

III Encontro Anual da AIM Coimbra, 9 a 11 de maio de 2013

RESUMOS

Quinta-feira, 9 de maio

[Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]

8h30

Abertura do secretariado / Recepção
Anfiteatro II

9h

Cerimónia oficial de abertura
Anfiteatro II
Ana Isabel Soares (AIM)
António Pedro Pita (CEIS20)
João Maria André (DHAA)

09h30-11h15

O Corpo Filmado

Sala 7 | Moderação: Sérgio Dias Branco

Changing bodies, changing selves: how Indian cinema is creating a transnational identity? An anthropology of the male body in continuity, from Raj Kapoor to Salman Khan - Némésis Srouer (EHESS Paris, França)

As mentioned by David Le Breton, the anthropology of the body enables to go deeply into men's identity; its construction and evolution through time. Through the lens of cinema, the body personifies at the same time a glorified self as well as a reflection of the social self. In the particular case of Indian cinema, nationalism being pervasive, the body merges with the nation, to the extent that women embody the nation. In contrast, if male bodies do fight for the nation, they are detached from the homeland and its traditions, as they are meant to express modernity. Male bodies thus certainly incarnate the changing faces of virility and modernity, but also the impact of globalization on India. Since 1991, date of India's opening to the global market, one can observe a drastic change in the typical features of the Indian male body. From the authorised and even assumed little plumpness, the actors have shifted to a muscular and fit body. Plumpness was then, in the movies of the 50s and 60s (Raj Kapoor) a sign of wealth and power. Salman Khan, pioneer of the muscular body, made an important change with the Angry Young Man period, and Amitabh Bachchan's long and thin body. As the popular Hindi movies are going global, creating a transnational self, one can still observe in Tamil cinema, a persistence of the typical Indian male features. How can one explain this differences? That is what this paper will seek to answer.

Dança, cinema e corpo: aproximações e questionamentos - Beatriz Cerbino (UFF, Brasil)

São inúmeras, e de várias perspectivas, as reflexões realizadas sobre cinema em língua portuguesa, o que pode ser constatado pela expressiva quantidade e qualidade da bibliografia disponível. Contudo, pouco é o material em português que relacione cinema, dança e corpo. A aproximação entre cinema e dança não é nova. No final do século XIX, Thomas Edson e os irmãos Lumière já apontavam suas câmeras para as dançarinas Annabelle Moore e Loie Fuller a fim de captar seus movimentos. Cerca de cinquenta anos depois, Maya Deren, com seu *Study in Choreography for Camera* (1945), apresenta uma reflexão acerca das relações entre tempo, espaço e corpo em movimento, em que os dois primeiros são redimensionados a partir da perspectiva do corpo. As cinzas de deus (2003), coreografia de Fernanda Lippi e direção de André Semenza, é o primeiro longa-metragem lançado no Brasil a unir cinema e dança. Nele, o corpo, mais do que um elemento a ser observado pela câmera, é sujeito e protagonista, criando na tela uma dramaturgia do movimento. Um filme de dança, um dancefilm ou screen dance, em que coreografia, câmera e tela não são pensados separadamente. Esta comunicação tem o propósito de observar, a partir dos exemplos acima citados, as relações construídas entre cinema e dança, com especial atenção para o corpo em movimento, e assim entender as transformações ali propostas. Mudanças que reverberam não apenas na maneira de usar a câmera, mas também no modo de apropriação e apresentação do corpo.

Freeze-Body: Delay and Stillness in Film and Video - Joana M. Bicacro (ECAATI/Lusófona)

The vertiginous pace of contemporary visual culture seems unprecedented and equally modalizes the rhythms of everyday-life. Today, both work and leisure are not only intermingled but also in step with the evolving visual media. However, since the 1960s that cinema and pop culture—in moving images and in play—allow for the expression of tensional and contradictory rhythms and present us with forms of delay, laziness and stasis. Utterly expressed as differences, the concepts of velocity and immobility are ultimately shaped in culture by tensional and antagonist uses of media. In this presentation, we will explore two case studies that help us to question, firstly, the differential or transductive quality of both velocity and stillness and, secondly, the way these matters are deeply buried in particular genealogies of film, in 20th century visual culture. These are 1) the dominant use of film stills and freeze-frame in selected works of 1960s and 1970s cinema and 2) the reenactment of the same cinematic tools or popular tropes in both video art and music videoclips in the last decades. We work with the notion Adrian MacKenzie (2002) calls the “whatever” body and the modalities of wasting time both in theatres and online, with videos and play, seemingly antithetic to the central ideas of shock and test in machines, moving images, game culture and contemporary technologies.

Uma antropologia do corpo: o corpo performativo de João de Deus - Liliana Navarra (IFL/UNL)

Nos últimos anos temos sido testemunhas de uma atenção especial do pensamento antropológico à corporalidade. Há uma mudança repentina de opinião que tende a ser dirigida a considerar o corpo em chave fenomenológica. Assumir o corpo como lugar de elaboração do saber, como construção cultural, como motor de ações sociais, como lugar de um informal processo de aprendizagem e como lugar de elaboração dos nossos critérios perceptivos de avaliação, leva a abolir as oposições epistemológicas mais clássicas do pensamento ocidental: mente-corpo, indivíduo-sociedade, ação-estrutura, natureza-cultura e teoria-praxis. O corpo no cinema de Monteiro guia-nos a um contacto directo, a um aspecto mais físico, não só na sua vertente corpórea mas também a uma performance reflexiva que investe no jogo entre formas e sentido, entre sujeito da enunciação e as “máscaras retóricas” da linguagem. O que se pretende apresentar é uma leitura ainda virgem da simbologia corporal cristalizada na personagem de João de Deus ao longo da trilogia monteiriana. A escolha do realizador ao desempenhar o papel de protagonista na trilogia de Deus, faz com que o seu corpo seja o limite físico dos frames, uma espécie de fronteira fílmica na qual Monteiro pode exprimir a sua personalidade. Utilizar o seu corpo para encher a cena, criando um mundo/espelho quase onírico.

Cinema Brasileiro Contemporâneo

Sala 8 | Moderação: Ana Catarina Pereira

O que há de marginal no cinema brasileiro contemporâneo? - Júlia Machado de Carvalho (UAarhus, Dinamarca)

A proposta é de se analisar como o conceito de “marginal” se apresenta no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de três aspectos inerentes ao termo: tema, estética e política. Em uma primeira abordagem, o marginal como tema, trataremos a questão da representação a partir de duas diferentes noções: o bandido e o sujeito socialmente marginalizado. Observaremos como a temática tão cara ao cinema das décadas de 1960 e 1970 é então abordada na primeira década do século XXI. Em um segundo momento, analisaremos alguns filmes, observando, pelo viés da estética, uma possível filiação com o que se convencionou denominar “Cinema Marginal”, e discutiremos a sua permanência no contexto sócio-político contemporâneo. Por fim, abordaremos o conceito de cinema marginal como aquele que se produz à margem da indústria cinematográfica, e sua diversidade de casos no Brasil. Entre os filmes brasileiros recentes que compõem o nosso corpus de análise, podemos citar: Babilônia 2000, O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, Quanto vale ou é por quilo, O Invasor, Cidade de Deus, Baixio das Bestas, Madame Satã e 5xFavela, agora por nós mesmos. Dentre os objetivos deste seminário está a observação da particularidade do emprego do termo no Brasil, e as transformações históricas no seu valor simbólico, político, estético e ético, além do questionamento sobre a sua permanência e possível contribuição no contexto da cultura globalizada e da tecnologia digital.

Questões de ética na representação de indígenas no cinema brasileiro contemporâneo - Vitor Tomaz Zan (Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

A intervenção proposta consiste em analisar comparativamente, balizando-se por diferentes conceitos de ética, a forma com que cinco filmes brasileiros contemporâneos tratam da questão indígena, sendo esses: Paralelo 10 (2012) de Silvio Da-Rin; Corumbiara (2009) de Vincent Carelli; Terras (2009) de Maya Da-Rin; Serras da Desordem, (2006) de Andrea Tonacci e Novos tempos (2006) de José Kaxinaua. Assim, articulam-se abordagens advindas da antropologia visual e da ética cinematográfica, que apesar de ser progressivamente reivindicada, dá ainda seus primeiros passos. As implicações éticas dos filmes estudados são observadas na relação estabelecida entre os realizadores, identificados como a primeira pessoa do discurso, e o Outro, no caso, os índios retratados pelas obras. O filme Terras discute a questão identitária, constituindo através dos depoimentos selecionados e principalmente de suas escolhas visuais, um elogio ao processo de miscigenação cultural, sustentando-o como um fenômeno natural, desconsiderando, entretanto, a nocividade do contato do homem ocidental com o índio, evidenciado no filme Paralelo 10. Já a proposta do Vídeo nas Aldeias, idealizado por V. Carelli, permite aos índios realizarem seus próprios filmes (como Novos tempos de Kaxinaua), o que se torna indispensável uma vez que o cineasta constata paradoxalmente um viés colonizador no Corumbiara.

Entre efeito de presença e de sentido: experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro contemporâneo - Ana Maria Acker (UFRGS, Brasil) e Miriam de Souza Rossini (UFRGS, Brasil)

A proposta tem como objeto a análise do cinema brasileiro contemporâneo ficcional e o modo como ele propõe experiências estéticas do futebol a partir das escolhas temáticas e de que forma estas são tratadas pela linguagem audiovisual. O período de observação é de 1995 a 2012. O trabalho pensa a experiência estética a partir dos conceitos de produção de presença e de sentido, de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). O autor define o fenômeno como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença. O sentido é o ato interpretativo diante de determinado objeto, enquanto que a presença é a dimensão perceptiva, que diz respeito às emoções. A alternância entre sentido e presença ocorre em momentos de intensidade, salienta Gumbrecht, e tal ideia é usada para observar os filmes do corpus: Boleiros – Era uma vez o futebol (1998), Boleiros 2 – Vencedores e Vencidos (2006), Garrincha – Estrela

Solitária (2003), Carandiru (2003), O ano em que meus pais saíram de férias (2006), Linha de Passe (2008) e Heleno (2012). Um dos pressupostos é de que há um desejo de presentificação do passado do futebol na maioria das obras analisadas. Percebe-se, sobretudo, uma ênfase na relação emocional nostálgica com a modalidade. Como não podemos alcançar o passado, buscamos tentar chegar às sensações dele, em como teria sido ver os craques daquele tempo em campo. Sem isso, resta a simulação do que não retorna, do que virou dado histórico, mas que pode se materializar em imagens e efeitos de presença.

O desvio pela ficção: novos engajamentos no cinema brasileiro contemporâneo - Victor Guimarães (UFMG, Brasil)

Em um conjunto de textos publicado em 1969 nos Cahiers du Cinéma – “Le detour par le direct” (“O desvio pelo direto”) –, Jean- Louis Comolli identificava como uma das forças mais significativas do cinema de ficção daquela década – de Straub a Cassavettes – o acionamento de estratégias advindas do direto: ao aproximar-se da encenação de um Perrault ou de um Rouch, esse cinema se contaminava e abria uma “zona franca de experimentação e invenção” (COMOLLI, 1969), que redefinía os rumos da modernidade cinematográfica. A tarefa desta comunicação é a de reconhecer e analisar, no cinema brasileiro contemporâneo, um movimento inverso, mas igualmente transformador: no seio do documentário recente, emergem múltiplas estratégias ficcionais, que relançam o cinema em direção à invenção. Em filmes tão distintos como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011), parece estar em jogo uma sorte de desvio pela ficção, que reorganiza as relações entre os regimes narrativos. Nas distintas modalidades de contaminação – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, performances que desafiam os limites entre vida e atuação, histórias vividas que se misturam às imaginadas, trajetórias cotidianas que se tornam ficção –, abrem-se horizontes inesperados para o espectador, no mesmo movimento em que se inventam maneiras de encarar criticamente o presente do país.

História do Cinema Português (I)

Sala 10 | Moderação: Paulo Jorge Granja

Coordenação: GT História do Cinema Português

Novo cinema português: genealogia de uma problemática - Michelle Sales (EBA/UFRRJ, Brasil)

Considerando a parcialidade do registro histórico oficial do novo cinema português, e ressaltando a necessidade de revisar as fontes históricas desse cinema (a imprensa, os discursos oficiais, as entrevistas) pretendemos recuar à gênese desse movimento questionando os marcos inaugurais a fim de alargar não apenas temporalmente este cinema, mas sobretudo perceber a genealogia de sua problemática e os embates travados no interior do campo cinematográfico português que fez da discussão sobre a importância de um novo cinema o surgimento de alguns importantes filmes já na década de 1950. Agora, com algum distanciamento crítico, recuaremos às entrevistas feitas em 2008 com Paulo Rocha, Fernando Lopes, António Macedo e Cunha Telles relativizando os discursos ali construídos acerca desse movimento, pontuando o desaparecimento de questões centrais aquando o debate sobre uma nova vaga portuguesa começou a ser travado em meados da década de 1950.

Para uma arqueologia: o caso *Dom Roberto* - Paulo Cunha (CEIS20/UC)

Mais do que uma construção historiográfica, o chamado Novo Cinema português foi sobretudo uma construção crítica. Os seus limites cronológicos, as fronteiras estéticas, os seus protagonistas e o seu corpus fílmico e textual desse momento do cinema português foram sendo definidos pela imprensa cinematográfica, uma vez que o lento e tardio desenvolvimento da historiografia cinematográfica portuguesa permitiu, durante décadas, que a imprensa assumisse um papel de análise e sistematização do objecto cinematográfico muito além da sua função primordial. Nos últimos anos, tem-se problematizado o Novo Cinema à luz de novos pressupostos históricos e estéticos. Entre outras questões, alguns autores têm multiplicado novas interpretações para diversos factos, aclarando dúvidas antigas e

equacionando novos paradoxos. O filme Dom Roberto (José Ernesto de Sousa, 1962) é um caso de fronteira, recorrentemente incluído ou excluído ao longo das décadas nesse corpus da modernidade do cinema português por críticos, programadores, jornalistas ou historiadores. O objectivo desta apresentação será fazer a arqueologia e a genealogia do filme de José Ernesto de Sousa na história do cinema português e, em última análise, questionar e refletir sobre o papel da crítica neorrealista e do movimento cineclubista no processo de formação e na identidade do próprio Novo Cinema Português.

O Cruzamento - Luís Urbano (FAUP)

Os edifícios no cruzamento da Av. dos EUA e Av. de Roma em Lisboa, desenhados por F. Figueiredo e J. Segurado em 1955, são um dos mais claros exemplos da aplicação, na arquitetura portuguesa, dos princípios difundidos pelo movimento moderno. São também o lugar central do filme inaugural do novo cinema português, Os Verdes Anos (1963) de Paulo Rocha. O filme é marcado por uma ideia de inadequação à capital: do próprio Rocha, que chega a Lisboa vindo do Porto; do personagem principal do filme, que não se consegue integrar na cidade; mas também da própria arquitetura e cidade modernas, que na época começavam a ser postas em causa. É exatamente a partir do filme de Rocha, e dos lugares por ele retratados, que será analisada uma ideia marcante no debate arquitetónico, a de que era necessário encontrar uma especificidade e uma identidade para a arquitetura portuguesa que cruzasse modernidade e tradição. Os mesmos edifícios aparecem, ainda que de forma fugaz, em O Pão (1959) de Manoel de Oliveira, como símbolo da modernidade da cidade, em oposição à ancestralidade do mundo rural. E foi precisamente nas filmagens de O Pão que Oliveira descobre a aldeia da Curalha, onde filmará o Acto da Primavera (1963), exemplo paradigmático do mesmo cruzamento entre tradição e modernidade que os arquitetos procuravam, fazendo um idêntico percurso da cidade para o campo, explorando os modos de vida das populações, em contraponto com a visão maniqueísta do mundo rural veiculada pela ditadura.

11h30-13h15

Pensar o Digital

Sala 7 | Moderação: Luís Nogueira

Vídeo cinefágico: apropriações do cinema e da imagem informática - Fernando Souza Gerheim (UFRJ, Brasil)

A pesquisa "Vídeo cinefágico: apropriações do cinema e da imagem informática" desenvolveu conceitos como ferramentas para realizar um vídeo que deglutisse o cinema ("cinefágico" é uma expressão de P. Dubois) e a imagem informática, articulando-os à ideia de linguagem como invenção. O vídeo, seguindo Dubois, tornou-se o lugar onde se pensa toda e qualquer imagem. Invenção pode ser entendida como o uso da linguagem que inclui, como elemento de significação, não propriamente o código que a inscreve, mas todo a rede de formas materiais e discursivas que a constituem, organizam e ordenam. No vídeo "2086", foram interpostos ao dispositivo ótico de captação da imagem (a câmera), filtros variados. A imagem obstruída ou distorcida deslocou ou alterou a configuração na rede de significações da qual "2086" é um ponto, resultando que, ao invés de ser articulado, o vídeo passou a articular a linguagem que o inscreve. Quais são, afinal, as formas materiais e discursivas que constituem e ordenam, como uma moldura, a linguagem audiovisual? Seria possível enunciar um princípio ou um método de realização que pudesse produzir resultados indeterminados a partir da ideia de invenção como reordenação ou deslocamento de elementos de um sistema prévio? Esta comunicação tem por objetivo discutir estas e outras questões levantadas pela pesquisa.

Medios, ilusión y realidad virtual - Alberto J. L. Carrillo Canán (Universidad Autónoma de Puebla, México)

Examinaré la sensación producida por objetos culturales figurativos, esto es, por objetos que representan algo por similitud en algún grado. Un caso típico es el de observar pinturas, esculturas y la mayor parte de los planos en la mayoría de los películas; otro caso típico, pero muy diferente del anterior, es el de mirar algunos planos muy específicos en películas y, especialmente, jugar ciertos tipos de juegos digitales muy definidos, pero importantes. Los

planos fílmicos y los juegos digitales a los que nos referimos están caracterizados por imágenes en movimiento que presentan una perspectiva subjetiva, es decir, al confrontarnos con tales objetos se siente como si uno mismo se moviera en el espacio representado por las imágenes en las películas o en los juegos digitales en cuestión. La tesis es que en ambos casos se sufre una ilusión. En el primer caso se trata de la ilusión de estar observando la cosa o situación representada por la pintura, escultura o filme; en el segundo caso se trata de la ilusión de estar participando en algo o en una situación. La ilusión de participación es la ilusión de estar teniendo una experiencia, mientras que la ilusión de estar observando algo también es la ilusión de estar teniendo una experiencia, mas una muy particular, la experiencia de observar meramente, una experiencia pasiva que como experiencia permanece desapercibida, pues se atiende al contenido de la experiencia, es decir, en la cosa o situación observada, y no al hecho de que supuestamente se le observa. Definiré el concepto de ilusión en términos de filosofía de la mente para hacerlo operativo para discutir objetos culturales figurativos. Se llegará a una caracterización precisa de eso que hoy en día es conocido vagamente como experiencia inmersiva

Potencial Expressivo nos Jogos Indie e Gamearte: Análise dos jogos *Flower* e *Journey* - Bruno Henrique de Paula (UNICAMP, Brasil) e Hermes Renato Hildebrand (UNICAMP, Brasil)

Nos últimos anos, os jogos digitais tem se apresentado como um meio com grande potencial comunicacional e expressivo contrariando a visão tradicional que os consideram como uma mídia que deve ser usada apenas para o entretenimento. Nos jogos independentes – indie e jogos de arte – gamearte observamos maiores possibilidades de experimentação e inovação, o que favorece uma mudança de paradigma tradicional. Dentro dos universos indie e gamearte estão inseridos os jogos *Flower* e *Journey* que, através de interessantes experimentações, atingiram um grande sucesso comercial e de crítica, abrindo uma nova fronteira para a área de games e do modo como se deve encarar os jogos digitais. O objetivo deste trabalho é refletir sobre estas experiências criativas evidenciando como elas trouxeram inovações ao campo de desenvolvimento dos jogos eletrônicos e como elas estão se destacando de outras iniciativas realizadas nesta área.

Chris Marker: Teoria y Praxis del Archivo Digital - Julio Vilariño Cabezas (U Santiago de Compostela, Espanha)

La obra tardía de Chris Marker se puede definir como un gran archivo mutable y maleable que se genera continuamente, permitiendo situar sus obras dentro de contextos diferentes. Así, mediante las comparaciones, contraposiciones y vías de exploración que cada usuario puede generar con los nuevos medios audiovisuales utilizados, se abren distintos caminos de interpretación, capaces de encontrar nuevos significados y potenciar una serie de revisiones críticas de los temas tratados. El presente trabajo analiza la última parte de la obra de Marker partiendo de tres puntos principales. En primer lugar, la irrupción de una nueva lógica audiovisual proporcionada por la aparición de los nuevos medios digitales. En segundo lugar los elementos ensayísticos y auto-reflexivos que el cineasta arroja sobre los medios utilizados y las temáticas de sus creaciones. En tercer lugar se pondrán en relación la multitud de discursos críticos y analíticos acerca de las disciplinas practicadas por Marker en los últimos veinticinco años como el vídeo, el hipertexto, los metaversos o los videojuegos. La naturaleza profundamente material que encontramos a lo largo de la obra de Marker acostumbra a tematizar los propios métodos utilizados en tempo presente. Esta reflexión sobre los medios de producción, contemporánea a los momentos de máxima utilización y difusión de todos y cada uno de ellos, viene siempre dada desde una perspectiva crítica e militante, evitando discursos paternalistas o apologéticos.

Cinema/Gênero

Sala 8 | Moderação: Liliana Navarra

O Cinema Brasileiro pela Perspectiva de Gênero - Paula Alves (ENCE/Instituto Femina, Brasil)

O cinema reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, determinou padrões de beleza, criou rótulos para pessoas e comportamentos. O cinema influenciou e foi influenciado pelas mudanças na

sociedade e pelos movimentos sociais ocorridos, assim como pelo movimento feminista e suas bandeiras desde a libertação sexual da mulher até a maior participação da mulher no mercado de trabalho. Muitos autores da teoria de gênero apontam como pontos fundamentais na conquista da equidade entre homens e mulheres uma mudança na representação da mulher na cultura, na arte e na mídia, e sua inserção igualitária em todos os níveis de hierarquia no mercado de trabalho. Esta pesquisa aborda esses dois pontos na medida em que busca demonstrar e analisar a associação entre a presença da mulher em funções chave nos filmes e o protagonismo nos mesmos. Para tanto, apresenta uma análise da evolução da participação de mulheres nas equipes dos filmes brasileiros de longa-metragem lançados entre 1961 e 2010, e utiliza técnicas de modelagem estatística para investigar a relação entre o protagonismo e a direção desses filmes com outras funções (roteiro, fotografia e produção) e com outras características dos filmes (gênero cinematográfico, temática, etc.). Apresenta também uma contextualização entre a evolução da participação da mulher no Cinema Brasileiro e em cargos de direção e gerência, na comunicação, na política e no cinema de Hollywood.

"Eu não sou feminista, sou *feminina*!": teorias da suposta sensibilidade de um olhar minoritário no cinema português - Ana Catarina Pereira (LABCOM/UBI)

Na comunicação que nos propomos apresentar, pretendemos centrar-nos na possibilidade de existência de uma consciência feminista em algumas cineastas portuguesas, sem que a mesma seja enunciada como seu princípio fundador. Centrar-nos-emos, deste modo, em filmes que manifestam este carácter, como *Solo de violino* (Monique Rutler, 1992), *Aparelho voador a baixa altitude* (Solveig Nordlund, 2002) e *Daqui p'rá frente* (Catarina Ruivo, 2008). A sustentação teórica da nossa análise será realizada recorrendo a estudos de gênero e a diferentes teorias feministas do cinema, enquanto defensoras de uma produção artística feminina e de um "contra-cinema". Tratando-se de uma proposta de análise fílmica, consideramos ainda importante sublinhar que a metodologia utilizada não será a mais convencional ou estruturalista, no sentido da identificação da Escola a que a realizadora pertence ou do estudo detalhado dos planos e técnicas utilizados. Em vez desta, promovemos uma reflexão teórica acerca dos principais objectivos, valores e ideias que os filmes reúnem em si, num diálogo sociológico com os elementos feministas evidenciados. Recorrendo às metáforas iconográficas de Virginia Woolf, analisaremos a necessidade feminina de criação de um espaço só seu (um quarto só para si), reivindicada pela escritora no início do século XX, tentando perceber se a mesma se tem reflectido na obra destas realizadoras..

Marta: A personagem construída no *Cerco da cidade* - Rita Bastos (LABCOM/UBI)

Figura incontornável do novo cinema, António da Cunha Telles realiza em 1969 a sua primeira longa-metragem. O *Cerco*, uma das obras, ou talvez a obra do novo cinema que maior visibilidade atingiu fora de Portugal, faz-se sobressair pela forma como consegue captar o ar do tempo de uma sociedade marcelista em plena mutação, mas também pelo rosto da protagonista Marta (Maria Cabral), que espelha o desencanto da sua geração. Através de uma estrutura narrativa centrada na deambulação da protagonista pelo espaço, O *Cerco* é composto por uma sucessão de fragmentos do quotidiano, articulados em forma de teia que adensam a sensação de claustrofobia que a protagonista experimenta. Mas também o silêncio e a mudez de Marta relativamente à arena que se constrói na sociedade lisboeta dos finais da década de 60. Com o novo cinema nasce uma nova forma de pensar o cinema, de ver a realidade definindo-se também na forma como o espaço urbano é redescoberto e partilhado com a vivência das personagens. A presente comunicação pretende, por isso, explorar a ideia da representação da cidade como fator estruturante na construção da própria personagem, apresentando-se como uma extensão do seu pensamento, compreendendo a cultura do silêncio como forma de comunicação numa sociedade em manifesta rutura, mas também analisar o espaço urbano representado como fator preponderante na disseminação de um olhar renovado sobre a figura da mulher na sociedade cosmopolita de Lisboa.

A incestuosa gemeidade: notas sobre *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci - Debora Breder (UFMG, Brasil)

Essa comunicação propõe uma reflexão sobre o modo pelo qual o ideal de uma “perfeita gemeidade”, comum à tradição indo-europeia, vem sendo atualizado nas narrativas ocidentais contemporâneas. Do mito ao romance e deste ao cinema, o tema parece integrar os discursos simbólicos sobre a gemeidade a partir do motivo do incesto: com efeito, se na literatura medieval os gêmeos “metafóricos” (de mesmo sexo) evitam o incesto, constituindo este a prova crucial que interroga a perfeita identidade contratada mediante a palavra empenhada em um pacto, nas narrativas contemporâneas os gêmeos “consanguíneos” (de mesmo sexo e de sexos diferentes) com frequência não escapam à sua transgressão – como indicam inúmeras obras literárias e cinematográficas. Assim, tomando como ponto de partida o longa- metragem *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, numa perspectiva comparativa com o romance *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft; e o conto *Wälsungenblut* (1921), de Thomas Mann – narrativas que colocam em cena três pares de gêmeos de sexos diferentes –, analisa-se a retórica incestuosa que permeia os discursos simbólicos sobre a figura dos gêmeos em nossa tradição cultural.

Escritas - arte, crítica e intelectuais no campo cinematográfico

Sala 9 | Moderação: Maria Guiomar Pessoa Ramos

Coordenação: Marina Castilho Takami

Escrita e apologia em Francisco Luiz de Almeida Salles - Fábio Raddi Uchôa (ECA/USP, Brasil)

Almeida Salles foi advogado, crítico de cinema e gestor de instituições culturais, como a Cinemateca Brasileira, o MAM-SP e a Fundação Bial de São Paulo. Suas críticas de cinema, publicadas nos anos 1950-60 em *O Estado de S. Paulo*, exploram as aproximações entre cinema e vida – seja pela defesa de um cinema da transparência, seja pela adesão afetiva ao cinema industrial paulista, tratando suas virtudes e defeitos como traços louváveis, dentro de uma tentativa cosmopolita. Entre as poesias de *Espelho da Sedução*, predomina o tom poético- homenageante, voltado aos conhecidos ou amigos de bar, cujas trajetórias de vida constituem o ponto de partida. Enquanto crítico de arte, escreve apresentações de exposições individuais, realizadas em galerias paulistas entre os anos 1950-70; são biografias de artistas plásticos, que unem exame técnico e experiência sensitiva. Para definir o tom apologético da escrita de Almeida Salles, é necessário: a) examinar as estratégias do crítico, que incluem o uso da biografia, a articulação da experiência pessoal, e ainda, as relações entre poesia e afetividade; e b) mapear as funções sociais desta escrita que, solene, pereniza os trajetos de obras e pessoas, unindo as esferas pública e privada – tudo isso, na vida de um intelectual de direita, identificado ao integralismo, e que, a partir dos anos 1950, divide-se entre a crítica de cinema, a agitação cultural e o exercício de cargos públicos de confiança, junto ao Governo do Estado de São Paulo.

A escrita de intervenção de Jean-Claude Bernardet - Margarida Maria Adamatti (ECA/USP, Brasil)

Crítica participativa e de intervenção sobre a realidade brasileira. Assim pode ser sintetizada uma vertente importante da vasta obra de Jean-Claude Bernardet, que começou a exercer a crítica de cinema no jornal *O Estado de S. Paulo*. Professor afastado da Universidade de Brasília pelo regime militar, ele continuou atuando como crítico nos anos setenta em diversos periódicos. Colaborou também com jornais ligados à resistência contra a ditadura militar. No jornal alternativo *Opinião* (1972-1977), Bernardet escreveu muitos artigos que se tornaram referência para o estudo do cinema brasileiro. A comunicação busca trilhar o pensamento cinematográfico desse crítico no contexto da resistência cultural realizado na imprensa alternativa. A apresentação inclui o estudo da obra de Bernardet, com atenção ao estilo de sua escrita. Passamos em revista as características textuais da crítica conteudística e sociológica do crítico e de sua relação com o conceito de estrutura. O objetivo é revelar o papel de Bernardet como parte do pensamento progressista da época. Centramos a análise na relação que o crítico constrói com o Cinema Novo ao longo dos anos setenta e sobre as estratégias de migração de sentido encontradas para transmitir significados políticos num jornal censurado.

Prática da escrita e exercício da memória em Éric Rohmer - Marina Castilho Takami (Paris 8, França)

Éric Rohmer (1920-2010) escreve seus primeiros textos críticos de cinema em 1946 (sob seu verdadeiro nome Maurice Schérer) e publica neste mesmo ano o romance Elisabeth (sob o pseudônimo de Gilbert Cordier). Ele abandona a crítica em 1962 quando é afastado da redação da revista Cahiers du cinéma, da qual foi redator chefe (1957-62). Formado em letras germânica, analista do cinema mudo alemão, cineasta, Rohmer será autor dos roteiros de todos os seus filmes. De suas duas incursões no teatro, além da direção, ele reivindica o estatuto de autor - tradução e adaptação em "Catherine de Heilbronn" (1979) e texto original em "Le trio em mi bémol" (1986). Identificado como conservador e de gosto clássico, Rohmer expõe suas ideias sobre arte no ensaio cinéfilo Le Celluloïd et le Marbre de 1955 - revisitadas segundo o ponto de vista do artista contemporâneo no filme de televisão homônimo de 1965 e de novo retomadas pelo autor numa série de entrevistas de 2009 - que marca o pensamento crítico do grupo ao qual pertencia e que reverbera na sua produção artística por meio da inserção das outras artes em seus filmes. Este estudo analisa as diferentes formas de escrita praticadas por Rohmer, considerando as mudanças no tratamento das ideias e nos seus modos de concepção, veiculação e recepção. Privilegia-se como fonte os depoimentos do cineasta, que testemunham sua própria visão sobre sua atuação nos campos artístico e cultural francês, a fim de problematizar a natureza destes documentos.

História do Cinema Português (II)

Sala 10 | Moderação: Maria do Rosário Lupi Bello

Coordenação: GT História do Cinema Português

Acto da Primavera: da ideia ao filme - Rita de Brito Benis (CEC/UL)

A dificuldade de acesso a alguns materiais cinematográficos (apesar dos esforços dos institutos e museus de cinema) torna relevante a necessidade de identificar e estudar modelos alternativos de argumento, como é o caso do texto que serviu de base ao filme Acto da Primavera (1963), de Manoel de Oliveira. A propósito da singularidade deste caso (que de forma tão profunda veio influenciar a renovação do cinema português), e recuperando a questão "o que é um argumento?", uma série de problemas são desde logo levantados, reaproximando o debate da questão "o que é um filme?". No intuito de resgatar um entendimento mais pluralístico daquilo que é um argumento cinematográfico, de modo a abrir espaços para outras possibilidades de legibilidade e compreensão dessa "estrutura que quer ser uma outra estrutura"(Pasolini), iremos analisar a desconstrução do padrão tradicional da escrita fílmica em Acto da Primavera e o modo como "documentário e ficção são justapostos" (José Manuel Costa) desde logo no processo de criação do texto prévio ao filme.

Artifício e cerimónia em Acto da Primavera, de Manoel de Oliveira – O efeito de distanciamento e o impacto cerimonial da prática teatral rural - Jorge Palinhos (CECS/UM)

Em 2013, passam cinquenta anos desde que estreou nas salas portuguesas Acto da Primavera, de Manoel de Oliveira, filme visto como um obra definidora para a estética artística do realizador e para a própria evolução do cinema feito em Portugal. Neste filme, Manoel de Oliveira vai filmar a representação de um auto de teatro popular transmontano, de cariz religioso e usando não-actores, conseguindo fundir nesse processo um olhar etnográfico sobre a cultura portuguesa, antecipando outras experiências europeias posteriores e transformando essa gravação num ato reflexivo sobre o próprio gesto fílmico e sobre a natureza artificial da arte. No trabalho que agora se propõe, procura traçar-se um mapa dos processos de distanciamento e autorreflexão que são empregues no filme e contextualizar esse processo numa reflexão artística mais abrangente que decorria sobre o papel e impacto do artifício na arte europeia. Procurar-se-á também investigar as relações que possam existir entre o teatro bruto que Oliveira fixou na película, nomeadamente nas suas técnicas e aspectos cerimoniais, e as próprias técnicas cinematográficas do realizador, que viriam a consolidar-se nos seus filmes subsequentes.

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

António Reis e o espaço de um lugar - Ilda Teresa de Castro (IFL/UNL)

Análise da obra cinematográfica de António Reis, sob o ponto de vista do seu enquadramento no novo cinema português, assim entendendo o conjunto de filmes que a partir da década de sessenta se apresenta marcadamente autoral, detentor de critérios estéticos e perspetivos personalizados, opondo pressões políticas ou comerciais, e que concretiza um movimento de renovação dos códigos e inscrições da prática cinematográfica, até então desenvolvida em Portugal. Enfoque sobre aspectos identitários comuns (e dissonantes) a outras obras e bem evidentes no que chamou de "Memória", e.g. as raízes e a semântica da terra; as tradições, lendas e alegorias; a autenticidade de um passado em risco de erosão; mas também, em aspectos criativos, como a fusão e alternância entre os registos ficcional e documental; a miscigenação entre fantasia e realidade; ou em aspectos mais sociológicos como os da (difícil) recepção pública nacional e da bem sucedida reacção da crítica (e festivais) internacional. Destaque para as particularidades de Jaime (1974), também na conjugação dos universos urbano e rural, congregação dos territórios geográficos elegidos por este novo cinema (e ainda hoje actuais); a um mesmo tempo (a par de outros), o filme de resistência e de intervenção, e a um só tempo, um marco de inovação e de experimentalismo.

JCM ou "o cinema é uma vigarice". Influências e analogias entre João César Monteiro e Jean-Luc Godard nos anos das novas vagas - Francesco Giarrusso (UNL)

Desde a realização da sua primeira curta-metragem, Monteiro – cineasta cujo exórdio coincide com a segunda vaga do Cinema Novo português – declara a sua descendência da família dos Cahiers du Cinéma, reconhecendo em Godard o pai putativo que o encaminhou para a prática cinematográfica. Monteiro segue as pisadas de Godard e dos seus colegas, partilha o seu percurso formativo enquanto crítico e autor cinematográfico, também ele cine-filho daquela geração de cineastas que conseguiu "farejar todo o cinema que se tem feito" até então. Pretende-se aqui apresentar como a relação de imitação (no sentido genettiano do termo) entre a primeira fase da filmografia monteiriana e a obra de Godard da década de sessenta reside na assunção e partilha de uma determinada conceção do dispositivo cinematográfico, com os motivos teóricos e formais que este inevitavelmente comporta, tendo em vista principalmente os preceitos elaborados por Brecht, cujo pensamento exerceu uma influência que não pode ser descurada sobre a nova vaga de cineastas europeus dos anos sessenta. Trata-se de efetuar uma análise comparativa entre a fase inicial da obra monteiriana e a ideologia antiilusionista e desconstrutivista que Godard manifesta especialmente nos primeiros anos de atividade, quando é ainda mais tangível a sua proximidade à teorização brechtiana da arte da distanciação, a qual privilegia a opacidade à transparência, a fragmentação à continuidade diegética em detrimento da conceção ilusionista própria da arte mimética.

14h30-16h15

Conferência plenária

Anfiteatro II

Moderação: Tiago Baptista

Laura Mulvey (Birkbeck College, University of London, Reino Unido)

A personal reflection on Hollywood at the 'end of its era' - returns and reassessments across five decades of cinephilia

This paper is designed around several levels or layers. First of all, are two questions. Why was it 1950s Hollywood cinema (misogynist, culturally imperialist and relentlessly 'popular') that I loved as an (English and intellectual) cinephile during the 1960s? And why was it this cinema that enabled me to make the move to feminist film theory during the 1980s? I not only want to reflect on the 'time lag' across the two decades, interweaving personal memory with cultural history, but also reflect on the way that the films produced by this dying industry have continued to mark my relationship with cinema so that, fifty years later, I continue

to return to 1950s Hollywood for images and ideas. My paper will revolve around two sequences from two films of the time to illustrate these points.

16h30-18h15

A questão da escala na cultura visual digital

Sala 7 | Moderação: Patrícia Silveirinha Castello Branco

Coordenação: Tiago Baptista

The Incredible Shrinking Cinema: O Cinema à Escala Micro na Era do Digital - Marta Sofia Pinho Alves (ICS/UL)

Em 1994, David Sherman e Rebecca Barten, dois cineastas experimentais, edificaram na cave da sua casa em São Francisco, nos E.U.A., uma sala de cinema improvisada de 30 lugares. Esta iniciativa, denominada TOTAL MOBILE HOME microCINEMA (TMH/MC), teve como propósito a criação de um espaço intimista destinado a albergar a exibição e debate de trabalhos cinemáticos independentes, de baixo orçamento, filmados e editados com formatos amadores ou semiprofissionais, sem espaço nos circuitos de produção e distribuição convencionais. A ideia de Sherman e Barten permitiu a criação de uma vasta rede de novas salas e iniciativas dedicadas a esta tarefa. Neste processo, o termo microcinema, que incluiu a designação original do TMH/MC, foi apropriado para designar um novo tipo de apresentação de filmes. Na era do digital, o termo microcinema observa uma dilatação do seu significado. Já não designa apenas um modelo de exibição mas a redução da escala convencional do cinema aplicada a todos os seus domínios: à duração do filme, do plano e do attention span do espectador, à dimensão dos equipamento de registo e dos ecrã, ao orçamento, às equipas, aos modelos de produção, distribuição e exibição e às possibilidades de receção. Esta compactação do tamanho origina fenómenos adjacentes como a multifuncionalidade, a mobilidade, a efemeridade e a fragmentação. Esta comunicação tem como propósito pensar a emergência deste conceito no campo do cinema na era do digital.

Digital, tradição e emancipação: questões de formato no cinema de animação - Luís Nogueira (LABCOM/UBI)

Nesta reflexão pretendemos abordar as consequências formais e narrativas provocadas no cinema de animação pela introdução e massificação das tecnologias digitais, tendo em atenção sobretudo a questão do formato. Serão objeto de análise vários aspetos: 1. A narrativa de longa metragem, bem como as sequelas e sagas, tornou-se muito mais regular e popular do que tradicionalmente acontecia, num género dominado, ainda assim, pela produção de curtas-metragens. 2. Os filmes integram agora temáticas de maior maturidade, com personagens mais densos, o que poderá ter como hipótese explicativa precisamente a maior duração das obras. 3. A produção de animação disseminou-se, o seu volume aumentou e a lógica do do-it-yourself, tão característico deste tipo de cinema, foi ainda mais reforçado com as novas tecnologias disponibilizadas. 4. É possível identificar autores e estúdios cuja obra assenta estritamente no digital, bem como uma estética dominante como consequência da mudança do paradigma tecnológico. 5. A tradicional ligação da animação ao formato curto mantém-se (exemplo disso é o modelo de sessão dupla que comporta uma curta antes de uma longa metragem), bem como a ligação a um registo mais experimental (também ele tradicionalmente breve). A emancipação narrativa e temática e a disseminação produtiva serão aqui refletidas à luz das novas condições de produção e criação, ao mesmo tempo que se efetua uma recapitulação histórica da animação enquanto formato breve.

Clip culture: a ideologia do fragmento - Tiago Baptista (UCP)

Contingente, não-narrativa, descontínua, fragmentária, a chamada "clip culture", é muitas vezes considerada a forma predominante da cultura audiovisual contemporânea. A cultura visual digital pareceu vingar a teoria pós-modernista, exacerbando a concepção do culto do fragmento como o sintoma cultural que melhor reflecte a cultura contemporânea e que melhor se ajusta às exigências do capitalismo tardio (Jameson 1990; Poster 1990). Esta perspectiva não interroga, porém, a função ideológica da "clip culture": por que motivos se tornou ela uma forma

cultura predominante? Esta comunicação insere a “clip culture” na longa tradição artística e filosófica que investiu o “fragmento”, e nas operações formais e conceptuais que ele permite, de um potencial de resistência, e até de recusa, da totalidade e do sistemático (Świtek 2009; Nochlin 1994). Contudo, na sua discussão do conceito, Mary Ann Doane (2002) argumenta que esta resistência tem uma função ideológica, que é a de reiterar o outro do fragmentário —isto é, o sistemático. A “clip culture” continua esta tradição e pode ser vista como tomando a função ideológica do contingente e do fragmentário. Neste sentido, mais do que o sintoma cultural predominante dos textos audiovisuais contemporâneos, esta comunicação sugere que a “clip culture” deve ser considerada, acima de tudo, como a interpretação predominante da relação entre o fragmento e o todo na sociedade contemporânea.

Documentário

Sala 8 | Moderação: Iván Villarrea Álvarez

O cine-Portugal de Edgar Pêra - Ana Isabel Soares (CIAC/UAlg)

A obra de Edgar Pêra ultrapassa já a vintena de filmes e merece um olhar crítico que a enquadre quer no âmbito do cinema português quer num lugar entre a própria ideia de cinema. A partir dos fortes traços documentais de grande parte dos seus filmes pretende-se interrogar o conceito de documentário; a concentração que operam sobre tópicos, personalidades ou estéticas relacionadas com Portugal permitirá uma reflexão sobre a portugalidade que constroem. Em *A Cidade de Cassiano* (1991) indicia-se uma abordagem que pode ser tomada como exemplificativa do movimento documental e da construção de uma ideia de nacionalidade que outros filmes igualmente sublinham. A *Janela* (Maryalva Mix) (2004) joga com uma figura estereotipada que sucessivamente desmonta e reconstrói. Em *Manual de Evasão* (LX94), estreado em 1994 e com uma revisitação recente, é todo um mundo ficcionado que se funda sobre a cidade que se dispõe a ser registada. Desde ritmos diferenciados de montagem a jogos com a divisão da tela, nestas como noutras obras de Edgar Pêra tanto se experimenta uma estética fílmica quanto se explora o objecto documentado - Lisboa, e através dela um símbolo da nação. A cultura, a arquitectura, a paisagem, ou as personalidades portuguesas ganham perspectivas a partir de prismas que questionam o ortodoxo discurso do mainstream e se propõem como um folclore de vanguarda: ao mesmo tempo registando o que lhe está fora e dando a ver imagens de uma nacionalidade inventada.

Do cinema participativo aos media locais - José da Silva Ribeiro (UAberta)

Elizabeth Sussex na última entrevista dada por Gierson refere cinco momentos de desenvolvimento do cinema documentário desde o cinema como relato de viagens dos primeiros operadores (operadores Lumière, de Albert Kahn...) e exploradores até ao cinema feito com as pessoas ou pelas próprias pessoas sobre elas próprias e seus dramas. O cinema documentário passou assim de uma construção feita a partir do exterior para uma representação participada e partilhada e, mais recentemente, para olhares endógenos em que os processos criativos passam para as mãos de populações locais: migrantes, cineastas indígenas, criadores locais ou documentários autorreflexivos. Propomo-nos abordar os filmes realizados por migrantes sobre seu processo migratório e por cineastas Bororo.

Expectativas, fracassos e sucessos nas duas primeiras décadas do cinema astronómico - Vítor Bonifácio (UAveiro/CidTFF)

O desejo de registar o trânsito de Vénus de 1874 deu origem ao desenvolvimento do primeiro aparelho capaz de obter, automaticamente, fotografias separadas por um intervalo de tempo constante e predefinido. O “revólver fotográfico” de Jules Janssen foi não só o precursor da câmara de filmar como inspirou o desenvolvimento de outros aparelhos crono-fotográficos. Nos anos seguintes, novas diligências procuraram fotografar sequencialmente eventos astronómicos, tendo o primeiro filme sido rodado em 1898. No entanto, a utilização de uma quantidade apreciável de câmaras de filmar ocorreu apenas em 1912, por ocasião do eclipse solar de 17 de Abril. No rescaldo da observação Francisco Costa Lobo, professor da Universidade de Coimbra, propôs a primeira hipótese astronómica baseada exclusivamente no estudo de dados registados num filme. Nesse ano, vários outros artigos, publicados em revistas

internacionais, analisaram registos cinematográficos do eclipse. Esta visibilidade não impediu, contudo, que os filmes efectuados fossem rapidamente esquecidos pela comunidade científica. Neste trabalho analisamos as tentativas de filmar eventos astronómicos realizadas entre 1898 e 1918 e discutimos os resultados obtidos. Concluímos que a falta de acontecimentos com interesse astronómico passíveis de serem registados pela 'nova' tecnologia determinou a sua reduzida utilização na época bem como a sua omissão nas histórias do cinema e da astronomia contemporâneas.

Cinema/Filosofia (I)

Sala 9 | Moderação: Susana Viegas

A lógica indisciplinada das imagens em correspondências temporais - Rita Luciana Berti Bredariolli (UNESP, Brasil)

O "poder" da imagem, para Georges Didi-Huberman, estaria em sua capacidade de perturbação e impulsão ao pensamento, ativada pelo movimento das associações de ideias. A complexidade temporal própria à imagem integra as largas durações, as latências, os sintomas, as sobrevivências, a memória, configurada em sua lógica "indisciplinada", mantida em montagem de disparidades e heterogeneidades temporais que rompem a linearidade cronológica do relato histórico, criando espaço para o anacronismo, para o encontro entre o Agora e o Outrora. A imagem não se reduz a um acontecimento passado ou a um "bloco de eternidade", ela é composta pelas condições de um, seu, devir. Nessa sua elaboração teórica sobre as "mutações epistemológicas" derivadas da relação entre tempo e história imposta pela imagem, Georges Didi-Huberman ressaltará a noção de montagem, como exposta por Walter Benjamin. Essa comunicação abordará tal conceito e suas implicações para uma condução historiográfica a partir da análise de um trecho do filme *Notre Music* (2004) de Jean-Luc Godard, no qual ele próprio está à frente de um grupo de estudantes, proferindo uma palestra conduzida pela exposição de imagens. Tal análise será feita em relação a um trecho de um livro de André Malraux, intitulado *La Tête d'Obsidienne* (1974), no qual é exposta uma conversa entre o autor e Pablo Picasso. Nesses dois trechos específicos, um mesmo e único assunto é tratado: as relações temporais imersas em uma imagem, os tempos da imagem.

O retorno dos fantasmas: arriscar um pensamento desconstrutivo do cinema - Maria Continentino Freire (PUC-Rio/UC)

Apesar de Jacques Derrida ter escrito e falado muito pouco sobre essa arte, o texto pretende mostrar em que sentido se poderia falar de um pensamento desconstrutivo do cinema. A experiência cinematográfica, tal como pensada pelo filósofo, desnudaria a própria desconstrução como pensamento. Veremos como a experiência pessoal do filósofo com o cinema - declarada em uma entrevista ao *Cahiers du cinema* - revela outro tipo de cinefilia, uma cinefilia não ligada à memória e ao saber cinematográficos, mas à emoção, configurando, antes, uma espécie de patologia do cinema. A experiência patológica do cinema, para Derrida, projetaria a importância de outra relação com o saber e com a verdade. Além disso, ela promoveria uma certa 'liberação dos interditos'. Liberação que expõe uma espécie de irresponsabilidade como condição de uma hiper- responsabilidade típica da ética desconstrutiva.

The Solaristic System - Christine Reeh (FLUL)

During the last two decades film has become increasingly a medium of philosophical reflection in an ontological and epistemological perspective. In this paper I want to introduce my dissertation project, which seeks to develop a philosophy of film based on André Tarkovsky's movie "Solaris" in dialogue with Martin Heidegger's theory of death. The proposal is to consider the film as symptomatic for the medium's self-reflexivity and its complex connection to reality. The so-called solaristic system builds on a set of insights that I received from a sustained analysis of the movie regarding its aesthetic and narrative form as well as its implicit principles of thought. This solaristic system builds in a Hegelian sense on the concepts of shine, essence and reflection of an immaterial, yet object-centered reality and emphasizes the death-driven character of film in general. It is thereby my aim to establish an epistemic set

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

of key notions which are correlated and characterize film's essence, as well as they coin our understanding of what is real. Thereby I will reassess concepts like motion, time, reality, image, world, objects, being(s), space, light, projection, death and interspace, by regarding them in a transcendent perspective emerging from film "Solaris". When we regard the phenomenon and situation of the visitors in the movie – can we pick up the Heideggerian being-in-the-world and ask for a being-on-Solaris, which in a final analysis becomes a potentially being-in-a-film?

João de Deus e a "máquina de guerra nómada" - Catarina Maia (CEIS20/UC)

Instalados num mundo capitalista onde a definição do sujeito e a construção da sociedade se apresentam como realidades fechadas e inalteráveis, só a esquizofrenia pode libertar-nos. A esquizofrenia é aqui encarada, segundo a visão de Deleuze e Guattari, não como patologia, mas como movimento de fuga criadora. Nesta apresentação procurarei mostrar como as noções de esquizofrenia e nomadismo, tal como foram concebidas pelos dois filósofos, podem ajudar a iluminar a análise da personagem icónica de César Monteiro, João de Deus, visto como um agente da "máquina de guerra nómada". O exemplo mais belo e acabado deste sistema de guerra encontramos-lo no último filme do autor, *Vai e Vem* (2003), onde existe uma profusão absolutamente extraordinária de referências. João de Deus vai-se associando a ascendências várias – históricas (César), cinematográficas (Nosferatu), literárias (Dolmancé)... mudando mil vezes de estatuto social, mantendo sempre o nomadismo, preconizado por Deleuze e Guattari. Em *Vai e Vem Vuvu* (mais um avatar de João de Deus) chega mesmo a sugerir uma ascendência etíope. Ele vai assim introduzindo uma espécie de avaria no sistema, uma loucura que é condição de sinceridade. Ao criar desvios na comunicação, "interruptores", João de Deus tenta não só escapar ao controle, esquivar-se às forças quotidianas que o constroem e o obrigam aos enunciados vazios da conveniência, mas oferece-nos também a luminosa capacidade para imaginar outros mundos.

História do Cinema Português (III)

Sala 10 | Moderação: Luís Urbano

Coordenação: GT História do Cinema Português

O subterrâneo contra a altura em *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha e em *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo - Liliana Rosa (UNL)

Proponho-me fazer uma análise dos filmes *Os Verdes Anos* (1963) e *Sangue do Meu Sangue* (2011) a partir de uma análise formal que privilegia o elemento arquitectónico dos filmes, ou seja, a partir da relação entre as personagens e o décor. Em *Os Verdes Anos*, embora Ilda e Júlio partilhem da mesma raiz social, estão apartados por uma arquitectura que se lhes impõe, pelos espaços que habitam. Júlio habita o nível raso do espaço urbano, enquanto Ilda habita o nível médio. Se na cave da oficina de sapatos Júlio é dominado por um espaço que lhe dificulta os movimentos e por uma "(...) visão determinada pela esquadria rectangular e horizontal da janela que fica ao nível da rua" [Fonseca, 2004: 270], Ilda domina o espaço urbano com ligeireza e à vontade. Em *Sangue do Meu Sangue*, também Cláudia e Alberto estão separados pelos espaços que habitam. Se a Alberto está associado o conforto da sua ampla moradia e a frequência de hotéis luxuosos, Cláudia move-se pelas minúsculas divisões de uma pequena casa situada no Bairro Padre Cruz, em Lisboa. Em simultâneo com os planos da acção no interior da casa, o plano do som reforça esta enclausura espacial através dos diálogos em voz-off (que advêm dos familiares de Cláudia numa outra divisão ou dos vizinhos no exterior da casa). Afinal como é que a relação entre o décor e as personagens (em ambos os filmes) remete para uma luta que o subterrâneo trava contra a altura? Como é que pode ser associado o subterrâneo às personagens Júlio e Cláudia?

O rosto como superfície bipolar na cinematografia portuguesa da década de 60 a 90 - Nélson Araújo (UVigo, Espanha)

A experiência artística no cinema português entre as décadas de 60 e 90 permite identificar uma duplicidade de comportamento estético no uso do rosto humano. Esta atitude projectiva expressa vários cambiantes de ilustração

da linguagem cinematográfica que pretendo objectivar entre duas grandes dimensões: A imaterialidade do rosto versus a materialidade do rosto. Na primeira esfera há uma tendência para isolar e potenciar as possibilidades imagéticas do rosto humano utilizando-o como um sistema de informação narrativo a partir da sua singularidade visual. Já na materialidade, o rosto á imagem do corpo, condensa a sua performance para mediar as significações textuais, abdicando da verosimilhança. Desta opção artística emerge uma atitude corporal que encontra na ausência de expressão a possibilidade de criar protagonismo para o que é dito, funcionando o rosto como um campo neutro que abdica da encenação realista e promove um fluxo entre as palavras e o espectador.

“Porquê tão sérios?”: Rostos de Tragédia nos Cartazes do Cinema Português pós-1974 - André Rui Graça (University College London, Reino Unido)

Capaz de possibilitar uma melhor compreensão do filme a que se refere e ao contexto em que a obra foi produzida e distribuída, o cartaz de cinema tem tanto interesse para a história do design de comunicação como para a história do cinema. Partindo da observação analítica e crítica da interessante colecção de 105 cartazes de cinema português, relativos ao período pós-1974, depositada no Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, este texto pretende apresentar uma série de conclusões acerca do que este conjunto de documentos pode esclarecer acerca do rumo da cinematografia praticada em Portugal desde o período da revolução. Pese embora a heterogeneidade gráfica que caracteriza a colecção, existe, porém, um denominador comum a praticamente todos os cartazes: um enfoque nos rostos dos actores, que são fotografados quase sempre numa pose de manifesta seriedade e pesar. Serão estas caras de pessimismo e drama – duas qualidades que se diz serem tão caras à “identidade portuguesa” - um dos traços mais consistentes do dito cinema português? Será que, segundo uma estética realista, este cinema tem propendido no sentido de captar esses traços “identitários” de um povo? Confirma-se a tendência “trágica”? Após um momento introdutório, que consistirá na apresentação da colecção e numa breve reflexão acerca do cartaz de cinema como objecto documental para os estudos fílmicos, proceder-se-á à indagação das questões anteriormente levantadas e do seu possível peso em interpretações futuras da ideia de cinema nacional. Concluir-se-á no sentido de jorrar alguma luz em alguns paradoxos deste conceito, bem como oferecer um novo suporte para a explicação da narrativa estética do cinema português.

Singularidades do cinema português - Daniel Ribas (IPB/UA)

Parece-nos que parte da discussão académica sobre o cinema português tem, durante estes anos, acentuado uma particular singularidade. Isto é, os discursos desenvolvidos à volta deste cinema nacional têm evoluído – pelo menos desde o novo cinema português – para analisar uma espécie de essência portuguesa nos filmes produzidos em Portugal e por cineastas portugueses: no modo de fazer filmes e no seu conteúdo temático. Não se pode negar que há uma provável construção nacional do cinema português, pelo menos no sentido da feliz expressão de Leonor Areal, a partir de um país imaginado. Isto é, o cinema português refletiu as mudanças económicas, sociais e políticas do país. No entanto, o discurso da diferença cultural é avassalador e mesmo aqueles que o têm desconstruído apostam numa análise generalizante enquanto cinema que reflete a questão nacional. Pretendemos com esta comunicação dar nota crítica destas leituras, tentando perceber se há, de facto, uma construção específica desta singularidade em autores canónicos e abrir pistas para outras metodologias futuras que possam denunciar este essencialismo. Para exemplificarmos as nossas considerações, tentaremos abordar a forma como este cânone é construído no projeto fílmico-ensaístico de Regina Guimarães e Saguenail: “O Nosso Caso”, tentando analisar a forma como foi colocada uma questão diversas vezes posta na mesa: o que há de português no cinema português?

18h30-19h30

Reuniões de Grupos de Trabalho
Sala 7 - GT Cinemas em Português

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Sala 8 - GT Cultura Visual Digital

Sala 10 - GT História do Cinema Português

20h

[Casa das Caldeiras]

Apresentação das Atas do II Encontro Anual da AIM e Lançamento de livros

Porto de Honra

Sexta-feira, 10 de maio

[Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]

09h30-11h15

Cinemas em Português

Sala 7 | Moderação: Michelle Sales

Coordenação: GT Cinemas em Português

O contador de mulheres: a mulher moçambicana na cinematografia de Licínio Azevedo - Sílvia Vieira (CIAC/UAlg)

A maioria dos protagonistas dos filmes de Licínio de Azevedo são mulheres; corajosas, audazes e determinadas é nelas que o cineasta foca o seu olhar. Merecem particular atenção neste contexto as prostitutas que mostra em filmes como Nighth Stop, A última prostituta e Virgem Margarida nos quais reflete sobre os antagonismos da libertação da mulher e olha para o tema da emancipação da mulher moçambicana. As vítimas da tradição como Rosa em Desobediência e as meninas da cidade em As Pitas também espelham a preocupação do cineasta em exprimir o quotidiano das mulheres moçambicanas na luta travada entre tradição e modernidade num país de fortes contrastes entre a província e a cidade. A abordagem crítica e comprometida da realidade permite a Licínio de Azevedo apresentar em imagens as mulheres como símbolo de sobrevivência e de luta.

Brasil: coproduções entre países de língua portuguesa - Jorge Luiz Cruz (UERJ, Brasil)

A partir dos relatórios da Ancine, propomos uma reflexão sobre a atual situação das coproduções internacionais entre o Brasil e os outros países de língua portuguesa, principalmente desde quando a agência passa a coordenar as coproduções internacionais que recebem recursos federais. Sabemos que o acordo de coprodução Brasil-Portugal para o cinema foi assinado em 3 de fevereiro de 1981, foi publicado em Portugal em abril de 1981 e no Brasil só em 14 de junho de 1985, e após alguns anos foram realizados os primeiros filmes sob este acordo. Além do acordo com Portugal, o Brasil assinou também, com Moçambique, um acordo de coprodução cinematográfica que ainda está em tramitação e, mais tarde, outro que previa o “incentivo a coproduções de cinema e televisão”, e mais uma série de ações de cooperações e intercâmbios. Outro documento foi assinado ainda com Angola, no qual, os dois governos elaboraram o Acordo de coprodução cinematográfica, que ainda não foi ratificado; com Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, no entanto, foram assinados acordos culturais que, como a maioria dos acordos celebrados com estes dois países, não tratam basicamente do audiovisual, mas, com o segundo, prevê a cooperação para organizar “programas para o intercâmbio de filmes, de material jornalístico, de rádio e televisão, bem como de material cinematográfico”. De qualquer forma, não há entre estes países nenhuma intenção oficial direta ou indireta de realização de filmes, mesmo em regime de coprodução.

Análise do instrumento da coprodução como política pública - Leandro Mendonça (UFF, Brasil)

Há grande variedade de maneiras de usar o instrumento da coprodução seja através de acordos entre estados nacionais, seja de relações contratuais entre o setor público e o privado, ou ainda tratados multilaterais em que intervêm todos esses atores públicos e privados. A proposta é analisar algumas dessas relações entre esses atores para descrever seu desdobramento efetivo quanto a circulação da produção nos países envolvidos em cada caso. Além disso, pretende-se perceber se existe uma diferença entre os objetivos expressos no documento oficial dos acordos de coprodução e seus efeitos reais nos aspectos de financiamento do filme em si e de sua circulação. Uma parte possível de ser estudada com essa abordagem é se a política de promoção de coproduções internacionais atua como fator de desenvolvimento para a indústria audiovisual nacional e, se positivo, como se dá a decomposição

desta ação nas indústrias audiovisuais envolvidas. Dados objetivos como consolidação de empresas produtoras ou aumento de trocas (artísticas ou econômicas) entre os estados nacionais envolvidos poderão ser utilizados se estiverem disponíveis. Como um dos centros do interesse desse trabalho está na observação do modo como se formulam os acordos e as políticas públicas que os suportam/desenvolvem através de um olhar sobre a sua conformação específica.

Confluências e divergências do cinema brasileiro e português - Mirian Nogueira Tavares (CIAC/UAlg)

The relationship between Portuguese and Brazilian cinematography has been through various phases during the cinema history of the two countries, although it has never been particularly fruitful, despite them sharing the same language. Marginal to the huge American industrial market, productions veered between an adaptation to the rules of the market or a response to a political agenda, which occurred simultaneously in both countries in the 1950s and 1960s. Each developed its own production system and followed international trends, leading to the creation of more auteur-like filmmaking, which was more representative of the idiosyncrasies of each country at specific moments in their histories. What I intend to analyse in this article is the possible dialogue between the two cinematographies in the present day; in what way they converge or diverge in the choices they have made in recent years, faced with a new aesthetic and, most of all, technical context that permeates world cinematography.

Cinema/Narrativas (I)

Sala 8 | Moderação: Jorge Palinhos

A impossibilidade do cinema “não narrativo” - João Leal (DAI-ESMAE-IPP/ECPR Univ of Wales, Newport, Reino Unido)

Roland Barthes e Lionel Duisit no artigo “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (Barthes & Duisit, 1975) escreveram que a “narrativa, na sua infinita variedade de formas, está presente em todos os tempos, espaços e sociedades”. Alguns anos depois (1983), Jacques Aumont dedica aproximadamente duas páginas do seu “Esthétique du film” a um subcapítulo que denomina (na versão inglesa) “Non- Narrative Cinema: a difficult boundary”. Nessas páginas, escreve a determinada altura: “in order for a film to be truly non-narrative, it would need to be nonrepresentational”. Ele quer com isto dizer, como escreve logo a seguir, que para ser “não-narrativo”, “um filme não pode ter elementos reconhecíveis nem relações temporais, sequenciais ou causa efeito podem ser perceptíveis entre planos ou elementos das imagens.” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1992) O texto de Barthes e Duisit poderia fechar a porta para possibilidade de existência de filmes não narrativos. Aumont deixa essa possibilidade em aberto. Mas o cepticismo na sua análise é claro. John Cage cita Immanuel Kant quando, numa entrevista onde fala sobre o seu trabalho, diz “There are two things that don't have to mean anything; one is music, the other is laughter”. Kant morreu antes do cinema ter aparecido, mas será que ele o acrescentaria a esta lista? Será que se pode dizer que a ausência de narrativa retira o sentido às imagens? Será que a própria denominação faz sequer algum sentido?

Propagação de Histórias na Era da Participação: A Questão da Autoria nas Narrativas Transmediáticas - Marta Noronha e Sousa (CECS/engageLab, UMinho)

Nos campos do cinema e da literatura, e também nos de outros meios narrativos, a questão da autoria tem sido central, baseada na ideia de um génio criador, que deve ser compreendido através da sua obra. Mas, desde a década de 1950, diversos autores têm procurado desconstruir a ideia de intocabilidade da obra e da genialidade do auteur. Na nova era da comunicação promovida pelos media digitais, as narrativas ficcionais (bem como os outros tipos de mensagens mediáticas) são permanentemente adaptadas, remixadas, apropriadas, propagadas para além dos limites de um único enunciado, sendo até, em certos casos, difícil rastrear a sua origem autoral. Porém, até aos dias de hoje, o enfoque auteurista persiste. Se é certo que o Autor não tem a força de outrora, que vive na sombra de equipas com quem deve colaborar e da participação do público, por outro lado, será que essa marca está de facto

em vias de extinção ou ainda se impõe, ainda que de forma diversa, nas novas formas narrativas? Esta comunicação visa, assim, explorar, através de casos práticos, a questão da autoria num novo tipo de narração, surgido dentro deste novo cenário: as narrativas transmediáticas. Sendo naturalmente colaborativas, dada a diversidade de meios usados para contar uma história que é maior do que cada narrativa singular e a usual participação do público, a marca do autor poderá não estar totalmente dissolvida e poderá ainda fazer sentido olhar a autoria como determinante na sua criação.

Dream and Reality: Its Experience and Representation in the Fiction Film de Carlos Figueiredo (CIAUD/FAUTL)

What is the basis for the notion and capacity of discernment between reality and dream? How do we are aware of the features and concepts these different worlds? By our memories, identity, experience and inner world of what is reality? This ensures, by itself, a differentiated reading, a self-consciousness, the intuitive sense of what is true or false, even though we feel in both authenticity and consistency? For this distinction, but also for the immersion and experience of the realities of our world and dream, will not compete our collective imaginary and our inner world? What are the forms of different realities representation, of their narrative, and cinematic time? In movies like *Wings of Desire*(1987), *What Dreams May Come*(1998), *Dragonfly*(2002), *Inception* (2010), *Alice in Wonderland* (2010) are conveyed several related concepts: - Experiences of reality and dream, ambivalent in terms of the viewer to know which it is. - Blurred boundaries and / or overlapping between reality and dream. - Different forms of representation of different states and their time. The rules of everyday reality are altered in other parallel experiences of dream. - The relationship is established with places of passage or forms of contact between worlds. It is placed the reality concept. Could it be that all living experience is not reality for us? If so, why has our everyday world this status of absolute reality before our cinematic lived experiences within the screen?

Elia Suleiman e as crônicas contra a desapareição - Angela Prysthon (UFPE, Brasil)

Este trabalho pretende discutir os efeitos de realidade na obra do diretor palestino Elia Suleiman, apontando os dilemas estéticos, éticos e políticos implicados nas suas estratégias cinematográficas. Através do uso enfático da frontalidade, de conjuntos de sketches, das suas pequenas coleções de gags, de cenas absurdas, vinhetas com minúsculos acontecimentos cotidianos, retratos de família, vizinhos belicosos, Suleiman apresenta uma narrativa que efetivamente se rebela contra a estrutura narrativa em si. Na trilogia que compreende "Crônica de uma desapareição", "Intervenção Divina" e "O que resta do tempo", as vinhetas e crônicas são pontuadas pela presença da persona silenciosa e sobriamente burlesca do diretor, confessamente inspirada no humor triste de Jacques Tati e Buster Keaton. Confrontando perplexidade e ironia, o ridículo e o sublime, o horror e o cômico, o real e o surreal, Suleiman vem elaborando com o seu cinema uma excepcional síntese sobre a questão palestina no contemporâneo. Mais do que isso, sabotando o realismo com o absurdo, com o delírio, ele equipara forma e conteúdo para criar uma nova visão do mundo (porque não é apenas a Palestina que está em jogo nos filmes, não se tratam de problemas circunscritos ao Oriente Médio), elabora um desafio estético, ético e político ao firmar seu eloquente elogio à resistência; resistência ao poder, à violência, à desapareição.

Cinema/Pintura

Sala 9 | Moderação: Catarina Maia

O olhar “devolvido” a pintura de Manet e no cinema de Bressane - Fabio Camarneiro (Senac/USP, Brasil)

No quadro “Un bar aux Folies-Bergère” (1881-2), do pintor francês Édouard Manet, “uma atendente fita um observador, comprador potencial, que se deixa entrever obliquamente no espelho” (MARTINS 2007: 73). De maneira similar, em uma cena do longa-metragem “Filme de amor” (2003), do cineasta brasileiro Julio Bressane, uma manicure também “devolve” o olhar do espectador. Figura de linguagem comum no cinema moderno, o olhar lançado pelo personagem à câmera pode trabalhar em várias chaves. Uma delas é a da reflexividade, quando a obra de arte se reconhece enquanto objeto endereçado a um leitor. Ao analisar a presença dessa figura no Primeiro Cinema,

Jacques Aumont estabelece uma relação entre os irmãos Lumière e os pintores impressionistas (AUMONT 2004: 44). Em Bressane, o olhar devolvido estabelece uma “materialidade presente” do mundo, relacionada com a presença dos corpos e a iminência do sexo. Esse mesmo olhar, também associado ao sexo, pode ser encontrado em outros quadros como na “Olympia” (1863), de Manet. A diferença entre a pintura e o cinema é, entre outras, a inscrição desse olhar no tempo. No cinema de Julio Bressane, este tempo é também uma coleção de fragmentos históricos: o último plano de “Filme de amor” mostra o mar e a praia. Trata-se de uma representação das praias nas quais desembarcaram os colonizadores europeus, mas também uma memória ao filme “Limite” (1931), de Mário Peixoto, que representa para Bressane o mito-fundador de um cinema brasileiro de vanguarda.

Abstract Cinema: From Painting to Film - Marie Rebecchi (EHECS Paris, França)

Beginning in the 1920s, abstract film became a means to further – through the technical potential offered by the cinematic medium – consideration of the status of a work of art and its reproducibility, and to enhance experimentation in abstract art and synaesthetics, in which painting, music, movement, images, sounds, forms and colours were blended to create a unique audiovisual work of art no longer addressed to a single means of perception (vision), but a fusion of vision and hearing. Rhythmus 21 (1921) by Hans Richter, Lichtspiel Opus I (1921) by Walter Ruttmann and Symphonie Diagonale (1924) by Viking Eggeling were created as true “visual scores”, whose compositional development in time and space is dictated by the shifting, repetition and multiplication of individual painted figures, creating a dynamic effect that is impossible to accomplish with the technical and expressive resources offered by painting. A different approach was taken by Oskar Fischinger in Studie Nr. 7 (1930–31); in this he explored the dynamic relationship between lines, surfaces and musical rhythm, with particular attention to the melodics and harmonics through which the abstract figures were animated. These experimental works were produced ten years or so ahead of the drawings made for the Toccata and fugue in D minor sequence in Walt Disney’s Fantasia (1940). Other artists, like Len Lye (A Colour Box, 1935) and Harry Smith (Early Abstractions, 1947–56), worked by applying paint on the film itself, a technique already experimented with in the early 1910s by the brothers Bruno Corra and Arnaldo Ginna as part of Futurist cinema.

Dong: diálogo entre cinema e pintura? - Maria Fátima Nunes (CELCC/ISMAI)

O cinema e a pintura. Expressões da cultura, da criação visual. Artes da observação, da representação de realidades internas e ou externas. Linguagens, formas de expressão de sensibilidades, de emoções, de memórias... Formas simbólicas, criadoras de imaginários. Artefactos culturais que buscam criar no recetor um sentimento misto entre a identificação e o distanciamento. Formas de produção imagética eivadas de marcas identitárias do seu criador, que podem dialogar entre si, como podemos ver em muitos filmes em que os cineastas enquadram, pintam na tela o pintor no processo de criação, a sua obra, a sua vida; outros que compõem planos que são intertextos de quadros de pintores conhecidos do público, como é o caso do quadro de Monet, La Gare Saint Lazare, que é atualizado na vista Lumière L’arrivée d’un train en gare de la Ciotat ou no início do filme Aurora de Murnau. O filme sobre o qual incidiu a minha escolha é Dong, um documentário de Jia Zang-Ke com o pintor Liu Xiadong. Pretendo apresentar uma reflexão antropológica acerca dos olhares do cineasta Jia Zhang-Ke e do pintor Liu Xiaodong para dois mundos política, social, geográfica e culturalmente distintos: China e Tailândia; do corpo enquanto lugar de representação; do papel dos sentidos e das emoções na vida social.

Hibridação na arte contemporânea - Monise Santos Nicodemos (Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

A partir da investigação do conceito de ‘hibridação’ analisaremos o uso do termo e as suas práticas na época contemporânea, onde a hibridação é reavaliada, ganhando tantas vezes, uma conotação positiva. Em um primeiro momento, traçaremos a genealogia do conceito, sendo o aspecto negativo do termo ligado a própria etimologia da palavra: a formação de híbrida (em latim) nos remete a ‘bastardo’ (sangue misto), e a sua aproximação do grego hubris, significa ‘o que excede a medida’. Na tentativa de recompor a origem e o percurso do conceito,

questionaremos o híbrido (personificado como ser anormal) na mitologia grega e egípcia. Analisaremos igualmente as primeiras incursões do termo nas artes plásticas (nos trabalhos de teóricos como Faure, Chastel e Breton), na literatura (através do romantismo), nas ciências naturais (fecundação e cruzamento de espécies ou gêneros diferentes). Em um segundo momento, abordaremos a questão da hibridação na arte moderna (a especificidade dos médiums de Greenberg que se confronta com a avant-garde) e na época contemporânea, onde o termo assume um significado relacionado à transdisciplinaridade. Por fim, analisaremos alguns exemplos concretos de hibridação na arte contemporânea: imagens de síntese (como o Ephémère de Chu-yin Chen) e videoinstalações (de artistas como Wolf Vostell, Joseph Kosuth, Nam June Paik, Bill Viola). O objetivo final do seminário é discutir os limites que o conceito de 'hibridação' encontra para celebrar o fenômeno da ruptura de fronteiras de gêneros e de médiums que se concretiza definitivamente na arte contemporânea.

Cinema de Autor

Sala 10 | Moderação: Susana Viegas

Filmar no lugar de escrever: *Passion* e *Scénario du film Passion* de Jean-Luc Godard - Rita Novas Miranda (FLUP)

"Scénario du film Passion" é apresentado como um filme-ensaio. Será "Passion" um filme menos ensaístico do que o primeiro? O que acontece entre os dois filmes? Que relação se estabelece, então, entre o gesto ensaístico e a ficção? Interrogar-me-ei sobre a forma do ensaio e o ensaio enquanto questão nestas duas obras de Jean-Luc Godard. Pensar, então, as várias vertentes de um gesto ensaístico: não o ensaio enquanto forma exterior, mas a obra que pelo gesto de "ensaiar" (o cinema) toma a sua forma. Em "Passion", a câmara parece insistentemente perguntar "como nos podemos aproximar de uma imagem a filmar?" Ou os quadros vivos que, em vez de encontrarem o momento da fixação em quadro, inscrevem o movimento de "sair do quadro" (será o cinema outra coisa? Não será ele também desejo de um fora de campo sempre impossível?). Como N. Brenez notou, a forma da questão é fundamental em Godard, seja pela enunciação seja pela mostração. O ensaio sublinha, deste modo, o advérbio interrogativo "como" – tanto nos planos como na montagem –, estabelecendo uma complexa relação entre as imagens e o discurso. Em "Scénario du film Passion", Godard diz claramente que queria "ver" antes de "dizer", formulando toda uma poética fílmica. A hipótese que coloco pretende pensar o limiar entre um gesto ensaístico, crítico e "poiético" não "sobre" mas no e do cinema.

O espelho como multiplicador de memórias. A concepção do tempo em Tarkovsky - Maria do Rosário Lupi Bello (UAberta)

É bem conhecida a definição que Andrei Tarkovsky dá da arte cinematográfica: "o tempo em forma de facto". Partindo da obra O Espelho (1981), pretende-se abordar a forma como o realizador russo concebe o cinema enquanto arte particularmente apta a lidar com o fenómeno da temporalidade, tanto enquanto durêe captada pela câmara e reproduzida no ecrã, quanto no modo como oferece repetidas vezes a possibilidade de vivenciar acontecimentos passados, assim favorecendo experiências de natureza subjectiva, como é o caso da memória e do sonho. O Espelho reporta-se ao tempo irreversível da infância, condensando alguns dos aspectos fundamentais da cinematografia de Tarkovsky: a dimensão nostálgica da imagem cinematográfica, que recupera oniricamente eventos já acontecidos; a identificação entre o ritmo do cinema e a temporalidade existencial; a relação entre poeticidade e materialidade da vida, assim como entre misticismo e carnalidade; a dimensão redentora da arte enquanto forma de abertura para o bem – para citar apenas algumas das suas características mais marcantes. Acreditando que "todo o trabalho artístico tem que ver com a memória e é um modo de a cristalizar", o cineasta proclamava a potência da arte em geral como forma de conhecimento e do cinema em particular como modo de o atingir segundo uma específica modalidade dinâmica, "extra-mental" e intrinsecamente temporal.

Sobre dois filmes de Béla Tarr - Carlos Melo Ferreira (ESAP)

Os dois últimos filmes do húngaro Béla Tarr, “O Homem de Londres” (2007) e “O Cavalo de Turim” (2011), pelo menos tematicamente surgem como inesperados e estranhos numa obra muito marcada do ponto de vista formal. Questionar-se-á a obra deste grande cineasta vivo que anunciou a sua retirada, e tentar-se-á perceber de que modo ela esclarece os seus dois últimos filmes e de que modo estes a esclarecem a ela. Uma questão a tratar é o uso que ele faz do plano-sequência muito longo, um uso estetizado e estetizante, para tentar averiguar em que medida ele não é utilizado contra o realismo que tem sido associado a esta figura desde o neo-realismo italiano e o cinema moderno americano, nos anos 40 do século XX. Vai questionar-se o realismo ou não-realismo do plano-sequência em Béla Tarr, no seu uso específico e em comparação com o uso que dele fazem outros cineastas contemporâneos, como Pedro Costa e Apichatpong Weerasethakul. Se a inspiração em Georges Simenon surge ao arrepio de outros filmes inspirados na sua obra, a menção a Friedrich Nietzsche parece apontar para uma reflexão filosófica, que poderá estar noutros termos implícita nos outros filmes do cineasta. Haverá que averiguar não só que via de pensamento aqui poderá estar em causa mas também a sua eventual relação com o estilo do cineasta. Qual a parte do destino, qual a parte do acaso nas personagens e nas narrativas destes dois filmes de Béla Tarr? E qual a relação deles com a modernidade ou uma eventual pós-modernidade? A tudo isto se responderá de forma clara, levando em consideração a evolução do próprio cinema, das suas formas, das suas técnicas e da sua teoria.

O cinema contemporâneo e o projecto da contemplação - Carlos Natálio (IFL/UNL)

Entre, por um lado, as várias ideologias que professam um retorno ao real tal como pretendido por Bazin, e, por outro lado, uma promessa de reacção ao paradigma de velocidade e fragmentação enquanto características do cinema mainstream norte-americano, algum do cinema contemporâneo sentiu necessidade de “desacelerar”. Desta tendência emerge uma cristalização histórica denominada “contemporary contemplative cinema” (C.C.C.). Este “movimento”, que reúne cineastas tão díspares como Lisandro Alonso (Argentina), Apichatpong Weerasethakul, (Tailândia) ou Pedro Costa (Portugal), permite-nos reavaliar a velha questão da velocidade versus lentidão na arte. Estes filmes tentam separar-se de um projecto purista associado ao moderno no cinema que procurava considerar o discurso artístico como um espaço para a construção de uma clareza política. Poderá esta dita separação ser então o pretexto para explorar as fronteiras estilísticas e ideológicas que distinguem o cinema moderno do cinema contemporâneo?

11h30-13h15

Cinema/Nação

Sala 7 | Moderação: Paulo Cunha

O filme turístico em Portugal – 1930-1960 - Sofia Sampaio (CRIA-ISCTE-IUL)

O filme turístico constitui um dos géneros menos estudados da história do cinema – isto apesar de se confundir com o filme de viagem, muito comum e apreciado desde as origens do cinema. Portugal não fugiu à regra, existindo, segundo o Prontuário de José de Matos-Cruz (1989), várias centenas de títulos que apontam para conteúdos de teor turístico ou de viagem. A lei dos 100 metros (1927), que apoiava os filmes “de paisagem, e de argumento e interpretação portugueses” terá incentivado a produção deste tipo de filmes de curta e média metragem. Nesta comunicação, baseando-me no visionamento de filmes turísticos e de viagem no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, proponho-me a discutir o processo de standardização deste género ao longo das décadas de 30, 40 e 50 do século XX. A minha análise evidencia a relativa estabilidade formal, bem como os conteúdos recorrentes – em volta de temas como trabalho, lazer, tradição, modernidade e religiosidade – que foram mobilizados na formulação de uma ideia de turismo doméstico. O resultado era, no geral, consentâneo com as principais orientações ideológicas do Estado Novo. No entanto, são também

discerníveis alguns elementos desestabilizadores, sobretudo ligados à crescente importância que o consumo vinha adquirindo na sociedade portuguesa.

Contornos da Nação em cinejornais brasileiros (1956-1964) - Rodrigo Archangelo (FFLCH/USP, Brasil)

Discutiremos as representações da nação brasileira em duas séries de cinejornais, realizadas num intervalo democrático da história recente do Brasil: 1956 e 1964. Em foco, o material fílmico e não fílmico - inédito em pesquisas históricas – das produções da Cia. Atlântida Cinematográfica: as séries Notícias da Semana e Atualidades Atlântida. Pretende-se o enfoque sobre como suas notícias, sobretudo as evidentemente políticas, veicularam um ideal de Brasil, disseminando um discurso antidemocrático, ainda que em nome da democracia, numa sociedade que avançava cultural e economicamente. Tais séries, inseridas numa tradição de cinejornais produzidos no Brasil, foram impulsionadas por um forte circuito exibidor presente nas grandes capitais brasileiras, além de fortalecidas por uma estrutura incomum no mercado cinematográfico brasileiro, qual foi o exemplo do Grupo Severiano Ribeiro, cujas aproximações com os campos político, econômico, jornalístico e cultural evidenciam as ligações e interesses por detrás do produto final visto nas telas, tanto em relação aos eventos representados como na escolha e no viés dos temas abordados. O discurso de entidades civis, imprensa, grupos econômicos, industriais e políticos, com a circulação de ideias sobre os usos, costumes e comportamentos para uma sociedade moderna, exibidos semanalmente nesses cinejornais, oferecem uma rica cultura audiovisual, e a possibilidade, pela perspectiva de uma história cultural, de uma abordagem histórica período.

A dicotomia cidade/campo no cinema de Leitão de Barros na década de 30 - Sérgio Bordalo e Sá (FLUL)

Esta comunicação pretende verificar de que modo o espaço geográfico antagónico entre a cidade e o campo influencia as personagens de quatro longas-metragens de ficção de Leitão de Barros realizadas nos anos 30, mais especificamente A Severa (1931), As Pupilas do Sr. Reitor (1935), Maria Papoila (1937) e A Varanda dos Rouxinóis (1939). Na senda de grandes obras-primas do cinema mudo, como Sunrise (Aurora) de F.W. Murnau (1927) ou Way Down East (As Duas Tómentas) de D. W. Griffith (1920), que abordaram esta oposição que liga a priori a cidade ao vício e o campo à virtude, estes filmes eram destinados ao “grande público”, quer pelos temas tratados (fado, tourada e ciclismo) quer pela presença de figuras muito conhecidas do meio musical como protagonistas. Tentaremos igualmente nesta comunicação ver de que modo é que Leitão de Barros articula a oposição cidade/campo com um aspecto que estava presente em grande parte dos filmes mais comerciais feitos durante o Estado Novo: uma essência positiva do ser humano e de personificação de valores comportamentais, e de carácter que interessava ao regime perpetuar, como a honradez, bondade e moralidade.

Um Cinema Regional no Séc. XXI? - Rita Capucho (UC)

A pulverização da produção cinematográfica dos últimos anos parece ter acontecido a quase todos os níveis de abordagem do fenómeno audiovisual e numa amplitude que transvasa territórios, culturas, gerações e aparentemente todas as estruturas de produção, formação e exibição. A multiplicação de filmes parece andar a par com a multiplicação de eventos de exibição e divulgação cinematográfica, de tal modo que agora parece plausível substituir a classificação de filmes de nacionalidade para espaços geográficos mais reduzidos, sendo possível falar em cinemas regionais. Este aparente fenómeno parece acompanhar a multiplicação de espaços de formação cinematográfica e audiovisual, que deixaram de acontecer exclusivamente na capital de cada país. Hoje, a formação profissional e superior nesta área parece estar instalada em múltiplas cidades de imensos países, incluindo as cidades e povoações de reduzida dimensão. Este contexto, que parece ter relevância crescente, parece ter um paralelismo histórico com o cinema amador dos anos 60, onde a regionalização era uma evidência. Terminados os pressupostos que sustentaram este fenómeno de produção e exibição do chamado “cinema de formato reduzido”, parece que hoje este lugar é de novo ocupado por um cinema maioritariamente de curta-metragem e explorador de

recursos locais. A nossa comunicação insere-se num estudo onde procuramos evidências, relações e percepções deste novo contexto, eventual construtor de cinemas regionais.

Cinema/Narrativas (II)

Sala 8 | Moderação: Jorge Cruz

Who Needs a Superhero? New Trends in Action and Adventure Movies - João de Mancelos (CLC-UA/UBI)

Is it a bird? Is it a plane? No, it's (yet) another superhero who escapes from the drawing board to conquer the big screen. In recent years, movies like Iron Man 2 (2010), Thor (2011), Green Lantern (2011), Sucker Punch (2011) or The Dark Knight Rises (2012) have fascinated both comic and movie fans alike. Due to their popularity, a new wave of muscled and fierce superheroes is coming, with X-Men: Days of the Future Past (2014) or The Fantastic Four (2015). The aim of this paper is to analyze the possible reasons behind the revival and acceptance of this genre, in order to explain this phenomenon. I argue that the answer is multifold and complex, resting in: a) Psychoanalysis (theory of the archetypes); b) Myth (the continuum theory); c) History (the 9/11 factor and the Iraq war); d) Sociology (escapism and reassurance); e) Art (the convenience of comic book adaptation and the possibilities opened by computer-generated imagery). In order to accomplish my mission, I resort to the studies of Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Victor Jabouille, Richard Reynolds, Wendy Haslem, Yvonne Tasker, and other reputed specialists.

O fio de Ariadne: as narrativas labirínticas de Christopher Nolan - Fátima Chinita (CIAC/ESTC)

Christopher Nolan possui uma carreira breve mas marcante, pautada por uma forte dimensão metacineamatográfica, onde pontuam obras como Doodlebug, a sua curta-metragem de estreia (1997, UK) e The Prestige (2006, EUA/UK), um filme que é um autêntico hino à ilusão espectacular. Interessa-se sobretudo aquilo que podemos identificar como sendo uma trilogia, não obstante o cineasta nunca ter designado estas obras nesses termos: Following (1998, UK), Memento (2000, EUA) e Inception (2010, EUA/UK). Todos eles são filmes sobre o cinema numa perspectiva eminentemente ficcional (metanarrativa) e todos revelam os meandros de uma enunciação autoral sobre o seu próprio métier (alegorias da criação). Fazendo uso dos dispositivos de mise en abyme e da alteração cronológica, Nolan mergulha-nos num labirinto fílmico por camadas de onde só poderemos sair se compartilharmos do jogo de descodificação metanarrativo. Apanágio das narrativas pós-modernas, que tornam o usuário cada vez mais parte da experiência, neste caso também cinematográfica (tal como entendida por certas correntes da psicanálise e psicologia fílmicas), a trilogia metanarrativa de Nolan exemplifica a preceito as três naturezas do dédalo: narrativa extradiegética (Following), narrativa intradieética (Inception), narrativa híbrida (Memento).

Letters on the Screen. Representing Written Correspondence in Four Adaptations of *Amor de Perdição* - Hajnal Kiraly (CEC/UL)

The visual representation of letters, as well as that of the scene of letter writing and reading has always been related to a socio- cultural practice, of which the different visual media – paintings, photos or films – have become, in turns, the most adequate “messages”. The four Portuguese adaptations of Camilo Castelo Branco's epistolary novel – that of Pallu (1914), Ribeiro (1943), Oliveira (1978) and Barroso (2008) are not only representative of practices of communication of the 20th century, but also of different paradigms of cinematic representation and narration. Accordingly, I aim at comparing the role of the letter in these four versions by addressing a series of film theoretical questions, ranging from narratology (the letter as narrative device in early films, enforcing the diegetic and anecdotic effect), semiotics (the symbolic character of the represented letter), aesthetics (the letter as part of a poetic language in the case of Oliveira's film), author-theory (the identity of the author of the letters), phenomenology (the letter standing for the absent body of the character), feminist film theory (the letter as fetish), as well as intermediality (the insertion of the written text into the film image).

Cinema e Literatura: intersecções e relações intersemióticas - Maria Zilda da Cunha (USP, Brasil) e Maria Auxiliadora Fontana Baseio (UNISA, Brasil)

Vivemos uma era complexa na qual se tornam recorrentes os diálogos entre linguagens, evidenciando-se na forma de “casamentos intersemióticos”, facilitados pelas novas tecnologias. Nesse contexto, interessa-nos, neste trabalho, discutir a nova arquitetura estética que se constrói entre literatura infantil e cinema, a partir do estudo e análise de Hugo Cabret (livro e filme). Pretendemos, por um lado, abordar o texto literário e suas renovações estéticas, mediante o uso de recursos cinematográficos em sua produção, por outro examinar o texto cinematográfico e sua dinâmica de tradução.

Cinema/Filosofia (II)

Sala 9 | Moderação: Sérgio Dias Branco

Encontro entre Oliveira e Deleuze: para uma cinefilia pedagógica - Susana Viegas (IFL/UNL)

Nesta apresentação percorrerei o encontro entre cinema e filosofia segundo dois caminhos convergentes: por um lado, a obra de Manoel de Oliveira e, por outro, a filosofia do cinema de Gilles Deleuze. Tomarei como princípio a afinidade entre as abordagens cinematográfica e filosófica a partir do vínculo, real, criado entre o cineasta português e o filósofo francês tendo como objectivo final a defesa de uma cinefilia pedagógica. Neste sentido, procuro esclarecer em que sentido é que Oliveira concretiza o tão desejado encontro entre cinema e filosofia e entre cineastas e filósofos, projecto transversal ao pensamento de Deleuze. Ao visualizar a conferência proferida por Deleuze na FEMIS em 1987, “O que é o acto de criação?”, Oliveira sente-se desafiado pelas palavras do filósofo e escreve-lhe uma carta em 1991. Assim, de um modo paralelo, apresentarei as ideias expostas nessa carta e o interesse deleuziano pela obra do cineasta português. Ao contrário de outras leituras, Deleuze dá-nos uma nova perspectiva sobre as imagens de Oliveira, analisando-as como imagens-afecto. A sua leitura difere principalmente no modo como se refere à obra oliveiriana: como uma das “grandes pedagogias”, a par de Rossellini, Resnais ou Godard, por exemplo. Deste modo, o encontro entre cinema, filosofia e pensamento sobre o cinema, mas também entre imagens e palavras, será o tema abordado nesta apresentação.

A relação vertiginosa entre filosofia e análise fílmica - Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos (UNIFESP, Brasil)

A relação entre filosofia e cinema está cada vez mais presente nas reflexões dos filósofos contemporâneos, assim como nos estudos cinematográficos. Há uma extensa bibliografia que une pensamentos filosóficos e análises fílmicas. Em geral, para a abordagem filosófica esta interdiscursividade permitiu pôr na berlinda definitivamente a concepção de imagem que se consolidou na história da filosofia. Por seus próprios elementos constitutivos, o cinema se tornou um operador importante para pensar a disjunção entre as visibilidades e os enunciados, que para Foucault é constitutiva de todo saber. Os estudos cinematográficos, por sua vez, não podem mais ignorar que a maneira como se distribui e se hierarquiza a imagem e a narrativa determina os rumos da análise que se faz e, consequentemente, da concepção de cinema que se está a construir. Um exame das interpretações que Deleuze e Jacques Rancière fizeram de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, torna mais clara essa relação entre filosofia e prática fílmica analítica, pois permite perceber os elementos que se condensam nas conexões entre imagem e narrativa que se deslinda dessa junção. Na contramão das análises dos dois filósofos, propomos uma pequena interpretação do filme que considera o texto e a linguagem cinematográfica a partir da imagem. O propósito é questionar e subverter a abordagem tradicional da imagem cinematográfica, tornada canônica tanto pela filosofia como pelos estudos cinematográficos.

O cinema de poesia potencializado: o problema do cineasta-criador e do personagem-cineasta em *O Homem Urso* - Marcelo Carvalho (UFRJ, Brasil)

O homem urso (2005) põe em questão um complexo jogo de correspondências e distanciamentos entre o seu diretor, Werner Herzog, e o autor original da maior parte das imagens do filme, o ambientalista Timothy Treadwell. Identificamos aqui aquilo que Pier Paolo Pasolini chamava de “cinema de poesia”, notadamente se levamos em conta a leitura que faz o filósofo Gilles Deleuze (em A imagem-movimento e em A imagem-tempo) da proposta pasoliniana original. Deleuze ressalta na formulação do cineasta italiano a ideia de um sistema em desequilíbrio num jogo entre “duas vozes” que não se misturam – o que Pasolini identificava como sendo o estatuto cinematográfico de “subjetiva indireta livre”. Mas algo de outra ordem se dá em O homem urso, uma elevação de potência quanto à formulação original pasoliniana e à leitura desta por Deleuze. Pois, a princípio, se Herzog testemunha o que Treadwell vê do seu mundo (cinema de poesia), ainda mais profunda e perturbadoramente Herzog se põe a pensar sobre (ou seja, a montar) o material filmado por Treadwell, não apenas diferenciando-se perante este, mas ante as imagens realizadas pelo personagem (Treadwell). Isto é, para além da relação autor/personagem, ou mesmo do binômio autor real/personagem real, haveria no interior do filme dois “pensamentos” que se interpenetrariam, se contradiriam e/ou se complementariam, consubstanciados na co-autoria entre a câmera de Treadwell e a montagem de Herzog.

Literacia Visual

Sala 10 | Moderação: Mirian Nogueira Tavares

Ver e Fazer Cinema na Escola - Experiências da Educomunicação – Cláudia de Almeida Mogadouro (ECA/USP, Brasil)

Nosso estudo trata da relação entre os campos do Cinema e da Educação, suas aproximações e descompassos, a partir dos estudos e práticas da Educomunicação. A cultura escolar, tradicionalmente, amparou-se prioritariamente na escrita, assumindo uma postura de desconfiança em relação à imagem. As crianças que hoje chegam à escola já apresentam amplo domínio da cultura audiovisual e os jovens cada vez mais se interessam e se comunicam pela imagem, demonstrando pouco interesse pela escrita. Nos últimos anos, aparentemente esse descompasso diminuiu, em virtude das novas tecnologias possibilitarem a equipagem das escolas. No entanto, não é difícil constatar que os descompassos culturais permanecem. Dois aspectos principais nos chamam a atenção: (1) o cinema continua apenas sendo utilizado de forma ilustrativa pelos educadores, isto é, como apoio secundário aos conteúdos curriculares, não sendo valorizado como linguagem e como cultura; (2) embora seja crescente o exercício da produção audiovisual nas escolas, ainda é rara a prática da leitura crítica do audiovisual e da valorização da cultura cinematográfica. Tentando vencer esse descompasso, acreditamos que é importante intensificar a formação audiovisual de educadores, tanto nas licenciaturas, como em serviço. Algumas experiências bem sucedidas nos iluminam, entre elas o cineclubismo nas escolas, que permite a prática educacional, apoiada na educação dialógica e interdisciplinar.

A formação do Educador de Cinema: Um estudo sobre os fundamentos teóricos para a formação do educador de cinema e vídeo - Eliany Salvatierra Machado (UFF, Brasil)

O objetivo do presente texto é apresentar as principais referências teóricas do campo do cinema e da educação que possam contribuir no processo de formação do discente de licenciatura em Cinema e Audiovisual. O pressuposto é auxiliar a atividade do novo profissional de educação, denominado, no presente texto, de educador audiovisual. Conforme pesquisa realizada na Universidade de São Paulo (USP), atualmente, no Brasil, contamos com aproximadamente 132 entidades no território nacional que atuam com projetos e programas de Cinema ou Audiovisual em processos educativos. Grupos como; Cinema Nosso (RJ), AIC - Associação Imagem Comunitária (BH), Cipó (BA), Auçuba (PE), formam anualmente diversos jovens através e com o Audiovisual. As diversas entidades existentes trabalham com quais referências teóricas? Pesquisar as referências e as metodologias de ensino nos auxilia a sistematizar o campo emergente Cinema-Educação, bem como contribuir sistematicamente com o que já foi produzido no campo. Partimos do princípio que a produção do conhecimento é social; fruto das relações

sociais. Sendo o saber social, acreditamos que o papel da academia é também sistematizar o conhecimento produzido e ofertá-lo, dando acesso a todos. Academicamente, no Brasil, contamos com cursos de graduação em cinema desde a década de 1960. O curso de graduação da USP começa as suas atividades em 1967 e o da UFF em 1968. Atualmente o campo do Cinema e Audiovisual se reúne em duas grandes associações a SOCINE – Sociedade de Cinema e o FORCINE – Fórum das Escolas de Cinema. Entretanto o curso de Cinema Licenciatura tem o ingresso da sua primeira turma em 2012. O resultado da primeira parte da pesquisa realizada em 2011 é o que apresentaremos no presente trabalho.

A literacia cinematográfica na promoção da interculturalidade: um estudo exploratório sobre as representações de jovens estudantes face ao cinema português - Isabel Macedo (CECS/UM)

A literacia mediática deve auxiliar os cidadãos na compreensão e desconstrução das mensagens mediáticas com as quais nos confrontamos no quotidiano, por exemplo, através da televisão, da publicidade e do cinema. No caso do cinema, se tivermos em consideração o seu efeito pedagógico, de que modo podem os discursos cinematográficos contribuir para (des)construir determinados estereótipos sociais? Qual a sua potencialidade para transformar as auto e hetero percepções? Pretendemos, nesta comunicação, discutir o conceito de literacia mediática, enfatizando o papel da literacia cinematográfica enquanto instrumento de transformação da realidade social. Serão apresentados os resultados de um estudo exploratório com jovens que frequentam o ensino secundário no norte de Portugal. Os alunos procederam à visualização de um documentário português que aborda a problemática das migrações, seguindo-se um debate em grupo. Este método revelou-se pertinente pelas suas potencialidades de desconstrução e análise das percepções de jovens sobre o modo como são representadas as populações migrantes no cinema. Os resultados desta investigação revelam a importância do filme, enquanto dispositivo pedagógico e de promoção do diálogo intercultural. A discussão da realidade das migrações no contexto escolar, onde coexistem múltiplas culturas, numa perspetiva crítica e de questionamento sobre a realidade/ficção que a tela nos apresenta, constitui um via para a construção de sociedades mais justas e plurais.

Questões de análise e de crítica: a superfície do filme - Manuela Penafria (LABCOM/UBI)

Partindo de um conceito principal, o de interpretação, pretendemos apresentar as principais problemáticas envolvidas na análise e crítica de filmes e que a sua correspondente metodologia é composta por uma diversidade de escolhas que dependem do contexto da análise e/ou crítica.

14h30-16h15

Conferência plenária

Anfiteatro II

Moderação: Ana Isabel Soares

Ismail Xavier (Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil)

O efeito-câmera e a teatralidade como vetor do ensaio filmico no documentário brasileiro contemporâneo
Numa primeira formulação, o filme-ensaio foi visto como experiência derivada do documentário, desde as formulações Hans Richter, em 1940, mas podemos vê-lo também a partir do cinema experimental e mesmo de certas formas do "ficcional". O melhor, no entanto, é pensá-lo como superação dessas fronteiras, como exercício livre das regras de gênero. O que ele requer é a presença explícita de uma dimensão reflexiva que opera sobre questão pré-existente e nos obriga a reconhecer a imagem ou a cena como "forma que pensa" (Godard). Enquanto forma, ele supõe uma "arquitetura subjacente" (Starobinski) ao movimento do pensar e se constitui de operações que a crítica deve caracterizar, caso a caso, como o fez André Bazin a propósito de *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, quando apontou a peculiar relação entre voz over e imagem como experiência cognitiva afinada à ideia de ensaio. Desde então, o debate sobre esta noção se ampliou e nos oferece hoje vasta bibliografia que será convocada apenas nos

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

aspectos que nos ajudam na análise do documentário brasileiro atual, rico em propostas formais que o projetam neste campo de debate. Meu objetivo é, a partir de breve referência contextual, analisar Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho. Se filmes como Lettre de Sibérie, Deux ou trois choses que je sais d'elle (1966), de Godard, ou também Santiago (2007), de João Moreira Salles, são ensaios que se constituem pela justaposição entre voz over e imagem, Jogo de cena, ao contrário, se apóia somente na entrevista em som direto, levada a efeito numa sucessão de cenas aqui depuradas numa composição que confere sentido especial ao princípio de unidade de espaço, pois repete sempre o quadro e o lugar, literalmente o mesmo palco vazio. Forma de comentar a teatralidade implicada na relação entre depoente, câmera e cineasta. Se atos de fala são amálgamas de testemunho e performance, aqui o jogo envolve mulheres voluntárias que narram sua própria experiência e atrizes que seguem um script. Ora é difícil discernir o estatuto da locução e sua performance, ora a reflexão se faz a partir da identificação das figuras em cena como atrizes, algumas de fato célebres no Brasil, engajadas na re-encenação da fala de outrem. Os relatos de vida são, cada qual a seu modo, expressivos, embora não necessariamente 'verdadeiros', ou seja, são performances catalisadas pelo efeito-câmera. Obrigam a repensar a relação entre registro documental e teatro, pessoa e personagem, dando ensejo a uma reflexão sobre o sujeito como um constructo. A questão do 'eu' não se concentra na presença do autor-cineasta mas na ambígua natureza dos sujeitos diante da câmera e na instabilidade do seu lugar de fala. Coutinho inova porque trabalha a reflexividade numa intersecção em que o meta-cinema encontra o meta-teatro, constituindo um filme-ensaio.

16h30-18h15

Cinema/Política(s)

Sala 7 | Moderação: Sofia Sampaio

Haunted Places. Negotiating the colonial past at the ruins of empire - Robert Stock (U Giessen/U Konstanz, Alemanha)

There is no doubt that the colonial past and the war of decolonization is of crucial importance for discussions on collective identity and memory in contemporary Mozambique and Portugal. Monuments, memoirs, internet blogs and documentary films bear witness to this situation. Often, memories are connected to certain places, where they materialize in remains, ruins or are produced through monuments. Films like *La double vie de Dona Ermelinda* (1995), *Regresso a Nacala* (2001), *Ferro em Brasa* (2006) or *Hóspedes da Noite* (2007) visit specific locations significant for the Mozambican-Portuguese memory of the colonial past. Places in Maputo, as for instance the Vila Algarve, a former PIDE prison, and other sites provide a setting for remembering the violence experienced by people persecuted by the Estado Novo or afflicted with social injustice. In a similar but different way, the ruins of the Grande Hotel in Beira or rural sites around Nacala are haunted by memories of the 'good old times' before 1974. The paper explores how memories of colonialism and decolonization emerge in documentary films through the intersection of filmic practices, locations of memory and (audio-visual) testimony. It argues that the films create evidence through the use of eyewitnesses that give their accounts at places haunted by the past. The aim consists in shedding light on (filmic) processes that produce credible and authentic narratives about the past and gain a better understanding of films as a form of memory politics in which a discussion and negotiation of the colonial past is brought forward from particular social frameworks situated in the very present.

A problemática receção de filmes 'anti-guerra' em Portugal - Gerald Bär (CECC/UAberta)

Esta proposta baseia-se no artigo "The Subversive and the Sublime: Aspects of the British, German and Portuguese Critical Reception of 'Anti-War' Films in the Aftermath of May '68", publicado no livro *Plots of War. Modern Narratives of Conflict 2012* (org. Isabel Capeloa Gil, Adriana Martins), focando e aprofundando aspetos relacionados com a receção em Portugal. Numa retrospectiva sobre a receção crítica de vários filmes rotulados 'anti-guerra' e produções

que tematizaram a revolta estudantil no final dos anos 60 serão estudadas e comentadas publicações em revistas especializadas Portuguesas da época. Neste contexto analisa-se a estetização da violência e o implícito dilema entre as categorias éticas e estéticas. Serão também abordados problemas relacionados com a censura e com o potencial subversivo de filmes, como *Alice's Restaurant*, Arthur Penn, 1969, *MASH*, Robert Altman, 1970, *The Strawberry Statement*, Stuart Hagmann, 1970, *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970 e *Catch 22*, Mike Nichols, 1970.

Cinema político e políticas do cinema - Susana Nascimento Duarte (IFL/UNL)

Pretende-se com este paper, num primeiro momento, revisitar o cinema militante dos anos 70, sobretudo a partir de um dos seus exemplos mais emblemáticos, o Grupo Dziga Vertov, e a partir da análise de alguns fragmentos concretos de filmes como *Vent d'est*, entre outros - nomeadamente na perspectiva das relações entre palavra e imagem, mais precisamente entre instâncias como a voz off, a voz in, os inter-títulos, e o que é visto -, procurar reconstituir por onde passava, à época, a ideia de um cinema político: se a questão política não podia ser separada da sua mise-en-scène cinematográfica, como sublinha na altura Serge Daney, no entanto esta última é quase totalmente identificada com um problema de enunciação – tratava-se fundamentalmente de procurar responder à pergunta: Como “meter em cena” enunciados políticos?; tal é sintomático do que estava em causa na prática e crítica dos filmes militantes, pois mesmo se o critério estético não era secundarizado em relação ao critério político, era a política que comandava, no sentido em que, em última análise, tudo se media pela capacidade do discurso do filme e do autor retomarem o discurso de luta política e ideológica. Num segundo momento, tendo como pano de fundo o quadro histórico anterior, interrogaremos as relações entre cinema e política hoje, a partir da ideia rancièriana de políticas do cinema: não há, para o autor, uma política do cinema, mas figuras singulares, através das quais os cineastas conjugam duas acepções do termo política - enquanto tema e enquanto estratégia artística própria. Como produz o cinema contemporâneo uma energia política? A política, na sua relação ao cinema, deixou naturalmente de ser sinónimo de procura das formas adequadas à sustentação de uma explicação marxista do mundo e à revelação dos mecanismos de dominação, e passou antes a designar a exigência formal de procura de uma prática cinematográfica de “justeza” adequada à “justiça” do tema. Analisaremos para procurar detalhar a resposta à pergunta acima o filme *Jaurès*, de Vincent Dieutre.

A censura ao cinema contra o contágio das ideias - Leonor Areal (CIMJ/UNL)

A instituição da censura e suas estratégias e práticas visam – em todas as épocas – combater e restringir o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção de um certo poder. A propaganda, por seu lado, procura ampliar o efeito de contágio para construir e disseminar uma representação social abrangente. Censura e propaganda aliam pois no intuito comum de evitar o contágio de certas ideias e promover o contágio de outras. O fundamento destas estratégias – que no Estado Novo eram patentes e numa sociedade democrática não são evidentes – é iminentemente ideológico e visa a manutenção ou a criação de instâncias de poder. Durante a ditadura do Estado Novo, a preocupação com esse “contágio” é amiúde expressa nos documentos das Comissões de Censura. No caso do cinema, os censores manifestam frequentemente os seus receios acerca da força das imagens na disseminação de modelos de comportamento considerados subversivos para ordem político-social. O levantamento dessas preocupações constitui o objecto de análise que procuro articular com a “teoria do contágio das ideias”, elaborada a partir do conceito de epidemiologia das representações de Sperber (1996), segundo o qual a cultura, enquanto acervo colectivo, será o resultado de inúmeras representações partilhadas, difundidas e em permanente transformação – e cuja transmissão é alvo de mecanismos instituídos para a prevenir ou promover.

Cinema/Teorias (I)

Sala 8 | Moderação: Angela Prysthon

O Ator no Contexto da Direção Cinematográfica - Rejane Kasting Arruda (ECA/USP, Brasil)

O texto coteja diferentes estilos da direção de atores a partir das principais dicotomias. Elia Kazan define a intenção da personagem e instala materiais internos que mobilizam o ator, já o ator no set de Tarkóvski não recebe o roteiro. Ele vive, em nome próprio, cada instante, com o mínimo da situação ficcional em jogo. Há ainda diretores que constroem os personagens juntos com os atores (como Mike Leigh). Há os que subjulgam o enquadramento aos seus movimentos dos atores (como Cassavetes) e os que determinam os movimentos de acordo com as necessidades do enquadramento (Antonioni). Há filmes onde a sequência de ações implica instruções precisas e uma sucessão de cortes (Ozu) e outros onde a sequência detalhada de ações é realizada em planos longos com poucas orientações (Mizoguchi). Há filmes onde a atuação é plástica, desenhada a partir da forma do corpo, implicando certa mecanização (Bresson) e outros onde a atuação é naturalista, implicando a plástica do pensamento e o impulso das ações (cinema contemporâneo argentino). Debateremos estes diferentes estilos da direção de atores, destacando exemplos paradigmáticos de certas oposições clássicas. A conclusão é que, não havendo certo ou errado, mas modalidades diferentes de jogo com o ator, estes implicam, também, a especificidade da poética de cada diretor ou filme.

A Performance em *Pasolini* no contexto dos Cinemas Novos - Flávio Kactuz (PUC-Rio/UC)

Esta apresentação tem por intuito dar continuidade aos estudos anteriores que desenvolvi no Mestrado da PUC-Rio (2010, nos encontros da SOCINE (2011 e 2012, e no doutoramento ao qual estou inscrito na Universidade de Coimbra, pesquisando a obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini no contexto dos Novos Cinemas que floresceram desde o pós-guerra até meados dos anos 1970. Porém, pensar neste contexto é, antes de tudo, admitir uma evidente diversidade de estilos, temáticas, métodos e discursos. Talvez uma forma de agrupá-los, como sugere o historiador Lino Micciché, é assumir sua intrínseca pluralidade e um sentido comum de negação a uma estrutura vigente, citando uma tradição que em política é conhecida como “comunidades de negações” (MICCICHÈ apud RIAMBAU, 1995: 24). E dentre um vasto conjunto de possibilidades, ao qual podemos entrever convergências e divergências com a obra pasoliniana, se faz necessário eleger um elemento que possa nos ajudar a estabelecer alguma analogia possível. E aqui estabeleço o campo da atuação, ou se preferirmos, da direção de atores. O quanto Pasolini se insere nessa “negação” de modelos, continuando ou rompendo com o neorealismo, flertando com o “cinema verité”, revelando o artifício no uso intencional da dublagem, de planos e contra-planos contra o histrionismo de atores profissionais, numa tradução pessoal das teorias de Brecht, ou mesmo na construção de “fragmentos da realidade” como cita Naomi Greene (GREENE, 1990: 42).

Da criança que nos olha - Thais Azevedo da Costa Botelho (UNIFESP, Brasil)

A proposta desta investigação é identificar como se dá a construção da imagem da criança no cinema, considerando dois aspectos particulares desta personagem: sua inserção em uma situação de crise social e sua pronunciada importância na trama dos filmes. Para isso, será feita a análise de 3 filmes: Alemanha Ano Zero (1947), de Roberto Rossellini, Vítimas da Tormenta (1947) e Ladrões de Bicicleta (1948), ambos de Vittorio De Sica. A seleção em tela não apenas traz a personagem vivida pela criança ante uma situação de crise (no caso dos filmes selecionados para a investigação, o fim da guerra e o imediato pós-guerra), como também um bloco de filmes realizados em um mesmo período histórico. A investigação se dará pela sua contextualização, mesmo estes filmes estando esteticamente inseridos dentro do que convencionamos chamar de neorealismo italiano. Uma questão, em particular, chamou a atenção: considerado o período histórico escolhido, a criança pode ser vista como um tipo de personagem que estava à margem da cena? O problema pareceu interessante, pois remete a uma série de obras que foram produzidas também fora da Itália à época (A Criança, de Chaplin, o exemplo imediato, ou as crianças nos documentários de Vertov, ou no O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl) e que poderiam servir de comparação.

Dos álbuns de família para as redes sociais: fotografia em rede na vida quotidiana - Sara Pargana Mota (FCTUC/CRIA)

A fotografia doméstica permanece uma das práticas sociais e culturais mais populares deste século. A miríade de fotografias adicionadas diariamente nas plataformas dos media sociais, dos quais o Facebook pode ser uma sinédoque, são um exemplo desta realidade. As fotografias em rede - criadas, partilhadas, consumidas e arquivadas através de novos dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e redes sociais – parecem ser muito diferentes das fotos dispostas nos tradicionais álbuns de família, intimamente ligadas à memória (Bazin, 1980), ao espaço doméstico e à esfera do privado (Chalfen, 1987). Quase instantaneamente partilhadas nas redes sociais, aguardando um “gosto”, um comentário, estas fotografias têm sido analisadas como práticas performativas, relacionadas com a presença, e tendo como função principal a auto-apresentação e a formação da identidade, em oposição à representação e recordação familiar (Harrison, 2002). Posicionando a fotografia doméstica na intersecção de vários processos sociais, culturais e tecnológicos, esta comunicação pretende explorar práticas e processos de construção de significado relacionados com a fotografia em rede na vida quotidiana, enfatizando as descontinuidades e continuidades das suas representações, significados e usos (Van Dijck, 2008). Com este objectivo, será analisado como a identidade, a memória e a comunicação são inscritas e “performadas” tanto nos álbuns de família tradicionais como nos espaços semi-públicos das redes sociais.

Percursos Experimentais no Cinema Português e Brasileiro

Sala 10 | Moderação: Manuela Penafria

O experimental no Cinema Português – o caso de *Uma Abelha na Chuva* - Bárbara Barroso (IPB/UVigo, Espanha)

O Cinema Experimental em Portugal tem as suas primeiras postulações ainda na era do mudo, com *A Dança dos Paroxismos*, de Jorge Brum do Canto, ou *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira. Encontra novo fôlego com alguns dos realizadores do Cinema Novo, cuja ruptura com o cinema produzido sobre a égide do Estado Novo é o grande aglutinador. Um exemplo é o filme *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, adaptação de um romance homónimo do escritor neo-realista Carlos de Oliveira. *Uma Abelha na Chuva* propõe, através de uma narrativa não-linear, «Um universo rural imobilista e opressivo, quebrado por ausências, desencontros ou silêncios, incidindo sobre um casal – Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre» (Matos-Cruz, 1999). O filme materializa o tempo da ação em termos cronológicos através da analepse, projetando ações do passado sobre as do presente, e em termos psicológicos através da subjugação dos eventos a uma focalização interna dos personagens cuja perspetiva passa a dominar a representação narrativa. «Esse processo distanciador, completamente novo no cinema português, conseguido em termos de depuradíssima sequência visual, nasceu daquilo a que eu chamaria um filme de montagem por contraposição a um filme de câmara, um filme absolutamente experimental» (Pina, 1986). O propósito desta comunicação é aprofundar uma leitura de *Uma Abelha na Chuva* baseada em critérios de identidade com o experimental, fazendo referência a teóricos como P. Adams Sitney ou Dominique Noguez.

O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane - Maria Guiomar Pessôa Ramos (ECO/UFRJ, Brasil)

O Cinema Experimental no Brasil pode ser localizado a partir de um momento isolado, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930, e depois com *Pátio*, curta-metragem de estreia do diretor Glauber Rocha, em 1959. Através do Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com os filmes de estúdio dos anos 1950, mas podemos dizer que é a partir do Cinema Marginal que se configura o momento ideal para a produção alternativa. Hoje, tempo do digital e das novas mídias, o que poderia ser chamado de audiovisual experimental no Brasil? Quero pensar a produção atual de Carlos Adriano, Cao Guimarães, Bressane e Arthur Omar, (esses dois

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

últimos permanecem na ativa até hoje), a partir da análise de três filmes dos anos 1970: O Insigne Ficante, (1979), de Jairo Ferreira, O anno de 1798 (1975), de Arthur Omar e A família do barulho (1970) de Júlio Bressane. Esses filmes alegóricos/metafóricos/paródicos, com características autobiográficas e ao mesmo tempo políticas, servem como baliza para uma reflexão sobre o significado do que pode ser a vanguarda contemporânea. Para aprofundar alguns critérios de identidade com o experimental, vamos fazer referência a teóricos como Ismail Xavier, Dominique Noguez e P. Adams Sitney, como também trazer o pensamento dos próprios diretores: Arthur Omar e, principalmente Jairo Ferreira, que tinham essa preocupação em identificar e refletir sobre o tipo de cinema realizado.

A Zona, de Sandro Aguilar. Uma exceção ou um paradigma? - Patrícia Silveirinha Castelo Branco (IFL/UBI)

Esta apresentação pretende analisar o filme A Zona (2008) de Sandro Aguilar, procurando explorar a forma como esta obra incorpora e desenvolve práticas tipicamente conotadas como 'experimentais'. O meu objectivo é identificar essas práticas, relacioná-las com a história e a contemporaneidade nacional e internacional neste domínio em busca da renovação que ela incute no cinema português. Procuram-se factores de continuidade e diferença e, sobretudo, indagam-se os novos caminhos abertos por uma nova geração de cineastas da qual Sandro Aguilar é, simultaneamente, um caso singular e um protagonista indiscutível.

18h30

Assembleia-Geral

Anfiteatro II

21h30

[Casa das Caldeiras]

A última vez que vi Macau (2012, 85'), de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. Com a presença dos realizadores

Sinopse: Trinta anos depois vou a caminho de Macau onde nunca mais voltei desde a minha infância. Há pouco mais de uma semana recebi um e-mail em Lisboa de uma amiga de quem não tinha notícias há muito tempo. Sabia que a Candy tinha partido para o Oriente, atraída pelo exotismo ou por uma vida mais fácil, não sei... O certo é que lhe tinha perdido o rasto. Nesse e-mail contava que mais uma vez se tinha envolvido com os homens errados, só que agora as consequências eram muito graves: um grande amigo seu tinha sido assassinado durante um inofensivo jogo de "war games". Ela acreditava que podia ser a próxima vítima e eu era a única pessoa em quem ela ainda podia confiar. Pedia-me para ir a Macau onde se estavam a passar coisas "estranhas e assustadoras", segundo as suas próprias palavras. Cansado, depois de muitas horas de voo, aproximo-me de Macau a bordo do jetfoil que me irá fazer regressar no tempo, ao período mais feliz da minha vida.

Sábado, 11 de maio

[Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]

09h30-11h15

Imagem/Música/Som

Sala 7 | Moderação: Tiago Baptista

«O diabo seja surdo»: música e sonoplastia em *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes - Pedro Boléo Rodrigues (INET-MD/UNL)

Em *Uma abelha na chuva* o trabalho sonoro teve um papel fundamental. A realização de Fernando Lopes, a composição musical de Manuel Jorge Veloso e a direcção de som de Alexandre Gonçalves entrelaçaram-se de uma forma inaudita na mesa de montagem, criando um filme em que o som é matéria central, construindo ou fracturando o filme de forma intensa e deliberada. Depois de escutar este cinema conscientemente sonoro e entender a forma como foi pensado e produzido, importa interrogar o modo como o som e a música agem com as imagens e as personagens - com a ajuda de Verdi - e compreender como consegue uma banda sonora esculpida pelo silêncio fazer cantar até as pedras e o vento.

Formas de abordagem no cinema documental: estudo de processos de captação de imagens e sons - Eduardo Tulio Baggio (PUC-SP/UBI)

A comunicação individual aqui proposta visa analisar o processo de realização de filmes documentários que usem diferentes formas de abordagem. Tais abordagens apresentam estratégias e estilos diversos, que levam à formas distintas de organizar as informações no filme (PENAFRIA, 1999, p. 56). A diversidade dessas formas de abordagem documental parte de princípios éticos e vai até a constituição do discurso fílmico, sendo que uma das fases cruciais desse processo é a captação, a dimensão da tomada (RAMOS, 2005, p. 159). Para que a análise do processo de captação de imagens e sons de documentários com formas diferentes fosse possível, era necessário um corpus de filmes realizados sob mesmo contexto e que fossem pautados nas escolhas dessas diferentes abordagens. Como essas premissas são muito difíceis em filmes presentes na história do documentarismo, fiz a opção metodológica pela realização dos filmes para posterior análise. Desta maneira, também teria pleno acesso ao processo de realização. O objetivo da comunicação é relatar e analisar a experiência de captação de imagens e sons para os três filmes documentários de curta-metragem gravados sob o mesmo contexto e que tratam do mesmo tema, o Hospital Santa Tereza, um antigo leprosário da região sul do Brasil. Os três documentários estão em fase de edição e as gravações foram feitas seguindo premissas distintas de documentários de exposição, de observação e interativo. Assim, essas formas poderão ser comparadas.

Memória, ação e projeto nas sonoridades da cidade do Porto - Carlos Miguel F Rodrigues (U Fernando Pessoa)

As sonoridades urbanas têm constituído a centralidade de alguns artigos científicos, ensaios, instalações, espetáculos e até objeto de estudo de teses de doutoramento. Destaco duas delas: No Mercado tem tudo que a boca come. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo, Viviane Vedana e Sociofonia, identidad e conflicto. La “vida sonora” de la Part Alta de Tarragona, Miguel Alonso, por um lado, porque as suas abordagens das sonoridades não são a partir do olhar da etnomusicologia, tendência mais habitual neste tipo de estudo, mas da antropologia; por outro, porque são dois antropólogos, que fazem parte da minha rede de investigação, com os quais tenho trocado ideias, recolhido “inspiraões” (Alonso et al, 2007) em relação às “artes de fazer” (Vedana, 2004) e de construir uma metodologia de observação acústica, que denominei Sinopse de Observação Acústica nos Lugares (SOAL) (Rodrigues, 2012), ou seja, tenho desenvolvido uma prática

de “cooperação metódica” (Rodrigues, 2012). Com base nestes considerandos, proponho-me apresentar as memórias e a história acústica do desenvolvimento urbano e tecnológico com base num estudo diacrónico do som no Porto (zonas comerciais) a partir da observação acústica “armada” recorrendo à SOAL, de filmes de ficção, documentários que registaram as palavras da memória sonora da cidade nos últimos 50/60 anos, da literatura e imprensa. Proponho-me ainda refletir sobre o som das cidades atuais

Vídeos Musicais e Figuras Abstractas - Sérgio Dias Branco (DHAA/UC)

Há vídeos musicais onde os artistas musicais não têm imagens perfeitamente reconhecíveis e são transformados em figuras abstractas ou substituídos por elas. Esta comunicação visa estudar telediscos que correspondem a esta descrição. O termo “abstracção” será empregue com dois sentidos. Primeiro, como modo de composição no qual as imagens não figuram ou representam o mundo visível. Segundo, como maneira de representar que reduz a quantidade e a singularidade dos detalhes de objectos identificáveis. Tendo em conta este duplo significado, com fortes ligações à arte experimental dentro e fora do cinema, é possível identificar diversas utilizações da abstracção nos vídeo musicais. A representação abstractizada retrata objectos que são extraídos do seu contexto e cuja imagem é distorcida — em “Into the Void” dos Nine Inch Nails (2000), dirigido por Walter Stern e Jeff Richter, esta representação amplia partes do corpo humano e da paisagem natural. A utilização de formas expressivas implica a alteração da textura visual através de um grafismo enérgico e vibrante — em “Stupid Girl” dos Garbage (1996), dirigido por Samuel Bayer, o suporte fílmico das imagens da banda é riscado, pintado, e manchado. O emprego de motivos geométricos empresta regularidade formal à composição visual abstracta — em “Song o’ the Times” de Prince (1987), dirigido por Bill Konersman, figuras geométricas, linhas e palavras compõem uma animação.

Cinema/Teorias (II)

Sala 8 | Moderação: André Rui Graça

Cinema’s Psychic Radiance: An Exploration of Antonin Artaud’s Scenarios - Graça P. Corrêa (CIAC/UAlg)

Writer, poet, actor and theatre director Antonin Artaud considered that cinema, better than any other art form, was capable of making perceptible the inner processes of thought, through images and montages that would approximate its functioning activity through time. Consequently, he held that the use of the film media to narrate sequences of events from outer normative reality deprived cinema of its greatest potentials and essential resources. Among the screenplays that Artaud wrote, however, the only one that was turned into a film (“La Coquille et le Clergyman” directed by Germaine Dulac in 1927) seems to suggest that his intended cinema of mental images— which, like his “theatre of cruelty”, is intensely resistant to narrative and mimetic representation—is practically impossible to carry out. In this paper I propose to reveal the sensory landscapes and aesthetic features of Artaud’s potential cinema through an analysis of three of his scenarios, namely 18 Seconds (1924), The 32 (1928-9), and The Revolt of the Butcher (1930). By exploring the recurrent patterns and topoi in Artaud’s screenplays—psychic distress, stifled eroticism, Gothic configurations and disconnectedness of flows—I demonstrate how his filmic work tried to recreate the processes of thought and the workings of dreams, turning him into a precursor of the “new time-image” or of the “new mental image” of contemporary cinema, as philosopher Gilles Deleuze aptly argued in 1985.

As imagens de Morris Engel e Ruth Orkin: o Berço da Modernidade no Cinema - Luís Mendonça (FCSH/UNL)

Esta exposição debruça-se sobre a obra de Morris Engel e Ruth Orkin. Com base em textos e teorias de André Bazin, Alain Bergala, Jonas Mekas, Georges Sadoul e Richard Leacock, procuro dar sustentabilidade à ideia (apontada por estes autores) que Little Fugitive (1953) é o “elo que falta” entre a fotografia de rua, o neo-realismo italiano e o nascimento do cinema independente norte-americano tal como da Nouvelle Vague francesa; e que se deve a Morris Engel a paternidade do primeiro sistema síncrono som- imagem inteiramente móvel, posto à prova na sua última longa-metragem, Weddings and Babies (1958).

Uma Nova Vaga no Mar: Lazer, Violência e Mito nas Praias da Nuberu Bagu - David Pinho Barros (FLUP/UM)

Das adaptações cinematográficas dos romances de Shintarô Ishihara nos anos 50, onde a primeira geração do pós-guerra no Japão é retratada vivendo ociosamente à beira-mar, aos épicos filmes dos anos 60 realizados por Kaneto Shindô e Shôhei Imamura, onde a relação prática e espiritual com a água é absolutamente central ao mundo diegético construído pelos cineastas, o mar é um dos signos dominantes da Nova Vaga japonesa. A presença recorrente da costa no imaginário do movimento está, assim, essencialmente ligada a dois factores: o leve e despreocupado estilo de vida introduzido pelos Estados Unidos nos anos 50, com todas as suas implicações socioculturais e políticas, e a altamente codificada tradição mitológica nipônica, utilizada pelos autores da Nuberu Bagu como um poderoso instrumento de ambiguidade e de contra-estética. O fenómeno teve fortes implicações formais como, por exemplo, um clareamento programático da fotografia, o que constituiu um drástico afastamento da estética do Velho Japão, e, simultaneamente, permitiu um maior rigor no retrato dos hábitos da juventude num Japão renovado. Esta comunicação visa retratar e analisar a utilização de cenas à beira-mar em filmes japoneses da Nova Vaga, posicionando a costa como um campo de experimentação para novos comportamentos individuais e gregários, fortemente influenciados pela presença americana, e como um portal crescentemente complexo para a tradição mitológica nipônica e a espiritualidade moderna.

Diálogo entre a Fotografia e o Cinema de Agnès Varda - Patrícia Nogueira (ESMAE/ISMAI)

Partindo das teorias de movimento e da utilização da fotografia no Cinema pretende-se analisar três filmes de Agnès Varda que utilizam a imagem fixa com abordagens distintas. Enquanto em "Ulisses" a realizadora faz uma incursão à história por detrás de uma fotografia que marca a transição da realizadora da imagem fixa para o Cinema, "Salut les Cubains" é composto exclusivamente por Fotografias que ganham movimento através da narrativa cinematográfica e "Ydessa, les ours e etc" apresenta-nos uma visita guiada através de uma exposição de Fotografia em que as imagens são apenas o pretexto para as reflexões da realizadora. Em qualquer destes casos a Fotografia é apresentada como elemento de história e de memória e respeita o ritmo de reflexão e leitura da realizadora. Varda utiliza fotografias nos seus documentários não apenas como material de arquivo, mas como forma de manipular o tempo presente na matéria dos seus filmes, como um recurso estético e dramático que se torna expressão da autora. A aparição da imagem fixa é um buraco no fluxo do tempo, chamando o espectador subitamente à consciência. Esse é o poder mais expressivo da Fotografia dentro de um filme. Na ilusão de movimento, o espectador é guiado pela edição e pelos ritmos daquele presente contínuo. Diante da imagem fixa, porém, é trazido de volta si próprio, àquilo que infere da imagem e ao que memoriza das outras imagens já vistas. A imagem fixa subitamente instala o passado dentro do presente contínuo do filme.

Filmar o acontecimento

Sala 9 | Moderação: José Filipe Costa

Coordenação: Lúcia Ramos Monteiro

Catástrofe e representação: o papel dos monocromos em *Foreword for Guns For Banta*, de Mathieu

Abonnenc, e nos filmes de apocalipse - Lúcia Ramos Monteiro (USP/Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

De "Doutor Fantástico" (Stanley Kubrick, 1964) a "Melancolia" (Lars von Trier, 2011) ou a "4:44 – O Fim do Mundo" (Abel Ferrara, 2011), o fim do mundo no cinema de ficção científica é frequentemente figurado sob a forma de monocromos. Que o filme termine ali ou não, a tela branca ou preta é usada no momento da destruição total, talvez porque "não se olha nem o sol nem a morte de frente sem risco de cegar-se, sem catástrofe da luz na noite, do branco no negro", como diz La Rochefoucauld. Em sua investigação sobre a representação do naufrágio, o pensador alemão Hans Blumenberg aborda a paradoxal situação do espectador da catástrofe: é impossível observá-la de perto – e portanto representá-la com precisão – sem se colocar em risco. É nesse contexto teórico que pretendo analisar a presença de monocromos na instalação "Foreword for Guns for Banta" (2011), de Mathieu Kleyebe Abonnenc. Nascido na Guiana Francesa e instalado em Paris, o artista retoma "Guns for Banta", filme que a cineasta

francesa de origem guadelupeana Sarah Maldoror realizou em Guiné Bissau, em 1970, junto a guerrilheiros de Amílcar Cabral. Atualmente invisível, *Guns for Banta* é resgatado por Abonnenc através de fotografias de filmagem, únicas imagens do filme encontradas pelo artista, que contou com a colaboração de Maldoror em seu trabalho. Nas telas em branco, dois acontecimentos seriam assim (ir)representados: a independência da Guiné Bissau e a destruição do filme de Maldoror.

“Confrontar a vida e sobreviver”: o cinema amador como instrumento político em *Five Broken Cameras* (2011) - Beatriz Rodovalho Gonçalves (IRCAV, Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Em 2005, o camponês e cinegrafista palestino Emat Burnat comprou uma câmera de vídeo para registrar momentos preciosos da vida de seu recém-nascido Gibreel. Ao mesmo tempo, o exército de Israel começou a construir uma barreira entre a pequena vila de Bil'in e uma ocupação israelense próxima. A câmera de Burnat logo passou a registrar a ação dos ocupantes e os protestos organizados pelos habitantes da cidade. A cerca de arame farpado que separou os residentes de Bil'in de suas terras e de suas oliveiras transformou-se aos poucos em um muro de concreto fortemente guardado por soldados israelenses, e a crescente resistência civil foi continuamente reprimida pela violência dos militares. Em *Five Broken Cameras*, Emat Burnat e o cineasta israelense Guy Davidi compilam cinco anos de imagens capturadas por cada uma das cinco câmeras de Burnat destruídas pelo exército de Israel durante os confrontos. A partir do filme, este trabalho discute o papel dessas imagens em sua desterritorialização entre história familiar e história coletiva, entre fronteiras invisíveis e barreiras concretas. Ele discute também o papel da câmera amadora como instrumento de confrontação do presente e de construção da história e da memória de uma comunidade, como instrumento de testemunho, de resistência e, como diz Burnat, de sobrevivência. Como os vídeos amadores de Burnat e sua reapropriação em *Five Broken Cameras* tomam posição e constituem um ato político diante e depois do acontecimento?

Mãos erguidas no movimento das imagens. A representação cinematográfica dos movimentos políticos contemporâneos (Europa e Estados Unidos) - Raquel Schefer (CIAC/Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Um espectro de velhas formas ronda o cinema de não-ficção contemporâneo. Movimentos como a Geração à Rasca, o 15M ou Occupy Wall Street dão conta de uma reemergência e de uma reinvenção das modalidades de luta política, que encontra no cinema uma das suas principais formas de expressão. Desde 2009, o panorama audiovisual tem sido prolífico em obras que não só documentam as ações dos diversos movimentos políticos, como também interpelam, questionam e apropriam a história do cinema político. Esta comunicação pretende debruçar-se sobre a representação cinematográfica dos movimentos políticos contemporâneos, traçando, simultaneamente, uma genealogia do cinema político e tomando como premissa central a existência de certas formas históricas do cinema político, como o filme-manifesto (Pino Solanas) ou o "newsreel" militante (Robert Kramer), que reaparecem, reinventadas, no cinema de não-ficção contemporâneo. Através da análise de um conjunto de obras como "December Seeds", de Panayotis Karagiorgas, "Gravity Hill Newsreels", de Jem Cohen, "Vers Madrid (The Burning Bright)", de Sylvain George, ou as reportagens de actualidades de Juan Ramón Robles González, será traçado um panorama das formas cinematográficas de representação do acontecimento político no cinema de não-ficção, discutindo-se, ao mesmo tempo, as condições de existência de um cinema político contemporâneo.

O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente as imagens de Mickaël Robert-Gonçalves (Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Qual é o papel do cinema durante as lutas? Essa questão provocou, dentro do Portugal revolucionário, uma produção de filmes e de documentos sobre as manifestações políticas que acompanhou o país nos anos setenta. A través da análise de um corpus de filmes realizados entre 1974 e 1975 e de textos (artigos, manifestos, entrevistas) publicados na mesma época, observa-se umas das ultimas tentativas europeias para atingir um cinema de intervenção (política, social e cultural) inspirado das praticas militantes e da proposta subversiva dos argentinos Fernando Solanas e

Octavio Getino que falavam dum “terceiro cinema”. Num primeiro momento, é preciso entender o que esta em jogo na construção orgânica e teórica no cinema deste período, notavelmente em termos de toma de poder da criação e de semelhança entre o programa de produção cinematográfica e o programa revolucionário geral. Num outro lado, e considerando a pouca visibilidade deste corpus, é interessante confrontar a qualidade documentaria dos filmes efetivamente produzidos com o discurso sobre os filmes dos próprios testemunhas e realizadores desta época. Além disso, pode-se então tentar responder as grandes questões relativas a essência do cinema e começar uma reflexão sobre o que a “ideia revolucionaria” pode fornecer ao cinema. Quais foram as experiências feitas durante o PREC? E, finalmente, que ficou dessas tentativas?

Manoel de Oliveira

Sala 10 | Moderação: Daniel Ribas

Paulo Rocha, Manoel de Oliveira e o Douro: dois realizadores e um rio só - Filipa Rosário (FLUL)

O Rio do Ouro (1998) de Paulo Rocha e O Estranho Caso de Angélica (2010) de Manoel de Oliveira correspondem a universos narrativos, imagéticos e míticos distintos que, no entanto, se irmanam por diferentes vias. Em ambos os filmes, a morte é central ao desenvolvimento da trama, centralidade essa que vem impor uma dimensão fantasmagórica transversal às obras. A tornar mais sólida a ligação entre elas, encontra-se o rio Douro, elemento visual que parece albergar, condensar e projectar algo invisível e misterioso. O Douro pontua a obra de Oliveira desde os anos 30: Douro, Faina Fluvial (1931) fixa de forma irreversível a imagem do rio na filmografia do mestre – e no cinema português –, e Aniki-Bobó (1942), Vale Abraão (1993), Viagem ao Princípio do Mundo (1997), Porto da Minha Infância (2001) e O Estranho Caso de Angélica são apenas alguns dos seus filmes que recuperam posteriormente o elemento. Apesar de a presença do rio não ser tão constante na sua obra, “Rocha foi um cineasta das águas”, como afirma Augusto M. Seabra (2012), Mudar de Vida (1966), A Ilha de Moraes (1982), A Ilha dos Amores (1984) e O Rio do Ouro (1998) comprovam-no. Tendo como ponto de partida teórico a distinção que Martin Lefebvre apresenta entre cenário e paisagem (2006) – o cenário torna-se paisagem quando a atenção do espectador deixa de estar dirigida à acção para contemplar o seu espaço circundante –, procurar-se-á compreender que forças reconhecem os dois mestres no rio Douro, o modo como o retratam e de que forma edificam ambos as suas próprias paisagens.

O autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: *Porto da Minha Infância* como autoficção - Iván Villarme Álvarez (Universidad Zaragoza, Espanha)

A cidade do Porto está presente em boa parte da filmografia de Manoel de Oliveira, especialmente em três dos seus documentários: 'Douro faina fluvial' (1931), 'O pintor e a cidade' (1956) e 'Porto da minha infância' (2001). O trânsito entre estes filmes revela as transformações que experimentou a cidade, a construção cinematográfica da sua iconografia e, sobretudo, as mudanças de posicionamento no olhar de Oliveira, desde uma posição objetiva e onisciente para outra subjetiva e implicada. 'Porto da Minha Infância', em particular, regressa a lugares e enquadramentos que já apareciam nos anteriores documentários, mas tornando a sua perspectiva individual em autobiografia: Oliveira conta em primeira pessoa lembranças de lugares ou experiências desaparecidas para explicar a sua relação com a cidade, apresentando o passado e a identidade do Porto em termos de memória. Este filme, ademais, combina metragem de arquivo com cenas reconstituídas, nomeadamente sequências de ficção onde um ator interpreta o papel do jovem Oliveira, uma estratégia que o cineasta já empregara noutros trabalhos da mesma época como 'Viagem ao princípio do mundo' (1997) ou 'Vou para a casa' (2001). Portanto, esta comunicação quer analisar 'Porto da minha infância' como autorretrato urbano e como autoficção, estabelecendo relações com outros filmes que empregam este dispositivo assim como com o conjunto da obra de Manoel de Oliveira.

O Pintor e a Cidade (Manoel de Oliveira, 1956): o pincel do arquiteto, a câmara do pintor ou o estirador do cineasta? - Anabela Dinis Branco de Oliveira (UTAD/LABCOM)

Em *O Pintor e a Cidade* (1956), Manoel de Oliveira projeta uma espiral de criatividade entre pintura, arquitetura e cinema. No texto fílmico, como é que se estrutura o dialogismo entre estas artes? O cineasta marcou opções interpretativas, hierarquizou olhares, teorizou atitudes criativas? Manteve a identidade do próprio cinema? Na ligação ao pintor, Manoel de Oliveira, conseguiu filmar o ato criativo? A pintura pode nele ser um ato de reflexão fílmica? Uma alavanca no processo criativo do cineasta? A cidade, na relação entre cinema e arquitetura, torna-se aqui personagem, título, espaço máximo de reflexão arquitetónica ou espaço de reflexão emocional? Pode ser a arquitetura do próprio filme? Nessa relação, o cineasta definiu os mesmos tempos, espaços e simultaneidades? A pintura e a arquitetura definiram as escolhas cinematográficas do cineasta? O que acontece em *O Pintor e a Cidade*? Encontramos o pincel do arquiteto, a câmara do pintor ou o estirador do cineasta?

11h30-13h15

Cinema Brasileiro

Sala 7 | Moderação: Marina Castilho Takami

Cineclubismo e o experimental em Goiás: o Cineclube Antônio das Mortes – Marina Costa Campos (UFSCar, Brasil)

Este trabalho apresenta a trajetória do Cineclube Antônio das Mortes, entre os anos de 1977 e 1987 em Goiânia, capital do Estado de Goiás, Brasil. Tal cineclube promoveu sessões de filmes, debates e produções cinematográficas de cunho experimental. O estudo pretende apontar algumas características do funcionamento da entidade e discutir de que forma esta participa e se relaciona com o histórico do movimento cineclubista e da história do cinema no Brasil. O Cineclube Antônio das Mortes foi criado na Universidade Federal de Goiás, UFG, em 1977, por três estudantes envolvidos com o movimento estudantil: Lourival Belém Júnior, Ricardo Musse e Herondes César. Juntos, conseguiram agregar mais pessoas para a prática do debate após a sessão de filmes: Divino José, Noemi Araújo, Eudaldo Guimarães, Luiz Cam, Pedro Augusto de Brito, Ronaldo Araújo, Márcio Belém, Lisandro Nogueira e Hélio Brito. Durante dez anos promoveram um movimento de impulso à democratização do acesso à cultura a população daquela região. A entidade possuía três pilares de funcionamento: o estudo das estéticas cinematográficas, as sessões e debates dos filmes e a produção em forma de cooperativa de curtas experimentais em super-8 e 16mm. Os integrantes também ensinavam as técnicas cinematográficas e estimulavam a produção de filmes a pessoas ligadas aos movimentos sociais. Tais ações promovidas pela entidade fizeram com que esta se constituísse numa singular experiência cineclubista para o país.

Cinema independente dos anos 50 - novos caminhos para o cinema brasileiro - João H. T. Terezani (UFSCar, Brasil)

A comunicação apresenta o chamado cinema brasileiro independente dos anos 1950 e sua proposta de desconstrução do imaginário eurocêntrico em favor de um cinema nacional desvinculado do modelo Hollywoodiano, apontando para a formação do Cinema Novo brasileiro da década seguinte. Influenciados pelas transformações do pós- guerra e ferrenhos em suas críticas ao subdesenvolvimento, próximos às políticas esquerdistas, o pensamento do cinema independente no país espelhou-se nas teorias neo-realistas dando lugar a um novo cinema. A questão nacional passou a ser proposta em outros termos, sem mais esconder as mazelas do país como faziam os grandes estúdios. Não pregavam o saneamento do Brasil nas telas, nem evitavam as dificuldades do povo brasileiro. Seu esforço foi em virtude de alertar sobre a colonização cultural que controlava os cinemas nacionais, eliminando a potência significativa de outros povos e a desvalorização das diferenças culturais das experiências de representação artísticas afora da sombra eurocêntrica. A possibilidade de novas práticas cinematográficas permitiu a renovação de códigos e a concepção de um cinema voltado à crítica e ao abandono do modelo de Hollywood. Deste modo, o

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

cinema independente brasileiro insere-se na discussão sobre o cinema do Terceiro Mundo em contraposição à noção exclusivista de um cinema modelo e em favor de uma perspectiva multiculturalista que prevê as diferenças e as rupturas como fatores instigantes para discussão cultural.

Within and without messiahs: Cinema Novo and the "messianic" - Rui Gonçalves Miranda (FLUP)

Even the briefest of overviews of Brazil's Cinema Novo will undoubtedly not fail to recognize the overwhelming presence of what is often simplistically referred to as "messianism" in several of the films by Glauber Rocha or Joaquim Pedro de Andrade. This paper submits that the ostensible reemergence of messianic traits in these films should not be understood as teleological projections or as formal eccentricities, but rather as aporetic points of departure for the consideration of aesthetics and politics in Brazil. This paper aims to meditate on the notion of a "messianism without messiah" (Jacques Derrida) as a point of articulation in addressing the ways in which films of Cinema Novo disrupted entrenched aesthetic parameters and deflected dominant and/or consensual political guidelines. Thus, this paper assumes that the relationship between aesthetics and politics is never in question, but that it is itself the condition of possibility for politics and political subjectification (Jacques Rancière). In addressing the "messianic" – a structural condition rather than a theme or a form [a.k.a "messianism"] – the full aesthetic and political implications of Cinema Novo (then and now) can point to diverse and open reconfigurations which provide a complement to its irrefutable allegorical dimension (Ismail Xavier).

Composições do exótico – análise de *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci - Mauro Araújo (UFSCar/UFS, Brasil)

O elemento exótico na cinematografia brasileira ultrapassou a história, compondo filmes documentários e de certa forma distanciados da "outra" cultura, à parte da europeia. Chega às teses do Cinema Novo, e em filmes que tematizavam o "Brasil grande", evidenciando uma disputa pós-colonial na chave da alteridade e identidade nacional popular, e ganha uma vez mais as telas em temas de viagens dentro do grande território em exploração na contemporaneidade. O que pouco se conhece, a cultura estranha, ganha o status do valor primitivo e exótico estético, denominação comum vista nas primeiras comitivas de cineastas através do mundo não ocidental (LEPROHON, 1945, 164), assistidas em imagens arquivadas atualmente. Desta maneira foi apresentado algo da temporalidade e das expressões de povos distintos pelo mundo: as chamadas tribos e comunidades, aldeias de povos marginalizados. Assimilando o poder de público que tal temática possui, com a surpresa, a curiosidade, a contemplação da diferença, variados matizes são tonificados até chegarmos à crítica humanística de Andrea Tonacci, em *Serras da Desordem* (2006), quando se assiste a identificação direta entre público e protagonista indígena – tentando extinguir a força da curiosidade histórica acima do exotismo, ingênua e anteriormente explorada midiaticamente (atenção surgida através da cultura cinematográfica), partindo para um questionamento do chamar de "outro", ou "diferente" a cultura distanciada.

Cinema/Teorias (III)

Sala 8 | Moderação: Filipa Rosário

O Western Noir: Hibridismo e Maneirismo no Cinema de Hollywood do pós-II Guerra Mundial - Jorge Carrega (CIAC/UAlg)

O western, o mais americano dos géneros cinematográficos, constituiu um dos pilares do cinema clássico de Hollywood, desenvolvido com mestria por cineastas como John Ford, Michael Curtis, Cecil B. DeMille e Howard Hawks. Contudo, nos anos seguintes ao final da II Guerra Mundial, o western atravessou um período de transformação, resultado das experimentações formais de um conjunto de realizadores, directores de fotografia e argumentistas, que deram origem a um ciclo de obras híbridas, marcadas pela influência do film noir. Em filmes como *Pursued* (1947) de Raoul Walsh, *Ramrod* (1947) de André de Toth, *Blood on the Moon* (1948) de Robert Wise e *The Furies* (1950) de Anthony Mann, o western clássico foi subvertido por um estilo maneirista, revelador das

profundas transformações socioculturais que ocorreram durante este período, assim como da enorme influência europeia no cinema de Hollywood das décadas de 1940 e 1950.

La práctica filmica como laboratorio de la teoría: los documentales de Jean-Louis Comolli - Ivan García Ambrúñeiras (U Santiago de Compostela, Espanha)

Tomamos en consideración para esta comunicación la figura del cineasta teórico, para lo cual nos centramos en la figura del francés Jean-Louis Comolli, que desde los años 60 ha combinado regularmente ambas facetas del trabajo fílmico, para dar lugar a una obra sugerente en ambos campos. Ya en los años 70 esta relación resulta problemática, cuando Comolli deja la radicalidad teórica del Cahiers rojo para dirigir *La Cecilia*, filme que será duramente cuestionado por lo que en la historiografía se considera una renuncia a los presupuestos desarrollados por Comolli a través de su escritura crítica. Nos interesa aquí cambiar el enfoque, entender la práctica fílmica de Comolli, por ejemplo en *La Cecilia*, no como un lugar donde aplicar unos desarrollos teóricos (que eventualmente podrían ser traicionados), sino donde estos son modificados por la experiencia del filme. En este caso, nos centramos como caso de estudio en la obra documental que Comolli ha venido realizado en los últimos 25 años, entre los que destaca su serie sobre las diversas contiendas políticas marselesas, así como filmes de la singularidad de *Naissance d'un hôpital* o *La vraie vie (dans le bureau)*. En este trabajo estableceremos como la obra teórica de Comolli en los últimos años se establece en diálogo constante con la práctica, no sin contradicciones, al tiempo que proporciona ejemplos de trabajo que permiten abordar algunas de las grandes cuestiones que acechan actualmente a la reflexión sobre el documental.

Por uma poética da imagem animada: criação e tradução em *Tempestade* - Daniela Ramos de Lima (UFSCar, Brasil)

A proposta dessa comunicação é analisar o processo de criação do curta-metragem de animação *Tempestade*, dirigido por Cesar Cabral, em 2010, nos estúdios Coala Filmes (São Paulo/Brasil). A narrativa conta a história de um solitário marujo que navega em meio à tempestade para reencontrar sua amada quando inesperadas mudanças alteram seu destino. Para tal, correspondências entre textos verbais e não verbais (música, literatura, cinema e artes visuais) passam a habitar a animação em um processo de tradução intersemiótica (PLAZA, 2003). A fim de nortear essa rede de interações, buscar-se-á nos estudos de Graça (2006) e Barbosa Júnior (2011) os referenciais para se observar a construção de uma poética, seguindo uma metodologia que visa acompanhar os processos de criação da obra (SALLES, 2007): das matérias aos procedimentos utilizados.

A realidade não é uma ficção: imagens de violência urbana na televisão e cinema - José Filipe Costa (IADE)

Nos últimos anos, alguns acontecimentos em Portugal (por exemplo, o Arrastão, ou o assalto ao BES) levaram muitos a identificar novas formas de violência urbana que até então só tinham lugar em países como o Brasil. Nesta comunicação analisaremos de que maneira se podem traçar alguns paralelismos entre a forma de mediatização desses acontecimentos e um certo cinema da violência e da disrupção, com origem no Brasil. O que poderá ter em comum uma peça televisiva que retrata esses acontecimentos e uma filme ficcional com enfoque na violência urbana? De que maneira se poderá relacionar estas formas de representar a violência com o sentimento de insegurança e o discurso securitário? Nos últimos anos, alguns acontecimentos em Portugal (por exemplo, o Arrastão, ou o assalto ao BES) levaram muitos a identificar novas formas de violência urbana que até então só tinham lugar em países como o Brasil. Nesta comunicação analisaremos de que maneira se podem traçar alguns paralelismos entre a forma de mediatização desses acontecimentos e um certo cinema da violência e da disrupção, com origem no Brasil. O que poderá ter em comum uma peça televisiva que retrata esses acontecimentos e uma filme ficcional com enfoque na violência urbana? De que maneira se poderá relacionar estas formas de representar a violência com o sentimento de insegurança e o discurso securitário? Estas interrogações serão feitas a partir das reflexões de Zizek e Ranciere sobre o binómio ficção/realidade. As noções de realismo estético e choque do real

propostas por Beatriz Jaguaribe ajudarão a pensar o modo de produção e circulação destas imagens na contemporaneidade.

Cinema/História/Memória

Sala 9 | Moderação: Jorge Seabra

O filme como agente “da” e “na” História: o caso de *O Trabalho de um Povo* - Paulo Miguel Martins (CECC/UCP)

O documentário “O trabalho de um povo” de 1959 sobre o II Plano de Fomento Nacional possui uma ampla documentação nos arquivos, desde os contratos do produtor, às diversas fases do guião e os locais de exibição no país e colónias. Analisando este material escrito e audiovisual é possível conhecer melhor quais as motivações da sua produção, o contexto da época e a política económica e social da altura. Além disso, é um filme que interpela diretamente o público a agir e a envolver-se nos projetos planeados que só seriam concretizáveis com o apoio de todos. Este documentário torna-se assim um agente “na” e “da” História. Nesta comunicação apresentaremos alguns dos mecanismos que conferem ao filme essa dinâmica interventiva, em concreto: a construção da narrativa do guião; a seleção rigorosa das sequências visuais transformando conceitos económicos (como qualidade, inovação e modernidade) em imagens induzindo à ação; a voz off orientando a percepção do público e por fim, o percurso da exibição onde se comprova como se queria atingir a população em geral, mas de modo especial alguns sectores “chave” do meio económico e social do país. Os filmes merecem ser investigados como uma fonte real de conhecimento devido ao seu papel na História, tanto pelo carácter modelador de mentalidades, como pelo facto de serem também indutores comportamentais.

Memórias e cinema: as disputas pela reformulação da memória nacional - Danielle Parfentieff Noronha (UFS, Brasil)

A presente pesquisa busca analisar a relação entre a memória de cineastas com as narrativas de filmes brasileiros contemporâneos sobre o regime civil-militar ocorrido no país entre os anos de 1964 e 1985 e a forma como o período é representado. O objetivo é avaliar como essas produções podem contribuir para a disseminação de memórias individuais e atuar na reformulação da memória sobre a nação. Em primeiro lugar, o problema nos remete aos interesses dos realizadores em relatar memórias, suas ou de terceiros, suas relações com os processos políticos, seus interesses individuais e coletivos, os meios que decidiram contar a história e quais são as questões sobre a ditadura que são transmitidas nos filmes. Em seguida, através de uma interpretação da arte cinematográfica, o trabalho busca compreender como tais memórias individuais podem se tornar importantes para a legitimação ou contestação dos discursos hegemônicos que permeiam a memória social. A metodologia do trabalho contou com entrevistas com os cineastas e com a etnografia fílmica das obras, que além da análise da narrativa, também levou em consideração questões referentes à produção e circulação dos trabalhos. Foram escolhidos os longas-metragens *Cabra-cega*, de Toni Venturini (2005), *Quase Dois Irmãos*, de Lúcia Murat (2005) e *Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton (2006), por tratarem de diferentes aspectos sobre o mesmo tema.

Cinema, Propaganda e Império. *O Romance do Luachimo – Lunda, Terra de Diamantes* (1969) - Luís Manuel Neves Costa (CRIA/FCTUC) e Cristina Valentim (CES-UC/CRIA-FCTUC)

Através da presença e acção da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), instalada no nordeste de Angola em 1917, o contexto da Lunda é aproveitado para revelar e fazer propaganda do efeito civilizador do Estado colonial, numa fase tardia do colonialismo português em África. Com o decorrer da Guerra Colonial, o ‘Romance do Luachimo’ emerge como espelho da acção colonial da Companhia e divulga os trabalhos dos vários serviços da empresa que, paralelamente à exploração das jazidas diamantíferas, se estendem a áreas sociais de intervenção assistencial e científico-cultural. Esta comunicação pretende explorar a narrativa de propaganda através do filme/documentário “O Romance de Luachimo. Lunda, Terra de diamantes”, realizado por Baptista Rosa em 1969.

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Passagens e migrações: o cinema familiar face à história - Thais Blank (UFRJ/Paris 1, França)

Como extrair de imagens privadas e amadoras a memória do mundo? De que forma os filmes de família, as cenas banais do cotidiano, podem exprimir os conflitos e as tensões da história? A retomada pelo cinema de imagens amadoras e familiares se intensificou nas últimas duas décadas. Incorporados com estratégias e objetivo variados, materiais que já foram considerados “descartáveis”, “malfeitos”, percebidos como passatempos irrelevantes e rejeitados como insignificantes subprodutos do consumo tecnológico, são utilizados com frequência por artistas e documentaristas que interrogam nas imagens da intimidade os destinos de uma época. Nessa comunicação propomos traçar, a partir de um estudo de caso, o trajeto percorrido por imagens de família que deixaram o universo privado para serem depositadas em arquivos públicos e, mais tarde, remontadas e ressignificadas pelas mãos de um cineasta profissional. Nesse estudo, temos como foco as filmagens realizadas pela família Mattos no início da década de 1920, no Brasil. Em 2007, esses filmes domésticos foram depositados no arquivo da Cinemateca Brasileira e três anos mais tarde retomados pela cineasta Consuelo Lins no documentário “Babás” (2010). Traçando o longo percurso migratório realizado pelas imagens da família Mattos propomos investigar os diferentes sentidos incorporados por esses filmes domésticos ao longo do tempo.

Cinema/Literatura

Sala 10 | Moderação: Carlos Natálio

Bertolucci e Bowles: por uma autenticidade na submissão - Ana Claudia Rodrigues (UFSCar, Brasil)

À luz de um projeto de tradução, Bernardo Bertolucci faz de um tempo irrevogável o espelho de uma eternização, fator intrínseco à obra de arte que se requer renovada à espera de um criador-espectador atento aos novos sentidos. Entre o criador do romance, Paul Bowles, e o recriador, Bernardo Bertolucci, o filme homônimo “O céu que nos protege” trará à tona a passagem de um sistema de código linguístico a uma forma signífica audiovisual. Ao se tratar, portanto, de uma relação intersemiótica, a proposta desta apresentação emana da necessidade de estabelecer o que se manteve fiel ao romance e o que foi revelatório na linguagem cinematográfica, para assim, frente a este jogo de autenticidade e submissão, decodificar um discurso em cujo âmago estará a própria latência das perspectivas humanas e de um significado que as envolve.

“O Que é um Autor” no Cinema? - O Caso de F. Scott Fitzgerald - Artur Ribeiro (CIAC/ESTC)

Esta apresentação estuda a intertextualidade entre as obras literárias de F. Scott Fitzgerald e a escrita para cinema nos anos formativos de Hollywood das décadas de 1920 e 30 – dos filmes mudos aos sonoros –, assim como a influência da sétima arte não só nos romances de Fitzgerald como na literatura norte-americana da época. Por outro lado, considerando o trabalho de Fitzgerald como argumentista em Hollywood, analisaremos alguns dos guiões em que colaborou, para comparar uma suposta linguagem cinematográfica da sua prosa com um suspeitado teor literário do seu cinema. Na experiência e na obra de Fitzgerald está representada uma maior questão sobre a eterna relação de amor e ódio, influência e angústia, ou “angústia da influência” (para tomar emprestado o conceito de Harold Bloom), entre a literatura e o cinema. Ao mesmo tempo, podemos, a partir daí, parafrasear a pergunta de Michel Foucault: o que é um autor no cinema? O argumentista? O realizador? O produtor? Ou o colectivo de colaboradores (actores, técnicos, etc.) que são necessários para a criação de um filme?

Universos Pessoaanos no imaginário de João César Monteiro - Henrique António Muga (CEAA/ESAP)

A obra cinematográfica de João César Monteiro mergulha profundamente nos vários universos de Fernando Pessoa, refletindo e deixando atravessar-se por temas, símbolos e mitos pessoaanos. Com efeito, um dos seus primeiros filmes, *Que farei eu com esta espada?* (1975), é inspirado na Mensagem do poeta, considera P. Cunha (2010). Uma das suas obras principais, *As Recordações da Casa Amarela* (1989), é situada pelo próprio César Monteiro (1991) muito próxima de Pessoa; este filme, “conta a pré-história humana (e portuguesa, ao modo de Pessoa)” (P. Eugénio,

2009), É especificamente centrado no poeta que realiza o *Conserva Acabada* (1989), curta satírico-paródica, desde logo no trocadilho do título com o *Conversa Acabada* (1980) de João Botelho (igualmente baseado na obra de Pessoa...). Por último, reminiscências do Marinheiro pessoano são identificadas por M. Torres (2005) no *À Flor do Mar* (1986) e no *Sophia de Melo Breyner Andresen* (1969). Por outro lado, a multiplicação de Fernando Pessoa em diferentes heterónimos é condensada na “persona” monteiriana: tal como Alberto Caeiro, César Monteiro é um poeta do mundo rural; como Ricardo Reis é um epicurista (S. Paes, 2005); à semelhança de Álvaro de Campos, é parmenidesiano, decadentista, sensacionista e futurista (H. Muga, 2012). Em síntese, analisar a presença poética e temática, o entranhamento pessoano na filmografia monteiriniana, é o (pre)texto desta comunicação.

É a percepção, não é o músculo. Ainda Shakespeare e o cinema de Gus Van Sant: *Timon of Athens* e *Last Days* - Ana Barroso (FLUL)

“Timon will to the woods, where he shall find Th' unkindest beast more kinder than mankind. The gods confound - hear me, you good gods all - Th' Athenians both within and out that wall! And grant, as Timon grows, his hate may grow To the whole race of mankind, high and low! Amen.” William Shakespeare, *Timon of Athens* Nos créditos do filme *My Own Private Idaho* (1991), podemos ler o nome de William Shakespeare e as tragédias *Henry IV* e *Henry V*, nas quais o filme se inspira. Embora este seja o único filme que cita claramente a influência do dramaturgo inglês no cinema de Van Sant, os três filmes que constituem a “Death Trilogy” – *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) e *Last Days* (2005)- rendem em imagens o discurso verbal da tragédia Shakespeareana, centrado na pluralidade de significados e não no desenvolvimento de um enredo. O experimentalismo minimal de Van Sant evoca a permanente solidão do homem antes da morte inevitável e, nesse sentido, aproxima-se (o paroxismo é formal) da complexidade do texto shakespereano na dissecação da ação para lhe extrair o essencial. A depuração estética de *Last Days* é, tal como a violência em Shakespeare, cria uma ambiguidade retórica que permite ao espetador um distanciamento e um valorização do ver em detrimento do narrar. O nosso texto parte da tragédia *Timon of Athens* para reconhecer em *Last Days* a mesma pluralidade de significados pela sua inconclusão narrativa e pelo interrupção da linearidade da fábula. Suportada por um enquadramento teórico (Bordwell, Bazin, Bauman...), a nossa proposta explora a importância do novo (imagem em movimento) para mostrar o clássico. (texto verbal).

Ensaio Visual

Anfiteatro II | Moderação: Ana Isabel Soares

Kino-Liturgias do Espanto - Edgar Pêra (CIAC/ESTC)

Nesta Cine-Conferência apresentar-se-ão os resultados das últimas investigações da tese *O Espectador Espantado* sob a forma de filme. Como fazer um filme teórico sobre o acto de ver cinema? Sem alienar o Outro (o que não possui a chave do entendimento), este filme visa proporcionar “prazer no conhecimento” ao Espectador. Partindo desse princípio do Prazer e do Gozo encenaram-se teorias na plateia (e no ecrã). Propõe-se uma viagem no mundo das ideias, guiada por um cine-conferencista camaleónico, com a participação de Espectadores-Actores. No primeiro ciclo de espanto, batalhavam duas formas de ver (e de fazer) cinema: o Espanto da Ilusão versus a Crença na Realidade da Imagem. O ecrã como Tela versus o ecrã como Janela. O Espanto do Som corresponde também ao início do processo de domesticação do espectador. Se no Cinema Mudo existia um público indisciplinado, com o Cinema Falado surgiu o público calado. Com o som, o espanto (e a estranheza) deslocou-se para o (des-)sincronismo. Com a introdução da cor, o cinema rumou para a alta definição e ao mesmo tempo oferecia-se uma paleta trans-realista de novas configurações do imaginário. Esta marcha paralela em direcção à ilusão máxima de realidade e ao nível máximo de espanto culmina no novo ciclo do filme a “três dimensões”. Mas como se mantém simultaneamente a Fé e o Espanto? Que tipo de espectador poderá surgir nos interstícios destas mudanças?

Força cinematográfica: fazer ver - Edmundo Cordeiro (Lusófona)

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Proponho um vídeo-ensaio sobre dois modos de fazer ver próprios à composição cinematográfica de Pedro Costa, em particular nos filmes «Casa de Lava», «Ossos» e «No Quarto da Vanda». O vídeo-ensaio contém imagens e sons destes filmes, e narração por mim efectuada. O primeiro modo de fazer ver concerne ao uso do «travelling», o segundo, às relações som-imagem. Esta potência pode chamar-se cinematográfica na medida em que diz respeito aos materiais de base do cinema, o movimento e o tempo, por um lado, e o som e a imagem, por outro. Nas relações entre as imagens, bem como no que acontece na imagem, trata-se aqui de fazer ver pela primeira vez, com tudo o que isso pode trazer, tanto ao cinema, quanto ao mundo — não se trata, portanto, de gestão de informação em função de um efeito mais ou menos hábil e de uma vontade de saber, por exemplo. E bem assim, as relações entre ouvir e ver: sendo certo ser necessário um espectador que tenha ainda uma pinga de sangue nas veias, na sequência do banho de Nhurro, em «No Quarto da Vanda», por exemplo, é o som que instabiliza o espaço e que lhe pode fazer ver a situação real — é o som que lhe dá a pensar. Neste caso, como tratar a continuidade sonora?

14h30-16h15

Conferência plenária

Anfiteatro II

Moderação: Paulo Jorge Granja

Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior)

Modalidades na recepção crítica de um filme

Reflexão a propósito do cinema e do que sobre ele se diz. Nomeadamente, encaram-se questões como a de saber em que termos se pode avaliar um filme, como se lhe interpreta o sentido e em que situações a experiência cinematográfica se repercute na existência humana. Quais são as declinações contemporâneas dessa mesma experiência e quais as razões que nos levam, hoje, a não desistir dela.

16h30-18h15

Mesa-redonda

Anfiteatro II

Escrita de Cinema e Cinefilia, com Luís Miguel Oliveira (Cinemateca Portuguesa)

Cristina Fernandes (blogue *Dias Felizes*), Ricardo Vieira Lisboa (À Pala de Walsh).

A escrita sobre cinema fora de contexto académico tem uma tradição importante, agora renovada pela blogosfera e pelas redes sociais da Web 2.0. Reunindo autores de gerações diferentes e com percursos também muito diferentes, esta mesa-redonda é um convite à conversa sobre as relações entre a cinefilia e as diferentes modalidades da escrita sobre cinema para além da universidade. Quais são as diferenças e continuidades entre a escrita em blog e outros contextos de escrita sobre cinema (nomeadamente, a crítica na imprensa escrita e o contexto universitário)? Quais as continuidades e rupturas introduzidas pela escrita sobre cinema no contexto da blogosfera? Qual a importância e a centralidade do prazer da experiência cinematográfica como ponto de partida da escrita em blog? Que relação existe entre a escrita em blog e novas formas de visionamento e de apropriação da imagem cinematográfica (do vhs ao dvd, da televisão DVR às redes sociais da web 2.0)?

18h30

Encerramento

Anfiteatro II

III ENCONTRO AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

9 a 11 - MAIO

2013

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Comissão de Honra

António Pedro Pita (UC), Abílio Cardozo Hernandez (UC), Carolin Overhoff Ferreira (UNIFESP), Francisco Rui Cádima (UNL), João Mário Grilo (UNL), José Manuel Costa (CP), Leandro Mendonça (UFF), Manuela Penafria (UBI), Mário Jorge Torres (UL), Mirian Nogueira Tavares (UAlg), Nélson Zagalo (UM), Paulo Filipe Monteiro (UNL), Randal Johnson (UCLA), Tito Cardoso e Cunha (UBI) e Vítor Reia-Baptista (UAlg).

Comissão Organizadora

António Pedro Pita (UC), Ana Isabel Soares (UAlg), Daniel Ribas (IPB/UA), Jorge Seabra (UC), José Filipe Costa (IADE), Luís Urbano (UP), Manuela Penafria (UBI), Paulo Cunha (UC), Paulo Jorge Granja (UC), Sérgio Dias Branco (UC), Sofia Sampaio (CRIA-ISCTE-IUL), Susana Viegas (UNL) e Tiago Baptista (UCP).

Organização

AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO



CEIS20
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XX
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Departamento de
HISTÓRIA, ARQUEOLOGIA e ARTES



• U • C •

FLUC

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Todos os resumos das comunicações estão disponíveis no sítio da AIM em <http://aim.org.pt/encontro/>

Todas as informações sobre Alojamentos, Transportes e Localização estão disponíveis no sítio da AIM em http://aim.org.pt/encontro/encontro3_local.html