitadas pela fabulação. Assim, procuramos estabelecer de que forma tal imagem funciona em cenas do filme Um filme falado (2003), de Manuel de Oliveira, proposto como experiência portuguesa da imagem-documento.

The Western Connection: Interpreting Art References in the Cinema of the "Other" Europe

Hajnal Kiraly
(Portugal/CEC-UL)

-

The occurence of other arts (paintings, statues, photographs) in films has been regarded so far in film theory either as a different semiotic system revealing what is hidden in the narrative (Dalle Vacche), cultural meanings inherent to the cinematic apparatus (Felleman), addressing a pensive spectator (Bellour), or a discourse on cinema born in the space of intermediality (Ágnes Pethő). I argue that these approaches, almost exclusively referring to examples from Hollywood or the Western Europe, although applicable to films from the "other" Europe, are not fully covering the issues raised by the direct or indirect references to Western artworks in a number of contemporary films from Eastern or Southern Europe. In my presentation I propose an interpretation of films of the Hungarian Béla Tarr, the Romanian Lucian Pintilie and the Portuguese Manoel de Oliveira, in order to detect a tendency to re-connect with the Western cultural tradition through art references. These, ranging from a simple apparition of the artwork to the most sophisticated intermedial quotation (composition, lighting, framing, colors, tableau vivant), often stand for cultural and civilizatorical values that these directors consider lost, endangered or forgotten under the circumstances of post- dictatorships, as well as Western globalization and standardization.

Images out of Time: Spectral temporalities in Daniel Blaufuk's As If

Daniela Agostinho
(Portugal/CECC-UCP)

-

Despite the 'structuring absence of Derrida within film theory' (Lapsley & Westlake, 1988), the French thinker did declare the cinematic experience to partake of 'spectrality', the materiality of film projection to be a 'phantom', and the cinematic image as being 'through and through spectral'. Similar formulations arise in his seminal Archive Fever, where he claims that 'the structure of the archive is spectral', and that through the archive 'the phantom continues to speak'. This common spectrality of film and archive, couched in their capacity to reproduce a moment of inscription, becomes a critical issue within the current archival economy of memory in which filmmakers increasingly turn to the archive. As Laura Mulvey argued, films resorting to archival footage, in their process of reassembling the old into the new, have a 'double time structure', often making a traumatic image bear on the present of spectatorship. This paper will inquire into such a temporal duality in Daniel Blaufuk's installation film As If (2014), which weaves a Nazi propaganda film of Theresienstadt, known as Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, with images captured at the former model camp in present-day Czech Republic. Building on Derrida's considerations on the spectral quality of both archive and film, the paper will contend that a double spectrality is at play, one that bridges the traumatic effect of repetition with the transformative potential of critical appropriation.

Godard, o Grupo Dziga Vertov e a destruição do cinema

Leonardo Gomes Esteves
(Brasil/PUC-Rio)

-

Durante os acontecimentos em torno do Maio de 68, Jean-Luc Godard célebre nome da Nouvelle Vague, abandona sua prolífica carreira e se dedica a produção coletiva. Junto ao estudante Jean-Pierre Gorin, funda o Grupo Dziga Vertov. Nessa nova proposta, o diretor produz um número de filmes em 16mm (bitola associada à prática amadora) essencialmente políticos. Nessa nova perspectiva, abole-se a relação com o cinema e com as engrenagens que o movimentam (desde a ruptura para com a sala de cinema, à fruição de um novo público, não mais um mero espectador). O diretor vai propor, em um famoso encontro com o cineasta brasileiro Glauber Rocha, em 1969, a destruição do cinema. Este trabalho pretende relacionar a prática de um novo Godard em Un film comme les autres (1968), o primeiro em criação coletiva, tendo em vista a ideia da destruição do cinema. E também fazendo uma reflexão a partir de sua declaração à época: "Eu era um cineasta burguês, depois um cineasta progressista, e depois não mais um cineasta, mas um trabalhador de cinema".

As guerrilhas consumistas de Week-end e Macunaíma

Albert Elduque
(Espanha/Universitat Pompeu Fabra)

-

Múltiplas pontes existem e podem ser traçadas entre o cinema europeu e o brasileiro dos anos 60 e 70: o caso mais significativo provavelmente seja o vínculo de Glauber Rocha com Pasolini ou Godard, mas não é a única. O propósito desta comunicação é contribuir a esta rede de relações com a comparação entre dois filmes importantes da época: Week-end (Jean-Luc Godard, 1967) e Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Os dois compartilham uma aproximação política à sociedade de finais dos 60 que aborda as complexas relações entre sociedade de consumo, guerrilha e antropofagia, desde uma perspectiva que integra a recapitulação cultural e a estética pop. Partindo das aproximações de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (Week-end) e Ismail Xavier (Macunaíma), que abordam as relações entre barbárie e civilização nos dos filmes, respetivamente, o nosso propósito é estudar, em primeiro lugar, como estes trânsitos civilizatórios criam- se com imagens concretas, e, em segundo lugar, como a deglutição articula-se politicamente na relação entre imagem e som. Com este propósito estudaremos as imagens dos dois filmes de forma comparada, estabelecendo também vínculos com outras obras alegóricas da época, como filmes de Nelson Pereira dos Santos e Marco Ferreri, abundantes em naufrágios culturais ou rebeliões antropofágicas.

Alain Robbe-Grillet entrevisto por Roland Barthes - uma análise de O Ano Passado em Marienbad

Rodrigo Fontanari
(Brasil/UNICAMP)

-

Esta comunicação propõe analisar O Ano Passado em Marienbad (1961) dirigido por Alain Renais e roteirizado por Alain Robbe- Grillet à luz do pensamento barthesiano. Mais especificamente trata-se de alvejar este deslocamento do romance para o cinema, que distingue a tão particular trajetória do artista à luz da economia descritiva do nouveau roman, isto é, do sobrevoo quase mudo (fotográfico) dos puros objetos com que ele brinda a prosa de ficção. É dentro desse escopo que o projeto buscará alvejar Robbe- Grillet cineasta à luz da noção de "literatura literal" ou "literatura objetiva", que lhe consagrou Roland Barthes, um dos primeiros e mais importantes de seus estudiosos. É dentro dos limites desta abordagem, e em consonância com os desdobramentos internos à própria obra de Barthes, que ambicionamos também voltar ao entendimento da imagem em Marienbad os instrumentos nocionais barthesianos do Neutro, do Terceiro sentido e do punctum. Objetivamos concomitantemente uma pesquisa em torno dos glissements do próprio estilo grilletiano, que já podem ser percebidos em Marienbad, onde há um eterno deslizamento dos tempos e espaços; tal busca aproveitará os termos de Robbe-Grillet em Por que amo Barthes, quando se refere ao problema; trata-se de uma busca inseparável daquela a ser realizada em torno do Neutro porque o discurso que desliza não fixa o sentido.

O nascimento e um funeral precipitado do Neorealismo Italiano

Jorge Miguel Sardinha Almeida
(Portugal/FLUL)

-

Críticos de cinema especialistas no neorealismo italiano (e.g. Millicent Marcus) consideram que este movimento ter- se-ia iniciado com o filme Roma, città aperta (1945) de Roberto Rossellini. Por sua vez, o realizador sempre afirmou não ter a pretensão de ser o pai deste movimento, pois afirmava que a matriz do neorealismo estava já presente nos documentários ficcionais sobre a II Guerra Mundial e nalguns espectáculos teatrais apresentados em Roma durante o período de conflito. Ainda que contraditórias, creio que a posição de Rossellini e a posição destes críticos não se aniquilam. Esta conferência pretende mostrar que as duas posições podem conviver uma com a outra. Para tal, proceder-se-á a uma análise de Roma, città aperta com especial atenção a uma parte do filme, aquela em que a acção decorre no interior das instalações da Gestapo. Tentar-se-á também sugerir que uma das cenas finais de La Dolce Vita (1960), de Federico Fellini, problematiza o limite oposto do nascimento do neorealismo, a sua possível morte, de uma forma semelhante àquela que Rossellini constrói na cena que considero sintetizar não só a divisão existente entre as duas partes que constituem Roma, città aperta, mas também o corte com o tipo de cinema produzido durante o regime fascista e que até então imperava: as chamadas comédias de telefoni bianchi. Desta forma, mostrar- se-á como ambos os filmes procuram evidenciar uma reflexão crítica sobre a sua posição na história do cinema.

Deleuze, Imagens em Movimento e Imagens-atração

Susana Viegas
(Portugal-Escócia/UNL-UDundee)

-

A passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo é um dos tópicos deleuzianos mais comentados. O próprio Deleuze escreveu extensivamente sobre as causas dessa passagem que considerava necessária, mas não progressiva. Porém, a passagem das imagens em movimento para as imagens-movimento tem sido negligenciada, tendo sido esquecida inclusive por Deleuze que, em diversos momentos desvalorizou aquilo a que chamava de "pré-cinema" e "cinema primitivo" em prol da verdadeira essência do cinema que identificava com a técnica da montagem. Na sua filosofia do cinema, Deleuze passou diretamente da fotografia instantânea e dos estudos sobre o movimento em Marey e Muybridge para o cinema-montagem de Griffith, Vertov e Eisenstein. Esta lacuna é, aparentemente, explicada pela influência de Bergson e a sua crítica ao falso movimento, cópia da nossa perceção natural, e à diferença entre "instante qualquer" e "instante privilegiado". Tendo em conta a abertura do seu sistema taxonómico, analisarei os pioneiros do cinema, como os irmãos Lumière, Méliès, ou Porter, para testar o conceito de imagem-atração, juntamente com uma análise de planos, enquadramentos, movimentos de câmara e planeamento de cenas. O enquadramento conceptual deleuziano será a base teórica da comunicação, mas o objetivo principal não é o de justificar a quase-ausência, ou a sua brevíssima menção, destes pioneiros no seu pensamento, mas antes o de atualizar a práxis filosófica.

O Cinema como Ética

Sérgio Dias Branco
(Portugal/UC)

-

A ética tem uma história na filosofia, mas tem também uma história no cinema. Simplificaríamos muito se afirmássemos que a segunda história é um simples produto da primeira. Será, até certo ponto, na medida em que a filosofia foi traçando o amplo campo de pensamento a que chamamos ética, mas a questão no cinema foi-se colocando de modo específico. O tópico teve uma abordagem particularmente penetrante por parte dos críticos-cineastas da Nova Vaga Francesa que se colocava, em simultâneo, nos planos da criação e da fruição. Se o cinema tinha sido antes de mais analisado como estética, aqui o cinema passou a ser abordado também como ética. Segundo este entendimento, a equação da arte só se constitui de forma crítica a partir do cruzamento destas duas dimensões. A revisitação e análise do artigo de Jacques Rivette, "Da Abjecção", sobre o filme Kapò (1961) permite-nos fixar os termos precisos da discussão — e expressos noutros textos, como a mesa redonda sobre Hiroshima mon amour (Hiroshima, Meu Amor, 1959), na qual Jean-Luc Godard afirmou "O travelling é uma questão moral." Tal discussão relaciona-se tanto com as escolhas de quem cria como com as respostas de quem frui, mas igualmente com as suas determinações, no emaranhado social e histórico de que fazem parte e na marca de individualidade que protagonizam. Considerar o cinema como ética passa portanto por rejeitar a retórica da ética, mais ou menos moralista, para assumir o cinema enquanto prática.

G5

Stimmung de um tempo - tempo latente?

Ana Isabel Soares
(Portugal/CIAC-UAlg)

-

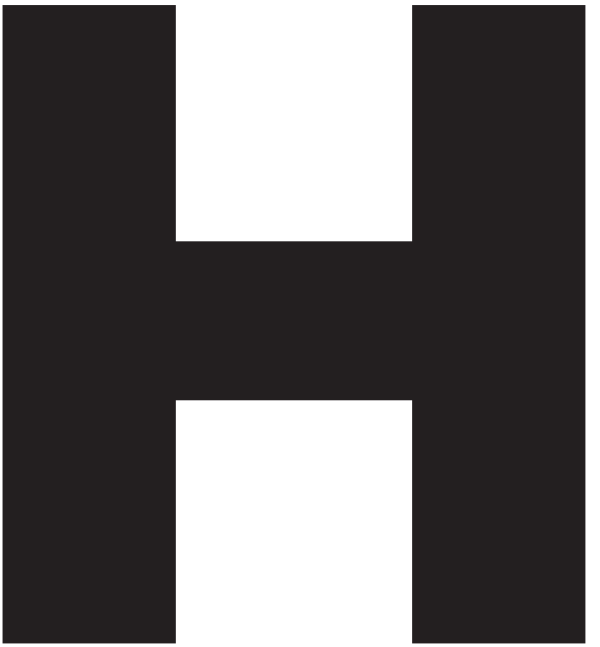
Alguns conceitos de Hans Gumbrecht, como latência, ou Stimmung, referem-se ao despertar de ambientes latentes – concretizado no contacto com obras de arte –, não necessariamente manifestados por meios mensuráveis, ou reconhecíveis, caracterizados pela materialidade que o espetador e ouvinte de cinema reconhece. A partir dos principais temas musicais dos filmes Os Verdes Anos (Paulo Rocha, 1963) e Continuar a Viver – Os Índios da Meia Praia (António da Cunha Telles, 1976), reflito sobre uma dimensão do Stimmung gumbrechtiano, relacionada com a noção de obra de arte enquanto algo que se reconhece equilibrado (que esteja de acordo com, que stimmt), certo, belo. Edgar Pêra e Pedro Sena Nunes realizam filmes-tributo ao caráter artístico daquelas obras fílmicas e dos compositores das músicas que lhes ficaram associadas. Que categoria de espectadores ou de ouvintes se imagina a partir destas obras mais recentes, e qual a diferença em relação aos ouvintes que, mesmo sem conhecer os filmes (de Rocha e de Cunha Telles), conhecem e reconhecem as músicas enquanto sinais importantes de dois tempos da sociedade portuguesa?

A Hipótese da Pintura Roubada: intersecções especulativas com mnemosyne, o atlas imagético de Aby Warburg

Francisco Trento
(Brasil/PUC-SP)

-

Este ensaio propõe-se a discutir uma visão inter-referencial do estatuto das imagens (em movimento ou estáticas) a partir da experiência feita por Aby Warburg nos anos 1920, ao montar a sua mnemosyne, seu "atlas imagético", que seguia uma lógica de alocamento físico de figuras, no qual as imagens eram colocadas em proximidade com aquelas que estabeleciam relações pré- discursivas umas com às outras. Para isso evocaremos, além dos trabalhos traduzidos de Warburg, os estudos feitos sobre ele por Georges Didi-Huberman e Philip-Alain Michaud, Norval Baitello Jr., bem como trabalhos de Dietmar Kamper. Para isso, seguimos e analisamos a narrativa do filme francês L'Hypothèse du tableau volé (1979), de Raúl Ruiz, escrito conjuntamente com Pierre Klossowski. Sua trama mostra um jogo dialético entre dois narradores, um mostrado nas imagens do filme, e outro somente presente por sua voz em off. Eles discutem as possíveis conexões entre uma série de pinturas, muitas vezes caminhando e entrando nessas imagens e conhecendo seus personagens moventes humanos e não- humanos, que lhes levam a outras imagens, seguindo continuamente em um processo de passeio fractal pelas relações imagéticas.



23 maio
11h30 — 13h15

Ossos (1997): a dor trágica de Pedro Costa

Ana Flávia de Andrade Ferraz
(Brasil/UFAL)

-

O presente trabalho se propõe a repensar as fronteiras entre a tragédia e o trágico que, embora em alguns momentos se apresentem borradas - demostrando a inexistência do segundo sem sua forma objetiva-, em outros se delimitam mais fortemente, sugerindo um caminho autônomo para a experiência trágica. Refletimos, por meio da análise de Ossos (1997), do cineasta português Pedro Costa, sobre a possibilidade de ambos na arte contemporânea. "No filme, há qualquer coisa de muito doente que começa a invadir tudo". Com essas palavras Pedro Costa apresenta Ossos, primeiro filme da chamada trilogia das Fontainhas. Para incursionar neste terreno buscaremos referência tanto no texto canônico de Aristóteles, quanto nos estudos mais atuais sobre o trágico na contemporaneidade, reflexões que versam sobre a arte ática, nos possibilitando, na análise da narrativa trágica, partir do arcaico para elucidar a poética trágica contemporânea. A partir das observações promovidas por esses teóricos, nos aprofundaremos sobre questões trágicas da obra do cineasta português, na qual a tragédia é fruto da experiência social, política e econômica, cuja tragicidade se dá através da desigualdade, injustiça e privações, geradas pela sociedade atual, permitindo- nos, assim, lançar um olhar sobre a construção do herói trágico atual e seu destino, em uma narrativa onde não há mais lugar para deuses nem oráculos, abrindo possibilidades para o desvelamento do ser humano a partir de suas tragédias pessoais.

O plano-sequência como construção de um tempo cinematográfico reflexivo

Nélson Araújo
(Portugal/UVigo)

-

O cinema português substancializa uma corrente conectada com as tendências modernistas da cinematografia mundial e em particular com o programa estético de André Bazin nomeadamente na elaboração do plano ancorado aos ganhos de real que provêm da unidade espacial dos planos prolongados e a negação da mutilação da imagem pela montagem e a consequente cicatrização imagética que dali decorre. A fluidez da imagem encontra os seus fornecedores na continuidade da realidade fílmica e nos ganhos de autenticidade espacial que dali derivam. A atmosfera reflexiva que promana das diferentes obras parece indicar que foram escolhidos os planos longos para chegar a esta característica imagética que direciona a atenção do espectador para a totalidade da imagem, contrariando na sua superfície, a sua vocação simulatória valorizando-o como um ato artístico com significações próprias que derivam do uso da gramática cinemática. Nesta tensão artística encontramos diferenças que importa assinalar: se Paulo Rocha explode artisticamente à procura da tridimensionalidade a partir da profundidade de campo, João César Monteiro aceita a bidimensionalidade da imagem e trabalha nesta superfície a sua reflexividade e as possibilidades duma representação desinteressada em representar; Manoel de Oliveira, por sua vez, utiliza os mecanismos teatrais para assumir as convenções da ficção, submetendo a câmara à ditadura dos textos.

"Nada temos de nosso" - um estudo de caso sobre o cinema de Miguel Gonçalves Mendes

Helena Brandão
(Portugal/FLUL)

-

Ainda que Miguel Gonçalves Mendes (MGM) seja reconhecido por documentários como José e Pilar e Autografia, um estudo mais aprofundado da sua filmografia permite-nos enveredar por variações ficcionais, experimentais, apontamentos de animação, séries televisivas, instalações e videoclipes. Na relação com as outras artes, a literatura impõe-se como fio condutor de algumas das suas principais obras, mas o realizador não descura a música, a fotografia e até as artes plásticas, não se privando também de desenvolver o seu trabalho um pouco por todo o mundo, apostando numa forte estratégia de coproduções internacionais, sem que isso implique, no entanto, um desvio na busca de uma identidade. Trabalhando sempre através da sua própria produtora, a Jumpcut, MGM aprendeu desde cedo, a dar vida à sua obra para além do filme em si: lançamentos de livros alusivos, estratégias publicitárias simples mas imaginativas (murais, pacotes de açúcar, distribuição de folhetos em manifestações...), visionamentos de versões longas dos filmes, mostras integrais da sua obra, presença em sessões comuns para o público, financiamento via crowdfunding dando contrapartidas aos investidores e, mais recentemente a disponibilidade total da sua obra on-line. Em tempos em que pouco ou "nada temos de nosso" (título adaptado de um dos últimos trabalhos de MGM) apresenta-se como pertinente o estudo deste caso proactivo e promissor para a História do Cinema Português.

Jaime e Cavalo Dinheiro, o cinema honestidade

Ilda Teresa de Castro
(Portugal/FCSH-UNL)

-

Separados por 40 anos de História de Cinema Português, Jaime (1974), de António Reis e Cavalo Dinheiro (2014), de Pedro Costa, apresentam um conjunto de convergências e aspectos identitários. Da construção formal e da poética à inscrição social e política. Da trajectória filosófica do objecto criado à auto-heterobiografia imersiva do criador. Do reconhecimento de si ao reconhecimento do outro. Dos processos de produção aos procedimentos de criação. Da inscrição nacional e transnacional à singularidade do filme de excepção. Proponho nesta comunicação uma análise transversal das duas obras na comunhão do que partilham e perseguem.

Cotidiano e Experiência na Arte Contemporânea

Victa de Carvalho
(Brasil/UFRJ)

-

Marcadas pelo forte investimento na relação entre arte e cotidiano, diferentes obras contemporâneas privilegiam a ação banal, o comum, o habitual e o anônimo como os elementos chaves para a experiência com as imagens. Entre elas, destacamos as instalações artísticas nas quais não há nada em especial para ver ou para compreender, nenhum acontecimento extraordinário, nenhuma personalidade pública a ser reconhecida, nenhuma ação inquietante ou instante privilegiado. São situações comuns, de dias quaisquer, de pessoas em um lugar qualquer do mundo. O presente artigo tem por objetivo repensar a relação entre experiência estética e cotidiano em instalações artísticas contemporâneas, a partir das quais a tensão entre a imagem em movimento e o corpo constitui-se como o lugar da experiência. Nesse contexto, a materialidade do corpo torna-se elemento chave, problematizando a suposta neutralidade do observador classico e, o seu modo do apreensão do mundo. A partir da obra Sleepwalkers (2007), do artista Americano Doug Aitken, observamos o esgotamento das noções tradicionais associadas a experiência estética como parte de uma disciplina da filosofia, e a necessidade de buscar novas teorias que levem em conta o corpo e privilegiem uma relação sensível com o mundo.

A pós-virtualidade da imagem: da imersão à presença

César Baio
(Brasil/UFC)

-

Desde o surgimento das tecnologias digitais muitos artistas passaram a investigar maneiras de tornar ainda mais imersiva a experiência audiovisual. Assumindo como ponto de partida o dispositivo cinematográfico (Baudry), estes artistas se propõem a ampliar a capacidade de inserção do observador em narrativas de imagens e sons, de acordo com o que poderia ser entendido como um "cinema digitalmente expandido" (Shaw) ou, ainda, segundo o modelo que Söke Dinkla nomeou como "the floating work of art". Por outro lado, a emergência de uma cultura digital baseada na computação pervasiva, na internet das coisas e nas redes cíbridas faz surgir no horizonte uma "ubiquidade tecnomidiática", na qual objetos, corpos e espaços incorporam microcontroladores, sensores e telas tornando-se plataformas audiovisuais em rede. Diante deste cenário, alguns artistas entenderam que, em vez que deslocar o observador para o universo da imagem, seria possível trazer a imagem para o mundo da experiência. Esta proposta, que já estava presente no trabalho de pioneiros como Myron Krueger e David Rokeby, é atualizada em obras de gente como Raphael Lozano-Hemmer, Zachary Lieberman, Chris Sugrue, Lucas Bambozzi, Daniela Kutschat e Rejane Cantoni. Tais trabalhos conduzem ao que se poderia compreender como uma condição pós-virtual da imagem. O texto testa essa hipótese a partir da filosofia do aparato de Vilém Flusser apontando para uma futura teoria da imagem.

H2 + H3

Repetir: relação e duração nos meus filmes, vídeos e instalações

Katia Maciel
(Brasil/UFRJ)

-

A ideia de repetição está presente na maioria dos meus trabalhos nos quais o tempo parece resistir ao tempo. O loop nunca é uma figura anexa, mas a própria essência da poética que opera na imagem. Em Meio cheio, meio vazio entorno a água de uma jarra em um copo que permanece sempre pela metade. O paradoxo contido neste trabalho é o do tempo. O instante é duração e o loop expressão do que passa e não passa, puro fluxo. Em Timeless mostro uma ampulheta que verte a areia nas duas direções. O instante é o movimento, no avesso da fotografia em que o instante é a suspensão do movimento. Como duração a imagem se estende porque não passa nunca, insiste. O registro de uma ação em loop implica em ligar as bordas do tempo criando um infinito presente. A imagem não é puro efeito, ela é o registro da não variação, no paradoxo da ação e do sentido. Como repetição há o registro do retorno do tempo. Há uma mudança que opera nos dois sentidos da ação, o fim é o começo e o começo o fim. Repetir faz ver o que há e não é visto. Implicar o espectador no que se vê é muitas vezes um elemento estrutural nos meus trabalhos. Desfazer, interromper, reconfigurar, alterar, deslocar o que seria da ordem da natureza é uma constante nas imagens que construo, é retornar ao ver e ser visto, desviando e distorcendo esta operação sensível, simbólica e estética.

A aura e o punctum da imagem mecânica

Isabel Nogueira
(Portugal/CEIS20-UC)

-

Esta proposta de comunicação opera uma reflexão sobre o conceito e problemáticas da imagem, em particular da imagem mecânica: fotografia, cinema. O ensaio de Walter Benjamin, publicado em 1936, chamou a atenção para a possibilidade de perda da aura - fundamental na obra de arte - com a reprodutibilidade. Por outro lado, Roland Bathes, na sua obra de 1980, problematiza o punctum, enquanto fundamento emotivo da imagem. Debruçamo-nos sobre estes questões, apontando para uma nova via de entendimento da imagem mecânica, partindo destes conceitos e inquietações teóricas.

A unidade plástica nos filmes de Robert Wiene

Rafael Morato Zanatto
(Brasil/UNESP)

-

Trata-se de analisar a evolução do estilo do diretor Robert Wiene nos filmes Furcht (1917), O Gabinete do Doutor Caligari (1919), Genuine (19120), Das Spiel Mit dem Feuer (1921), I.N.R.I (1923), Ráskolnikov (1923) e As Mãos de Orlac (1924), pensando-a a partir do problema da unidade plástica suscitado pela transformação da encenação a partir da radicalização do cenário expressionista. Tal modo de pensar a obra do cineasta foi concebido pelo crítico de cinema brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes, a partir da leitura de críticos como Henri Langlois e Lotte H. Eisner e Siegfried Kracauer, formando um mosaico articulado entre três diretrizes fundamentais: linguagem, estética e expressão social, linhas mestras de sua crítica no final dos anos 1950.

Imagem fantasma / imagem operacional - a industrialização do não-olhar em Harun Farocki

Rui Matoso
(Portugal/ECARI-Univ. Lusófona)

-

No ambiente hipermediático saturado de imagens e imaginários virtuais, a experiência da visualidade espectral é, para o espectador contemporâneo, já da ordem da secularidade e não tanto expressão de um mundo sobrenatural habitado por espíritos (fotografia espirita). A obra pluridisciplinar de Harun Farocki (1944-2014) está, desde os primeiros trabalhos cinematográficos, vinculada à desconstrução crítica dos processos de constituição do visível fantasmático patente nos dispositivos tecnoestéticos, mas também na sua relação com o invisível semiótico e simbólico, ou seja, com as formações ideológicas e discursivas da imagem. Trata-se pois de aceder a uma estratigrafia subjacente à produção da imagem e de reconhecer o invisível dentro do visível, i.e., o código através do qual o visível é programado. Em "Harun Farocki: Working the Sight-lines." Thomas Elsaesser resume o desenvolvimento do obra de Farocki como um contínuo coerente, pois se no início de carreira Farocki se inscreve de modo ativista no confronto político e social da guerra do Vietname, posteriormente coloca-nos perante uma investigação empírica e conceptual em torno das categorias, dos usos e efeitos das imagens ("imagens-operativas" e "imagens-fantasma") e das tecnologias do visível /invisível no terreno da guerra e das indústrias militares, nas prisões ou no espaço público em geral.

H4

Acervo do Cineclube do Porto: metodologia de tratamento para fins de movimentação e depósitos institucionais

Teresa Maria Queiroz Veiga e Mendes
(Portugal/CPC-CCP)

-

O Clube Português de Cinematografia, Cineclube do Porto tem os estatutos aprovados a 1 de Julho de 1948, sendo assim o mais antigo cineclube português em atividade, simultaneamente agente e testemunha da história do cinema português. A diversidade da sua ação ao longo dos anos e a pluralidade de pessoas e instituições que se têm vindo a implicar na sua existência faz do seu acervo um desafiante objeto de estudo, múltiplo nas suas manifestações materiais e imateriais, e consequentes leituras, fundamental para a história das mentalidades, de género, história social e da cidade do Porto, história da arte contemporânea, entre outras. Acervo do Cineclube do Porto: metodologia de tratamento para fins de movimentação e depósitos institucionais pretende apresentar as opções realizadas sobre este acervo em contexto de mudança de instalações, com uma permanência vivencial de mais de 60 anos, e consequente tratamento recorde em 4 meses, para posterior depósito e ações museais, fílmicas, arquivísticas e biblioteconómicas mais aprofundadas. Como abordar um acervo cuja organização não se conhece e cujas evidências sugerem ações e opções diferenciadas ao longo dos anos? Como definir os limites dos vários tipos de tratamento, mínimos e máximos, de organização tendo em vista o seu depósito e dispersão em várias instituições e o tempo e recursos disponíveis? Partilharemos as opções científicas tomadas e apresentaremos resultados, fazendo deste um caso de estudo dentro deste contexto singular.

A exibição não comercial de cinema em Portugal: procedimentos teórico-metodológicos na construção de uma base de dados

Luísa Barbosa
(Portugal/FLUP),

José António Cunha
(Espanha/ComplutenseMadrid)

Helena Santos
(Portugal/FEP)

-

A exibição não comercial de cinema é, pela sua própria natureza, uma fracção minoritária da globalidade da exibição de cinema em Portugal. O grande investimento na promoção, a educação do público na lógica do cinema enquanto entretenimento e o regime de quase monopólio do mercado são alguns dos factores que determinam esta desproporção. Contra esta dinâmica destaca-se a acção pública – designadamente do Instituto do Cinema e Audiovisual, da Cinemateca Portuguesa e de alguns municípios. Esta acção, apesar de essencial, é insuficiente para uma exibição de cinema regular, alargada ao território nacional, mesmo contando com a actividade independente de várias estruturas no sentido de fomentar uma alternativa à exibição comercial. A exibição não comercial resulta numa pulverização muito irregular e localizada da oferta de cinema, com um carácter invisível e muitas vezes não institucionalizado que dificulta a afirmação de um "verdadeiro" circuito alternativo de cinema. Reflexo da invisibilidade e informalidade predominantes neste sector é a ausência de conhecimento sobre estes agentes culturais, quer relativo à sua identificação, quer de carácter estatístico. Uma leitura crítica das estatísticas oficiais evidencia a sua falta de aderência à realidade. Este artigo pretende, assim, expor os procedimentos teórico-metodológicos levantados na produção de dados empíricos e que resultaram na construção de uma base de dados sobre os agentes de exibição não comercial de cinema em Portugal.

Cineclubes Infantis: aproximações Brasil-Portugal

Thaís Vanessa Lara
(Brasil/UNICAMP)

-

Esta comunicação apresenta as experiências realizadas em torno da criação de sessões infantis pelo Departamento de Cinema Infanto-Juvenil da Cinemateca Brasileira e pelo Cineclube do Porto. O objetivo é esboçar a estrutura destas ações e evidenciar suas similaridades . Utiliza-se como fonte a bibliografia sobre as instituições, além das correspondências trocadas entre as diretoras dos setores infantis: Ilka Brunhilde Laurito e Maria Helena Alves Costa.

Gesture and Ethics in Film: Agamben's Concepts and the Staging of Violence by Michael Haneke and by Lars Von Trier

Graça P. Corrêa
(Portugal/CIAC-UAlg/CFCUL)

-

Drawing on philosopher Giorgio Agamben's provocative pronouncement that "the element of cinema is gesture and not image", as well as on his critique of expression, which has traditionally separated method from meaning or medium from image, this paper examines works by contemporary film directors Michael Haneke and Lars von Trier (particularly Funny Games, The White Ribbon, and Antichrist) in the light of these concepts. Considered by some critics as kindred filmmakers—for their frequent use of acts of brutality that unsettle audiences, and for uncovering the apparently gratuitous violence that lies beneath the surface of everyday life— both Haneke and Von Trier provoke the imagination of spectators, compelling them to find their own explanation of the events and personal ethical stance within a keen awareness of the film medium. According to Agamben, "gesture" entails making the means or media of film visible as such; his notions on directing/editing/acting and spectatorship evidently evoke Walter Benjamin's and Bertolt Brecht's own, since these thinkers similarly sought to challenge the normative politics of film and theatre perception through comparable formal strategies. By bringing life back to the image (which gives itself to be seen instead of disappearing in what it makes visible), and by making "bare-life" itself emerge as the object (both aim and concern) of filmic art, such gestural strategies in film become intrinsically ethical.

H5

A Metafísica do amor e da morte no cinema contemporâneo

Mirian Tavares
(Portugal/CIAC- UAlg)

-

In The Metaphysics of Love, Schopenhauer argues that love is a literary invention. On the other hand, Nicolas Grimaldi, while analyzing Marcel Proust's work, enumerates a series of issues that strengthen Schopenhauer's arguments. For Grimaldi, the writer explains the literary character of love in its work. Through the analysis of four films, from different cinematography, this work intends to explore the issue of the representation of love in the art of film. In an attempt to understand how film uses its formal and discursive resources to present or represent this feeling, this paper analyses films chosen on the basis of how they tell their love stories. Beginning with Gertrud whose motto, Amor Omnia says it all. In The Woman Next Door, Truffaut reveals the paradox of love and pain. Wings of desire speak of love and redemption. More recently, Kiarostami offered his Certified Copy, a film that asks whether a copy can produce in us the same thrill of an original. If love is an invention of literature, this paper seeks to understand how such an invention is born, and what it consists in modern and Contemporary cinema.

The Strict Physicality of the Sublime in Herzog's Aguirre, the Wrath of God

Patrícia Silveirinha Castello Branco
(Portugal/IFL-UNL)

-

In this paper, I will discuss the issue of embodiment, the body and materiality in Werner Herzog's Aguirre, the Wrath of God (1972). In order to accomplish this aim, I will try and analyze what is the meaning of embodiment in this film and its relationship to Edmund Burke's idea of Physiological Sublime. I will analyze how the film's cinematography and actors' performances create an environment of non-separation between consciousness and the body, deeply questioning the mind/body divide. This questioning results in the overcoming of the idea of individual self, towards self-transcendence. The close relationship that Herzog researches here between the Sublime and the strict physicality leads us, on the one hand, to experience an overpowering of the self and, on the other hand, to an intense sensation of exaltation, sometimes even to self-transcendence. The central question is thus not to what extent the physiological Sublime is created by Aguirre's technical and artistic options, but in what way the experience of the Sublime affects the perceiving subject through embodiment. I will argue that, in Aguirre, the physical components of the aesthetic experience are a pathway to the foundation of new subjectivity and a new bodily understanding that establishes an entanglement with the physical landscape, creating an experience of exaltation, self-transcendence and disruption.

23 maio
16h30 — 18h15

No início era o fim: a (des)ordem intencional de Irréversible, de Gaspar Noé

Fátima Chinita
(Portugal/ESTC-IPL)

-

Para David Bordwell, o cinema clássico caracteriza-se por uma absoluta linearidade evenemencial, em que, por causa e efeito, o filme progride até ao seu fim, o qual corresponde ao cumprimento de todos os objectivos do herói. Este sistema orienta o espectador ao longo do percurso de storytelling, permitindo-lhe usufruir da imersão no mundo diegético. É também nesta base que as crianças aprendem o significado do mundo, quando colocam as questões: "Porquê?"/"E depois?". Mas e se o "depois" viesse "antes"? Nesse caso verificar-se-ia uma sabotagem do resultado e um boicote do entendimento. Contudo, é essa a proposta estética de dois filmes que decidem contar uma história com princípio, meio e fim, mas fazendo-o, em tranches, por ordem inversa à dos eventos: Irréversible (Gaspar Noé, 2002) e 5x2 (François Ozon, 2004). Partindo do conceito de modularidade (Allan Cameron, 2008), centrar-me-ei no filme Irréversible. Pretendo provar que esta construção não é um mero jogo lúdico ou um simples artifício criativo, pois o material narrativo é muito pesado e a estratégia tem intuitos ideológicos. A inversão da ordem dos acontecimentos proporciona uma avaliação do filme como discurso autoral sobre a narrativa cinematográfica, em que o realizador/argumentista nos confronta com propósitos dramatúrgicos precisos. A interpretação do filme é inteiramente condicionada pela ordem em que os factos nos são apresentados, aumentando o valor da história narrada, tanto quanto o da narração.

Vai e Vem, uma figura ao centro do texto

Rita de Brito Benis
(Portugal/CEC-UL)

-

Os argumentos cinematográficos de João César Monteiro apresentam-nos uma escrita metamórfica, condensada de contaminações entre os mais diversos textos e a realidade. Monteiro testa permanentemente as fronteiras da escrita cinematográfica pelo modo como rege as suas componentes, dando-lhes um tratamento radical, através do jogo intertextual com que integra elementos tão diversos como: crítica, poemas, cartas, ensaios, descrição, literatura, diários, vida. Os seus argumentos erigem ao mesmo tempo um discurso directo e indirecto, estabelecendo contrapontos entre diversas linguagens, numa entropia de múltiplos e incertos sentidos, lógicas contraditórias, onde a divulgação da língua portuguesa se funde com a apresentação do seu cinema e persona, num texto que tudo discute e questiona permanentemente. Centrando-nos na análise do argumento e do filme Vai e Vem (2003), procuraremos abordar o modo como João César Monteiro integra a sua perspectiva autoral; através de que processos se revela a especificidade da sua narrativa cinematográfica. A presente comunicação dá continuidade à minha investigação de doutoramento, centrada nomeadamente no estudo dos argumentos cinematográficos de João César Monteiro.

No limiar da narrativa: É o interator uma personagem?

Maria Guilhermina Castro
(Portugal/CITAR-UCP)

Carlos Sena Caires
(Portugal/CITAR-UCP)

-

O interator é um espetador-participante que interage ativa e fisicamente com a obra de arte, constituindo-se como parte fundamental, por exemplo, de uma instalação artística interativa. Sem essa participação ativa, a narrativa da obra artística pode não seguir o seu curso. O interator distingue-se dos visitantes comuns que observam passivamente uma determinada obra de arte: é simultaneamente um espetador e um ator ativo, um espetador-ator. Se é considerado um ator, se integra a própria narrativa e se altera o curso da sua ação, poderemos entendê-lo enquanto personagem? Em que circunstâncias e para quem? Para responder a estas questões, pretendemos analisar teoricamente o conceito de interator e de personagem, em particular o seu caráter ficcional e a sua pertença a uma narrativa interativa. Enquanto os trabalhos de Luc Courchesne (Portrait One, 1990) e o teatro invisível em Alex Davies (The Very Near Future, 2013) exploram a perceção de ficcionalidade numa narrativa interativa, em João Canijo (É o Amor, 2012) observa-se um esbatimento dos limites entre ficção e real no cinema. Samuel Bianchini (Temps Libres, 2004) e Marina Abramovich (The Artist is Present, 2010) são mote para indagar o estatuto da personagem e do interator em contextos com menor pendor narrativo. Poderemos entender o interator como um novo tipo de personagem-ator ou apenas o é, psicologicamente, quando outro o sente enquanto tal? Mais do que respostas definitivas, esta comunicação visa equacionar limites...

A Mise en Scéne da Memória no Cinema Documentário Autobiográfico

José Francisco Serafim
(Brasil/UFBA)

Natália Ramos
(Portugal/UAberta)

-

A proposta desta comunicação é a de esboçar uma reflexão sobre um dos subgêneros do cinema documentário, o autobiográfico, através do viés da mise en scène da memória. O nosso objetivo é de refletir sobre esta questão através da análise das estratégias e dos dispositivos utilizados por cineastas para a realização de seus filmes. Observa-se que elementos da memória estão presentes em várias produções documentais autobiográficas, sendo que estas podem mesclar elementos tanto ficcionais, quanto documentais, da mesma forma que podem ser utilizadas imagens de arquivo, depoimentos, reconstituição, animação etc. Abordaremos esta questão através dos filmes de quatro realizadores que sublinham em suas obras diversas possibilidades de representação da memória, particularmente das obras seguintes: Elena, de Petra Costa, que aborda a questão através da busca de compreensão do suicídio da irmã; Forgetting Dad (Minnich & Sweetwood), onde o realizador vai ao longo do filme procurar aproximar-se do pai, que após um leve acidente, afirma haver perdido a memória e se inventa uma nova identidade; Cor de pele: mel (Jung & Boileau), no qual o diretor utiliza o recurso da animação para contar a sua própria história, a de uma criança coreana adotada por uma família belga; Porto da minha infância, de Manoel de Oliveira, filme que mescla ficção e documentário para rememorar aspectos de sua infância e juventude vivida na cidade do Porto, e ao fazê-lo esboça uma reflexão sobre a passagem do tempo.

Conflito e mise-en-scène ou a câmera como alvo em alguns filmes com personagens indígenas

Lúcia Ramos Monteiro
(França/Sorbonne Nouvelle)

-

Com base nos trabalhos de Michel Foucault sobre o panóptico de Bentham evidenciando a relação entre dispositivos de visão e dispositivos de poder, e nas discussões travadas no campo cinematográfico a partir dos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, proponho pensar uma configuração recorrente em filmes e vídeos sobre personagens ou comunidades indígenas: o índio aponta sua arma para a câmera do branco, numa atualização do olhar para a câmera da Nouvelle Vague (por exemplo, em Pierrot le fou). Partindo de uma coleção de sequências com essa configuração (de The Laughing Alligator, de Juan Downey, 1979, a O Mestre e o divino, de Tiago Torres, 2013, passando por Serras da Desordem, de Andrea Tonacci, 2006). Nossa hipótese é de que essa ameaçador olhar para a câmera problematiza o conflito de interesses entre o olhar (voyeurista?) do realizador e do público (brancos, em sua maioria) e personagens ou comunidades indígenas. Jorge Sanjinés descreve as difíceis negociações que precederam, por exemplo, a realização de O Sangue do condor. A comunicação vai se concentrar na análise de The Laughing Alligator, em que a sequência da(s) arma(s) apontada(s) para a câmera surge de maneira a problematizar a relação entre realidade e mise-en-scène, fundamental em todo o vídeo e na obra de Downey. Essa discussão será necessária para pensar o cinema etnográfico e o cinema indígena, seus limites e suas possibilidades.

A mise-en-scène e o retorno do exílio em Crónica de um desaparecimento

Maria Inês Dieuzeide Santos Souza
(Brasil/UFMG)

-

Esta comunicação pretende desenvolver uma análise da mise-en-scène do primeiro filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, Crônica de um desaparecimento (1996). Neste filme acompanhamos o diário do retorno à terra natal de um palestino auto-exilado, interpretado pelo próprio diretor. Esta análise busca identificar o modo como o cineasta torna visível o cotidiano palestino, os tensionamentos e problematizações colocados nas relações entre corpos e espaços, e as formas de diálogo com a condição do exílio/retorno, que acreditamos ser central na construção fílmica aqui investigada. Partimos da hipótese de que as opções de enquadramento, composição do plano e encenação estão em relação com o processo de desterritorialização enfrentado pelos palestinos, e com a questão de construir, ou restituir, um espaço e uma imagem aos palestinos, por meio da ficção. Torna-se importante pensar, então, nos modos de enquadrar interiores e exteriores – com a opção constante pela simetria –, na fixidez da câmera e em sua distância dos corpos, e como a posição marcada da câmera pode dialogar com a imobilidade do personagem central. A partir da composição dos quadros, buscamos observar como os personagens ocupam (ou por vezes esvaziam) e se movimentam no quadro, e como essas ocupações cênicas podem estabelecer diálogo com a questão de fundo: a ocupação e expulsão territorial, e as possibilidades de reconfigurações e rearranjos espaciais.

Michael Haneke e os holofotes na Mise-en-Scène cinematográfica

Lívia Maria Marques Sampaio
(Brasil/UFBA)

-

A proposta deste estudo é analisar os filmes de Michael Haneke feitos para o cinema com foco na mise-en-scéne. O conceito de mise-en-scéne é amplo, e sempre muito discutido, mas este trabalho vai seguir a definição de Bordwell segundo o qual " a imagem da mise--en- scéne é, por excelência, um plano sequência com grande profundidade de campo" , onde estão cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores. Bordwell lembra que na fase inicial do cinema havia um enaltecimento da técnica da montagem por ser puramente cinematográfica em detrimento da encenação que remetia ao teatro. Os críticos, muito atentos à montagem, praticamente ignoravam a mise-en-scéne. Tarkovsky foi um grande defensor da mise-en-scéne cinematográfica, sempre considerando seu fator temporal. Para ele, a precisão de uma obra fílmica só existe se estiverem em cena apenas personagens e objetos que possuam função no enredo. Haneke é um realizador que privilegia a mise-en-scéne, utilizando mais seus recursos do que os da montagem. Planos longos e fixos de até dez minutos, como em Funny Games, levam o espectador a perceber o que está posto em cena, cada detalhe, cada som, cada movimento dos personagens.A relevância desta proposta é não apenas estudar os filmes de Haneke, como fazê-lo sob a perspectiva de um aprofundado exame da mise-en-scéne, considerando não só a composição dos personagens, seus gestos, como também os objetos, iluminação, o som , bem como a articulação entre eles.

Ligne de Temps, mise-en-scène e individuação

Carlos Natálio
(Portugal/CECL-UNL)

-

A decadência mediática do dispositivo cinematográfico permitiu pôr a descoberto uma sobrevivência imaterial, um fantasma que atravessa a ontologia, a teoria dos media e a filosofia da técnica e que se erige hoje como uma sombra de uma paisagem multimediática. Nesse sentido, há uma "forma-cinema" que se ergue enquanto modelo de um conhecimento como relação, fluxo e transdução. A natureza da composição do heterogéneo, outrora encerrada nos modelos ideológicos de montagem dos filmes, hoje conhece uma outra lógica de manipulação que vai desde a articulação de imagens e sons em rede a um contexto de anthropo (mise en) scène definidor dos processos de individuação do humano, isto é, dos processos privados e colectivos de mise-en-scène. Desta feita há uma linguagem cinematográfica importada para a nova tarefa "iluminista" de uma saudável montagem da noética, de identificação dos processos significadores na montagem incluídos nas tarefas de selecção e articulação das percepções, memórias e actividade do multitasking quotidiano. Como pode o cinema auxiliar a essa mise-en-scène das nossas vidas de forma a tê-la como uma obra de arte de valor estético, introduzindo sempre a diferença, a qualidade, no domínio da repetição e do quantitativo? É neste contexto colaborativo e contributivo que abordaremos algumas das potencialidades do software de anotação Ligne de Temps, desenvolvido pelo (IRI) Instituto de Investigação e Inovação do Centro Georges Pompidou em Paris.

Desconstruindo o desejo: o corpo como espaço político na pós-pornografia
Lívia Rocha Amaral Cruz
(Brasil/UNICAMP)

-

Este trabalho pretende abordar as relações entre estética e política no movimento da pós-pornografia. Em como a desconstrução da pornografia que "conhecemos" pode dizer outra coisa sobre os corpos sexuados e sobre si mesma. Pode a pornografia compor uma poética e uma política do sexo? Pode a mesma sair do lugar comum e objetificador e dar espaço para um entendimento e compreensão dos desejos humanos sem tabus ou fetichismos mas de maneira encorajadora e naturalizadora do sexo? Pode a pornografia servir de arauto e contestação política para movimentos de igualdade como o feminismo e o movimento gay? Para William Ewing, todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que representam valores e atitudes sociais. Foucault afirma que as pessoas são constituídas por tecnologias muito precisas que as definem em termos de gênero, classe social, raça e sexo. A ideia do trabalho será, a partir de relatos e imagens (fotográficas ou em movimento), analisar a importância desse movimento ainda um tanto desconhecido, para os estudos sobre política, comportamento, sexualidade e arte.

Zaumdata: imagens pré-linguísticas
Fernando Souza Gerheim
(Brasil/UFRJ)

-

No vídeo, imagem e dispositivo são inseparáveis: a definição de Phillipe Dubois se encaixa bem no vídeo Zaumdata. A própria tela, como dispositivo que permite a exibição, é considerada como elemento significativo. As únicas imagens são duas aberturas retangulares e uma fenda horizontal menor, sugerindo dois olhos e uma boca. O conjunto sugere um rosto. Nos "olhos" vemos trechos de montagens de filmes da história do cinema onde o corte é enfatizado para criar sentido por imagens. A "boca" emite sons pré-linguísticos de um bebê. O corte nos dois "olhos" acontece ao mesmo tempo. Este vídeo busca uma relação complementar entre fenômenos e idéias, percepções e conceitos, forma e movimento, imagens e sentidos. O sentido aqui surge no instante do corte, como um relâmpago. Ele tem o ritmo da imagem, vislumbrado no intervalo entre dois planos. Ocorre no tempo, como na leitura. Stan Brackage indagou, em Metáforas da Visão, quantos verdes cabiam na palavra verde. Zaumdata, como explicita o som pré-linguístico, também procura esse lugar de imagens-sentidos. O vídeo, de 3 minutos, em loop num tablete adaptável a vários ambientes, é um protótipo para outros serem realizados. São imagens- dispositivos para qualquer tela, qualquer lugar, que dialogam com o cinema e a arte contemporânea. O vídeo como uma forma que pensa toda e qualquer imagem, conforme teorizado por Dubois. A proposta desta comunicação é apresentar as questões que o envolvem num diálogo entre reflexão e prática artística.

"Pintura, Fotografia, Filme" - rumo à Música Visual

Fernanda Aguiar Carneiro Martins
(Brasil/UFRB)

-

Considerado um período privilegiado de convergência entre as artes, o século XX testemunha um incessante diálogo entre artes sonoras e artes visuais, diálogo esse que se revela, sem dúvida, frutífero e instigante. Doravante, correspondências, confrontos, possíveis equivalências entre o ver e o escutar, enfim, afinidades entre música/som e imagem (fixa e movente) constituem um campo de investigação de particular interesse. Eis, pois, ao que se propõe a presente comunicação: oferecer uma abordagem panorâmica do fenômeno a fim de dar conta da sensibilidade audiovisual de nosso tempo. Para tanto, cabe analisarmos obras-primas que abrangem desde a Arte Abstrata (V. Kandinsky, P. Klee), o Futurismo Italiano até o experimentalismo no Cinema Contemporâneo de G. Reggio e T. Schadt, passando na década de vinte, sobretudo, pelos experimentos fotográficos de L. Moholy-Nagy e Man Ray, pelo Cinema Abstrato de H. Richter, V. Eggeling e W. Ruttmann, posteriormente pelas realizações de L. Lye e N. McLaren, mais adiante pelos filmes de S. Brakhage e P. Sharits. Ora, tendo o cinema como principal foco, vale salientar que se, por um lado, as Vanguardas Históricas Europeias exerceram e exercem ainda hoje um papel fundamental nesse domínio, por outro, as Sinfonias Urbanas constituem um verdadeiro laboratório de música plástica e visual. Em meio a tal busca de tradução de imagens em som, escritos dos futuristas e de L. Moholy-Nagy revelar-se-ão um passo inicial elucidativo e inspirador.

"Adeus aos dramas": a fantasia e a escuta em Begone Dull Care

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
(Brasil/FUMEC)

-

Na concepção do chamado "grande cinema", em que pesem as reinvenções constantes na sua gramática, os cineastas encontram premissas na diegese ficcional para integrarem, expressivamente, drama, imagem e som. Em peças audiovisuais de cariz experimental e desprendidas de pretextos narrativos, como os short animation music films, o artista tateia por incertezas na ausência de métodos ou paradigmas específicos para conectar "concretamente" ritmos da escuta e do olhar. Esta comunicação se apoia nas ideias de H Bergson e G. Deleuze sobre os conceitos de sensação e imaginação; e de P. Schaeffer e S. Ferraz sobre as modalidades da escuta, para abordar a singularidade da animação Begone Dull Care (expressão do inglês arcaico: "adeus aos dramas da vida"), criada em 1949 por Norman McLaren e Evelyn Lambart, juntamente com o Jazz Trio de Oscar Peterson. Alheios aos recursos da narração, os artistas realizaram uma composição divertida que partia da livre fantasia de entretecer ritmos plásticos e musicais em movimentos coalescentes. Essa concepção é justificada por M. Chion, ao afirmar que os modos do olhar podem se recriar quando afetados por ritmos sonoros e que a escuta pode se reinventar diante de ritmos visuais. Despojado de qualquer causalidade mimética ou descritiva, Begone Dull Care, tal como o seu título se apresenta em outros seis idiomas, materializa uma fantasia em cores, experimentando eurritmias entre as sensações do olhar, da escuta e da imaginação.

Em breve, sob nova direção: os casos da reabertura dos cinemas Pathé Palace (Bruxelas) e Imperator (Rio de Janeiro)

Talitha Ferraz
(Bélgica/University of Ghent)

-

Esta proposta pretende refletir como as parcerias entre instâncias governamentais, o capital privado e a sociedade civil atuam hoje na reinauguração de cinemas de rua em metrópoles mundiais. Examino os trâmites envolvidos em dois casos específicos de reativação de salas exibidoras: o projeto de reabertura do Cinema Pathé Palace (Le Palace), localizado no Centro de Bruxelas (Bélgica), e o programa Cinecarioca da Prefeitura do Rio de Janeiro (Brasil), que reinaugurou no bairro do Méier (Zona Norte carioca), o Cinema Imperator (Cinecarioca Méier). Ambos os objetos de análise, em suas particularidades, participam de uma tendência transnacional de recuperação de extintos cinemas de rua que, no século XX, marcaram com força os trajetos de transeuntes, as práticas de lazer, afetos e memórias de espectadores, além da paisagem urbana. É mister, portanto, perscrutar tais processos de reinauguração (e as parcerias que eles envolvem) diante de dois amplos aspectos: 1) os atuais mecanismos de gestão no âmbito do braço exibidor em meio aos cenários de digitalização de salas e à preservação de patrimônios históricos e culturais; 2) e a transformação do papel dos cinemas no espaço urbano, tendo em vista a viabilização do consumo coletivo de filmes nas cidades e as práticas de sociabilidade ligadas aos modos contemporâneos de espectação/ recepção cinematográfica.

Recepção cinematográgica na África Colonial Britânica

Tiago de Castro Machado Gomes
(Brasil/UFF)

-

O trabalho abordará a questão da recepção cinematográfica na África colonial a partir da Colonial Film Unit (CFU), unidade patrocinada pelo Império Britânico, enquanto Estado, entre 1939 e 1955. A CFU tinha como objetivo realizar e distribuir filmes específicos para as plateias africanas com noções educativas de autossustentabilidade, saúde e etc. Essa era, em suma, a promoção do bem estar social promovido pelo Império. Ao mesmo tempo, no entanto, tais filmes serviram como propaganda ao imperialismo e ao colonialismo. Serão analisados: 1) Os espaços de exibição: pouco atrativa economicamente para alcançar as salas de cinema, essa produção era difundida em espaços alternativos de exibição como as vans móveis. Falaremos da importância das unidades móveis para a difusão em áreas isoladas do interior da África onde filmes eram raramente vistos; 2) a espectatorialidade negra: exposição crítica dos estudos de recepção do período colonial promovidos por antropólogos e outros estudiosos sobre o espectador negro. Para a CFU, o negro possuía uma mente "primitiva" e compreendia as imagens em movimento de maneira diferente dos povos ocidentais, o que levaria a formulação de uma linguagem cinematográfica específica. Utilizaremos conceitos como o de espectatorialidade negra e as três "formas" possíveis de recepção segundo Stuart Hall (dominante, negociada ou resistente), para definir algumas relações possíveis estabelecidas entre os filmes e o público colonial africano.

O "Autorenfilm" Alemão e a sua Recepção Tardia em Portugal

Gerald Bär
(Portugal/UAberta)

-

No dia 1 de janeiro de 1913 a produtora Deutsche Bioscop-Gesellschaft anunciou na revista Kinematograph: "Films beruehmter Autoren sind die Zukunft des Kinos!" (Filmes de autores famosos são o futuro do cinema!). Foi mais uma iniciativa para valorizar o novo medium na opinião pública num debate que comparava a estética da sétima arte com a do teatro e, ao mesmo tempo, uma resposta ao 'Film d'Arte' francês. Nesse tempo à beira da 1ª Guerra Mundial, surgiu a designação 'Autorenfilm' para películas cujos argumentos foram escritos por conhecidos autores do género épico ou dramático. Os filmes Der Andere (O Outro) e Der Student von Prag (O Estudante de Praga), ambos realizados em 1913, pertencem a esta categoria. O primeiro baseia-se na peça de teatro homónima de P. Lindau e conta com a participação do então famosíssimo ator Albert Bassermann enquanto o segundo foi concebido pelo escritor Hanns H. Ewers e Paul Wegener, o padrinho do filme fantástico alemão. Ambos os argumentos incluem temas da literatura romântica de autores como Hoffmann, Poe e Stevenson e desenvolvem variantes do motivo do duplo (Doppelganger). Esta comunicação pretende a) diferenciar o conceito de 'Autorenfilm'; b) tematizar a recepção tardia em Portugal dos filmes acima mencionados e também do paradigmático Das Cabinet des Dr. Caligari (Wiene, 1919) que não chegaram aos cinemas portugueses na época da sua produção; e c) debater as variantes do motivo literário do 'Doppelganger' que estas películas representam.

O cinema brasileiro de baixo orçamento - Notas sobre o cenário contemporâneo

Karine Ruy
(Brasil/PUC-RS)

-

O objetivo desta proposta é investigar questões de ordem econômica e sócio-cultural que delineiam a realização de filmes de longa-metragem de baixo orçamento no Brasil. Com base em estudos da Economia do Cinema e da Sociologia da Comunicação – com ênfase na temática das indústrias culturais – procuraremos apresentar e discutir os pontos mais relevantes do cenário da produção e da circulação cinematográfica localizada na contramão do ambiente hegemônico do mercado audiovisual, caracterizado pela onipresença de blockbusters, operação de grandes distribuidoras (majors), referência à linguagem e estética televisiva e valorização do marketing crossmídia. O cinema brasileiro de baixo orçamento opera com a limitação de recursos, com constante dificuldade de acesso a fontes de financiamento e, seu ponto mais sensível, da inserção em circuitos de exibição que proporcionem seu encontro com o público. Ao mesmo tempo, porém, percebemos que é nesse contexto de produção que o cinema brasileiro contemporâneo vem desenvolvendo possibilidades de inovação e diferenciação artística, encontrando eco na crítica especializada e no circuito de festivais.

Cinema na Bahia: sociabilidades e espaços formativos (1950-1978)

Izabel de Fátima Cruz Melo
(Brasil/UNEB)

-

Este artigo é um dos esboços iniciais para um dos capítulos previstos no projeto da tese de doutorado intitulada "Um nó no sentido do pertencimento": cinema baiano e seus espaços formativos (1950-1978), que por sua vez é um desdobramento da dissertação do mestrado que trata das Jornadas de Cinema da Bahia, pois durante a sua realização foram encontradas diversas menções a outros espaços que compunham a ambiência cinematográfica em Salvador, Bahia - o Grupo Experimental de Cinema da Bahia (GEC) e o Curso Livre de Cinema (CLC), atividade a ele vinculado, além da continuidade do Clube de Cinema da Bahia (CCB). A justificativa deste estudo se constitui a partir da necessidade da ampliação do campo dos estudos do cinema no Brasil. Pois, tanto do ponto de vista da construção do objeto, quanto do recorte, propõe-se aqui uma abordagem que, ao dialogar com a problematização encetada por Jean Claude Bernardet, a respeito da elaboração de uma narrativa histórica ancorada hegemonicamente nos eixos reconhecidos como principais (Rio de Janeiro e São Paulo), multiplica os olhares, objetivando visibilzar o cinema enquanto prática cultural e experiência vivida em outros locais. Em linhas gerais, a pesquisa investiga a triangulação existente entre o CCB, GEC/CLC e as Jornadas como espaço formativo de uma sensibilidade cinematográfica em Salvador entre os anos 50 e 70, que possibilitou a emergência de realizadores, críticos, cineclubistas, cursos, criando uma cultura cinematográfica baiana.

A presença da mulher em documentários de autoria feminina

Karla Holanda
(Brasil/UFJF)

-

A Entrevista foi dirigido por Helena Solberg, em 1966. Os Dias com Ele por Maria Clara Escobar em 2012. As duas diretoras, na casa dos 20 anos quando fizeram seus documentários, partiram de motivações pessoais para abordar seus objetos. Os 46 anos que separam um filme do outro, evidentemente, são preenchidos por mudanças profundas, tanto na sociedade brasileira quanto nas formas de concepção do documentário. Solberg estava interessada em discutir a insatisfação da mulher de classe média alta com o papel que lhe parecia inevitável: o de mãe e dona de casa. Em seu filme, parece antecipar questões caras ao feminismo desse momento, que apenas começava a brotar no Brasil, e se distancia do modelo predominante do documentário praticado no país, ao usar a pluralidade de vozes. Já Escobar, sob o pretexto de recuperar certa história do país, a partir da história do pai, vítima das atrocidades da ditadura, quer explorar sua própria história de filha. Mais assumidamente autorreferencial, Os Dias com Ele não trata diretamente sobre a posição da mulher na sociedade, como no filme de Solberg. Tais assuntos estão bem mais diluídos no modo de vida atual, em especial nos grandes centros. Mas não se pode negar: há um universo de experiência especialmente forte vivida por esse grupo na sociedade e traços dessa manifestação nos filmes são bem prováveis. O que faremos aqui é analisar ambos os filmes, observando como o diálogo com essas questões se estabelece e que saídas estilísticas são usadas.

Mulheres-cineastas: uma estética da diferenciação nas primeiras décadas da História do Cinema

Ana Catarina Pereira
(Portugal/LabCom-UBI)

-

Nos últimos anos, tem havido um crescente interesse pela arte feminista institucional, enquanto arte produzida, essencial mas não exclusivamente, por mulheres, com particular incidência nas assimetrias das relações de poder analisadas numa perspectiva de género. Esse interesse - sentido a nível internacional, mas principalmente nos países do norte da Europa e nos EUA - é notório em diferentes formas de expressão artística, sobretudo naquelas que têm a imagem como matéria-prima essencial, e onde podem incluir-se a videoarte, a fotografia e, naturalmente, o cinema. Na História da sétima arte, podem distinguir-se diferentes tipos de propostas assumidamente militantes, constituindo as mesmas objectos de análise da presente comunicação. Nesse sentido, o nome de Alice Guy Blaché, a primeira realizadora em toda a História do Cinema, constitui uma referência essencial; mas também serão analisados os trabalhos heterogéneos e igualmente densos de Lois Weber, Germaine Dulac, e mais tarde, de Agnès Varda e Vera Chytilová. Os nossos principais objectivos serão reflectir sobre a forma como essas mulheres percebem os movimentos feministas do seu próprio tempo e os mimetizam no cinema. Será possível, ao analisarmos as suas imagens, falarmos de uma "arte com sexo", com carácter de denúncia e objectivos políticos? De que forma podem estes filmes ser vistos na contemporaneidade?

A violência em família nos filmes da Belair e da CAM

Estevão de Pinho Garcia
(Brasil/USP)

-

Em 1970, no Rio de Janeiro, os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla e a atriz Helena Ignez fundaram a Belair, produtora cinematográfica que existiu entre janeiro e março daquele ano. Em seus três meses de existência produziu seis filmes: Cuidado madame, Família do barulho e Barão Olavo, o horrível, de Bressane e Sem essa Aranha , Carnaval na lama e Copacabana mon amour, de Sganzerla. Em 1971, em Buenos Aires, os cineastas Júlio Ludueña, Miguel Bejo e Edgardo Cozarinsky formaram o coletivo CAM. Em poucos meses filmaram Alianza para el progreso, de Ludueña; La família unida esperando la llegada de Hallewyn, de Bejo e Puntos suspensivos, de Cozarinsky. Alguns dos elementos que aproximariam essas duas experiências coletivas: a radicalidade estética, o modo de produção e a representação da violência. Analisaremos o terceiro tópico. A violência, nesses filmes produzidos, distribuídos e exibidos fora do âmbito comercial é visceral, antiteleológica e alegórica. É cíclica, repetitiva e contínua. Não apresenta nenhum objetivo didático ou doutrinário e sim a noção do choque profanador, em direto diálogo com as vanguardas históricas, cujo ímpeto é o de incomodar, agredir e deslocar o espectador de sua condição a priori passiva e confortável. No entanto, tal violência extrema atuará em um espaço recorrente: o ambiente familiar. A família se constituirá como uma versão reduzida do Estado autoritário e opressor. Deste modo, o nosso foco recairá na violência doméstica.

A rainha ibérica que mudou o curso da história do cinema brasileiro

Márcio Rodrigo Ribeiro
(Brasil/UNESP)

-

A infanta espanhola Carlota Joaquina entrou para a História da Península Ibérica ao se casar com D. João VI e vir para o Brasil em 1808 por conta das invasões napoleônicas. No Brasil, ao lançar a cinebiografia "Carlota Joaquina: Princesa do Brazil", em 1995, Carla Camurati, estreante na direção de longas- metragens no País, inaugurou um novo ciclo no cinema brasileiro. Além de ser o primeiro filme a fazer uso das então recém-criadas leis de incentivo federais à cultura via renúncia fiscal, a produção também ajudou a levar, com uma estratégia de distribuição traçada pela diretora, mais de um milhão de espectadores às salas do circuito exibidor comercial, em um momento em que os filmes brasileiros praticamente nunca ultrapassavam os 10 mil ingressos vendidos, segundo dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Passadas exatas duas décadas do lançamento de "Carlota Joaquina", o objetivo central desta proposta é resgatar tanto a história da produção do filme e suas estratégias pioneiras de captação de recursos pela Lei do Audiovisual brasileira (8.685/93) quanto as de seu lançamento no mercado local, auxiliando a explicar por que o longa-metragem de Camurati teve em um momento de pós-crise – deflagrada pelo então presidente Fernando Collor de Mello e sua política desastrada para o setor cinematográfico no início dos anos 1990 – força tanto simbólica quanto mercadológica o suficiente para ser considerado o longa-metragem o responsável pela chamada Retomada do Cinema Brasileiro.

índice autores

03

Abreu, Jorge Ferraz | E2
Abreu, Leandro Pimentel | C1
Agostinho, Daniela | G3
Aguiar, Carolina Amaral de | B5
Almeida, Jorge Miguel Sardinha | G4
Almeida, Rodrigo | E2
Alves, Marta Pinho | B4
Araújo, Denise Correa | A5
Araújo, Helyenay Souza | A2
Araújo, Nélson | H1
Baggio, Eduardo Tulio | E4
Baio, César | H2
Baldi, Vania | B4
Bär, Gerald | I4
Barbosa, Luísa | H4
Barker, Anthony David | F2
Bastos, Rita | E5
Benis, Rita de Brito | I1
Bernardo, Aglair | B4
Beskow, Cristina Alvares | F3
Bezerra, Claudio | D3
Blank, Thais Continentino | B1
Bosi, Maíra Magalhães | B1
Branco, Cristina de | D4
Branco, Patrícia Silveirinha Castello | H5
Branco, Sara Castelo | C5
Branco, Sérgio Dias | G5
Brandão, Helena | H1
Brito, Eduardo | D5
Cachopo, João Pedro | C2
Cádima, Francisco Rui | D2
Caires, Carlos Sena | I1
Camarneiro, Fábio | B3
Canelas, Carlos | E2
Capanema, Letícia Xavier de Lemos | D2
Capucho, Rita | C3
Caramella, Silvia | C5
Cardão, Marcos | A1
Carrega, Jorge | F2
Carriço, Raquel Marques | D2
Carvalho, Victa de | H2
Castro, Celso | C1
Castro, Ilda Teresa de | H1
Castro, Isabel Costa Mattos de | D1
Castro, Maria Guilhermina | I1
Castro, Maria João | C2
Castro, Teresa | F1
Cerbino, Beatriz | C2
Chinita, Fátima | I1
Coelho, Sandra Straccialano | F4
Corrêa, Graça P. | H5
Costa, Rafael Wagner dos Santos | G3
Cruz, Jorge Luiz | A2
Cruz, Lívia Rocha Amaral | I3
Cruz, Nina Velasco e | G2
Cunha, José António | H4
Cunha, Paulo | G1
Cunha, Renato | F4
Del Valle Dávila, Ignacio | B5
Elduque, Albert | G4
Esteves, Leonardo Gomes | G4
Fatorelli, Antonio Pacca | G2
Fernandes, Carla Montuari | E2
Fernandes, Patrícia Moran | G2
Ferraz, Ana Flávia de Andrade | H1
Ferraz, Talitha | I4
Ferreira, Carlos Melo | A3
Filho, Luiz Augusto Coimbra de Rezende | C1
Fontanari, Rodrigo | G4
Garcia, Estevão de Pinho | I5
Gerheim, Fernando Souza | I3
Godinho, Jacinto | E2
Gomes, Mariana de Souza | D2
Gomes, Tiago de Castro Machado | I4
Gonçalves, Beatriz Rodovalho | A1
Graça, André Rui | G1
Griner, Arbel | C1
Gutierrez, Maria Alzuguir | E4
Holanda, Karla | I5
Jesus, Eduardo António de | G2
Júnior, Edson Pereira da Costa | C3
Kiraly, Hajnal | G3
Klock, Denise Liege Fraga e | C4
Kornis, Mônica Almeida | B5
Lacerda, Silvestre | A4
Lara, Laís Passos | B2
Lara, Thaís Vanessa | H4
Lara Jornet, Ignacio | A5
Laranjeiro, Catarina | E1
Lima, Érico Oliveira de Araújo | F3
Lira, Bertrand de Souza | D3
Macapagal, Katrina | F2
Machado, Patrícia Furtado Mendes | D1

Maciel, Katia | H2
Maia, Catarina | A3
Mancelos, João de | F2
Marques, Ana Rosa | D3
Marques, Elisabete Ferreira | A3
Marques, Emília Margarida | A4
Marques, Fernanda Bastos Braga | D1
Martins, Adriana | C5
Martins, Ana Cabral | B4
Martins, Fernanda Aguiar Carneiro | I3
Matoso, Rui | H3
Melo, Izabel de Fátima Cruz | I4
Mendes, Teresa Maria Queiroz Veiga e | H4
Mendonça, Leandro | A2
Mendonça, Luís | B3
Mesquita, Cláudia Cardoso | E3
Miranda, Fernanda Rocha | G3
Monteiro, Lúcia Ramos | I2
Moraes, Felipe Augusto de | A2
Morais, Ana Bela | C5
Mota, Gonçalo | B1
Moura, Luís Fernando | D3
Muñoz Fernández, Horacio | C4
Nagib, Lúcia | E1 | F1
Natálio, Carlos | I2
Neves, Nuno Miguel | B5
Nicodemos, Monise | C3
Nobre, Susana | A4
Nogueira, Isabel | H3
Oliveira, Ana Balona | E1
Oliveira, Anabela Dinis Branco de | B3
Paiva, Vanessa Maia Barbosa da | A5
Parente, André | D5
Pêra, Edgar | D5
Pereira, Ana Catarina | I5
Pianco, Wiliam | A3
Piçarra, Maria do Carmo | E1
Piccinini, Thiago Badia | D4
Penafria, Manuela | E4
Pinto, Pedro Plaza | F3
Quental, José | C4
Ramos, Guiomar | B2
Ramos, José da Costa | F1
Ramos, Natália | I1
Reia-Baptista, Vítor | A5
Reis, Mayka Juliana Castellano | F2
Ribas, Daniel | G1
Ribeiro, Carla | C5
Ribeiro, José da Silva | D4
Ribeiro, Márcio Rodrigo | I5
Rodrigues, Érica Faleiro | D4
Rodrigues, Pedro Boléo | C2
Rodrigues, Rodrigo Fonseca e | I3
Rosa, Liliana | C3
Rosas, João | A4
Ruy, Karine | I4
Ruiz del Olmo, Francisco Javier | C3
Sá, Sérgio Bordalo e | C1
Sampaio, Lívia Maria Marques | I2
Sampaio, Sofia | B1
Santos, Hannah Serrat de Souza | E3
Santos, Helena | H4
Santos, Naara Fontinele dos | D1
Satt, Maria Henriqueta Creidy | A5
Schefer, Raquel | A1
Schelin, Dagoberto | F4
Seliprandy, Fernando | E3
Serafim, José Francisco | I1
Soares, Ana Isabel | G5
Souto, Mariana | B2
Souza, Maria Inês Dieizeide Santos | I2
Souza, Nívea Faria de | B2
Stock, Robert | F1
Takami, Marina Castilho | C2
Taunay, Alfredo | E4
Tavares, Mirian | H5
Teixeira, Rafael Tossi | E5
Tomazeli, Yedda Carolina Piccoli | C4
Tonelo, Gabriel Kitofi | B3
Torres, Carla Simone Doyle | E2
Trento, Francisco | G5
Vale, Glaura Cardoso | E3
Valente, António Costa | G1
Veloso, Luísa | A4
Vera, Ana | E5
Vidal, Frédéric | A4
Viegas, Susana | G5
Vieira, Sílvia | B2
Villármea Álvarez, Iván | E5
Zan, Vitor Tomaz | F3
Zanatto, Rafael Morato | H3

informações úteis

04

ISCTE, Edifício II

Av. das Forças Armadas
(Entrecampos)
Metro: Entrecampos
(linha Amarela)
Carris: 754, 727, 736, 738,
744, 749, 754, 783, 798

Redes wi-fi no ISCTE
rede: ISCTE-IUL
palavra-passe: 12345678

*Rede Eduroam
também disponível.

Casa Independente
(mesa-redonda, dia 20, 16h)

Largo Intendente Pina
Manique, 45 (Intendente)

Metro: Intendente
(linha Verde)
Carris: 708, 734, 736, 28

Teatro do Bairro
(sessão de cinema,
dia 20, 21h)

Rua Luz Soriano, 63
(Bairro Alto)

Metro: Baixa-Chiado
(linhas Amarela e Azul)
Carris: 28E, 758

Café Império
(jantar do Encontro,
dia 21, 21h)

Avenida Almirante Reis,
205-A

Metro: Alameda
(linhas Vermelha e Verde)
Carris: 708, 717, 720, 735,
767, 713, 716

Primeiro Andar
(festa de despedida,
dia 23, 22h)

Rua das Portas de Santo
Antão, n.º 110
(entrada ao cimo da rampa,
entre o Coliseu e o Ateneu)

Metro: Restauradores
(linha Azul)
Carris: 711, 732, 736, 746,
759, 783

**Restaurantes
mais próximos**

Cantina do Iscte:
Piso 2 e 3 do Edifício II

**Bar da Associação
de Estudantes:**
Edifício I, Ala N, Piso 0

Bar Marinha&Dedeiras
("Bar do Sr. António"):
Edifício I, Ala S, Piso 0

Bar Restaurante Surbias:
Ala Autónoma, Piso 4

Restaurante Club i:
Edifício Indeg, Piso 2

Fora do ISCTE (15'):
**Cantina da Faculdade
de Medicina Dentária:**
Cidade Universitária

**Bar do Auditório da
Faculdade de Medicina
Dentária (Sr. Agostinho):**
Cidade Universitária

Café 35:
Campo Grande, 35

notas

05

grupos de trabalho

Cultura Visual Digital
Responsáveis: Tiago Baptista; Marta Pinho Alves; Luís Nogueira.

História do Cinema Português
Responsáveis: Paulo Cunha; Daniel Ribas.

Cinemas em Português
Responsáveis: Jorge Cruz; Sílvia Vieira; Leandro Mendonça.

Paisagem e Cinema
Responsáveis: Filipa Rosário; Francesco Giarrusso; Iván Villarmea.

Outros Filmes
Responsáveis: Sofia Sampaio; Raquel Schefer; Thais Blank.

A Teoria dos Cineastas
Responsáveis: Manuela Penafria; André Rui Graça; Eduardo Baggio.

Narrativas Visuais
Responsáveis: Fátima Chinita; Maria Guilhermina Castro; Jorge Palinhos.

No sentido de melhorar a relação entre os membros e estimular as parcerias científicas, a Direção da AIM determinou a possibilidade de criação de Grupos de Trabalho (GT) por parte dos nossos membros. Esperamos que possam servir para agrupar os investigadores de acordo com os seus interesses científicos e que daí resultem novas propostas científicas.

Como adicionar-se aos grupos de trabalho?
Qualquer membro ativo (com as quotas regularizadas) poderá juntar-se a qualquer grupo de trabalho existente na AIM. Para isso, deve aceder à Área de Membros, procurar o grupo de trabalho pretentido e adicionar-se. O funcionamento de cada grupo é da exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) coordenador(es).
Qualquer dúvida ou sugestão escreva para:

membros@aim.org.pt

aniki

Revista Portuguesa da Imagem em Movimento

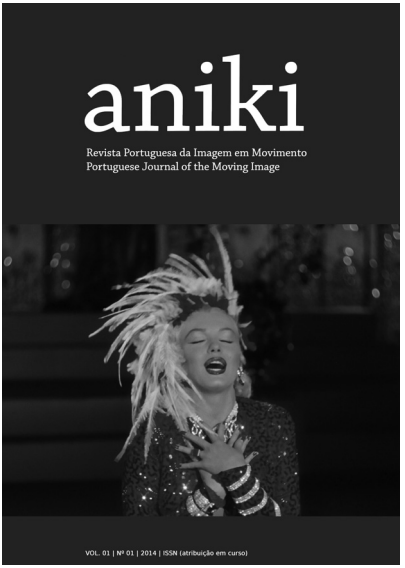
v3n1 — 01.2016

Chamada para trabalhos aberta até 30 de junho de 2015

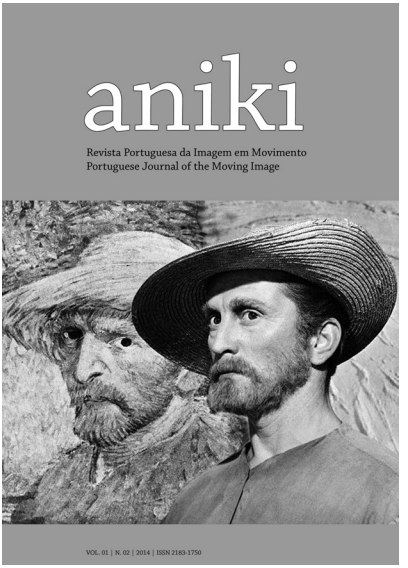
Dossier
"O que é o cinema português?"

Editor Convidado
Paulo Cunha

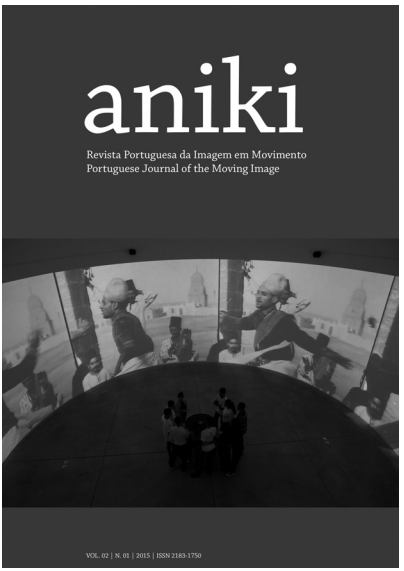
+info
aim.org.pt/aniki



v1n1 — 01.2014
Dossier 'Cinefilia Digital'
Editor: Tiago Baptista



v1n2 — 07.2014
Dossier 'Arte e Cinema'
Editor: Carolin Overhoff Ferreira



v2n1 — 02.2015
Dossier 'Cinema Expandido'
Editor: Susana Viegas

próximo número

Dossier
'Os arquivos fílmicos e a memória: documentos e ficções'

Editor convidado
Vicente Sánchez-Biosca

v2n2 — 07.2015

Comissão de Honra
Amélia Frazão Moreira (CRIA-FCSH), Antónia Pedroso de Lima (CRIA-IUL), Filipe Reis (ECSH/ISCTE-IUL, CRIA-IUL), Abílio Hernandez Cardoso (UC), Afrânio Catani (USP, Brasil), Alberto Pena Rodríguez (U. Vigo, Espanha), András Bálint Kovács (ELTE, Hungria), André Parente (UFRJ, Brasil), Antonio Checa Godoy (U. Sevilha, Espanha), António Pedro Pita (UC), Carolin Overhoff Ferreira (UNIFESP, Brasil), Fernão Pessoa Ramos (UNICAMP, Brasil), Francisco Rui Cádima (UNL), Isabel Capeloa Gil (UCP), Ismail Xavier (USP, Brasil), João Mário Grilo (UNL), José Manuel Costa (UNL), Leandro Mendonça (UFF, Brasil), Lúcia Nagib (U. Reading, Inglaterra), Luís Trindade (U. Londres, Inglaterra), Malte Hagener (U. Marburg, Alemanha), Manuela Penafria (UBI), Mário Jorge Torres (UL), Massimo Canevacci (U. degli Studi di Roma La Sapienza, Itália), Mirian Tavares (UAlg), Moisés de Lemos Martins (UM), Nélson Zagalo (UM), Paulo Filipe Monteiro (UNL), Randal Jonhson (U. Califórnia, EUA), Tito Cardoso e Cunha (UBI), Vítor-Reia Baptista (UAlg).

Comissão Científica
Daniel Ribas (IPB), Filipe Reis (ECSH/ISCTE-IUL, CRIA-IUL), Frédéric Vidal (CRIA-IUL), Humberto Martins (UTAD), Iván Villarmea (Universidad de Zaragoza), Marina Takami (Paris 8), Raquel Schefer (Sorbonne Nouvelle), Paulo Cunha (CEIS20-UC), Sérgio Dias Branco (UC), Sofia Sampaio (CRIA-IUL), Susana Viegas (UNL-UDundee), Tiago Baptista (UCP).

Comissão Organizadora
AIM: Tiago Baptista, Paulo Cunha, Daniel Ribas, Susana Viegas, Sérgio Dias Branco, Sofia Sampaio, Filipa Rosário, Carlos Natálio.
Organização Local: Antónia Pedroso de Lima (CRIA-IUL), Frédéric Vidal (CRIA-IUL), Gonçalo Mota (CRIA-IUL), Humberto Martins (UTAD), Sérgio Bordalo e Sá (CRIA-IUL).

Instituições Organizadoras
AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento
CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia
ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa
Pós-graduação em Culturas Visuais Digitais, Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas (ECSH) do ISCTE-IUL

Apoios
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Casa Independente
Rosa Filmes
Siimgroup

ISBN
978-989-98215-3-8

Edição
AIM
Maio de 2015

design
atelierd'alves

aim.org.pt

organização

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

CRIA
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO

ISCTE IUL
Instituto Universitário de Lisboa

PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURAS VISUAIS DIGITAIS

apoio

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CAAA
independent

ROSA FILMES

simgroup