



IX encontro anual da AIM

13 a 16 de Maio 2019

Universidade de
Santiago de Compostela

Programa e
Livro de Resumos

IX encontro anual da AIM

13-16 maio

Universidade de
Santiago de Compostela

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

Entre os objetivos da AIM, encontram-se a promoção da investigação em áreas como o cinema, a televisão, a arqueologia do cinema, o vídeo, a Internet, entre outras; assim como a promoção de encontros científicos regulares e a edição da *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*.

01

programa

02

**informações
úteis**

03

**livro de
resumos**

	13 maio	14 maio	15 maio	16 maio
		9h30 Cerimónia de abertura		
10h15-12h00		painel A	painel D	painel G
12h15-14h00		Conferência Plenária Santos Zunzunegui	Conferência Plenária Stephanie Dennison	Conferência Plenária Francesco Casetti
14h00-16h00				
16h00-17h45	16h30-18h Mesa-Redonda *Salão de Atos	painel B	painel E	painel H
18h00-19h45	18h15-20h Sessão de Cinema *Salão de Atos	painel C	painel F	painel I
20h00	20h00 Reunião Informal dos GTs *Praça de Mazarelos	Apresentação de Livros Porto d'honra	Assembleia-geral	Encerramento
22h00		22h00 Jantar Oficial * Restaurante Casal do Cabindo		22h00 Festa de Despedida *Pub Atlântico
10h15-19h45	- Feira do Livro			

**Ver informações úteis.*

Todos os slots horários decorrem nas instalações da Universidade de Santiago de Compostela (Faculdade de Geografia e História), excepto quando indicado.

01

pro gra ma

13

segunda-feira (pré-encontro)

16h30

-
18h00

Mesa-Redonda

Local: Salão de Atos da Faculdade de Filosofia da USC

Cinema Galego

Com Margarita Ledo (USC), Marta Pérez Pereiro (USC) e Xacio Baño (cineasta)
Moderação de Xosé Nogueira (USC)

O 'Novo Cinema Galego' é uma das manifestações mais importantes do 'Outro Cinema Espanhol'. Cineastas como Óliver Laxe, Xurxo Chirro, Lois Patiño, Eloy Enciso, Alberto Gracia, Ángel Santos, Xacio Baño, Anxos Fazáns ou Diana Toucedo, entre outros, levaram a produção galega a grandes festivais europeus como Cannes, Berlim, Locarno ou Roterdão, onde ganharam inúmeros prémios. Dois factores contribuíram para esta situação: a política cinematográfica desenvolvida a partir de 2006 desde a Agência Audiovisual Galega, com ajudas ao talento que recebiam directamente os criadores (sem necessidade dum produtor, duma empresa) e a coincidência no tempo destes filmes com o início da grande transformação tecnológico-mediático dos últimos anos, que radicalizou as formas do cinema independente, caracterizado agora pela hibridação formal e a experimentação com géneros e formatos. Esta mesa redonda reúne a vários representantes da historiografia, a análise, a crítica, a programação e a direcção cinematográfica na Galiza com o intuito de reflectir sobre este processo e falar sobre o presente e do futuro do cinema galego.

18h15

-
20h00

Sessão de cinema

Local: Salão de Atos da Faculdade de Filosofia da USC

-

Trote

de Xacio Baño
Galiza / Lituânia, 2018, 83'

com a presença do realizador

Sinopse

Filha de. Irmã de. Carme vive numa aldeia nas montanhas do interior da Galiza com o seu pai, Ramón, com quem mal se comunica, e a sua mãe, que está doente. Trabalha numa padaria e precisa de escapar a esse ambiente opressivo, mas as circunstâncias sempre a impediram de dar esse passo. Zarpas. Fugir.

Trote acontece durante o fim de semana em que se celebra a "Rapa das Bestas", a luta ancestral do homem com o cavalo. A aldeia começa a preparar-se para a festa. Luis, o seu irmão mais velho, volta à casa da família por alguns dias com a sua parceira, María.

Trote é a luta entre o homem e o cavalo, entre a razão e o instinto.

20h00

Reunião Informal dos Grupos de Trabalho

Local: Cafés e esplanadas da Praça de Mazarelos

14

terça-feira

9h00

Abertura do Secretariado/ Recepção aos participantes

Piso 1 - Em frente ao
Paraninfo

9h30

Cerimónia oficial de abertura

Paraninfo

10h15

-

12h00

-

A1 | GT Teoria dos Cineastas (I)

Sala 5
Moderação: Luis Fernando
Severo

-

**Um ensaio
cinematográfico: *Son... o
no son*** | Maria Gutierrez
(USP, Brasil)

**Os monstros de nossa
sujeição: uma reflexão
sobre o ato enunciativo
discursivo em Otesánek
de Jan Švankmajer** |
Rodrigo Graça (UTP, Brasil)

**Intermediality, hiper-text
and technological change:
Greenaway's *Prospero's
Book*** | Ivan Capeller (UFRJ,
Brasil)

A2 | Corpos e Performances

Sala 11
Moderação: Maria do
Rosário Lupi Bello

-

**Um corpo vivo:
Corporeidade e amor em
*Ida*** | Sérgio Dias Branco
(CEIS20-UC, Portugal)

**O corpo e a performance
no filme *The Act Of Killing***
| Lucas Campacci (UBI,
Portugal)

A3 | GT O Cinema e as Outras Artes (I): Cinema e Fotografia

Sala 12
Moderação: Nelson Araújo

-

**Movendo imagens
estáticas – foto-filmes** |
Fernanda Bastos (ECO-
UFRJ, Brasil)

**Uma leitura dos
emblemas do rosto na
fotografia contemporânea**
| Teresa Bastos (ECO-
UFRJ, Brasil)

**Tu, de Thierry Kuntzel –
atravessamentos entre o
analogico e o digital** |
Antonio Fatorelli (ECO-
UFRJ, Brasil)

**Obsolescence: the
nostalgic look in Daniel
Blaufuks's *Fábrica*** |
Sandra Camacho (CEC-
FLUL, Portugal)

A4 | GT História do Cinema Português

Sala 13
Moderação: Elisabete
Marques

-

**Novas tendências do
cruzamento entre arte e
cinema em Portugal** |
Daniel Ribas (CITAR-UCP,
Portugal)

**A atualização das
imagens do passado em
*Natureza Morta*** | Eduarda
Kuhnert (UFF, Brasil)

**Práticas do filme de
apropriação durante o
salazarismo** | Tiago
Baptista (IHC-NOVA /
FCSH, Portugal)

**A arte poética de Manuel
Guimarães** | Leonor Areal
(CIMJ / ESAD.CR, Portugal)

A5 | Cultura e Política

Sala 15
Moderação: Albert Elduque

-

**Una ciudad arrojada al
mar: *Je veux voir de
Joana Hadjithomas y
Khalil Joreige*** | José
Manuel López (USC,
Espanha)

**Barry Jenkins's *Moonlight*
or the cultural work of film
narratives of the private** |
Luis M. García-Mainar
(Unizar, Espanha)

**A estética da resistência e
a memória utópica em
três filmes sobre o pós-
maio de 68** | Rita
Magalhães Furtado (UFG,
Brasil)

Tempo, Imagem e subjetividade: Os sentidos da velhice na contemporaneidade I
Mirella R. C. Pessoa (UnB, Brasil)

12h00

-

12h15

Pausa

12h15

-

14h00

Conferência plenária
Paraninfo
Moderação: Xosé Nogueira

-

Santos Zunzunegui
(Universidade do País Basco, Espanha)

Explorando de nuevo territorios conocidos:
Avatares del filme documental

14h00

-

16h00

Pausa para almoço

16h00

-

17h45

-

B1 I GT A Teoria dos Cineastas II

Sala 5
Moderação: Sérgio Dias Branco

-

A raiz clássica de uma estética da “presença” no cinema. Os casos de Dreyer, Bresson e Oliveira I Maria do Rosário Lupi Bello (UAb / CECC-UCP, Portugal)

Quando a alucinação bordeja a desordem: a subversão dos home movies no cinema de Stan Brakhage e Jonas Mekas I Luis Fernando Severo (UTP, Brasil)

As quatro estações de Ingmar Bergman I Ney Costa Santos (PUC-Rio, Brasil)

O espectador pelo olhar do cineasta: da construção da memória histórica e coletiva na obra de Patricio Guzmán I Maria Contreras (UBI, Portugal)

B2 I GT Cinema e Educação I

Sala 15
Moderação: José António Moreira

-

Palavra de professor: O sentido do educativo no

cinema produzido pelo INCE no Brasil I Marcio Blanco (UERJ, Brasil)

“O cinema é o livro do futuro”: as escolhas de produção de Inconfidência Mineira e os planos governamentais para o cinema no Brasil dos anos 1940 I Livia Cabrera (UFF, Brasil)

O espectador em construção I Raquel Pacheco e Ana Isabel Soares (CIAC-UAIG, Portugal)

B3 I GT O Cinema e as Outras Artes II: Cinema e Práticas Artísticas

Sala 16
Moderação: Antonio Fatorelli

-

Cinema e aporia nas imagens de Jeff Wall I Júlia Paes Leme (UFRJ, Brasil)

“What you see is not what you see”: cinema e minimalismo em 68 I Leonardo Esteves (FCA-UFMT, Brasil)

Da ontologia de objetos digitais audiovisuais expandidos em síntese: processos embarcados em tecnologias de redes computacionais I Carlos F. B. Dowling (UFRJ / UFPB, Brasil)

B4 | Músicas y silencios del trabajo: La desaparición del mundo rural

Sala de Professores
Moderação: Mariana Souto

Música que no cesa: los Cantos de Trabalho de Leon Hirszman | Albert Elduque (U. Reading, Reino Unido)

El silencio campesino en Portrait, una dialéctica de la temporalidad | María Soliña Barreiro e Jorge Oter (ESUPT-UPF, Espanha)

El canto neomelódico de Belluscone, una storia siciliana y sus afinidades con la omertà | Joan Jordi Miralles (ESUPT-UPF, Espanha)

17h45

18h00

Pausa

18h00

19h45

C1 | GT Cinema e Educação II

Sala 15
Moderação: Elsa Mendes

Experiências com cinema e educação e a

construção de narrativas audiovisuais participativas | Moema Costa Nascimento (UJI, Espanha) e Maria Beatriz Colucci (UFS, Brasil)

Kant y Marx van al cine: La filosofía a través de la ficción fílmica | Jesús Ramé López (URJC / UNED, Espanha)

Um modelo pedagógico centrado na “Desconstrução” de imagens em movimento e o seu impacto no autoconceito académico de estudantes reclusos em Portugal | José António Moreira e Sara Dias-Trindade (CEIS20-UC, Portugal)

Expressão e motivação pedagógica pelo Cinema: metodologia, resultados e conclusões do projeto “Olhar pela Lente” | Pedro Alves (CITAR-UCP, Portugal) e Ana Sofia Pereira (FCSH-UNL, Portugal)

C2 | GT O Cinema e as Outras Artes III

Sala 16
Moderação: Teresa Bastos

As instalações audiovisuais de Lucas Bambozzi e o deslocamento do dispositivo cinematográfico para o espaço urbano | Gabriela de Freitas (UnB, Brasil)

Extratos artísticos em A Ilha dos Amores | Nelson Araújo (CEAA-ESAP, Portugal)

Estranhar o texto – Sobre Domingo à Tarde | Elisabete Marques (ILCML, Portugal)

Re-velar os mortos: cinemas, apocalipses e outros fins | Diego Paleólogo (UERJ / UFRJ, Brasil)

C3 | Contra narrativas fílmicas feministas en México y en España: del cine huérfano y cine militante a las prácticas háptico-performativas contemporáneas

Sala de Professores
Moderação: Marta Pérez Pereiro

De toros, mujeres y sangre: contra-narrativa necropolítica y feminista en los filmes de María Cañas | Marta Álvarez (UBFC, França)

El arte de fracasar: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía | Sonia García López (UC3M, Espanha)

El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975-1981) | Elena Oroz (UC3M, Espanha)

14 de maio

Normatividade: no, gracias.
Estudio de la
performatividad contra-
narrativa en la obra de
Tatiana Huezo I Julia
González de Canales
(UniWien, Áustria)

20h00

Lançamento de Livros
Paraninfo

Porto d'honra
Claustro

22h00

Jantar Oficial (necessária
inscrição prévia)
Restaurante Casal do
Cabildo

15

quarta-feira

10h15

-

12h00

-

D1 | GT Paisagem e Cinema I: A Experiência da Paisagem

Sala 9

Moderação: Iván Villaranea Álvarez

-

11 x 14 ou a paisagem como forma cartográfica em James Benning I

Fernando Gonçalves (UERJ, Brasil)

Atravessar a paisagem – sobre uma cena de

Nostalgia I Ana Costa Ribeiro (UERJ, Brasil)

Filmes de rocha, água e solidão – Estéticas da paisagem madeirense I

Carlos Valente (UMA, Portugal)

D2 | GT Cinemas em Português I

Sala 10

Moderação: Afrânio Catani

-

Autoria e sua relação com o modo de produção I

Leandro Mendonça (UFF, Brasil)

O coautor na legislação do cinema no Brasil hoje I

Jorge Cruz (UERJ, Brasil)

O gesto de Masagão: Apropriação e o escape na criação I Lais Lara
(UFF, Brasil)

Dança, autoria e imagem em movimento I Beatriz Cerbino (UFF, Brasil)

D3 | GT Outros Filmes I: Documentário, filme amador e arquivo

Sala 11

Moderação: Felipe Polydoro

-

Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob a ditadura militar brasileira I

Thais Blank (FGV-CPDOC, Brasil) e Patrícia Machado (PUC-Rio, Brasil)

Filmes fora do armário: em busca de imagens domésticas *queer* I

Beatriz Rodovalho Gonçalves (Paris 3, França)

Realizando Passeio Público: o cinema de arquivo como gesto destruidor I Andréa França
(PUC-Rio, Brasil)

O cinema em exposição: a narrativa e o imaginário no museu de cinema I
Thais Lara (Unicamp / FLUP, Brasil)

D4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos I

Sala 12

Moderação: Paulo Cunha

-

À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal I
Michelle Sales (UFRJ, Brasil)

Autorrepresentação e memória: vozes emergentes no cinema em Portugal e em Moçambique I
Ana Cristina Pereira (CECS – UMinho, Portugal)

A realização de "filmes de Improvisação" com os povos da floresta I
Luiz Daminello (ICS-UMinho, Portugal)

D5 | Histórias do Cinema

Sala 14

Moderação: Tiago Baptista

-

As fantasmagorias da técnica: uma arqueologia aos dispositivos da imagem em movimento I
Maria Mire (i2ADS, Portugal)

Crônica de trabalhadores em Vozes do medo: dramaturgia e direção de Gianfrancesco Guarnieri I
Pedro Plaza Pinto (UFPR, Brasil)

Cinema direto e autobiografia nos anos 1970: a produção do MIT Film Section I
Gabriel Kitofi Tonelo (ECA-USP, Brasil)

Preservar, restaurar, difundir: o filme de volta às telas, o caso de *La chute de la Maison Usher* I
Vivian Malusá (Paris 8, França)

12h00

-

12h15

Pausa

12h15

-

14h00

Conferência plenária

Sala 10

Moderação: Mariana Liz

-

Stephanie Dennison

(Universidade de Leeds, UK)

Cinema, identidade e cultura popular: algumas reflexões sobre a importância dos ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes para o "World Cinema"

14h00

-

16h00

Pausa para almoço

16h00

-

17h45

-

E1 | GT Paisagem e Cinema II: Paisagens Urbanas

Sala 9

Moderação: Ana Costa Ribeiro

-

Duas cidades em *Hiroshima Mon Amour*, uma análise da lembrança nos retrocessos de *Hiroshima e Nevers* I
Thaís Vasconcelos (UFJF, Brasil)

Paisagens urbanas da maternidade: *Colo e Tempo Comum* I Mariana Liz (ICS-UL, Portugal)

Da literatura de viagem aos *road movies*. *Alice nas Cidades* – A representação de espaços em trânsito I Rose May (UnB, Brasil)

E2 | GT Cinemas em Português II

Sala 10

Moderação: Jorge Cruz

-

Kandango: autopética do eu - um filme a devir I
Philipi Bandeira (UFPE Brasil)

Para além do Aquarius: A propriedade na análise de Kleber Mendonça Filho I
Márcia Motta (UFF, Brasil)

Terras e fronteiras: documentário e história em espaços de (des)encontros I Alan Dutra Cardoso (UFF, Brasil)

A Caméra-Styleo de Vicente F. Cecim I
Alexandra C. Conceição (Unicamp, Brasil)

E3 | Técnicas e Estéticas

Sala 11

Moderação: Milena Szafir

-

Espaços, imagens e corpos: interações possíveis I Fernanda Gomes (UB, Espanha)

A composition on motion track mask and the memory montage aesthetics I Milena Szafir (USP, Brasil)

Campo e fora de campo da intimidade: Carol, Leiter e Hopper I Fernando Cabral (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

A imagem glamorosa de Olívia de Havilland numa idade madura I Miguel Moreira (FLUC, Portugal)

E4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos II

Sala 12

Moderação: Catarina Andrade

-

Os cinemas das periferias como "confrontação" I
Liliane Leroux (UERJ, Brasil)

Interpelação do olhar a partir da (re)montagem dos arquivos no cinema brasileiro contemporâneo I Maria Bogado (UFRJ, Brasil)

História e historicidades no cinema indígena contemporâneo no Brasil I Rodrigo Lacerda (NOVA-FCSH / ISCTE-IUL, Portugal)

E5 | GT Narrativas Audiovisuais I

Sala 14
Moderação: Noélia Cruz

El cine de Hong Sang-Soo: narrativas de la indeterminación, personajes indecisos I Elisenda Díaz (UPF, Espanha)

Contar o eu ou contar o mundo – Os limites da identidade e da narrativa em *Adaptation* I Jorge Palinhos (CEAA/CITAR, Portugal)

Macronarrativa e micronarrativa – A estrutura das séries de TV I Angelica Coutinho (FACHA / ANCINE, Portugal)

Vestígios de Foucault no jogo *pop* de Spielberg I Cassia Cassitas (UTP, Brasil)

17h45

-

18h00

Pausa

18h00

-

19h45

-

F1 | GT Paisagem e Cinema III: Viagens e Fronteiras

Sala 9
Moderação: Fernando Gonçalves

Travelogues no país da austeridade I Iván Villarrea Álvarez (USC, Espanha)

Campo de Flamingos sem Flamingos: construção e representação da paisagem fílmica e geográfica na obra de André Príncipe I Rayman Virmond (UBI, Portugal)

A paisagem do 'cinema-fronteira': deslocamentos, imaginários e desejos de personagens femininas nas narrativas em trânsito nas fronteiras do Brasil, Argentina e o Uruguai I Francieli Rebelatto (UNILA / UFF, Brasil)

F2 | GT Cinemas em Português III

Sala 10
Moderação: Beatriz Cerbino

Heloisa Passos: interpellando uma trajetória a partir do gênero I Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, Brasil)

Poesia e melodrama em *Paraíso Perdido*: paisagens de Almodóvar no cinema brasileiro I Sandra Fischer e Aline Vaz (UTP, Brasil)

Releitura de *O Filme e o Realismo*, de Baptista-Bastos. O realismo e um novo regime de imagens nos inícios do Cinema Novo em Portugal I António Pedro Pita (CEIS20-UC, Portugal)

Raul Solnado, comediante, entertainer e one-man-show português I Afrânio Catani (USP, Brasil)

F3 | Géneros Cinematográficos

Sala 11
Moderação: Sérgio Bordalo e Sá

Scream and the slasher (sub)genre I Diana Neiva (CEHUM / IFILNOVA, Portugal)

Papel do personagem digital nos filmes de ação/fantasia I

Cláudia Cunha Miguel (UCM, Espanha)

De Walter Ruttmann a Leitão de Barros e Manoel de Oliveira: o pulsar de um cinema urbano em forma de poema sinfónico

Jaime Neves (CITAR-UCP, Portugal)

Dialética entre imagem e texto no filme-ensaio: O caso de *O Buraco Negro* I

Jorge Vaz Gomes (FBAUL, Portugal)

F4 I GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos III

Sala 12

Moderação: Liliane Leroux

Fluxos migratórios e fronteiras inventadas – o caso FESPACO I
Maíra Zenun (UFG, Brasil)

A "digital" do cinema analógico sobre o povo preto I
Clementino Junior (UNIRIO, Brasil)

Para um terceiro cinema feminista latino americano I
Maíra Tristão (NOVA-FCSH, Portugal)

F5 I GT Narrativas Audiovisuais II

Sala 14

Moderação: Jorge Palinhos

Interatividade e não linearidade - As fronteiras entre o I-doc e o Webdoc I
Lilian França (UFS, Brasil)

A construção da subjetividade em webdocumentários: uma análise sobre Rio de Janeiro – Autorretratos I

Rafael Valles (PUCRS-Brasil)

Estratégias de desenvolvimento de roteiro, narrativa e personagens e o realismo de confronto em *Boyhood* e *Entre les murs* I
Marcela Amaral (UERJ, Brasil)

A viagem do gigante: da ideia ao ecrã I
Nélia Cruz (CLEPUL / CEAUL, Portugal)

20h00

Assembleia-geral da AIM
Sala 10

16

quinta-feira

10h15

-
12h00

G1 | GT Cinema e Materialidades I

Sala 9

Moderação: Ana Bela Morais

Materialidades e ofícios no cinema português: estilistas, figurinistas e diretores de arte ao longo da história | Caterina Cucinotta (IHC-NOVA FCSH, Portugal)

Entre a técnica e a poética: o processo criativo materializador da direção de arte | Nívea Faria Souza (FACHA / UNESA, Brasil)

Tinha sangue por todo lado. Cor e espaço como artifício e presença em *Mate-me Por Favor* | Tainá Xavier (UNILA / UFF, Brasil)

G2 | GT Outros Filmes II: Filme industrial

Sala 10

Moderação: Patrícia Machado

Films from the industrialization: the case of the Fundo de Fomento de Exportação, Portugal, 1950s-1970s | Emília Margarida Marques (CRIA / ISCTE-IUL, Portugal)

Transferring labor-related knowledge in the cybernetic age: Notes on some audiovisual databases of occupational training | Guilherme Machado (Paris 3, França / JWGU, Alemanha)

Amateur industrial films from West Germany – The case of “The Filming Baker’s Wife” | Elisabeth Wilms | Alexander Stark (PUM / JWGU, Alemanha)

Fábricas – o lugar do sujeito no trabalho coletivo | Adriana Cursino (UC3M / IE University, Espanha)

G3 | GT Cinema, Som, Música e Linguagem

Sala 11

Moderação: Érica Faleiro Rodrigues

Documentários e paisagens sonoras: experimentações em territórios sertanejos |

Juliana Michaello Dias (UFAL, Brasil) e Walcler de Lima Mendes Jr. (SOTEPP-Unit/AL, Brasil)

Dial M for Murch | Rui Ribeiro (UBI, Portugal)

Identidade e cinema: o rol do galego na construción dunha identidade cinematográfica galega propia | Brais Romero Suárez (USC, Espanha)

Un modelo simple para el sonido cinematográfico | Alberto José Canán (BUAP, México / USMB, França)

G4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos IV
Sala 12

Moderação: Michelle Sales

Actos de Contrição | Paulo Cunha (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Constelações fílmicas: fantasmagorias sociais no cinema ibero-americano | Mariana Souto (USP, Brasil)

Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal | Arthur Lins (UFF, Brasil)

G5 | GT Cultura Visual Digital I

Sala 14

Moderação: Luís Nogueira

O cinema ao vivo: definições e possibilidades | Marta Pinho Alves (CIEF / ESE-IPS, Portugal)

Between real and virtual - A study on the artistic potentialities of virtual reality systems | Rogério Bordini (Unicamp, Brasil)

Ficção no Youtube: a autenticidade como efeito e estratégia narrativa | Francisco Merino (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

12h00

-
12h15

Pausa

12h15

-
14h00

Conferência plenária

Sala 10
Moderação: Maria do Rosário Lupi Bello

-
Francesco Casetti
(Universidade de Yale)

In praise of cinephobia

14h00

-
16h00

Pausa para almoço

16h00

-
17h45

**H1 | GT Cinema e
Materialidades II**

Sala 9
Moderação: Nívea Faria de Souza

-
**Filmar palavras:
materialidade e
reflexividade da escrita em
*Journal d'un curé de
campagne*** | Bruno Fontes
(CLP-UC, Portugal)

**Uma questão de
identidade? A paisagem
sonora transmontana no
cinema português** | Tiago
Fernandes (Labcom.IFP-UBI,
Portugal)

**Prácticas sonoras en el
cine portugués
contemporáneo (2000-
2018)** | Vanja Milena Munjin
Paiva (UNL, Portugal)

**H2 | GT Outros Filmes III:
Poder e governança nos
“outros filmes”, ontem e
hoje**

Sala 10
Moderação: Leandro
Pimentel

-
**O Cine Jornal Brasileiro e a
política externa do Estado
Novo** | Alvaro Americano
(CIAC-UAlg, Portugal)

**La construcción de la
imagen de la nueva España
en el noticiario Jornal**

Português | Olivia Novoa
Fernández e Mirian Tavares
(CIAC-UAlg, Portugal)

**O celular e a algema:
imagens de violência e
conflitos de poder na
realidade brasileira** | Felipe
Polydoro (UnB, Brasil)

**H3 | Linguagem
Cinematográfica**

Sala 11
Moderação: Raquel Pacheco

-
**A história da eternidade:
uma proposta de análise
de esquemas de mise-en-
scène** | Bertrand Lira (UFPB,
Brasil)

**La representación auditiva
de la subjetividad. La
focalización perceptiva en
*Wonderstruck*** | Diana
Ramahi-García (UVigo,
Espanha)

**Dos olhares possíveis: a
metaimagem como
proposta de intervenção do
real em *Blabláblá* e *Manhã
Cinzenta*** | Natália Reis
(UFJF, Brasil)

**"Are you talking to me?" –
Modelos conversacionais
na interpretação do cinema**
| Vítor Moura (CEHUM-
UMinho, Portugal)

H4 | Cinema e História

Sala 12
Moderação: Mariana Liz

-
**Arame farpado, Europa
Central: rasgando o
uniforme e o céu de Berlim**

I Isabel Stein (FCSH-UNL, Portugal)

Eurospy: um caso limite no estudo do cinema e da história transnacional contemporânea | Rui Lopes (IHC-NOVA / FCSH, Portugal)

***La grande illusion* e *La règle du jeu*: Relações de classe e cidadania em tempo de guerra** | Sérgio Bordalo e Sá (INET-MD / FMH-UL, Portugal)

A mulher, uma aventura da linguagem | Catarina Maia (CEIS20-UC, Portugal)

H5 | GT Cultura Visual Digital II
Sala 14
Moderação: Marta Pinho Alves

Videoclip e estética do autêntico na cultura hip hop | Luís Nogueira (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Subjetividade em diferentes telas: Produção audiovisual para um Cinema Menor na periferia do Rio de Janeiro | Alita Sá Rego (UERJ, Brasil)

O tempo das Huacas: Musealização de corpos ameríndios e ativismo para contra-representações éticas e estéticas | Rui Mourão (FCSH-UNL, Portugal)

17h45

-
18h00

Pausa

18h00

-
19h45

I1 | GT Cinema e Materialidades III

Sala 9
Moderação: Caterina Cuccinota

Ofício de Censor: cortes a imagens, som, legendas I
Ana Bela Moraes (CEC-FLUL, Portugal)

Censura cinematográfica no Brasil e em Portugal: comparando bases discursivas | José W. de Oliveira Júnior (FLUL, Portugal)

Palavras em movimento: testemunho vivo do património cinematográfico, uma História para criar | Raquel Rato (IHC-NOVA FCSH, Portugal)

Quase objeto – A estética do inacabado na adaptação ao cinema do conto Embargo, de José Saramago | Érica Faleiro Rodrigues (Birkbeck-U. London, Reino Unido / IHC - NOVA FCSH, Portugal)

I2 | GT Outros Filmes IV: Desconstruções do filme industrial

Sala 10
Moderação: Beatriz Rodovalho Gonçalves

Ruins of the industrial landscape in Gordon Matta-Clark's work: entropy as a critical manifesto I
Benjamin Léon (CEAC-U. Lille, França)

Gordon Matta-Clark, o artista como produtor I
Raquel Schefer (CEC-UL, Portugal / UWC, África do Sul)

Re-fotografar e reciclar: a imagem da indústria após a era industrial | Leandro Pimentel (FCS-UERJ, Brasil)

I3 | Cinemas do Brasil

Sala 11
Moderação: Marina Cavalcanti Tedesco

O amargo obituário do cinema pernambucano I
Rodrigo Almeida (UFRN, Brasil)

O cinema antropológico do udigrudi brasileiro | Rodrigo Guéron (UERJ, Brasil)

Amador, pero no mucho. O cinema super 8 do brasileiro Fernando Spencer | Cláudio Bezerra (Unicap, Brasil)

**Empatia do espectador
com os personagens na
cinemática de Glauber
Rocha** | Henrique Lima e
Kelly Ambrozio (UBI,
Portugal)

20h00

-

Encerramento

I4 | Cinema Documental

Sala 12

Moderação: Sandra
Camacho

-

**Documentário etnográfico:
os limites e interações
entre a produção do
conhecimento e a visão
subjettiva da narrativa
fílmica** | Carlos Eduardo

Fialho (UFF, Brasil) e Tatiana
Miranda (IBGE, Brasil)

**A relação com o outro no
filme documental (de cariz
autoral) – O caso de Agnès
Varda** | Luisa Neves Soares
(CEIS20-UC, Portugal)

**Vieira da Silva vista a
través del documental** |

África García Zamora (UEX,
Espanha)

I5 | Mesa-redonda: Música e Liberdade de Expressão na Produção Audiovisual História

(org. GT Cinemas em
Português)

Sala 14

Moderação: Leandro
Mendonça

-

Allan Rocha de Souza
(UFRRJ, Brasil), Vítor
Almeida Júnior (UFRRJ,
Brasil), Vanessa Souza
(UFRRJ, Brasil), Alexandre
Fairbanks (UFRRJ, Brasil)

Conferências plenárias

Santos Zunzunegui

Explorando de nuevo territorios conocidos: Avatares del filme documental

Stephanie Dennison

Cinema, identidade e cultura popular: algumas reflexões sobre a importância dos ensaios de Paulo Emilio Salles Gomes para o “World Cinema”

Francesco Casetti

In praise of cinephobia

A1 | GT Teoria dos Cineastas (I)

A2 | Corpos e Performances

A3 | GT O Cinema e as Outras Artes (I)

A4 | GT História do Cinema Português (I)

A5 | Cultura e Política

B1 | GT Teoria dos Cineastas (II)

B2 | GT Cinema e Educação (I)

B3 | GT O Cinema e as Outras Artes (II)

B4 | Músicas y silencios del trabajo: La desaparición del mundo rural

C1 | GT Cinema e Educação (II)

C2 | GT O Cinema e as Outras Artes (III)

C3 | Contra narrativas fílmicas feministas en México y en España: del cine huérfano y cine militante a las prácticas háptico-performativas contemporáneas

D1 | GT Paisagem e Cinema (I)

D2 | GT Cinemas em Português (I)

D3 | GT Outros Filmes (I)

D4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (I)

D5 | Histórias do Cinema

E1 | GT Paisagem e Cinema (II)

E2 | GT Cinemas em Português (II)

E3 | Técnicas e Estéticas

E4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (II)

E5 | GT Narrativas Audiovisuais (I)

F1 | GT Paisagem e Cinema (III)

F2 | GT Cinemas em Português (III)

F3 | Gêneros Cinematográficos

F4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (III)

F5 | GT Narrativas Audiovisuais (II)

G1 | GT Cinema e Materialidades (I)

G2 | GT Outros Filmes (II)

G3 | GT Cinema, Som, Música e Linguagem

G4 | GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (IV)

G5 | GT Cultura Visual Digital (I)

H1 | GT Cinema e Materialidades (II)

H2 | GT Outros Filmes (III)

H3 | Linguagem Cinematográfica

H4 | Cinema e História

H5 | GT Cultura Visual Digital (II)

I1 | GT Cinema e Materialidades (III)

I2 | GT Outros Filmes (IV)

I3 | Cinemas do Brasil

I4 | Cinema Documental

I5 | Imagem, Música e Liberdade de Expressão na Produção Audiovisual

informações úteis

Universidade de Santiago de Compostela
Faculdade de Geografia e História

<https://goo.gl/maps/gdxoiY51wEN2>

Piso 2 _____ **Sala: 16**

Piso 1 _____ **Salas: 9 // 10 // 11 // 12 // 13 // 14 // 15 // Sala de Professores // Paraninfo**

Piso 0 _____ **Salas: 5 // Claustro**

Salão de Atos da Faculdade de Filosofia da USC

Plaza de Mazarelos

<https://goo.gl/maps/swdC17AovaA2>

Restaurante Casal do Cabildo

Rúa de San Pedro, 18, 15703 Santiago de Compostela

<https://goo.gl/maps/pZ25MbgJnh62>

Pub Atlântico

9, Rúa da Fonte de San Miguel, 15704 Santiago de Compostela

<https://goo.gl/maps/4QjGrZM5gux>

Livro de Resumos online:



aniki

Revista Portuguesa da Imagem em Movimento

v.7, n. 1 (2020)

Mulheres e espaço no cinema contemporâneo /
Women and space in contemporary cinema /
Mujeres y espacio en el cine contemporáneo

ed. Mariana Liz e Marina Cavalcanti Tedesco

Chamada de artigos aberta até / open call for
submissions until:

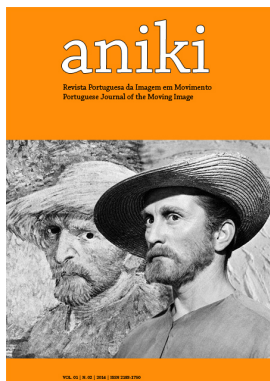
15.06.2019

+ info

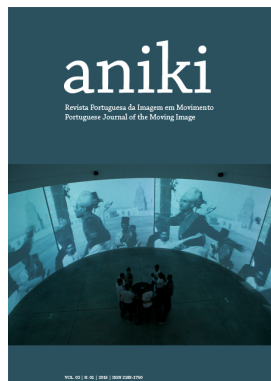
www.aim.org.pt/aniki



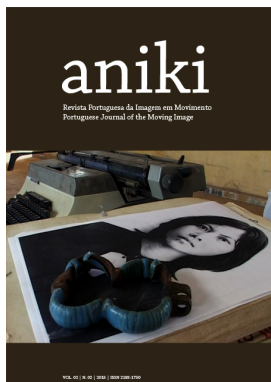
v1n1 – 01.2014
Dossiê 'Cinefilia Digital'
Editor: Tiago Baptista



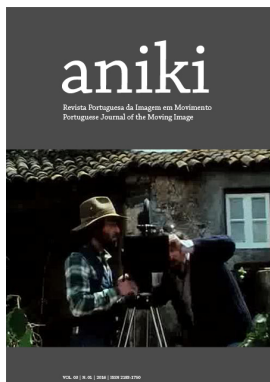
v1n2 – 07.2014
Dossiê 'Arte e Cinema'
Editor: Carolin Overhoff Ferreira



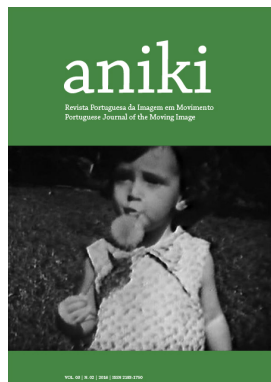
v2n1 – 02.2015
Dossiê 'Cinema Expandido'
Editor: Susana Viegas



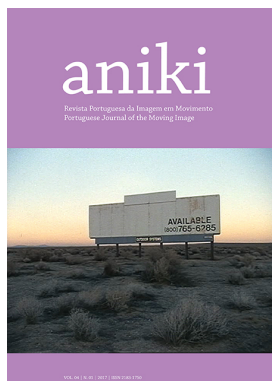
v2n2 – 07.2015
Dossiê 'Os Arquivos Fílmicos e a memória: Documentos e Ficções'
Editor: Vicente Sánchez-Biosca



v3n1 – 02.2016
Dossiê 'O que é o Cinema Português?'
Editor: Paulo Cunha



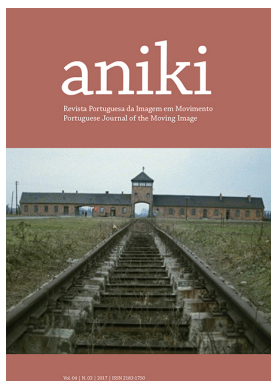
v3n2 – 07.2016
Dossiê 'Outros Filmes'
Editoras: Sofia Sampaio, Raquel Schefer e Thais Blank



v4n1 – 02.2017

Dossiê 'Paisagem e Cinema'

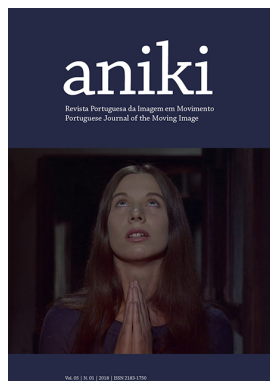
Editores: Filipa Rosário, Iván Villaranea e Francesco Giarrusso



v4n2 – 07.2017

Dossiê 'A Longa Duração'

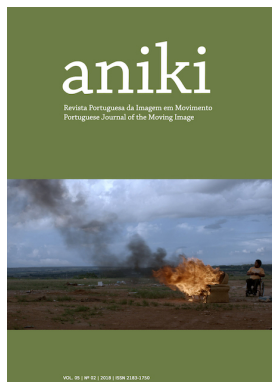
Editor: Tiago de Luca



v5n1 – 01.2018

Dossiê 'Música e Som no Cinema'

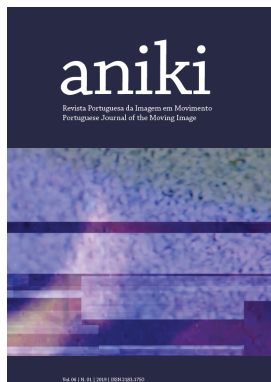
Editor: Manuel Deniz Silva



v5n2 – 07.2018

Dossiê 'O cinema brasileiro na era neoliberal'

Editoras: Lúcia Nagib, Ramayana Lira, Alessandra Brandão



v6n1 – 01.2019

Dossiê 'O visionamento e a crítica de séries de televisão'

Editor: Sérgio Dias Branco

grupos de trabalho

Cultura Visual Digital

Responsáveis: Marta Pinho Alves; Luís Nogueira.

História do Cinema Português

Responsáveis: Daniel Ribas;
Rita Benis.

Cinemas em Português

Responsáveis: Jorge Cruz; Sílvia Vieira;
Leandro Mendonça.

Paisagem e Cinema

Responsáveis: Filipa Rosário; Iván Villarmea; Ana Costa Ribeiro.

Outros Filmes

Responsáveis: Sofia Sampaio;
Raquel Schefer; Thais Blank.

A Teoria dos Cineastas

Responsáveis: Manuela Penafria; André Rui Graça; Eduardo Baggio.

Narrativas Audiovisuais

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

O Cinema e as Outras Artes

Responsáveis: Antonio Fatorelli; Anabela Dinis Branco de Oliveira; Nelson Araújo.

Cinema e Educação

Responsáveis: Pedro Alves; José António Moreira; Elsa Mendes.

Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos

Responsáveis: Paulo Cunha, Michelle Sales, Liliane Leroux

Cinema e Materialidades

Responsáveis: Caterina Cucinotta, Ana Bela Morais, Nívea Faria Souza

Cinema, Música, Som e Linguagem

Responsáveis: Carlos Ruiz, Érica Faleiro Rodrigues, Ivan Capeller

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

Como se adicionar aos grupos de trabalho?

Qualquer membro ativo (com as quotas regularizadas) poderá juntar-se a qualquer grupo de trabalho existente na AIM. Para isso, deve aceder à Área de Membros, procurar o grupo de trabalho pretendido e adicionar-se. O funcionamento de cada grupo é da exclusiva responsabilidade dos seus coordenadores.

Qualquer dúvida ou sugestão escreva para: membros@aim.org.pt

Livro de resu mos

CP

**Explorando de nuevo territorios conocidos:
Avatares del filme documental**

Santos Zunzunegui

(Universidade do País Basco, Espanha)

-

Durante los últimos años del extinto siglo XX se desató lo que un filósofo denominó la "pasión por lo real". Las olas de sus diferentes manifestaciones alcanzaron las costas del cinematógrafo trayendo consigo un interés insólito por lo que solemos denominar cine "documental". Hoy, cuando el temporal ha amainado, quizá sea oportuno volver a explorar con serenidad territorios que, sobre la base de provincias y fronteras que se creían bien delimitadas, parecían conocidos y acotados, pero que a la postre resultan no serlo ni estarlo tanto.

Sobre todo cuando el comienzo del siglo en curso ha hecho de la denominada posverdad una de sus señas de identidad, volviendo la idea de verdad, en palabras del poeta, en algo "tan útil como platos de usar y tirar (...). Una nada en la que nadie necesita creer".

Tomando como punto de partida la afirmación que, presente en uno de sus filmes sobrevuela toda la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, diremos que "la verdad es absoluta en su relatividad". Y con esta convicción volveremos a recorrer el universo del arte cinematográfico en busca (es André Bazin el que habla) de un cine "que no se satisfaga con la ilusión de las formas", sino que sea capaz de "expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo".

-

Santos Zunzunegui é Professor de Comunicação Audiovisual na Universidade do País Basco, Espanha. Introduziu a semiótica e a análise fílmica no contexto académico espanhol através de livros como *Metamorfosis de la Mirada* (1990, 2003), *La mirada cercana* (1996) ou *La mirada plural* (2008). Publicou também monografias sobre realizadores importantes e outras obras sobre a história do cinema. Como crítico de cinema, contribuiu para algumas das publicações mais importantes em Espanha, da *Contracampo* (1979-1987) à *Cahiers du cinéma. España*. Para a *Caimán. Cuadernos de Cine*, escreve a secção "Lo viejo y lo nuevo" todos os meses desde 2007. Anteriormente, como argumentista, trabalhou em vários filmes experimentais, como *Contactos* (P. Viota, 1970) e as curtas-metragens *Camino de hierro y agua* (J. M. Ortuoste Blanco & F. J. Rebollo Fernández, 1984), *Bilbao transfer* (J. M. Ortuoste Blanco, 1986), *Bilbao en la memoria* (J. M. Ortuoste Blanco & F. J. Rebollo Fernández, 1987), *Bilbao como un mosaico* (J. M. Ortuoste Blanco, 1987) e *Bilbao mientras tanto* (J. M. Ortuoste Blanco & F. J. Rebollo Fernández, 1987), entre outras.

**Cinema, identidade e cultura popular:
algumas reflexões sobre a importância
dos ensaios de Paulo Emílio Salles
Gomes para o “World Cinema”**

Stephanie Dennison

(Universidade de Leeds Reino - Unido)

-

Paulo Emílio Salles Gomes é reverenciado no Brasil como um dos fundadores da crítica cinematográfica e dos estudos de cinema. Ele publicou cerca de 400 ensaios ao longo de sua vida, ministrou aulas em uma série de importantes escolas de cinema, era figura-chave no desenvolvimento do arquivamento sistematizado de filmes, tanto na Europa como no Brasil, e é considerado o primeiro defensor e promotor do cinema brasileiro. Fora do Brasil ele é conhecido pelo seu estudo definitivo de *Jean Vigo* de 1957, e por um ensaio importante ("Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento"), traduzido para o inglês. Nesta palestra oferecerei algumas reflexões sobre a obra dele e, no contexto da publicação da primeira coletânea de ensaios traduzidos para o inglês, a importância dos seus ensaios para a compreensão do chamado World Cinema (Cinema Mundial).

-

Stephanie Dennison é Professora Titular de Estudos Brasileiros na Universidade de Leeds, Inglaterra. Fundou o Centre for World Cinemas em Leeds em 2001. Stephanie é autora de vários livros e artigos sobre o cinema e a cultura brasileiros publicados na Inglaterra, nos Estados Unidos e no Brasil. Ela é co-organizadora da série Remapping World Cinemas (Routledge). Organizou, com Maite Conde, a primeira coletânea de ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes a serem publicados em inglês (*Paulo Emilio Salles Gomes: On Brazil and Global Cinema*, 2018).

In praise of cinephobia

Francesco Casetti

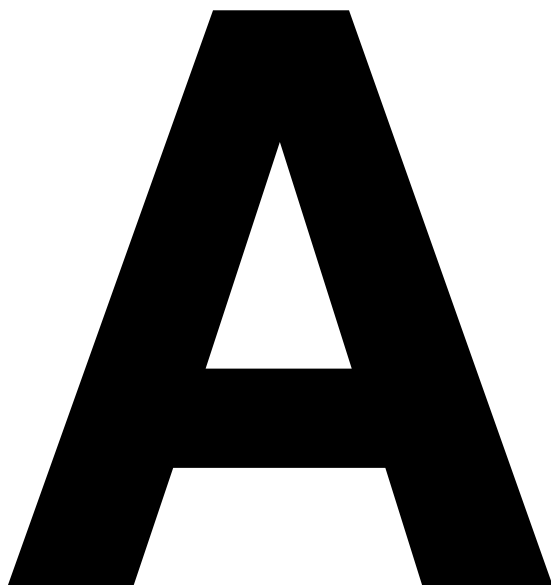
(Universidade de Yale - Reino Unido)

-

The emergence of cinema was paralleled by a number of discourses that expressed fear of the new invention. During the 20th Century, the progressive acceptance of film as a positive social phenomenon erased the memory of these early cinephobic instances. New attempts to discredit film—like the one heralded by the so-called “Grand Theory”—were compensated by an appreciation for radical artistic experimentations. Against the grain, I will contend that cinephobia can contribute to a better comprehension of film’s multifaceted nature. Retracing some of the more drastic condemnations of film during the 1910s and 1920s, I will try to show how they were able to grasp some of film’s crucial aspects that cinephiliac approaches totally ignored. In particular, the recurring metaphor that film was like a “plague” infecting the social body with outrageous representations and illicit behaviors, unconsciously underscored the nature of medium—and not merely as art—of film that only recently we became fully aware of.

-

Francesco Casetti é o Professor de Humanidades e Estudos Fílmicos e dos Media Thomas E. Donnelley na Universidade de Yale. Foi duas vezes Presidente da Sociedade Italiana de Estudos Fílmicos e dos Media (1998-2002; 2006-2010). Foi convidado como Professor Associado na Universidade de Paris III: Sorbonne Nouvelle (1977) e Professor Visitante na Universidade de Iowa (1988, 1991 e 1998). Em 2000, recebeu a titularidade da Cátedra de Cultura Italiana na Universidade da Califórnia, Berkeley. Com Jane Gaines (Columbia University) é o co-fundador do Seminário Permanente sobre Histórias das Teorias do Cinema. A sua investigação actual centra-se em três tópicos: a teoria dos primeiros filmes, especialmente as posturas cinefóbicas na primeira metade do século XX; a realocização do cinema para novos espaços e novos dispositivos e, em geral, a persistência de uma “ideia de cinema” na época digital; e o ecrã como um aparelho óptico e componente das nossas “mediascapes” (paisagens mediáticas). Mais recentemente, explorou o papel do cinema no contexto da modernidade (*Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, 2005) e a reconfiguração do cinema na era pós-media, comparando essa mudança com a ascensão do cinema no início do século XX (*The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, 2015). Escreveu e editou igualmente livros sobre teorias de cinema.



14 maio

10h15 — 12h00

Um ensaio cinematográfico: *Son... o no son*

Maria Gutierrez
(USP, Brasil)

A proposta desta comunicação é proceder a uma análise de *Son... o no son* (1980), de Julio García Espinosa. Trata-se de um filme-ensaio em que o diretor discute o fazer cinematográfico, a cultura de massas e a cultura popular, ao mesmo tempo em que realiza um musical sobre a (im)possibilidade de produzir um musical num país subdesenvolvido, que tem, no entanto, uma cultura musical tão rica. García Espinosa pretendia provar que era possível fazer um filme com quase nada: com os técnicos mais inexperientes, pouquíssimos recursos e tempo escasso. O filme é um ensaio teórico audiovisual, uma materialização prática das ideias que o cineasta viera desenvolvendo em vários textos escritos ao longo dos anos. O diretor fictício de *Son... o no son* se pergunta: se a revolução havia liberado o tempo de trabalho da população, como liberar seu tempo livre? E, numa carta endereçada a Sanjinés, coloca-se um problema fundamental: por que discutir tanto bons filmes que não têm público e ignorar os ruins que encham as salas de cinema?

Os monstros de nossa sujeição: uma reflexão sobre o ato enunciativo discursivo em *Otesánek* de Jan Švankmajer

Rodrigo Graça
(UTP, Brasil)

Os filmes do diretor checo Jan Švankmajer exploram aspectos da experiência humana, construindo uma poderosa reflexão crítica acerca da existência. Em seus dois primeiros filmes, *Alice (Něco z Alenky)*, 1988) e *Fausto (Lekce Faust)*, 1994) aborda a relação com o inconsciente e o *self*. Em *Conspiradores do Prazer (Spiklenci slasti)*, 1996) aborda como o desejo individual fundamenta nosso discurso. Em *O Pequeno Otik (Otesánek)*, 2000), seu terceiro filme, Švankmajer se preocupa em fazer uma reflexão sobre como um discurso circula pela sociedade, quais suas formas de transmissão, como é recebido, como é reelaborado, e, principalmente, como os sujeitos sociais se posicionam frente a estes discursos. Com um jogo de espelhos, elipses e transferências Švankmajer explora os efeitos perversos, de uma sujeição, e transformadores, de uma subversão, a um discurso monológico social, cultural e mediático. No filme a monstruosidade é gerada a partir da subserviência, da aceitação de seu lugar social. Para Švankmajer a repressão, tanto externa quanto voluntária, é inerente à civilização e a liberdade reside no nexo entre a imaginação, capacidade humana subversiva por natureza e o mundo da vida. Para desenvolver esta análise são utilizados os conceitos de Mikhail Bakhtin, como discursos são absorvidos e resignificados; de Norval Baitello Jr, como a retórica imagética se constitui; e Georges Didi-Huberman, a imagem como uma forma crítica, singular e impura.

A1

Intermediality, hiper-text and technological change: Greenaway's *Prospero's Book*

Ivan Capeller
(UFRJ, Brasil)

-

As a hybrid medium that combines images (moving or not), sounds (musical or not) and words (spoken or written), intermediality is the core of any theory able to cope with cinema's many different formats and technologies. The purpose of this communication is to analyse Peter Greenaway's film *Prospero's Book* (1991), based on William Shakespeare's play *The Tempest*, as a metalinguistical, cinematographic hyper-text that functions as a palimpsest with multiple layers of images, sounds and texts, that are intertwined in a complex manner. This will be done in order to demonstrate cinema's inherent intermedial character: released for the screen right after the appearance of Microsoft's Windows operational system for computers, this film allows us to think not only about the semiotical aspects of cinema's intermediality, but also about its constant technological re-shaping throughout its already long history, and, more specifically, about the major shift, from analog to digital techniques, that took place in the movie industry during the last decade of the twentieth century. *Prospero's Book* can thus be read (and seen, and heard) as a cinematographical metaphor of cinema itself, with its multi-modal ways of expression being explored in a self-reflexive *mise-en-scène* that manages to be faithful to the spirit and intent of Shakespeare's play while being also innovative and experimental for its own time.

Um corpo vivo: Corporeidade e amor em *Ida*

Sérgio Dias Branco
(CEIS20-UC, Portugal)

Ida (2013) é aqui analisado cruzando os estudos fílmicos e a teologia. Este filme polaco narra a estória de uma noviça chamada Ida em 1962. Ela sai pela primeira vez do convento para conhecer a tia, uma juíza caída em desgraça depois do período estalinista, e descobrir que a sua mãe e o seu pai eram judeus e foram mortos durante a ocupação nazi. A minha leitura teológica chama a atenção para o modo como as descobertas sobre o passado da protagonista e do país envolvem experiências novas na vida dela. São experiências que ela não teve porque viveu isolada do resto do mundo num ambiente religioso. Há nelas uma tensão entre as dimensões social e individual, física e espiritual, que torna o trajecto dela num caminho de discernimento pessoal marcado pelo fundamento do amor. Em *De Trinitate*, Agostinho lembra que Deus só é visível para quem ama. A corporeidade é central neste percurso desde a primeira cena, em que Ida retoca a pintura de uma estátua de Cristo quase da sua estatura que, a espaços, pontua o filme como uma presença que a acompanha e interpela. Como a luta de Jacob com Deus (Gen 32,22-32), a de Ida será feita corpo a corpo — ao contacto com a estátua podemos acrescentar a recolha dos ossos dos seus progenitores e o encontro sexual com um saxofonista. Estes momentos vão fazendo o seu corpo mais vivo, a sua vida mais intensa, mais participante na natureza divina e animada pelo amor divino. No fim, a câmara fixa torna-se móvel para acompanhar a sua determinação.

O corpo e a performance no filme *The Act Of Killing*

Lucas Campacci
(UBI, Portugal)

O objetivo da comunicação é analisar como o documentário *The Act Of Killing*, do cineasta norte-americano Joshua Oppenheimer, utiliza a atuação de não-atores para representar suas memórias e como os mesmos constroem seu testemunho. Levando como ponto de partida a relação histórica da dramaticidade como utensílio para compor a narrativa no cinema documental, o trabalho também busca analisar a potência desse tipo de cinema que mistura livremente a subjetividade do testemunho com a realidade social, para rever questões históricas, como no caso, a ditadura militar que ocorreu na Indonésia. Utilizando os conceitos de performance propostos por Diana Taylor em *O Arquivo e o Repertório* (2013) e *O Trauma como Performance de Longa Duração* (2009), para compreender a escolha do diretor na proposta das reencenações da memória, tortura que acaba revelando também os traumas dos personagens do filme. Afinal, são os seus corpos que reiteram e ocupam o espaço onde a História ocorreu e recriam o passado evocando as marcas do tempo. Discutindo se o método pode ampliar as fronteiras da análise fílmica e trazer outras maneiras que o cinema documental pode retratar a violência de Estado.

Movendo imagens estáticas – foto-filmes

Fernanda Bastos
(ECO-UFRJ, Brasil)

A imagem em movimento do cinema analógico nasce, como se sabe, de imagens fotográficas, então por que não fazer um filme a partir de fotografias impressas? Assim são os fotofilmes: ensaios fílmicos criados a partir da associação de fotografias ao som – direto, efeitos e trilha sonora –, durante o processo de montagem onde ganham dimensões temporais, como duração e ritmo, e espaciais quando decupadas de modo a explorar o espaço interno do quadro fotográfico; tudo isso lhes agrega uma narrativa cinematográfica. Esses fotofilmes desafiaram e desestabilizaram os modelos dominantes dos campos específicos da fotografia e do cinema estabelecendo um duplo diálogo com o pré e o pós cinema, uma vez que esse diálogo ultrapassa a questão do suporte e está diretamente ligado à filosofia e à estética: o tempo e suas possíveis representações imagéticas. Dando continuidade a pesquisa *Movendo imagens estáticas* – cuja primeira parte tratou do audiovisual –, nossa proposta é pensar três fotofilmes: *Si j'avais quater dromadaires*, *Salut, les cubains!* e (nostalgia), e observar o que de cinematográfico se agrega à fotografia que é transformada em filme e o que ela guarda de fotográfico, esmiuçando o papel da montagem como constitutiva do cinema. Vale destacar que são filmes anteriores à tecnologia do vídeo, que permitiu, pela primeira vez, ao espectador parar a imagem, ou seja visualizar ao mesmo tempo imagem fixa e em movimento, interrompendo e controlando o fluxo imagético.

Uma leitura dos emblemas do rosto na fotografia contemporânea

Teresa Bastos
(ECO-UFRJ, Brasil)

Na recente exposição “A origem do rosto” (exibida em São Paulo de setembro a novembro 2018) o artista brasileiro Arthur Omar propõe um deslocamento do rosto, - considerado secularmente como o emblema do humano – que escapa de uma fixidez identitária e vai ao encontro de uma abstração. Torna-se interessante observar que este gesto do artista brasileiro, de tornar o rosto local muito mais de abertura para o sensorial do que para a comunicação de uma representação, pode ser também apontado em trabalhos contemporâneos, como na produção de retratos da artista holandesa Desirée Dolron, da francesa Valérie Belin, no trabalho de Bill Viola, entre muitos outros. Esta comunicação objetiva refletir sobre o rosto na produção artística contemporânea, sobretudo fotográfica, com sua potência para a encenação e performatividade, como uma “falsa evidência” (Dominique Baqué, 2007). O rosto pode ser visto, simultaneamente, como experiência originária, risco, objeto de sedução e projeção fantasmática. Lugar de vulnerabilidade, onde são expostos terrores e angústias, uma vez que o rosto é o que nos expõe ao olhar do outro: “a gente não se vê vendo” (Pirandello, 2001). O rosto em imagem fixa é diferente daquele que vive no cinema, está sempre em movimento, ancorado por gestos, sons, ambiente e permite ao espectador deter sobre ele nos closes. “O rosto é inumano desde o início; ele é por natureza close, a tal ponto que se o homem tem um destino, esse será mais de escapar ao rosto” (Deleuze, 1996).

Tu, de Thierry Kuntzel – atravessamentos entre o analógico e o digital

Antonio Fatorelli
(ECO-UFRJ, Brasil)

A transição da imagem analógica à imagem digital possibilita a revisão crítica das crenças tradicionalmente associadas à representação analógica, ao tempo que cria novas temporalidades, diretamente referidas ao hiato entre o instantâneo fotográfico e o movimento contínuo do cinema. Nessa apresentação problematizaremos o efeito morfing, utilizado na instalação *Tu* (1994), do crítico e artista francês Thierry Kuntzel. Os procedimentos de simulação eletrônica e de pós-produção digital alteraram substancialmente as suposições históricas predominantes sobre o modo de funcionamento das mídias analógicas. A instalação *Tu* combina oito fotografias e um vídeo. Os oito painéis iniciais exibem retratos fotográficos, enquanto o último apresenta uma projeção em vídeo, em movimento muito lento, das oito poses vistas anteriormente, agora exibidas processualmente, na forma de imagem animada. Submetidos ao processamento digital conhecido como efeito morfing, os oito fotogramas ganharam uma versão em movimento. De modo bem diferente do decorrido na representação fotográfica, quando podíamos prever a efetiva presença do modelo diante da câmera, o processo de renderização digital acontece numa etapa posterior, na ausência do retratado e do fotógrafo. Enquanto a imagem ótica, de natureza analógica, pressupõe uma relação de dependência física e pontual com a ocorrência externa, a imagem digital registra, e também produz, espaços e tempos virtuais. Estaríamos diante de um novo paradigma da imagem?

Obsolescence: the nostalgic look in Daniel Blaufuks's *Fábrica*

Sandra Camacho
(CEC-FLUL, Portugal)

In 2013, as part of the work produced for Guimarães 2012 European Capital of Culture, Daniel Blaufuks developed a 25-minute short film titled *Fábrica*. Appropriating archival footage where the former employees of the Vizela River Spinning and Textile Factory take a central role, as well as pictures of the space in its heyday, images of sample pattern folios and footage made by the artist of the factory in its state current of abandonment, Blaufuks, elaborates a reflection on a declining industry and on the nostalgia produced by obsolete technologies and ways of life. This is emphasised by the artist's choice of filming the abandoned, dust-covered, factory-space in Super 8, a medium that — with its tonality, format and noise — might be read as a nostalgic trigger in a digital world. Taking as reference Susan Stewart's notion of nostalgia, put forward in *On Longing* (1993), as well as Carolyn Steedman's — *Dust* (2001) — reading of Jacques Derrida's *Archive Fever* (1995), where the fever of the title's English translation is taken literary, as a physical malady produced by the dust in the handling of archival material, I will analyse the nostalgic effect generated by Blaufuks's use of archival images and the artist's decision to interlace these with Super 8 film.

Novas tendências do cruzamento entre arte e cinema em Portugal

Daniel Ribas

(CITAR-UCP, Portugal)

-

Nos últimos anos, têm-se intensificado os cruzamentos entre o cinema e as artes visuais, isto é, artistas plásticos que fazem filmes “tradicionais” e cineastas que arriscam em fazer instalações com forte presença audiovisual. Em Portugal, essa tendência tem sido também seguida, com os casos evidentes de Filipa César, Salomé Lamas, Gabriel Abrantes. Não sendo um fenómeno novo, no caso português, esse fenómeno tem provocado particulares redefinições nos temas (o arquivo, a crítica pós-colonial ou as identidades nacionais) e nas formas (utilização de discursos de conferência-performance, os ambientes tridimensionais, o humor pós-moderno) utilizadas nestes filmes. Esta comunicação pretende utilizar os três casos de estudos para traçar e elaborar esta tendência, assinalando os seus aspetos mais relevantes.

A atualização das imagens do passado em *Natureza Morta*

Eduarda Kuhnert

(UFF, Brasil)

-

A comunicação proposta no presente resumo tem como objetivo analisar a montagem do filme *Natureza Morta*, realizado por Susana de Sousa Dias, sob o viés da discussão do desvio proposta por Guy Debord. O filme é composto por imagens de prisioneiros políticos da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), órgão português responsável pela repressão a atos de oposição ao regime salazarista, e vídeos de reportagens de guerra e documentários de propaganda do governo. A produção cinematográfica de Susana de Sousa Dias inscreve no presente a matéria da história recente de Portugal e reanima imagens de arquivo destinadas ao esquecimento. Os caminhos escolhidos na estrutura formal do filme se aproximam da noção de desvio elaborada por Guy Debord, para quem o cinema era uma questão de montagem. Tal conceito permite interrogarmos uma compreensão estática de autoria da produção imagética. O desvio é uma forma de atualizar as imagens do passado ao mesmo tempo em que implica o próprio presente. Sousa Dias faz uso desse projeto estético, desmontando os discursos sobre o período conhecido como Estado Novo. Além disso, outro procedimento importante explorado pela realizadora é a repetição e a paragem, o que possibilita *Natureza Morta* colocar a história em recomeços. A comunicação a ser apresentada pretende investigar as particularidades dessa montagem que age como uma tomada de posição diante de imagens de arquivo.

Práticas do filme de apropriação durante o salazarismo

Tiago Baptista
(IHC-NOVA / FCSH, Portugal)

Esta comunicação analisará os primeiros exemplos de “filme de apropriação” em Portugal e as práticas de produção, distribuição e exibição desses mesmos filmes. Como casos de estudo particulares serão investigadas as práticas de remontagem encorajadas pela “lei dos 100 metros” de 1927; a remontagem de imagens de propaganda produzidas pelo (ou para) o regime salazarista; e finalmente, a remontagem de imagens rodadas em contexto colonial pelas missões cinematográficas estatais da primeira metade do século XX. A comunicação contrastará os propósitos e os efeitos camufladores da passagem do tempo presentes destes trabalhos de re-apropriação e ressignificação de imagens de arquivo no período histórico marcado pela ditadura militar e o regime salazarista com os efeitos críticos e denunciadores da distância irredutível entre o passado e o presente que marcaram as práticas de remontagem de imagens de arquivo nos filmes de apropriação portugueses pós-1974.

A arte poética de Manuel Guimarães

Leonor Areal
(CIMJ / ESAD.CR, Portugal)

Manuel Guimarães (1915-1975) esteve esquecido da história do cinema por longos anos. São recentes os diversos textos e estudos publicados que vieram recolocar no lugar certo a importância do seu contributo para o cinema português, nomeadamente a sua filiação na corrente neo-realista, o seu combate estético e ideológico e o sacrifício que lhe foi infligido pela Censura. Estamos hoje em condições de perceber melhor o seu percurso como homem do seu tempo e a sua originalidade como artista. Em diversas entrevistas que deu, Guimarães procurou sacudir os chavões que o confinavam a um território ideológico balizado nas etiquetas do neo-realismo. Porque a sua ambição era essencialmente de procura de uma expressão artística genuinamente pessoal; a criação de um “cinema português de expressão” e a busca de novas formas de linguagem, aquilo que ele designa como “movimento estático ou estático em movimento”, bússola estética que o acompanha do primeiro ao último filme. Este é o desiderato que hoje incluímos na expressão baziniana de “plano-sequência”, mas que se afigurava de difícil execução quando se trabalhava com escassos meios financeiros e ainda mais curtos recursos técnicos, nomeadamente aproveitando pontas de película e sofrendo numerosos cortes e amputações da censura. Esta comunicação procurará definir a arte poética deste cineasta, renovada à luz de uma abordagem que tem por referência a chamada “teoria dos cineastas”.

Una ciudad arrojada al mar: *Je veux voir* de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige

José Manuel López
(USC, Espanha)

La guerra del Líbano de 2006 entre Israel y Hezbolá sorprendió a la pareja de cineastas libaneses en Francia. Al no poder regresar a su país asistieron a la retransmisión de la guerra a través de los medios, incapaces de reconocer en aquellas imágenes a su propio país: «¿Qué tipo de imágenes debíamos hacer, entonces? Khalil y yo hemos trabajado mucho sobre las ruinas. ¿Cómo debemos filmarlas? ¿Cómo encontrar las huellas de la memoria?». La respuesta la encontraron en el cuerpo y el rostro de Catherine Deneuve, a la que se llevaron a su país unos meses después para filmar 'Je veux voir'. Deneuve representa para ellos la mirada del 'étranger' —como ellos ante las imágenes de los medios— pero también la mirada del cine. Hadjithomas y Joreige enfrentaban así, según sus propias palabras, un «cuerpo-cine» (Deneuve) a «un espacio documental» (Beirut, una ciudad acibillada por sucesivas guerras). Esta idea de lugar irreconocible porque que ha sido 'borrado' es central en toda su obra y me servirá para acercarme al paisaje urbano como lugar de desapariciones, de cambios traumáticos y heridas que se esconden bajo los escombros. Desde la modernidad, al menos, desde las imágenes de Rossellini y las palabras de Deleuze, el cine siempre ha sido un arte de las ruinas y de cuerpos vagabundos que atraviesan esas ruinas. En 'Je veux voir' buscaré la pervivencia de esa 'última imagen', la imagen terminal de una ciudad que es literalmente arrojada en pedazos al mar.

Barry Jenkins's *Moonlight* or the cultural work of film narratives of the private

Luis M. García-Mainar
(Unizar, Espanha)

The last few years have seen a resurgence of identity politics in US American culture, a phenomenon that dates back to the Obama years and their abrupt ending with the election of Donald Trump as president in 2016. While cultural commentators have blamed the identity politics embraced by the Democratic Party for this sudden shift to the conservative right, the MeToo movement sparked by activism in the film industry has proved the relevance of such politics in the United States. Barry Jenkins's *Moonlight* was heralded as a product of the progressive Obama era, sanctioned by the Film Academy with the 2017 Award for Best Picture, and quickly became an object of cultural debate within black and queer culture, while film critics praised its lavish cinematography and virtuoso narrative. However, the debate that followed the film failed to set it in another context that would illuminate its function in contemporary US culture: it was the product of a renewed interest in narratives of the private. This paper will explore the role of *Moonlight* in the current explosion of a culture of representation of the self that has produced a prominent cinema centred on private lives that nevertheless do not refuse to engage politically with public issues. On the contrary, their emphasis on autobiographical material, clearly subjective perspectives, and the exhaustive recreation of the spaces of the private results in narratives that exhibit a deep commitment with the social milieu they inhabit.

A estética da resistência e a memória utópica em três filmes sobre o pós-maio de 68

Rita Magalhães Furtado
(UFG, Brasil)

O propósito com este trabalho é o de associar filmes que tratam da temática do pós-maio de 68, tecendo uma análise do desencantamento utópico, do abandono da luta coletiva engajada e da nostalgia do que poderia ter resultado de modo diferente nos planos individual e coletivo. Os três filmes aqui abordados – *Jonas que terá 25 anos no ano 2000*, de Alain Tanner, *Depois de maio*, de Olivier Assayas e *No intenso agora*, de João Moreira Salles –, examinam essencialmente o tratamento dessa temática, tão pertinente, cinquenta anos depois da eclosão no movimento de maio de 68 e permitem problematizar a questão crucial que se situa no entrecruzamento da narrativa fílmica, da práxis política e de uma outra via de restituição do real que é a utopia. Com o intuito de abordar a relevância dessa temática no contexto atual e na apreensão rigorosa da inscrição do cinema como suporte legítimo de um discurso filosófico, discutiremos as dúvidas e as inquietudes surgidas a partir desse movimento e sua herança utópica, no entrecruzamento da ficção com o documentário, analisando em que medida estes gêneros fílmicos dialogam com o real e como o cinema, tanto para os personagens e protagonistas dos filmes em questão, torna-se basilar para a ressignificação das utopias, instituindo-se, de certo modo, como uma estética da resistência.

Tempo, Imagem e subjetividade: Os sentidos da velhice na contemporaneidade

Mirella R. C. Pessoa
(UnB, Brasil)

A partir de uma análise genealógica que relaciona os conceitos de biopoder, governamentalidade e o emergência histórica de saberes-poderes, propôs-se a suspensão dos significado das imagens da velhice na modernidade e na contemporaneidade. Partimos do pressuposto que há uma estreita relação entre o regime atual de visibilidade e a produção de sentidos próprio para a velhice. Observaram-se questões que perpassam pela autonomia, constante atualização, atividade e valorização do trabalho intelectual, empreendedor e conectado configurado em uma “mão-de-obra” eterna do capitalismo financeiro atual, identificando uma nova velhice que se afasta cada vez mais das descrições patológicas modernas. As patologias normais ao corpo idoso são agora colocadas em segundo plano, administradas em práticas e cuidados de si que os mantém de pé, ereto e longe da bengala que representa a dependência. Foram analisados, a luz do gesto genealógico, manuais médicos, propagandas, filmes e publicações de redes sociais – corpus formado a partir de uma arqueologia de imagens – relacionadas ao contexto histórico do qual fazem parte. Pôde-se perceber que a nova velhice é independente, ativa e administra as perdas que o tempo pode causar aos corpos, observando-os menos como problemas e mais como oportunidades. Constituem-se assim, subjetividades centradas no gerenciamento dos corpos velhos adequados a mesma lógica da empresa, metáfora maior que perpassa as relações sociais do hoje.

B

14 maio

16h00 — 17h45

A raiz clássica de uma estética da “presença” no cinema. Os casos de Dreyer, Bresson e Oliveira

Maria do Rosário Lupi Bello
(UAb / CECC-UCP, Portugal)

É sabido que tanto C. Th. Dreyer como R. Bresson afirmaram, prática e teoricamente, que o cinema devia afastar-se da estética teatral. Se Dreyer defendeu que o cinema tinha de “desembaraçar-se do teatro”, Bresson foi ainda mais radical, afirmando que “nada há a esperar de um cinema ancorado no teatro”. Pelo contrário, M. de Oliveira repetiu que “o teatro é a síntese de todas as artes” e que o cinema mais não faz do que fixá-lo. Porém, um olhar atento permite detectar, nas obras destes cineastas, um importante traço aproximativo: a recusa de um conceito de “performance”, por parte do actor, de raiz realista ou naturalista, que frequentes vezes resulta num desempenho classificado (por críticos e espectadores) como “artificial” ou “teatral”. O propósito deste ensaio é investigar, em termos metodológicos comparativos, as teorias destes cineastas, procurando estabelecer o elo de ligação entre os respectivos conceitos acerca do papel e do desempenho do actor e a raiz clássica do teatro grego, onde a marca identitária de cada personagem se resumia à escassez de informação contida em cada “máscara”. Na tragédia grega, o valor predominante do actor consistia na sua presença e na sua palavra (prescindindo da expressão facial e de outros elementos de comunicação emocional) – aspectos que se revelam fulcrais na estética destes realizadores. O objectivo será, pois, verificar de que tipo de teatro se pretendem afastar Dreyer e Bresson e em que tipo de teatro se baseia o cinema de Oliveira.

Quando a alucinação bordejia a desordem: a subversão dos home movies no cinema de Stan Brakhage e Jonas Mekas

Luis Fernando Severo
(UTP, Brasil)

No universo da análise fílmica, *home movies* ocupam um lugar pouco privilegiado, associados a um gesto criador não informado por pretensões artísticas e que transita nas bordas do domínio da técnica. Para serem alçados a um patamar mais respeitável necessitam de apropriação por outras narrativas cinematográficas, e podem ser expostos a releituras dissociadas da sua configuração original. Associando teorias escritas ou verbalizadas pelos realizadores à duas obras específicas, *Kindering* (Stan Brakhage, 1987) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000) este trabalho pretende analisar como ambos registram a mesma realidade cotidiana e caseira que impulsiona a feitura de home movies e produzem imagens que ardem em contato com o real, segundo conceitua Didi-Huberman num de seus ensaios. Em seu livro *Methaphors on Vision* Brakhage propõe uma visão sem regras pré-definidas inerente ao olho de uma criança. *Kindering* registra seus netos brincando num jardim mas o olhar que compartilhamos é o do realizador, que manipula as expressões do real capturada pela câmara através de distorções e sobreposições visuais e sonoras, deixando “a alucinação penetrar no reino da percepção”. Mekas, que se notabilizou por seus diários filmados, agrupa numa assumida desordem dezenas de rolos desses diários, boa parte registrando sua vida doméstica, onde esparsos voice overs fornecem insights e reflexões sobre um fluxo contínuo e sempre instigante de caos e acaso.

As quatro estações de Ingmar Bergman

Ney Costa Santos

(PUC-Rio, Brasil)

-

Podemos aproximar *Sonata de Outono* (Höstsonaten/1978) e *Morangos Silvestres* (Smultronstället/1957). No primeiro filme o reencontro, inicialmente cordial e feliz, é aos poucos tomado pela amargura e o ressentimento de Eva, a filha da pianista Charlotte; no segundo, o velho Professor Borg, no entardecer de sua vida, se prepara para uma viagem à Lund, onde receberá um título honorífico. Ao invés do avião, ele opta por ir de carro a fim de, no caminho, rever lugares e emoções de sua vida. Borg viaja com a nora e três jovens a quem deu carona. É um *road movie* bergmaniano. Em *Sonata de Outono*, Charlotte faz uma viagem de reencontro e reconciliação. Ela pretende passar alguns dias com a filha, de quem está afastada há sete anos. Embora uma e outra demonstrem ansiedade e expectativa pelo encontro, os ressentimentos, as carências e as culpas estão à flor da pele. Em *Morangos Silvestres*, no limiar do grande inverno, o professor Borg, durante o verão sueco, se reconcilia consigo mesmo e encontra uma inesperada primavera em meio ao outono de sua vida. Os dois filmes são um longo Andante. Em *Sonata de Outono* ele é ora apaixonado, ora triste e reflexivo; em *Morangos Silvestres* a possibilidade de uma tardia primavera torna esse Andante ora alegre, ora melancólico. A análise comparativa de situações nos dois filmes buscará perceber a flutuação emocional do Andante e a metáfora das quatro estações.

O espectador pelo olhar do cineasta: da construção da memória histórica e coletiva na obra de Patricio Guzmán

María Contreras

(UBI, Portugal)

-

A memória é um tema fundamental nas obras fílmicas de Patricio Guzmán, documentarista chileno que se debruçou a retratar as ambiguidades de seu país, tanto na ditadura militar, quanto nos desdobramentos do processo de redemocratização. Esta comunicação propõe analisar os mecanismos cinematográficos utilizados por Guzmán para que o espectador adentre na memória histórica e coletiva Chilena, a partir da comparação entre dois momentos da carreira do autor: *Batalla de Chile I, II, III* da década de 1970 e *Nostalgia de la Luz*, *Botón de Nacar* da década de 2010. Em especial do livro *Filmar o que não se vê* encontramos a concepção do espectador como alguém que possui uma faculdade mental importante, a memória, a partir da qual Patricio Guzmán constrói sua filmografia. E a memória é um suporte para a construção da sua carreira, que foi modificando sua linguagem em busca de novas formas estéticas e narrativas de dialogar sobre o mesmo tema.

Palavra de professor: O sentido do educativo no cinema produzido pelo INCE no Brasil

Marcio Blanco
(UERJ, Brasil)

-

A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1937, primeiro órgão federal responsável por produzir e fornecer filmes educativos às escolas brasileiras, é precedida por um conjunto de discursos que conferiam um duplo estatuto ao cinema. Ao mesmo tempo que ele poderia ser um agente perturbador da formação sadia das crianças, também poderia agir como fonte de educação científica e patriótica. Esses discursos estão imbuídos de uma crença nos poderes miméticos da imagem e do som em relação aos objetos que representam. Neste sentido se atribuía como qualidade educativa desse cinema a apreensão de fenômenos que já haviam sido descritos e explicados pela ciência. Apesar dessa tônica, ao analisar o modo de produção e uso dos primeiros filmes educativos do INCE verifica-se como o sentido conferido pelo professor à obra é tão ou mais importante que o uso da narrativa oral incluída em sua banda sonora. O número crescente de filmes mudos produzidos em detrimento do filme sonoro e a confecção de cartilhas que acompanham as obras demonstram isso. Entendendo a obra cinematográfica como um tipo de manifestação que regula a relação entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2012) essa prática demonstrava que aquilo que se considerava educativo no cinema produzido pelo INCE não dependia intrinsecamente de suas imagens e sons mas residia também na regulação da relação entre filme e observador sob um mesmo dispositivo normativo, onde a palavra do professor se fazia imprescindível.

“O cinema é o livro do futuro”: as escolhas de produção de *Inconfidência Mineira* e os planos governamentais para o cinema no Brasil dos anos 1940

Livia Cabrera
(UFF, Brasil)

-

A proposta é a apresentação da pesquisa em andamento sobre a realização do filme brasileiro *Inconfidência Mineira* (1948), escrito, produzido, dirigido e estrelado por Carmen Santos. Maria do Carmo Santos Gonçalves nasceu em Portugal, em 1904, mudando-se para a cidade do Rio de Janeiro junto com a família em 1912. A jovem começou a trabalhar cedo entrando em contato com uma cidade em processo de modernização cujo cinematógrafo era uma das principais atrações. Maria do Carmo vê no cinema uma possibilidade de ascensão econômica e social e se lança nessa aventura transformando-se em Carmen Santos, uma das grandes atrizes e produtoras do cinema brasileiro. O trabalho dialogará com os debates em torno das ideias desenvolvimentistas acerca do cinema: o filme como instrumento para a educação e os planos governamentais para ele no Brasil. O desejo dos realizadores nas primeiras décadas do século XX era de alcançar um status industrial para o cinema e isso se alinha ao início de um interesse estatal na atividade. A realização dessa obra se conecta com o momento em que pedagogos debatiam o cinema educativo, pensando nele como veículo divulgador de ideias e constitutivo de uma identidade nacional. Essas ideias atravessaram o filme e tiveram importante papel na ampla política estatal do presidente Getúlio Vargas. Acredita-se que a articulação das escolhas cinematográfica com os processos políticos, sociais e culturais do período elucidarão uma parte importante da história brasileira.

O espectador em construção

Raquel Pacheco e Ana Isabel Soares

(CIAC-UAIG, Portugal)

O cinema e educação, que se enquadra dentro do tema educação para os media, promove à literacia cinematográfica e audiovisual, assim como colabora para a construção de uma literacia mediática, encontra-se ainda num processo de consolidação em Portugal, sendo composto pelo PNC – Plano Nacional de Cinema e iniciativas dispersas e privilegiando à iniciação aos estudos fílmicos. Esta investigação propõe-se aprofundar o conhecimento sobre as culturas cinematográficas e audiovisuais de crianças e jovens de ambientes sociais diversos, de forma a compreender as capacidades de literacia cinematográfica e audiovisual que desenvolvem, as que necessitam de intervenção e quais as formas mais eficazes para o fazer. Prestaremos particular atenção ao trabalho de cinema e educação bem como à literacia audiovisual, dado o papel que estas esferas assumem entre os mais novos e com os novos desenvolvimentos mediáticos e tecnológicos. As metodologias qualitativas, principalmente as participativas e de investigação-ação, constituem pontos de partida para desenvolver um projeto integrado e compreensivo de educação para os media, incluindo cinema, audiovisual, informação, entretenimento e publicidade, além dos diferentes meios.

Cinema e aporia nas imagens de Jeff Wall

Júlia Paes Leme
(UFRJ, Brasil)

Cinematografia costuma ser tratada, dentro da obra do fotógrafo canadense Jeff Wall, em linhas simples, como a presença das técnicas normalmente associadas com a produção de filmes (TATE, s.d). Essa comunicação, contudo, tomando como base seu texto *Frames of reference* (WALL, 2003) pretenderá desenvolver como, indo mais além, essa expressão pode revelar uma relação mais íntima do artista com questões que ele considera marcas do cinema. Um aspecto de destaque em geral de sua obra costuma vir atrelado ao título “near documentary”, ou “quase documentário” (CHEVRIER, 2006), indicador de um lugar de ambiguidade, ou, como Wall coloca, de uma opção por permanecer na dúvida. Essa opção seria possível dentro de uma percepção cinematográfica na qual haveria espaço para uma “indecisão estilística” na qual não seria necessário escolher entre fato e ficção (WALL, 2003). A partir desse lugar de não escolha, ou de opção pela indecisão, essa comunicação irá propor trilhar uma leitura política de seu trabalho. Tomando como base as considerações do francês Jacques Rancière, especialmente em seu *O Desentendimento* (RANCIÈRE, 2018), pensaremos as possibilidades de uma arte que se realiza política no momento que acolhe a aporia. Pretendemos concluir com novas aproximações com o cinema, dessa vez via Rancière, trazendo sua leitura de algumas das referências de Wall (RANCIÈRE, 2016) e seu conceito de regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2012 e 2014).

"What you see is not what you see": cinema e minimalismo em 68

Leonardo Esteves
(FCA-UFMT, Brasil)

Fun and games for everyone é um filme dirigido por Serge Bard a partir de uma vernissage homônima de Olivier Mosset. Nesta, o pintor minimalista expunha uma série de quadros similares que consistia em um círculo negro pintado no centro de uma tela branca. Ao filmar a exposição e as interações entre obra e público, incluindo aí a ilustre presença de Salvador Dali, Bard radicaliza um recurso fotográfico explorado já no filme anterior, *Ici et maintenant*. Da parceria com o fotógrafo Henri Alekan, composta por estes dois títulos, chega-se a um resultado extravagante e demolidor: uma imagem em preto e branco composta apenas por preto e branco, sem escalas de cinza, e suprimindo visualmente a menor estrutura da imagem fotoquímica, o grão. Esta reflexão pretende investigar a relação complexa que se dá nesta transposição/captação da arte minimalista para o cinema, considerando alguns dos predicados defendidos pelo grupo que se veem problematizados na incursão de Bard. A se começar pela negação do lema “what you see is what you see”, abalado pelos efeitos fotográficos manobrados por Alekan – uma luz não-significante, irá assim classificá-la o diretor de fotografia. Em *Fun and games* estimula-se em toda sua extensão um exercício fantasmático de problematizar o visível, acarretando em um jogo no qual a aparência das coisas oscila em uma mise-en-scène reformulada a partir de padrões de textura da imagem.

Da ontologia de objetos digitais audiovisuais expandidos em síntese: processos embarcados em tecnologias de redes computacionais

Carlos F. B. Dowling
(UFRJ / UFPB, Brasil)

A presente comunicação pretende articular alguns conceitos basilares que circundam a imagem, especificamente as ideias de real, simulação, presença e devir, como instrumental analítico para processos contemporâneos audiovisuais expandidos através de tecnologias digitais operadas em redes computacionais, através da análise de conceitos sobre a técnica e tecnologias aplicados à linguagem audiovisual como apresentados pelos teóricos Heidegger, Deleuze, Flusser, e com especial interesse em recentes estudos de Lev Manovich e Yuk Hui. Platão ao imaginar a projeção das sombras e os ecos em estágio imaginal complementando a metamorfose de seu pensar como o oposto original da verdade, posta como estertores invadindo a alegoria da caverna, finca um modo de fiar o pensamento ocidental onde a imagem leva envolto em seu casulo a marca de simulação, ou propriamente a plataforma base da ficção. O cânone platônico que circunda o conceito de verdade será fundamental para a obra do filósofo Martin Heidegger ao pensar a técnica, e que serão abordas a partir das contemporâneas inflexões apresentadas por Yuk Hui para tecer reflexões sobre a ontologia do objeto digital, mais especificamente de uma ontologia e filosofia das imagens e sons digitais, e as potenciais novas relações estético-narrativas estabelecidas através de novas tecnologias computacionais de interação, imersividade, realidades manipuladas através de protocolos de inteligência artificial e afins e convergentes derivações.

Música que no cesa: los *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman

Albert Elduque
(U. Reading, Reino Unido)

Leon Hirszman elaboró su serie de cortometrajes *Cantos de Trabalho* (*Mutirão* [1975], *Cacau* [1976] y *Cana-de-açúcar* [1976]) a partir de su descubrimiento de los cantos rurales del nordeste brasileño durante la filmación de *São Bernardo* (1972). Siguiendo los pasos etnomusicológicos de Mário de Andrade y Humberto Mauro, Hirszman se propuso registrar unas formas musicales que definía como “una especie de partido-alto en el campo, una roda de samba en el trabajo”, enfatizando su espíritu comunitario y el riesgo de su desaparición por la industrialización y los medios de comunicación de masas. En esta comunicación analizaremos el papel de los cantos en la construcción espacial y temporal de las piezas, su sincronización o desincronización con las imágenes y su rol en algunas decisiones narrativas, especialmente el protagonismo colectivo. También su relación con otros sonidos, tales como las voces de los campesinos, los ruidos del trabajo (golpes, roces, cortes) y la voice over de Ferreira Gullar, que en dos de las piezas articula un discurso sobre el valor antropológico de estas formas musicales. En general, indagaremos cómo el cine documental puede reivindicar formas de trabajo pre-capitalistas mediante el registro de un patrimonio sonoro amenazado de muerte. En ese contexto, puntuales comparaciones con los trabajos desarrollados por Vittorio de Seta en Italia y por Michel Giacometti en Portugal servirán para iluminar las especificidades del acercamiento de Hirszman.

El silencio campesino en *Portrait*, una dialéctica de la temporalidad

María Soliña Barreiro e Jorge Oter
(ESUPT-UPF, Espanha)

Portrait (Loznitsa, 2002) captura la melancolía del fin de una época conteniendo el movimiento y ensordeciendo los cantos del trabajo. Los planos casi fijos de los campesinos mirando a cámara en silencio mientras transcurren las estaciones retratan un mundo en desaparición del que sólo quedan sus murmullos, evocadora recreación ambiental característica de los primeros filmes de Loznitsa. El film propone que la vida campesina, considerada arcaica por la modernidad, debe representarse de un modo arcaico que violento lo cinematográfico: creando imágenes fotográficas, que se densifican con los ambientes sonoros y en las que el silencio de sus personajes mantiene el misterio de un final que no acaba de llegar. Este corto documental aborda la melancolía del fin desde una perspectiva formalista. Los planos ofrecen una misma propuesta compositiva –frontalidad, integralidad de las figuras, distribución en el plano– que se expande a lo largo de una serie de variaciones que no desembocan en ningún desenlace, como el ciclo estacional no desemboca sino en repetición. La dialéctica arcaico-moderno, subsistencia-fin viene marcada doblemente por la temporalidad del tema y por aquella impresa en la forma (ligada a los primeros retratos en foto, la voluntad anacrónica de Malévitch en pinturas campesinas o la poesía mítica de Dovchenko). Cuando los cantos del trabajo se silencien, el rural será “un sol poniente; como un astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía” (Baudelaire).

El canto neomelódico de *Belluscone*, una storia siciliana y sus afinidades con la omertà

Joan Jordi Miralles
(ESUPT-UPF, Espanha)

-

El film *Belluscone, una storia siciliana* (Maresco, 2014), parte de la obsesión del director palermitano Franco Maresco por descubrir el motivo de consenso de los habitantes de la isla de Sicilia a la hora de votar al político y empresario Silvio Berlusconi. Este punto de partida, permite a Maresco contactar con Ciccio Mira, empresario local de cantantes neomelódicos que se encuentra relacionado con la mafia y el código de silencio alrededor de su actividad criminal, la omertà. La película descubre la alquimia entre la dimensión coral de la plaza palermitana, el sentimiento popular de admiración incondicional hacia la figura de Berlusconi y la fuerte cultura individualista que impera en la calle. Maresco demuestra conocer ampliamente los recodos de plazas y festividades, como ya dejó claro en *Enzo, domani a Palermo!* (1999), cortometraje documental filmado junto a su exsocio Daniele Ciprì. El film *Belluscone* nos vuelve a introducir en un universo para nada inocuo, formado por cantantes neomelódicos que anhelan el éxito provinciano y cantan bajo las casas de los «boss», y por mensajes en código lanzados desde los palcos y las televisiones privadas. En la propuesta fílmica de Maresco, no deja de haber un desconsuelo ante la vorágine capitalista, capaz de introducirse en un sistema tradicionalmente anclado en la ruralidad, desvirtuando así el sentido de colectividad en pro de un auge por ciertos modelos de atención e imitación asociados al poder de los ídolos.

C

14 maio

18h00 — 19h45

Experiências com cinema e educação e a construção de narrativas audiovisuais participativas

Moema Costa Nascimento (UJI, Espanha) e
Maria Beatriz Colucci (UFS, Brasil)

-

Esse trabalho analisa as narrativas audiovisuais produzidas por jovens e adolescentes da rede pública de ensino do estado de Sergipe durante os anos de 2017 e 2018, em projeto de extensão realizado pelo Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual, vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe. Levando em conta o caráter interdisciplinar do cinema, discutimos os processos participativos na construção das narrativas audiovisuais, recorrendo às reflexões propostas por Alain Bergala (2008), sobre o papel do cinema na educação, e Daniel Meirinho (2016), sobre as identidades juvenis, a fotografia participativa e o compartilhamento de imagens visuais, a partir de conceitos de Blackman e Faurey (2007). O projeto “Fotografia, vídeo e identidade social” incluiu aulas expositivas e oficinas práticas sobre história, linguagem e técnica fotográfica; produção e edição de imagens, além de debates sobre cidadania e direitos humanos, que criaram condições mínimas para que os alunos pudessem expressar, por meio de narrativas visuais, a forma como enxergam a si mesmos e a comunidade em que vivem. Tornaram-se, pois, produtores de suas próprias representações. Dessa forma, o desenvolvimento do projeto possibilitou aos participantes aprofundarem a reflexão sobre suas próprias identidades, relações sociais e afetivas e seus lugares de pertencimento, o que evidencia a importância da experiência estética e criativa com imagens no contexto da educação contemporânea.

Kant y Marx van al cine: La filosofía a través de la ficción fílmica

Jesús Ramé López
(URJC / UNED, Espanha)

-

Cuando nos preguntamos por el porqué de la creación cinematográfica nos acercamos mucho al sentido de la filosofía, ya que las dos pretenden entender al ser humano. El filósofo se adentra en un tema recogiendo las respuestas que han dado otros y, sumando su propia reflexión, organiza la conclusión. Al igual que un montador, hace una edición, que en muchas ocasiones, como en el cine, plantea más interrogantes que soluciones. Tanto el aprendizaje clásico de la historia de la filosofía como de temas más contemporáneos pueden ser herramientas entendidas desde el estudio cinematográfico de la teoría de los F. P. R. (Fragmentos Puestos en Relación) de Alain Bergala. Cuando hablamos, por ejemplo, del alma, podemos empezar con una secuencia de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) en la cual Sam (Patrick Swayze), muerto, ocupa el cuerpo de la médium Oda (Whoopi Goldberg) para poder abrazar y besar a su mujer Molly (Demi Moore). El carácter logopático del cine nos invita a utilizar también secuencias de producción Mainstream, ya que el cine pone en juego una suerte de nuevos mitos, donde el carácter fílmico de ejemplo de lo posible desarrolla nuevos repertorios para hacer filosofía. La educación es un acto comunicativo y el medio audiovisual tiene una gran capacidad de educar, por lo que la filosofía puede utilizar el cine como recurso de aprendizaje sin la necesidad de banalizar sus presupuestos.

Um modelo pedagógico centrado na “Desconstrução” de imagens em movimento e o seu impacto no autoconceito académico de estudantes reclusos em Portugal

José António Moreira e Sara Dias-Trindade
(CEIS20-UC, Portugal)

Ao longo das últimas décadas, e resultado, sobretudo, das mudanças que têm ocorrido nos mercados de trabalho, tem-se tornado cada vez mais premente repensar paradigmas educativos, processos de comunicação educacional, cenários de aprendizagem e modelos pedagógicos. É, precisamente, um desses modelos, centrado na desconstrução de Imagens em Movimento, que pretendemos analisar, descrevendo o seu impacto no autoconceito académico de vinte estudantes em situação de reclusão num estabelecimento prisional em Portugal, a partir da análise qualitativa das suas perceções e narrativas. Os resultados mostram que o design do ambiente educativo e o modelo que o suporta, ancorado nos princípios do construtivismo, da autonomia, da flexibilidade, da inclusão e da interação, e na teoria da Flexibilidade Cognitiva, podem ter efeitos muito positivos no autoconceito académico de estudantes reclusos, a nível das diferentes dimensões consideradas: Motivação, Orientação para a Tarefa, Confiança nas suas Capacidades e Relação com os Colegas. São discutidas as implicações dos resultados encontrados, tanto do ponto de vista de intervenção prática, quer em termos de investigações futuras.

Expressão e motivação pedagógica pelo Cinema: metodologia, resultados e conclusões do projeto “Olhar pela Lente”

Pedro Alves (CITAR-UCP, Portugal) e Ana Sofia Pereira (FCSH-UNL, Portugal)

A expressão audiovisual permite a interpretação não apenas do que é representado, mas também dos sujeitos que através dela se manifestam. Enquanto inevitável processo de aproximação crítica ao real, estabelece um conjunto de valores, ideias, emoções e potências empíricas que geram um diálogo entre autores e contextos socioculturais. Por outro lado, a contextualização de objetivos pedagógicos através da linguagem e da literacia cinematográfica e audiovisual permite colmatar e preencher necessidades específicas de contextos escolares desafiantes. Em 2018, o projeto “Olhar pela Lente” (realizado na Escola Secundária de Vila Verde) capacitou 168 alunos de turmas não-artísticas do 10º ano para a criação de narrativas audiovisuais, nas quais os estudantes desenvolveram e configuraram as suas perspetivas e preocupações vitais através de códigos fílmico- narrativos. Nesta comunicação, apresentaremos algumas das principais conclusões do projeto a partir das 26 curtas-metragens produzidas, contextualizadas nos objetivos pedagógicos do projeto, bem como no processo criativo e no trabalho desenvolvido pelos e com os alunos.

As instalações audiovisuais de Lucas Bambozzi e o deslocamento do dispositivo cinematográfico para o espaço urbano

Gabriela de Freitas
(UnB, Brasil)

Há uma forma de cinema que subverte a narrativa tradicional e prioriza a invenção e a experimentação, com fundamental contribuição de artistas. Para Parente (2012), a relação entre cinema e artes visuais pode ser abordada em três momentos: das vanguardas históricas; dos movimentos pós-modernistas e o período recente, das instalações audiovisuais. No contexto brasileiro, ressaltamos o período pós-moderno com produção de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida e suas cosmococas, sob o conceito do Quase Cinema (MACIEL, In: BRAGA, 2011). Ao pensar o cinema como instalação, os elementos constitutivos da obra se espacializam e abrem-se possibilidades mais interativas com o participante. Dentre tais artistas, escolhemos algumas obras de Lucas Bambozzi. Cineasta, artista visual e pesquisador em novas mídias, Bambozzi questiona as mobilidades e imobilidades do contexto urbano. Na comunicação, apresentaremos as análises de quatro instalações: *Coisa Lida* (2014), *Curto Circuito* (2014), *Multidão* (2013), *Do sofá da sua casa* (2011). Nelas encontramos uma relação entre obra e participante que subverte o espaço, criando heterotopias (FOUCAULT, 2013) em que se desloca o dispositivo cinematográfico (DELEUZE, 1990) para o espaço urbano. Tal situação intensifica a interação e o diálogo com o outro na cidade, expandindo a própria cartografia urbana (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Extratos artísticos em *A Ilha dos Amores*

Nelson Araújo
(CEAA-ESAP, Portugal)

O filme *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha assume-se como um filão fílmico com múltiplas possibilidades exploratórias; para este trabalho direcionamos a extração artística para o campo da dialogia e a intertextualidade numa tentativa de sublimar a presença das outras artes nesta obra. A transplantação dos textos de Wenceslau de Moraes para a linguagem cinematográfica e uma encenação devedora do teatro japonês assumem-se como uma sociedade artística frutífera que importa sinalizar. A depuração imagética neste filme transporta-nos também para as contaminações fílmicas dos mestres japoneses Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, revelando-se, esta aproximação, um código de acesso ao nível espiritual das imagens do realizador português.

Estranhar o texto – Sobre *Domingo à Tarde*

Elisabete Marques

(ILCML, Portugal)

Domingo à tarde (1966), de António Macedo, filme emblemático do cinema novo, é a adaptação do romance homónimo de Fernando Namora (1961). No documentário “Memórias de um Domingo à tarde”, o realizador explica que teve de arranjar estratégias para reinventar o texto, na sua opinião demasiado marcado pelo neo-realismo e suas retóricas. Daí que o filme exponha um conjunto de artifícios através dos quais simultaneamente acata e recusa a obra literária. Veja-se, por exemplo, o recurso à voz *off* pela qual Macedo mantém a narrativa feita na primeira pessoa e desconstrói a sequencialidade temporal do livro; ou a exibição das imagens de volumes anatómicos e de radiografias que a um só tempo reflecte o universo hospitalar da novela e é meta-reflexão sobre os limites do visível; ou o filme dentro do filme que, evocando a ida ao cinema descrita no texto de Namora, é também meio para pensar o cinema através dos seus próprios dispositivos. Assim sendo, nesta apresentação analisar-se-á a forma como Macedo reinventa a história de Namora, considerando-se ainda a hipótese de a adaptação corresponder a um processo de estranhamento dos textos.

Re-velar os mortos: cinemas, apocalipses e outros fins

Diego Paleólogo

(UERJ / UFRJ, Brasil)

Peter Szendy em *Cinema-Apocalypse*, evoca a noção-conceito de revelação, herdeira das tradições judaico-cristãs, e ilumina que, para algo ser revelado, deveria ‘ter estado ali’ o tempo todo. Apocalipse, revelação e visões fariam parte, dessa forma, de um mesmo campo semântico e implicariam em outros – e estranhos – regimes de visibilidades. A imagem (em movimento) faz ver, em suas complexas tramas, algo ou alguma coisa que sempre esteve ali – revela algo, ameaça o imaginário tranquilo. Os anos noventa, última década do século XX, através de um cinema *mainstream*, olhou para a morte (finitude) com uma mirada quase encantada, explorando as possibilidades técnicas da imagem. A sensibilidade de uma morte-em-vida (ética, política, estética) fez-se mais presente no imaginário ocidental. Morte e mortos figuram como articulações discursivas e estéticas em oposição à Vida e seus vivos – quais corpos podem viver? Essa comunicação tem como objetivo dar continuidade à pesquisa apresentada no AIM de 2018, “Por uma plasticidade do Fim do Mundo”, dando ênfase ao aspecto peculiar do cinema e da imagem em movimento como espaços nos quais os mortos podem retornar. Ao pensar com Laura Mulvey, Susan Buck-Morss, Derrida e outros, a imagem técnica que se move, passível de uma repetição (quase) infinita, engendra o gesto dos mortos. O cinema *mainstream* se converte, então, em outro tipo de arte.

De toros, mujeres y sangre: contra-narrativa necropolítica y feminista en los filmes de María Cañas

Marta Álvarez
(UBFC, França)

Hace casi una década, Josep María Català (2009) clasificaba los filmes de María Cañas entre documentales ‘melodramáticos’ y ‘gamberros’, distinguiendo entre estetizadas obras de ritmo pausado y otras de ritmo desenfrenado y humor grueso. Si Català achacaba esta tendencia al ardor juvenil, la trayectoria de la autoproclamada Archivera de Sevilla persiste en la estética gamberra, que se reafirma como denuncia – más radical en tiempos de crisis. Sus filmes han seguido contando con la atención de la crítica (Oroz, 2013; Álvarez, 2014; Estrada, 2014; Cerdán, 2016), atraída por el discurso crítico de la videoartista y por su cultivo del reciclaje audiovisual como respuesta a la actual saturación mediática. Nuestra comunicación pretende contribuir a completar esos análisis, abordando sus más recientes *search footage* (*Campos de sueños*, 2016; *Expo Lio* 92’, 2017; *La cosa vuestra*, 2018) y su discurso decididamente feminista, que asume valores animalistas y pone de manifiesto la dimensión necropolítica (Mbembe, 2006) de una sociedad colonialista y patriarcal, a través de una patente ambición por deconstruir los más variados aspectos de la cosa pública y la apuesta por un lenguaje filmico contra-narrativo que nunca renuncia al humor.

El arte de fracasar: mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía

Sonia García López
(UC3M, Espanha)

Esta contribución aborda la experiencia de las mujeres que estudiaron dirección cinematográfica en el IIEC / EOC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cine) en España durante la dictadura franquista. A pesar de que el centro comenzó su andadura en 1947, ninguna mujer se graduó en dirección cinematográfica hasta 1969, año en que consiguieron su título Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Sin embargo, antes de ellas, y a partir de 1952, pasaron por los estudios de dirección Manuela González-Haba, Elisa Corona, Angelita Asensio, Teresa Dressel, Kathryn Waldo y Helena Lumbreras. La mayoría de estos nombres resultan totalmente desconocidos, pero las prácticas que estas mujeres realizaron en la escuela nos descubren una parte de la historia del cine español que no ha sido contada y cuya recuperación supone cuestionar los preceptos sobre los que se asientan los cánones y las historias del cine tradicionales, basadas en criterios industriales, estéticos y autorales y asentadas sobre narrativas de éxito constituidas por grandes hitos y nombres ilustres. A partir de una investigación basada en la metodología del estudio de fuentes primarias (expedientes académicos, guiones, y expedientes de censura), la realización de entrevistas y el análisis textual de los citados ejercicios cinematográficos, se pretende poner de manifiesto la importancia de estas prácticas para la existencia de historias alternativas y no patriarcales del cine.

El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975-1981)

Elena Oroz
(UC3M, Espanha)

Esta comunicación analiza la producción de la primera etapa del colectivo Cine Mujer (1975-1981), pionero a la hora de articular un cine abiertamente feminista en México. Formado por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cine Mujer realizó filmes que desafiaron las representaciones dominantes de la mujer en la sociedad mexicana del momento en términos de contenido —abordando temas como el aborto, la violación, la prostitución o el trabajo doméstico— y lenguaje cinematográfico. Pese a la valiosa recuperación de su legado (Millán, 1999; Rashkin, 2001; Aceves, 2013), la dimensión formal de sus filmes ha sido desatendida e infravalorada. Se abordan, por tanto, los debates teóricos y estéticos que tuvieron lugar en su seno para convertir el cine, como expresara una de sus miembros, en una herramienta de “contra- ideologización” con la que desarmar los códigos que solidificaban la opresión de la mujer. Se recurre a la entrevista en profundidad y al análisis textual para iluminar cómo su praxis y propuesta estética prolongan, al tiempo que problematizan, el debate sobre el realismo y el contra-cine que marcó el devenir de la teoría fílmica feminista durante los años 70. Lejos de adscribirse a un realismo “ingenuo” (Mulvey, 1979), las películas del colectivo Cine Mujer incorporaron estrategias reflexivas propias de los cines militantes reconstruyendo la modalidad documental de acuerdo con los objetivos políticos del feminismo.

Normatividad: no, gracias. Estudio de la performatividad contra-narrativa en la obra de Tatiana Huezo

Julia González de Canales
(UniWien, Austria)

Esta contribución aborda la experiencia de las mujeres que estudiaron dirección cinematográfica en el IIEC / EOC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cine) en España durante la dictadura franquista. A pesar de que el centro comenzó su andadura en 1947, ninguna mujer se graduó en dirección cinematográfica hasta 1969, año en que consiguieron su título Josefina Molina y Cecilia Bartolomé. Sin embargo, antes de ellas, y a partir de 1952, pasaron por los estudios de dirección Manuela González-Haba, Elisa Corona, Angelita Asensio, Teresa Dressel, Kathryn Waldo y Helena Lumbreras. La mayoría de estos nombres resultan totalmente desconocidos, pero las prácticas que estas mujeres realizaron en la escuela nos descubren una parte de la historia del cine español que no ha sido contada y cuya recuperación supone cuestionar los preceptos sobre los que se asientan los cánones y las historias del cine tradicionales, basadas en criterios industriales, estéticos y autorales y asentadas sobre narrativas de éxito constituidas por grandes hitos y nombres ilustres. A partir de una investigación basada en la metodología del estudio de fuentes primarias (expedientes académicos, guiones, y expedientes de censura), la realización de entrevistas y el análisis textual de los citados ejercicios cinematográficos, se pretende poner de manifiesto la importancia de estas prácticas para la existencia de historias alternativas y no patriarcales del cine.

D

15 maio

10h15 — 12h00

11 x 14 ou a paisagem como forma cartográfica em James Benning

Fernando Gonçalves
(UERJ, Brasil)

O cineasta americano James Benning é conhecido por explorar de forma pouco convencional, desde os anos 70, as temáticas da paisagem, da narrativa e do tempo como experiências de contemplação. Em fevereiro de 2018, seu primeiro longa-metragem, *11 x 14* (1977), recém restaurado, foi relançado oficialmente no Festival de Berlin e posteriormente em diversos países, permitindo-nos revisitar uma de suas primeiras reflexões acerca de nossas relações com os espaços naturais e construídos. A proposta do *paper* é evidenciar primeiramente como desde o início de sua trajetória como realizador a paisagem aparece não apenas como uma experiência contemplativa mas também como um mosaico material e simbólico costurado por jogos feitos com a memória e com o fragmento. Em segundo lugar, o *paper* propõe pensar que se, por um lado, Benning parece recusar um sentido para as paisagens que compõem suas narrativas, por outro, é exatamente por meio dessa recusa que faz surgir a paisagem enquanto narrativa visual de nossas relações com o espaço. Do ponto de vista material, a paisagem emerge em *11 x 14* como amálgama do humano e do não-humano. Do ponto de vista simbólico, como representação visual e mapa que dá a ver como se entrelaçam, ora nas circunstâncias mais banais e cotidianas, ora nas mais inusitadas, os diversos personagens e as diversas experiências que compõem a vida no meio-oeste americano dos anos 70.

Atravessar a paisagem – sobre uma cena de *Nostalgia*

Ana Costa Ribeiro
(UERJ, Brasil)

Na última cena de *Nostalgia*, de Tarkovski, o personagem principal atravessa um pátio com um chão inundado de poças d'água. Tenta cruzar o pátio com uma vela acesa em suas mãos mas ela se apaga. Retorna ao ponto de origem e acende a vela novamente. Tenta mais uma vez cruzar o pátio e novamente ela se apaga, fazendo com que retorne ao ponto inicial. Acende a vela pela última vez e, enfim, consegue chegar ao lado oposto do pátio sem apagá-la. No filme de um única tomada *Man.road.river*, do artista Marcellvs L., um homem atravessa um rio com a água até a cintura. Caminhar dentro d'água é uma prática que enfrenta muita resistência. No entanto, o homem de *Man.road.river* não recua: segue lentamente rumo à outra margem do rio. No início de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, um casal de retirantes atravessa o sertão com seus dois filhos e uma cadela. Em determinado momento, o menino mais velho se joga no chão aos prantos porque não aguenta mais caminhar. Convencido de que o menino está incapaz de se levantar, seu pai o coloca nas costas e avança na travessia pelo sertão. O trabalho pretende analisar cenas de filmes de diferentes períodos em que é preciso atravessar a paisagem. Tema recorrente na arte desde o século XIX, atravessar a paisagem a pé é uma prática associada à própria experiência humana. Para se atravessar a paisagem é preciso um esforço do corpo. Nós tocamos a paisagem, a paisagem nos toca. Nós atravessamos a paisagem, a paisagem nos atravessa.

Filmes de rocha, água e solidão – Estéticas da paisagem madeirense

Carlos Valente

(UMa, Portugal)

-

A paisagem madeirense pressupõe o conceito de insularidade, balizado pela linha de costa, onde a terra se submerge e predomina a vastidão oceânica. Nesta comunicação pretende-se, sob um ponto de vista semiótico e estético, analisar a potencialidade expressiva da paisagem insular como local de filmagem, e enquanto aproveitamento dos espaços naturais para criar ambientes ficcionais. O objeto desta análise reside na comparação de duas obras audiovisuais realizadas na Madeira: um filme de longa-metragem (*As ilhas encantadas*, de Carlos Vilardebó, 1966) e uma curta-metragem, integrada numa exposição artística (*Insula*, de Vasco Araújo, 2010). Ambos trabalhos exploram, de modo diverso, uma paisagem delimitada, confinada ao litoral, e sublinham a “dureza” da rocha; o confronto do humano com a indefinição aquática; o naufrágio (consumado ou eminente) e, subsequentemente, a solidão submergida nas vicissitudes da natureza. Citamos John Wylei, quando questiona: “Does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land?”, emprestando-nos, assim, o quadro conceptual desta análise da paisagem insular enquanto construção do imaginário, a partir da relação do sujeito com o espaço habitado. O lugar da narrativa é assumido, nos filmes de “rocha e água” aqui abordados, como um lugar-qualquer ao serviço de uma reflexão cinemática acerca da condição humana, integrada num conceito alargado de paisagem.

Autoria e sua relação com o modo de produção

Leandro Mendonça
(UFF, Brasil)

-
O ponto de partida é a historicidade da noção de autor e as relações de apropriação geradas pela proteção à propriedade autoral. Trata-se de um mapeamento sobre os processos de criação subjetiva de autoria cinematográfica esteja essa relação suportada ou não pelos procedimentos artísticos e/ou sistemas de legitimação autoral. Através de discussões sobre direitos autorais e o conceito de novidade subjetiva pretende-se uma análise sobre distinções e semelhanças das noções de ideia de criação, de original, de originalidade e obra primígena.

O coautor na legislação do cinema no Brasil hoje

Jorge Cruz
(UERJ, Brasil)

-
Mesmo que a questão do autor e dos seus direitos venha aparecendo na legislação do Brasil desde o século XIX, a sua discussão ganhou fôlego no século XX, desde o código Civil de 1916. Mas parece que o tema ainda está longe de ser esgotado, mesmo com a aprovação da Lei do Direito Autoral, número 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que nos orienta até os dias de hoje, e que é resultante de muitas reformulações. No artigo 16 desta lei aponta como coautores de qualquer obra audiovisual, os autores do argumento, os autores da música e o diretor, nesta ordem, e fique claro que, por não serem citados, sob a ótica da legislação brasileira, o roteirista, o diretor de arte, o montador e todos os outros profissionais que participam da realização de uma obra audiovisual não são coautores e, mais complicado, no caso de um filme de dança, o coreógrafo tampouco seria um coautor, assim como o são aqueles que criam os desenhos no caso das animações (conforme consta do parágrafo único do artigo 16). Neste sentido, então, com este trabalho pretendemos contribuir para a difusão do conhecimento sobre a legislação que trata dos direitos autorais e suas implicações e visando também facilitar a compreensão desta lei.

O gesto de Masagão: Apropriação e o escape na criação

Lais Lara
(UFF, Brasil)

A partir dos pontos levantados nos filmes-colagens do cineasta brasileiro Marcelo Masagão: *Nós que aqui estamos por nós esperamos* 1999, e *Ato, atalho e vento* 2015, pretendemos trazer à tela da presente comunicação o debate acerca de autoria, criação e apropriação sob o escopo de uma subjetividade contemporânea. Para pensarmos a ideia de autoria recorreremos à discussão suscitada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, onde nos estimula a pensar a autoria enquanto gesto em uma espécie de diálogo com o conceito de função-autor do filósofo francês Michel Foucault. Nesse sentido, reapropriando-nos da função-autor para pensarmos esta mesma função no cinema, não só no sentido de produção e inserção de discursividade, como também na forma de circulação da obra. No sentido da criação pretendemos debater essa borda porosa entre criação e apropriação, onde pensaremos também a ideia de criação a partir da noção de gesto, porém, o gesto de criação. Assim, pensaremos o gesto que escapa de um dispositivo social em uma linha de fuga, um gesto de criação que, não somente move-se do virtual para o real como em um colapso artístico, mas que é em si transitório. Um gesto que transita entre espaços e tempos, podendo exercer-se nas ranhuras da apropriação como quem escapa do dispositivo. Sendo assim, pretendemos pensar as obras supracitadas juntamente com o diretor, ainda na concepção de cinema de autor, sob os desdobramentos dos gestos: autoria e gesto e o gesto de criação.

Dança, autoria e imagem em movimento

Beatriz Cerbino
(UFF, Brasil)

Esta comunicação tem por objetivo apontar uma reflexão entre a dança cênica e a imagem em movimento, especificamente a videodança. Um pensar que leve em consideração não apenas os aspectos históricos desse processo, mas também como é possível perceber na cena elaborada pelo corpo a autoria ali construída, seja em seus aspectos cênicos, seja nos aspectos técnicos da própria dança e da produção em vídeo. Um movimento que constrói sentido pelo ato performativo de estar em cena – entendendo o estado de paragem também como movimento. Toma-se aqui o conceito de “corpo paradoxal”, do filósofo José Gil, a fim de entender que o corpo que dança é capaz de construir uma relação espaço-temporal pelo próprio movimento e para além da materialidade da carne, ou seja, um corpo que elabora sentido pelo movimento em si, e não simplesmente por apresentar uma narrativa linear, uma história a ser narrada. A relação estabelecida pelo corpo com e na tela tem a capacidade de elaborar tais sentidos em uma dramaturgia do movimento. Uma dramaturgia produzida pelo corpo e no corpo que constrói por meio do movimento a própria noção de autoria. Texto em gesto, em movimento, pavimentando o caminho de uma autoria que ganha diferentes maneiras de se expressar, e, acima de tudo, outros corpos. Na videodança, estas experiências possuem aspectos ainda mais fluidos, pois as relações entre diretor, bailarino e coreógrafo apresentam-se cada vez mais imbrincadas, construindo uma autoria múltipla e ampliada.

Entre o político e o íntimo: o cinema doméstico sob a ditadura militar brasileira

Thais Blank (FGV-CPDOC, Brasil) e Patrícia Machado (PUC-Rio, Brasil)

A comunicação propõe apresentar os primeiros resultados de uma pesquisa ainda em andamento, que tem como finalidade mapear, recuperar e analisar filmes domésticos e amadores produzidos no período da ditadura militar brasileira (1964 -1985). Tratam-se de raros registros, que realizados no âmbito do espaço privado encarnam uma dimensão pública e política quando conhecemos seus contextos de produção. Para recuperar a história desses filmes adotamos como procedimentos primordial de pesquisa a noção de “cruzamento de arquivos” proposta pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que consiste em desvendar a história da fabricação das imagens a partir do cruzamento de diferentes documentos produzidos em sua órbita; da realização de entrevistas com os personagens envolvidos na filmagem; e da reconstituição do momento da tomada. Aplicaremos essa metodologia de pesquisa em filmes domésticos realizados no período da ditadura militar para escavar e revelar imagens que encarnam os conflitos da história política brasileira. Os estudos de caso abordados nessa comunicação apresentarão os registros do casamento da militante Inês Etienne e as imagens rodadas em Super-8 no presídio Tavalera Bruce com a militante Jessie Jane.

Filmes fora do armário: em busca de imagens domésticas *queer*

Beatriz Rodovalho Gonçalves
(Paris 3, França)

A arqueologia, a arquivologia e a historiografia do cinema amador em geral e do filme de família em particular têm-se dedicado majoritariamente a filmes que reproduzem normas patriarcais, heterossexuais, burguesas e etnocêntricas. Contudo, onde estão as imagens domésticas de famílias “outras”? Que corpos e que olhares têm direito à existência e à existência de uma imagem de si? Esta comunicação inscreve-se em um projeto iniciado em 2018 de busca por filmes de família divergentes. Situando-se à margem de uma prática e de uma historiografia menores e carregando imagens de outridade, tais filmes confrontam-se a um múltiplo devir “outro”. A partir do devir outro queer, em um caminho de vai do armário ao arquivo e ao espaço de atualização e de reapropriação dessas imagens, este trabalho propõe discutir filmes de família feitos por mulheres lésbicas, por meio dos quais questionaremos a construção de um olhar lésbico. Que lugares de *performance* (BUTLER, 1993) eles instituem? Como sua retomada, seja por um gesto arqueológico ou artístico, torna-se um gesto político em um contexto de emergência de discursos e afetos neo-fascistas e de perseguição à comunidade LGBTIQ+? Como esses filmes, assim como sua recuperação, propõem outros modos de existência e de resistência? Ademais, poderia o arquivo filmico lésbico subverter e desfazer a lei do Arquivo?

Realizando Passeio Público: o cinema de arquivo como gesto destruidor

Andréa França
(PUC-Rio, Brasil)

Passeio Público (2016) é um experimento de 15 min realizado por Andréa França e Nicholas Andueza. O filme retoma sobretudo o que restou de *A cidade do Rio de Janeiro* (1924), de Alberto Botelho. Queríamos nos aproximar da experiência de um cinegrafista entusiasmado pelo projeto de modernização em voga na capital federal (Rio de Janeiro) e no país daquele momento. As perguntas que fazíamos ao navegar por esse material, entre as sobras de outros filmes também, eram: O que podemos realizar com esses restos de imagem que, antes de terem sido montados e dados de presente à realeza italiana, foram exibidos como cine-jornais nas salas de cinema da década de 1920? Como retomar material tão distante no tempo? Que escolhas e implicações estão em jogo nesse gesto? Como, através dessas escolhas, nos comprometemos com filme alheio? O que as imagens que sobraram da cidade carioca nos dizem? (FRANÇA e ANDUEZA, 2017; 2018). O cinema de arquivo seria, assim, uma prática artística na qual os realizadores são não apenas produtores de novas sensibilidades e percepções mas também “destruidores”, ou seja, alguém que desmonta e interroga traços já conhecidos do que passou para incitar novos modos de conhecimento dos vestígios de experiências de outrora.

O cinema em exposição: a narrativa e o imaginário no museu de cinema

Thaís Lara
(Unicamp / FLUP, Brasil)

Nos últimos anos, a relação entre cinema e museu tem atraído pesquisadores de diferentes áreas que buscam compreender as “conexões cruzadas” entre os campos do cinema e da museologia. A exposição do cinema seduz o público e provoca nos arquivos de filmes uma necessidade de compreender a representação dessas imagens no espaço museológico. À luz da teorização da “morte do cinema” (CHERCHI USAI, 2001; AUMONT, 2012; BELLOUR, 2012; GAUDREAUULT; MARION, 2016) e dos conceitos de narrativa (BAL, 2006) e imaginário (DURAND, 2012), esta comunicação discute se é possível um “(re)nascimento” do cinema nos museus e de que modo a montagem das exposições podem provocar a construção de uma narrativa ou a reafirmação de um imaginário sobre uma obra ou um tema cinematográfico. O fio condutor da apresentação é a exposição de “pré-cinema” da Cinemateca Júnior - Cinemateca Portuguesa e do Deutsches Filmmuseum e a reinterpretação dos brinquedos óticos no videoclipe *We Got Time* de David Wilson e na campanha publicitária da TV Bravia da Sony.

À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal

Michelle Sales
(UFRJ, Brasil)

A representação do negro no cinema português e a relação de diretores portugueses com temáticas pós-coloniais ou pós-independência não é recente; nomes como Pedro Costa, Margarida Cardoso, Filipa César, entre outros, têm sua trajetória artística intrinsecamente vinculada à “África lusófona”. Entretanto, interessa-nos pensar a forma com a qual realizadores portugueses afrodescendentes despontam no campo do cinema português propondo novas dinâmicas de produção e circulação de imagens, além de temáticas voltadas para a questão anti-colonial, transpondo o lugar da representação para auto-apresentação. Muito recentemente, o debate sobre racismo em Portugal aprofundou-se em diferentes frentes de atuação. Numa delas, além da revisão dos traumas e feridas do período colonialista, a produção intelectual de negros e negras tem mantido aberta a questão sobre a inserção social, cultural, profissional e, sobretudo, representacional do povo negro e afrodescendente na sociedade portuguesa. Dessa forma, a questão da representação do povo negro no cinema português assume, em pleno século XXI, dois aspectos centrais deste debate: a necessidade de pertencimento efetivo ao campo do trabalho cinematográfico, ou seja, produzindo filmes e ocupando cargos técnicos; e, sobretudo, redefinindo subjetividades, memórias e afetividades do povo negro na sociedade portuguesa a partir do olhar de negros e negras. Analisaremos, nessa comunicação, o filme *O canto de Ossobó* (2017), de Silas Tiny.

Autorrepresentação e memória: vozes emergentes no cinema em Portugal e em Moçambique

Ana Cristina Pereira
(CECS – UMinho, Portugal)

Em Portugal e em Moçambique o vértice do poder no Cinema é ainda e sem surpresa, um território ocupado maioritariamente por homens, brancos, de classe média e alta. A par das dificuldades comuns a todos os cineastas, as realizadoras de cinema debatem-se num universo em que “as relações de poder estão todas deslocadas para o lado masculino” (Cardoso Branco, 2014, p. 289). Contrariando as dificuldades decorrentes deste grande desequilíbrio, são cada vez mais as mulheres que assinam obras (Pereira, 2015) e na última década apareceram realizadoras provenientes de meios socioculturais tradicionalmente afastados do cinema. Longe ainda do que poderia ser designado como um movimento de cinema negro feminino, diferentes vozes isoladas (talvez demasiado) vão dando corpo a um discurso sobre o peso do passado no que é ser mulher negra, periférica, minoritária hoje. As realizadoras Vanessa Fernandes (Portugal) e Teodora Martins (Moçambique) pertencem a diferentes diásporas africanas e os seus filmes dialogam com a memória desse passado migrante e a forma como se expressa nos fios com que se tecem as relações nas sociedades em que vivem. Partindo da análise dos filmes *Si Distino* de Vanessa Fernandes (2015) e *Marcas do Desterro* (2015) de Teodora Martins e ainda de entrevistas concedidas por estas realizadoras emergentes, a presente comunicação propõe uma leitura dos seus percursos e discursos fílmicos, enquanto projetos de autorrepresentação e de afirmação de vozes silenciadas.

A realização de "filmes de Improvisação" com os povos da floresta

Luiz Daminello
(ICS-UMinho, Portugal)

-

Os filmes de ficção e improvisação de Jean Rouch sugeriram modelos de realização que podem ser ideais para a afirmação de identidades regionais e étnicas. Inspirado nesse conceito de cinema, é apresentado o Projeto NORTEAR, que consiste em experimentações audiovisuais com os jovens ribeirinhos habitantes da Floresta de Caxiuanã. O projeto acredita que estamos entrando, finalmente, de modo lento, numa época de abandono do ato passivo de espectadores para nos tornarmos todos artistas amadores, atingindo, dessa maneira, o sonho dos surrealistas de transformar a arte em expressão de qualquer cidadão. Este modelo pode servir para a afirmação de identidades regionais, étnicas e sociais. E desta forma ajudar as mais diversas populações a melhor se localizarem dentro de um mundo onde são obrigados a conviver com imagens dominantes desenvolvidas pelo sistema industrial do cinema e da televisão, que transformam a vida dos seres comuns em algo insignificante. Inspirado nesse conceito de cinema, o NORTEAR surgiu como Projeto de Extensão do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA. Consiste em várias atividades de trocas de experiências, oficinas e experimentações audiovisuais com os jovens ribeirinhos habitantes da Floresta de Caxiuanã, geralmente culminando com uma realização compartilhada de filmes de improvisação. Tem como principal objetivo que comunidades distantes dos centros urbanos possam se apoderar da criação de suas imagens e usar o audiovisual como ferramenta de expressão.

As fantasmagorias da técnica: uma arqueologia aos dispositivos da imagem em movimento

Maria Mire

(i2ADS, Portugal)

O conceito de fantasmagoria constitui um caso excepcional de como se interpenetram dimensões aparentemente contraditórias: é simultaneamente uma manifestação com uma matriz técnica assumida, e o enunciar de um assombro por uma percepção mágica. Esta tensão é comum a múltiplos dispositivos ópticos, porém a progressiva invisibilidade de uma determinada tecnologia oculta o momento em que esta foi apresentada enquanto novidade, esmorecendo a sua dimensão mágica. Esse momento preciso, imediatamente antes da naturalização de uma tecnologia, é precioso para compreender a velocidade de um processo assente no fascínio de um determinado dispositivo tecnológico. Através de uma arqueologia dos media é possível aferir que não existe uma substituição completa entre dispositivos. O seu lastro perdura para além da sua obsolescência, assim como se inicia antes da sua invenção. Contudo, isso não pressupõe a existência de uma narrativa linear que estructure a história dos dispositivos ópticos que, durante o século XIX, sendo portadores de novas visualidades, assumem uma ruptura com o modelo de representação perspéctica da camera obscura. Esta arqueologia aos dispositivos ópticos será assim útil para identificar a origem difusa da experiência da imagem em movimento, colocando em questão o modo como o cinema se reivindicou enquanto pré-destino dos inúmeros aparatos ópticos que, durante o século XIX, se empenhavam em expressar as capacidades visuais de apreensão da síntese do movimento.

Crônica de trabalhadores em Vozes do medo: dramaturgia e direção de Gianfrancesco Guarnieri

Pedro Plaza Pinto

(UFPR, Brasil)

O caso único da curta-metragem *Aquele dia 10* (Gianfrancesco Guarnieri, 1972) é estudado enquanto acontecimento cinematográfico, na sua forma fílmica, com ênfase nos paradigmas dramáticos das cenas. O material compõe trecho do filme que lhe dá existência, no caso, a longa-metragem *Vozes do medo*, coordenada por Roberto Santos. Tendo sido dramaturgo e ator do Teatro de Arena, do núcleo renovador do teatro brasileiro moderno, Gianfrancesco Guarnieri experimenta a sua única direção no cinema dentro do projeto de examinar o medo da juventude na grande metrópole a partir de múltiplas perspectivas. A denúncia do autoritarismo, do fetichismo e da alienação dá o tom geral da longa-metragem. A proposta é verificar a emergência do filme no período ditatorial e da curta-metragem dentro do filme, correlacionando-a com a trajetória de Guarnieri. A crônica leve da dupla de pedreiros de folga e em busca de paqueras é a transfiguração de elementos do nacional-popular presentes na sua atividade teatral. É notável, nesta linha de trabalho, o diálogo com uma temática típica do teatro épico, a performance da música para a atmosfera do curta, a presença em cena do ator Antonio Pitanga e o balanço melancólico sobre as fantasias masculinas dos trabalhadores. A deambulação pela cidade em dia de descanso interroga os desejos e ilusões da dupla popular e se singulariza dentro do quadro da longa-metragem que teve trechos decepados pela censura.

Cinema direto e autobiografia nos anos 1970: a produção do MIT Film Section

Gabriel Kitofi Tonelo
(ECA-USP, Brasil)

Proponho um exame das atividades práticas e teóricas que foram desenvolvidas no MIT Film Section, na década de 1970. O MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, produção e inovação cinematográficas do Massachusetts Institute of Technology. Fundado em 1967, foi liderado por Richard Leacock e Ed Pincus. As atividades realizadas no departamento sugerem um ambiente vibrante concernindo avanços na área do cinema documentário. Advindos da tradição do cinema direto americano, tais estudantes / cineastas buscaram atualizá-la aos contextos dos anos 1970. O departamento foi responsável pela miniaturização do aparato cinematográfico em direção à possibilidade de um registro fílmico feito por uma equipe de uma pessoa só – o(a) próprio(a) cineasta. Essa inovação tecnológica serviu a um novo contexto ideológico e estilístico. A postura "mosca-na-parede" deu lugar à ênfase na interação do realizador com os indivíduos filmados: especialmente pessoas com as quais mantinha-se vínculos afetivos. Influenciada por fenômenos como o feminismo dos anos 1970, a autobiografia tornou-se uma demanda urgente para o cinema documentário. Tais tópicos foram apresentados em artigos acadêmicos escritos naquela época pelos professores e ex-alunos do departamento. Esta apresentação pretende retratar a história do MIT Film Section e suas principais preocupações conceituais através de um exame de fontes primárias de informação, destacando suas contribuições para a cultura mais ampla do documentário.

Preservar, restaurar, difundir: o filme de volta às telas, o caso de *La chute de la Maison Usher*

Vivian Malusá
(Paris 8, França)

A difusão cinematográfica, uma das principais missões de uma cinemateca, se configura na exibição de filmes, através de ciclos, mostras, festivais, exibições especiais. Em um momento da história em que a exibição digital substitui velozmente a projeção de filmes em película, festivais de filmes de arquivo buscam manter e valorizar o trabalho relacionado à preservação fílmica e dar acesso aos filmes da forma mais próxima a que foram concebidos. Estes eventos são como grandes oportunidades para o arquivo trabalhar a ação curatorial de forma mais contundente, percebendo necessidades maiores de conservação e de restauração, descobrindo e divulgando pérolas. Para além do trabalho interno dessas instituições, quando a restauração de um determinado filme é concluída, uma nova fase, de divulgação da obra restaurada propriamente dita, se inicia. Neste ponto, a troca e contatos interinstitucionais são essenciais para dar vida "efetiva" a essas obras, colocando-as de volta nas telas e estimulando debates sobre elas. Esta comunicação apresenta um estudo de caso de um filme restaurado que volta às telas. O filme em questão é *La chute de la Maison Usher* (France, Jean Epstein, 1928), pertencente ao acervo da Cinemateca Francesa e restaurado em dois diferentes momentos. Desde o lançamento das versões restauradas, a carreira em festivais de filmes de arquivo e ciclos realizados por cinematecas tem sido prolífica.



15 maio

16h00 — 17h45

Duas cidades em *Hiroshima Mon Amour*, uma análise da lembrança nos retrocessos de Hiroshima e Nevers

Thaís Vasconcelos
(UFJF, Brasil)

O presente estudo é dedicado à análise da lembrança em *Hiroshima Mon Amour*, pensando os diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers. O filme retrata um breve romance em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela ainda busca esquecer a dor pela morte do seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima. Com direção de Alain Resnais e texto de Marguerite Duras, o filme propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (COMOLLI, 2008). O retrocesso de Hiroshima ocorre nos primeiros minutos do filme e possui forte caráter documental, já o retrocesso de Nevers é construído ao longo do filme. Tem-se primeiro apenas um breve flash e aos poucos vai se compreendendo, ou imaginando, a dimensão do que é Nevers para Ela. Os personagens não possuem nome, somente na última cena se aut nomeiam. Ela diz: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers. A partir de discussões que perpassam os estudos da memória, destacando-se o pensamento de Bergson (1999) e seus desdobramentos na obra de Deleuze (1990) e também estudos que tangenciam a relação dos personagens com a paisagem, em especial Bachelard (1993) e David Melbye (2010). Propõe-se pensar a paisagem fílmica nas suas possibilidades psicológicas e alegóricas através dos diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers.

Paisagens urbanas da maternidade: *Colo e Tempo Comum*

Mariana Liz
(ICS-UL, Portugal)

Como tem sido representada a maternidade no trabalho das realizadoras portuguesas? Que paisagens do dia a dia, do corpo à esfera doméstica, emergem em filmes recentes realizados por mulheres? Examinando as noções de casa, família e parentalidade, esta comunicação analisa os filmes *Colo* (Teresa Villaverde, 2017) e *Tempo Comum* (Susana Nobre, 2018), focando-se em dois tópicos: espaço urbano, por um lado, e género, nomeadamente, concepções de família e maternidade, por outro. Ao mesmo tempo que, de maneiras diferentes, mas sobretudo devido ao seu foco no espaço urbano, estes filmes posicionam Lisboa, Portugal e o cinema português numa esfera internacional, cosmopolita e de olhos no futuro; por causa da visão que apresentam da maternidade, *Colo* e *Tempo Comum* revelam um lado restrito, constrangido e conservador de Lisboa, Portugal e a sociedade portuguesa. A análise conjunta destes dois filmes contribui para o debate teórico sobre a articulação do espaço e do tempo através das questões de género no cinema contemporâneo. Estes filmes mostram que o cinema periférico feito por mulheres, produzido em Portugal e projectado no estrangeiro, chama a atenção para tensões não resolvidas entre atraso e modernidade – e que estas tensões são fundamentais para o entendimento da cultura portuguesa contemporânea.

Da literatura de viagem aos *road movies*.***Alice nas Cidades* – A representação de espaços em trânsito**

Rose May

(UnB, Brasil)

-

Este artigo analisa o primeiro road movie de Wim Wenders – *Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*/1974) que, ao seu modo, expressa a impossibilidade de diálogos na era da comunicação, o excesso de imagens que esvazia a realidade imaginária contemporânea, os simulacros e os cenários em ruínas. Seus personagens, embora estrangeiros à nossa cultura, trazem algumas identificações. São, talvez, a melhor descrição dos dilemas de nossos tempos, além de representarem todas as crises possíveis: nas trocas de afetos, nos relacionamentos, nos modos de ver, ser e (con)viver. Os filmes de Wenders nos fazem pensar na forma como estamos nos comunicando. Comunicar, à primeira vista, parece um ato natural. Temos uma necessidade, premente, de sermos entendidos. Assim, mesmo sem querer, estamos sempre dizendo algo para alguém; seja através da fala, da entonação da nossa voz, dos gestos, dos nossos movimentos corporais, na escolha das nossas roupas, cores, tecidos e texturas. Tudo, de certa forma, tenta comunicar. O ser humano, por natureza, sempre foi um ser simbólico, ser de linguagem e de comunicação. Vivemos em uma era em que a comunicação tem um papel fundamental. Para compreender a experiência e a transitoriedade do cinema e os reflexos dessa linguagem em nosso cotidiano, precisamos entendê-lo como uma linguagem estética, poética ou musical, com uma sintaxe e um estilo próprio; uma forma de expressão tão ampla quanto necessária.

Kandango: autopética do eu - um filme a devir

Philipi Bandeira
(UFPE Brasil)

Kandango é uma proposta de documentário com foco na migração, ancestralidade e memória na formação civilizatória lusófona, centrada na região mais antiga e híbrida do Brasil, o Nordeste. Através da estratégia de road-movie, um jovem documentarista e antropólogo buscará investigar e descobrir sua própria genealogia e reconstituir as rotas de migrações familiares nos últimos quatro séculos. Ao aceder ao último chamado da avó memorialista, em meio a mais um golpe de estado brasileiro, um investigador desvela uma longa história que remonta às origens familiares no norte de Portugal até Lisboa, em direção ao porto do Recife, portal de entrada no Brasil entre os séculos XVII e o XVIII. Deste ponto nevrálgico traçar-se-á então uma cartografia afetiva em mais de oito mil quilômetros de estradas, em travessia contínua de leste a oeste do Brasil até a capital Brasília, concluída com um epílogo além-mar, de Lisboa a Viana do Castelo. A concepção para tal filme em variantes vozes dialetais da língua portuguesa surge de um processo pessoal de autoconhecimento sobre minhas próprias ancestralidades. A genealogia vem, há dez anos, se desdobrando em autopoiese de uma longa pesquisa multidisciplinar em ciências humanas e no atual desenvolvimento da proposta fílmica. Nesta comunicação busco expor tal processo criativo com o objetivo de obter críticas e colaborações às vésperas das rodagens, previstas para junho-julho no Brasil e para a primavera de 2020 em Portugal.

Para além do Aquarius: A propriedade na análise de Kleber Mendonça Filho

Márcia Motta
(UFF, Brasil)

Filme franco-brasileiro escrito e dirigido pelo cineasta Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* veio a público em 2016 e foi imediatamente acalmado pela crítica, em grande parte pela atuação precisa de Sonia Braga. Seu enredo está marcado pela discussão sobre o direito da personagem Clara em continuar a habitar o seu apartamento, mesmo em face da venda de todos os outros para uma construtora Bonfim, interessada em iniciar outro empreendimento no local. Tendo por base as discussões em torno da noção de propriedade, pretende-se esquadrihar as leituras propostas pelo cineasta acerca dos conceitos operados no filme: patrimônio, especulação e direito à terra.

Terras e fronteiras: documentário e história em espaços de (des)encontros

Alan Dutra Cardoso

(UFF, Brasil)

A comunicação analisa o documentário *Terras* produzido pela cineasta Maya Da-Rin no ano de 2009. O filme enfoca as relações estabelecidas entre as comunidades transfronteiriças em uma das mais distantes regiões do país, a triplíce fronteira entre o Brasil, Peru e Colômbia. Confundida com a imensidão da floresta amazônica, essa zona de fronteira é apresentada no documentário como espaço de encontro e de passagem para seus moradores e transeuntes, a despeito de ser vista, por alguns outros, como uma grande barreira caracterizada pela distinção frente ao outro. Desta forma, pretende-se discutir a fronteira como um produto histórico, a partir das tensões que marcaram a sua constituição política nos séculos XIX e XX. Preocupamo-nos, ainda, em apontar diversas leituras que os sujeitos históricos fazem do lugar que hoje ocupam através das contribuições dos investigadores que se debruçam sobre a relação entre a História e a Memória.

A Câmera-Stylo de Vicente F. Cecim

Alexandra C. Conceição

(Unicamp, Brasil)

O presente trabalho tem como propósito revisitar as obras cinematográficas de Vicente F. Cecim, artista amazônida, brasileiro, realizadas nos anos 70, em Belém-Pa, em película, com câmera Super 8. Para isso realizei análises quanto à produção, ao processo criativo, à estética e identidade sobre as seguintes obras; *Matadouro* (75), *Permanência* (76), *Sombras* (77), *Malditos Mendigos* (78) e *Rumores* (79). Cabe ressaltar que o artista realizou obras utilizando de estética e linguagem cinematográfica muito semelhante às da Nouvelle Vague. Também é importante ressaltar não apenas as questões estéticas e de produção que resumidamente explano abaixo, mas a questão de identidade desse cinema, feito na Amazônia, em que percebemos a presença não apenas dos cenários, mas indícios da cultura amazônica. Cecim não utilizou roteiros, atores e nem equipe, visto que ele sozinho ia para as ruas, locações de Belém e filmava. Outra característica de produção é que ele utilizava o "olho mecânico" da câmera para filmar, ele tirava a câmera da altura de seus olhos e a baixava para a altura do peito e deixava que ela captasse as imagens sem que ele tivesse o controle visual completo sobre o que estava sendo captado. Ele também utiliza o espaço-tempo, fixava a câmera e capturava as ações que ocorriam a frente dela, sem preocupar-se em acelerar o movimento. Suas obras possuem experimentação artística e estética, além da questão de identidade do cinema realizado na Amazônia, que foge ao estereótipo deste.

Espaços, imagens e corpos: interações possíveis

Fernanda Gomes
(UB, Espanha)

-

Nas diversas experimentações com imagens em movimento, identificadas no contexto contemporâneo, podemos identificar algumas propostas que entram em diversos tipos de interações e contaminações, não só com os espectadores, mas também com os espaços, culturas e contextos nos quais são inseridas. Geralmente os artistas que fazem parte deste recorte são identificados como verdadeiros agentes, principalmente no processo de produção e recepção de instalações interativas expostas em espaços públicos. A partir da perspectiva de Flusser (2008), podemos afirmar que o mundo antes conhecido, vivenciado e valorizado pelas linhas escritas passou a ser dominado pelas superfícies imaginadas. Além de exercer influências sobre as mensagens, as constantes mutações nas estruturas da mediação também provocam mutações nas vivências, conhecimentos e valores. “O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto” (FLUSSER, 2008, p. 15). A nova estrutura social que está se consolidando, a da sociedade informática, organiza as pessoas em torno de imagens, exigindo novo enfoque sociológico e novos critérios. Cada vez mais os artistas se conscientizam dos modos de produção e das relações humanas possibilitadas pelas técnicas de sua época. Chegamos aos modelos experimentais e participativos, que substituem a concepção racionalista da modernidade. Aqui se origina a obra de arte que Bourriaud (2006) define como arte relacional.

A composition on motion track mask and the memory montage aesthetics

Milena Szafir
(USP, Brasil)

-

From digital database aesthetics to motion graphics, the present communication is a research excerpt on how film editing became videographics design. The Moving Image we're analyzing is all around us: from streaming (or broadcasting) tele-vision to mobile device interfaces; from Vfx to VJ performances. Might montage aesthetics be the state-of-art of Moving Image? Aesthesis speaks to us on sensations, those things which reason couldn't completely define. Design plus movement, besides its commercial use, is a powerful way to understand montage gestures. As well as “the collision” in Eisenstein theory, pathos is averse to logos. Composition, rhythm and interval were originally terminologies of musical language. This communication aims to share our drift on aesthetics of montage over the audiovisual arts (film-form dialect, kinect typography, experimental and sci-fi cinema) as an approach on cinematic procedure dialogue. From Sharits' flicker films to the *Black Mirror* series, I'd like to discuss during the conference how Moving Image compositing plays our pleasure experience (Aristotle, Longino, Burke, Kant, Freud). I'll introduce my focal point on Moving Image montage of *Black Mirror*: how it works as part of viewers' narrative affection through the Pathosformeln (Warburg, Ginzburg). In short, it's a strolling research on audiovisual aesthetics in order to become a composition. Or, should we say some movements towards a communication on composition of the current Moving Images?

Campo e fora de campo da intimidade: Carol, Leiter e Hopper

Fernando Cabral
(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Tendo como ponto de partida o filme *Carol*, de Todd Haynes, e o modo como este, por sua vez, nos remete para outros olhares – mais especificamente, para a fotografia de Saul Leiter e a pintura de Edward Hopper –, esta proposta procura analisar o modo como a conjugação do enquadramento (molduras dentro de molduras), da composição (objetos-obstáculos) e da *mise-em-scène* (jogos de luzes, sombras e cores) permite diluir a diferença entre dentro e fora de campo, intimidade e alheamento, criando relações de distanciamento e aproximação entre o espectador e as personagens. Se, por um lado, as cenas ficam enriquecidas por uma dimensão de *voyerismo* e intimidade interrompida que o aproximam, por outro, e ao mesmo tempo, cingem-lhe o olhar. Por utilizarem, em algumas circunstâncias, métodos análogos em situações narrativa e dramaticamente semelhantes, o trabalho dos cineastas Wong Kar-Wai e Douglas Sirk será igualmente analisado nesta procura de uma estética da intimidade e do seu reverso.

A imagem glamorosa de Olivia de Havilland numa idade madura

Miguel Moreira
(FLUC, Portugal)

A presente proposta, enquadrada nos Star Studies, tem como objetivo demonstrar o modo singular como a atriz Olivia de Havilland transmitiu glamour (conceito associado à sensualidade e à juventude) enquanto mulher madura, comparando-a aos seus primeiros papéis e a outras atrizes da sua geração. Enquanto que várias estrelas de Hollywood encarnaram, quando mais velhas, mulheres mais recatadas, de Havilland, conhecida pelas suas personagens virginais, começou, por volta dos seus 40 anos, a dar vida a mulheres mais arrojadas. A metodologia utilizada para concretizar tal objetivo consistiu na leitura de publicações focadas nos Star Studies como o livro *Revisiting Star Studies* (2018), de Sabrina Qiong Yu, que apresenta duas reflexões sobre o envelhecimento feminino (exemplificativas de que este corresponde à perda de glamour), e o ensaio “Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl” (2015), de Victoria Amador, que faz uma breve referência à luxúria da atriz em dois dos seus filmes mais tardios. Partindo deste ensaio, poder-se-ia aprofundar a comparação entre as diferentes personagens de de Havilland, bem como confrontar o seu envelhecimento com o de outras atrizes. Esta proposta revela-se importante, não só pela inexistência de investigações focadas detalhadamente na imagem glamorosa de de Havilland, mas também por se mostrar pertinente do ponto de vista social, ao aflorar uma imagem rara e positiva da mulher madura no cinema (a maturidade pode significar sensualidade).

Os cinemas das periferias como "confrontação"

Liliane Leroux
(UERJ, Brasil)

-

No cenário do cinema brasileiro, tanto representar quanto "dar a voz" ou "dar autoria" aos moradores de periferias e favelas constituíram movimentos que marcaram época e instituíram gêneros. Porém, não só nos filmes em que são retratados, mas também nas produções em que cineastas das periferias "tomam" para si o posto narrativo - em um contexto de cinema independente, que vem se consolidando na última década -, a questão da representação permanece como problema. No primeiro caso, a representação se impõe como violência, e a pressuposição de uma universalidade (cujo porta-voz seria o cineasta branco) conferiria a sua validade. Em seguida, a representação resurge como um fardo, através da demanda (social e comercial) para que filmes de cineastas das periferias sejam auto-representativos do lugar. Uma certa universalidade se instaura a partir de um circuito que pretende visibilizar poucos filmes apenas como um suplemento que simula inclusão e confere um certo exotismo e etnicidade às mostras e festivais. Por serem limitados em número, carregam a tarefa de representar a periferia inteira. As revisões pós/anti/decoloniais permitiram esta percepção da representação como violência e como fardo e culminaram, mais recentemente, na ideia de "confrontação", da filósofa Denise Ferreira da Silva, como a possibilidade de uma apresentação que recuse toda representação. A partir desta chave analítica, pretendo rever algumas produções audiovisuais periféricas.

Interpelação do olhar a partir da (re)montagem dos arquivos no cinema brasileiro contemporâneo

Maria Bogado
(UFRJ, Brasil)

-

Lincoln Péricles é morador do Capão Redondo, periferia de São Paulo, e compõe esta primeira geração de realizadores de origem periférica urbana no Brasil. Um dos seus filmes mais conhecidos é o *Filme dos Outros*, de 2014. O filme utiliza imagens de arquivo retiradas de celulares roubados de pessoas de classe média. A apresentação dessas imagens revela cenas cotidianas desses indivíduos, em especial, nos momentos de lazer. Trata-se de uma inversão profunda de ponto de vista. A história do cinema brasileiro foi marcada pela presença de filmes sobre "o outro de classe", como demonstrou Jean Claude Bernardet no seu célebre livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), no qual analisava filmes das décadas de 1960/1970 em que realizadores de classe média se debruçavam sobre sujeitos periféricos. Atualmente, aqueles que sempre foram observados, passam a observar quem os observava. E mais, a remontarem as imagens expropriadas desses sujeitos agora tomados como um "outro". Gostaria de pensar, a partir análise conjunta das falas públicas, ensaios e filmes de Péricles, como o seu olhar ajuda a repensar a produção cinematográfica no país. Péricles, que hoje se recusa a participar de festivais, questiona desde o modo de produção dos filmes, até os espaços de circulação e recepção dos mesmos, bem como os espaços de ensino do audiovisual. Tomo as perspectivas descolonizadoras de Frantz Fanon e Viveiros de Castro como base para a refletir acerca do que o ponto de vista revelado por Péricles.

História e historicidades no cinema indígena contemporâneo no Brasil

Rodrigo Lacerda

(NOVA-FCSH / ISCTE-IUL, Portugal)

-

A maioria do cinema indígena no Brasil das últimas duas décadas incide sobre aspetos da cultura e ethos ameríndio, tanto como forma de registro para arquivo interno, como meio de construir discursos de etnicidade direcionado à sociedade colonial (“cultura com aspas” [Cunha, 2008] e “talk back” [Ginsburg, 1993]). Recentemente, começaram a surgir obras que, recorrendo a dispositivos cinematográficos diversos, se centram na história dos seus povos e comunidades, revelando memórias submersas, mas também outras historicidades produzidas por cosmologias e ontologias distintas da modernidade (Albert, Ramos, 2002; Whitehead, 2003). A comunicação analisa três filmes – *Já me transformei em Imagem* (Zezinho Yube, 2008); *Tava, A Casa de Pedra* (Carelli, Carvalho, Ferreira, Ortega, 2012), *Ava Yvy Verá - A Terra do Povo do Raio* (Coletivo Guarani Kaiowá, 2016) - no sentido de inquirir como história, historicidade e cinema são articulados de diferentes modos nesta cinematografia emergente.

El cine de Hong Sang-Soo: narrativas de la indeterminación, personajes indecisos

Elisenda Díaz
(UPF, Espanha)

-

J.L. Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) introdujo las vicisitudes de un individuo ante un camino fracturado. Este cuento nos sirve de punto de partida para comprender cómo el cine contemporáneo, en especial el cine asiático, está representando la duda a través del relato partido, del juego del espejo. Películas como *Right now, wrong then* (H. Sang-Soo, 2015), *Three times* (H. Hsiao- Hsien, 2005), *Syndromes and a century* (A. Weerasethakul, 2006) o *Romance Joe* (L. Kwang-kuk, 2011) hacen avanzar la historia a saltos y retornos. Asistimos a la misma historia dos, tres veces; en medio del relato se instala un espejo cuyo reflejo produce el regreso a un momento anterior, y en el espectador, la sonrisa, la incertidumbre. Empieza el desciframiento de las semejanzas y diferencias; parece como si estos cineastas quisieran explorar la realidad en todas sus potencialidades. Gracias al montaje se logra una experiencia vertical del tiempo que reúne en el mismo plano el sueño, lo imaginario y lo real, finalmente cuestionado. En esta ruptura de la linealidad temporal, en repetir la experiencia, como sucedía ya en *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950) el estatuto de verdad se retira y aparece un narrador falsificante (Deleuze: *La imagen-Tiempo*, 1985). Entre la incertidumbre y la liberación del peso de la verdad, experimentamos el ver y rever, y en ese rever, prever los sueños e imaginarios posibles del individuo indeciso.

Contar o eu ou contar o mundo – Os limites da identidade e da narrativa em *Adaptation*

Jorge Palinhos
(CEAA/CITAR, Portugal)

-

Adaptation é um dos mais celebrados filmes de ficção sobre o próprio trabalho de guionismo e de contar histórias. Nesta obra, o seu real guionista desdobra-se no seu próprio irmão gêmeo para tentar adaptar uma história sobre orquídeas para cinema, nesse âmbito confrontando os limites das histórias que é possível contar e até um famoso guru de guionismo. Mas fora a sua natureza metaficcional, *Adaptation* é também um filme que confronta a questão dos limites da identidade individual no ato de contar, e até que ponto as histórias são expressões de subjetividade ou antes atos comunicativos assentes num repositório cultural comum. Nesta apresentação procurarei explorar como *Adaptation* aborda a tênue fronteira entre a narrativa enquanto género e a narrativa enquanto expressão pessoal, tentando identificar pontes e obstáculos entre ambas, e procurando determinar o que há de autoral numa narrativa.

Macronarrativa e micronarrativa – A estrutura das séries de TV

Angelica Coutinho

(FACHA / ANCINE, Portugal)

-

A expansão da narrativa seriada na televisão a partir da Terceira Era de Ouro da TV norte-americana revalorizou o formato em todo o mundo. Bem além das sitcoms tradicionais de uma câmera (single camera) em estúdio, as histórias passaram a ser contadas de forma mais expandida em sua estrutura narrativa, temática e de gênero. No entanto, observamos que a estrutura clássica utilizada como referência do longa-metragem ficcional tem as mesmas marcas preservadas tanto no desenho do desenvolvimento da temporada quando de cada um dos episódios tanto nos modelos de um caso por dia (procedurals) quanto nos modelos de arco narrativo. Nesta comunicação, vamos apresentar a análise de algumas séries dramáticas avaliando cada uma de suas etapas – apresentação, crise, desenvolvimento, clímax, resolução – tanto no desenho da temporada em sua totalidade de episódios quanto em cada um deles. Nosso foco será primeiras temporadas de séries mundialmente reconhecidas e episódios- piloto e de encerramento. Este recorte permitirá radiografar a estrutura narrativa e elencar estratégias específicas como a criação de ganchos (cliffhanger) ou a utilização de teasers. A partir das constatações, defendemos, portanto, a definição de macronarrativa e micronarrativa como modelos estruturais para o desenvolvimento de séries dramáticas.

Vestígios de Foucault no jogo *pop* de Spielberg

Cassia Cassitas

(UTP, Brasil)

-

Há categorias de filmes capazes de absorver e influenciar os mais diversos grupos e faixas etárias. O presente estudo se propõe a analisar como a introdução do filme *O Jogador número um* (2018) do diretor Steven Spielberg atinge esses resultados ao incorporar elementos da cultura pop do final do século XX. Se o título, baseado no romance de estreia do roteirista Ernest Cline, remete ao gênero ficção científica presente nos jogos eletrônicos, a produção ultrapassa a narrativa previsível. Entrelaçada a questões como disputas pelo pódio e enriquecimento, a diversidade desponta como o grande tema. As diferenças ultrapassam os loucos, homossexuais e prisioneiros abordados na obra de Michel Foucault, para convidar a sociedade do século XXI à importante reflexão, sob a ótica do autor, de uma estética da diferença em meio à explosão de párias, ou como proponho demonstrar, o movimento em direção à convergência de individualidades. A sequência de cenas de abertura, objeto da presente análise fílmica diagnóstica, exibe a divergência anatômica, etária e racial de personagens conectados com a própria imagem. Estaria surgindo, na atmosfera turva da ficção de Spielberg, uma sociedade digital de desiguais progressivamente insensível? Como esse contexto se revela na introdução de *O Jogador número um*? Embora persistam diferenças exteriorizadas, esse estudo propõe a ocorrência de uma convergência de comportamento, a denunciar os desejos que motivam os personagens a colocar os óculos e jogar.

F

15 maio

18h00 — 19h45

Travelogues no país da austeridade

Iván Villarme Álvarez

(USC, Espanha)

-

Um 'travelogue' é um diário de viagem, um filme-ensaio que recolhe as impressões de um cineasta itinerante que percorre um território – próprio ou alheio – à procura de imagens e ideias que lhe permitam compreender o passado e o presente. As paisagens registadas nos travelogues são metáforas ou mistérios, símbolos ou enigmas que contribuem a desenvolver os discursos dos cineastas. Esta proposta de comunicação tenciona analisar, portanto, o significado das paisagens que aparecem nos travelogues do cinema ibérico da austeridade, isto é, aquele que representa os efeitos e consequências da Grande Recessão na Península Ibérica: podem ser filmes premonitórios, que já advertiam do colapso antes da crise, como *Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana* (Daniel Blaufuks, 2006) ou *Ruínas* (Manuel Mozos, 2009); títulos que propõem um itinerário crítico pelos territórios mais afetados pela recessão, como *País de Todo a 100* (Pablo Llorca, 2014); trabalhos que estabelecem um contraste entre histórias de vida e paisagens alegóricas, como *Mapa* (León Siminiani, 2012) ou *Notas de Campo* (Catarina Botelho, 2017); ou obras que viajam até a periferia pós-colonial, como *As Cidades e as Trocas* (Luísa Homem & Pedro Pinho, 2014), para encontrar também lá uma paisagem destruída pelo ícone da crise: o esqueleto de betão armado. Esta comunicação faz parte da série 'Paisagens da Austeridade', que pertence ao projecto 'A Representação da Grande Recessão nos Cinemas Ibéricos (2008-2018)'.

***Campo de Flamingos sem Flamingos:*
construção e representação da paisagem
fílmica e geográfica na obra de André
Príncipe**

Rayman Virmond

(UBI, Portugal)

-

Esta proposta de comunicação tem como objetivo discutir e analisar a representação da paisagem das fronteiras portuguesas no filme *Campo de Flamingos sem Flamingos*. Busca também realizar uma reflexão sobre como a construção da paisagem fílmica se relaciona com os conceitos geográficos espaço, lugar, paisagem e território. Para a geografia, o espaço é uma extensão física, lógica e material, constituída pela dialética entre a disposição das coisas e as ações. Lugar parte da percepção do indivíduo, focalizando nas experiências humanas com o meio. Território se relaciona com poder, com fronteiras. A paisagem, significada e construída, podendo ser natural ou cultural, é um campo visual delimitado, uma cena. Todos estes conceitos são abordados, construídos, debatidos e representados de alguma forma na obra. O filme de André Príncipe busca "ordenar os segredos do mundo visível", através de imagens contemplativas, sem personagens como eixo narrativo, algumas vezes separando a paisagem cultural da paisagem natural, ou intencionalmente relacionando-as. Através das paisagens busca refletir sobre a identidade cultural e os limites territoriais de Portugal, sem necessariamente situá-los geograficamente, flutuando entre o documentário e a ficção. Estabelece relações existenciais na forma como aborda a passagem do tempo, na escolha da duração dos planos, mas também na contraposição de conceitos, levando a uma experiência sensorial.

**A paisagem do ‘cinema-fronteira’:
deslocamentos, imaginários e desejos de
personagens femininas nas narrativas em
trânsito nas fronteiras do Brasil,
Argentina e o Uruguai**

Francieli Rebelatto
(UNILA / UFF, Brasil)

Muitos são os imaginários sobre as regiões de fronteira entre diferentes países. Alguns nos remetem a imagens dos impedimentos das passagens – os muros, as aduanas e os controles a partir da presença do estado-, outros reivindicam à fronteira seus fluxos, a zona de contato e imiscuição entre diferentes nacionalidades, produtos e culturas. Destes imaginários emanam distintas possibilidades de representações dos territórios fronteiriços no cinema contemporâneo latino-americano a partir do deslocamento do olhar sobre a perspectiva de uma paisagem transnacional. As personagens mulheres dos filmes brasileiros co-produzidos com Argentina e Uruguai – respectivamente -, *Pela Janela* (2017) e *A Mulher do Pai* (2017) se perguntam intimamente durante seus trajetos: O que há do outro lado da fronteira? Diante desta questão, este ensaio caminhará pelas zonas de fronteiras territoriais, de gênero e da linguagem cinematográfica dos dois filmes em busca de leituras sobre estes imaginários, desejos e deslocamentos na/sobre a paisagem.

Heloisa Passos: interpelando uma trajetória a partir do gênero

Marina Cavalcanti Tedesco
(UFF, Brasil)

Embora sempre tenha havido mulheres na direção de fotografia, esta é uma das áreas mais masculinizadas da realização fílmica. Em levantamento realizado nos longas-metragens nacionais de ficção brasileiros que tiveram exibição pública, encontramos uma assistente de câmera creditada pela primeira vez em 1981 – Luelane Corrêa em *Amor e Traição* (Pedro Camargo, Brasil, 1981). Já na direção de fotografia, as pioneiras são Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, Brasil, 1984), e Kátia Coelho, em *Real Desejo* (Augusto Sevá; João de Bartolo, Brasil, 1990). Após termos nos dedicado essa história quase não contada das mulheres na direção de fotografia brasileira, percebemos que seria necessário entrevistarmos algumas delas a fim de compreendermos melhor que fatores possibilitaram: que elas lentamente começassem a conquistar espaço onde até então só havia homens; o que ser mulher significa(va) em termos de mercado e oportunidades de trabalho. A diretora de fotografia Heloisa Passos, uma das principais do país, é uma de nossas entrevistadas. Se hoje o preconceito enfrentado pelas mulheres na cinematografia vem sendo percebido, denunciado e combatido, em um processo que tem como um de seus ápices a criação do Coletivo de Diretoras do Brasil, em 2016, até pouco tempo atrás a situação era diferente. A maioria delas ou não percebia os obstáculos adicionais que ser mulher trazia ou preferia não falar sobre isso para não aumentar o estigma e as dificuldades cotidianas.

Poesia e melodrama em *Paraíso Perdido*: paisagens de Almodóvar no cinema brasileiro

Sandra Fischer e Aline Vaz
(UTP, Brasil)

O cinema de Pedro Almodóvar é reconhecido por suas marcas autorais, as tais paisagens almodovarianas, que cineastas sucessores, por vezes, apropriam-se. O presente estudo ocupa-se da multiplicidade de ecos e espelhos – característicos de sua obra – que se transpõem no filme *Paraíso perdido* (2018) da diretora brasileira Monique Gardenberg. Assim como se dá em *Todo sobre mi madre* (Almodóvar), *Paraíso perdido* constrói paisagens reverberativas de uma instituição familiar potencialmente carnalizada. Famílias em trânsito que deixam-se revelar, vulneráveis a afetos e desafetos, amores e ódios, tolerâncias e violências, encontros e desencontros, trajetórias pessoais que são também de ordem coletiva, de uma esfera social que infere preconceitos e repressões, expondo feridas e cicatrizes, passado e presente. Nosso estudo propõe uma análise crítico-reflexiva atenta aos tráfegos e transplantes temático-imagéticos que têm lugar em *Paraíso perdido*, revelando-se tanto como ecos de um cinema almodovariano quanto como o despontar de um cinema brasileiro contemporâneo afeito a poéticas peculiares. Paisagens cinematográficas intercambiantes, que pressupõem e articulam noções subversivas de uma família perambulante e plural, espalhada não apenas nos lugares físicos, mas principalmente nos espaços – marcados pela inexorável passagem do tempo, por indefinições de gênero, por utopias e distopias – determinados pelos deslocamentos afetivos.

Releitura de *O Filme e o Realismo*, de Baptista-Bastos. O realismo e um novo regime de imagens nos inícios do Cinema Novo em Portugal

António Pedro Pita
(CEIS20-UC, Portugal)

Num primeiro momento, a comunicação analisa a obra *O Filme e o Realismo* (1962) de Baptista-Bastos. Esta releitura inscreve-se, todavia, num duplo contexto: por um lado, constitui um momento oportuno para valorizar as relações do escritor e jornalista Armando Baptista-Bastos com o cinema e, por outro, sublinhar a importância de que se revestiu a sua intervenção no processo de reflexão do que se designa por um novo regime de imagens e que influenciou decisivamente nas reelaborações conceituais do realismo em Portugal.

Raul Solnado, comediante, entertainer e one-man-show português

Afrânio Catani
(USP, Brasil)

Raul Solnado (1929-2009) foi o comediante português mais popular e criativo entre os anos de 1960 e o final da década seguinte, entre a geração de António Silva e a de Herman José e seus discípulos. Fez operetas, revistas, comédia, rádio, TV, *talk-shows*, gravou discos com monólogos, foi *entertainer*, *one-man-show*, trabalhou muito no Brasil e filmou cerca de 15 vezes, destacando-se *As Pupilas do Senhor Reitor* (1961), *Dom Roberto* (1967) e *A Balada da Praia dos Cães* (1987).

Scream and the slasher (sub)genre

Diana Neiva

(CEHUM / IFILNOVA, Portugal)

-

Wes Craven's *Scream* (1996) has been consistently considered as metahorror, i.e., a film about the horror genre, specifically about the slasher subgenre. According to M. Jancovich, "films of this subgenre are supposedly concerned with a process of terrorization in which a serial killer methodically stalks a group of teenagers who are killed off one by one" (Jancovich 2002, 5). *Scream* revolves around Sidney Prescott and her teen friends, as the film seems to combine all elements from a slasher film that C. Clover analyses in her book *Men, Women, and Chainsaws*: a male killer who uses knives (one of the most common slasher weapons), the teenager victims, a final girl, shocking imagery, and so on. However, if on the surface *Scream* seems to follow the slasher "rules", it actually plays with genre conventions, breaking them and making us think about what slasher films are, what a film (sub)genre is, and the genre's relation with audience expectations, especially with a group of characters who know previous slashers like John Carpenter's *Halloween* (1978) and are aware of horror culture. In this presentation, I propose to make a close analysis of *Scream* and show how the film exposes, critiques, and plays with (sub)genre conventions and audience expectations with reference to previous films of the same (sub)genre. Furthermore, I will briefly question whether this film, as self-reflective, is a philosophical work.

Papel do personagem digital nos filmes de ação/fantasia

Cláudia Cunha Miguel

(UCM, Espanha)

-

Após investigação sobre a trama e a imagem no cinema digital considerou-se importante dar continuidade à investigação tendo como foco principal o personagem digital. Esta comunicação é dedicada ao papel do personagem digital nos filmes de ação/fantasia e tem como objetivo analisar qual a relevância do personagem digital no desenvolvimento da trama nas suas duas grandes componentes: a narrativa e a visual. Para dar resposta a esta premissa torna-se necessário atingir um quadro de referência/caracterização de personagens digitais. Não existindo atualmente quadros de referência para personagens digitais o objetivo é criar em primeira instância pela primeira vez um quadro de caracterização específico para este tipo de personagens. Como atingir? Cruzando a análise teórica dos autores que estudam a temática com quem faz e vê estes personagens. (especialistas, dando destaque aos diretores, atores, guionistas, diretores de fotografia e professores da área e espectadores). Para o grupo de especialistas serão efetuados inquéritos e entrevistas para o efeito. O resultado destes instrumentos metodológicos, sustentados pelas análise teórica dos autores, permitirá criar um quadro de caracterização preliminar. O mesmo será a base/eixo central para dar resposta ao papel do personagem digital no desenvolvimento da trama nos filmes de ação/fantasia (*Avatar*, *Planeta dos Macacos* e *Hulk*) e em consequência aos pesos e à importância da narrativa e da imagem neste processo.

De Walter Ruttmann a Leitão de Barros e Manoel de Oliveira: o pulsar de um cinema urbano em forma de poema sinfónico

Jaime Neves
(CITAR-UCP, Portugal)

Durante a década de 20 (e parte de 30) do século passado o cinema apresenta-se numa versão assumidamente vanguardista, uma espécie de “novo género”, procurando retratar no grande ecrã, de forma evidentemente poética e esteticamente esclarecida, o pulsar quotidiano de um significativo conjunto de grandes metrópoles. Apostando numa dialogante dicotomia entre a música e a imagem em movimento, as chamadas “sinfonias urbanas”, também apeladas de “sinfonias visuais” ou “poemas sinfónicos”, procuraram por esta via reclamar para o cinema um legítimo reconhecimento artístico que parecia então tardar. Documentários sinfónicos poéticos com traços eminentemente experimentais, quase sempre em formato de curta-metragem, as “sinfonias urbanas” alicerçavam a sua estrutura fílmica numa montagem claramente apurada e capaz de evidenciar toda uma sensibilidade artística, com laivos de originalidade e com uma notória propensão para a rutura com a generalidade do cinema que então era produzido. Desde Walter Ruttmann com *Berlin: Symphony of a Metropolis*, passando por Svatopluk Innemann com *Prague by Night* ou Jean Vigo com *À propos de Nice* as “sinfonias urbanas” que despoletavam pela Europa e Estados Unidos da América haveriam também de se materializar em Portugal pelas mãos de Manoel de Oliveira e Leitão de Barros.

Dialética entre imagem e texto no filme-ensaio: O caso de *O Buraco Negro*

Jorge Vaz Gomes
(FBAUL, Portugal)

O Buraco Negro é um filme-ensaio ficcional sobre um historiador que está a perder a visão, que estudou ao longo da vida em detalhe as imagens da Shoá e da Segunda Guerra Mundial, sobre as quais discorre ao longo do filme perante a iminência de desaparecerem. O título do filme é inspirado num texto do filósofo francês Georges Didi-Huberman no qual este compara a Shoá a um buraco negro. É também de imagens ausentes que se enche este buraco negro, que o filme tenta resgatar da sua condição de indiscutíveis. A éfrase, uma figura de estilo que consiste de forma genérica na descrição textual de uma obra visual, torna-se uma ferramenta útil para produzir discurso e pensamento acerca de imagens ausentes. Por outro lado, o género filme-ensaio é particularmente eloquente nesta concretização da dialética entre imagem e texto, pois é através dela que se abre o caminho para os mecanismos de convocação, descrição e interpretação de imagens ausentes, que estão “presentes” através de texto ao longo do filme-ensaio. A éfrase é precisamente um desses mecanismos uma vez que existe um gesto ecrástico na forma como o filme-ensaio convoca imagens ausentes através de texto e imagem. É através da dialética entre imagem e texto que para além de resultar uma sinergia que alarga os limites formais das obras que interpretam a realidade, também resulta uma contaminação que densifica os processos através dos quais texto e imagem são produzidos, apreendidos e transmitidos.

Fluxos migratórios e fronteiras inventadas – o caso FESPACO

Maíra Zenun
(UFG, Brasil)

Com o fim do tráfico escravagista, certos fluxos migratórios – intra-continenciais e extra-continenciais – intensificaram, misturaram-se uns aos outros, e se transformaram em importante fenômeno social. Graças ao impacto tão profundo desses trânsitos na vida de pessoas negras, a repercussão destas dinâmicas provocadas por tantas migrações forçadas, em conflito com tantas fronteiras inventadas pelo neo colonialismo, tem sido tema de muitos dos filmes exibidos e premiados pelo FESPACO – Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou –, maior e mais antiga festa do cinema em África, que acontece em Ouagadougou, Burkina Faso, desde 1969, a fim de estimular a promoção e discussão de filmes negros, realizados em todo o continente africano e em seus territórios diaspóricos, por pessoas africanas e afrodiaspóricas. Neste sentido, para esta comunicação oral, proponho trazer um breve levantamento a respeito dos filmes exibidos durante as edições do FESPACO, que tratam da questão das migrações (forçadas) em relação as fronteiras que foram sendo inventadas ao longo dos processos diaspóricos identificados por Goli Guerreiro (2009). Para tanto, proponho identificar os conceitos de migração e fronteira atribuídos ao continente-África, na intenção de traçar um breve apontamento sobre como o cinema negro africano apresentado em tal festival tem retratado estes fluxos.

A "digital" do cinema analógico sobre o povo preto

Clementino Junior
(UNIRIO, Brasil)

O presente artigo reflete sobre a importância dos primeiros passos dados pelos pioneiros do que chamo de Cinema da Diáspora Africana, no século XX, onde a práxis cinematográfica e o acesso aos recursos para produzir filmes em busca de uma identidade negra e/ou africana eram distintas, tanto no Brasil no período da “Abertura”, no Caribe, assim como nas décadas de 60 e 70 nos países africanos pós-coloniais. Dialogarei revendo destaques das questões levantadas pelos participantes dos debates cineclubistas do curso realizado pelo CAN – Cineclube Atlântico Negro sobre essa cinematografia, em diálogo com os conceitos trazidos por Stuart Hall sobre as representações “dessa África” no cinema caribenho, e com a epistemologia da existência de Milton Santos. O artigo tratará das seguintes etapas: proposta do curso; os corpos negros à serviço da branquitude no cinema brasileiro; as “brechas” para um cinema pós-colonial preto e crítico nos países africanos francófonos; o cinema feito por pretos e a globalização; e o legado deste fazer cinematográfico para as futuras gerações.

Para um terceiro cinema feminista latino americano

Maíra Tristão

(NOVA-FCSH, Portugal)

-

A partir de uma análise estética e social dos filmes *Feminino Plural* (Vera de Figueiredo, Brasil, 1976), *De Cierta Manera* (Sara Gómez, Cuba, 1974) e *Cosas de Mujeres* (Rosa Martha Fernández, México, 1977), precursoras de um cinema de gênero na América Latina "terceiro mundista", este estudo aborda possibilidades de conexão entre estudos pós-coloniais, cinema contemporâneo e estudos feministas, com ênfase no contexto cinematográfico latino-americano da década de 1970. A ausência da participação dessas cineastas na história tradicional e na teoria do Terceiro Cinema na América Latina coloca em debate as próprias questões decoloniais elaboradas no Manifesto Hacia un Tercer Cine (Solanas e Getino, 1969), porém, neste momento tratado dentro de uma abordagem e reflexão interdisciplinar. Para apresentação desta comunicação apresento como método uma cartografia visual destes três filmes, enfatizando as marcas de uma militância em busca de um rompimento de um pensamento hegemônico de dominação masculina e estereótipos de feminilidade. Falar em cinema por/sobre mulheres em um período onde as lutas sociais pulsavam, coloca em análise narrativas cinematográficas de um contra-cinema (Mulvey, 2011) e a necessidade de ampliar olhares, tempos e espaços na frente e atrás do ecrã. Nesse sentido, torna-se relevante a apresentação de um Manifesto do Terceiro Cinema Feminista, destacando o posicionamento estético e social destas obras.

Interatividade e não linearidade - As fronteiras entre o *i-doc* e o *Webdoc*

Lilian França

(UFS, Brasil)

-

Por meio de sua interface gráfica, a web abriu espaço para dar ao documentário um novo status, desta feita, mediado pelas tecnologias digitais, e, “[...] o certo é que as tecnologias são um elemento fundamental para se afirmarem, renovarem e concretizarem diversas estéticas e diferentes modos de representação” (PENAFRIA, 2013: 150). No caso do *i-doc* e do *webdoc* a web permite a reunião dos elementos específicos dos filmes não ficcionais articulados à uma série de ferramentas da internet, unindo interatividade e não-linearidade para a produção de uma narrativa de outra natureza, formada por vozes que ora se completam, ora divergem. Em ambos os casos, o formato ainda se encontra em processo de desenvolvimento, uma vez que o pressuposto de interatividade, muitas vezes, resume-se à uma estrutura hipertextual na qual são inseridos vídeos ou links para vídeos. No entender de Bole e Mal (2014), o uso da interatividade ao se contar uma história é, ainda, incomum. Aston e Gaudenzi (2012), Nash, Hight e Summerhayes (2014), Soar (2014), Wolf (2018), discutem os limites e as possibilidades da interface entre web e os documentários. A presente pesquisa tem por objetivo realizar um levantamento através da archival research nos sites *i-doc*, ifda DocLab e MIT/Dacbase: acerca dos tipos de narrativa utilizados e os graus de não-linearidade.

A construção da subjetividade em webdocumentários: uma análise sobre Rio de Janeiro – Autorretratos

Rafael Valles

(PUCRS-Brasil)

-

Neste trabalho, pretendo analisar algumas premissas sobre o que se constitui como webdocumentário. Para isso, parto do pressuposto de que o webdocumentário afirma-se como “um filme interativo que mistura fotografias, vídeos, sons, textos, mapas e elementos gráficos, associados às potencialidades da web participativa (fóruns sociais, chat, geolocalização, bases de dados, etc.)” (BOLKA; GANTIER, 2011: 119, tradução nossa). Os webdocumentários têm a tendência de estar inseridos em projetos transmídia, em narrativas que se afirmam na convergência de diversas mídias, como é o caso do uso de plataformas digitais, vídeos, fotografias, infográficos e animações, inseridos numa mesma página web e numa mesma concepção estética. É através destas convergências que também se constroem novos processos de subjetividade e novos caminhos para os autores elaborarem as suas narrativas. Como estudo de caso, buscarei analisar o projeto Rio de Janeiro – Autorretratos (Marcelo Bauer, 2011), que retrata um grupo de jovens fotógrafos, nascidos na favela da Maré, que se formaram na Escola de Fotógrafos Populares da Maré, assim como o contato com as pessoas que eles retrataram nessa mesma região da cidade do Rio de Janeiro. Neste webdocumentário, é possível conhecer o trabalho fotográfico de AF Rodrigues, Ratão Diniz e Jaqueline Félix e, ainda, ficar sabendo de que forma a fotografia alterou as suas trajetórias de vida e a relação que estabeleceram com a comunidade e o local onde vivem.

Estratégias de desenvolvimento de roteiro, narrativa e personagens e o realismo de confronto em *Boyhood* e

Entre les murs

Marcela Amaral

(UERJ, Brasil)

O artigo propõe investigar os processos de produção do realismo em dois filmes onde o os métodos de roteirização e conjuntamente, a construção dos personagens, se dão de forma contínua, desde a preparação até o fim das filmagens; permitindo com isso, um distinto “aproveitamento” da realidade pró-fílmica. *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) é uma produção de 12 anos, durante os quais elenco e equipe se reuniam uma ou duas vezes por ano para as filmagens, enquanto o roteiro ia sendo desenvolvido. A narrativa fílmica passava então a aproveitar particularmente as mudanças físicas dos atores para as histórias dos personagens. *Entre les murs* ganhou forma a partir de workshops com os atores (não profissionais), escolhidos entre os estudantes de uma escola pública, e que ajudaram a compor os personagens fictícios com elementos das suas experiências de vida; contudo, nenhum deles interpreta a si mesmo. Em ambos os casos, observa-se a “justaposição” entre os processos de criação e produção, promovendo um “deslocamento” da etapa de roteirização, uma vez que ele só é completado durante as gravações, ou mesmo posteriormente. Observa-se ainda o que chamamos de “realismo de confronto”, que é a abertura que esses filmes apresentam para a imprevisibilidade do “evento de verdade” (NAGIB, 2011), ao colocarem em “colisão”, atores e personagens; realidade e ficção, narrativa e evento. Propõe-se investigar a partir disso, o possível intuito desses filmes de alterar o nível de realismo que reproduzem.

A viagem do gigante: da ideia ao ecrã

Nélia Cruz

(CLEPUL / CEaul, Portugal)

Pensar sobre o trabalho de escrita de guião é indagar sobre um acto de partilha, de intertextualidade, de comunicação. Este ensaio habita a proposição base da minha investigação de doutoramento: o guião audiovisual como representação de uma possibilidade narrativa. Surge também na sequência do desenvolvimento e aplicação da terminologia proposta por Ian W. Macdonald de “Screen Idea” (2013). Assim, partindo da desconstrução do processo de criação do guião, escrito por mim, da curta-metragem de animação *O Gigante* (Cruz, 2012), verificar-se-á de que forma o sensível, o vivido e a figuração reeditam a equação da criatividade, revelando o guião como um espaço de diálogo inter-semiótico, na perseguição e materialização de uma ideia pensada para um ecrã (screen idea) integrada numa prática plurivocal. Há no processo de escrita do guião o fruir de uma antecipação do prazer. Quando se escreve o texto imagina-se o prazer que será transformá-lo numa narrativa fílmica. Pressente-se que o guião não pode apenas viver num texto escrito, ele necessita de ter em si uma energia específica que lhe permita viver num outro ambiente textual. Sabemos que numa aproximação ao texto existem vários caminhos que podemos seguir, abertos pelo texto, que na sua configuração semiótica é, também ele, uma amálgama de realidade/sonho/afectos. Afirmava Jean-Claude Carrière que escrever para um filme é já filmar. E esta escrita, o guião é isso mesmo, ele conta uma história, mostrando-a insinuantemente.

G

16 maio

10h15 — 12h00

Materialidades e ofícios no cinema português: estilistas, figurinistas e diretores de arte ao longo da história

Caterina Cucinotta

(IHC-NOVA FCSH, Portugal)

Construindo a história dos figurinos e dos figurinistas do cinema português, sabemos que o ponto de ruptura entre uma visão mais simplista do departamento e uma visão complexificada e profissionalizante ocorreu com a chegada no mundo do trabalho de Jasmim de Matos em 1974. Antes de Jasmim e do Cinema Novo, a própria história do cinema nacional tinha conhecido uma vaga importante como a das Comédias á portuguesa, porém é de constatar que em termos de figurinos e figurinistas de cinema, a verdadeira profissionalização do ofício aconteceu só depois do 25 de Abril. Ainda assim, existem nomes de personalidades ainda hoje lembrados os quais construíram a história da parte visual dos filmes desde os anos 1930 até os anos 1960: Paiva, Alberto Anahory, Pinto de Campos e Helena Roque Gameiro são uns dos mais importantes. Cada um deles precisa, a sua maneira, de ser conhecido e reconhecido como figurinista de cinema e nos, investigadores, críticos e cinéfilos necessitamos de conhecer esta história menor para que a grande história do cinema se torne completa. Quando em 1974, Jasmim de Matos voltou de Londres, onde tinha estudado pintura, para Lisboa, começou a tradição do ofício do figurinista de cinema em Portugal. Com esta comunicação vamos evidenciar as diferenças entre a primeira vaga de figurinistas que povoaram as comédias a portuguesa, a segunda vaga inaugurada por Jasmim até chegar á época contemporânea onde a maioria de figurinistas que trabalham em Portugal são mulheres.

Entre a técnica e a poética: o processo criativo materializador da direção de arte

Nívea Faria Souza

(FACHA / UNESA, Brasil)

O processo de materialização de uma obra cênica é de natureza coletiva, seu desenvolvimento se dá pela atuação conjunta de equipes que funcionam como um engenho que expande o pensamento criativo. É através dos diálogos e as relações entre conjuntos de sujeitos, associados a pesquisas, estudos e cultura que elementos aparentemente apartados se encontram, permitindo as interações em rede. A direção de arte trabalha como uma espécie de catalisadora de conceitos para a construção visual de uma obra, pois precisa transformar em símbolos ideias e texto, além de materializá-los. A direção de arte busca elementos que fundamentem a representação simbólica de um texto, uma relação simbólica intencional, derivada do processo criativo do profissional e da equipe de arte. O desenvolvimento criativo do setor passa por uma espécie de sistematização, entre texto e a materialização existe um estágio mediano do processo que é a criação. A sistematização desse processo criativo pode ser dividida em etapas, a imersão, pesquisa da obra, análise do texto, decupagem, ideação e síntese, e por fim, a materialização e o emprego à cena. Neste trabalho, a partir de uma abrangente pesquisa e entrevistas com profissionais da área, pretende-se refletir sobre o desenvolvimento do diálogo estético e o processo de criação de um projeto em direção de arte, tendo como foco a utilização de recursos iconográficos, colagens e “livros de artistas” como meios de estudos e percursos de trabalho.

Tinha sangue por todo lado. Cor e espaço como artifício e presença em *Mate-me Por Favor*

Tainá Xavier
(UNILA / UFF, Brasil)

Mate-me Por Favor (2015) é o longa-metragem de estreia da diretora Anita Rocha da Silveira. O filme opera uma visualidade anti-naturalista baseada no tratamento planificador do espaço e na criação de um sistema cromático preciso para apresentar uma adolescente de 15 anos, abalada por assassinatos misteriosos que a fascinam e perturbam uma suposta ordem natural do desejo. Nessa operação, a imagem obtida é marcada por uma alta dose de artifício, cujo “excesso” é apontado negativamente na recepção crítica do filme no Brasil. A especial atenção à forma em *Mate-me Por Favor* convoca uma experiência estética de produção de presença, nos termos de Gumbrecht. Quando o crítico reclama a falta de elementos para interpretação e afirma que no filme “a arte é adereço, é pintura de cores”, parte do pressuposto da cultura do sentido e nega a experiência de deixar-se arrebatado pela forma. Tal desprezo pelo adereço e pela cor em si dialoga com o processo a que David Bachelor intitulou “cromofobia”: preconceito e eliminação da cor na cultura ocidental desde a Antiguidade, a partir de um entendimento da cor como superficial, dispensável, ou própria a um “outro”, em geral, o feminino, o primitivo. A partir de conceitos como artifício, presença e cromofobia, este artigo busca apresentar uma forma de olhar/sentir *Mate-me Por Favor* que parta de um exame da materialidade profílica como chave de acesso a uma sensibilidade contemporânea expressa na imagem.

Films from the industrialization: the case of the Fundo de Fomento de Exportação, Portugal, 1950s-1970s

Emília Margarida Marques
(CRIA / ISCTE-IUL, Portugal)

While it is admittedly difficult to define, circumscribe and categorize the myriad films that have arisen outside the realms of art, authorship or cultural industries (cf. Stremmel 2009; Zimmermann 2009), a common trait is that all of them involved some kind of appropriation of film by people or institutions located outside of the cinema field itself. Hence Prelinger (2006) put forward the idea of 'sponsored film' as a main working basis. It can therefore be proposed that the diversity and complexity of contexts and processes of appropriation behind these films is the source of our classificatory pains regarding them. Here, I discuss the notion of "films from the industrialization" to examine the diverse, interconnected and intersecting uses of cinema by industrial companies, business associations, and state agencies in the frame of the 1950s-70s Portuguese industrialization path. I particularly focus on the Fundo de Fomento de Exportação (the state export promotion office), perusing both archival sources and films that were commissioned or sponsored by the Fundo.

I suggest that, by highlighting the key historical and societal process ultimately behind a wide range of "other films", the idea of "films from the industrialization" can add to our knowledge of the films themselves, their contexts, contents and uses, as well as to their mobilization as valuable documents, particularly in what pertains to the usually less studied ideological and cultural sides of industrialization.

Transferring labor-related knowledge in the cybernetic age: Notes on some audiovisual databases of occupational training

Guilherme Machado
(Paris 3, França / JWGU, Alemanha)

This paper will tackle two strategies to produce safety and health through the use of film in the industrial context. The first, which I call a governance strategy, concerns the use of images for the fixation of behavioral norms and cognitive models to be disseminated within organizations and stored to allow the perpetuation of expertise over time and between generations of workers. The second, which I call a technique of self-design, concerns meetings of workers organized by ergonomists, in which previously recorded images presenting the teams' working attitudes and postures are called upon to provoke debates and self-consciousness on actual reckless behavior; the aim is to provoke, through self-observation, a collective discourse on the work practice and on new cautious attitudes to be conceived and assumed collectively. While the first method reflects a vertical structure of power, with the production and release of standards, the second reflects a more horizontal structure, with a collective participation in the production of knowledge. In both cases, however, the images make possible the construction of adequate behavior and cognitive models for teams of workers. The aim of this paper is to launch a debate on how the production and circulation of images can integrate strategies of production of bodies physically and mentally adapted to the industrial productivity. The cinematic examples discussed will be taken from French companies of the 20th century.

Amateur industrial films from West Germany – The case of “The Filming Baker’s Wife” Elisabeth Wilms

Alexander Stark
(PUM / JWGU, Alemanha)

This paper shifts the focus away from high value industrial films and their well-known production companies to the lower financial end of film production. It focuses on the case of Elisabeth Wilms (1905-1981), a filmmaker from Dortmund, Germany, who started filming as a hobby in 1941. After the end of the Second World War she succeeded in establishing herself as a producer of commissioned films while keeping the “amateur filmmaker” label and her day job in the family owned bakery and grocery store. Wilms worked for diverse customers during the following decades, but industrial film production long formed the financial backbone of her activities. She completed 28 industrial films during her lifetime, which she shot for various companies and purposes. I take a closer look at her work methods and films to examine the particularities of her case, which, amongst other things, bring to the fore the interconnections between amateur and sponsored filmmaking: In her effort to work as a one-woman-company and to assert herself as an inexpensive amateur, she was able to cover a low budget niche in industrial filmmaking, which wasn’t profitable for larger production companies. Her films, niche products themselves, only circulated in a small number of copies. Her case also sheds light on how both filmmakers and film commissioners were often amateurs in the film business – a fact that gained little attention in previous research, but often had a huge impact on the film production process.

Fábricas – o lugar do sujeito no trabalho coletivo

Adriana Cursino
(UC3M / IE University, Espanha)

Vidrios Partidos (2012, Víctor Erice) e *Memorándum* (2013, Juan Millares) são documentários que se apropriam de imagens sobre trabalho industrial feitas do início do século XX. Os filmes nos levam a refletir sobre crises econômicas e sociais, mudanças nos processos de produção e efeitos nas vidas dos trabalhadores. São retratos de mundo que lançam olhar retroativo para o trabalho coletivo, que outrora representou paradigma de desenvolvimento e hoje tende a tornar-se memória histórica. *Vidrios Partidos* foi filmado na fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela, em Guimarães, ativa de 1845 a 2002. Para Erice a fábrica era como um “Titanic submerso, imenso, abandonado, com alguns vestígios de vida (...)”. A partir de fotografia encontrada no antigo refeitório e entrevistas roteirizou relatos e selecionou personagens para retratar experiências de vida. *Memorándum* apropria-se do institucional feito para *Westinghouse, Girls Taking Time Checks* (1904, Billy Bitzer), para ensaiar com voz *off* uma história de amor entre uma das 200 trabalhadoras e um funcionário sufocado pelos princípios tayloristas. Qual o lugar do sujeito nas experiências de trabalho coletivo? Como vidas podem ser moldadas por ideias de nação? Os filmes promovem reflexão sobre modo de trabalho representativo do paradigma de desenvolvimento.

Documentários e paisagens sonoras: experimentações em territórios sertanejos

Juliana Michaello Dias

(UFAL, Brasil)

-

O trabalho discute a importância da paisagem sonora enquanto produtora de sentidos no cinema documental, analisando a sonoridade enquanto aspecto cultural capaz de ativar interpretações não imediatas no discurso fílmico. Ainda que a questão sonora esteja presente como aspecto fundamental da linguagem ficcional e documental desde os primórdios do cinema, há certa prevalência da imagem sobre o som na maior parte dos discursos produzidos através das narrativas audiovisuais. No artigo pretendemos discutir as possibilidades trazidas por uma abordagem na qual, em meio ao discurso documental, a sonoridade se apresenta enquanto matéria fundamental. Para discutir a fundo essa questão, analisaremos a noção de documentário sonoro a partir da experiência de produção de três filmes, resultados de pesquisa intitulada “Mapeamento sonoro do Sertão alagoano”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Nordesteanças. No tratamento dado ao material mapeado na pesquisa, ora o som é ampliado pelas fontes de captação, onde destacamos a interferência de microfones, fones e equalização na percepção auditiva, ora é colocado para o ouvinte de maneira próxima em contraste a imagens distantes de um mesmo local. Há desde disjunções a mudanças de foco, ampliações, contrastes e simbioses entre imagens e sonoridades, numa tentativa de compor um discurso sobre o audível através das experiências sensíveis. O artigo pretende evidenciar e discutir, as possibilidades desta forma de propor o cinema documental.

Identidade e cinema: o rol do galego na construción dunha identidade cinematográfica galega propia

Brais Romero Suárez
(USC, Espanha)

A Lei 6/1999 do Audiovisual define como un dos principios xerais da actividade audiovisual, no seu punto 4.b, “a promoción e difusión da cultura e normalización da lingua galega, así como a defensa da identidade galega”. Identidade e lingua vincúlanse no que é o primeiro texto legal que busca regularizar o audiovisual galego. Este primeiro fito é continuado pola creación de liñas de axudas para o cinema nas que se fai fincapé no idioma como elemento importante, polo que nos fai pensar que idioma e identidade son, para o cinema galego, dous conceptos que camiñan xuntos. Esta comunicación busca, partindo da orixe do termo identidade nos textos de Hall e Bauman, definir o rol que ten o idioma na construción dunha identidade nacional para, posteriormente, aplicalo ao caso galego, concretamente, á relación entre cinema, lingua e identidade. Ademais, a análise dos autores, teóricos e críticos e da evolución da linguaxe legal das bases das axudas ao cinema permitirá inferir cara onde se dirixe esa identidade galega: cara a consagración ou cara a desaparición?

Un modelo simple para el sonido cinematográfico

Alberto José Canán
(BUAP, México / USMB, França)

Utilizaremos los conceptos de ilusión e imaginación estéticas en relación con el montaje extendiéndolos al sonido fílmico, así el sonido deviene un análogo al montaje de imágenes. Kuleshov mostró que el simple montaje de dos planos fílmicos genera un significado que no está contenido en ninguno de los planos montados. Partiendo de dos planos, formalizamos el contenido dramático de cada plano considerándolo una ilusión estética. El plano 1 genera su contenido dramático A (ahí está un hombre), el plano 2 genera su contenido dramático B (ahí hay comida). A y B corresponden a lo que sí se ve en ellos pero se sabe que A y B no son el registro de una realidad sino cada uno el registro de una escenificación. A y B son pensamientos con una base sensorial dada por escenificaciones: ilusiones estéticas. Con base en A y B el espectador genera la cláusula T (el hombre ve la comida y tiene ganas de comerla) que es el significado inducido por el montaje. T no corresponde a nada que sea vea en los planos, es mero pensamiento (Bordwell): T no es una ilusión estética sino una imaginación estética. Aplicamos el modelo a la ilusión estética visual generada por un plano y la ilusión estética auditiva generada por el sonido acompañante. Ambas ilusiones inducen una imaginación estética: un plano muestra una mujer desapareciendo en un callejón oscuro (A), se escucha un grito femenino (B), el espectador piensa que algo le ocurrió (T). Con este modelo pasamos a los diálogos y al sonido no diegético.

Actos de Contrição

Paulo Cunha

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

-

Produzidos no pós-Revolução de Abril, *Adeus, até ao meu regresso* (António-Pedro Vasconcelos, 1974) e *Acto dos Feitos da Guiné* (Fernando Matos Silva, 1980) são dois filmes que abordam o legado colonial português através de imagens e discursos produzidos durante o Estado Novo: o filme de Vasconcelos usa imagens de arquivo da televisão portuguesa com as célebres mensagens de Natal dos soldados portugueses mobilizados na Guerra Colonial; o filme de Matos Silva usa imagens de arquivo dos Serviços Cartográficos do Exército, captadas pelo próprio realizador também mobilizado para o conflito armado na Guiné-Bissau. Interessa-me questionar criticamente o processo de acção destas obras como tentativas de desconstrução de uma narrativa histórica através da linguagem cinematográfica. Através de uma análise dos elementos verbais (narração, diálogos) e visuais (enquadramento, montagem, mise-en-scène), pretendo contribuir para uma reflexão sobre que tipo de imagens e discursos são construídos por estes filmes: pós-coloniais, descoloniais ou anti-coloniais?

Constelações filmicas: fantasmagorias sociais no cinema ibero-americano

Mariana Souto
(USP, Brasil)

Tendo como base a noção de “constelação filmica” como forma de operacionalização de uma pesquisa comparatista no cinema, procedemos a uma análise da presença de fantasmagorias nos cinemas ibero-americanos, tendo como âncora o filme *A Mulher Sem Cabeça* (Lucrecia Martel, 2008), que se expande em possibilidades interpretativas na relação com outras obras. Pensar num *corpus* como constelação favorece uma concepção relacional, que vê diálogos, tensões e afinidades entre as obras, colocando-as em relação de alteridade umas com as outras. A metáfora, que buscamos tanto na astronomia como em Walter Benjamin, caracteriza-se pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas que se iluminam mutuamente. Nessa constelação, situamos o filme de Martel junto a obras contemporâneas de Lisandro Alonso, Kleber Mendonça e Pedro Costa. Trata-se não exatamente de fantasmas presente nas tramas dos filmes, mas de uma maneira de filmar assombrada, que por vezes aciona convenções do filme de horror para dar conta da experiência social em tempos turbulentos. Destacamos, nesses filmes, a filmagem de outros de classe e de raça ora como vultos, sombras ou espectros ora com seus corpos fragmentados ou decapitados pela composição. São figuras relegadas, ao mesmo tempo, às margens da história e dos enquadramentos. Os filmes constelados remetem a questões de classe ou vivências coloniais violentas, traumas do passado nunca superados em países como Brasil, Argentina e Portugal.

Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal

Arthur Lins
(UFF, Brasil)

No filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, a música, em sua estreita relação com as paisagens sonoras de Ceilândia, é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas, e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir. Neste ensaio, pretendemos levantar algumas questões sobre a figuração do som no filme, além de refletir sobre as possibilidades políticas na constituição de um comum e uma multidão que podem atravessar criativamente o cinema contemporâneo brasileiro, em suas escolhas estéticas e suas preocupações históricas. Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (HARDT, 2004, 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido. Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum. É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto Fica* age como filme-militante e subversivo.

O cinema ao vivo: definições e possibilidades

Marta Pinho Alves

(CIEF / ESE-IPS, Portugal)

-

O cinema ao vivo consiste num espetáculo ao vivo de criação e apresentação de imagens em movimento, para uma audiência, em tempo real. Neste, diferentemente do que ocorre no cinema convencional, as imagens não têm um ordenamento pré-determinado, mas antes são organizadas e alinhadas no curso da sua exibição. O cineasta torna-se num *performer* que, durante a apresentação, atua perante a audiência, manipulando e construindo o filme ao vivo. Este partilha o seu espaço de atuação com artistas de diferentes áreas, que participam também da construção do espetáculo, e com os espectadores, que abandonam a sua habitual postura passiva para passar a interagir com o filme. Nestas apresentações mesclam-se cinema narrativo e não narrativo, imagens e música gravada e ao vivo e artes performativas: num mesmo evento são integradas múltiplas expressões artísticas diferentes ultrapassando-se, assim, as fronteiras da experiência cinematográfica comum e caminhando no sentido da ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* ('Arte Total'). As características do cinema ao vivo apontam, assim, para uma noção de transdisciplinaridade – ou 'transmedialidade' – que origina o debate acerca do lugar da sua integração dentro do espectro das artes ou dos media. A presente comunicação procura mapear e analisar distintas manifestações de cinema ao vivo e identificar os seus modos fundamentais de expressão contemporânea.

Between real and virtual - A study on the artistic potentialities of virtual reality systems

Rogério Bordini

(Unicamp, Brasil)

-

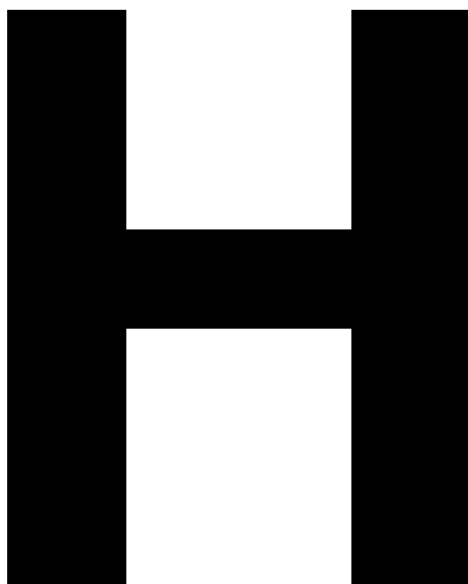
Just as photography and film went through periods of experimentation and doubts between scientists and artists until they were consolidated as artistic media, virtual reality devices (VR) will also have their natural time of maturation until they find their own ways as means of artistic creation. Although experiments with VR systems are still subject to uncertainties among artists in relation to their authenticity as a form of artwork creation, it is possible to perceive that the technology presents potential enough to bring new possibilities of relation with the artistic object, by its elements of immersion and interaction. On the other hand, due to the fact that this is a recent digital technology, it is necessary to explore its totality to understand its creative limits. To do so, this work promotes a discussion about the technical potentialities that virtual reality systems can offer artists in the creation of aesthetic and significant experiences.

Ficção no Youtube: a autenticidade como efeito e estratégia narrativa

Francisco Merino

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Passaram mais de dez anos desde o lançamento do Youtube e, em certa medida, está ainda por fazer uma análise exaustiva do seu impacto no estilo e nos processos de narração. As consequências desta plataforma no ecossistema mediático têm sido habitualmente estudadas sob a lente das Teorias dos Media, que tende a realçar a cultura participativa, a pluridiscursividade e até as patologias da democracia contemporânea, enquanto que as suas fórmulas, formatos e géneros narrativos permanecem indefinidos, transitórios e, sobretudo, continuam a furta-se a análises assentes na especificidade dos modelos de narração. A lógica funcional do Youtube parece privilegiar modalidades de representação fortemente vinculadas à discursivização da experiência subjetiva, até mesmo em produtos manifestamente ficcionais, e promover uma ideia de realismo que conjuga o vlogging e a herança da reality television. Tendo como objeto de análise um *corpus* restrito e, simultaneamente, diversificado de webséries de ficção, tentaremos identificar e definir o que classificamos como o efeito da autenticidade, um modelo de representação do real em que esta plataforma se tem especializado e a que a ficção não estará de todo imune. Procuraremos integrar os padrões narrativos e estilísticos que contribuem para o desenvolvimento deste efeito no âmbito das estratégias tradicionais da representação realista e, simultaneamente, identificar a sua especificidade no seio dos modelos diegéticos nativos do digital.



16 maio

16h00 — 17h45

Filmar palavras: materialidade e reflexividade da escrita em *Journal d'un curé de campagne*

Bruno Fontes

(CLP-UC, Portugal)

Apesar de a sua aproximação fílmica ser marcadamente não literária, quando comparada com a de Jean-Luc Godard, Robert Bresson defende, nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, que o cinema é “uma escrita com imagens em movimento e sons”. Este aparente paradoxo, também notado por Sontag (2004), levou a autora a afirmar que a forma fílmica do cineasta, mais do que um expediente visual, é fundamentalmente o seu modo característico de narração, ou seja, é o recurso que conta as histórias dos seus filmes. Esta situação é bastante evidente em *Journal d'un curé de campagne* (1951), um filme onde a palavra escrita é de tal modo importante que em vários momentos é o único elemento presente no enquadramento, mas também onde a relação entre palavra e autoria é anunciada desde o genérico inicial. Por conseguinte, esta comunicação pretende apresentar o filme enquanto um ato de escrita, embora, no seguimento de Bazin (1991), emancipando-se das noções dos adaptation studies e expondo uma visão “não literária” do papel da escrita, que será entendida enquanto materialidade do próprio filme. Notar-se-á ainda a relação da escrita com a(s) voz(es), propondo-as enquanto palavras audíveis, e defendendo que, mesmo quando não existe texto, estamos ainda perante um regime de escrita. Será então comprovado como este modelo reflexivo, no qual a forma da obra de arte está presente de modo enfático (Stam, 1992), é o veículo para preencher magnificamente as prescrições de Astruc (1992) sobre a *caméra-stylo*.

Uma questão de identidade? A paisagem sonora transmontana no cinema português

Tiago Fernandes

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

O território transmontano constitui uma paisagem repleta de tradições e comunidades com uma maneira única de ouvir o mundo que tem merecido, nas últimas décadas, uma atenção particular na história do cinema português. Contudo, os aspetos visuais acabam por ter todo o protagonismo em relação a outros aspetos que também compõem essa paisagem, nomeadamente, a sua camada sonora. A partir da análise dos filmes *Trás-os-Montes* (1976, Margarida Cordeiro e António Reis) e *Portugal – Um dia de Cada Vez* (2015, João Canijo e Anabela Moreira), pretendo analisar e refletir sobre a singularidade e relevo antropológico da paisagem sonora transmontana enquanto experiência transcendente e impermeável à passagem do tempo. Independentemente das evoluções técnicas e das transformações sociais que, naturalmente, ocorreram em quase quatro décadas que separam as duas obras, interessa-me, acima de tudo, compreender de que forma os elementos sonoros da paisagem contribuem para a construção de uma determinada identidade regional. Adicionalmente, esta apresentação pretende dar um contributo para o estado da arte dos estudos de som no cinema português que, frequentemente, são desvalorizados na produção historiográfica.

Prácticas sonoras en el cine portugués contemporáneo (2000-2018)

Vanja Milena Munjin Paiva

(UNL, Portugal)

-

La presente ponencia se centra en el estudio sobre las prácticas sonoras dentro del cine portugués contemporáneo (2000-2018) por medio de la pregunta por la función política que cumplen a nivel de la forma cinematográfica “lo que canta, lo que suena, lo que habla” (QUIGNARD, 1996). Proponiéndose la idea de un fuera de campo sonoro referido a aquello que los filmes no pueden o no buscan representar visualmente pero añaden, refieren o construyen sonoramente. La banda sonora caboverdiana de *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) cuya letra habla precisamente de alguien que se va a Lisboa a trabajar mientras vemos retratados a los habitantes del barrio negro lisboeta de las Fontainhas, los hombres que entrenan el canto de sus pájaros en plena crisis económica de Portugal en *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015) o la disonancia sonora de la composición de António de Sousa Dias para *Natureza Morta* (Susana de Sousa Dias, 2005) que construye la sensación de terror que la directora logra reencuadrar en los registro del régimen dictatorial de Salazar o el doblaje de João Pedro Rodrigues sobre la voz de su protagonista en vías de transformación espiritual y corporal en *O ornitólogo* (João Pedro Rodrigues, 2016) serían ejemplos donde la construcción sonora del filme apela a un gesto propiamente político, en el sentido de política como lugar de lo común (NANCY, 1998/2003), de los comunes (RANCIÈRE, 2011) o de la comunidad (ESPOSITO, 2007; AGAMBEN, 1996).

O Cine Jornal Brasileiro e a política externa do Estado Novo

Alvaro Americano
(CIAC-UAlg, Portugal)

A presente proposta faz parte da pesquisa de doutoramento na Universidade do Algarve “Cinema, Propaganda e Poder: O Cine Jornal Brasileiro (CJB) na Era Vargas”, que investiga o CJB como um dos instrumentos estratégicos usados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda para a divulgação dos valores e objetivos do “Estado Novo”. O cinejornal foi utilizado na articulação e implementação da ideologia estadonovista, através da construção do diálogo que permitiu a aproximação do poder e a sociedade, na busca de convencimento sobre a importância da constituição dos pilares da nação brasileira sob a tutela do regime. Entre os assuntos abordados nas edições do CJB está a política externa do governo Getúlio Vargas relacionada à importância assumida – ou presumida - do país entre as nações, a defesa de uma geopolítica direcionada à formação de um bloco pan- americano, além das referências aos inimigos externos que ameaçavam o país no contexto da IIª Grande Guerra. Investigamos, através das edições do CJB, como foi apresentada a estratégia do Brasil para a aproximação com os demais países do cone sul da América, o alinhamento com a política externa dos Estados Unidos, especialmente após a declaração de guerra aos países do Eixo, e a decisão de enviar tropas para os combates ao lado dos Países Aliados.

La construcción de la imagen de la nueva España en el noticiario Jornal Português

Olivia Novoa Fernández e Mirian Tavares
(CIAC-Ualg, Portugal)

Entre otros instrumentos, los regímenes del S. XX se sirvieron de los noticiarios cinematográficos y los transformaron en vehículos persuasivos de refuerzo ideológico y construcción de su propia imagen a través de la fílmica. Los casos alemán e italiano son paradigmáticos del uso propagandístico del cine de no ficción, así como de los mecanismos de producción y control usados por los estados para tales fines. El caso portugués, menos visible, entraña complejidades relacionadas con su propio contexto sociohistórico. Si para Mussolini “La cinematografía è l’arma più forte”, en Portugal es conocida la anécdota sobre la supuesta perturbación que a Salazar le provocó el pase de la Revolución de Maio, película por antonomasia de la cinematografía propagandística lusa. Pese a su desconfianza, el dictador condescendió ante los proyectos cinematográficos de sus ideólogos, Ferro y Lopes Ribeiro, tales como el Jornal Português. De igual modo, el Estado Novo transigió y promovió, según convenía frente a los acontecimientos en el país vecino y mientras la coyuntura internacional lo permitió, las manifestaciones propagandísticas de carácter fascista. En nuestra comunicación abordaremos en la serie Jornal Português, el caso de las imágenes que testimonian el apoyo a la causa nacional, representativas de la legitimización del franquismo en el país vecino, se valieron de la narrativa ideológica falangista para transmitir la idea de una nueva España propicia al ya consolidado Estado Novo.

O celular e a algema: imagens de violência e conflitos de poder na realidade brasileira

Felipe Polydoro

(UnB, Brasil)

-

Partindo de registros em celular da violência urbana no Brasil e da noção de poder em Michel Foucault (1987), discutiremos essas imagens como expressão do conflito entre duas formas de poder: a) Um modo de dominação arcaico – vinculado ao passado colonial – e voltado ao controle social, baseado em violência física, tortura e encarceramento. b) Novas formas de dominação suaves e distribuídas, baseadas em tecnologias de controle, potencializadas com a disseminação do celular inclusive nas áreas periféricas. Conforme Pinheiro (1991, p. 48), durante todo o período republicano, o Estado e a elite brasileiros sempre se valeram de um regime de exceção paralelo, baseado em práticas repressivas ilegais como a tortura e a execução, “independentemente das garantias constitucionais”. Essas práticas recrudesceram-se ao longo os anos 1980 e 1990 como resposta à demanda da sociedade por uma postura mais dura das polícias visando à coibição do aumento exponencial nos índices de crimes como roubo e furto (CALDEIRA, 1997). A repressão calcada na violência convive dialeticamente com as “novas tecnologias de controle ao ar livre” (DELEUZE, 2010) típicas do universo da computação e dos meios digitais, um poder sutil e flexível que se dispersa entre os sujeitos. Essa “naturalização da vigilância como modo de olhar e prestar atenção na cultura contemporânea” (BRUNO, 2008, p. 49) materializa-se sobretudo no espalhamento das câmeras de segurança e nas imagens amadoras.

A história da eternidade: uma proposta de análise de esquemas de mise-en-scène

Bertrand Lira

(UFPB, Brasil)

-

Ao longo da história do cinema, diretores, isolados ou em grupos como integrantes de um movimento ou de uma escola, desenvolveram esquemas de encenação que conferiram a seus filmes uma aparência particular que remetia a um determinado estilo. No cinema contemporâneo, cineastas se identificam com determinados esquemas estilísticos já historicamente consolidados em algumas cinematografias e, por afinidade, lançam mão de estratégias de encenação para usá-las como veículos de suas narrativas. São escolhas técnicas, a exemplo do foco profundo, que permite, por exemplo, uma opção por uma encenação em profundidade, só possível, de forma deliberada, depois de 1925 com a produção de objetivas mais luminosas, já que a profundidade de campo nas imagens do primeiro cinema era uma determinante “natural” (Martin, 1990). Usaremos o conceito de estilo no sentido dado por Bordwell (2013: 17) como “um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme” que abrangem o domínio da cinematografia, mis-en-scène, montagem (edição) e o som para analisarmos A história da eternidade (2014), primeiro longa-metragem do cineasta pernambucano Camilo Cavalcante, onde identificamos esquemas de encenação em profundidade e uso de longos planos-sequência fixos, que o distancia do esquema clássico da montagem em continuidade intensiva largamente utilizado no cinema mainstream contemporâneo.

La representación auditiva de la subjetividad. La focalización perceptiva en Wonderstruck

Diana Ramahi-García

(UVigo, Espanha)

-

Las cuestiones asociadas al punto de vista que adopta un relato han ocupado tradicionalmente una posición central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura. En el caso del medio audiovisual, la doble dimensión expresiva —visual y sonora— del texto, el consiguiente desdoblamiento de la modalización de lo narrado —a través del saber, la mirada y la escucha— y la habitual disociación de dichos planos, han motivado, del mismo modo, que la focalización se haya convertido en un asunto de especial relevancia para la narratología audiovisual. La presente contribución se orienta al estudio de las estrategias fílmicas relacionadas con el punto de vista auditivo, aquel que plantea a priori mayores dificultades y parece haber recibido una menor atención académica, en la singular propuesta que al respecto constituye *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017), filme que se asienta narrativamente en el viaje físico y emocional de dos niños sin capacidad auditiva. Sostenemos así, y es objeto de este estudio verificarlo, que el relato modaliza lo narrado por la vía de su focalización a través de la escucha; y que en dicha modalización se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio cinematográfico.

Dos olhares possíveis: a metaimagem como proposta de intervenção do real em *Blabláblá* e *Manhã Cinzenta*

Natália Reis
(UFJF, Brasil)

"Are you talking to me?" – Modelos conversacionais na interpretação do cinema

Vítor Moura
(CEHUM-UMinho, Portugal)

Buscaremos analisar partindo do conceito de metaimagem desenvolvido por W.J.T. Mitchell em *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (1994), a inserção de imagens documentais na narrativa ficcional de duas experiências cinematográficas realizadas no período ditatorial no Brasil: *Blabláblá* (1968) de Andrea Tonacci e *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. Mitchell propõe a observação da metaimagem como método, partindo de um lugar onde "as imagens se revelam e se conhecem, onde refletem sobre as interseções de visualidade, linguagem e similaridade, onde se envolvem em especulações e teorias sobre sua própria natureza e história." (1994: 82). Sob a perspectiva de uma imagem reflexiva, pretendemos pensar a metaimagem enquanto um dos fatores envolvidos na construção de narrativas que tangenciam o real, ou seja, um gesto que desloca a captura de um momento histórico para dentro da ficção e confere a essas imagens uma face ambígua, nem uma coisa, nem outra, mas de sentido flutuante. Nesse gesto de assimilação tentamos mais uma proposição que uma questão, seria possível integrar a iconologia à historiografia do cinema brasileiro? Falando de si as imagens também contam histórias? A partir do processo de análise de alguns fragmentos que acreditamos se comportarem como metaimagens, buscaremos então compreender alguns dos aspectos da produção cinematográfica em um período histórico de censura e agitação política, seus percursos e limitações.

A proposta de que o cinema proporciona um tipo especial de intimidade entre emissor e recetor através de uma espécie de conversação sem interlocutor está presente nos modelos conversacionais que têm sido aplicados à experiência estética da ficção cinematográfica. Dois modelos destacam-se neste contexto: o Intencionalismo de Paul Grice e a Teoria da Pertinência de Dan Sperber e Deirdre Wilson. Ambos têm em comum a noção de que comunicar implica não apenas a transmissão de informação, mas igualmente o ato de tornar manifesta a intenção de transmitir essa informação, incluindo o modo em que essa transmissão é produzida e como deverá ser rececionada. O reconhecimento dessa intenção por parte do espectador pode ser relativamente simples como também pode envolver mecanismos de interpretação sofisticados que, uma vez consumados, podem produzir no espectador a impressão de um contacto privilegiado com o autor da obra. Nesta apresentação, propõe-se uma análise do modo como estes dois modelos têm sido aplicados na deteção das intenções, categoriais e autoriais, da obra cinematográfica, um levantamento dos problemas suscitados por essa aplicação, e uma salvaguarda de algumas das vantagens por eles sustentados: 1) uma explicação cognitivista, pertinente e muito plausível do cinema, assente no papel central desempenhado pela atribuição de estados mentais ao autor por parte do espectador; 2) a defesa de uma interpretação que preserve o respeito que sentimos pelo autor e por nós próprios.

Arame farpado, Europa Central: rasgando o uniforme e o céu de Berlim

Isabel Stein

(FCSH-UNL, Portugal)

-

Este *paper* pretende analisar comparativamente duas representações visuais de um mesmo evento: em 1961, o soldado Hans Conrad Schumann deserta do exército da República Democrática Alemã ao efetuar um salto para a Alemanha Ocidental sobre aquilo que viria a ser o Muro de Berlim – então um emaranhado de arame farpado. A ação foi capturada pela lente do fotógrafo Peter Leibing e tornou-se um foto-ícone da Guerra Fria – a imagem ficou conhecida internacionalmente como *Leap Into Freedom*. O vídeo feito pelo cameraman que aparece na fotografia de Leibing, porém, é completamente desconhecido. A partir das características particulares de cada um desses objetos específicos, e de cada um dos meios – a imagem estática e a imagem em movimento –, pretende-se compreender o processo de iconização da fotografia e o esquecimento do filme no espaço público da Guerra Fria. O que faz com que o salto capturado por Leibing tenha sido “para a liberdade”, enquanto esta mesma cena apreendida por outra câmera foi esquecida? A partir de propostas feitas por autores como Marie-José Mondzain, Michel de Certeau e Eduardo Cadava, sugere-se que os conceitos de suspensão e retenção são precisamente as chaves determinantes para que se entenda estes processos.

Eurospy: um caso limite no estudo do cinema e da história transnacional contemporânea

Rui Lopes

(IHC-NOVA / FCSH, Portugal)

-

Esta apresentação focar-se-á no potencial de um objeto de estudo praticamente por explorar: a vaga de cinema de espionagem europeu dos anos 60, quando a popularidade da série 007 se traduziu em centenas de filmes britânicos, espanhóis, franceses, italianos e/ou alemães do subgênero *Eusospy*. Estas obras são um objeto transnacional por excelência, seja ao nível da produção (a grande maioria eram coproduções com incentivos fiscais da CEE, rodadas em vários países e com equipas nacionalmente diversas), do discurso (imagens de múltiplos países, enredos sobre agentes que atravessavam fronteiras em nome de valores ou ameaças comuns), da circulação (os filmes eram distribuídos internacionalmente em grande escala, sendo transformados por diferentes lógicas de promoção, dobragem e censura) ou da receção (foram reapropriados por públicos diversos, especialmente obras que atravessaram a “cortina de ferro”). Não obstante, nem a “viragem transnacional” dos estudos de cinema (Bergfelder 2005; Ezra/Rowden 2006) nem a “viragem cultural” da história política contemporânea (Oliveira/Reis/Finney 2018), em particular da Guerra Fria (Jarausch/Ostermann/Etges 2017), ocorridas na última década e meia conduziram a uma análise aprofundada deste fenómeno de massas. A apresentação examinará os ângulos cegos que explicam essa ausência e argumentará que a investigação deste objeto pode não só contribuir para enriquecer os dois campos de estudo como para potenciar uma maior articulação entre eles.

***La grande illusion* e *La règle du jeu*:
Relações de classe e cidadania em tempo
de guerra**

Sérgio Bordalo e Sá
(INET-MD / FMH-UL, Portugal)

-
Feitas no final da década de 30, e com apenas dois anos a separá-las, estas duas obras-primas de Jean Renoir enfatizam o tema da guerra. Sendo parte da narrativa em *La grande illusion* (1937), que decorre numa prisão alemã na I Guerra Mundial, a guerra está sub-repticiamente presente em *La règle du jeu* (1939), realizado no mesmo ano do início da II Grande Guerra. A influência do que estava a acontecer no mundo exterior é muito relevante em ambos os filmes e condiciona as atitudes e comportamentos das personagens. Renoir referiu-se em várias entrevistas à morte progressiva de um certo tipo de fidalguia, no entanto, o respeito que ainda assim perdura entre os oficiais alemão e francês em *La grande illusion*, não existe mais em *La règle du jeu*, em que cada personagem está muito mais preocupada com si própria do que com os outros. A questão da cidadania está ligada à hierarquia subjacente às relações de classe, estando a nobreza acima do povo. No entanto, enquanto em *La grande illusion*, ainda há uma unificação entre as personagens em torno da mesma ideia de cidadania, quando todos entoam “A Marselhesa”, o mesmo não acontece em *La règle du jeu*, em que, antes de se verem como cidadãos, a maioria das personagens salientam o facto de serem membros nobiliárquicos. No cruzamento entre ficção e realidade, veremos como os filmes espelham o próprio percurso político de Renoir, que vai do optimismo à desilusão com o governo da Frente Popular em França.

A mulher, uma aventura da linguagem

Catarina Maia
(CEIS20-UC, Portugal)

-
No cinema de João César Monteiro, existe uma tensão permanente e irresolúvel entre a dimensão corpórea ou mundana das mulheres e uma outra que se poderia chamar imaterial. Este duplo movimento – o mesmo que atravessa toda a poesia trovadoresca – é determinante no desenho das relações amorosas na obra de Monteiro. Nesta comunicação, proponho-me explorar o simbolismo dos cabelos e do elemento aquático, quase sempre associado às mulheres jovens e à experiência amorosa/erótica, enquanto exemplos do modo como o realizador joga com os códigos da lírica trovadoresca e com o complexo rol de códigos e de preceitos que enformam a tradição cortês da *ars amatoria*.

Videoclip e estética do autêntico na cultura hip hop

Luís Nogueira

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

-

Género audiovisual tradicional e tendencialmente associado ao artifício técnico, ao esteticismo pop, ao hedonismo celebratório, ao frenesim rítmico ou ao cuidado plástico, o videoclip apresenta-se, na realidade, quando objeto de uma análise mais atenta, um meio de expressão criativa plural nas suas modalidades, motivações e valores. Um caso que nos parece extremamente relevante para uma reflexão sobre a diversidade do videoclip – e contrariando as expectativas e assunções mais comuns – é o da cultura hip hop. Em muitos dos videoclips associados a este género musical, é frequente encontrarmos signos de uma autenticidade que desde o início foi encarada como valor ético e como estratégia estética pelos seus criadores. Desde os anos 80, sobretudo, que esses signos estão presentes, seja em pioneiros como Afrika Bambaataa, Public Enemy ou NWA, seja nos inúmeros artistas que proliferaram em anos mais recentes, tanto em abordagens mais marginais quanto em propostas mais mainstream. Através da análise de um corpus quantitativamente significativo de obras, o objetivo do presente estudo consiste em ensaiar uma estética do autêntico no videoclip a partir deste género musical, de algum modo propondo uma aproximação ao discurso documental e às suas características.

Subjetividade em diferentes telas: Produção audiovisual para um Cinema Menor na periferia do Rio de Janeiro

Alita Sá Rego

(UERJ, Brasil)

-

Este texto desenvolve alguns conceitos que tratam da interface entre imagem em movimento e tecnologia de redes na produção de subjetividade no mundo atual. Apontaremos as transformações provocadas nas práticas de produção e distribuição das imagens em movimento a partir da intensificação da cultura digital, cartografando as formas como elas se apresentam nas diferentes plataformas. Verificaremos como os produtores de audiovisual da Baixada Fluminense, na periferia do Rio de Janeiro, se apropriam da tecnologia para inventar formas de resistência o universo das imagens em movimentos distribuídas pelas redes sociais on line a partir da ideia de um cinema menor. O conceito de cinema menor surgiu a partir do deslizamento do conceito de Literatura Menor, desenvolvido por Deleuze e Guattari no texto “Kafka, por uma Literatura Menor”. A Literatura Menor é produzida por uma minoria que se apropria dos recursos da Literatura maior, através de agenciamentos que exprimem novas formas de pensar, agir e sentir. Focaremos nos processos inventivos de produção no contexto pós-midiático, fortalecendo ferramentas teóricas sobre cultura digital, redes sociais, multimídia e audiovisual que complementam o processo experimental de produção, auxiliando na prática da problematização e na busca de soluções inventivas para os problemas encontrados no percurso. Utilizaremos conceitos de Deleuze, Guattari e Foucault, além da bibliografia específicas sobre tecnologia, cinema e cultura visual digital.

O tempo das Huacas: Musealização de corpos ameríndios e ativismo para contra-representações éticas e estéticas

Rui Mourão

(FCSH-UNL, Portugal)

-

In the Carmo Archaeological Museum (Lisbon), the mummified bodies of 2 members of the Chancay culture are exhibited inside glass display cases, in a room where a brief information plaque makes no mention of the ethical questions posed by human remains in museums' collections, particularly of those of Indigenous and colonized peoples. The bodies are surrounded by bookshelves with Archaeology and Anthropology literature, above which stands a row of portraits of 19th century archaeologists. The bodies thus occupy the vanishing point where all eyes meet - the othering gaze of 19th century archaeologists, as well as the eyes and camera lenses of museum visitors today. *O Tempo das Huacas* is a collaborative project created by Filipa Cordeiro and Rui Mourão, which arose from a sense of urgency to counter the silence around the exhibition of the bodies and the historical unbalances it sustains. The voices of the Chancay were most notoriously absent from the museum. We deemed it meaningful to listen to the positions of a plurality of Indigenous individuals from different communities. South-American Indigenous artists whose practices challenge the narrow representation of Indigeneity reproduced in European museums, were invited to produce videos taking a stand on the Carmo Museum display. A non-official guide was also created, containing texts by 5 museum experts and visual activists. Lastly, an activist performance took place in the museum and a website was created.



16 maio

18h00 — 19h45

Ofício de Censor: cortes a imagens, som, legendas

Ana Bela Moraes
(CEC-FLUL, Portugal)

Através do estudo dos mecanismos da censura impostos ao cinema, sobretudo longas-metragens estrangeiras mas também nacionais, em Portugal durante os anos da governação de Marcelo Caetano (finais de 1968-1971), pretende-se investigar como era efectuado o trabalho de censor. A presente investigação apoia-se no estudo dos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo. A informação produzida pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, durante o Estado Novo, está concentrada neste espólio que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). O fundo documental apresenta informação sobre os modos de actuação dos censores, os pareceres em relação aos filmes e acerca dos recursos apresentados, bem como os relatórios dos processos de censura. O nosso enfoque será o comentário a alguns documentos que encontrámos no ANTT e que revelam bem como o trabalho de censor actuava sobre o objecto cinematográfico mutilando-o, através de cortes a imagens, ao som, e às legendas, durante os anos do governo de Marcello Caetano (finais de 1968-1974). As bases estruturais desta apresentação assentam no estudo dos Processos da Direcção Geral de Censura entre finais de 1968 e 1974. No final da nossa investigação de Pós-doutoramento propomos apresentar e comentar alguns documentos que encontrámos no ANTT e que revelam bem as mentalidades dos censores e os critérios que presidiam à acção da Comissão de Censura nos anos referidos.

Censura cinematográfica no Brasil e em Portugal: comparando bases discursivas

José W. de Oliveira Júnior
(FLUL, Portugal)

Brasil e Portugal, dentre outras tantas coisas, compartilham períodos de suspensão do regime democrático com a instauração de ditaduras civis-militares. Dentre as medidas tomadas pelos dois regimes ditatoriais temos a censura prévia às produções culturais, o que garantia que, antes de vir a público, as produções fossem submetidas à apreciação de censores que tinham o poder de modificar e suprimir trechos ou até proibir a veiculação das obras apreciadas. Nesta comunicação temos como objetivo analisar as bases discursivas utilizadas pelos censores para mutilar ou proibir integralmente produções cinematográficas que entrariam em circulação em Portugal e no Brasil. Em outras palavras: quais os argumentos utilizados pelos censores brasileiros e portugueses para a supressão de trechos dos filmes? Quais as bases ideológicas que sustentavam discursivamente o trabalho dos censores? Havia documentos que direcionavam o olhar dos agentes da censura fílmica? Tendo como referência essas questões, intenta-se fazer uma análise de como os censores dos dois países liam as películas submetidas e percebiam possíveis ameaças aos regimes e suas bases ideológicas, especialmente dentre os anos de 1968 e 1974, período do endurecimento do regime militar brasileiro e do governo de Marcello Caetano em Portugal.

Palavras em movimento: testemunho vivo do património cinematográfico, uma História para criar

Raquel Rato

(IHC-NOVA FCSH, Portugal)

A História Oral como metodologia para a recolha, prática de investigação e divulgação das resultantes da pesquisa, constituirá uma via singular para a compreensão da memória e da História do cinema português, criando uma base de dados para uma reflexão sobre História e cultura cinematográfica, cultivando a partilha de informação e a criação de redes com instituições que se dediquem à mesma área de intervenção. A comunicação tem como tema a construção de uma História Oral do Cinema Novo português recorrendo ao suporte vídeo para a realização das entrevistas. O audiovisual servirá de instrumento de construção da História (não visível). De acordo com Ana Carolina Maciel, a partir dele, irá construir-se uma narrativa própria, original e subjectiva, pautada na lembrança dos testemunhos que vivenciaram esse importante capítulo da cinematografia portuguesa. Trata-se de despertar a memória dos testemunhos que trabalharam no Cinema Novo para se construir uma matriz que aporte uma forma mais completa de compreensão de como era criar cinema nas décadas de 1960-1980 em Portugal, e nas suas variadas áreas. A História Oral, como metodologia teórica e a sua prática de produção de fontes históricas, servirá igualmente para a compreensão da memória como um processo de construção do tempo presente.

Quase objeto – A estética do inacabado na adaptação ao cinema do conto

***Embargo*, de José Saramago**

Érica Faleiro Rodrigues

(Birkbeck-U. London, Reino Unido / IHC - NOVA FCSH, Portugal)

Esta apresentação toma como ponto de partida o filme *Embargo*, baseado no conto homónimo de José Saramago, conto este em que a situação política e a mecanização da sociedade convergem para criar um profundo impacto no personagem principal. A apresentação não incidirá sobre o filme enquanto objeto acabado, mas antes sobre as múltiplas hipóteses com as quais o argumentista, o compositor e o director de fotografia se confrontaram antes de chegarem ao formato final. Rudolf Arnheim, famosamente, fez a crítica genética da *Guernica* de Picasso e Italo Calvino a dos manuscritos de Leonardo da Vinci. Há muito desenvolvida no campo da literatura, só nas décadas recentes a crítica genética tem sido apropriada no sentido mais alargado da análise de campos como a fotografia a música. A análise do objecto fílmico a partir da compreensão teórico-crítica da sua construção ainda é um campo relativamente inexplorado. Tomando como objecto de investigação os documentos do processo criativo (rascunhos, esboços, argumentos, diários e anotações), bem como várias entrevistas com os criadores, o que estará em análise são as possibilidades de variação, fazendo-se assim um registo da exploração inventiva, num processo que dissecará os arquivos de formação do filme. Tratar-se-á de uma 'arqueologia' do processo criativo, procurando-se analisar a não-linearidade que ocorre na adaptação literária ao cinema, intentando-se uma morfologia da sua génese e uma melhor compreensão dos mecanismos criativos.

Ruins of the industrial landscape in Gordon Matta-Clark's work: entropy as a critical manifesto

Benjamin Léon
(CEAC-U. Lille, França)

The beauty of the spaces created by Gordon Matta-Clark's perforations should not overshadow the critical dimension of his work. He proceeded from the beginning to a division and a transformation of the buildings, cutting literally in the walls, the partitions or the grounds. In the context of "industrial films" as this year main subject within your research group, it seems relevant to question the critical dimension which is at the heart of his artistic approach. It reveals a negative dialectic characterized by the permanent deconstruction of the places explored by Matta-Clark. How to qualify the images constructed by the artist to document an ephemeral work? Insofar as these images are an integral part of certain installations, in what ways do they document the material investigation of an abandoned industrial landscape? I will start my purpose with the photographic series *Walls* (1972) which captures remains of abandoned buildings to move towards the cut of the *Bronx Floors* (1972-73). Finally, the *Day's End* (1975) project sees the artist to invest a post-industrial place that wants to be sustainable. But in the absence of authorization, the place is closed, and the artist forced into exile. The resulting film remains the most radical testimony of "anarchitecture" concept from Matta-Clark's perspective. By choosing his artistic freedom as a paradigm essential to his gesture, he runs up against his own system and deploys his aporia as a critical system.

Gordon Matta-Clark, o artista como produtor

Raquel Schefer
(CEC-UL, Portugal / UWC, África do Sul)

As obras *site-specific* de Matta-Clark não só excedem as fronteiras disciplinares, deslocando-se entre a arquitetura, a performance, a fotografia e a imagem em movimento, como permitem repensar as categorias binárias que presidem historicamente à análise das relações entre estética e política, arte e sociedade. Incidindo sobre a obra cinematográfica de Matta-Clark e contemplando a sua dupla vertente - a documentação da produção artística e uma singularidade estética por vezes autónoma, como em *City Silvers* -, procurar-se-á examinar o estatuto e a função destes "filmes outros" e redefinir a posição do artista face à esfera estética e à praxis vital a partir da noção de "autor como produtor", de Benjamin. A câmara constitui um instrumento fundamental no trabalho de este artista-produtor. Dispositivo central no processo de documentação das performances e das intervenções arquitectónicas de Matta-Clark, permite-lhe ainda explorar os efeitos de ruptura perceptiva gerados pelos seus building cuts, realizados no quadro do projecto Anarchitecture. Num segundo tempo, argumentar-se-á que a produção artística de Matta-Clark articula, superando-as, as categorias de "vanguarda estética" e de "vanguarda política". Examinar-se-á, com esse intuito, os processos de desaurificação e de desmaterialização da obra de arte, de reinserção do trabalho industrial no espaço da representação e de releitura do cinema como operação industrial que replica a divisão capitalista clássica do trabalho.

Re-fotografar e reciclar: a imagem da indústria após a era industrial

Leandro Pimentel
(FCS-UERJ, Brasil)

A representação da indústria aparece de forma paradigmática nas fotografias das vanguardas modernas na primeira metade do século XX. Muitas dessas imagens carregam, além da crença na fotografia como representação mais realista do mundo, um otimismo em relação ao progresso industrial. A partir dos anos 60, junto com as mudanças mais evidentes que ocorrem nos modos de produção e nas relações de trabalho nas indústrias, alguns artistas se debruçaram sobre a iconologia industrial para repensar seu sentido e as possibilidades de lidar com um projeto de mundo em vias de desmoronar. A proposta da comunicação é repensar a reciclagem de imagens industriais por artistas contemporâneos a partir do investimento na materialidade do suporte e nas marcas que integram novas camadas de sentidos à narrativa. Para além da fotografia como meio de acesso ao referente e da montagem como estratégia para a ativação de outros sentidos, queremos perceber a importância das inscrições que se somaram ao corpo da imagem. Ao percebermos os carimbos, textos, rasgos, fungos e outros rastros, parece possível acrescentar novas camadas de sentido que indicam os caminhos que a imagem seguiu e como essas marcas manifestam o seu destino. Para isso iremos produzir uma breve genealogia das estratégias utilizadas por alguns artistas na reprodução de imagens de arquivo a fim de investigar os diferentes modos como investiram na manifestação da materialidade do suporte fotográfico no trabalho.

O amargo obituário do cinema pernambucano

Rodrigo Almeida
(UFRN, Brasil)

-
Essa investigação histórica de ordem mais prática, realizada inteiramente a partir de pesquisas em jornais na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, resgata seis acontecimentos esquecidos, descartados, desconhecidos da história do cinema de Pernambuco, estado localizado no Nordeste do Brasil. Assim, lançando breves perspectivas mnemônicas desde o final do século XIX até a metade do século XX, partimos das primeiras exhibições do cinematógrafo na região, passando pelas primeiras produções realizadas por imigrantes italianos no Recife, a relação desses italianos com o fascismo, a dificuldade de separar os filmes que nunca foram feitos dos que podem ser considerados desaparecidos até chegar no desaparecimento de *O Coelho Sai* (1942), de Newton Paiva e Firmo Neto, o primeiro longa-metragem sonoro nordestino. A proposta se revela como forma de articular uma firme defesa da importância da preservação da memória audiovisual local a partir do entendimento do esquecimento em determinadas sociedades enquanto uma condição histórica.

O cinema antropofágico do udigrudi brasileiro

Rodrigo Guéron
(UERJ, Brasil)

-
A partir da concepção de “antropofagia” criado por Oswald de Andrade para superar a dualidade entre um desprezo do Brasil por si mesmo que levaria a uma submissão colonizada e a busca de uma identidade nacional que resistiria a toda influência estrangeira, analisaremos o movimento cinematográfico que aconteceu neste país os anos 1960/70, denominado – meio ao desgosto de seus autores – de “cinema marginal”. Este movimento, cujos principais diretores foram Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Andrea Tonacci, foi chamado também de “udigrudi” e identificado mais recentemente pelo crítico Jairo Ferreira como um “cinema de invenção”. Radicalizando a proposta oswaldiana de antropofagia, o “udigrudi” marca uma diferença importante em relação ao chamado “cinema novo” e a concepção de “cultura popular”, inspirada no conceito de “nacional popular”, que influenciou os cineastas cinemanovistas. O cinema marginal encara a situação trágica de um país que já não era mais o mesmo diante da sua veloz industrialização e, em uma situação um pouco diferente da encontrada por Oswald, o que será agora “antropofagizado” é a chamada “indústria cultural”, e junto com ela uma “sub-indústria cultural” local: o pop, o sub-pop, as mil uma imagens de quinquilharias e publicidades dos bens de consumo que inundam a vida e as paisagens das grandes metrópoles brasileiras, além dos clichês do cinema hollywoodiano.

Amador, pero no mucho. O cinema super 8 do brasileiro Fernando Spencer

Cláudio Bezerra
(Unicap, Brasil)

A distinção entre cineastas profissionais e amadores tem uma longa tradição e está relacionada ao surgimento e à comercialização de equipamentos e películas de custos mais acessíveis. Ao lançar o formato 16mm, em 1923, a Kodak criou um nicho de mercado e proporcionou uma ampliação do número de pessoas fazendo filmes fora do circuito do cinema industrial, cujo padrão adotado foi o 35mm. Em seus diferentes formatos, a tecnologia amadora democratizou os meios de produção e proporcionou o surgimento de filmes caseiros, independentes e experimentais. No Brasil, há registros de grupos e produções amadoras desde o final dos anos 1920. No entanto, somente na década de 1970 o amadorismo se expande pelo país com o formato super 8. Um dos mais ativos superoitistas daquela época foi o jornalista e crítico de cinema, Fernando Spencer. Sua produção em super 8 envolve 25 filmes, entre documentários, experimental, animação e ficção. A partir dos filmes visionados e de entrevistas concedidas pelo cineasta, esta comunicação irá discutir como Spencer se apropriou da tecnologia amadora para construir uma obra fílmica peculiar. Se por um lado a totalidade da sua produção em super 8 não se constitui como uma ruptura narrativa, nos moldes do movimento underground dos anos 1960, por outro, não segue os códigos canônicos do cinema industrial. Na prática, a produção em super 8 de Spencer dialoga e reconfigura elementos estético-narrativos tanto do cinema experimental como do cinema tradicional.

Empatia do espectador com os personagens na cinemática de Glauber Rocha

Henrique Lima e Kelly Ambrozio
(UBI, Portugal)

Tendo como foco de análise as obras *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *O Dragão da Maldade e Terra em Transe*, de Glauber Rocha, um dos principais nomes do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo neorrealismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, se opondo ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos de estilo hollywoodiano. A proposta glauuberiana busca a formação de uma nova arte para o Brasil, fundada a partir dos elementos culturais brasileiros, propõe um sistema que retrate a realidade nacional brasileira, fome, religião, miséria e desigualdade social. Contudo, o discurso político e a arte trabalham em harmonia com a empatia do público com os personagens, unindo o que Glauber sinalizou como “força poética e emoção revolucionária... um filme político deve ser também um estímulo cultural e artístico”. Este artigo se propõe a discutir a relação existente entre arte, política e empatia do espectador com os personagens na cinemática de Glauber Rocha.

Documentário etnográfico: os limites e interações entre a produção do conhecimento e a visão subjetiva da narrativa fílmica

Carlos Eduardo Fialho (UFF, Brasil) e Tatiana Miranda (IBGE, Brasil)

O documentário etnográfico resulta do processo de pesquisa, metodologicamente orientado, para o conhecimento do objeto com vistas a colocar em evidência questões sociais, culturais, políticas ou econômicas (ou a combinação de algumas dessas áreas). Mas, sendo um filme, a imagem de alguma coisa não é a reprodução fiel desse fenômeno, é sua representação atravessada por fatores de escolha do autor na captura das imagens e falas. É a realidade representada. A voz do documentário, de forma geral, é o meio pelo qual essa perspectiva singular se dá a conhecer. No documentário etnográfico, particularmente, essa voz é a forma de construção de narrativas com origem no desejo de expor fatos relevantes num campo específico de conhecimento. O suporte da pesquisa metodologicamente orientada ainda assim caracteriza o documentário etnográfico como a exposição de um ponto de vista, trata-se de uma narrativa que se expressa por intermédio de opções do uso da imagem e som. Nos interessa, na nossa pesquisa, analisar os elementos que fornecem ao documentário etnográfico uma linguagem própria, entre eles, o mais notável, a aproximação entre áreas das ciências sociais e o cinema, como plataforma da produção de conhecimento. Como campo de análise trabalharemos com dois filmes documentários com fortes traços etnográficos: *Ex-Pajé* (Luiz Bolognese, 2018) e *Bixa Travesty* (Kiko Goifman e Cláudia Priscilla, 2017) analisando os pontos de encontro entre o cinema e as ciências sociais.

A relação com o outro no filme documental (de cariz autoral) – O caso de Agnès Varda

Luisa Neves Soares
(CEIS20-UC, Portugal)

O filme documental parte do real concreto do mundo e de quem o habita, para, através de uma mediação direta por parte do realizador, existir enquanto objeto de criação. Nesta análise, a reflexão parte de um tipo de cinema documental de cunho marcadamente autoral (documentários performáticos, na definição de Bill Nichols ou que cabem na definição de filme-ensaio), e por isso objetos fílmicos em que a visão, posicionamento crítico, escolha e linguagem do autor se assumem como determinantes. Para esta comunicação, a proposta é a de questionar a relação que existe entre quem filma e quem é filmado, a forma como acontece esse encontro e quais os fatores que podem influenciar ou ser determinantes nessa relação (tempo, proximidade cultural, convicções, História, género, aparato técnico, etc). Que tipo de relação é gerada e qual o grau de autenticidade desenvolvido com o objeto de interesse por parte do realizador, o sujeito a partir de quem o filme existe? Analisar-se-á a forma como a realidade não sendo adulterada é enquadrada por parte de quem a filma, qual o tipo de presença do realizador fora e dentro de campo e o seu envolvimento com o tema, tendo por base a obra documental de Agnès Varda, cineasta que tem na sua obra uma voz, na aceção de Nichols decididamente presente e interventiva e cujo cunho autoral pode claramente ser reconhecido.

Vieira da Silva vista a través del documental

África García Zamora

(UEX, Espanha)

-

Maria Helena Vieira da Silva es una de las figuras más importantes de la pintura portuguesa del siglo XX y también una de las más relevantes artistas de la Escuela de París. Esta propuesta pretende analizar documentales realizados sobre la figura de esta pintora desde un punto de vista artístico, llevando a cabo un análisis comparativo al menos entre dos trabajos: *Ma femme chamada bicho*, elaborado por el director portugués José Álvaro Morais en 1978, siendo este su primer largometraje. En él nos presenta un retrato íntimo de Vieira da Silva y de su marido el también artista Arpad Szenes, pintor húngaro, quien fuera su compañero por más de 50 años; ambos aparecen en el documental guiándonos por el transcurso de la narración. *Vieira da Silva - A Memória do Mundo*, documental de 2005 transmitido por Radio y Televisión de Portugal (RTP), que aborda la vida y obra de Vieira da Silva centrándose sobre todo en los periodos que pasó en el extranjero: Francia, donde estuvo la mayor parte de su vida, o Brasil, pasando por su matrimonio con Arpad Szenes e intercalando importantes testimonios de personalidades de la cultura y otros ámbitos a nivel nacional e internacional. Veintisiete años separan estos dos trabajos; en nuestra propuesta se analizarán sus diferencias y semejanzas, además de los recursos empleados a nivel visual, artístico, técnico, narrativo, biográfico, las fuentes de información utilizadas, o las aproximaciones hechas al artista..

**Mesa-redonda: Música e Liberdade de
Expressão na Produção Audiovisual História**

(org. GT Cinemas em Português)

Allan Rocha de Souza (UFRRJ, Brasil), Vitor
Almeida Júnior (UFRRJ, Brasil), Vanessa
Souza (UFRRJ, Brasil), Alexandre Fairbanks
(UFRRJ, Brasil)

-
A viabilização de um produto audiovisual no mais das vezes requer atenção e organização de aspectos dos campos administrativo, econômico e jurídico, que embora ultrapassem as questões especificamente estéticas da produção, podem impor-lhes restrições indesejadas. Com o objectivo de abordar os aspectos jurídicos mais próximos aos elementos criativos da obra, serão trabalhadas as questões referentes à música (inclusão e gestão coletiva), imagem (fixação e autorização) e liberdade de expressão (usos transformativos e educacionais), considerando sempre a dupla dimensão de usos de criações alheias na produção e usos da produção por terceiros. A estrutura jurídico-normativa – que essencialmente consiste de normas de direitos autorais, conexos e de proteção da pessoa – serve como ponto de partida para a análise interdisciplinar da dinâmica entre apropriação e exclusividade versus liberdade e disponibilidade, netse caso, aplicada aos três temas da produção audiovisual aqui enfrentados. A proposta é trabalhar as questões inicialmente a partir do ordenamento jurídico brasileiro e, posteriormente, iniciar um processo de comparação a incluir os diferentes países de língua portuguesa. Será verificada igualmente a possibilidade e viabilidade do desenvolvimento de um manual de boas práticas para a produção audiovisual, que seja juridicamente sólido, atenda às demandas dos realizadores e produtores e reflita um consenso mínimo entre os agentes, de forma a ser aplicada e adotada. .

Comissão de Honra

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

Comissão Científica

Albert Elduque (U. Reading, Reino Unido), Ana Bela Morais (ULisboa, Portugal), Filipa Rosário (ULisboa, Portugal), Maria Irene Aparício (NOVA, Portugal), María Soliña Barreiro (UPF, Espanha), Mariana Liz (ULisboa, Portugal), Marta Pérez Pereiro (USC, Espanha), Marta Pinho Alves (ESE-IPS, Portugal), Nívea Faria Souza (FACHA / UNESA, Brasil), Paulo Cunha (UBI, Portugal), Tiago Baptista (NOVA, Portugal), William Pianco (UNICSUL)

Comissão Organizadora

AIM: Catarina Maia, Filipa Rosário, Maria do Rosário Lupi Bello, Mariana Liz, Marta Pinho Alves, Nelson Araújo e Sérgio Dias Branco.

Organização Local: Iván Villarmea e Xosé Nogueira

Edição

AIM Maio de 2019

ISBN

978-989-54365-1-4

aim.org.pt

aim.org.pt

ORGANIZAÇÃO:



APOIO:



TAP PORTUGAL

