

16 a 19

Maio'18

Universidade
de Aveiro

VIII

Encontro
Anual AIM

Saeed Zeydabadi-Nejad
Dorota Ostrowska
Ian Craven

VIII encontro anual da AIM

16-19 maio

Universidade de Aveiro

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

	16 maio	17 maio	18 maio	19 maio
		9h00 Cerimónia de abertura		
9h30-11h15		painel A	painel D	painel G
11h30-13h15		painel B	painel E	painel H
14h30-16h15		Conferência Plenária Saeed Zeydabadi- Nejad	Conferência Plenária Ian Craven	Conferência Plenária Dorota Ostrowska
16h30-18h15	16h-17h30 Mesa- Redonda *Museu da Cidade de Aveiro	painel C	painel F	painel I
18h30	18h-19h Reunião dos GTs *Mercado Negro	Apresentação de Livros c/ Porto d'honra	Assembleia- geral	Encerramento
22h00	Sessão de Cinema *Museu da Cidade de Aveiro	21h00 Jantar Oficial *Restaurante Olaria		Festa de Despedida *Mercado Negro
10h-18h			- Feira do Livro	

**Ver informações úteis.*

Todos os slots horários decorrem nas instalações da Universidade de Aveiro (Departamento de Línguas e Culturas), excepto quando indicado.

pro gra ma

16

quarta-feira (pré-encontro)

16h00

-

17h30

Mesa-Redonda

Local: Museu da Cidade de Aveiro
Rua João Mendonça 9-11, 3800-200,
Aveiro

-

Estudos de Género e Imagem em Movimento

Com Michelle Sales (UFRJ), Elsa Machado (UA), Sónia de Sá (UBI)
Moderação de Maria Manuel Baptista (UA)

Esta mesa conta com a presença de convidadas especialistas nacionais e internacionais de diversas áreas científicas da nossa associação e procura contribuir para o debate e a reflexão acerca das influências metodológica e teórica dos Estudos de Género no atual paradigma dos estudos sobre a Imagem em Movimento.

18h00

-

19h00

Reunião dos Grupos de Trabalho

Local: Mercado Negro
Rua João Mendonça 17, 3800-200,
Aveiro

22h00

Sessão de cinema

Local: Museu da Cidade de Aveiro
Rua João Mendonça 9-11, 3800-200,
Aveiro

-

Verão Danado

de Pedro Cabeleira
Portugal, 2017, 128'
com a presença do realizador

O Verão de Chico começa na terra, ao pé dos avós, debaixo dos limoeiros, no escape da atmosfera da infância. Mas o seu lugar agora é na capital, onde terminou o curso e para onde parte à procura de emprego. Pertence a uma geração sem expectativas, à qual a idade adulta começa às portas do nada. São as noites lisboetas, com os seus amores e desamores, que o amparam com um hedonismo psicadélico, onde a angústia em combustão forma euforia.

Verão Danado é uma primeira obra surpreendente que conquistou a Menção do Júri do Festival de Locarno.

17

quinta-feira

8h30

**Abertura do Secretariado/
Recepção aos
participantes**
Sala 2.1.9

9h00

**Cerimónia oficial de
abertura**
Sala 2.1.10

9h30

- 11h15

A1 | Identidades e Cinemas (I)

Sala 2.1.13
Moderação: Marina Takami

**Reenquadrando a Rússia
no terceiro milénio.
Questões de identidade
em *Yurev Den* e *Saint
Petersburg*** | Rui Manuel
Brás (CECC-UCP, Portugal)

***Django Kid*: Conceitos
cinematográficos em
forma de filme** | Thuanny
Vieira Silva (UBI, Portugal)

**O nascimento de uma
nação através do cinema:
o Kuxa Kanema e o
Instituto Nacional de
Cinema em Moçambique** |
Inês Cordeiro Dias
(Spelman College, EUA)

A2 | GT Outros Filmes (I) – Arquivo e apropriação

Sala 2.0.3
Moderação: Sofia Sampaio
-

**Modos de apropiación del
archivo: el caso de *Ni
vencedores ni vencidos*
(Naum Spoliansky y
Alberto Cabado, 1972)** |
Pablo Piedras (UBA-
CONICET, Argentina)

**O arquivo e as memórias
privadas e públicas do
Estado Novo em *A Toca
do Lobo*** | Adriana Martins
(CECC-UCP, Portugal)

**Mulheres invisíveis: em
busca do olhar lésbico
por meio da retomada de
imagens domésticas** |
Beatriz Gonçalves (Paris 3,
França)

A3 | Hibridismos

Sala 2.5.8
Moderação: Catarina Maia
-

**O papel da ficção e o
documentário na
representação da
realidade** | Carlos Ruiz
Carmona (CITAR-UCP,
Portugal)

**Experiências estéticas do
horror no audiovisual
contemporâneo** | Ana
Maria Acker (ULBRA, Brasil)

**A herdeira da
contradição: Olivia de
Havilland e a divergência
entre a sua imagem**

**cinematográfica e a sua
vida fora da tela** | Miguel
Moreira (Investigador
Independente, Portugal)

A4 | Análise Fílmica (I)

Sala 2.5.9
Moderação: Maria Colucci
-

***Aquarius*: a film about
memory, city and feminine
soul** | Nayara Gúercio &
Tânia Montoro (UnB, Brasil)

**Intermedialidade realista,
realismo de confronto e a
historiografia do presente**
| Marcela de Souza Amaral
(UERJ, Brasil)

**O reenactment como
elemento de atuação
autorreflexiva em
Phoenix, de Christian
Petzold** | David Ken Gomes
Terao (UNICAMP, Brasil)

**Celebração e desapareção
do arquivo em *Tropicália*** |
Albert Elduque (U. Reading,
Reino Unido)

11h15

- 11h30

Pausa

11h30

-

13h15

-

B1 | Identidades e Cinemas (II)

Sala 2.1.13

Moderação: Beatriz

Gonçalves

-

Cinema sul-sul: modos de dizer e ver em trânsito I

Walcler Mendes Junior &
Juliana Michaello (Unit,
Brasil)

Animação documental: A oralidade e o patrimônio sonoro abrangente I Tiago Fernandes (UBI, Portugal)

Contextos dos nomes de ascendência portuguesa no cinema do Sri Lanka I
António Costa Valente (ID+, Portugal)

A história vigiada: censura e cinema no Brasil (1964-1985) I Meize de Lucena Lucas (UFC, Brasil)

B2 | GT Outros Filmes (II) – Para lá do arquivo

Sala 2.0.3

Moderação: Thaís Blank

-

Fischli & Weiss: *The Way Things Go* I Susana Rocha (CIEBA-FBAUL, Portugal)

Há sempre uma imagem que falta I Roberta Oliveira Veiga (UFMG, Brasil)

Inserções clandestinas nas mídias: em busca da imagem revelada I

Leandro Pimentel Abreu (UERJ, Brasil)

Imagens em transe: arte e cinema, modernismos e primitivismos I Raquel Schefer (CEC-UL, Portugal / UWC, África do Sul)

B3 | Imagens do Cinema

Sala 2.5.8

Moderação: Adriana Martins

-

Hiper-real(ismo) milenar: um quinteto fílmico na sombra do Y2K I

Francisco Silveira (CLP-FLUC, Portugal)

City lights: a publicidade fílmica em contexto urbano (1930-1950) I
Joana Duarte (FLUP, Portugal)

As vanguardas e seus reflexos no cinema de animação: o experimentalismo abstrato e o som óptico I
Carolina Leão (UNICAMP, Brasil)

Entre pintura e fotografia: *tableaux vivants* no filme *In the Crosswind* I Marina Takami (Paris 8, França)

B4 | Análise Fílmica (II)

Sala 2.5.9

Moderação: Albert Elduche

-

A função simbólica da fotografia e sua relação com a morte nos filmes *A Erva do Rato* e *O Estranho Caso de Angélica* I Liciane Mamede (UNICAMP, Brasil)

***La Valse* de Ravel e a valsa de Kubrick I** Ivan Capeller (UFRJ, Brasil)

***La ciudad y el apocalipsis en La virgen de los sicarios* I** Wilson Orozco (UdeA, Colômbia)

***A Toca do Lobo*: imagens de si e construção social no documentário contemporâneo I** Maria Colucci (UFS / UFJF, Brasil)

B5 | GT Narrativas Audiovisuais (I) – Multiplicidades da narrativa

Sala 2.1.10

Moderação: Maria Guilhermina Castro

-

Efectividad de las estrategias transmedia para impulsar la narrativa emergente en videojuegos I Belén Mainer Blanco (UFV, Espanha)

Narrativas colectivas: estudos em *Doug Aitken* I Christine Mello (PUC-SP, Brasil)

O entremeio narrativo no cinema brasileiro recente

I Eduardo Sousa (USP, Brasil)

From romantic hell to postmodern paradise: updating allegory on film with Dante's help I Fátima Chinita (Labcom.IFP-UBI, Portugal / IMS-U. Linnaeus, Suécia)

13h15

14h30

Pausa para almoço

14h30

16h15

Conferência plenária

Sala 2.1.10
Moderação: Sérgio Dias Branco

Saeed Zeydabadi-Nejad
(SOAS University of London, Reino Unido)

Multilinguality, cosmopolitanism and Iranian Cinema

16h15

16h30

Pausa

16h30

18h15

C1 I GT Cinemas em Português (I)

Sala 2.1.13
Moderação: Jorge Cruz

Beatriz Costa, atriz e comedianta portuguesa: a franjinha rebelde I Afrânio Mendes Catani (USP, Brasil)

Sobre o cinema popular I

Maria Coutinho (FACHA / ANCINE, Portugal)

Pedreiro e cineasta – o trabalhador e seu duplo no cinema feito nas periferias do Rio de Janeiro I Liliane Leroux (UERJ, Brasil)

C2 I GT Outros Filmes (III) – Educação, ensino e arquivo

Sala 2.0.3
Moderação: Raquel Schefer

Novos olhares sobre velhas imagens: experiências de realização nas oficinas do CPDOC I Thais Blank (UFRJ, Brasil / HiCSA-Paris 1, França)

O patrimônio cinematográfico e o público infantojuvenil: uma prática educativa I Thais

Lara (UNICAMP, Brasil / FLUP, Portugal)

Cinema e ensino de história: dilemas e desafios metodológicos I

Vivian Fonseca (UERJ / FGV, Brasil)

Filmar, mostrar, ensinar: o turismo como pedagogia I Sofia Sampaio (CRIA-ISCTE-IUL, Portugal)

C3 I Autoria e Criação

Sala 2.5.8
Moderação: Manuela Penafria

Reflexões sobre o autor na arte cinematográfica I Tito Cardoso e Cunha (UBI, Portugal)

Poder, dinheiro e só depois arte – a verdadeira Guerra dos Tronos I Inês Coelho (CECS-UM, Portugal)

Cinema lato I Luís Campos (UBI, Portugal)

Os arquivos de criação de Glauber Rocha: análise de *Terra em Transe*, sob uma perspectiva da crítica genética I Arlindo Rebechi Junior (UNESP, Brasil)

C4 I Análise Fílmica (III)

Sala 2.5.9
Moderação: Ana Maria Acker

A obra cinematográfica de Godfrey Reggio e o papel da tecnologia e do

17 de maio

audiovisual no mundo contemporâneo I

Alexandra L. G. Pinto
(UFSCar, Brasil / ICNOVA-FCSH, Portugal), e
Francisco Rui Cádima
(ICNOVA-FCSH, Portugal)

***Mad Men*, a história da publicidade: como a linguagem é usada de modo a contar a história sem parecer que se está contando I** Werden Pinheiro (UFS, Brasil)

O hibridismo cromático no cinema: entre a delimitação de espaços narrativos e temporais e a criação de novos mundos I Jaime Neves (CITAR-UCP, Portugal)

Os cinejornais como instrumentos de propaganda ideológica na década de 1930 I Alvaro Trigueiro Americano (CIAC-UAlg, Portugal)

C5 I GT Narrativas Audiovisuais (II) – Repensar as Estruturas Narrativas

Sala 2.1.10
Moderação: Fátima Chinita

***The Leftovers* e *Mr. Robot*: desfamiliarização, narrativa e estilo I**
Francisco Merino
(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

El cine después de la narración I Horacio Muñoz Fernández (USAL, Espanha)

O *storyteller* contra o *storytelling*: “O Narrador”, de Walter Benjamin, lido à luz do estruturalismo narrativo e de *Storytelling*, de Todd Solondz I Jorge Palinhos
(CEAA/CITAR/CECS, Portugal)

Propuesta metodológica para el análisis de la tragedia en la ficción televisiva I Roberto Gelado-Marcos (CEU-USP, Espanha), Belén Puebla-Martínez & Silvia Magro Vela (URJC, Espanha)

18h30

Lançamento de Livros Porto d'honra

Livraria e Sala de Exposições Mestre Hélder Castanheira

21h00

Jantar Oficial (necessária inscrição prévia)
Restaurante Olaria

18

sexta-feira

9h30

-

11h15

-

D1 | GT Cinemas em Português (II)

Sala 2.1.13

Moderação: Leandro

Mendonça

-

Vídeo e cinema experimental em Luíza Prado: circulação e acervo virtual | Laís Lara (PPGCA-UFF, Brasil)

“Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso de criança do filme *Os Olhos Azuis de Yonta* | Jusciele Oliveira (UALg, Portugal)

Monteiro, Macedo e o Cinema Novo Português | Sérgio Oliveira (U. Anhembi Morumbi, Brasil / UALg, Portugal)

As relações entre cinema e dança: autorias em movimento | Beatriz Cerbino (UFF, Brasil)

D2 | GT Cinema e Educação (I)

Sala 2.0.3

Moderação: Pedro Alves

-

Entre a ideia e o formato, sem roteiro: o fazer cinematográfico na relação do cinema com a educação | Theresa Medeiros (UFF, Brasil)

Propuesta metodológica para el aprendizaje de las matemáticas a través del cine | Ana Cid Cid, Rocío Guede Cid & Leticia Alfaya (URJC, Espanha)

O Cinema de Animação no 1.º Ciclo do Ensino Básico com o programa Crianças Primeiro do Serviço Educativo Cinanima | Paulo Fernandes (Cinanima, Portugal)

Educuar la mirada: el sentido de la pedagogía de la comunicación audiovisual en la escuela | Jesús Ramé López (URJC / UNED, Espanha)

D3 | GT Teoria dos Cineastas (I)

Sala 2.5.8

Moderação: Bruno Vieira Lottelli

-

O discurso como encenação e construção da *persona*, ou o meio artístico enquanto mundo de egos | André Rui Graça (CEIS20-UC, Portugal)

Subsídios para uma teoria letrista do cinema | Fábio Uchôa (UTP, Brasil)

O filme-performance *Buracos no Céu*: movimento do corpo e(m) corte cinematográfico | Cristiane Wosniak (UNESPAR, Brasil)

O espectador como “alvo”: contributo para uma estética da recepção no cinema de Manoel de Oliveira | Maria do Rosário Lupi Bello (UAb / CECC-UCP, Portugal)

D4 | GT Cultura Visual Digital (I)

Sala 2.5.9

Moderação: Marta Pinho Alves

-

Videoclip e animação digital | Luís Nogueira (LabCom.IFP-UBI, Portugal)

Sound and Vision. Contributos para o estudo do videoclip | Andréa M. Diogo (FLUP, Portugal)

O cinema digital | Cláudia Cunha Miguel (UCM, Espanha)

D5 | Cinema e Pós-Colonialismo

Sala 2.1.10

Moderação: Ana Balona de Oliveira

-

Cem mil cigarros e o lastro queimado da memória do império | Jorge Seabra (CEIS20-UC, Portugal)

Memória e silêncio à luz de *Tabu* | Fernando Cabral (UBI, Portugal)

Conversas sobre *Yvone Kane* de Margarida Cardoso | Ana Cristina Pereira (CECS-UM, Portugal)

Guerras coloniais e lutas de libertação: para um olhar pós-colonial | Luís Bernardo & Catarina Laranjeiro (CES-UC, Portugal)

11h15

-

11h30

Pausa

11h30

-

13h15

E1 | GT Cinemas em Português (III)

Sala 2.1.13
Moderação: Beatriz Cerbino

Autoria nas artes e no cinema no Brasil hoje | Jorge Luiz Cruz (UERJ, Brasil)

Segurança e liberdade criativa: direitos autorais, usos livres e *best practices* | Allan Rocha de Souza (UFRJ / UFRRJ, Brasil) e Alexandre Fairbanks (Proprietas / NUREP, Brasil)

***Best practices* – impactos na produção e ensino** | Leandro Mendonça (UFF, Brasil)

E2 | GT Cinema e Educação (II)

Sala 2.0.3
Moderação: Elsa Mendes

A potência pedagógica do olhar no filme *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho | Rita Furtado (UFG, Brasil)

Do ecrã para a vida: escrever para melhor liderar | Maria Guilhermina Castro (CITAR-UCP, Portugal)

Cinema sem conflitos: um projeto de prevenção e mediação de conflitos em contexto educativo | José Rodrigues (ATE, Portugal)

O cinema e a educação no contexto da Rede de Cidades Criativas da UNESCO | Pedro Alves (CITAR-UCP, Portugal)

E3 | GT Teoria dos Cineastas (II)

Sala 2.5.8
Moderação: Cristiane Wosniak

O moderno, o popular e o nacional nos curtas-metragens documentais de Leon Hirszman | Eduardo Baggio (Unespar, Brasil)

Reichenbach-person: pilhagem no cinema corsário | Bruno Lottelli (ECA-USP, Brasil)

Sylvio Back e o cinema “desideologizado” | Rosane Kaminski (UFPR, Brasil)

A potência do imagético na obra de Jan Švankmajer | Rodrigo Graça (UTP, Brasil)

E4 | GT Cultura Visual Digital (II)

Sala 2.5.9
Moderação: Luís Nogueira

O cinema de base de dados: modalidades e expressões | Marta Pinho Alves (ESE-IPS, Portugal)

Aproximações e afastamentos com o legado do cinema: uma análise dos curtas-metragens para realidade virtual do Google Spotlight Stories | Roberto Tietzmann (PUCRS, Brasil)

Holliswood ou o estúdio digital do Professor Frampton | Rui Ribeiro (UBI, Portugal)

Things are not what they seem. Technology embraces metaphysics in Bill Viola's work | Ana Barroso (CEAUL, Portugal)

E5 | GT História do Cinema Português (I)

Sala 2.1.10
Moderação: Catarina Laranjeiro

Uma comunidade cinéfila «fuori orario». O cinema português na televisão italiana | Federico Pierotti (UniFI, Itália)

5 Noites, 5 Filmes: uma Cinemateca em casa | Paulo Cunha (UBI, Portugal)

Cinefilia na Ilha Madeira - Factos e protagonistas | Carlos Valente (CierI-UMA / CIEBA-FBAUL, Portugal)

Rui Simões e o início do filme de apropriação em Portugal | Tiago Baptista (IHC-NOVA FCSH, Portugal)

13h15

-

14h30

Pausa para almoço

14h30

-

16h15

Conferência plenária

Sala 2.1.10
Moderação: Anthony Barker

Ian Craven
(University of Glasgow, Escócia)

Comprehensive Amateurism: The Meteor Film Producing Society 1932-1938

16h15

-

16h30

Pausa

16h30

-

18h15

-

F1 | Multimédia

Sala 2.1.13
Moderação: Francisco Merino

Das histórias em movimento: uma definição de narração transmediática | Marta Sousa, Moisés de Lemos Martins (CECS-UM, Portugal) & Nelson Zagalo (UA, Portugal)

O espectador hoje: um estudo das modificações no visionamento cinematográfico | Maria Cristina Tonetto (UBI, Portugal)

A edição de imagem de conteúdos audiovisuais noticiosos na TVI na era da convergência digital | Carlos Canelas (UDI-IPG, Portugal)

F2 | Corpus pauperum: o papel do corpo no cinema de resistência em português

Sala 2.0.3
Moderação: Pedro Maciel Guimarães

'Um só em toda parte': os jornais cinematográficos e a medicina colonial portuguesa em África (1932-1978) | Fabiana Carelli (USP, Brasil)

A (in)visibilidade do corpo indígena: entre *Terra em Transe* e *Ymá Nhandehetama* | Davina Marques (IFSP, Brasil)

Um retrato social: o cinema de Manoel de Oliveira como instrumento de denúncia | Mariana Silva (UNESP, Brasil)

A representação dos pobres no cinema épico de Glauber Rocha e no de Manoel de Oliveira | Renata Soares Junqueira (UNESP, Brasil)

F3 | GT Teoria dos Cineastas (III)

Sala 2.5.8

Moderação: Rosane Kaminski

-

A contraposição ao método - Direção de atores e atrizes não profissionais nos filmes de Rossellini e Pasolini | Flávio Kactuz (UC, Portugal)

Os não-atores de Bruno Dumont: um método de criação? | Sônia Oliveira da Silva (UFSCar, Brasil)

Vídeo das aldeias: o cinema autônomo indígena pós-projeto “Vídeo nas Aldeias” | Philipi Bandeira (UNINTA, Brasil)

O filme biográfico segundo Noémia Delgado | Manuela Penafria (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

F4 | Cinema e Materialidades (I)

Sala 2.5.9

Moderação: Érica Faleiro Rodrigues

-

Os *Maías* e as possibilidades da direção de arte na construção audiovisual | Nívea de Souza (UERJ / FACHA, Brasil)

Propostas para uma história do figurino e dos figurinistas em Portugal |

Caterina Cucinotta (CECC-UCP, Portugal)

O Rei da Vela: a cenografia entre o teatro e o cinema | Carolina Esteves (UNIRIO, Brasil)

Subjectividade, tecnologia e a performatividade dos aparelhos: problematização sobre as arquitecturas de exibição das obras de Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva |

Sara Castelo Branco (FCSH-UNL, Portugal / Paris 1, França)

F5 | GT História do Cinema Português (II)

Sala 2.1.10

Moderação: Paulo Cunha

-

Censura e cinema no marcelismo: quais os critérios? | Ana Bela Morais (CEC-FLUL, Portugal)

A canção no cinema novo português: oposicionismo e presença sensível | Agnès Pellerin (ESTCA-Paris 8, França)

«Eu quero lá saber do Coquelin! Não olho eu pr'a ela mas olha ela pr'a mim.» Autorreferência e autorreflexão na cinematografia portuguesa das décadas de 30 e 40 | Hugo Barreira (CITCEM-FLUP, Portugal)

Nem tudo o que luz é ouro: as comédias escapistas como metáfora do Portugal do Estado Novo | Sérgio Bordalo e Sá (INET-MD/FMH-UL, Portugal)

18h30

Assembleia-geral da AIM
Sala 2.1.10

19

sábado

9h30

-

11h15

-

G1 | Corpo e Cinema

Sala 2.1.13
Moderação: Mirian Tavares

-

Confrontar o não-humano: corpo, natureza e afeto em *Tônus* e *O Peixe* | Mariana Cunha (UFRN, Brasil)

Um rosto moderno: faces do cinema de vanguarda dos anos 1960 | Isabel Carmo (Université Paul-Valéry Montpellier 3, França)

O corpo do ator na imobilidade: a apatia e a inércia | Pedro Maciel Guimarães (UNICAMP, Brasil)

Bear 71: o documentário interativo enquanto panóptico de vigilância | Patrícia Nogueira (ESMAD / CoLab UT Austin, Portugal)

G2 | GT O Cinema e as Outras Artes (I)

Sala 2.0.3
Moderação: Anabela Branco de Oliveira

-

Por uma plasticidade do fim do mundo | Diego Assunção (UERJ, Brasil)

Formas de habitar o presente: políticas de localização de corpos e saberes nas artes e nas imagens | Vinícios Kabral Ribeiro (UFRJ, Brasil)

O específico fílmico e a realidade virtual: tensões da arte contemporânea | Michelle Sales (UFRJ, Brasil)

Comunidades relacionais: cinema como lugar de transgressão | Nycolas Albuquerque (UL, Portugal)

G3 | Cinema Brasileiro (I)

Sala 2.5.8
Moderação: Fábio Camarneiro

-

Building authenticity in the film festival circuit: cosmopolitanism and strategies of self-exoticism in *Neon Bull* | Humberto Saldanha (UCC, Irlanda)

O *queer* vai ao campo: uma análise do filme *Boi Neon* | Alfredo Carvalho (UBI, Portugal)

Cinema, sonho e melancolia na obra do cineasta brasileiro Fernando Spencer | Cláudio Bezerra (Unicap, Brasil)

Artimanhas da oralidade: a palavra e a poética em *Terra em Transe* | Jailson Silva (UFC, Brasil)

G4 | Cinema e Materialidades (II)

Sala 2.5.9
Moderação: Caterina Cucinotta

-

Revolução, som, tensão e reverberação | Érica Faleiro Rodrigues (Birkbeck-U. London, Reino Unido)

Construcción mental de la imagen cinematográfica. Técnica y poesis | Alfonso Meseguer (URJC, Espanha)

A noção duvidosa de “som ruim” no cinema contemporâneo | Rodrigo Carreiro (UFPE, Brasil)

O escritor do filme: representação e inscrição da escrita na imagem fílmica em João Botelho e Peter Greenaway | Bruno Fontes (CLP-UC, Portugal)

11h15

-

11h30

Pausa

11h30

-

13h15

-

H1 | Cinema e Pensamento

Sala 2.1.13

Moderação: Tiago Baptista

-

Sentidos do mundo: o cinema a partir da teologia de Paul Tillich | Sérgio Dias Branco (IFILNOVA-UNL/UC, Portugal)

Cinema e Cristianismo / O segredo da fé segundo Pier Paolo Pasolini | Diogo da Nóbrega e Silva (IFILNOVA-UNL, Portugal)

A cena fílmica e o tempo dos trabalhadores: figuras do proletário | Érico de Araújo Lima (UFF, Brasil / Paris 3, França)

Hibridismo e prosódia no cinema | Ana Isabel Soares (UALg, Portugal)

H2 | GT O Cinema e as Outras Artes (II)

Sala 2.0.3

Moderação: Nelson Araújo

-

Cinema, tecnologia e corpo: a experiência sensorial em *San Marco Flow* | Antonio Fatorelli (ECO-UFRJ, Brasil)

A cidade em fluxo: os paradoxos do tempo nos

filmes de Adam Magyar | Victa Pereira da Silva (ECO-UFRJ, Brasil)

Do cinema para a fotografia: uma questão epistemológica e de método | Catia Silva Herzog (UERJ/UFRJ, Brasil)

Movendo imagens estáticas – o audiovisual | Fernanda Bastos (ECO-UFRJ, Brasil)

H3 | Cinema Brasileiro (II)
Sala 2.5.8
Moderação: Michelle Sales

-
***Segredos da Tribo*, um filme de escândalos?** | José Ribeiro (UFG, Brasil / CEMRI-UAB, Portugal)

Suplemento de cultura cinematográfica: presença da crítica brasileira na revista *Celulóide* | Pedro Pinto (UFPR, Brasil)

***O Ébrio* e a restauração editorial** | Débora Butruce (USP, Brasil)

Divórcio: do ocaso do caipira à “agrochanchada” dos novos-ricos | Fabio Camarneiro (UFES, Brasil)

H4 | GT Paisagem e Cinema (I)
Sala 2.5.9
Moderação: Iván Villarmea Álvarez

-
Vestígios da memória em *Nostalgia da Luz* | Ana Costa Ribeiro (UERJ, Brasil)

Paisagens assombradas: a narração em *off* no documentário | Filipa Rosário (CEC-UL, Portugal)

Ruínas do progresso: o documentário de ficção científica e a (re)construção de Brasília | Guilherme Carréra Campos Leal (U. Westminster, Reino Unido)

***Um Lugar ao Sol*: paisagem e estranhamento em Gabriel Mascaro** | Sandra Fischer & Rafael Teixeira (UTP-Pr, Brasil)

13h15

-

14h30

Pausa para almoço

14h30

-

16h15

Conferência plenária
Sala 2.1.10
Moderação: Daniel Ribas

-
Dorota Ostrowska
(Birkbeck, University of London - Reino Unido)

Festive Chronotopes: Film Programming, Spectatorial Experience & Film Festival Cultures

16h15

-

16h30

Pausa

16h30

-

18h15

-

I1 | Adaptações

Sala 2.1.13

Moderação: Ana Isabel Soares

-

Meditações sobre a adaptação a partir de *Uma Abelha na Chuva* | Elisabete Marques (ILCML-UP, Portugal)

Branca de Neve: aproximação à tradição oral em João César Monteiro | Ana M. M. Santos (UBI, Portugal)

Branca de Neve: no limite da adaptação | Catarina Maia (CEIS20-UC, Portugal)

Um trabalho de sombra e fogo: *Metzengerstein*, de Edgar Allan Poe, adaptado por Roger Vadim | João de Mancelos (UBI, Portugal)

I2 | GT O Cinema e as Outras Artes (III)

Sala 2.0.3

Moderação: António Fatorelli

-

Cinema e arquitetura: Roma é uma criação arquitetónica dos cineastas? | Anabela Dinis Branco de Oliveira (UTAD/LabCom.IFP-UBI, Portugal)

A presença da pintura e do teatro em Derek Jarman e Peter Greenaway | Nelson Araújo (CEAA-ESAP, Portugal)

Dramaturgias da alteridade: *robots* humanóides em televisão e cinema | Graça P. Corrêa (CFCUL / CIAC-UAIg, Portugal)

O Teatro Noh e a tangibilidade do real: A estética do cinema japonês e a percepção da temporalidade ocidental | Gisele Onuki (UTP/UNESPAR, Brasil) e Eric Yazawa (PUCPR, Brasil)

I3 | Mulheres e Cinema

Sala 2.5.8

Moderação: Cláudio Bezerra

-

Virgínia de Castro e Almeida: recuperando memórias do cinema e guionismo em Portugal | Ana Sofia Pereira (FCSH-UNL, Portugal)

Virgínia de Castro e Almeida, uma produtora feminista no cinema mudo português | Elena Cordero Hoyo (CEC-FLUL, Portugal)

I4 | GT Paisagem e Cinema (II)

Sala 2.5.9

Moderação: Filipa Rosário

-

Roma: a cidade-memória de Federico Fellini | Mirian Tavares (UAIg, Portugal)

A periferia da periferia. Paisagens da austeridade no cinema português #2 | Iván Villamea Álvarez (USC, Espanha)

O mar como paisagem poética e política nos "documentários performativos" de Allan Sekula | Fernando Gonçalves (UERJ, Brasil)

Cinema locativo - o cinema que se move | Cristina B. M. Lopes (UNICAMP / Devry, Brasil)

18h30

Encerramento

Conferências plenárias

Saeed Zeydabadi-Nejad

Multilinguality, cosmopolitanism and
Iranian Cinema

Ian Craven

Comprehensive Amateurism:
The Meteor Film Producing Society 1932-1938

Dorota Ostrowska

Festive Chronotopes: Film Programming,
Spectatorial Experience & Film Festival Cultures

A1 | Identidades e Cinemas (I)
A2 | GT Outros Filmes (I) – Arquivo e
apropriação
A3 | Hibridismos
A4 | Análise Filmica (I)

B1 | Identidades e Cinemas (II)
B2 | GT Outros Filmes (II) – Para lá do
arquivo
B3 | Imagens do Cinema
B4 | Análise Filmica (II)
B5 | GT Narrativas Audiovisuais (I) –
Multiplicidades da narrativa

C1 | GT Cinemas em Português (I)
C2 | GT Outros Filmes (III) – Educação,
ensino e arquivo
C3 | Autoria e Criação
C4 | Análise Filmica (III)
C5 | GT Narrativas Audiovisuais (II) –
Repensar as Estruturas Narrativas

D1 | GT Cinemas em Português (II)
D2 | GT Cinema e Educação (I)
D3 | GT Teoria dos Cineastas (I)
D4 | GT Cultura Visual Digital (I)
D5 | Cinema e Pós-Colonialismo

E1 | GT Cinemas em Português (III)
E2 | GT Cinema e Educação (II)
E3 | GT Teoria dos Cineastas (II)
E4 | GT Cultura Visual Digital (II)
E5 | GT História do Cinema Português (I)

F1 | Multimídia
F2 | Corpus pauperum: o papel do corpo
no cinema de resistência em português
F3 | GT Teoria dos Cineastas (III)
F4 | Cinema e Materialidades (I)
F5 | GT História do Cinema Português (II)

G1 | Corpo e Cinema
G2 | GT O Cinema e as Outras Artes (I)
G3 | Cinema Brasileiro (I)
G4 | Cinema e Materialidades (II)

H1 | Cinema e Pensamento
H2 | GT O Cinema e as Outras Artes (II)
H3 | Cinema Brasileiro (II)
H4 | GT Paisagem e Cinema (I)

I1 | Adaptações
I2 | GT O Cinema e as Outras Artes (III)
I3 | Mulheres e Cinema
I4 | GT Paisagem e Cinema (II)

informações úteis

Universidade de Aveiro
Departamento de Línguas e Culturas
Campus Universitário de Santiago
3810-193 Aveiro

<https://goo.gl/maps/x5AC9TmS67B2>



Piso 5 _____ Salas: **2.5.8 // 2.5.9**

Piso 1 _____ Salas: **2.1.9 // 2.1.10 // 2.1.13 // 2.1.18**

Piso 0 _____ Sala: **2.0.3**

Livraria e Sala de Exposições Mestre Hélder Castanheira

<https://goo.gl/maps/rAs8eqpqVMM2>

Museu da Cidade de Aveiro

R. João Mendonça 9-11, 3800-200, Aveiro

<https://goo.gl/maps/4eFnMT1cxjS2>

Mercado Negro

Rua João Mendonça 17, 3800-200, Aveiro

<https://goo.gl/maps/BGdVqk5SefR2>

Restaurante Olaria

Centro Cultural e de Congressos de Aveiro, Cais da Fonte Nova, 3810-200, Aveiro

<https://goo.gl/maps/Eb7qshLauTR2>

Livro de Resumos:

<https://goo.gl/VEneMq>



03

livro de resu mos

CP

Multilinguality, cosmopolitanism and Iranian Cinema

Saeed Zeydabadi-Nejad
(SOAS University of London, Reino Unido)

In the paper, I explore multilinguality in Iranian cinema and its relationship to cosmopolitanism. A question that I seek to explore is how the relatively new phenomenon of multilinguality in Iranian films relates to a trend away from othering of speakers of regional languages in Iran and toward a new inclusive and cosmopolitan articulation of the nation. As a case study, I focus on three films, namely *Che* (2014), *Night Bus* (2007) and *Bashu, the Little Stranger* (1985). The reason for choosing these films is that they are all set at in the context of conflict between the Islamic Republic of Iran and a linguistically “other” enemy. The fact that all three films humanize the linguistically different peoples is particularly significant. In *Bashu, the Little Stranger*, the young boy at the centre of the narrative is an Arabic speaker in a story set at the time when Iran was at war with its Arab neighbour Iraq. In *Che*, the narrative features the Iranian regime’s war with the Kurds struggling for autonomy in the early 1980s and includes sections in Kurdish language. *Night Bus*, which is also set at the time of Iran-Iraq war, has sections in Arabic language. The paper will explore multilinguality’s potential for questioning ethnocentricity and for promotion of cosmopolitanism through the medium of cinema in the Muslim society. At a time of the rise of insular politics from the USA to the UK, cosmopolitanism is not only significant to Iran or, more broadly, Muslim societies but also to the West. Therefore, on a larger scale, the paper addresses cosmopolitan ethics and its propagation through the media.

The paper will also explore the resonance of this research with Appadurai’s (2010) anthropological work on cosmopolitanism from below.

-

Saeed Zeydabadi-Nejad has been lecturing at the Centre for Media and Film Studies, SOAS, University of London and the Institute of Ismaili Studies since 2007. He is the author of a book entitled *The Politics of Iranian Cinema: Films and Society in the Islamic Republic* (2010 Routledge). He has also written several book chapters and articles in publications including: Hagener, Hediger and Strohmaier’s *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination* (2016, Palgrave Macmillan), Laachir and Talajooy’s *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music* (2014, Routledge), and Sreberny and Torfeh’s *Cultural Revolution in Iran: Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic* (2013, I.B.Tauris). He has regularly reviewed articles and books for various journals and was recently guest editor of *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. His media appearances include radio and TV interviews and panel discussions on BBC Radio 4 and Radio 3 as well as the BBC World Service.

Comprehensive Amateurism: The Meteor Film Producing Society 1932-1938

Ian Craven
(University of Glasgow, Escócia)

-

This paper explores the divergent aspirations of 'comprehensive' amateurism, illuminated by the activities and output of a particular cine club achieving notoriety during the interwar years within the social world of British amateur cinema, and argues that attention to such groupings identifies significant resistance to emerging ideologies of amateurism represented by contemporary 'movement' discourses.

As a suggestive instance of such studio-based filmmaking, the Meteor Film Producing Society achieved a remarkable continuity of output through the 1930. Meteor has attracted intermittent attention amongst historians of Scottish cinema, where significance has been attributed primarily in relation to professional rather than amateur paradigms. Within Scotland in particular, thanks in part to the image of ambitiousness so generated, the group was much celebrated as a model of desirable cine club practice, worthy of emulation by successors, and instructive in its cultivation of a significant 'policy' role. Acquisition of Meteor's surviving films, by the Scottish Film Council, for post-war circulation through its Central Film Library and subsequent transfer to the Scottish Film Archive, has also helped to consolidate Meteor's status, and to secure unusual visibility for such an amateur collective.

This paper seeks to re-locate Meteor as a symptomatic amateur collective, working to realise the ambitions of a critical but enjoyable leisure filmmaking, conceived along the 'comprehensive' lines envisaged by spokespersons.

Following attention to the group's formation and composition, focus is given to the production and reception of key films, before an assessment is offered of Meteor's significance within the broader development of British amateur cinema during its formative first phase.

-

Ian Craven is a Senior Lecturer in Film & Television Studies at the University of Glasgow, Scotland. His research interests include amateur film production, interwar cinemas, Australian film and television, and moving image archival practices. He is a member of the editorial board of the journal *Studies In Australasian Cinema*, and a European Vice-President of the International Australian Studies Association. Edited publications include: *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema* (Cambridge Scholars, 2009), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film* (Edinburgh University Press, 2013). Recent journal articles have appeared in *Continuum: Journal of Media Studies*, *The Journal of Media Practice and Studies in Australasian Cinema*. He is currently preparing *Part-Time Pleasures: Amateur Cine Culture in Britain*, for Edinburgh University Press (2018).

Festive Chronotopes: Film Programming, Spectatorial Experience & Film Festival Cultures

Dorota Ostrowska

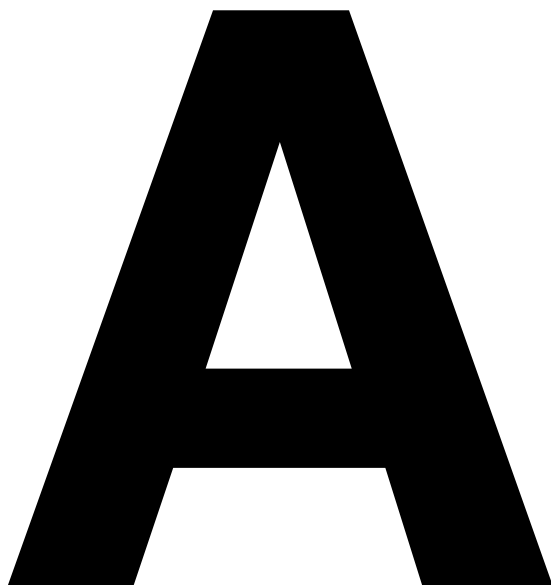
(Birkbeck, University of London - Reino Unido)

-

The main focus of my talk is how various spaces which are associated with film festivals shape the film festival programming and thus determine the spectatorial experience of film festivals at the critical moments in the film festival's history. Adopting Bakhtin's idea of "chronotope" I refer to these key spatio-temporal junctions in the film festivals' history as "festive chronotopes" and discuss them in relation to different types of festival spaces: seaside, urban, art exhibition, spaces of crisis, war and conflict, and internal and external geographies of film festivals. My aim is to identify and explain how at particular moments in history these different spaces of film festivals impact the festival's programming and in turn shape spectatorial experience. Each festive chronotope is thus seen as an expression of a particular mode of film festival culture examined from a vantage point of diverse histories of film festivals. My interdisciplinary approach links cultural histories and geographies of film festivals with the history of different film festivals. The talk thus proposes to blend together in a unique way the film festival studies research with that of the history of international film festivals.

-

Dorota Ostrowska is a Senior Lecturer in Film and Modern Media at Birkbeck, London University (UK). Her research interests have been focusing on three general areas: European film and television studies (French and Eastern European), film festival studies, and history of film and media production. Before coming to Birkbeck in 2008, taught at the University of Edinburgh (2004-2008), the University of Oxford (2001) and was a Research Fellow in European Cinema at the University of Leeds (2003-2004) and a Guest Lecturer at the Department of Film, TV & Digital Media, Universidad de Navarra, Pamplona, Spain (May 2008 and September 2009). She was a founding member of the NECS and served on the editorial board of NECSUS.



17 maio

9h30 — 11h15

Reenquadrando a Rússia no terceiro milénio. Questões de identidade em *Yurev Den* e *Saint Petersburg*

Rui Manuel Brás
(CECC-UCP, Portugal)

O cinema russo contemporâneo é o reflexo da nova realidade nascida do processo iniciado com a perestroika na segunda metade dos anos 80 do século passado e que levou, no limite, ao desaparecimento da União Soviética. A passagem do sistema político, económico e social soviético para um regime de tipo liberal capitalista deixou marcas traumáticas em parte da população, como Svetlana Aleksievitch retrata no seu livro *O Fim do Homem Soviético*, e fez renascer o debate sobre o futuro do país e a identidade da pátria russa. A rutura com o passado não foi (nem poderia ser) total e as mudanças tiveram recepções diversas no tecido social russo. O cinema, liberto dos constrangimentos impostos pelo controlo soviético, não poderia deixar de exprimir as diferentes percepções desta realidade, ou as diversas expectativas em relação ao que deve ser a Rússia no presente e no futuro. O debate entre eslavófilos e ocidentalistas que tem atravessado a história cultural da Rússia não desapareceu no século XXI e até se terá agravado com a ansiedade causada pela desagregação da URSS e pelas contingências políticas nacionais e internacionais. A partir de dois filmes recentes, *Yurev Den* (*O Dia de Yuri*, 2008) e *Saint Petersburg* (*São Petersburgo*, 2013), esta comunicação pretende analisar duas perspetivas radicalmente diversas de cineastas russos em relação ao presente e ao futuro do seu país e sobre a identidade nacional russa.

Django Kid: Conceitos cinematográficos em forma de filme

Thuanny Vieira Silva
(UBI, Portugal)

A presente investigação tem como objetivo analisar a aplicação dos conceitos de Cinema Periférico (Ângela Prysthon: que relaciona os filmes que registam o que é periférico e marginal com os meios de produção e sua posição geográfica); Cinema de Bordas (Bernadete Lyra e Gelson Santana que está associado ao cinema de autor e os seus meios de produção); Cinema de Sotaque (Hamid Naficy: sobre a língua e outros códigos presentes na obra relacionando as pessoas em situações de exílio e diáspora), e o Cinema de Brodagem (Amanda Nogueira: que aborda os processos colaborativos de produção), que são frequentemente utilizados para caracterizar os pequenos cinemas realizados na periferia geográfica, sociocultural e cinematográfica do Brasil. O objeto em análise é o media metragem de ficção *Django Kid* (2000), do professor de escola pública, Manoel Filho. O *western* foi produzido em uma cidade com 3.350 habitantes no interior do estado do Tocantins, localizado na região Norte do país, que está localizado na periferia económica e cinematográfica brasileira. Este trabalho pretende contribuir com os estudos acerca dos pequenos cinemas que estão cada vez mais se autofirmando no cenário cinematográfico, por pessoas comuns, grupos ou comunidades que tenham uma ideia, uma câmara e uma cultura cinematográfica incrustada em si.

A1

O nascimento de uma nação através do cinema: o Kuxa Kanema e o Instituto Nacional de Cinema em Moçambique

Inês Cordeiro Dias
(Spelman College, EUA)

-

Em 1975, na sequência da independência, o cinema torna-se um dos projetos culturais mais importantes em Moçambique, precedido apenas pela rádio. Uma das questões prementes do novo governo da FRELIMO era a difusão de uma ideia de identidade nacional num país em que coexistiam vários grupos étnicos, várias línguas e várias culturas. Com uma taxa de alfabetização de apenas 15%, o cinema tornou-se um importante instrumento para a criação de uma identidade nacional, servindo de veículo para imaginar uma nova comunidade, no sentido descrito por Benedict Anderson em *Imagined Communities*. Em 1976, numa das primeiras e mais importantes iniciativas da FRELIMO, foi criado o Instituto Nacional de Cinema - INC. O projeto mais popular do INC foi o jornal de atualidades Kuxa Kanema (que significa “o nascimento do cinema” em xangana). Este tornou-se essencial para a construção de uma identidade nacional, pois alcançava de maneira efetiva os vários grupos étnicos do país, tanto através de exhibições em salas de cinema como através do cinema móvel. Na minha apresentação pretendo discutir de que maneiras a nova nação foi imaginada pelo cinema, em particular pelo Kuxa Kanema, e que impacto este teve na concepção de uma ideia de nação moçambicana.

Modos de apropiación del archivo: el caso de *Ni vencedores ni vencidos* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado, 1972)

Pablo Piedras
(UBA-CONICET, Argentina)

Dos años después de las primeras exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), comienza la realización del largometraje documental *Ni vencedores ni vencidos*. El film, basado integralmente en el montaje de materiales de archivo provenientes de noticiarios cinematográficos y de una voz over omniexplicativa, fue concebido con la intención de erigirse en una respuesta moderada e institucionalista a la obra de Solanas y Getino. Mediante un repertorio de materiales audiovisuales afín al utilizado en algunos tramos de *La hora de los hornos*, este documental borra de su textualidad los elementos vanguardistas del anterior con el objeto de inscribir una voz intermedia que omite la demonización oficial del peronismo – reconociendo algunas de sus virtudes– pero critica sus modos de pensar la nación y su estilo de conducción de corte “populista”. *Ni vencedores ni vencidos* fue censurada en 1970 y estrenada, con poca repercusión, en el año 1972. Proponemos una interpretación de la película que articula la perspectiva historiográfica y el análisis textual con el objetivo de reposicionar la obra en su contexto sociopolítico y de hacerla dialogar con las diversas variantes del documental de intervención política como forma de pedagogía histórica de la época. Se abordarán algunas nociones relevantes respecto de la tradición del metraje encontrando en el film político y de las complejas valencias retóricas y representacionales del archivo.

O arquivo e as memórias privadas e públicas do Estado Novo em *A Toca do Lobo*

Adriana Martins
(CECC-UCP, Portugal)

Desde a Revolução de Abril de 1974, os cineastas portugueses têm demonstrado um grande interesse por material de arquivo do Estado Novo, o que resultou em estratégias diversas de apropriação do arquivo e de exploração das suas lacunas epistemológicas, visando a desconstrução da retórica do regime. As intervenções no arquivo têm sido preferencialmente feitas em arquivos públicos, tais como e, dentre outros, demonstram filmes como *Brandos Costumes*, *Fantasia Lusitana* e *48*. Interessada em discutir o impacto do confronto entre memórias privadas e públicas, pretendo examinar as estratégias utilizadas por Catarina Mourão na apropriação que faz de arquivos privados e públicos em *A Toca do Lobo* (2015) a fim de discutir os mecanismos de repressão do regime e de questionar a política de memória do e sobre o Estado Novo.

Mulheres invisíveis: em busca do olhar lésbico por meio da retomada de imagens domésticas

Beatriz Gonçalves

(Paris 3, França)

-

A arqueologia fílmica, a historiografia e a teoria do cinema doméstico baseiam-se quase exclusivamente sobre filmes que reproduzem o modelo patriarcal heteronormativo da família burguesa. Porém, como se pergunta Judith Butler, seria o parentesco sempre heterossexual? Seriam fotografias e filmes de família necessariamente heterossexuais? Onde estariam as imagens domésticas de famílias “outras”? Poderiam elas subverter as normas estéticas e institucionais que regem a representação da Família na fotografia e no filme doméstico? Poderiam elas, ainda, desafiar o olhar familiar e olhar masculino-heterossexual que orientam a tomada da maioria das imagens domésticas? Nesse contexto, a cineasta e pesquisadora Michelle Citron propõe a busca por um olhar lésbico através da remontagem de fotografias e de filmes domésticos produzidos por mulheres lésbicas. Ao longo da história, fotografias e filmes de famílias queer confrontam-se com um duplo “devir outro”. Ocupando um lugar periférico tanto no interior de uma prática quanto de uma historiografia marginais, essas imagens tornam-se divergentes em sua própria existência. Elas são então invisibilizadas e os olhares que carregam e produzem, apagados. A partir da obra de Citron, sobretudo dos filmes *Leftovers* (2014) e *Lives: Visible* (2017) assim como do projeto interativo *Mixed Greens* (2004), questionaremos como a prática da remontagem pode recuperar, revelar e afirmar esse olhar lésbico na poética e na política de um cinema feminista.

O papel da ficção e o documentário na representação da realidade

Carlos Ruiz Carmona
(CITAR-UCP, Portugal)

Ao longo das últimas décadas, grandes teóricos do cinema e aclamados cineastas estabeleceram que o documentário não pode representar uma realidade objetiva e tangível. De fato representar o mundo histórico no documentário implica recorrer a figuras retóricas ambíguas e subjetivas como na ficção. Representar o mundo histórico sempre envolveu um processo técnico e artificial que exige um desvio da realidade. Isto levou alguns acadêmicos a concluir que o documentário como termo que se assume não-ficcional desconsidera os seus inevitáveis elementos de ficção. A maior parte da pesquisa produzida sobre a capacidade do cinema em representar a realidade se baseia em alegar que o documentário faz uso da forma e da técnica da mesma forma que a ficção. Portanto, as escolhas envolvidas na elaboração de documentários são tão manipuladoras quanto subjetivas como na ficção. Por esse motivo, estudiosos e cineastas argumentaram que o documentário é uma ficção construída a partir dos elementos extraídos da vida cotidiana. Esta comunicação pretende estabelecer que a ficção e o documentário são igualmente adequadas para representar o mundo histórico, pois ambos podem revelar "verdades" e conhecimentos sobre o mundo que habitamos. No entanto, eles cumprem papéis diferentes na representação da realidade. A ficção e o documentário são termos que podem ser melhor entendidos como um meio necessário para compreender, comunicar e organizar a experiência humana da realidade num meio audiovisual.

Experiências estéticas do horror no audiovisual contemporâneo

Ana Maria Acker
(ULBRA, Brasil)

A proposta busca investigar características das possíveis experiências estéticas do horror na contemporaneidade, sobretudo em filmes que tenham alcançado êxito de público e crítica. A ideia é pensar o fenômeno para além do medo, trajetória iniciada com a tese *O Dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*, defendida em 2017 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil. O conceito de horror é entendido por Eugene Thacker (2011), para quem a fruição com o gênero se dá no ato de pensar sobre um mundo impensável, não-humano e desconhecido: “[...] um mundo de desastres planetários, pandemias emergentes, mudanças tectônicas, clima estranho, paisagens marinhas encharcadas de petróleo, e a furtiva, e sempre elevada, ameaça de extinção”. Para Thacker, “Enfrentar essa ideia é confrontar um limite absoluto à nossa capacidade de entender adequadamente o mundo” (Thacker, 2011, 1, tradução nossa). Tal concepção tem sido o mote de obras ao longo dos anos e se manifesta ainda em diversos produtos da cultura de massa. Assim, o objetivo é compreender como os filmes da atualidade engendram experiências sensíveis com o horror e quais as relações dessas com questões sociais, políticas e culturais. O desafio metodológico é realizar uma análise que dê conta das indagações e que se desenvolva em ensaios audiovisuais, *video essays*. Produções como *It – A coisa* (2017), *Raw* (2017), *Corra!* (2017), *Ao cair da noite* (2016) e *A Bruxa* (2016) devem ser consideradas para estudo.

A herdeira da contradição: Olivia de Havilland e a divergência entre a sua imagem cinematográfica e a sua vida fora da tela

Miguel Moreira

(Investigador Independente, Portugal)

-

O objeto de estudo da presente comunicação, enquadrada na área dos Star Studies, é a própria atriz Olivia de Havilland mediante as suas performances cinematográficas e a sua vida pública. Visa-se, numa primeira parte, demonstrar o contraste entre a sua imagem construída pela Warner Bros. (a típica damsel in distress) e a sua vida fora das telas (uma mulher ativamente política). Numa segunda parte, pretende evidenciar-se como aquela divergência parece ser resolvida se se analisar a carreira da atriz após o final do seu contrato com o referido estúdio. A metodologia utilizada para concretizar tal objetivo consistiu na leitura de publicações académicas focadas no estudo das *movie-stars* (como o icónico livro *Stars* de Richard Dyer), as quais serviram de base para a minha própria análise. Esta proposta revela-se importante, primeiramente, pelo facto dos Star Studies, embora iniciados nos anos 70, serem, ainda hoje, algo “verdes”, no sentido de não possuírem um leque suficientemente profundo de informação académica se os compararmos a outros campos de investigação. Além disso, o estudo em concreto de Havilland e dos seus filmes é ainda mais redutor (de facto, a comparação entre a sua imagem cinematográfica e a sua vida pública nunca foi analisada academicamente). Atrizes como Bette Davis ou Katharine Hepburn têm sido alvo de uma maior atenção, o que é injusto dada a prestigiosa carreira de de Havilland, uma estrela possuidora de profundos significados estéticos e ideológicos.

***Aquarius*: a film about memory, city and feminine soul**

Nayara Gúercio & Tânia Montoro
(UnB, Brasil)

-

This paper analyses, within a perspective of interactions connecting female memory, city and everyday events, the Brazilian long feature film *Aquarius* (Brazil, Kleber Mendonça, 146m, 2016), which represented Brazil at the 2016 Cannes Film Festival. Dwelling matters are the foundation to the conflicts of the protagonist Clara (Sônia Braga), a 67 year old woman who owns one of the Aquarius building's flats, located in Recife - Brazil. With the purpose of demolishing the building a construction company begins to harass Clara in the hopes of pressuring her into selling her apartment. Clara, however, refuses to be rid of her own home, this way steering the film's plot. The Casetti and Di Chio method (2007) was chosen as inspiration for the three levels in which the methodology of analysis regarding the film's narrative will be approached. The analytical categories "city", "collective space", "old age women", "habitational matters", "memories" and "everyday events" reside at the core of this analysis. *Aquarius* shows the image of a broken city, a metropolis torn between the visible world (young, male, socially accepted, economically favourable) and the invisible world (old, female, socially marginalised, economically unfavourable). City and the female body are shuffled in the experiences of public spaces and the fear that crosses and limits the relationship between private and collective space.

Intermedialidade realista, realismo de confronto e a historiografia do presente

Marcela de Souza Amaral
(UERJ, Brasil)

-

O presente artigo abordará os elementos de intermedialidade no filme brasileiro *O invasor* (Beto Brant, 2001), se concentrando na relação entre a música e o cinema; e investigando de que forma isso pode ser compreendido como um potencial historiográfico e de produção de uma visão social crítica. Ao tratar da conflituosa estrutura social brasileira, o filme constrói um quadro de forte apelo realista, onde a relação entre elite e periferia não se assenta em uma oposição direta e simplista; mas revela cumplicidade e corrupção. O mergulho nessas duas esferas se dá sobretudo através da música, e particularmente do hip-hop da periferia de São Paulo, o que o filme faz a partir de uma linguagem que oscila entre a ficção e o documentário. Isso abre espaço para uma "erupção do real", ou um realismo produzido no confronto entre esses dois campos. À medida que Brant se apropria do "inesperado", usando a câmera para capturar "eventos da verdade" (BADIOU, 2006), os elementos do instante pró-fílmico passam a ser absorvidos pelo filme na composição de sua atmosfera e narrativa; gerando uma produtiva intersecção entre o apelo realista do filme e a música. Isso talvez nos permita falar de uma "intermedialidade realista"; ou de um filme como importante documento historiográfico do presente. O estudo das relações intermediáticas de *O invasor* se torna crucial no reconhecimento do potencial fílmico de representar uma realidade singular.

O *reenactment* como elemento de atuação autorreflexiva em *Phoenix*, de Christian Petzold

David Ken Gomes Terao
(UNICAMP, Brasil)

Em *Phoenix* (2014), Christian Petzold apresenta, dentro de uma narrativa melodramática, um jogo de atuação baseada na reencenação de uma identidade que remete a um fato histórico. No filme, Nelly, uma mulher judia sobrevivente do holocausto, se reencontra com seu marido, Johnny, e não é reconhecida por ele. Além de não se dar conta de quem é a mulher à sua frente, ele propõe a ela que finja ser sua esposa, que ele acredita estar morta, para assim ter acesso à herança deixada por ela. Como observa Vanessa Agnew (2004), o *reenactment* inicialmente surgiu enquanto uma estratégia utilizada como forma de alcançar um conhecimento mais preciso de alguns acontecimentos históricos e divulgá-lo a um público através de práticas como a presença de atores fantasiados de personalidades de outras épocas nos “museus vivos” ou eventos que reencenam grandes batalhas do passado. Tal estratégia foi depois incorporada à performance, ao documentário e às cine-biografias, sendo apresentado em *Phoenix* enquanto um elemento inerente à narrativa, que expõe a autorreflexividade da *mise-en-scène* de Petzold. A partir dessa re-encenação realizada por Nelly, que expõe constantemente o caráter de atuação no trabalho de Nina Hoss e problematiza a cena melodramática, chega-se a um distanciamento que alcança o objetivo do *reenactment* em si: a melhor compreensão dos fatos históricos e dos traumas recorrentes deles, de modo a perceber como esses elementos estabelecem as relações entre os sujeitos.

Celebração e desaparecimento do arquivo em *Tropicália*

Albert Elduque
(U. Reading, Reino Unido)

O documentário musical é uma tendência forte no cinema brasileiro contemporâneo, tanto pela sua relevância comercial quanto pelas suas propostas de construção da memória do país. Alguns destes filmes, como *O Homem que Engarrafava Nuvens* (Lírio Ferreira, 2009) e *A Música Segundo Tom Jobim* (Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, 2012), baseiam-se num trabalho intenso com as imagens de arquivo para construir discursos sobre o artista, a sua obra e a sua época. O filme *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, propõe um trabalho rigoroso e ao mesmo tempo lúdico com as imagens do período 1967-1972, num collage que inclui filmes, programas de televisão, cartazes, fotografias, filmagens de performances e registos de entrevistas aos protagonistas desse movimento artístico. Nesta comunicação quero analisar algumas estratégias do filme em relação com o arquivo, notadamente o uso da canção como contraponto íntimo às imagens da época, as técnicas de imersão nas imagens de arquivo, o uso da tela preta como vazio de representação e a contraposição entre arquivo e entrevista para salientar a distância entre passado e presente. Essas questões serão abordadas com comparações com outros documentários musicais que trabalham com imagens de arquivo da mesma época, particularmente *Cartola – Música para os Olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007) e *Uma Noite em 67* (Ricardo Calil e Renato Terra, 2010).

B

17 maio

11h30 — 13h15

Cinema sul-sul: modos de dizer e ver em trânsito

Walcler Mendes Junior & Juliana Michaello
(Unit, Brasil)

O trabalho pretende discutir as ressonâncias de cinemas constituídos e constituidores de um olhar que diz sul e que potencializa engendramentos sul-sul. Como recorte reflexivo traçamos um alinhamento a partir de territórios e narrativas de barbárie. Territórios marcados pelos signos da guerra, do feminicídio, da opressão, expressam imagens desse modo de dizer e de ver que entende o discurso cinematográfico como parte do campo geopolítico. Entretanto, o cinema aqui considerado não se estanca na sujeição da simples barbárie. Assume sua barbárie ao mesmo tempo em que propõe e dispõe de um repertório de signos e imagens que interpela o olho de quem vê por uma abertura cuja bitola não só não pode ser encapsulada e contida nos termos do cinema centro-periferia, mas também propõe a construção de narrativas que excedem o marco civilizatório determinado pelo olhar do centro-ocidental. A discussão constitui-se assim num esforço de aproximação e confronto de discursos cinematográficos oriundos de diferentes territórios, contrapostos entre si em torno da linguagem e contexto social por eles apontados. Para a realização das análises serão elencadas sequências paradigmáticas de filmes cujos territórios trazem marcas da barbárie expressas em sua condição decolonial. No artigo trabalharemos com o seguinte conjunto de filmes: *Buda as sharm foru rikht*, *Terra Sonâmbula*, *Matrubhoomi*, *Tapete Vermelho*, *Abril despedaçado*, *El Violín*, *Baixio das Bestas*, *Khak wa Khakister*, *La delgada linea amarilla*.

Animação documental: A oralidade e o património sonoro abrangente

Tiago Fernandes
(UBI, Portugal)

Ao longo da história do cinema, o documentário foi acompanhando as redefinições técnica e estéticas e revelou-se um género híbrido que foi abarcando diferentes métodos de produção e de propósitos. Se, no início, tinha como principal objetivo a mera observação e registo do real, aparentemente de forma objetiva, nas últimas décadas temos assistido a diversas metamorfoses constante do género que se vão ramificando em vários subgéneros. De entre eles, a animação documental tem conquistado a atenção e o reconhecimento, quer pela sua estrutura e modus de conceção, quer pelo facto de o registo sonoro se afirmar como o principal elo de ligação com o real. A partir da análise dos filmes *Água Mole* (2017, Laura Gonçalves e Alexandra Ramires) e *Pronto, Era Assim* (2015, Joana Nogueira e Patrícia Rodrigues), duas curtas-metragens de quatro jovens realizadoras portuguesas, pretendo levar a cabo uma análise dos modos de conceção destas duas obras e uma reflexão acerca da forma como, na animação documental, o contributo dos registos sonoros, sob a forma de testemunhos, oferecem enquanto elementos documentais e na capacidade que possuem de perpetuar na nossa memória a identidade de um povo.

Contextos dos nomes de ascendência portuguesa no cinema do Sri Lanka

António Costa Valente
(ID+, Portugal)

Num país com 70 anos de produção cinematográfica, com uma história marcada por insurreições e uma guerra civil devastadora, procurando espaço de desenvolvimento entre uma grande maioria e significativas minorias, convivendo entre duas línguas e um inglês consentido, o cinema do Sri Lanka parece quase também falar português. A memória da passagem dos portugueses no século XVI e XVII, está presente nos nomes de quem tem feito o cinema nesta ilha do Pacífico. Cineastas, técnicos e atores surgem nos créditos dos filmes do Sri Lanka com nomes de família que em tudo se aparentam aos que temos por Portugal. Alvis (Alves), Bandara (Bandarra), De Silva (Silva), Dias, Fernando, Fonseka (Fonseca), Moraes, Perera (Pereira), Peries (Peres), Serra e sempre Silva. Uma história de cinema onde os intervenientes mais significativos afinal transportam com eles nomes que o passado parece ligar a Portugal. Com mais de novecentos filmes de longa-metragem produzidos no séc. XX, uma diversidade de géneros onde o cinema popular da vizinha Índia marca uma presença significativa, mas também a proximidade de S. Rey, o cinema do Sri Lanka acaba de estreiar, no ano do seu 70º aniversário, o seu primeiro filme LGBT, e de novo os nomes de ascendência portuguesa aparecem no filme. Este trabalho de investigação procura identificar contextos da intervenção e relevância deste alargado conjunto de intervenientes e construtores do cinema seringalês.

A história vigiada: censura e cinema no Brasil (1964-1985)

Meize de Lucena Lucas
(UFC, Brasil)

A pesquisa propõe uma reflexão sobre a censura cinematográfica no Brasil no período da ditadura civil-militar (1964-1985) a partir de um conjunto de filmes que enfocaram eventos históricos. Entende-se por evento histórico aquelas experiências sociais que constituem objeto de reflexão historiográfica e que, em grande medida, estão presentes na memória social coletiva. Tem-se por objetivo investigar como procederam os censores ao analisarem filmes cuja temática eram experiências históricas distantes ou recentes, casos, por exemplo, do julgamento de Sacco e Vanzetti nos Estados Unidos na década de 1920, retratado no filme homônimo de Giuliano Montaldo em 1971, e o golpe de Estado conduzido no Chile pelo General Augusto Pinochet em 1973 que serviu de inspiração para o diretor Constantin Costa-Gavras em *Desaparecido* (Missing, EUA, 1982). Tomando como ponto de partida que a censura, em regimes de exceção, é uma ação que visa interditar discursos que apontem tensões sociais, coloquem em questão figuras de autoridade, como o Estado, as forças armadas, e a Igreja, foquem distensões políticas, ou abordem as diferentes formas de violência, física e simbólica, investigamos como essa interdição (ou a não interdição) foi operacionalizada nesses filmes. Sua importância reside no fato de que o passado e suas representações estão em permanente disputa em qualquer sociedade, mas, em regimes ditatoriais, ocorrem numa correlação de força desiguais na qual a censura ocupa um papel central.

Fischli & Weiss: *The Way Things Go*

Susana Rocha
(CIEBA-FBAUL, Portugal)

The Way Things Go (1987) é um vídeo produzido pela dupla de artistas suíços Peter Fischli e David Weiss, que documenta uma reação em cadeia de eventos provocados através de objetos quotidianos, numa dinâmica que remete para as “máquinas” de Rube Goldberg, onde através de efeito dominó se realizam ações simples de um modo extremamente complexo. Tendo como origem um trabalho fotográfico anterior de Fischli & Weiss, designado *Equilibres* (*Quiet Afternoon*) (1984- 1986), *The Way Things Go* reflete o fascínio dos artistas pelo colapso e pela eminente insustentabilidade de todas as coisas, com um humor subjacente que lhes é próprio, e como um murro no estômago ao pedantismo inerente a parte do universo da arte contemporânea. A produção do vídeo foi iniciada em 1985, num armazém vazio usando itens como pneus, balões, escadas e fogos de artifício. Através de pura determinação e horas de tentativa e erro, compuseram sequências cinematográficas em que os objetos se encaixam, pegam fogo, voam de um lugar para outro em reações em cadeia aparentemente ininterruptas no decorrer de 30 minutos. Contudo, a sensação de movimento contínuo é uma ilusão: a peça compreende gravações concretizadas durante um período de cerca de dois anos, onde inclusivamente a escala dos objetos é divertida mas discretamente manipulada. Em constante exibição em museus de arte contemporânea por todo o mundo, *The Way Things Go*, para além de uma apologia à teoria do caos, parece ser também um vídeo que acompanha gerações, na tradução de um sentimento de possível catástrofe e colapso que assombra permanentemente a condição humana.

Há sempre uma imagem que falta

Roberta Oliveira Veiga
(UFMG, Brasil)

Dando continuidade à discussão que levei ao último encontro do GT Outros Filmes, pretendo abordar os arquivos através de sua ausência. Se, a partir de *Là-Bas*, de Chantal Akerman, discuti a ausência de imagens do trauma passado como signo da impossibilidade da história no confinamento ao presente do filme, agora junto à *A imagem que falta*, de Rithy Panh, pensando ainda o cinema como dispositivo mnemônico, proponho abordar certa falta do arquivo como motivação para a elaboração histórica no presente da elaboração do próprio filme. Se em Chantal a ausência dos arquivos é uma estratégia que leva o filme a uma encruzilhada do comum e à impotência política para a elaboração da memória do nazismo e da desterritorialidade dos judeus, com Panh, a consciência da falta mesma de uma imagem que encarne o trauma coletivo é motor do cinema como força de produção histórica. Ao buscar uma imagem de arquivo de crianças nos campos de trabalho forçado no Camboja, Panh se depara com a falta e ela o move em direção a imaginar o seu passado. Resta-lhe então, abandonar a imagem originária para criar suas imagens – o que faz usando bonequinhos de argila para encenar o trauma coletivo - e cotejá-los aos arquivos existentes: as imagens de propaganda do governo do Khmer Vermelho, no intuito de redescobrir pontos de origem pela montagem. Seriam os procedimentos fílmicos de encenação, *off* e montagem, fortes o suficiente para, ao modo de Rancière e Benjamin, expor o dano e rescrever a história?

Inserções clandestinas nas mídias: em busca da imagem revelada

Leandro Pimentel Abreu
(UERJ, Brasil)

O controle sobre a produção midiática feita pelos monopólios de comunicação é um fenômeno especialmente perverso no contexto brasileiro. Por meio de diferentes táticas, artistas e organizações sociais atentas aos regimes de invisibilidade impostos pelos meios hegemônicos buscaram quebrar o bloqueio para apresentar questões relevantes que ficaram excluídas desse espaço comum. Ao contrário do que se observa no campo da arte e do cinema documental, onde a exposição do processo se evidenciou como uma importante tendência para se pensar a representação e suas diversas nuances, nas grandes mídias o dispositivo de produção permanece obscuro na maior parte das vezes. No decorrer da pesquisa, distinguimos dois eixos principais para pensar essa produção: de um lado a busca por revelar as falácias presentes na produção jornalística e do outro o esforço de percepção de fenômenos sociais tornados invisíveis. Ao inserir de forma parasitária elementos alienígenas ao direcionamento econômico e ideológico que orienta a produção dos veículos de comunicação, esses trabalhos causam uma espécie de curto circuito que acabam reverberando para além do ambiente midiático, se espalhando nas redes sociais e se enraizando de modo menos efêmero no campo da arte. Interessa-nos refletir sobre o modo como esses trabalhos constroem um território onde se evidencia o dissenso e as diferentes forças que agem na construção de um espaço comum.

Imagens em transe: arte e cinema, modernismos e primitivismos

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

Partindo das “zonas de contacto” históricas, transculturais e transdisciplinares entre as vanguardas artísticas e a etnografia, a comunicação visa examinar as relações entre arte e cinema sob o prisma da dimensão primitivista do modernismo e da sua prevalência no cinema anti-colonial e “pós-anti-colonial”. Hiller considera que a apropriação modernista da arte dita “primitiva” contribuiu para “a supressão das auto-representações dos povos colonizados em favor de uma representação ocidental das suas realidades”. O argumento discutido nesta comunicação visa indagar sucintamente de que maneira as relações entre modernismo e primitivismo das primeiras vanguardas se reproduziram no pós-guerra no quadro do paradigma de emancipação do cinema anti-colonial e “pós-anti-colonial”, replicando paradoxalmente certos dualismos e hierarquias coloniais e obstaculizando os processos de auto-representação dos povos colonizados e ex-colonizados. A breve análise dos elementos etnográficos e das figuras da reconstituição de três filmes - *El Coraje del Pueblo* (1971), de Sanjinés, *Mueda, Memória e Massacre* (1979/1980), de Guerra, e *Orinoko* (1984), de Rísquez - permitirá examinar de que maneira a tentativa de expressão fílmica de cosmologias não-europeias procurou resolver a aporia da representação/auto-representação. Num contexto teórico caracterizado pela noção de “animismo”, os eixos de discussão levar-nos-ão a repensar a capacidade do cinema para articular perspectivas culturais diversas.

Hiper-Real(ismo) Milenar: um Quinteto Fílmico na Sombra do Y2K

Francisco Silveira
(CLP-FLUC, Portugal)

Entre 1998 e 1999, cinco filmes de ficção científica oriundos dos EUA - *Dark City*, *The Truman Show*, *eXistenZ*, *The Matrix* e *The Thirteenth Floor* - denotaram uma unidade estético-temática que reclama uma conceptualização à luz retrospectiva dos olhos de hoje. Através da formulação “hiper-real(ismo) milenar” para efectivar essa constelação artística, procura-se explorar os imensos pontos de contacto que convertem as cinco obras num quinteto. “Hiper-real(ismo)”, desde logo porque, tal como na corrente artística homónima pinturas e esculturas de alta resolução (muitas vezes através de computadores e subjacente digitalidade) parecem ter referente real (conforme uma fotografia analógica), estes filmes jogam com simulações da realidade dentro da narrativa. “Milenar”, porquanto a passagem de 1999 para 2000 situa as fitas numa época de paranóia, profecias apocalípticas associadas à mudança de milénio. No hiper-real(ismo) milenar, arauto de um “cinema ciborgue”, a nostalgia do rolo de celulóide e a emergência do digital coexistem numa imagem compósita, quer na produção, quer explícita ou implicitamente na narrativa. Por conseguinte, as cinco obras em consideração alicerçam-se em dimensões nunca menos que duplas, regressam a passados cinematográficos nervosos como o expressionismo alemão dos anos 20 de Weimar ou o *film noir*. Fazem-no num limbo futurofóbico, entre o escapismo que condena tudo a uma profecia auto-realizável. É essa (in)consciência histórica, passando pelas noções de hiper-realidade de Jean Baudrillard e Umberto Eco que importa desenvolver.

City lights: a publicidade fílmica em contexto urbano (1930-1950)

Joana Duarte
(FLUP, Portugal)

A publicidade ao filme – materializada em cartazes, revistas cinematográficas, cartonados e em meios de transformação dos edifícios e da cidade – revela-se, nos anos de 30 a 50, por um lado, como um importante veículo divulgador do filme, capaz de suscitar interesse do público; e, por outro, como um revestimento de caráter efémero em certos espaços citadinos. É o cartaz – e não só, como tentaremos demonstrar – que ao penetrar no meio urbano projeta o filme para um público alargado, valorizando-se a partir das características arquitetónicas onde se insere. Esta apresentação pretende analisar a colocação de publicidade fílmica no espaço urbano, mostrando que esta não se limita à tipologia do cartaz, nem tampouco à colocação exclusiva destes elementos nos cinemas e cineteatros. Importa, por isso, mapear a colocação destes objetos no corpo urbano. A investigação tira partido de um trabalho em curso - a consulta sistemática de revistas de cinema portuguesas - onde tivemos oportunidade de recolher testemunhos fotográficos e textuais que nos permitem debruçar sobre esta temática. As bases de dados em linha como a Opsis, Arquivo Municipal de Lisboa e Arquivo Municipal do Porto complementaram o levantamento fotográfico. O estudo destes elementos publicitários, hoje considerados memorabilia cinematográfica e alvo de valorização e de colecionismo, contribui quer para a história do design e ilustração em Portugal, como para a história do cinema e dos ambientes urbanos.

As vanguardas e seus reflexos no cinema de animação: o experimentalismo abstrato e o som óptico

Carolina Leão
(UNICAMP, Brasil)

O cinema de animação, assim como as vanguardas do início do século XX atuaram em busca da interação de todas as artes com a intenção de uma complementaridade audiovisual. Diversas foram as inspirações dos animadores neste momento. Uma das vertentes deu-se em consequência da forte influência das artes clássicas, através da convergência de idéias que fluíam para tal junção: a resistência à representação de formas convencionais e à "objetividade" assumida do mundo exterior. Este cinema prioriza formas diretamente inspiradas em artistas como Mondrian e Kandinsky. É válido ressaltar que esta fusão das artes proporcionou aos artistas novas perspectivas e desafios técnicos que lhes foram oferecidos através desta recente possibilidade - a forma em movimento. Por se tratar de uma obra animada, as formas geométricas se fundem à música e à subordinação do tempo como elementos conceituais a serem trabalhados plasticamente. A partir das experiências com imagens abstratas em movimento articuladas à pista de som, notamos que a animação experimental possui uma relação intrínseca com a música, desenvolvendo uma ressonância particular neste cinema de animação experimental que, muitas vezes, resiste ao diálogo e aos efeitos convencionais do cinema clássico, explorando novas formas de se criar tanto imagem, quanto som. Assim, em oposição às formas e sonoridades tradicionais, priorizaremos compreender o percurso desta nova mentalidade do cinema de animação abstrato.

Entre pintura e fotografia: *tableaux vivants* no filme *In the Crosswind*

Marina Takami
(Paris 8, França)

Narrado por uma sobrevivente de um dos campos de trabalho forçado soviético, baseado em depoimentos e documentos de arquivo, o filme *In the Crosswind* (Risttuules, 2014), do jovem cineasta estoniano Martti Helde, aborda o tema do deportação em massa da população da Estônia para a Sibéria durante a Segunda Guerra Mundial, assunto ainda pouco discutido principalmente fora dos limites do seu país. O filme contou com financiamento oficial de diversos organismos estonianos, o que permite concluir a importância do seu papel na construção da memória nacional e transnacional do "holocausto soviético". Composto por 13 "tableaux vivants" - quadros com atores vivos, porém imóveis, entre os quais a câmera se move lentamente -, um prólogo e um epílogo, o filme permite avançar a análise do uso e da função do arquivo no cinema contemporâneo e a representação histórica no filme. A partir destes quadros em preto e branco e da voz off de Erna Tamm, a construção da narrativa memorial do filme dá-se em estreito diálogo com a estética do arquivo, do álbum fotográfico, das pinturas do romantismo alemão e do realismo francês e da literatura epistolar. Este estudo visa examinar a transposição para o cinema do tempo de pose prolongado, comum à pintura e às primeiras fotografias, no intuito de criar o engajamento emocional e intelectual do espectador, tendo em vista que foi sobretudo esta concepção visual que possibilitou a relativa boa recepção de *In the Crosswind* pelo público estrangeiro.

A função simbólica da fotografia e sua relação com a morte nos filmes *A Erva do Rato* e *O Estranho Caso de Angélica*

Liciane Mamede
(UNICAMP, Brasil)

Muitos foram os teóricos que associaram a fotografia com a morte, dentre os mais célebres estão Roland Barthes e André Bazin. No artigo em que faz uma aproximação dos escritos desses dois pensadores, no que tange exatamente ao que poderíamos chamar de uma certa dimensão “espiritual” da fotografia – e que derivaria justamente de sua capacidade de embalsamar o tempo –, Laura Mulvey relata que, já imediatamente após sua invenção, a fotografia começou a gerar associações com a vida após a morte. Nesse sentido, a fotografia mortuária, tirada do defunto em seu leito de morte, teria substituído a máscara mortuária, preservando, porém, uma certa qualidade fantasmagórica (MULVEY, 2006, p. 59). O objetivo desta comunicação é justamente explorar de que maneira essa qualidade fantasmagórica da fotografia – ou seja, a forma como, por certas características a ela intrínsecas, esta forma de expressão artística evoca a morte – é explorada em dois longas-metragens, *A Erva do Rato* (2008), de Júlio Bressane, e *O Estranho Caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira. A ideia de aproximar as duas obras deu-se pelos paralelos que entre elas podem ser traçados no que diz respeito aos personagens principais (ambos fotógrafos), no que se refere à forma como esses personagens estão inseridos em seu contexto (ambos estão deslocados, isolados, descontextualizados) e pela presença constante da morte, potencializada pela forma como seus diretores incorporam ao filme o elemento fotográfico.

***La Valse* de Ravel e a valsa de Kubrick**

Ivan Capeller
(UFRJ, Brasil)

A partir de um acúmulo crescente de cromatismos e descontinuidades melódicas associadas a irregularidades rítmicas, *La Valse*, de Ravel, nos apresenta a *débâcle* da valsa como forma musical regular em uma demonstração de sua impossibilidade: a valsa como um anseio sempre diferido. Mas, se a valsa apresenta e faz visível o movimento abstrato de um rodopio incessante como o signo de uma impossibilidade, que impossibilidade nela se manifesta? Há três filmes de Kubrick que evocam a impossibilidade da valsa: *2001 - Uma Odisséia no Espaço*, *A Laranja Mecânica* e *Eyes Wide Shut*: nestes filmes, a associação entre som e imagem correlaciona o movimento recorrente da valsa à suposta infalibilidade da tecnologia aeroespacial (*2001*), à constante estrutural da violência social em nossa civilização contemporânea (*A Laranja Mecânica*) e à precária previsibilidade do desejo em relação à rotina existencial de um casal sem maiores problemas sócio-econômicos (*Eyes Wide Shut*). Valsa da tecnologia, valsa da violência, valsa do desejo: em Ravel e Kubrick, a impossibilidade manifesta na valsa coloca um problema de caráter civilizatório. Pode-se afirmar que a valsa aparece, nesses três casos, como índice sonoro de uma regularidade impossível: impossível regularidade da tecnologia e da linguagem, em *2001 - Uma Odisséia no Espaço*; impossível regularidade do Estado e da sociedade, em *A Laranja Mecânica*; impossível regularidade das noções de subjetividade e de sexualidade, em *Eyes Wide Shut*.

La ciudad y el apocalipsis en *La virgen de los sicarios*

Wilson Orozco
(UdeA, Colômbia)

-
La virgen de los sicarios (Schroeder, 2000) es una película que da cuenta del regreso de un gramático homosexual a la ciudad de Medellín (Colombia), después de muchos años de ausencia. Una ciudad donde impera la muerte debido a la desigualdad social y al narcotráfico, aunque el gramático llega igualmente a morir en ella como expresa constantemente. Su carácter de viajero es entonces replicado a través de su comportamiento como flâneur en Medellín, acompañado de jóvenes sicarios que son a la vez sus amantes, y, uno de ellos, Alexis, llevando a cabo sus más delirantes fantasías de destrucción: así, ruidosos taxistas, pobres y otros sicarios caen bajo las balas reales; aunque muertes que el gramático solo tomaba por anhelos simbólicos. El interés de esta propuesta es señalar aquellos espacios de la infancia mitificada del narrador, y mostrar cómo estos lugares ya no se corresponden con su ciudad de antaño donde –para el gramático– reinaba el orden. Ahora, la modernidad que el narrador encuentra en esta desconocida ciudad, se manifiesta a través de la invasión de los pobres, de los violentos, del ruido. Se prestará especial atención a las iglesias invadidas por la degradación; a los espacios de la infancia del narrador ya derruidos, así como a parques, calles, bares, etc. que el narrador describe utilizando un evidente discurso religioso, conservador y nostálgico. Todo esto se hará a través del análisis textual propuesto por Jesús González Requena (2006).

A *Toca do Lobo*: imagens de si e construção social no documentário contemporâneo

Maria Colucci
(UFS / UFJF, Brasil)

-
Este trabalho faz parte de investigação sobre o documentário contemporâneo em língua portuguesa, e propõe analisar o filme *A Toca do Lobo* (2015), de Catarina Mourão, tendo como fundamento as proposições da Teoria dos Cineastas. Desse modo, busca correlação entre as obras da cineasta e as concepções de cinema a que remetem, a partir de suas manifestações verbais e escritas e dos próprios filmes. Argumentamos que esse documentário de Mourão, como filme ensaio e experimento etnográfico, articula imagens de si e contextos pessoais a relações históricas e políticas mais amplas e complexas que moldam sua narrativa, tornando-a um meio sensível para a experiência de (re)elaboração da memória afetiva, da relação consigo, com o outro e com o próprio cinema. O espectador ou investigador da obra, em sua relação com o filme, em contato com todas as questões colocadas, ressignifica as experiências vividas, transformando-as em pensamento. Ressaltamos que o termo “cineasta” deve ser visto de forma ampliada, considerando todos que possuem função criativa no filme (Penafria; Santos; Piccinini, 2015). Também consideramos que o filme-ensaio não é um filme fechado sobre si, mas um produto que se torna pensamento ao articular subjetividades e experiências públicas. Deve, pois, corresponder aos termos sintetizados por Timothy Corrigan (2011), e possuir três dimensões: a expressão da subjetividade, a experiência pública e o processo de pensamento (Corrigan, 2015).

Efectividad de las estrategias transmedia para impulsar la narrativa emergente en videojuegos

Belén Mainer Blanco
(UFV, Espanha)

-

Las estrategias transmedia han ampliado los horizontes narrativos y las expectativas de experiencia de los jugadores de hoy. Las partes del todo narrativo se diseminan, de forma intencionada y coordinada, y la experiencia se multiplica a través de diversas plataformas y lenguajes, en una clara invitación a ser el protagonista del viaje de héroe. En este sentido, la narrativa emergente surge en los jugadores alrededor del play, generando contenidos innovadores por su finalidad, por la experiencia participativa y por la fragmentación narrativa del todo. El objetivo de esta comunicación es realizar, desde el marco teórico de las corrientes situacionistas y narratológicas, una aproximación a estrategias transmedia emprendidas en la industria de los videojuegos. Para ello, se emprenderá un proceso metodológico de carácter cualitativo, mediante los métodos de investigación documental y de análisis discursivo y narrativo, que nos permitirán la descripción y comprensión de estas estrategias como agentes impulsores de procesos de remediación coordinada.

Narrativas colectivas: estudos em Doug Aitken

Christine Mello
(PUC-SP, Brasil)

-

No estudo das narrativas audiovisuais, Carlos Sena Caires (Ilha da Madeira, 1971) problematiza narrativas colectivas como um tipo de narrativa interactiva composta por dispositivos que permitem ao leitor uma contribuição no processo narrativo. Para ele, trata-se de histórias organizadas por uma justaposição de fragmentos onde o leitor pode intervir a qualquer momento. Nestes casos, Caires afirma que existe um autor principal que dá início ao primeiro fragmento e deixa em aberto a sua continuidade, fazendo surgir, com isso, a figura do leitor participativo. De acordo com esta abordagem, os processos narrativos emergem de forma descentralizada, rizomática e não-linear, por meio de conexões entre os sujeitos e as sequências narrativas. Não sabemos, no entanto, como falar de narrativas dessa natureza, que relacionam o signo colectivo à articulação de imagens e sons, arquiteturas nômades do espaço, performances, arquivos digitais e comunidades em rede. Como inquietação principal, objetivamos estudar narrativas colectivas por meio do trabalho *Station to station* (2013-2015) de Doug Aitken (California, 1968). Em seus múltiplos agenciamentos narrativos, a obra permitiu a participação do leitor. De forma colaborativa, disponibilizou em 2013 no espaço público das redes sociais 62 vídeos de um minuto, assim como os reuniu posteriormente em um longa-metragem, exibido em grandes salas de cinema (em 2015).

O entremeio narrativo no cinema brasileiro recente

Eduardo Sousa
(USP, Brasil)

-

Nos últimos anos, uma série de obras do cinema brasileiro foram construídas como narrativas híbridas, ao conjugar territórios, gêneros e campos do cinema, tensionando as bordas desses domínios – como a ficção, o documentário, o experimental e o ensaístico. Esta pesquisa busca compreender de que maneira esses filmes são elaborados, a partir do que consideramos ser um entremeio narrativo, espaço de sobreposição de camadas que se alternam, coexistem e mobilizam múltiplas formas de compreensão das obras. Entre esses longas recentes, destacamos três: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2015) e *Gabriel e a montanha* (Fellipe Barbosa, 2017). Mais que constatar em que ponto esses filmes se hibridizam, preferimos partir para a compreensão desse entremeio desde sua produção, uma sobreposição de camadas a partir da indexação, que ora estão mais evidentes, ora menos, mas que coexistem durante toda a obra, sem interromper a diegese fílmica e a cadência narrativa. Para essa análise, usaremos o conceito de espaço de comunicação (Odin, 2011), a emissão e a recepção abordadas pela teoria fílmica (Elsaesser e Hagener, 2009), as bordas e limites da ficção contemporânea (Aumont, 2014), o documental mais próximo à subjetividade (Rascaroli, 2009; Blumlinger, 2013), além do filme-ensaio e do ensaísmo como ferramenta narrativa (Corrigan, 2015; Papazian e Eades, 2016).

From romantic hell to postmodern paradise: updating allegory on film with Dante's help

Fátima Chinita
(Labcom.IFP-UBI, Portugal / IMS-U. Linnaeus, Suécia)

-

Allegory is a literary device connoted with dogmatic thinking, because it was practiced in the Middle Ages as a mix of rhetorical language and sacred thought. It was, unsurprisingly, despised by the Romantic poets of the 18th century, who glorified the supposed artistic freedom of symbols. It is my goal in this article to demystify the opposition allegory/symbolism, using Walter Benjamin and Paul de Man as key advocates for the creativity of allegory in any given context. I will focus on the mainstream sentimental film *What Dreams May Come* (Vincent Ward, 1998) and the art-house intricate opus *Onirica* (Lech Majewski, 2014). Both present narratives directly inspired by Dante Alighieri's *Divine Comedy* (1308-1320). I will analyse the uses that Dante's *Divine Comedy* has been put to in recent years and the adaptation choices that have been made by these two filmmakers. I am interested in validating allegory in post-modern times and in perceiving the attraction it may hold both for contemporary creators and audiences. Ward places his Inferno inside paintings that the protagonist must enter in order to save his wife; Majewski, who made the painter Pieter Bruegel walk among the characters he was painting in the film *The Mill and the Cross* (2011), is now intent on plaguing the real life of the poet protagonist of *Onirica* (2014) with disforic visions related to the loss of his beloved. Both filmic strategies evince a refashioning of allegory, revealing a post-modern propensity to join codified thinking and stylized form in an innovative meta-artistic discourse of an intermedial nature. Nevertheless, although I am focusing on the hybridization of the two media literature and film, my approach is more concerned with allegory as a textual system.

C

17 maio

16h30 — 18h15

Beatriz Costa, atriz e comediante portuguesa: a franjinha rebelde

Afrânio Mendes Catani
(USP, Brasil)

-
Beatriz Costa (1907-1996), atriz portuguesa de teatro e cinema, foi a comediante mais popular do país. Autodidata e aprendendo a ler apenas aos 13 anos, foi ajuntadeira e bordadeira. Debutou como corista aos 15 anos, fez dezenas de revistas e operetas, escreveu 5 livros e filmou 7 vezes, a saber: *O Diabo em Lisboa* (1927), *Fátima Milagrosa* (1928), *Lisboa, Crônica Anedótica* (1930), *Minha Noite de Núpcias* (1931), *A Canção de Lisboa* (1933), *O Trevo de 4 Folhas* (1936) e *A Aldeia da Roupa Branca* (1939).

Sobre o cinema popular

Maria Coutinho
(FACHA / ANCINE, Portugal)

-
Público e povo são instâncias diversas. E encontrar uma síntese entre ambos talvez seja o maior desafio de uma atividade de risco como é o cinema. Um dos momentos em que público e povo se encontraram foi durante a experiência da Chanchada, que serve como referência para muitos produtores contemporâneos. E o desafio está na questão: como fazer um cinema inventivo, criativo, brasileiro e popular? Há notória compreensão de que o cinema produzido pela geração cinemanovista não obteve o apelo popular do gênero – ou poderíamos também dizer “movimento” – imediatamente anterior: a Chanchada. Por outro lado, entende-se que a conjuntura da geração anterior era diversa. Não havia televisão, por exemplo. Temos, portanto, uma série de variáveis a considerar. O certo é que a busca pelo sucesso público sempre está referenciada àquele momento em que os artistas de rádio migraram para o cinema e as salas ficaram lotadas. Tanto que a crítica e até mesmo diretores e produtores, recentemente, passaram a falar – ou seria, defender? – a Neochanchada como uma alternativa para que o cinema brasileiro alcance um market share desejável. Nesta comunicação pretendemos mapear os perfis dos filmes brasileiros que tem levado os brasileiros às salas de cinema nas últimas décadas e sua relação com a produção televisiva. Futuramente, proporemos fazer um estudo com a mesma metodologia comparativa – cinema – TV – no cinema português desenhando um mapa referencial entre as duas culturas.

Pedreiro e cineasta – o trabalhador e seu duplo no cinema feito nas periferias do Rio de Janeiro

Liliane Leroux
(UERJ, Brasil)

-

A música popular, especialmente o samba, tem sido historicamente a via mais comum e aceita através da qual alguém de origem simples ingressa no campo artístico no Brasil. No campo literário, esta inserção fica um pouco mais difícil. Com certa dificuldade, é possível elencar alguns escritores de classes menos favorecidas que lograram algum reconhecimento e prestígio. Mesmo assim, o fato de um trabalhador comum - um pedreiro, um açougueiro, um vendedor ambulante -, ser (ao mesmo tempo) poeta ou músico não chega a causar grande estranhamento. Mas que resolvam fazer filmes, isso sim é um fenômeno mais recente. O acesso popular em escala visível às competências e aspirações relacionadas à atividade cinematográfica, que surge na virada do século com as novas tecnologias audiovisuais mais simples e baratas, coloca em cena a figura desses “duplos”. São pessoas comuns, cujo sustento material provém de ocupações simples, mas que nas horas vagas, fora do tempo de trabalho diário, fabricam para si toda uma existência paralela como cineastas. Se isso por um lado lhes abre uma nova via que desfaz a correspondência (platônica e sociológica) entre um lugar social e um horizonte esperado de afetos, por outro, faz surgir formas sempre renovadas de hierarquias no campo da arte, capazes de garantir a sua distinção na ordem do sensível.

Novos olhares sobre velhas imagens: experiências de realização nas oficinas do CPDOC

Thais Blank

(UFRJ, Brasil / HiCSA-Paris 1, França)

-

Essa comunicação propõe realizar uma reflexão sobre o trabalho desenvolvido nos últimos três anos em Oficinas de Produção Audiovisual oferecidas pelo Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC/FGV. As oficinas se dividem em duas etapas. Na primeira fase, um grupo de até 15 alunos participa de seminários com pesquisadores, técnicos e diretores de documentários. Os seminários são oferecidos ao longo de uma semana durante a qual os alunos vivenciam uma imersão na linguagem documental. Após essa semana, os integrantes são convidados a submeter roteiros de documentários que devem ser elaborados a partir do acervo do CPDOC. O acervo da instituição reúne duas centenas de arquivos privados de homens públicos de atuação destacada no cenário brasileiro além de alguns arquivos de partidos políticos. Os arquivos são constituídos por documentos textuais, fotografias, filmes e entrevistas de história oral. Como resultado das oficinas foram produzidos até hoje 11 documentários de curta-metragem que circulam em salas de aulas, congressos acadêmicos e festivais de cinema. Nessa comunicação propomos explorar os desafios vivenciados na experiência e nos resultados alcançados pelas oficinas. Abordaremos questões ligadas ao trabalho dos alunos com as imagens de arquivo encontradas no CPDOC (as ressignificações e releituras propostas por eles), ao processo de montagem dos filmes e aos dilemas que se apresentaram na orientação dos trabalhos.

O patrimônio cinematográfico e o público infantojuvenil: uma prática educativa

Thais Lara

(UNICAMP, Brasil / FLUP, Portugal)

-

No final da década de 90, inicia-se na Europa e na América do Norte a formação de setores educativos/pedagógicos nos arquivos de filmes. Esse “movimento educativo” vem acompanhado de uma modernização na gestão destes arquivos, que passaram a oferecer uma diversificada programação cultural e a valorizar suas coleções por meio da criação de museus permanentes de cinema, da organização de exposições temporárias e do desenvolvimento de atividades educacionais direcionadas especialmente ao público infantojuvenil. Com o domínio do digital, diferentes desafios são lançados e a formação cinematográfica percorre um caminho que demanda diversos processos e práticas educativas. Mas afinal, o que deve ser difundido? E como? Nos últimos anos, as pesquisas dedicadas às novas formas de exibição do cinema, sua musealização e o papel educativo dos arquivos de filmes ganharam um impulso com a realização de simpósios, publicações e grupos em encontros voltados exclusivamente para a discussão do tema. Nessa perspectiva, esta comunicação se propõe a apresentar uma reflexão sobre o papel educativo dos arquivos cinematográficos em promover o acesso ao acervo fílmico e documental. Com interesse particular em analisar a inclusão dos cinemas nacionais na programação disponibilizada ao público infantojuvenil, observaremos dois pontos importantes: a valorização e a recontextualização das imagens. Para exemplificar os pontos discutidos, será estudado o programa: “O começo de uma nova arte” elaborado pela Cinemateca Júnior da Cinemateca Portuguesa e a programação do Cine- educação da Cinemateca Brasileira.

Cinema e ensino de história: dilemas e desafios metodológicos

Vivian Fonseca
(UERJ / FGV, Brasil)

-

Este trabalho se propõe a refletir sobre a experiência pedagógica relacionada aos usos e apropriações do cinema como recurso didático em disciplinas voltadas para a formação de licenciandos de História. Com grande impulso a partir da Nova História, as relações entre Cinema e História parecem consolidadas quando se trata dos usos das produções cinematográficas como fontes históricas. Mais recentemente, na área de Ensino, tem-se debatido outras possibilidades relativas à presença do Cinema na Educação Básica. Nessa esfera, as apostas são múltiplas, quais sejam: conformação de público, investimento para formação de futuros cineastas, usos como fontes históricas, desenvolvimento de conhecimento sobre a linguagem cinematográfica em seu sentido lato, ou seja, tendo em vista características estéticas, de conteúdo etc. Apesar da ampla discussão voltada para a relação entre Cinema e Ensino de História, em diversas ocasiões percebe-se a presença do filme em sala de aula como ilustração do conteúdo curricular abordado pelo professor. Distante dessa percepção, compreendemos a potencialidade do cinema a partir da análise de suas conformações estéticas e de sua narrativa como montagem que traz, em si, tensionamentos relativos ao contexto histórico-social do momento de produção da obra. Busca-se, portanto, trazer reflexões sobre os dilemas e desafios relativos à experiência pedagógica de estruturar disciplinas de Didática e Prática de Ensino de História tendo como centro o cinema.

Filmar, mostrar, ensinar: o turismo como pedagogia

Sofia Sampaio
(CRIA-ISCTE-IUL, Portugal)

-

No seguimento do trabalho que tenho vindo a realizar sobre documentários turísticos portugueses, esta comunicação pretende explorar as ligações entre o filme turístico e o filme educativo. Não é difícil encontrar no filme turístico um “impulso pedagógico”, não raras vezes imposto de fora, que o coloca ao serviço de uma determinada cartilha ideológica (como foi acontecendo durante o período do Estado Novo, em Portugal). No entanto, também é possível falar num ‘impulso pedagógico’ inerente e específico a estes filmes, que se faz sentir, por exemplo, ao nível da exploração do espaço através dos sentidos (em particular, da visão), resultando num tipo de ‘pedagogia’ que opera independentemente das grelhas de leitura que estes filmes (intencionalmente ou não) trazem consigo. Discutirei esta hipótese à luz da teorização do filme turístico como um ‘género híbrido’ e um ‘filme de utilidade’ (Vinzén e Vonderau 2009) – uma categoria que inclui também o filme educativo. O conceito de ‘utilidade’ remete-nos impreterivelmente para a vocação social do cinema, confrontando-nos com entendimentos mais subtis de ‘pedagogia’ que nos levam de volta às incontornáveis questões do contexto de exibição, dos modos de recepção e, claro está, do público.

Reflexões sobre o autor na arte cinematográfica

Tito Cardoso e Cunha
(UBI, Portugal)

-

Como é sabido, a questão do autor na obra cinematográfica vem a ser proposta pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* pelos finais dos anos 50. Pouco tempo depois, no mesmo ambiente cultural parisiense, essa noção é radicalmente recusada num contexto em que o nessa altura recente paradigma estruturalista se tornava predominante. É então que Roland Barthes publica um texto intitulado “A morte do autor” e Michel Foucault profere uma conferência interrogando-se sobre “O que é um autor?” Dir-se-ia que a crítica cinematográfica – ao valorizar a noção de autor - evoluía então em sentido contrário ao do movimento cultural predominante. Que poderá explicar este paradoxo? Essa é a questão que me ocupa neste texto.

Poder, dinheiro e só depois arte – a verdadeira Guerra dos Tronos

Inês Coelho
(CECS-UM, Portugal)

-

As séries televisivas dramáticas têm vindo a crescer e a ganhar um peso considerável entre o público geral. No entanto, são vários os interesses que movem a construção de uma série, entre eles as hierarquias profissionais e o dinheiro, que têm aos poucos culminado no recente fenómeno a que teóricos como Faye Hammill chamam de “autor-celebridade”. A luta pelo pódio da autoria passou do cinema e tem aos poucos contagiado a televisão, não tanto por uma questão artística, mas por uma questão de estatuto, direitos, dinheiro e poder. O estudo que nos propomos apresentar tem como intuito reabrir a discussão da autoria em obras construídas por várias pessoas, colocando a hipótese de as séries dramáticas de televisão serem obras com autoria conjunta. Para tal, iremos expor um estudo elaborado das quatro primeiras temporadas da série *Game of Thrones*, focando-nos no departamento de produção (onde frequentemente reside o detentor do crédito de Criador) e nas equipas temporárias (em que cada uma é composta por um realizador, editor, diretor de fotografia e no mínimo um assistente de realização). Iremos, também, mencionar indivíduos que desempenharam outras profissões e cujos contributos artísticos, para além de identificáveis, sobressaíram na obra final. Esta investigação pretende questionar a ideia de autoria em obras feitas por várias pessoas e mostrar as consequências que poderão advir da ideia de autoria que tem sido implantada na sociedade.

Cinema lato

Luís Campos
(UBI, Portugal)

-

Considerando que o cinema se define por sequências editadas de imagens em movimento e sendo certo que nem todas as sequências de imagens em movimento correspondem a cinema - factor amplificado pela democratização de acesso a dispositivos de registo audiovisual -, insurge-se hoje uma certa necessidade de reflexão sobre o momento da criação cinematográfica. Os pioneiros que inventaram uma linguagem específica dentro do médium cinematográfico muniram o formato com recursos essenciais para a criação de uma determinada ideia cinematográfica. Mas será que o cinema apenas ganha forma na materialização fílmica dessa ideia? O que dizer do cinema escrito e de todas as ideias cinematográficas que nele possam estar retidas? O domínio da linguagem cinematográfica por parte de um determinado autor definiu-se enquanto principal parâmetro de reconhecimento do seu papel criativo e do respectivo engenho artístico. Mas o que pensar do momento em que uma determinada sugestão cinematográfica é escrita? Quanta criatividade e quanto engenho artístico podem caber contidos nessa ideia? Um guião de Paul Thomas Anderson não produzido terá menos valor e existência cinematográfica do que qualquer um dos seus filmes? E um guião que começa a ser pensado por alguém como Steven Spielberg? Partindo do princípio que o cinema tem uma linguagem própria na forma como é pensado ao longo do seu processo criativo, estaremos nós certos por definir que o cinema só nasce no momento em que a câmara começa a gravar?

Os arquivos de criação de Glauber Rocha: análise de *Terra em Transe*, sob uma perspectiva da crítica genética

Arlindo Rebechi Junior
(UNESP, Brasil)

-

Esta comunicação investiga os processos criativos de Glauber Rocha, em particular em seu filme *Terra em Transe* (1967), a partir das marcas deixadas por este cineasta durante o processo de elaboração artística. Por uma metodologia de crítica genética, propõe-se aqui refazer, com base em material documental de Glauber Rocha, os momentos de gênese dessa obra fílmica, valendo-se não só do produto audiovisual acabado, mas daquilo que seriam os documentos do processo de criação. A documentação referente à elaboração do filme *Terra em Transe* foi levantada no Arquivo Pessoal de Glauber Rocha no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo (SP). O fundo arquivístico do cineasta, dentro da série "Produção Intelectual", oferece ampla possibilidade de investigações dos seus modos de criação em *Terra em Transe*, pois registram e mostram, por uma incontestável materialidade histórica, caminhos de investigação, fontes de intertextualidade, referências históricas de seus personagens, percursos de pesquisa e o espaço escritural de todo o aparato mobilizado pelo cineasta para a construção das etapas narrativas de seu filme. Dois tipos de documentos foram escolhidos durante o processo de investigação documental: (1) os roteiros datiloscritos com anotações manuscritas, rasuras e anotações marginais; e (2) os datiloscritos de poemas para serem inseridos nas versões de roteiro de *Terra em Transe* – nestes encontram-se indicações manuscritas específicas de personagens centrais do filme.

A obra cinematográfica de Godfrey Reggio e o papel da tecnologia e do audiovisual no mundo contemporâneo

Alexandra L. G. Pinto

(UFSCar, Brasil / ICNOVA-FCSH, Portugal)

Francisco Rui Cádima

(ICNOVA-FCSH, Portugal)

Situada na intersecção entre o documentário e o experimental, a obra do realizador independente norte-americano Godfrey Reggio retrata o mundo hipertecnológico contemporâneo a partir de diversas influências, tais como a cultura indígena norte-americana Hopi e as ideias do sociólogo francês Jacques Ellul. Com seu olhar poético e filosófico, marcado por uma visão de mundo na qual a ecologia e a espiritualidade estão ligadas, Reggio questiona o “estado das coisas”, apontando para a necessidade de uma reflexão sobre o papel da tecnologia e do audiovisual no mundo atual.

***Mad Men*, a história da publicidade: como a linguagem é usada de modo a contar a história sem parecer que se está contando**

Werden Pinheiro

(UFS, Brasil)

-

Os elementos do cinema e da linguagem audiovisual têm a capacidade fundamental para recriar o clima dos tempos os quais registra. Durante o seriado *Mad Men* a história dos anos 1960 dos EUA foi contada por meio de acontecimentos históricos, tais quais os assassinatos de John Kenedy e de Martin Luther King, isso influenciou narrativa que envolvia as personagens. Este artigo pretende investigar o uso dos elementos da linguagem do cinema e da televisão para entender como eles, apesar de sutis, tocam o público. Para isso usaremos também outros filmes, de diferentes mídias, como *What's Happened Miss Simone?* (Netflix) e *Os Dias Eram Assim* (telenovela exibida pela Rede Globo de Televisão), que retratam este mesmo período. O primeiro está mais próximo de *Mad Men* por tratar dos anos 1960 nos Estados Unidos da América, o segundo trata da mesma época porém na realidade latino-americana do Brasil dos anos do Regime Militar. Nossa pesquisa pretende investigar essas diferenças de abordagem a partir de uma leitura crítica das ideologias da cultura audiovisual contemporânea e, com isso, do uso da linguagem audiovisual na disseminação desse pensamento.

O hibridismo cromático no cinema: entre a delimitação de espaços narrativos e temporais e a criação de novos mundos

Jaime Neves

(CITAR-UCP, Portugal)

A utilização simultânea do preto e branco e da cor numa mesma obra cinematográfica, apresenta-se como recurso fílmico relativamente frequente ao longo da História do Cinema. Excepto se confrontados com um mero exercício de criativa pontuação estética, é possível afirmar que, aquilo que poderemos definir como hibridismo cromático num filme, assenta, fundamentalmente, na procura de uma mais clara demarcação de distintos espaços narrativos e temporais e na procura da criação de novos mundos distantes do “real” ou dele muito próximos. Uma catalogação diferenciadora de estados díspares assente também numa muito clara dualidade de oposições entre a fantasia e a realidade, a facticidade e o sonho, o passado e o presente, a melancolia e a euforia, o pessimismo e o optimismo. Um hibridismo cromático diferenciador de mundos, ambientes e consciências narrativas díspares, muito testado em filmografias de realizadores tão distintos como Sergei Eisenstein (*O Couraçado de Potemkine*), Andrei Tarkovsky (*Stalker*), Victor Fleming (*O Feiticeiro de OZ*), Francis Ford Coppola (*Rumble Fish*), Win Wenders (*As Asas do Desejo*) ou Christopher Nolan (*Memento*) entre inúmeros outros.

Os cinejornais como instrumentos de propaganda ideológica na década de 1930

Alvaro Trigueiro Americano

(CIAC-UAIG, Portugal)

-

O trabalho investiga a transmissão dos valores e ideias de uma classe dominante em determinada sociedade e de como o cinema, em especial através dos cinejornais, na época analisada, foi usado com esse objetivo, ou seja, para a legitimação ideológica e construção da identificação da sociedade com os conceitos de nação formulados pelo grupo que detinha o poder. O uso político-ideológico de técnicas e veículos disponíveis transformou, ainda na primeira metade do século XX, a forma como os conteúdos ideológicos eram produzidos para serem apresentados ao público. A nova configuração das sociedades impôs um papel de destaque aos meios de comunicação de massa como essenciais para a conquista do poder, graças à influência e fascínio que exerciam sobre o público. Líderes como Lenin, Mussolini, Hitler e Getúlio Vargas compartilhavam, mesmo vivendo em realidades diferentes, a opinião de que o cinema era um dos aliados mais eficazes para cumprir a tarefa de auxiliar na construção da nação que imaginavam. Nosso trabalho investiga os cinejornais como contribuição para o aprofundamento nas pesquisas sobre o tema, que permitem buscar o imaginário do poder político e suas representações, para a compreensão das sociedades que produziram, conviveram e dialogaram com os diversos regimes.

***The Leftovers* e *Mr. Robot*:
desfamiliarização, narrativa e estilo**

Francisco Merino
(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Desde *The Wire* e *Os Sopranos* que as séries de televisão parecem apostadas em alargar os horizontes estéticos e narrativos deste meio, enfatizando as suas propriedades cinemáticas. As séries a que nos iremos dedicar, *Mr. Robot* e *The Leftovers*, parecem tomadas por uma vontade manifesta de testar os limites de expressão e representação do próprio meio, tanto no estilo como nos processos de narração. A nossa análise irá incidir sobre as estratégias de desfamiliarização – ou estranhamento – que caracterizam tanto *Mr. Robot* como *The Leftovers*, e que impõem obstáculos à perceção e interpretação do texto televisivo. As duas séries assumem uma postura disruptiva face às convenções do meio, utilizando recursos estilísticos como o silêncio ou desenvolvendo programas narrativos labirínticos e com processos de produção de sentido que desafiam as competências do espectador mais atento. Identificamos esta desfamiliarização no plano diegético – a resistência em fornecer ao espectador referências familiares ou proposições narrativas facilmente interpretáveis – na produção de determinados efeitos, como a esquizofrenia ou o sonambulismo, e também no plano paratextual, que se manifesta na recusa da dimensão instrumental e identitária do próprio genérico. Estas duas séries parecem então confirmar a maturidade estética e artística da ficção televisiva contemporânea, com a desfamiliarização a funcionar como dispositivo narrativo e estilístico.

El cine después de la narración

Horacio Muñoz Fernández
(USAL, Espanha)

La narración ha primado a lo largo de la Historia del séptimo arte gracias a un sistema codificado que pasaba estratégicamente inadvertido ocultando los artificios de la representación, y favoreciendo el narcisismo identificativo de los espectadores. Durante casi las primeras cuatro décadas, los intereses económicos metieron al cine dentro de los estrechos márgenes narrativos del clasicismo. Para muchos de los cineastas a partir de los años 60, las ideas clásicas de dramaturgia, narración, cronología temporal y unidad espacial entorpecían su libertad creativa. Sin embargo, este cine siempre partió de los esquemas narrativos y las historias pero para evidenciar su distancia, su diferencia, su exceso o la insuficiencia de éstas. La dialéctica que establecían entre narración e imagen parecía animada por una potencia crítica, en contra de géneros y estructuras, y reflexiva, sobre la propia función de la narración y de las imágenes. El cine posnarrativo ya no encontramos esta dialéctica porque, aunque la narración se sigue manteniendo como expectativa de gran parte de la crítica y el público, estos cineastas (Albert Serra, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso...) mantienen una relación de negación, de discrepancia, de liberación o simplemente de ausencia con ella. Lo que importa ahora no es contar historias de otra forma menos estereotipada sino hacer las películas centrándose principalmente en los elementos con los que antes se construían las historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

O *storyteller* contra o *storytelling*: O Narrador, de Walter Benjamin, lido à luz do estruturalismo narrativo e de *Storytelling*, de Todd Solondz

Jorge Palinhos
(CEAA/CITAR/CECS, Portugal)

-

Em *O Narrador*, Walter Benjamin postula uma série de conceitos ligado à narrativa, como a experiência, a subjetividade, a sabedoria - que ancora a prática narrativa na figura do próprio narrador, e parecem entrar em conflito com o estruturalismo narrativo que se começou a desenvolver a partir de inícios do século XX com o formalismo russo, que dá ênfase aos elementos estruturais da narrativa, e que atingiu o auge com os estudos semióticos de Roland Barthes e Umberto Eco, a partir de meados do mesmo século, em que o narrador quase desaparece sob o peso da intertextualidade e das referências culturais e narrativas que replica de forma mais ou menos consciente. Na minha comunicação esboçarei uma tentativa de confronto estas ideias, procurando estabelecer o sentido do narrador dentro da estrutura narrativa, usando para tal, como exemplo prático, o filme *Storytelling*, de Todd Solondz, justamente pela forma como este confronta as experiências pessoais e a sua representação narrativa.

Propuesta metodológica para el análisis de la tragedia en la ficción televisiva

Roberto Gelado-Marcos
(CEU-USP, Espanha)
Belén Puebla-Martínez & Silvia Magro Vela
(URJC, Espanha)

-

La proliferación de arquetipos y tramas trágicas en la ficción televisiva contemporánea pone de manifiesto la necesidad de elaborar una propuesta metodológica para su análisis sistemático. Aristóteles sentó, en su inconclusa *Poética*, las bases de la tragedia como género dramático. En ella se daban indicaciones precisas sobre el objetivo que debía gobernar el relato así como las características de protagonistas y situaciones que habrían de supeditarse a tal propósito narrativo. La finalidad última de la tragedia determinaba, igualmente, la imposibilidad de un final feliz, clausura que Aristóteles consideraba antitética para los fines perseguidos y de la que, sin embargo, ni siquiera dramaturgos clásicos como Esquilo en su *Orestíada* lograban escapar por miedo a defraudar a su público: matar a un protagonista con el que el espectador ya se había encariñado no era fácil ni popular. A excepción de la estructura, pensada para una representación teatral, muchas de las detalladas recomendaciones aristotélicas sobre la tragedia son perfectamente extrapolables a la ficción audiovisual contemporánea. Las aportaciones de Booker (2004) sobre la arquitectura dramática de la tragedia audiovisual amén de su noción del 'yo dividido' o la recuperación del concepto de 'hubris'; si bien su contribución sobre la estructura encaja mejor en el análisis cinematográfico que en el televisivo. Por esta razón, nuestra presentación continuará desde aquí con una propuesta metodológica para examinar arquetipos y tramas trágicas en la ficción televisiva contemporánea.

D

18 maio

9h30 — 11h15

Vídeo e cinema experimental em Luíza Prado: circulação e acervo virtual

Laís Lara

(PPGCA-UFF, Brasil)

-

A presente comunicação tem como objetivo discutir formas e possibilidades de circulação e de acervo do cinema experimental a partir das redes virtuais. Para tal, pretende-se focar no trabalho da artista contemporânea Luíza Prado. Brasileira, Luíza Prado produz sua obra no âmbito do que se convencionou chamar cinema experimental. Como artista contemporânea a mesma trabalha com linguagens como a fotografia, instalação, a performance e o vídeo, neste caso, performance feita para vídeo e o vídeo como acervo e memória da performance. Ressaltaremos a relação entre os sítios (páginas) da internet utilizados pela artista para circulação, dentre eles o vimeo, youtube e facebook, e a ideia de acervo e memória digital. Torna-se imprescindível neste trabalho, para discutir distribuição e acervo, o levantamento de questões como acesso, curadoria de si, plasticidade do espaço de exposição em comparação com os sítios supracitados e o site da artista. A presente discussão se mostra atual e tenciona estimular o debate acerca do tema. Objetiva-se aqui levantar essas novas formas sensíveis e questionar seu tempo, espaço, graus e as subjetivações a que se dão a circulação dessa imagem em movimento. Vale salientar que aqui não consideramos a circulação por vias internauticas como um fim em si, mas como um meio, que como tal, contém outros meios de produções, distribuição e processos artísticos do vídeo.

“Epa, meu futuro fica a cada dia mais incerto”: perspectivas de futuro através da trilha sonora e do discurso de criança do filme *Os Olhos Azuis de Yonta*

Jusciele Oliveira

(UALg, Portugal)

-

O filme *Os olhos azuis de Yonta* (*Udju azul di Yonta*, 1992) é o segunda longa- metragem ficção do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. O drama narra a história das diferentes gerações que viveram o colonial, o pós-colonial e o neocolonial pelas vidas das personagens Yonta, Zé, Vicente e Amilcarzinho, perpassando pela a história política, econômica, social, artística e cultural da Guiné-Bissau. Analisam-se os seguintes componentes: trilha sonora, a perspectiva de futuro por meio do discurso/fala da criança Amilcarzinho e Guiné-Bissau. Para tal, utilizou-se como suporte teórico textos críticos sobre cinemas africanos, especialmente dos países de língua oficial portuguesa, e entrevistas realizadas pelo cineasta, que estão elencadas nas referências bibliográficas.

Monteiro, Macedo e o Cinema Novo Português

Sérgio Oliveira

(U. Anhembi Morumbi, Brasil / UAlg, Portugal)

Em um texto para *O Tempo e o Modo*, João Cesar Monteiro, à altura um rigoroso crítico de cinema, destila sua verve implacável contra *7 Balas para Selma*, segundo longa de Antonio de Macedo. Inicialmente, Macedo foi um dos nomes importantes para a deflagração do Novo Cinema em Portugal. Seu primeiro longa, *Domingo à Tarde* (1965), ao lado dos primeiros longas de Paulo Rocha (*Os Verdes Anos*, 1963), e Fernando Lopes (*Belarmino*, 1965) são considerados marcos de tal movimento (sem esquecer os importantes *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa, e *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira, ambos de 1962). Monteiro começou a filmar depois, e por isso é sempre uma figura meio à parte quando se fala em Novo Cinema, apesar de nunca ninguém ter recusado seu lugar de ponta dentro do cinema moderno português. Esta apresentação pretende então indagar qual é o lugar de João César Monteiro no Novo Cinema e pensar no teor de suas palavras dirigidas ao segundo longa de Macedo. Seriam elas justas? Até que ponto sua escrita pode significar um claro preceito estético que ele iria seguir em seus filmes? Como essa crítica a *7 Balas para Selma* encontra eco nos longas que realizou a partir da década de 1970? A proposta, então, visa partir do filme de Macedo e de sua recepção crítica por Monteiro para situar este último dentro da filmografia portuguesa.

As relações entre cinema e dança: autorias em movimento

Beatriz Cerbino

(UFF, Brasil)

A convergência entre o cinema e a dança sempre esteve próxima, quando, no final do século XIX, coincidiu o nascimento da dança moderna e das primeiras cinematografias. O filme musical proporcionou a recriação da dança no cinema, como é possível constatar nas sequências e temas de dança dos filmes de Hollywood. É interessante notar que a dança apresenta uma noção de corpo vinculada à dimensão espaço-temporal do espetáculo, em que o dançarino atua em um ambiente presencial que se estende ao público. Desse modo, por mais extenso que seja o universo interno à narrativa de um espetáculo cênico, o espaço e o tempo da apresentação têm a mesma duração em que a obra acontece. Quando o espetáculo é interrompido, também se encerra sua existência naquela dimensão espaço-temporal, resistindo apenas na memória dos espectadores que presenciaram sua apresentação. Espacialmente, a coreografia apresentada no palco é percebida de diferentes formas pelos espectadores da primeira e da última fila da plateia. Com o advento do cinema, e das novas tecnologias, a condição de permanência espaço-temporal das obras cênicas transformou-se, ganhando outro tipo de duração. Assim, a relação com novos suportes provocou profundas transformações na dança cênica. É sobre isso que essa comunicação irá falar. Como esse diálogo se estabeleceu ao longo do tempo, alterando a maneira de perceber a dança, oferecendo novas possibilidades de produção e entendimento, não só da cena, mas também do corpo.

Entre a ideia e o formato, sem roteiro: o fazer cinematográfico na relação do cinema com a educação

Theresa Medeiros
(UFF, Brasil)

A aproximação do cinema com a educação e a aposta no potencial educativo do cinema são movimentos de mão dupla. Neste sentido, Duarte e Gonçalves (2014) ressaltam ações onde o cinema é tomado como instrumento de formação político-ideológica como as “práticas cineclubistas, orientadas pelo desejo de formar os espectadores e a inserção de filmes na instrução pública” (p. 35), movimentos estes que podem ser notados em diversos países já nas primeiras décadas posteriores à invenção dos irmãos Lumière. No contexto atual, as dinâmicas de produção, que em décadas anteriores se concentravam na formação de espectadores, vem se aproximando de um viés prático, de um fazer cinematográfico, potencializado pelas facilidades de acesso, miniaturização e barateamento dos dispositivos técnicos. Observando projetos que nascem da interface do cinema com a educação, esta comunicação tem como objeto analisar ações que apostam na aproximação dos sujeitos com o cinema a partir de uma experiência de criação, a fim de problematizar o potencial educativo do cinema em um certo movimento de aprender fazendo e fazer aprendendo. Como estudo de caso, nos aproximamos da metodologia da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, um projeto criado e desenvolvido na Baixada Fluminense, bem como da metodologia arquitetada pelo projeto Inventar com a Diferença – cinema, educação e direito humanos, desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense e a Secretaria Especial dos Direitos Humanos do Ministério da Justiça.

Propuesta metodológica para el aprendizaje de las matemáticas a través del cine

Ana Cid Cid, Rocío Guede Cid & Leticia Alfaya
(URJC, Espanha)

Flatland, La habitación de Fermat, Moebius, 21 Black Jack, El indomable Will Hunting, La pizarra, Contact, La soledad de los números primos, Donald en el país de las matemáticas, Descifrando enigmas, La teoría del todo... películas como estas pueden ser una herramienta apropiada para el aprendizaje y la enseñanza de las matemáticas en el aula. Las matemáticas han sido consideradas tradicionalmente como una materia ardua y complicada, cuyo estudio exige tanto a alumnos como a profesores un elevado nivel de implicación y motivación. Por tanto, sería interesante convertir las clases de matemáticas en una experiencia lúdica y atractiva para los estudiantes, que a la vez permita al profesor desarrollar métodos de innovación docente. En este sentido se ha pensado en el cine como catalizador de la enseñanza de las matemáticas. El visionado de películas o de secuencias en el aula aporta frescura y dinamismo a las clases y da lugar a la introducción de distintas situaciones didácticas, incluyendo actividades como interpretación, análisis del contenido o investigación del entorno del filme. Esta comunicación pretende presentar un catálogo de películas que pueden utilizarse como herramienta didáctica para la enseñanza de las matemáticas en los diferentes niveles del sistema educativo. Se propondrán además situaciones didácticas asociadas a cada película, indicando qué temas o conceptos se pueden trabajar con cada una de ellas y a qué tipo de estudiantes va dirigida la actividad.

O Cinema de Animação no 1.º Ciclo do Ensino Básico com o programa Crianças Primeiro do Serviço Educativo Cinanima

Paulo Fernandes
(Cinanima, Portugal)

-

Durante os anos letivos 2015/2016 e 2016/2017 foi desenvolvido, no 1º Ciclo do Ensino Básico do Concelho de Espinho, o programa Crianças Prime1rº, da iniciativa do Serviço Educativo do CINANIMA com o apoio institucional do Plano Nacional de Cinema, com o objetivo de promover a Literacia Filmica, em particular o Cinema de Animação. Neste período foram realizados 13 filmes de animação, com a participação de 262 crianças que experimentaram as etapas da realização de um filme de animação, desde a escrita do argumento à captação de imagens e tendo sempre o Currículo Escolar como referência para o seu desenvolvimento. Através da coadjuvação curricular possibilitou-se uma gestão flexível e transdisciplinar do Currículo Escolar da Turma, trabalhando nas fronteiras das diferentes disciplinas para a resolução dos problemas levantados pelo projeto. O potencial motivador do Cinema de Animação junto dos mais novos, a oportunidade de aplicar estratégias de trabalho diferentes na sala de aula e a promoção de atividades de investigação, questionamento do meio e expressão, contribuíram para o sucesso educativo deste projeto, patente nos testemunhos dos vários professores. Em cada um dos anos foi editado um DVD que foi oferecido a todas as crianças durante a sessão de apresentação dos filmes para toda a comunidade educativa. Atualmente os filmes estão a percorrer o circuito de festivais, alguns deles a serem exibidos em festivais de referência, comprovando também a sua qualidade técnica.

EducAR la mirada: el sentido de la pedagogía de la comunicación audiovisual en la escuela

Jesús Ramé López
(URJC / UNED, Espanha)

-

Estamos asistiendo tanto a un cambio de paradigma educativo como comunicacional. Las TIC han transformado en la vida cotidiana la antigua idea de la comunicación, como el mensaje de un emisor a un receptor, de tal forma que, en palabras de Jean Cloutier, asistimos a una solución de emirec (EMIsor-REceptor), donde cualquier persona puede convertirse en un medio de comunicación. En la sociedad occidental el audiovisual nos bombardea cotidianamente, los niños y niñas son atravesados continuamente por mensajes audiovisuales, y ya en muchos casos son los propios creadores de dichos mensajes, en una suerte de revolución antropológica de los modos de relación que están provocando las redes sociales. Sin embargo, la escuela, afectada inevitablemente por este tipo de metamorfosis, mira para otro lado, ensimismada en los contenidos o en los efectos del aprendizaje. Así se nos hace necesaria una investigación que enfoque su interés hacia la creación audiovisual en la escuela. La educomunicación, al partir de una atención cuidadosa en el aula al proceso educativo desde los planteamientos de la pedagogía de la comunicación de Mario Kaplún, nos ha servido de base para la acción pedagógica de creación cinematográfica en el aula. En consecuencia, entendemos el aprendizaje educomunicativo audiovisual como un modo de relación donde se pone en juego una experiencia estética filmica, un complejo donde la alfabetización audiovisual se despliega desde la creación autónoma no reproductiva.

O discurso como encenação e construção da *persona*, ou o meio artístico enquanto mundo de ego

André Rui Graça
(CEIS20-UC, Portugal)

-

Esta comunicação propõe debater uma questão fundamental em torno do discurso (oral, escrito, e até mesmo filmado) dos cineastas: a sua componente performativa. Por outras palavras, até que ponto o testemunho dos cineastas envolve uma dimensão de construção da sua *persona* pública – dimensão essa que, moldando a forma e, por conseguinte, o conteúdo, pode entrar em conflito com uma possível mensagem que encapsule pensamento sobre cinema e sobre o labor fílmico. Com efeito, o perigo colocado por este potencial de encenação terá sido, historicamente, o responsável pela adoção de vetores de análise fílmica ancorados noutra pontos que não nos testemunhos dos próprios autores. Enquadrada dentro do contexto ainda exploratório da Teoria dos Cineastas, esta reflexão irá dialogar com as premissas da Teoria dos Cineastas, bem como com resultados entretanto já alcançados, colocando assim à prova uma circunstância que se afigura enquanto desafio para todos aqueles que tenham como objetivo filtrar e produzir teoria do cinema através de testemunhos diretos. Numa primeira fase, irá explorar alguns aspetos do pendor performativo do meio artístico, para, de seguida, confrontar com questões já levantadas pela Teoria dos Cineastas. O objetivo primordial será compreender onde se desenha a linha onde começa a possibilidade de teoria e acaba a construção de uma imagem pública.

Subsídios para uma teoria letrista do cinema

Fábio Uchôa
(UTP, Brasil)

-

O cinema letrista é marcado por artistas provenientes da poesia e de outras artes, tendo entre seus principais cineastas Isidore Isou (*Traité de la bave et d'éternité*, 1951) e Maurice Lemaître (*Le film est déjà commencé?*, 1951). Nessa vanguarda do pós-guerra, haverá um interessante diálogo entre realização cinematográfica e a produção escrita, sobretudo quanto às aproximações entre cinema e teatro, a construção de rupturas, bem como a atenção às experiências cotidianas do espectador. Em termos mais amplos, está em pauta um gesto que retoma o negativismo dadaísta (Paz 2004), mas também um interesse pelo cotidiano, tomado como espaço de repetições e transformações, aproximando-se de debates colocados por autores como Henri Lefebvre (1947). Guiando-se por esses pontos de tensão, a proposta é mapear alguns dos principais escritos de Isou e Lemaître, incluindo “O cinema letrista” (Lemaître 1954), o livro *Le film est déjà commencé?* (Lemaître 1999) e o artigo “Esthétique du cinema” (Isou 1983), originalmente publicado na revista francesa ION. O foco será a teoria escrita dos dois cineastas, incluindo cotejos bastante pontuais com a sua produção audiovisual.

O filme-performance *Buracos no Céu*: movimento do corpo e(m) corte cinematográfico

Cristiane Wosniak
(UNESPAR, Brasil)

Esta comunicação pretende refletir sobre o conceito de filme-performance e o movimento do corpo dançante deflagrando o corte cinematográfico na obra de Evaldo Mocarzel. Em seu documentário panegírico *Buracos do Céu* (2013), o cineasta advoga em prol de uma montagem calcada no procedimento de falso-raccord e solicita explicitamente, em sua *Carta de Montagem* (28/05/2013) endereçada à montadora Guta Pacheco, que, na homenagem à dançarina Célia Gouvêa, a montagem deverá priorizar as imagens e planos detalhes das mãos dançantes da artista em direção às nuvens como se traçando buracos no céu. A investigação parte da pergunta norteadora: de que forma Mocarzel evoca o passado dançante do corpo da artista e o imprime no presente em camadas de gestualidades que deflagram os cortes cinematográficos? Constituem-se em fontes primárias de estudo: a *Carta de Montagem*, entrevistas com o cineasta e a análise de excertos do ato criativo/fílmico em si. Em *Pode um filme ser um ato de teoria?*, Aumont (2008: 23) afirma: “o cinema é um instrumento inteligente, pois não apenas nos permite pensar o tempo de outra forma, mas ele próprio pensa o tempo de uma maneira original.” Neste sentido, na re(a)apresentação das memórias dançantes da artista sexagenária, o palimpsesto de lembranças corporificadas subverte o próprio tempo vivido e o atualiza cinematograficamente, enquanto no espaço/locação a artista dança, tendo por palco o alto de um edifício e por plateia a cidade de São Paulo no Brasil.

O espectador como “alvo”: contributo para uma estética da recepção no cinema de Manoel de Oliveira

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

No contexto geral de uma histórica e difícil relação do público português com a maioria do seu cinema, o caso de Manoel de Oliveira emerge como particularmente significativo, se atendermos ao lugar que o cineasta ocupa, tanto na História do Cinema Português como a nível internacional. Oliveira – que repetidamente afirma não se dirigir a “públicos” mas sim a “espectadores” individuais e concretos, que transforma em explícitos destinatários dos seus filmes – faz uso de formas de interpelação que, pelo grau de exigência e incomodidade que atingem, parecem instaurar, paradoxalmente, uma condição de “distância” entre a obra e o seu receptor. Com esta comunicação pretendemos analisar alguns desses processos formais e estilísticos, visitando, entre outros, o conceito de espectador defendido por Marie-José Mondzain e inquirindo acerca da sua funcionalidade em termos de retórica e de recepção fílmica, bem como acerca do seu lugar no contexto global de uma obra que repetidamente enfatiza a predominância do seu estatuto comunicativo.

Videoclip e animação digital

Luís Nogueira

(LabCom.IFP-UBI, Portugal)

-

A música pop e a animação desde há muito que denotam uma cumplicidade estética, técnica e expressiva bastante relevante no contexto da cultura visual das últimas décadas. Videoclips como *Take on me* (1984), *Sledgehammer* (1986), *Money for Nothing* (1985), *Let's Get Rocked* (1992) ou *Go West* (1992), são disso exemplos pioneiros e clássicos, uns recorrendo a técnicas tradicionais, outros enveredando por tecnologias digitais embrionárias. Nas últimas duas décadas, o recurso à animação no videoclip conheceu uma proliferação notória, com centenas de obras disponíveis em diversas plataformas, indo de projetos conceptuais de grupos como Daft Punk ou Gorillaz a figuras do mainstream como Eminem ou Kanye West, passando por nomes mais alternativos como Radiohead ou Coldplay, para além de produções indie ou *do-it-yourself*. O que propomos neste estudo é identificar e articular as principais tendências históricas e estéticas destas obras, a forma como se integram na cultura visual vigente e o modo como potenciam e são potenciadas pelas tecnologias digitais. As recorrências e apropriações estilísticas na passagem do tradicional para o digital, a polaridade entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, a experimentação deliberada na montagem e na plasticidade, a intermedialidade com a ilustração ou o design, os processos de hibridização múltiplos ou a especificidade formal permitida pelos meios digitais disponíveis são alguns dos tópicos que estruturarão a presente comunicação.

Sound and Vision. Contributos para o estudo do videoclip

Andréa M. Diogo

(FLUP, Portugal)

-

Ao longo das últimas décadas, o interesse pelo estudo do videoclip tem despoletado um considerável número de metodologias de análise e revisões críticas dos seus principais conceitos, meios de disseminação e novas tipologias. Não obstante a teorizada inaplicabilidade de uma metodologia universal, verifica-se uma lacuna de ferramentas de parametrização aliadas ao estudo do videoclip. Por conseguinte, e refletindo sobre o videoclip enquanto um objeto independente, compreendemos a importância de evidenciar a relação interdisciplinar estabelecida entre os componentes textuais, visuais e sonoros, como também as transformações exercidas sobre a forma de como percebemos e consumimos os vídeos de música desde a sua ascensão enquanto «fenómeno televisivo». A presente comunicação pretende, assim, abordar não só a problemática em torno do suporte (naquilo que é o campo operativo das práticas artísticas do século XX), mas também os parâmetros e possibilidades de uma análise aplicada a um caso de estudo particular. Nesse sentido, entendemos a videografia de David Bowie (1969-2017) como um caso determinante quer para a consolidação formal da nossa proposta metodológica, quer para perspetivar o nosso entendimento sobre as leituras e percursos que se concretizam e repercutem, tanto no campo da Cultura Visual, como ao longo da sua produção artística.

O cinema digital

Cláudia Cunha Miguel

(UCM, Espanha)

-

Investigou-se a trama e a imagem tendo em consideração as transformações no cinema com o processo de digitalização, ou seja, pretendeu-se realizar uma comparação a partir de exemplos precisos, entre o cinema analógico e o cinema digital. O objectivo consistiu em saber o que ocorre com a narrativa e com a imagem nos dois tipos de cinema, formulando-se as seguintes hipóteses: a narrativa é um complemento da imagem; a imagem sobrepõe-se à narrativa; ou ambas têm a mesma importância. Para seguir com esta investigação, analisou-se o filme analógico *Aliens*, *O Resgate* de 1986 e o filme digital *Avatar* de 2009, ambos dirigidos por James Cameron, com um foco no conflito/clímax e desenlace. Nos dois filmes utilizou-se um conjunto de técnicas e métodos que trabalham tanto sobre a narrativa como sobre a imagem. Concluiu-se que o equilíbrio entre imagem e narrativa existe por uma relação de dependência. Trama e imagem nos fragmentos analisados não podem viver uma sem a outra. Existe agora um novo desafio, consequência das evoluções tecnológicas, que conduz à pergunta sobre qual é o futuro do cinema depois do mudo, sonoro, preto e branco e a cores. Dando um seguimento na investigação sobre o cinema digital, pretende-se agora investigar o papel do personagem digital nos filmes de fantasia e de aventuras. É um tema/comunicação que pretende fazer referência à relevância do personagem digital no desenvolvimento da trama nas suas duas grandes componentes, a narrativa e a visual.

Cem mil cigarros e o lastro queimado da memória do império

Jorge Seabra
(CEIS20-UC, Portugal)

Pedro Costa apresenta um eixo formal e temático comum na totalidade das longas metragens de ficção que produziu até à atualidade, como se fossem uma única narrativa que se desdobra em várias sequelas. Ou seja, em cinco das seis obras produzidas — desde *Casa de lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014) — o negro é a cor preponderante, todas se centram em personagens cabo-verdianas, que procuram ou residem em Portugal, habitam predominantemente no bairro das Fontainhas, e nas quais a pobreza, a melancolia e o desenraizamento são perfis fortes. Assim, há uma viagem física realizada, de Cabo Verde para Portugal, e uma viagem mental por concretizar, o regresso a Cabo Verde, aspiração reiterada de narrativa em narrativa e sempre adiada. Nesse entretanto, as personagens esperam em Portugal, antiga potência colonial, que se tornou depois da independência em lugar-miragem de melhoria da sua condição social, sendo por isso incontornável uma leitura pós-colonial sobre as narrativas.

Memória e silêncio à luz de *Tabu*

Fernando Cabral
(UBI, Portugal)

Esta proposta pretende explorar aspetos da criação cinematográfica relacionados com o que, desde a sua origem, foi uma das suas dimensões mais significativas: a luz. Tornou-se, assim, consequência natural deste enquadramento a escolha de *Tabu* (2012), filme de Miguel Gomes. Filmado a preto e branco, oscilando entre o nostálgico e o eufórico, a obra foi rodada em Portugal e Moçambique, em película de 35mm e 16mm e formato 1:1.37 (4:3), como nos primórdios do cinema, revelando um trabalho de som com igual pendor anacrónico. Da imaginação ao imaginário implicados no todo que constitui o processo cinematográfico, do surgimento da ideia narrativa à *mise-en-scène* da memória, o propósito desta análise é questionar a existência, ou não, de um lugar, sentido e designio para o conjunto de personagens que nos é proposto acompanhar ao longo do filme, tentando, paralelamente, compreender e explicitar o papel, o impacto e a relevância estética aí representados pela presença e ausência de luz e som. Desta forma, a reflexão incidirá sobre a identificação e consequente análise de um conjunto de dicotomias: preto (escuro) e branco (claro), respetivamente presença e a ausência da luz; voz e silêncio; verdade e mentira; presente (paraíso perdido) e passado (paraíso); segredo e revelação. No fundo, procura pensar-se o limite entre o representável e o não representável, o visível e o dizível, na fronteira entre a imaginação e o real.

Conversas sobre *Yvone Kane* de Margarida Cardoso

Ana Cristina Pereira
(CECS-UM, Portugal)

A memória está em constante transformação e o seu movimento é condicionado socialmente. O desejo de pensar o presente como uma realidade pós-colonial, ou por outras palavras, a urgência de destrinçar da atualidade o que é consequência de um passado colonial, é relativamente recente no cinema português e questiona representações e estereótipos que foram construídos através de vários meios de comunicação, incluindo o próprio cinema. Nestes filmes a identidade portuguesa aparece (re)construída como um projeto multifacetado, ambivalente e inacabado. Após a *Costa dos Murmúrios* em 2004, *Yvone Kane* é a segunda longa-metragem de Margarida Cardoso, uma co-produção entre Portugal e Brasil, que estreou em fevereiro de 2015, e que foi filmada em Portugal e Moçambique com atores portugueses, brasileiros e moçambicanos. *Yvone Kane* interrompe silêncios relativamente a um passado recente, comum a Portugal e Moçambique; o filme de Margarida Cardoso denuncia o que separa, o que faz fronteira, mas também o que espelha e que duplica/replica. Como dialogam os públicos com as representações propostas pelo filme e quais são as diferenças entre leituras portuguesas e moçambicanas? O filme foi apresentado em Portugal e Moçambique a audiências selecionadas, em contextos socioculturais diversos e específicos, e após a exibição foram promovidas discussões sobre a obra. Nesta comunicação, é compartilhada uma reflexão sobre essas conversas numa prática de análise crítica discursiva.

Guerras coloniais e lutas de libertação: para um olhar pós-colonial

Luís Bernardo & Catarina Laranjeiro
(CES-UC, Portugal)

Em *Mortu Nega* (Flora Gomes, 1988) uma velha mulher estabelece de forma contundente a natureza do colonialismo como uma guerra que já tinha começado no tempo da sua avó e que iria continuar. Há assim uma dimensão retrospectiva em que o colonialismo é entendido como um “permanente estado de sítio” (Cabral). Subjacente está também uma dimensão prospectiva e que a guerra é um meio e não um fim em si mesma. Em o *Vento Sopra do Norte* (José Cardoso, 1987) as razões da luta são inscritas a partir da natureza do colonialismo português, construindo também uma história teleológica, mas da qual não está ausente um pensamento que justifique e enquadre as razões da luta. Ao invés, toda esta dimensão encontra-se ausente do cinema de ficção português. Desde *Um Adeus Português* (João Botelho, 1986) a *Cartas de Guerra* (Ivo Ferreira, 2016), todos os filmes entre estes realizados elidem esta história. As guerras coloniais não são pensadas numa longa diacronia ao mesmo tempo que são a exceção e não a regra do colonialismo português. Mais do que isso, raramente são compreensíveis as razões da guerra, como se esta não tivesse uma história, sem princípio, mas apenas com um fim, e em que se exacerba, acima de qualquer outra coisa, a dimensão repressiva do salazarismo sobre os soldados. Propomos então um exercício comparativo entre as representações das guerras coloniais e as lutas de libertação a partir dos filmes citados, procurando as contradições e as complexidades destas histórias.



18 maio

11h30 — 13h15

Autoria nas artes e no cinema no Brasil hoje

Jorge Luiz Cruz
(UERJ, Brasil)

-

Pela importância e pelo alcance das questões dos direitos de propriedade, de autoria e da circulação de obras no mundo contemporâneo, trataremos destas questões no campo das artes e, mais especificamente, do cinema, no Brasil. Cabe ressaltar que a partir da aproximação com os investigadores da Rede Proprietas, brasileiros e estrangeiros, dos seus textos e das questões por eles apresentadas, podemos perceber como os estudos sobre este tema revelam a tensa relação entre as artes, a história e o direito. No caso do cinema, inicialmente, destacamos algumas notícias que foram publicadas na grande imprensa brasileira e alguma jurisprudência. É bem verdade que parte dela trata, por exemplo, de tiroteios em salas de cinema, do contrato de patrocínio do filme *O xangô de Baker Street*; ou ainda da utilização indevida e antecipada dos recursos percebidos por empresa local a título de patrocínio da produção de um filme curta-metragem, além, é claro, do caso de Elizabeth, a filha do artista visual brasileiro Di Cavalcanti, que proibiu a exibição/projeção do filme *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, por entender que as filmagens foram ofensivas ao seu pai; mas, neste caso, como sabemos, após a postagem de um sobrinho do cineasta, o filme permanece disponível para o público na internet (2013). E, este caso, parece ainda atualizar questões de autoria, de propriedade e de circulação em tempos de internet.

Segurança e liberdade criativa: direitos autorais, usos livres e *best practices*

Allan Rocha de Souza
(UFRJ / UFRRJ, Brasil)
Alexandre Fairbanks
(Proprietas / NUREP, Brasil)

-

A progressiva internacionalização dos sistemas de produção, distribuição e utilização das obras audiovisuais traz à frente a problemática da proteção jurídica destas obras em ambiente digital ou em país diverso daquele da produção. Isso em parte acontece em razão da divergência de legislação entre os países. Além disso, os processos produtivos sofrem com o pouco conhecimento dos produtores sobre as possibilidades de uso livre na legislação de direitos autorais de seus próprios países e, quando conhecidas, pela sua baixa utilização. Defendemos que o melhor e mais imediato encaminhamento a este problema é o desenvolvimento de um conjunto de boas práticas de produção que auxilie os processos produtivos, reduzindo ao mesmo tempo os custos de licenciamento desnecessários, bem como aumentando a segurança jurídica necessária tanto à monetarização da produção como sua distribuição internacional. O objetivo principal deste trabalho é propor as bases para o desenvolvimento e utilização de um manual de boas práticas de utilidade local e supranacional, viabilizando com isso a produção local, seu alcance internacional e sua comunicação transfronteiriça ao menos para os países de língua portuguesa.

Best practices – impactos na produção e ensino

Leandro Mendonça

(UFF, Brasil)

-

A expressão *best practices* está associada ao sentido de “técnicas identificadas como as melhores possíveis para realizar determinada tarefa”. Já alguns encontros tratamos da possibilidade de criarmos um manual de boas práticas sem, entretanto, chegarmos a um resultado efetivo. Este problema não é exclusivo de Portugal e pode ser encontrado em todo o mundo lusófono pela pressão diplomática em relação a progressiva internacionalização dos sistemas de produção, distribuição e utilização das obras audiovisuais. Mais ainda, o ambiente digital aprofunda o problema e tenta colocar “fora de jogo” a produção que tenta circular e ser distribuída através das viáveis possibilidades através de “interpretações” das legislações dos vários países. Muito disso visa apenas apequenar a possibilidade da circulação da produção lusófona. Além disso, os processos produtivos sofrem com o pouco conhecimento dos produtores sobre as possibilidades de uso livre na legislação de direitos autorais de seus próprios países e, quando conhecidas, pela sua baixa utilização. Também os usos para ensino, não apenas no ensino universitário, mas também no ensino básico e secundário sofrem com as restrições que tentam se universalizar como naturais apesar de serem, muitas vezes, excessivas e redutoras das capacidades desejáveis ao ensino. Assim temos que discutir como o desenvolvimento de um conjunto de boas práticas de produção e uso auxilie os usos dos audiovisuais diminuindo custos e aumentando a segurança jurídica. Ainda nesta direção temos a monetização possível de parte da produção lusófona o que possibilitará uma maior distribuição nacional e internacional.

A potência pedagógica do olhar no filme *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho

Rita Furtado
(UFG, Brasil)

-
Essa comunicação tem como objetivo analisar o ato de ver, especificamente no documentário brasileiro *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, refletindo sobre a potência de uma pedagogia do olhar como possibilidade de nos colocar em contato direto com o mundo e as possibilidades estéticas advindas desse ato. Essa análise pauta-se numa literatura que dialoga com os campos cinematográfico, filosófico e pedagógico. Tal abordagem suscita tanto a discussão da relevância dos sentidos – em especial do olhar – na construção do conhecimento, quanto do problema da relação entre o sensível e o inteligível na contemporaneidade. O filme funciona como uma extensão virtual do cotidiano. Essa apreensão do real que o documentário consegue, através da narrativa de dezenove entrevistados com os mais variados graus de deficiência visual, dentre eles José Saramago, Marieta Severo, Wim Wenders, Hermeto Pascoal e Agnès Varda, demonstra o entrecruzamento contínuo de apropriações e representações suscitadas pelas imagens desfocadas de Walter Carvalho. Desse modo, o filme institui lugares de subjetividade, que podem transitar de acordo com as experiências vivenciadas pelos entrevistados, que se expandem, mesclando a sutileza da linguagem com a agudeza das imagens, ou, em outras cenas, a agudeza da linguagem com a sutileza das imagens.

Do ecrã para a vida: escrever para melhor liderar

Maria Guilhermina Castro
(CITAR-UCP, Portugal)

-
Abordagens teóricas recentes defendem que características como a aceitação interpessoal, a autenticidade, a humildade, entre outras, são chave para o sucesso de quem ensina, gere ou dinamiza um grupo de pessoas (Van Dierendonck, 2011). É neste contexto de Liderança Servidora que o projeto europeu Artful Leadership surge com objetivo de elaborar um conjunto de ferramentas educativas dirigidas a líderes, incluindo docentes, líderes informais, etc. De facto, a aprendizagem através da Arte tem vindo a assumir proeminência no domínio (Darso, 2004), fomentando-se a aprendizagem dos formandos quer enquanto fruidores quer como criadores. Esta comunicação visa apresentar estratégias construídas neste projeto, nomeadamente a partir de filmes como *Selma* (Ava DuVernay, 2014), *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) e *Schindler's List* (Spielberg, 1993). Numa primeira fase, o visionamento filmico permite um contacto com modelos a seguir (ou a evitar), ao mesmo tempo que contribui para a identificação de subtilezas das ditas características. Avança-se então para a segunda fase, na qual tem origem a criação art-based, incluindo a escrita automática, a criação de narrativa e personagem, a elaboração de storyboard, entre outras. Alguns exercícios têm uma base ficcional, como a reescrita de parte do argumento do filme, enquanto que outros o relacionam com situações de vida dos formandos. Por fim, serão apresentados os resultados de um estudo piloto realizado para testar a eficácia das atividades.

Cinema sem conflitos: um projeto de prevenção e mediação de conflitos em contexto educativo

José Rodrigues
(ATE, Portugal)

A presente comunicação tem como enfoque a apresentação do espaço designado por CinemaSemConflitos, da sua potencialidade enquanto plano de intervenção estruturado que possa ter aplicabilidade em múltiplos contextos educativos, constituindo-se como instrumento de prevenção, mediação e resolução de conflitos, privilegiando como ferramenta principal o cinema. Alojada em cinemasemconflitos.pt, esta ferramenta teve a sua génese na Universidade de Évora no ano curricular de 2011/2012, através de uma abordagem plural ligada às Artes Visuais e à Mediação e Resolução de Conflitos em Contextos Educativos. Tendo um olhar abrangente da equação entre inquietações e oportunidades, o plano de ação de CinemaSemConflitos visa dar uma resposta global na medida em que se propõe gerar um panorama nacional de tipologias de conflito, facilitado pelo o ato de pesquisa de vídeos online, dispondo-os por categorias de conflitos, de fácil acesso e respondendo a um padrão de qualidade, inculcando uma cultura de mediação escolar utilizando filmes, enquanto recurso pedagógico mediador. Visa ainda, entre outros, promover o debate, a reflexão e a partilha de ideias; a articulação efetiva entre diferentes áreas do conhecimento; a capacidade de iniciar novas aprendizagens partindo das idiossincrasias e conhecimentos prévios; a valorização da arte cinematográfica; a manifestação de emoções; a promoção da autoestima; a aprendizagem e, acima de tudo, a convivência harmoniosa em ambientes educativos.

O cinema e a educação no contexto da Rede de Cidades Criativas da UNESCO

Pedro Alves
(CITAR-UCP, Portugal)

O Cinema é uma das sete áreas criativas contempladas pela Rede de Cidades Criativas da UNESCO (UCCN), criada em 2004 com o objetivo de promover a cooperação com e entre cidades que assumem a criatividade como fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável. Até 2017, o grupo de Cinema integrou as cidades de Bitola (Macedónia), Bradford (Reino Unido), Busan (República da Coreia), Galway (Irlanda), Roma (Itália), Santos (Brasil), Sofia (Bulgária) e Sydney (Austrália). Com o anúncio de novas cidades-membro em final de Outubro de 2017, juntaram-se novos membros como Bristol (Reino Unido), Łódź (Polónia), Qingdao (China), Terrassa (Espanha) e Yamagata City (Japão). Na sua missão, a UCCN assume o objetivo de implementar a criatividade como componente essencial do desenvolvimento social e cultural, promovendo e fortalecendo redes de criação, disseminação e acesso relacionadas com cada uma das áreas criativas. No caso do Cinema, o papel educativo da sétima arte é um dos pilares fundamentais do posicionamento e das linhas de ação estratégicas desenvolvidas pelas cidades-membro, na linha das orientações definidas e procuradas pela UCCN. Assim, e com o presente artigo, procuraremos identificar as práticas educativas desenvolvidas pelas Cidades Criativas do Cinema, avaliando-as de acordo com a missão e os objetivos da UNESCO e dentro de um panorama nacional e internacional de projetos e iniciativas ligados aos cruzamentos entre Cinema e Educação.

O moderno, o popular e o nacional nos curtas-metragens documentais de Leon Hirszman

Eduardo Baggio
(Unespar, Brasil)

Leon Hirszman dirigiu 22 filmes em sua carreira, envolvendo documentários e ficções, longas e curtas-metragens. Destes, 10 são documentários curtos e formam o corpus de análise desta comunicação. São eles: *Maioria Absoluta* (1964), *Nelson Cavaquinho* (1969), *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973), a série de três curtas *Cantos de Trabalho* (1975-76), *Cinema Brasileiro: Mercado Ocupado* (1975-95), *Partido Alto* (1976-82) e *Rio, carnaval da vida* (1978). A intenção não é analisar em profundidade tais filmes, algo que seria impossível no tempo de uma comunicação, mas apresentar uma correlação desses 10 documentários com três aspectos fundamentais da obra de Hirszman: a proposta de um cinema moderno, típico do Cinema Novo Brasileiro; a preocupação com o popular oriunda do CPC/UNE (Centro Popular de Cultura da União Brasileira dos Estudantes), tanto em seus aspectos de luta de classes quanto de valorização cultural; e a ênfase nacional, algo que norteara tanto os cinemanovistas quanto o CPC/UNE. A base teórica fundamental para o estudo engloba textos e entrevistas do próprio Leon Hirszman, assim como seus filmes, em consonância com a proposta de abordagem da Teoria dos Cineastas. Complementarmente, serão utilizados textos de investigadores que se dedicaram ao estudo do trabalho de Hirszman. A metodologia proposta envolve a delimitação dos três aspectos fundamentais da obra do cineasta (moderno, popular e nacional) e a discussão destes em relação aos 10 curtas documentários elencados.

Reichenbach-person: pilhagem no cinema corsário

Bruno Lottelli
(ECA-USP, Brasil)

A obra de Carlos Reichenbach notabilizou-se pelo uso complexo de referências que abrangem tópicos da alta e baixa culturas, nacionais e estrangeiros, cinematográficos e não-cinematográficos. Uma espécie de corsário - termo que reverbera um imaginário marcante ao longo de sua obra - a navegar atentamente de acordo com os ventos de cada período histórico, alterando suas rotas sempre que necessário, ora abarrotado de recursos, ora carregando apenas o essencial, sempre pilhando e subvertendo as fontes de referência mais variadas. O objetivo desta comunicação é compreender os princípios criativos desta estratégia, tendo como principal objeto de análise a influência da obra e pensamento de Luís Sérgio Person sobre Reichenbach, que foi seu aluno na Escola Superior de Cinema São Luiz, em especial as relações possíveis entre as construções dos filmes *São Paulo S/A* (1965) e *Filme Demência* (1986). Aproximações e distanciamentos em termos poéticos, estéticos e políticos deverão ser observados, a fim de compreender as possíveis linhas de transmissão de conceitos, práticas e intenções entre as obras e cineastas. Desta forma, inseridos no contexto da Teoria dos Cineastas, interessa-nos discutir a elaboração da práxis corsária de Reichenbach a partir das evocações ao legado de seu mestre - a quem *Filme Demência* é dedicado - como, por exemplo, a representação do sujeito metropolitano esculpida em cada um dos protagonistas das obras supracitadas, separadas por mais de duas décadas.

Sylvio Back e o cinema “desideologizado”

Rosane Kaminski
(UFPR, Brasil)

-

Esta comunicação pretende situar e discutir as ideias do cineasta brasileiro Sylvio Back, com ênfase no seu manifesto sobre o “cinema desideologizado”. Ao longo de sua carreira, as ideias de Sylvio Back expressam-se, ao menos, de três maneiras: 1) por meio da crítica cinematográfica; 2) por meio de filmes; 3) por meio do discurso acerca dos seus filmes e dos propósitos do fazer cinematográfico. Serão pontuadas algumas variações do discurso de Back desde que ele ingressou na profissão, observando como situou os próprios filmes frente à cinematografia brasileira, e refletindo sobre os sentidos enunciados na sua proposição de um “cinema desideologizado”. Esta concepção do cineasta aparece em forma de manifesto, publicado pela primeira vez em 1986, e expressa o seu desejo de indicar pontos de vista sobre a história brasileira que não tivessem sido trabalhados pela historiografia oficial, nem pela historiografia atrelada a “interesses partidários e ideológicos” (Back, 1986). Apesar disso, seu manifesto não significa uma pretensão de neutralidade no fazer cinematográfico, mas uma tentativa de apontar contradições nas personagens e nos eventos retratados em seus filmes, que são eminentemente políticos. Com este manifesto, Back queria situar-se nos debates sobre cinema nacional, enunciando sua oposição a alguns tipos de filmes que vinham sendo produzidos no Brasil desde os anos setenta, e com os quais não concordava.

A potência do imagético na obra de Jan Švankmajer

Rodrigo Graça
(UTP, Brasil)

-

Este artigo faz uma análise dos filmes *Něco Z Alenky* (*Alice*, 1988) e *Lecke Faust* (*Fausto*, 1994) do diretor e produtor tcheco Jan Švankmajer, buscando referenciar ambos filmes dentro do escopo dos longas-metragens de seu realizador, a partir de seus conceitos sobre o fazer cinematográfico e a criação de um vocabulário imagético particular constituinte de um discurso fílmico por excelência contemporâneo, segundo Agamben. Também é de interesse como esses conceitos refratam, segundo Bakhtin, atitudes, juízos, hábitos e convenções da sociedade em que vivemos, produzindo imagens de forte carga simbólica e impondo ao seu espectador uma reflexão sobre seu entorno sociocultural. Como instrumentos de análise são utilizados as categorias de contemporâneo de Giorgio Agamben (2014), para estabelecer a relevância e a atualidade do cinema de Jan Švankmajer; cinema como um ato de teoria de Aumont (2008), para validar os longas-metragens de Švankmajer como um ambiente de concepção e divulgação teórica; dialógico/monológico, refratário/reflexivo e heteroglossia de Mikhail Bakhtin (1988 e 2005), como formas de estruturação de um discurso e ressignificar o mundo da vida; rasgadura, informe e montagem de Didi-Huberman (2015), como processos de elaboração de um vocabulário imagético. Em outras palavras como os filmes de Jan Švankmajer rompem as fronteiras narrativas construindo um meticuloso arcabouço teórico, contundente e inquietante, onde o espectador é compelido a pensar seu estar no mundo.

O cinema de base de dados: modalidades e expressões

Marta Pinho Alves
(ESE-IPS, Portugal)

-
Num texto escrito na viragem do século XX para o XXI, Lev Manovich declarou que, proximamente, os filmes e telenovelas assemelhar-se-iam «mais ao canal de televisão Bloomberg do que a E Tudo o Vento Levou» (2000). Esta ideia era fundada na noção de que a base de dados ocupara já o lugar de principal forma de expressão cultural, destronando a narrativa. Manovich assinalava nessa mesma reflexão que os novos objetos dos media haviam deixado de contar histórias, na medida em que não se orientavam já por assinalar um começo e um final e abdicavam de um desenvolvimento temático e/ou formal que lhes permitisse estruturar uma ordem sequencial. Em vez disso, eram, na sua perspetiva, constituídos por elementos individuais com significados autónomos (1998). Embora o cinema encontre ainda expressões múltiplas, não estando portanto concretizado o cenário antevisto pelo autor, várias experiências têm sido desenvolvidas que podem ser aqui enquadradas. Cineastas e artistas que trabalham com imagens em movimento têm explorado as potencialidades generativas do computador, testando um cinema construído pela máquina. O presente artigo faz um mapeamento de várias modalidades enquadráveis nesta formulação cinemática, procurando compreender algumas das suas manifestações e o modo como se expressam.

Aproximações e afastamentos com o legado do cinema: uma análise dos curtas-metragens para realidade virtual do Google Spotlight Stories

Roberto Tietzmann
(PUCRS, Brasil)

-
A produção e a audiência crescente de vídeos 360° em dispositivos de realidade virtual (RV) têm provocado os estudos sobre linguagem audiovisual a reconciliarem o legado do cinema com as novas possibilidades técnicas de criação de imagens. Propomos nesta comunicação uma atualização dos conceitos de decupagem e enquadramentos consolidados através da análise de filmes RV criados para a plataforma *Google Spotlight Stories* e seu cruzamento com os autores de referência Martin (2005), Jost e Gaudreault (2010), Aumont e Marie (1993) e Rheingold (1992) e da produção de experimentos em RV relacionados ao estudo. Como metodologia, fizemos a leitura em profundidade dos autores e assistimos aos onze filmes da plataforma em óculos de RV. Definimos vinte categorias de análise a partir do cruzamento do objeto com o referencial teórico e realizamos testes empíricos com uma câmara 360°. Como resultados foi possível observar que: a ausência do formato retangular da tela fez predominar planos gerais; enquadramentos passaram a ser complementares na mesma tomada (um close-up é também um plano geral); o extradiagético foi definido pelo foco de atenção do espectador; a agência foi restrita à direção do olhar, não ao seu deslocamento livre; a montagem perdeu força como organizadora da narrativa e deu espaço à coreografia dos elementos em cena; o som foi reforçado como guia de atenção; limitações de ergonomia e conexão acrescentaram dificuldades para a assistência, apesar do potencial do novo meio.

Holliswood ou o estúdio digital do Professor Frampton

Rui Ribeiro
(UBI, Portugal)

Em 1977, o cineasta Hollis Frampton fundou (com Woody Vasulka) o Digital Arts Lab, integrado no Center for Media Study da Universidade de Buffalo (NYSU). Após duas décadas de uma prática e reflexão de vanguarda sobre o estatuto daquilo que apelidou de “camera arts”, Frampton parecia ter encontrado no “digital computer” o veículo artístico, a ferramenta operacional e o território conceptual capazes de, em simultâneo, resolver uma questão marcante do seu pensamento - que ele sintetizaria com um misto de ambição e angústia: “*Find a word or phrase for 'photo-media' imagery*” - e também capazes de dissolver a perturbadora e anacrónica separação entre Arte e Ciência nas práticas artísticas. Com esse desafiante horizonte programático, Frampton iria empenhar-se, até à sua morte precoce em 1984, no desenvolvimento, com o seu grupo de alunos do Digital Arts Lab, de tecnologia própria - hardware e software - de processamento, geração e manipulação digital de imagem e som. Este artigo aborda essa etapa última da vida e obra de Hollis Frampton, contextualizada no fértil e diversificado panorama de revolução e experimentação tecnológica da época, e reflectindo sobre a continuidade do pensamento cinematográfico de Frampton nessa transição analógica-digital.

Nada é o que parece. A tecnologia abraça a metafísica na obra de Bill Viola

Ana Barroso
(CEAUL, Portugal)

Durante uma conferência apresentada na Universidade de Berkeley em 2010, Bill Viola partilhou com o público uma informação incrível sobre o papel da tecnologia no vídeo *Fire Woman*: “Não existe qualquer efeito especial neste trabalho”. Bill Viola expandiu o escopo do vídeo em termos de tecnologia, conteúdo e pesquisa histórica. A sua experimentação abrange as cassetes de vídeo, instalações de som e vídeo, e ainda performances de música eletrónica, proporcionando experiências imersivas ao espectador, capazes de criar pensamentos subjetivos e memórias coletivas. O artista usa as tecnologias disponíveis mais recentes para alterar a percepção do espectador sobre o mundo ao confrontar-se com as mesmas questões metafísicas que nos assombram desde os primórdios da nossa existência: o que existe para além da condição humana? O método de trabalho de Viola reflete o paradoxo inerente à imagem em movimento: a câmara não captura o real, mas o reflexo do real, transformando a imagem numa ficção poderosa que está muito além do mundo físico. A tecnologia e a sua capacidade para reproduzir o mundo mecânico torna-se o meio perfeito para a incessante busca humana de sentir e perceber aquilo que efetivamente não existe no real, mas existe em cada um de nós. A manipulação do tempo e do movimento tornam-se técnicas e práticas para criar um outro mundo, escondido do tempo cronológico que habitamos, evocando a condição humana na sua totalidade. Por esta razão, as suas obras não são intelectuais ou filosóficas, pois não manipulam conceitos e não têm a pretensão de uma abordagem dialética; elas produzem belas imagens (na sua maioria inspiradas em grandes pintores renascentistas) e questionam o espectador sobre a importância da arte na sua vida interior, sendo este quem decide o tempo que quer estar com a obra.

Uma comunidade cinéfila «fuori orario». O cinema português na televisão italiana

Federico Pierotti
(UniFI, Itália)

A Itália constitui um observatório interessante para estudar a circulação do cinema português fora das suas fronteiras. Em Itália, de facto, apenas uma parte dos filmes de Oliveira e Monteiro (além de qualquer outro caso isolado) teve uma distribuição cinematográfica regular, nem filmes que tiveram importantes prémios em festivais internacionais, como Tabu ou O Ornitólogo, foram distribuídos. No entanto, essa escassa difusão do cinema português em Itália foi contrabalançada por uma série de canais alternativos gerados diretamente pelas comunidades cinéfilas. A partir dos anos oitenta, várias formas de circulação do cinema português em Itália foram possíveis graças aos festivais e aos cineclubes, a difusão televisiva e, mais recentemente, às plataformas de streaming e download. Esta comunicação tenciona apresentar uma investigação sobre «*Fuori orario. Cose (mai) viste*» («*Fora de horário. Coisas (nunca) vistas*»), um programa fundado pelo crítico Enrico Ghezzi em 1988 para o canal público RaiTre e ainda existente. Durante três décadas, o programa criou uma comunidade cinéfila nacional muito singular. «*Fuori orario*», que transmite filmes de autor durante longas maratonas ao longo da noite, tem reservado uma grande atenção ao cinema português, permitindo aos cinéfilos italianos o acesso a filmes de outro modo invisíveis, não apenas de Oliveira e Monteiro, mas também de Paulo Rocha, Pedro Costa, Alberto Seixas Santos, João Botelho, Teresa Villaverde e mais outros.

5 Noites, 5 Filmes: uma Cinemateca em casa

Paulo Cunha
(UBI, Portugal)

Entre 1996 e 2006, com alguns interregnos pontuais, o segundo canal do serviço público de televisão emitiu uma rubrica de cinema intitulada *5 Noites, 5 Filmes*, emitidos em horário nobre de 2^a a 6^a feira. Emitidos em ciclos de 5 filmes, cada semana era dedicada a um denominador comum (tema, movimento, género, realizador, actor/actriz, entre outros), incidindo geralmente sobre os mais relevantes momentos da história do cinema. Durante uma década, este espaço serviu de alternativa a uma programação cinéfila que deixou de ter lugar nas salas comerciais (exceptuando as raras reposições de clássicos) e sobretudo ao público não residente em Lisboa que não podia frequentar assiduamente a Cinemateca Portuguesa. Ainda hoje, é possível encontrar pelas blogosfera e redes sociais vários testemunhos de cinéfilos que reconhecem a importância desta rubrica na sua formação ao nível da cinefilia e da cultura cinematográfica. Os objetivos desta apresentação são arqueológico, analítico e reflexivo: 1) inventariar toda a programação desta rubrica cinéfila na televisão a partir das fontes e tratá-la quantitativamente; 2) mapear padrões e recorrências na linha de programação e no cânone cinéfilo que se foi construindo ao longo dessa década; 3) reflectir sobre o espaço ocupado particularmente pelo cinema português nessa programação e no cânone cinematográfico geral.

Cinefilia na Ilha Madeira - Factos e protagonistas

Carlos Valente

(Cierl-UMA / CIEBA-FBAUL, Portugal)

-

Esta comunicação pretende abordar de modo panorâmico e problematizador, as iniciativas que, da segunda metade do século XX até hoje, caracterizam o devir cinéfilo na Ilha da Madeira. Do primeiro cineclube, fundado no Funchal em 1952, passando pelo paradigmático Cine-Fórum do Funchal - criado em 1965, até a atualidade, a Madeira tem sido palco de algum associativismo cineclubista e, mais recentemente, tem assistido ao aparecimento de festivais, mostras, ciclos e congressos ligados à sétima arte. O número de iniciativas não é extenso, mas é assaz diversificado, tendo em conta a escala local, cobrindo um cinema de autor, atual, de distribuição comercial, assim como iniciativas mais experimentais ou “underground”, associadas a uma proximidade do audiovisual com as artes plásticas, tendência com alguma tradição na Madeira. Para o dinamismo cinéfilo verificado na Região, hoje, contribui a vontade de promotores privados e algum, embora escasso, apoio governamental. É visível uma clara vontade de desenvolver o turismo cultural associado ao cinema, de que são exemplo o Madeira Film festival, os extintos Funchal International Film Festival e MudastFest; ou, numa linha mais experimental, o MadeiraDig ou o Madeira Micro Film Festival. A existência de uma Universidade na Madeira que promove, através do clube de cinema, ciclos, workshops e encontros académicos, revela-se crucial para consolidar o público especializado e atrair gerações mais novas para uma cinefilia informada e “exigente”.

Rui Simões e o início do filme de apropriação em Portugal

Tiago Baptista

(IHC-NOVA FCSH, Portugal)

-

Esta comunicação pretende analisar os primeiros exemplos de “filme de apropriação” em Portugal, nomeadamente as obras de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) e *Bom Povo Português* (1980). A comunicação fará ressaltar as características chave deste tipo de filme – que utiliza criticamente imagens de arquivo graças a estratégias formais que sublinham não só a dimensão material, mas também discursiva destas imagens – contrastando-as com o conjunto de filmes de apropriação feitos nos últimos 15 anos como, entre outros, *Kuxa Kanema: o nascimento do cinema* (Margarida Cardoso, 2003), *Natureza morta* (Susana de Sousa Dias, 2005), *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), ou *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2011), que recorrem já a técnicas de edição digital. Os dois principais objetivos da comunicação são, primeiro, argumentar a existência de uma relação de continuidade entre os dois conjuntos de filmes; e segundo, identificar e comparar as principais estratégias retóricas e formais neles empregues, levando em conta as diferenças tecnológicas (montagem analógica ou digital) subjacentes a cada um destes períodos históricos.

F

18 maio

16h30 — 18h15

Das histórias em movimento: uma definição de narração transmediática

Marta Sousa, Moisés de Lemos Martins
(CECS-UM, Portugal)

Nelson Zagalo
(UA, Portugal)

-

A atual cultura da convergência tem como uma das suas características essenciais o constante fluxo de conteúdos entre *media*. Tradicionalmente, cada *medium* tinha a sua própria tecnologia de distribuição, e os seus próprios conteúdos, mas hoje as fronteiras entre eles esbatem-se (e.g., Jenkins, 2006). Paralelamente, a produção cultural, em geral, e a de narrativas ficcionais, em particular, tornam-se cada vez mais híbridas, fluidas e adequadas da reciclagem e do remix (e.g., Serelle, 2007: 83). Neste contexto, surge uma nova forma de propagar histórias, a que Jenkins (2003, 2006) chamou *transmedia storytelling*. O termo vulgarizou-se, tanto no discurso académico, como no profissional, jornalístico e do público, mas tem sido alargado para abarcar práticas distintas, típicas da cultura da convergência ou mais antigas, criando um “caos conceptual” (Scolari, 2009: 586) que dificulta a compreensão da estratégia particular a que Jenkins se refere e a sua diferenciação de outras próximas. A presente comunicação visa expor os resultados da tese de doutoramento da autora, que teve como objetivo fazer essa distinção e prover uma definição mais clara do fenómeno. Num contexto onde todas as práticas se tornam cada vez mais transmediáticas, importa lançar alguma luz sobre as diferentes formas que os produtores podem usar para expandir um mundo ficcional.

O espectador hoje: um estudo das modificações no visionamento cinematográfico

Maria Cristina Tonetto
(UBI, Portugal)

-

Este artigo procura mostrar as mudanças que ocorreram no modo como o espectador assiste a seus filmes na sala escura e fora dela. Outro ponto abordado nesta pesquisa é a relação do cinema com a internet, a qual, para muitos, reativa a discussão sobre a morte do cinema e, para outros, constitui uma nova forma de ver o filme, que já não existe somente na sala escura. A questão que colocamos é: o que se modifica na exibição cinematográfica com a chegada da internet e quem se beneficia com esta nova forma de circulação dos filmes e com essa pluralidade de ecrãs? Esta investigação proporcionou o conhecimento de dados coletivos e individuais dos espectadores e novas formas de exibição cinematográfica, que hoje não mantém mais a predominância da sala escura, pois a geração digital se apropriou de outros modos de ver e fazer cinema. Os dados levantados no Brasil e Portugal revelam o consumo dos espectadores através dos dispositivos móveis, bem como, o acesso do público a salas de cinema. Números que revelam os hábitos e costumes dos dois países. Esses levantamentos expõem as relações e conexões que se estabelecem nas novas formas de circulação e distribuição dos conteúdos audiovisuais. Acreditamos que é cada vez mais necessária a discussão das novas formas de distribuição e exibição cinematográficas, pois os modelos tradicionais são desafiados pelas formas alternativas de consumo, que alteram o modo como se assiste a filmes e se consome conteúdos.

A edição de imagem de conteúdos audiovisuais noticiosos na TVI na era da convergência digital

Carlos Canelas
(UDI-IPG, Portugal)

-

Na presente comunicação, pretendemos expor algumas considerações sobre as práticas e rotinas profissionais da edição de imagem vigentes na redação central da TVI. Assim, metodologicamente, o campo de estudo é a mencionada redação, sediada em Queluz de Baixo. Quanto aos métodos de recolha de dados foram utilizados a entrevista, a observação direta e a análise documental. No que concerne ao primeiro método de coleta de dados referido, foram entrevistados os seguintes profissionais da informação: Mário Moura (um dos diretores adjuntos de informação); João Maia Abreu (diretor de informação aquando do arranque das emissões da TVI 24); António Prata (um dos coordenadores da redação); João Ferreira (chefe do setor da edição de imagem); Rui Romão (um dos coordenadores do setor dos repórteres de imagem). De forma a complementar os dados obtidos pelas entrevistas, recorreu-se à observação direta, visto que o investigador permaneceu algum tempo na redação, e à análise documental.

'Um só em toda parte': os jornais cinematográficos e a medicina colonial portuguesa em África (1932-1978)

Fabiana Carelli
(USP, Brasil)

-

Produzidos em Portugal ao longo da vigência do Estado Novo (1933-1974), os jornais cinematográficos, como a “Acção Colonizadora dos Portugueses”, as “Actualidades de Angola”, as “Imagens de Portugal” e as “Reportagens SNI” exerceram importante papel na disseminação de imagens e ideias a respeito das colônias portuguesas na metrópole e ao redor do mundo ao longo do século XX, todas elas marcadas por um viés fortemente ideológico de propaganda do regime e de imposição do colonialismo. A partir do visionamento de doze desses jornais, e elegendo como obra de contraste o documentário *O Kimbando Kambia*, do cineasta angolano Ruy Duarte de Carvalho (1978), esta comunicação pretende explicitar as ações de saúde portuguesas nas colônias africanas ao longo do século XX como operações de caráter cultural e ideológico, reconhecendo os encontros médicos neles retratados como choques de culturas e exercícios de dominação (CARELLI, POMPILO, 2013). Se imaginarmos o território colonial português no século passado como uma corporalidade geográfica e cultural espalhada pelo mundo, poderemos compreender as chamadas “doenças tropicais” como males que afetavam diretamente partes importantes desse “corpo” e a relevância concreta e simbólica que elas assumiram nos contornos da ação colonial do Estado português ao longo do século XX.

A (in)visibilidade do corpo indígena: entre *Terra em Transe* e *Ymá Nhandehetama*

Davina Marques
(IFSP, Brasil)

-

Inspirada pelo vídeo *Ymá Nhandehetama*, de Almires Martins, Armando Queirós e Marcelo Rodrigues (2009), e por *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), discuto neste trabalho o apagamento do indígena e das questões indígenas. Os criadores mostram uma presença que desaparece. Especificamente, interessa-me apontar, nas obras, como esse corpo nos é apresentado, na caricatura, no olhar, na voz (audível ou não), na sonoridade e nos recursos sonoros utilizados. Entre sons e silêncios, entre imagens e invisibilidades, aponta-se a fabulação construída nesses dois trabalhos (Gilles Deleuze). Se a palavra ouvida dá a ver algo novo, se a trilha sonora afeta a imagem visível, permite outras interações, novas relações, é possível dizer que o mesmo acontece naquilo que deixa de apresentar (MARQUES, 2013). Assim, busca-se mostrar de que maneira a imagem e a sonoridade funcionam para a construção dos monumentos artísticos de Martins-Queirós-Rodrigues e Rocha. Glauber Rocha coloca-se como um visionário, apreendendo algo de intolerável, aquilo sobre o que Martins se posiciona quase 50 anos depois.

Um retrato social: o cinema de Manoel de Oliveira como instrumento de denúncia

Mariana Silva
(UNESP, Brasil)

-
Manoel de Oliveira, grande nome do cinema português, realizou ao longo de oito décadas mais de cinquenta filmes que constituem uma cinematografia representativa da sétima arte em Portugal. As películas oliveirianas têm em comum o cuidado ao retratar, cada uma à sua maneira, a condição humana e a essência da sociedade que viveu o século XX. Embora muitas das produções de Manoel Oliveira se voltem para o retrato da realidade burguesa, seu cinema, por diversas vezes, também funcionou como instrumento de denúncia das paupérrimas condições em que se encontrava a parte menos favorecida da população. Em *Douro, faina fluvial* (1931), o realizador estreava no cinema revelando ao mundo a rotina de árduo trabalho na ribeira do rio Douro, o intenso labor dos trabalhadores do cais e o esgotamento físico do corpo humano que se esforça para não sucumbir ao cansaço extremo. O mesmo se verifica em algumas das produções seguintes ao Douro, como é o caso de *O pão* (1959) e de *O Acto da Primavera* (1963); ou ainda em alguns dos projetos não realizados, como *Os gigantes do Douro* (1934) e *Bruma* (1935). A intenção de revelar ao público a realidade da camada menos favorecida da sociedade portuguesa é recorrente em toda a obra de Oliveira e torna-se um meio de o cineasta, que tanto resistiu aos padrões da indústria cultural, retratar criticamente a condição humana da população que vive na pobreza. Diante disso, esta comunicação propõe-se observar a ocorrência da denúncia que ecoa em alguns dos primeiros projetos de Manoel de Oliveira, mais especificamente, aqueles em que se faz sentir o teor social, focalizando a problematização da temática do árduo trabalho humano.

A representação dos pobres no cinema épico de Glauber Rocha e no de Manoel de Oliveira

Renata Soares Junqueira
(UNESP, Brasil)

-
Esta comunicação propõe uma comparação do filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, com *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, salientando nas duas obras um modo de representação das personagens pobres (respectivamente pescadores da Bahia e aldeãos da Curalha no Norte de Portugal) que, sustentado por um método disjuntivo de articulação do discurso cinematográfico, tende a evitar, à maneira do teatro épico teorizado e cultivado por Brecht, a identificação compassiva ou precipitada do espectador com o pathos ou com o pseudo-herói dos protagonistas. Com efeito, através de procedimentos formais como, dentre outros, os enquadramentos insólitos e a teatralização das cenas (a encenação salmodiada no filme de Oliveira; a capoeira e o candomblé no de Glauber Rocha), os dois realizadores provocam nos seus espectadores um efeito de distanciamento que favorece a reflexão sobre a condição dos pobres. Assim, ainda que com graus de engajamento bem distintos, Glauber Rocha e Manoel de Oliveira exploram habilmente formas cinematográficas reveladoras de um intuito político que no cineasta português, todavia, ainda é pouco reconhecido.

A contraposição ao método - Direção de atores e atrizes não profissionais nos filmes de Rossellini e Pasolini

Flavio Kactuz
(UC, Portugal)

A proposta desse trabalho é analisar as teorias e práticas adotadas por Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini no que concerne a direção de atores e atrizes não profissionais, desenvolvendo metodologias singulares que irão se contrapor a um determinado modelo de direção e atuação. Afinal, desde quando David W. Griffith iniciou suas experiências em 1908 na Biograph, até a fundação do Actor Studio em 1947, mesmo considerando distintos desdobramentos e abordagens, o trabalho de direção de atores e atrizes consolidou-se concomitante ao cinema clássico narrativo, visivelmente atrelado a uma metodologia de atuação profissional, cujas raízes nos conduzem ao método desenvolvido por Constantin Stanislavski na Rússia pré-revolucionária. Em contrapartida, os filmes produzidos pelos dois diretores italianos parecem pertencer a uma outra linhagem, proveniente do cinema documentário, sobretudo dos filmes de Robert Flaherty, em Rossellini, ou do cinema japonês, destacando-se Mizoguchi, das Vanguardas da década de 1920, das teorias de Brecht e até mesmo da "sacralidade técnica" inspirada nas pinturas sacras do século XV e XVI, em Pasolini. Trata-se de um legado artístico importante que conduz a uma evidente problematização sobre aquilo que compreendemos como teoria e prática da atuação e suas frágeis fronteiras que delimitam os campos de estudos da performance, reunindo pessoas com muita, pouca ou nenhuma formação profissional anterior e apontando instigantes contraposições.

Os não-atores de Bruno Dumont: um método de criação?

Sônia Oliveira da Silva
(UFSCar, Brasil)

A temática da primeira fase da cinematografia de ficção do cineasta francês Bruno Dumont – *La vie de Jesus* (1997), *L'humanité* (1999), *Twentynine Palms* (2003), *Flandres* (2006), *Hadewijch* (2009) e *Hors Satan* (2011) – gira em torno dos habitantes solitários das grandes planícies de uma França que se distingue daquilo que costuma caracterizá-la – a cultura erudita, a alta literatura, um modo supostamente correto e civilizado de ser. Observa-se, porém que, embora parta da realidade, na qual o desemprego, o racismo, a xenofobia e o vazio imperam, seus filmes não se definem por uma estética realista. Os personagens de tais narrativas não estando consequentemente circunscritos a uma reconstrução sociológica, ainda que estes sejam vividos por atores não profissionais que se auto-representam. Dado esse contexto, intencionamos discorrer sobre o método utilizado pelo diretor para gerar essa "proximidade" entre real e ficção, apontando nos seus roteiros, material que encerra as coordenadas do filme porvir, as marcas desse trabalho. À primeira vista, essa operação surge como sendo uma resultante de um processo de livre associação guiado pela memória do diretor – da sua infância e juventude, das histórias ouvidas no balcão do bar da cidade, dos "faits divers" que chocaram seus moradores. Uma leitura posterior – que toma em consideração as obras e as articula com as reflexões do próprio Dumont – revela contudo que esse processo incorpora principalmente as contribuições dos atores com os quais o cineasta colabora.

Vídeo das aldeias: o cinema autônomo indígena pós-projeto “Vídeo nas Aldeias”

Philipi Bandeira
(UNINTA, Brasil)

-

A partir de 2011 houve um significativo aumento da produção cinematográfica autônoma por parte de realizadores indígenas no Brasil. Tal cenário reflete um momento em que, após mais de 30 anos de atividades de produção, formação e difusão do projeto Vídeo nas Aldeias, as mais variadas etnias indígenas já apropriaram-se dos meios e das linguagens audiovisuais e estão a produzir seu próprio cinema. Por vezes, os coletivos de cinema indígena lançam mão de relações horizontais com parceiros "brancos", cineastas e antropólogos, mas na maior parte são os indígenas quem agenciam diretamente instituições e órgãos para viabilizar ou difundir suas produções. O "Vídeo das Aldeias" é dividido ainda pelos próprios nativos entre "filmes da aldeia" - registros diretos de rituais e processos internos da etnia, via de regra sem montagem e a serem exibidos em momentos específicos do calendário étnico - e os "filmes de festivais" - realizações voltada ao "mundo dos brancos", que seguem um argumento prévio, valem-se de cenas decupadas e em nos quais se opera a montagem para dar significado narrativo aos fatos. Tendo por foco o cinema como agência e tradução xamânica, no que se deriva-se os conceitos de etnopoética e cosmopolítica, a proposta desta comunicação é abordar um breve estado da arte deste cinema indígena e pontuar com alguns estudos de casos em filmes recentes realizados inteiramente por indígenas, como os do Coletivo Kuikuro de Cinema, dos cineastas Hunikui e dos Maxacali.

O filme biográfico segundo Noémia Delgado

Manuela Penafria
(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

-

Nos anos 70, Noémia Delgado realizou 4 filmes para a RTP-Rádio Televisão Portuguesa no âmbito do programa *As Palavras Herdadas*. Esses filmes são sobre a vida e obra de grandes escritores portugueses: Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Camilo Pessanha e Almeida Garrett. Pretendemos apresentar a abordagem de Noémia Delgado ao filme biográfico cuja originalidade aparenta assentar na relação biografia-fantasia.

***Os Maias* e as possibilidades da direção de arte na construção audiovisual**

Nívea de Souza

(UERJ / FACHA, Brasil)

No contexto da análise das materialidades cinematográficas e suas escolhas estilísticas, a presente investigação tem como objetivo abordar e perceber a importância e as possibilidades da materialização audiovisual da obra literária *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Através das obras homônimas de Luiz Fernando Carvalho, para a televisão, e João Botelho, para o cinema, pretende-se refletir sobre as inúmeras possibilidades e desdobramentos das escolhas estéticas de cada um para a construção do espaço cênico. A considerar a direção de arte como a arte da composição, que consiste no arranjo e organização dos elementos materiais com intuito de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, e que, principalmente, sirva à proposta cênica, essa análise comparativa visa evidenciar a importância da direção de arte para a materialização do ponto de vista escolhido para se contar uma mesma história.

Propostas para uma história do figurino e dos figurinistas em Portugal

Caterina Cucinotta

(CECC-UCP, Portugal)

Em Portugal, o ofício do guarda-roupa necessita de vários esclarecimentos, a partir dos nomes que o constroem e o construíram, requerendo uma terminologia adequada que até hoje foi escassa se não inexistente. Na minha opinião, esta terminologia iria necessitar da criação de um glossário pois resultam ser muitas as confusões entre as várias terminologias que formam o conceito de figurino por um lado e do departamento de guarda-roupa por outro. Começadas em Abril de 2017, as entrevistas tentam colmatar este buraco onde o guarda-roupa foi metido: através de entrevistas a figurinistas de cinema, abrimos as portas de uma profissão á qual, ainda hoje, as próprias figurinistas reconhecem o estatuto de “coisa de mulher”. Porém, acerca de figurinistas, o único documento que existe em Portugal é uma publicação da Cinemateca acerca de uma retrospectiva sobre Jasmim, um homem que trabalhou neste setor. Foi graças à presença do Jasmim de Mattos no cinema português que se começou a dar valor a esta profissão. Muitas das figurinistas que fomos entrevistar tiveram a trabalhar ou a estagiar mesmo com o Jasmim no princípio da carreira delas e para todas este nome fica como acontecimento imprescindível na história do figurino cinematográfico de Portugal. Com esta apresentação ponho a minha atenção numa construção de uma História do Figurino em Portugal a partir das declarações das profissionais entrevistadas.

***O Rei da Vela*: a cenografia entre o teatro e o cinema**

Carolina Esteves
(UNIRIO, Brasil)

O Rei da Vela, filme produzido pela companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona com sede desde 1958 na cidade de São Paulo foi finalizado e apresentado em 1982. O texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933 é umas das dramaturgias do autor que leva para o teatro uma teoria anunciada por ele em seu Manifesto Antropófago publicado em 1928. A Antropofagia oswaldiana que durante anos esteve desconhecida da maioria dos brasileiros ou da “massa” como ele próprio nomeava encontra em 1967, ano da primeira montagem da peça no Oficina, um ambiente político-social análogo ao vivido pelo autor, porém encontra quarenta anos depois de sua criação um ambiente cultural capaz de a reconhecer como signo e levá-lo ao alcance das massas. A montagem de *O Rei da Vela* participa de uma eclosão cultural no Brasil que convencionou-se chamar Tropicália. Esta ambientação histórica e teórica se faz necessária neste estudo pois apresenta um vocabulário imagético sustentado, assim como no filme que tratamos, pela teoria oswaldiana. Este estudo analisa a materialidade da Cenografia do filme tendo como objetivo compreender o potencial deste material na comunicação do “signo da devoração” proposto pelo autor e adotado pela companhia. O Teatro Oficina tem tido em parceria com cenógrafos e arquitetos um vasto repertório de elementos cenográficos que investem na comunicação da antropofagia e o filme *O Rei da Vela* nos traz a oportunidade de entendermos como a cenografia pôde auxiliar na manutenção deste signo no cinema.

Subjectividade, tecnologia e a performatividade dos aparelhos: problematização sobre as arquitecturas de exibição das obras de Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva

Sara Castelo Branco
(FCSH-UNL, Portugal / Paris 1, França)

Perante uma conjuntura contemporânea marcada por transformações contínuas nas estruturas de produção, distribuição e consumo de imagens, conceitos como cinema expandido ou cinema de exposição representam um alargamento do espectro cinematográfico às salas do museu de arte contemporânea. Ao longo das últimas três décadas, este exercício de expansão do dispositivo cinematográfico realizado na arte contemporânea transformou-se, igualmente, num espaço de reflexão acerca das ansiedades existentes quanto ao destino da própria instituição cinematográfica. Partindo de uma possível abordagem entre o passado do cinema e as suas transformações contemporâneas, as obras dos artistas portugueses Alexandre Estrela e João Maria Gusmão e Pedro Paiva vinculam-se a este movimento que aborda a mecânica cinematográfica, através de uma alusão à experimentação e *naiveté* da infância do cinema, inscrevendo simultaneamente uma indagação sobre estruturas como a vídeo-instalação ou o filme-escultura, que articulam a temporalidade, imaterialidade e reprodutibilidade do filme na espacialidade matéria da escultura. Esta apresentação parte do trabalho destes artistas para reflectir sobre a reinvenção espaço-temporal, perceptiva e topológica dos espaços museológicos a partir de uma problematização sobre as arquitecturas de exibição de imagens em movimento; a dimensão cénica e performativa dos aparelhos; e, os encontros entre novidade e obsolescência, subjectividade e tecnologia.

Censura e cinema no marcelismo: quais os critérios?

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 os critérios da Comissão de Censura. O presente trabalho 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. A investigação dos mecanismos de censura relativamente ao amor e à violência, nestes primeiros anos do governo marcelista, constitui o enfoque do presente estudo. As suas bases estruturais assentam no estudo dos Processos da Direcção Geral de Censura entre finais de 1968 e 1971. 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 (finais de 1968-1974).

A canção no cinema novo português: oposicionismo e presença sensível

Agnès Pellerin
(ESTCA-Paris 8, França)

Canção e cinema formam, desde os inícios do cinema, e já antes do sonoro, um binómio incontornável. Não fugindo à regra, o cinema português dos anos 1930 e 40 foi até às vezes caricaturado como um cinema metendo “canções ao martelo”, como observa Luis de Pina. Canções originais de vários estilos (fados, baladas de Coimbra, canções rurais, marchas, etc) parecem cristalizar, no contexto da ditadura do Estado Novo e das novas culturas de massa, o “estereótipo de um povo naturalmente cantando” (Francfort) absorvido pelo divertimento, pelas intrigas sentimentais e assim desviado de questões políticas (Granja). A partir dos anos 60, o Cinema novo destaca-se ostensivamente deste uso paradigmático da canção no cinema, distanciando-se dos códigos narrativos clássicos e redefinindo os contornos estéticos dum cinema ancorado num olhar renovado sobre o mundo, independente da propaganda oficial. Portanto a canção não é ausente nesta corrente cinematográfica. Através de vários exemplos, analisaremos a diversidade da sua presença sensível, desde a metonímia discreta até a afirmação explícita do seu potencial emancipador. Mobilizando os recursos dos cultural studies, consideremos a canção no cinema novo como objecto de conflitualidade, enquanto processo participativo original construindo eixos de identidade móveis, através de associações de sentidos extramusicais (Kassabian).

«Eu quero lá saber do Coquelin! Não olho eu pr'a ela mas olha ela pr'a mim.»

Autorreferência e autorreflexão na cinematografia portuguesa das décadas de 30 e 40

Hugo Barreira

(CITCEM-FLUP, Portugal)

Na produção cinematográfica das várias geografias e cronologias são visíveis tendências quer para quebrar os limites da ficção, evidenciando-os perante o público, quer para, em conjugação, desenvolver mecanismos de autorreferência e de autorreflexão. Acentuando-se geralmente no contexto das vanguardas, estes mecanismos estão também presentes em produções mais conotadas com o cinema dito comercial. A comunicação que apresentamos tem por base uma proposta de análise das questões de autorreferência e autorreflexão com base no estudo da cinematografia portuguesa das décadas de 30 e 40. Este estudo permitiu perceber que os mecanismos de autorreferência e de autorreflexão foram consideravelmente explorados em muitas produções mais ou menos conotadas com as vanguardas. Numa primeira parte, apresentaremos os vários mecanismos por nós identificados e a sua utilização para alusões, mais ou menos dissimuladas ao contexto, com, presumivelmente, diferentes propósitos. Destacou-se, pela profusão e consistência destes mecanismos, *O Pai Tirano* de 1941, realizado por António Lopes Ribeiro, que será o estudo de caso que ocupará a segunda parte. A nossa proposta de análise, confirmando e desenvolvendo pistas levantadas por outros estudos, permitiu demonstrar que, em *O Pai Tirano*, estes mecanismos são desenvolvidos de uma forma tão intrincada no processo da construção do objeto que, pela consciência do meio que revela, anuncia já algumas tendências da cinematografia da segunda metade do século.

Nem tudo o que luz é ouro: as comédias escapistas como metáfora do Portugal do Estado Novo

Sérgio Bordalo e Sá

(INET-MD/FMH-UL, Portugal)

Nesta comunicação, iremos debruçar-nos sobre as comédias escapistas feitas durante a II Guerra Mundial e tentaremos ver como é que, por debaixo desta capa de divertimento e frivolidade, *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941) e *A Vizinha do Lado* (1945) reflectem a ideologia do regime, nomeadamente a opção de neutralidade de Portugal no conflito mundial. O Estado Novo queria passar a imagem de que não se tornava necessária nenhuma influência do exterior para dirigir a nossa vida interna. O esquema de cada um dos filmes é muito semelhante: comédia de enganos, com diversos trocadilhos que lhe dão o toque de humor, histórias de amor com as habituais complicações que terminam sempre bem e, para onde iremos olhar com mais atenção nesta comunicação, um microcosmos narrativo e social, balizado em termos espaciais, que se coadunava tanto com o objectivo de cada filme (“fazer rir”), como com o espírito que o Estado Novo queria incutir nas pessoas naquela altura conturbada da história mundial, ou seja, uma certa alienação que garantisse igualmente a própria sobrevivência do regime. Transmittia-se uma visão idealizada da vida em Portugal como um país de brandos costumes. Quanto menos as pessoas pensassem, menos dúvidas teriam e menos problemas levantariam, pelo que seria perfeito para o regime se o objectivo destes filmes fosse cumprido.

G

19 maio

9h30 — 11h15

Confrontar o não-humano: corpo, natureza e afeto em *Tônus* e *O Peixe*

Mariana Cunha

(UFRN, Brasil)

-

Esta comunicação discute como imagens em movimento criam novas formas de imaginar a relação entre o humano e o não-humano, a partir da análise de dois filmes experimentais brasileiros: *Tônus 1*, de Rodrigo Braga (2012, vídeo HD, 8 min) e *O peixe*, de Jonathas de Andrade (2016, 16mm digitalizado em 2k, 37 min). De maneiras distintas, os dois filmes apresentam imagens da relação entre humanos e animais através de um jogo de forças entre eles. Este confronto atribui um sentido de tatilidade às imagens e compele o observador a sentir e pensar o estado da natureza e do meio ambiente em nossa cultura. Consequentemente, a natureza nos dois filmes é menos um lugar de contemplação ou uma paisagem do que um agente senciante e vivo. Com base nos conceitos de visualidade háptica (Laura Mark) e afeto (Gilles Deleuze, Brian Massumi), e fundamentada num pensamento ecológico, como proposto por Anat Pick e Guinevere Narraway, argumenta-se que ao atribuir agência ao não-humano, os filmes analisados desafiam ideias tradicionais de representação. Por fim, a análise sugere que a natureza e o não-humano evocam a potência estética e política das imagens em movimento como vetores de gestos de ativismo e de uma ética da representação.

Um rosto moderno: faces do cinema de vanguarda dos anos 1960

Isabel Carmo

(Université Paul-Valéry Montpellier 3, França)

-

Propomos apresentar uma breve análise comparativa entre três obras, *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *O rosto de um outro* (Hiroshi Teshigahara, 1966) e *Faces* (John Cassavetes, 1968), tendo como ponto de partida a figuração do rosto e suas implicações na construção da narrativa fílmica. O contexto de produção de um cinema vanguardista, influenciado principalmente pela Nouvelle Vague, e a estética própria de cada diretor, serão elementos também abordados. Em *Persona*, se, por um lado, a fala da personagem Alma pode destruir o rosto, de outro, os grandes planos prolongados de Elisabet pendem para uma contemplação divinatória, marca da obra bergmaniana. Em *O rosto de um outro*, Teshigahara concede um caráter esquivo ao rosto desfigurado, filmado em planos oblíquos ou através de objetos translúcidos e deformadores; enquanto outros rostos ficam na iminência da desintegração, cortados no quadro e em planos-detelhe que os aproximam excessivamente, simbolizando o embate entre o humanismo e a monstruosidade. Já em *Faces*, a proximidade da câmera agiganta os rostos e, por vezes, no movimento frenético dos atores, esses se perdem, se confundem, desenham outras paisagens com os outros rostos, com o cenário e com o corpo. Três filmes em que o rosto, ao permanecer como símbolo máximo de uma sociedade de aparência, é também palimpsesto onde se inscrevem significados intermitentes, num movimento incessante e nunca de todo elucidativo.

O corpo do ator na imobilidade: a apatheia e a inércia

Pedro Maciel Guimarães
(UNICAMP, Brasil)

A partir dos conceitos forjados por Ludovic Cortade em *Le cinema de l'immobilité* (Publications de la Sorbonne, 2008), visa-se investigar a imobilidade do corpo do ator como componente da atuação no cinema. Os conceitos de *apatheia* e inércia são usados para descrever momentos em que o corpo do ator é atingido pela imobilidade (ou pela constância do movimento) procurando resultados distintos em relação ao equilíbrio entre movimento e fixidez que pauta as atuações no cinema. Pautada na doutrina estoicista, a *apatheia* é descrito como o estado em que o sábio está liberado dos tormentos, “lugar desejado pelos iluminados pois o afeto é irracional, violento e contre-nature”. A *apatheia* então é a categoria da imobilidade que situa o personagem no âmbito da transcendência; ela produz sentido e crença no espectador pois corresponde a uma convenção fílmica. Já a inércia é conceito científico e coloca numa lógica relacional corpo e quadro fílmico, que se movimentam no mesmo ritmo, seja no contínuo do movimento, seja na sua ausência. Analisaremos atores que investem seu jogo de um hieratismo caro à *apatheia* (as estrelas hieráticas) e aqueles atingidos pela inércia do movimento (o excesso no caso do burlesco e a rarefação no caso do cinema moderno de Duras ou Fassbinder). Evocaremos também a teoria do “quadro vivo”, de Bernard Vouilloux como instrumento para se entender as relações que o cinema estabelece com a pintura ao construir a atuação pautada pela imobilidade do ator.

Bear 71: o documentário interativo enquanto panoptico de vigilância

Patrícia Nogueira
(ESMAD / CoLab UT Austin, Portugal)

O documentário interativo *Bear 71*, produzido pelo National Film Board do Canadá, retrata a vida e a morte de uma fêmea urso do Banff National Park, na região canadiana de Alberta. Composto sobretudo por imagens captadas através de câmaras de videovigilância activadas por sensores de movimento, o objecto interativo explora a intersecção da vida selvagem com os humanos e, por consequência com a tecnologia, chamando a atenção para questões como privacidade e controlo na Sociedade Contemporânea. A narrativa combina uma base sonora linear, composta pela paisagem sonora do parque e pela voz antropomorfizada da ursa número 71, e uma navegação espacial multidirecional que permite aos interactores moverem-se livremente numa representação topográfica do parque, activando janelas com imagens de vigilância de vários dos animais que ali habitam. Cada utilizador é marcado com o seu próprio número e é também vigiado ao longo da experiência através da webcam do computador. Durante 20 minutos o interactor torna-se, assim, um voyeur com a sensação de controlo e de vigilância sobre os animais, até ao momento em que a sua imagem é apresentada no ecrã, lado a lado com os animais do parque, e este se apercebe da vigilância constante e penetrante na sociedade. Passivamente e inconscientemente, o utilizador acaba por colaborar num panóptico de vigilância, passando de observador a elemento observado e vendo a sua imagem reflectida no ecrã, como se de um espelho Lacaniano se tratasse.

Por uma plasticidade do fim do mundo

Diego Assunção

(UERJ, Brasil)

-

A concepção de fins-de-mundos se situa entre um exercício estético e uma força política: ex-terminar a experiência como a concebemos, na atualidade, parece, cada vez mais, um projeto plástico com vínculos estético-políticos. No encaixo de uma biopolítica da monstruosidade, essa proposta tem como objetivo mapear as possíveis elaborações sobre o que seria uma estética do 'fim- do-mundo', engendrando tanto o apocalipse zumbi quanto os imaginários distópicos – construir uma narrativa dos cenários e ambiências da destruição a partir de uma relação dialética entre utopia e distopia. As narrativas que abordam apocalipses zumbis e futuros distópicos irrompem com força e potência no final do século XX e início do XXI, implodindo os imaginários utópicos que previam, através dos avanços tecnológicos e biomédicos, a salvação da humanidade e, consequentemente, do planeta. Habitamos tempos conturbados, em crises que se retroalimentam e colapsam uma em cima da outra. Se o cinema e sua filha tardia, a televisão, são os sintomáticos produtos da revolução industrial que alterou o paradigma da experiência e da representação, parece pertinente que caiba à imagem técnica e seus desejos, de acordo com W. J. T. Mitchell, imaginar o nosso fim.

Formas de habitar o presente: políticas de localização de corpos e saberes nas artes e nas imagens

Vinícios Kabral Ribeiro

(UFRJ, Brasil)

-

O tema dessa pesquisa visa compreender e acompanhar práticas artísticas e educativas brasileiras contemporâneas, sobretudo as que partem dos marcadores sociais da diferença para suas produções poéticas, suas construções epistemológicas e inserções políticas. O interesse central repousa nas articulações de redes e coletivos que buscam sobreviver e habitar o tempo presente, suas estratégias de fissurar e implodir a estrutura social baseada na exploração, violência e colonização dos corpos. Para tanto, mapearemos a produção escrita e visual, os fluxos das redes que se formam, seus deslocamentos e localizações na geografia da cidade. A interlocução com artistas, coletivos e espaços de estudos e pesquisas visa produzir um registro sistemático dessas ações, de modo que seja possível reunir e disseminar essas informações. Além de fortalecer o campo de estudos de gênero e sexualidade nas artes e na cultura visual. Como falar em pós-colonial se a expropriação física e afetiva da população negra ainda é um projeto vigente no Brasil? De que maneira sonhar, quando setores conservadores assaltam o Estado e tentam nos colocar cada um em "seu lugar". E qual o lugar dos nossos corpos, mentes e corações na necropolítica instaurada? De que modo podemos habitar e resistir no presente, para sonhar outros mundos? Nesse sentido, o esforço dessa pesquisa se dará pela busca de falas que foram silenciadas, na escuta atenta aos seus saberes, técnicas, métodos e estratégias de sobrevivência.

O específico fílmico e a realidade virtual: tensões da arte contemporânea

Michelle Sales
(UFRJ, Brasil)

O presente trabalho quer discutir e ampliar historicamente a relação entre arte e tecnologia ao pensar de que maneira, muito recentemente, o campo da arte debruçou-se sobre a produção de ambientes de realidade virtual interativos tensionando o uso da tecnologia para refletir não somente os limites da criação artística como agora do próprio corpo e da condição humana através, por exemplo, do trabalho *Rising* de Marina Abramovic, parte do projeto *Acute Art VR*. O trabalho implica pensar o uso da tecnologia no campo da arte como uma expansão, no caso da realidade virtual e seus acessórios, não apenas do corpo físico mas também do metafísico ou espiritual através da discussão da linguagem deste novo meio de criação e e da especificidade do dispositivo da Realidade Virtual em relação ou oposição ao campo do audiovisual, percorrendo a cerca da natureza da imagem em movimento da RV. A análise do trabalho *Rising* de Marina Abramovic levamos a uma discussão sobre a linguagem da realidade virtual uma vez que a imagem estereoscópica parece-nos romper com alguns aspectos da linguagem audiovisual, como iremos apontar. A natureza da imagem da realidade virtual queremos pensar, através deste trabalho, como uma imagem que rompe com o modelo perceptivo clássico audiovisual já que se estabelece não como uma imagem-janela, mas como uma imagem-presença, como uma imagem-jogo cuja interação com o usuário é fundamental para o estabelecimento e fatura desta imagem.

Comunidades relacionais: cinema como lugar de transgressão

Nycolas Albuquerque
(UL, Portugal)

Hoje a sociedade do consumo, do espetáculo e do biopoder suprimem a diversidade de criação de subjetividades, afetos e espaços coletivos em detrimento de um individualismo, de uma particularização da experiência da cidade, dos corpos e das negociações que dela surgem. A Estética Relacional compreende sua essência no diálogo com o outro, nas potencialidades do cotidiano e do ordinário, não produzindo objetos, mas sim acontecimentos. Esta se preocupa com os ecos dos encontros, os escambos espontâneos sem mediação de instituições de saber, ela se funda na incapacidade da indústria em negociar um produto inacabado, mais do que isso um produto imaterial, impalpável. A arte é um campo privilegiado para tais operações de transgressão do espaço tradicional, potencializando a esfera do acontecimento. Mobilizações públicas, coletivas de reivindicação social e artística podem favorecer o apagamento do artista em detrimento a produção de novos sentidos de coletividade. É preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações dos usuários. A Estética Relacional, muito bem desenvolvida em outras áreas artísticas, no cinema encontra uma de suas maiores dificuldades. Como se traduzir materialmente? Como olhar o processo dispensando os recursos da técnica? Como enfrentar o consenso estético, entendido aqui como uma das formas mais cruéis de manutenção de poder? Como pode o Cinema Relacional ser realmente democrático?

Building authenticity in the film festival circuit: cosmopolitanism and strategies of self-exoticism in *Neon Bull*

Humberto Saldanha
(UCC, Irlanda)

-

Taking into account the fascination with otherness in western film festival venues and the global circulation growth of contemporary Brazilian cinema in the international art-house circuit, this paper aims to analyze what discursive strategies are adopted by a recent Brazilian film in order to reach audiences abroad. In this sense, this chapter will investigate how narrative and style in Gabriel Mascaro's *Neon Bull* (2015) was influenced by the expectations of European festival audiences and how a series of transnational agreements, which involved international funding, influenced and shaped the work in question. Therefore, this chapter will demonstrate that *Neon Bull* adopts globalized and cosmopolitan styles (Regev 2007) welcomed by film festivals, as well strategies of self-exoticism (Khoo 2002), as a manner of facilitating cultural border-crossing and cultural translation. In this regard, our theoretical framework will be based on a positive way of approaching cultural difference and otherness as a manner to understand *Neon Bull* not as a mere projection of western orientalist fantasies (Berghahn 2015). Rather, I wish to understand how such film agencies mode of address, cultural specificity and international aesthetic in order to inscribe contemporary Brazilian cinema in the global arthouse arena.

O *queer* vai ao campo: uma análise do filme *Boi Neon*

Alfredo Carvalho
(UBI, Portugal)

-

O que se percebe ao fazer uma pesquisa rápida sobre cinema *queer* na internet, é que este possível novo gênero é frequentemente confundido com o Cinema LGBT. Não há um consenso sobre o uso do termo pelos mais diversos festivais de Cinema *Queer* mundo afora e nem mesmo por teóricos. Ao ver a lista de filmes selecionados em festivais como o *Queer Lisboa*, por exemplo, o que temos é uma série de filmes que retratam a homossexualidade, bissexualidade e transexualidade mas que algumas vezes reforçam a heteronormatividade, tão questionada e combatida pelos teóricos *queer*. Filmes como *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *The Boy In The Dress* (Matt Lipsey, 2014), que não trazem a homossexualidade como mote para o desenrolar da obra, mas que repensam normas sociais de gênero, não são habitualmente referidos e/ou inseridos pelos curadores destes festivais, uma vez que não são compreendidos como pertencentes a tal categoria. Entretanto, através de uma proposta de análise fílmica do filme *Boi Neon*, tentaremos mostrar que esta obra é um exemplo de filme *queer* cujo protagonista é heterossexual, mas cujas atitudes nos fazem repensar a heteronormatividade.

Cinema, sonho e melancolia na obra do cineasta brasileiro Fernando Spencer

Cláudio Bezerra
(Unicap, Brasil)

-

Alguns realizadores fazem do cinema o principal tema de suas obras. É o caso do crítico e cineasta brasileiro Fernando Spencer, falecido em 2014 aos 87 anos. Ainda pouco conhecido, mesmo no Brasil, Spencer teve um papel importante na formação de cinéfilos e realizadores de Pernambuco, distrito situado na região nordeste do país e palco de uma pujante cena cinematográfica representada, hoje, por nomes como Kléber Mendonça Filho (*Aquarius*/2016) e Gabriel Mascaro (*Boi Neon*/2015). Fernando Spencer dedicou mais de 60 anos de sua vida ao cinema atuando em diversas frentes: na divulgação, na crítica, na preservação de acervo, na formação de plateias e na produção de filmes. Sua obra é composta por 44 títulos, entre curtas e médias metragens, sendo dez deles com a temática cinema. Seis filmes abordam situações e personalidades do Ciclo do Recife, o mais longo e produtivo dos chamados ciclos regionais que ocorreram fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Os outros quatro filmes falam sobre ícones como Marilyn Monroe; o Cinema Glória, o mais antigo em atividade no centro do Recife; e o fechamento das salas de cinema de bairro. Essa comunicação discute como esses dez filmes de Fernando Spencer revelam sua concepção de cinema e deixam transparecer ao mesmo tempo um sentimento utópico e distópico em relação à modernidade cinematográfica.

Artimanhas da oralidade: a palavra e a poética em *Terra em Transe*

Jailson Silva
(UFC, Brasil)

-

O ano 2017 marcou os cinquenta anos de lançamento de *Terra em Transe* (ROCHA, 1967). A data não foi esquecida e, embora sem festas, algumas exposições e reportagens em diferentes órgãos da imprensa enfatizaram a atualidade do filme. Considerado um dos marcos fundadores do movimento tropicalista, ao desses cinquenta anos muito já foi escrito sobre esse filme. Gerber (1982), Senna (1985), Ventura (2000), Xavier (2001), são apenas alguns dos renomados estudiosos que se debruçaram sobre a criação glauberiana, entendendo-a, de modo geral, como uma invenção que dialoga e expõe mazelas e potencialidades de um mudo onírico, inteligível, talvez, pelo viés do inconsciente. Nesse trabalho, centrado no filme de Glauber Rocha, desejamos pensar um modo particular de uso da narrativa oral na escritura fílmica. Um modo singular de uso da voz over. Para nós, seguindo a trilha indicada por Jânio de Freitas, há em *Terra em Transe* um poema contínuo, uma narrativa em paralelo, que transcorre ao longo do filme e funciona como um pano de fundo que preenche os espaços da história. A obsessão pela palavra, levada a um ponto mais adiante por Glauber Rocha no seu filme, é para nós explicitada na maneira como ele constrói a polifonia de vozes, em diálogos multifacetados (as falas dos personagens, as canções de fundo, o poema ao longo do filme). É essa polifonia o que nos interessa por hora.

Revolução, som, tensão e reverberação

Érica Faleiro Rodrigues

(Birkbeck-U. London, Reino Unido)

-

Domingo à Tarde, de António de Macedo (1966), e *O Mal-Amado*, de Fernando Matos Silva (1973), são os dois filmes que formam a base desta comunicação. Esta pretende estabelecer em que medida e de que forma o design da banda sonora estimula o aumento da tensão narrativa no cinema que antecede a revolução de Abril, mas também como o som é parceiro fundamental dessa mesma narrativa, criando novas perspectivas temporais e espaciais. A influência banda sonora na fluidez de um filme, como elemento fundamental na construção do simulacro, ou como parte essencial na construção da "suspension of disbelief", são preocupações deste estudo; apontando-se algumas linhas investigativas sobre o funcionamento da banda sonora como motor de solidificação da ficção. A investigação debruça-se sobre o modo como a banda sonora reflecte as emoções dos protagonistas, mas também como aquela é utilizada para exacerbar sentimentos de angústia, perseguição e confusão, e como o som reforça o sentido de "unheimlich" e do político no cinema internacional das décadas de sessenta e setenta. Os dispositivos utilizados nas bandas sonoras dos filmes em questão serão contextualizados e comparados com exemplos de outras constelações cinematográficas, especificamente certas obras realizadas em França por Jean-Luc Godard ou em Cuba por Tomás Gutiérrez Alea. Teoreticamente, este trabalho assenta na investigação sobre as relações entre imagem-em-movimento e som de Michel Chion.

Construcción mental de la imagen cinematográfica. Técnica y poiesis

Alfonso Meseguer

(URJC, Espanha)

-

La construcción mental de la imagen cinematográfica no deja de ser una relación entre el imaginario del cineasta y su mundo interior. La visión del mundo se establece a través de unas herramientas, técnicas y procedimientos que conectan formas de hacer y perspectivas para construir un mundo imaginario. Toda esta tarea supone una concreción de conceptos de la escena cinematográfica ligados a aspectos artesanales que dejan entrever el sentido posterior de la creación fílmica. Trabajar en la puesta en escena cinematográfica requiere afrontar unos terrenos de reflexión en donde la técnica y la poiesis conforman un espacio de actuación para entender los mecanismos del saber hacer del cineasta. La conjugación de poiesis y tecné pueden servir para entender, quizás, el sentido de la creación artística cinematográfica. Que como dice Bresson: "Problema: Hacer ver lo que ves por mediación de una máquina que no lo ve como tú lo ves". Y apostilla: "Y hacer oír lo que tu oyes por mediación de otra máquina que no lo oye como tú lo oyes".

A noção duvidosa de “som ruim” no cinema contemporâneo

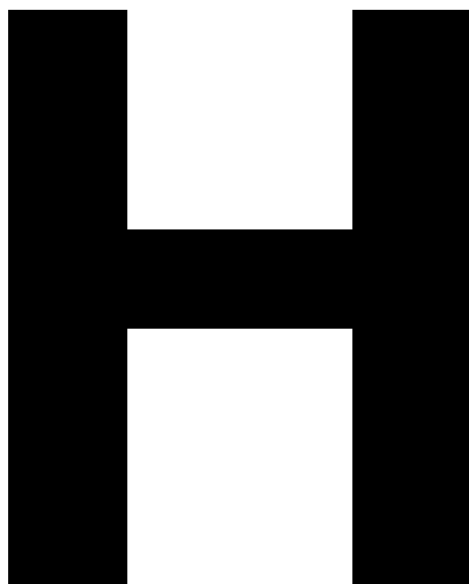
Rodrigo Carreiro
(UFPE, Brasil)

Que critérios da banda sonora de um filme levam espectadores a imprimir um estatuto de valor estético ao som dessa obra, classificando-a como boa ou ruim? Esta comunicação pretende examinar a noção de “som ruim” (JOHNSTON, 2016). Para dar materialidade a essa discussão, pretendemos realizar um estudo comparativo entre quatro filmes pertencentes a dois ciclos de produção que têm se notabilizado por apresentar bandas sonoras classificadas por críticos e espectadores, como ruins. O found footage de horror reúne um conjunto de títulos de ficção, estilisticamente semelhantes a documentários (HELLER-NICHOLAS, 2014). Os filmes mumblecore são microproduções de baixíssimo orçamento, produzidas entre os anos 1990 e 2000. Em geral, são dramas que retratam o cotidiano inerte da geração de jovens de 20 e poucos anos (DIAS, 2008). De modos distintos, os dois ciclos parecem valorizar uma noção de realismo baseada em imagens e sons que buscam uma estética do imprevisto, de modo a manter uma distância calculada da estética audiovisual dominante. Ambos possuem interesse em exibir marcas oriundas de um suposto amadorismo no tratamento sonoro. São ciclos de produção que valorizam características sonoras normalmente consideradas como ruins. A comunicação gostaria de proceder à análise de cenas de quatro filmes: *[Rec]*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza; *Cloverfield* – *Monstro*, de Matt Reeves; *LOL*, de Joe Swanberg (2006), e *Quiet City*, de Aaron Katz (2007).

O escritor do filme: representação e inscrição da escrita na imagem fílmica em João Botelho e Peter Greenaway

Bruno Fontes
(CLP-UC, Portugal)

Ao descrever *Conversa Acabada* (1981) como um filme “sem profundidade, à superfície, como se os atores fossem marionetas portadoras de texto”, João Botelho aproxima-o tanto da pintura e da fotografia como da escrita e da literatura. Já *Prospero’s books* (Peter Greenaway, 1991) recorre a um tipo de imagem produtora de uma mise en abyme de constantes inscrições que explora a correspondência entre a imagem e o texto e as possibilidades do texto como imagem. Ainda que distintos, aproximamos refletirem sobre o papel do autor e da sua relação com a escrita, por via de uma dinâmica onde a geração e a fixação da imagem advêm do próprio texto, apresentado como pré-existente às imagens e como estrutura para a sua composição. Assim, a comunicação pretende comparar as modalidades de representação da escrita na imagem dos dois filmes. Começando por apresentar as concepções de escrita no filme e de filme enquanto escrita, serão depois apontadas as diferentes refrações intermediais e reflexivas entre os seus elementos visíveis, legíveis e oralmente realizados, distinguindo a forma como estes filmes inscrevem os seus textos-base num novo *medium* para representar o “espaço mental” da escrita. Propondo que o escritor no filme escreve o próprio filme, será comentada a forma como ambos apresentam os mecanismos da sua fabricação, como a representação da escrita se relaciona com essa subversão da ilusão de representação e como estes casos podem ampliar os modos de compreensão da imagem em movimento.



19 maio

11h30 — 13h15

Sentidos do mundo: o cinema a partir da teologia de Paul Tillich

Sérgio Dias Branco

(IFILNOVA-UNL/UC, Portugal)

O teólogo luterano Paul Tillich dedicou parte da sua obra ao pensamento sobre a cultura. Para ele, a cultura é uma função específica do processo que é a vida humana. Esta função está ligada à auto-criatividade através da qual os seres humanos dão sentidos ao mundo para eles mesmos. No campo da arte, a cultura como relação com o mundo tem uma expressão estética, terreno no qual se inscrevem as ambiguidades da existência humana, o estranhamento da humanidade em relação a si mesma e ao mundo onde vive. O contributo de Tillich para a teoria do cinema tem sido ligado a teóricos como André Bazin, tomando o realismo e a revelação como temas principais. Esta comunicação propõe algo diferente: o esboço de um entendimento do cinema como reflexão teológica a partir da teologia de Tillich. O centro desta investigação é a relação entre o eu e o mundo. No terceiro volume da sua *Teologia Sistemática*, o teólogo argumenta que uma verdadeira união entre o eu e o mundo pode ser alcançada no encontro estético, no interior das limitações próprias do eu e do mundo. Tillich considera que o eu não é atomizado. No mesmo volume, ele explica a interdependência polar entre a individualização (ou “criação do eu”) e a participação (ou “integração do eu”). Noutras palavras, a arte é uma actividade tão individual como integrada, tão pessoal como social. No cinema, arte colaborativa e arte de massas, estes traços tornam-se evidentes.

Cinema e Cristianismo / O segredo da fé segundo Pier Paolo Pasolini

Diogo da Nóbrega e Silva

(IFILNOVA-UNL, Portugal)

Este ensaio tenta, no essencial, mostrar como a aproximação de Pasolini, configurada na obra *Il Vangelo Secondo Matteo* (1966), ao longo e venerável corpo de referências que o cristianismo recobre, nomeadamente ao Deus que se desenha no chão cultural da sua tradição, das Igrejas aos Evangelhos, desconstrói a indemnidade da figura em que este se arvora e propõe, no anúncio de uma responsabilidade sacrificial e de uma economia da salvação. Consideraremos, em particular, a interrupção ou desvio de um horizonte de sentido em que a fé (do gr. *Pistis*, do hebr. *Emounah*) se re-conhece e propõe como crença, i.e., como um saber vago e idolátrico, sempre já compreendido como devir eclesiástico, no equívoco, propriamente, ontológico em que o humano se promete a um a priori do visível, na figura de um Deus que se sustém a si próprio como princípio e substância do mundo. A este título, ver-se-á como a sucessão de imagens que Pasolini desenha e expõe, do enquadramento à montagem, íntima e visibiliza a possibilidade de uma fé ateológica, sem condição, na confiança ou fidelidade incondicional à vinda ou evento (Ereignis) do outro como outro, e como tal inacessível ou secreto na sua fonte, no desmoronamento de uma figura soberana e hierárquica (do gr. *hièros*, “sagrado”) como fundamento transcendente do humano.

A cena fílmica e o tempo dos trabalhadores: figuras do proletário

Érico de Araújo Lima

(UFF, Brasil / Paris 3, França)

-

Buscaremos discutir a respeito da figura do proletário em alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo, num retorno acentuado de uma meditação sobre relações de classe. Com os gestos dessas obras, está em jogo o próprio desafio de pensar, por meio do cinema, a questão do trabalho como fundante da nossa experiência histórica e coletiva. Tomaremos em cotejo os seguintes filmes: *Dias de Greve* (2009), de Adirley Queirós, *O trabalho enobrece o homem* (2013) e *Ruim é ter que trabalhar* (2014), ambos de Lincoln Pérciles. Trata-se aqui de considerar esses filmes inseridos em algumas viragens da história do cinema e também de indagar, com eles, sobre o próprio conceito de proletário e de política. Nos trabalhos dos realizadores, a experiência histórica e de classe são aspectos fundamentais para elaborar uma indagação em torno dos modos de gestão dos tempos dos sujeitos na comunidade. Nosso percurso se dedicará às estratégias formais singulares de cada filme e será também acompanhado de dois movimentos concomitantes. De um lado, numa visada histórica, trata-se de pontuar como as questões de classe são figuradas, com variações, ao longo dos caminhos do cinema brasileiro. De outro lado, pretendemos traçar um diálogo com algumas bases do pensamento de Jacques Rancière, a respeito do lazer sensível do operário. Trata-se de considerar a disputa por múltiplos modos de ocupar o tempo como questão constituinte da vida política.

Hibridismo e prosódia no cinema

Ana Isabel Soares

(UAlg, Portugal)

-

A questão de que se parte neste ensaio dirige-se à possibilidade de estabelecer metodologias de leitura (entendida como recepção crítica) das obras cinematográficas. Ora, uma metodologia passa por integrar não só o método, mas um conjunto de ferramentas - e estas devem, à partida, ajustar-se às características dos objetos a ler. O pensamento de autores como Arlindo Machado ou Hans Gumbrecht sobre como entender estes objetos particulares que são o cinema ou fenômenos estéticos em geral passa por uma ideia de hibridismo, de miscigenação como eixo fundamental para uma interpretação possível do mundo e dos seus objetos. Num momento em que o cinema propõe (através da multiplicação de técnica, tecnologia e estilos) a diluição dos gêneros fílmicos enquanto categorias teorizáveis, uma genologia corre o risco de se tornar desinteressante, por obsoleta e quase paradoxal (fará sentido falar, por exemplo, em docu-ficção, se os objetos que se procura encaixar nessa categoria parecem esforçar-se, precisamente, por escapar a quaisquer categorizações?). Se a complexificação estimula o pensamento, um dos caminhos da reflexão a partir desse desafio é pensar a forma, tentando estabelecer que desenho, ou que estrutura, se associa a determinada experiência estética, incitando-a. Gumbrecht propõe o conceito de prosódia para entender algumas das perplexidades geradas pela ruptura dos limites entre gêneros artísticos: poderá falar-se de uma prosódia fílmica?

Cinema, tecnologia e corpo: a experiência sensorial em *San Marco Flow*

Antonio Fatorelli
(ECO-UFRJ, Brasil)

-

Após a disseminação das tecnologias digitais em todos os domínios da experiência, importa indagar-se sobre a natureza da imagem na contemporaneidade. Por um lado, as transformações introduzidas pela codificação digital modificam substancialmente o nosso entendimento do que seja a imagem. De forma complementar, esses novos arranjos colocam em perspectiva as crenças que balizaram as imagens analógicas. A instalação *San Marco Flow* (2005), de David Rokeby, encontra-se fortemente referenciada às configurações estéticas e conceituais criadas pelos híbridos eletrônicos-digitais. Com efeito, suas imagens, geradas a partir do rastro ideogramático do calor emitido pelos corpos em movimento, desestabilizam as convicções associadas aos meios analógicos para além dos pressupostos técnicos. Essa obra confronta a iconografia das imagens analógicas precedentes, dando a ver uma propriedade dos corpos interdita à percepção ocular e ao registro fotoquímico. Uma disposição que sinaliza que a imagem digital encontra-se referida a um regime particular do sensível, de natureza sinestésica, que convoca, além do olhar, o corpo multissensorial. Portanto, uma confirmação de que, nesse momento de transição do analógico para o digital, o que está em jogo não é o abandono do real, a criação de mundos artificiais ou a emergência de uma nova modalidade de ilusão, mas a relativização da importância do ótico e do visual, no âmbito de um regime que mobiliza o corpo na sua complexidade sensorial e sinestésica.

A cidade em fluxo: os paradoxos do tempo nos filmes de Adam Magyar

Victa Pereira da Silva
(ECO-UFRJ, Brasil)

-

Cada vez mais artistas e diretores apostam no livre trânsito entre a fotografia e o cinema – linguagens, suportes, temporalidades e subjetividades – apresentando suas obras através de dispositivos que atravessam os limites técnicos e conceituais historicamente a eles associados. A imagem contemporânea integra um amplo cenário de miscigenações, no qual as questões apresentadas parecem indicar a criação de um novo regime de visibilidade onde predominam os fluxos, as instabilidades e as multiplicidades, na direção do que Raymond Bellour chamou de “passagens entre as imagens”, intervalos onde efetuam-se cada vez mais as contaminações de seres e de regimes (Bellour, 1993). Nesse contexto, fronteiras se diluem, obras se espacializam, tempos se multiplicam. Recentemente, uma nova geração de diretores voltou-se para o cotidiano das ruas e retomou o debate sobre a nossa experiência na cidade a partir da banalidade de nossos condicionamentos diários. A partir da série *Urban Flow* (2007) e *Stainless* (2011), de Adam Magyar, observaremos o tensionamento de determinados modelos de inteligibilidade da imagem em movimento e a instauração de temporalidades paradoxais e impossíveis que emergem no intervalo entre a fixidez da imagem e o movimento ralentado. Em uma concepção que aproxima fotografia, cinema e novas mídias, este estudo busca nas tensões do cotidiano urbano, as possibilidades para pensar as experiências do tempo e os desafios do cinema na contemporaneidade.

Do cinema para a fotografia: uma questão epistemológica e de método

Catia Silva Herzog
(UERJ/UFRJ, Brasil)

Através da obra de fotógrafos, cineastas e artistas, como o trabalho de Holland Day, *The seven words* (1898) e a série *Film Stills* de Cindy Sherman, procuramos investigar a assimilação de métodos e técnicas do cinema pela fotografia e vice-versa. A ideia de movimento é considerada, geralmente, a marca distintiva entre a fotografia e o cinema e toda uma tradição crítica elege conceitos como suspensão temporal e recorte espacial como fundadores da fotografia. O que se observa nas obras aqui tratadas é a subversão dos conceitos de espaço e tempo na fotografia e no cinema. Na medida em que as linguagens artísticas promovem mais trocas, assimilações, apropriações – aquilo que poderíamos chamar de “modo colagem”, multiplicam-se as teorias que escondem uma profunda crença na pureza da arte e suas linguagens: trata-se do enfrentamento entre os pesquisadores da história e teoria das artes com um universo que a cada momento, e de forma cada vez mais acelerada, desconcerta pelo deslocamento constante dos lugares tradicionalmente estabelecidos dos espectadores-autores, pela apropriação do espaço público como lugar da realização artística, pelo hibridismo entre linguagens. As ideias de Aby Warburg, como a de sobrevivência (*Nachleben*), serão abordadas no sentido de trilhar um caminho de compreensão da arte e, talvez, do pensamento em geral: a sobrevivência de fórmulas estéticas na arte traduz o espírito conciliatório, mais que disruptivo, das práticas artísticas contemporâneas.

Movendo imagens estáticas – o audiovisual

Fernanda Bastos
(ECO-UFRJ, Brasil)

O cinema nunca se separou completamente de sua origem fotográfica e na larga fronteira que os une habitam diversas experiências artísticas que ocupam tanto o espaço do cinema – principalmente pelo viés experimental, como é o caso dos fotofilmes de Agnès Varda e Chris Marker, por exemplo –, como o espaço da arte, com cinema de museu ou galeria, instalações fotográficas e/ou multimídia etc. Atualmente, cinema e fotografia se fundiram através da tecnologia digital, mas persistem como linguagem e saber. Nesse artigo abordaremos duas instalações fotográficas brasileiras que pensam o cinema a partir de imagens estáticas, são elas: *Bloco de experiências in Cosmococa - program in progress* (1973), de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida e *i* (2004), de Rosângela Rennó. O que chamamos aqui, genericamente, de instalações fotográficas, até o início da década de 1980, era chamado de audiovisual e se referia especificamente a uma projeção em diapositivos de imagens fotográficas acompanhados de sons gravados em fita cassete: música, ruídos, narração, diálogos etc. (Parente, 2013) O audiovisual foi um formato bastante explorado no Brasil, na primeira metade dos anos de 1970, por artistas como: Ana Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Lygia Pape entre outros.

Segredos da Tribo, um filme de escândalos?

José Ribeiro

(UFG, Brasil / CEMRI-UAb, Portugal)

-

O filme *Segredos da tribo* (2010) de José Padilha investiga um escândalo de há décadas que divide a comunidade científica internacional. O escândalo é, pela primeira vez, abordado pelo jornalista Americano Patrick Tierney no livro *Darkness in El Dorado*, denunciando o biólogo James Neel, notável pela pesquisa realizada sobre desenvolvimento da genética humana e o antropólogo Napoleón Chagnon autor de uma obra considerada de referência sobre os Yanomani, *Yanomamö: The Fierce People* (1968) são ainda referidos comportamentos pedófilos de Kenneth Good que casara com uma menina de 12 anos com a qual teve três filhos e ainda e abusos homossexuais do antropólogo e linguista francês Jacques Lizot. Escandaloso ainda o fato de José Padilha se ter inspirado no filme da antropóloga jornalista Nadja Marin de Napêpê (2004), premiado no 8th Gottingen International Ethnographic Film Festival. O filme apresenta problemas éticas ao deixar de lado a versão dos Yononani e o papel dos Salesianos nesta pesquisa, sobretudo como mediadores entre os pesquisadores, os cienastas e os Yononani. Pretendemos a partir da abordagem do dos filmes refletir sobre as questões éticas e políticas na pesquisa etnográfica realizada pelos antropólogos e pelos cineastas documentaristas que durante 50 anos foram objeto de escândalo e polêmicas em torno da pesquisa em biologia e em antropologia.

Suplemento de cultura cinematográfica: presença da crítica brasileira na revista Celulóide

Pedro Pinto

(UFPR, Brasil)

-

Estudo da contribuição da crítica cinematográfica brasileira aglutinada a partir de meados dos anos 1950 no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. A polarização da figura de Paulo Emilio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira, e o trabalho sobre textos publicados em Portugal permitem verificar algumas das condições do surgimento dos novos cinemas brasileiro e português. As discussões presentes no Suplemento Literário ganham espaço na revista *Celulóide*, em Portugal: o papel do cineclubismo, a importância das cinematecas, os ecos do projeto Vera Cruz, a novidade da jovem crítica e a emergência do Cinema Novo brasileiro. O clima de novidade que marcou o ano de 1959 e 1960 na crítica especializada no Brasil ganha uma repercussão que é também o gatilho de uma relação definida, neste primeiro momento, pela receção de textos pela revista portuguesa. Verifica-se a presença de textos de Walter Hugo Khouri, do próprio Salles Gomes, de Almeida Salles, de Gustavo Dahl e de cineclubistas como Rubens Francisco Lucchetti. Do lado da crítica portuguesa, Fernando Duarte e Carlos Vieira repercutem o clima de transição do período nacional-desenvolvimentista na crítica brasileira. O cotejamento do projeto original do “Suplemento Literário”, escrito por Antonio Candido, dos textos publicados pela coluna de cinema coordenada por Paulo Emilio S. Gomes e dos textos de *Celulóide* traz à compreensão alguns dos elementos fundadores da nova dinâmica do cinema moderno entre os dois países.

O Ébrio e a restauração editorial

Débora Butruce

(USP, Brasil)

-

Este trabalho pretende analisar a restauração do filme *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e de que forma este processo se encaixa no método conhecido como “restauração editorial”. As chamadas restaurações editoriais, prática corrente nos arquivos de filmes antes da década de 1980, eram constituídas por procedimentos que visavam a recuperação da ordenação original de um filme que porventura tivesse sido adulterado por motivos diversos (cortes de censura ou de produtores, versões para televisão, motivação do diretor, etc), priorizando o aspecto “narrativo” das obras. Uma vez que não intervêm diretamente nos constituintes imagéticos e sonoros de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo “recuperação” ou “reconstrução”. No caso de *O ébrio*, a restauração possibilitou a remontagem da obra com a duração próxima do original, além da recuperação de parte da fotografia do filme e da banda sonora, bastante deteriorados por conta da exaustiva cópiagem dos negativos originais. O que era tido como erro de montagem, em função da adulteração da obra provocada pelos cortes na versão de 87 minutos que circulava até então, ganhou nova significação com a cópia restaurada. Desta forma, a análise do restauro de *O ébrio* não somente permite a reavaliação do lugar do filme na historiografia do cinema brasileiro, mas também a reconstrução de aspectos históricos relevantes da trajetória das tecnologias cinematográficas brasileiras e suas implicações.

Divórcio: do ocaso do caipira à “agrochanchada” dos novos-ricos

Fabio Camarneo

(UFES, Brasil)

-

A figura do caipira marcou o imaginário brasileiro do século XX: o trabalhador rural pobre, um tanto ingênuo e bem intencionado, espécie de bom selvagem (Rousseau) do campo, um Cândido (Voltaire) da roça. Do personagem Jeca Tatu (Monteiro Lobato), passando pelos filmes de Amácio Mazzaropi, até obras de Ozualdo Candeias (Zezero) e André Klotzel (*A marvada carne*), essa figura povoou os imaginários literário e cinematográfico brasileiros. Porém, as mudanças sociais vividas nos últimos 20 anos, com a ascensão das classes médias, transformaram o caipira: com acesso ao consumo e inserido na indústria cultural – com o sucesso da música sertaneja – a ingenuidade e o bom mocismo deram lugar à malandragem e ao empreendedorismo. *Divórcio* (2017), comédia de Pedro Amorim, retrata essa mudança ao narrar a história de um abastado casal de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo. Sai de cena o caipira e surge em seu lugar o grande proprietário rural, que reclama a importância de seus valores sociais e culturais: um Brasil mais arcaico e conservador (e masculino), que se relaciona de maneira tensa (marcada por negações e aproximações) com o cosmopolitismo (feminino) da grande metrópole. Com o filme, surge um subgênero da comédia brasileira, a agrochanchada, que afirma os valores de um grupo social que cada vez mais tem mais poder na política nacional, conhecida no Congresso Nacional como a “bancada do boi”.

Vestígios da memória em *Nostalgia da Luz*

Ana Costa Ribeiro

(UERJ, Brasil)

-

A fim de aprofundar a pesquisa sobre a relação entre paisagem e memória, seria interessante fazer uma reflexão acerca da noção de vestígio. Segundo o filósofo Emmanuel Lévinas, “o vestígio é a inserção do espaço no tempo”. O corpo que passa deixa um rastro na paisagem. São as marcas dessa passagem que inscrevem memória nos espaços. Nesse sentido, a relação entre paisagem e memória se faz através de negociações entre lembrança e esquecimento. O vestígio encontrado em determinada paisagem permite que algo seja lembrado e, ao mesmo tempo, que algo seja esquecido. O vestígio é um índice de que algo se passou em determinado espaço. Assim, estabelece uma ponte entre espaço e tempo. Segundo o pensador Andreas Huyssen, a memória não se dá somente no tempo: “A memória, é claro, não diz respeito apenas ao tempo, mas é sempre espacializada em contextos nacionais, urbanos e daí por diante. Então, tempo e espaço devem ser pensados juntos e eu não pensaria em separá-los, mas sim em vê-los em sua relação dialética”. Este trabalho estabelece relações entre memória e paisagem no filme *Nostalgia da Luz* a partir da noção de vestígio. No filme, o realizador Patricio Guzmán investiga os mistérios de uma paisagem – o deserto do Atacama - para se questionar acerca da memória de um país – o Chile. Através da observação dos vestígios encontrados no deserto chileno, Guzmán chega à sua principal temática: a memória dos presos políticos desaparecidos na ditadura de Pinochet.

Paisagens assombradas: a narração em *off* no documentário

Filipa Rosário

(CEC-UL, Portugal)

-

No cinema, a voz age como o mais importante marcador sonoro; ela impõe uma hierarquia da percepção, em detrimento da música, efeitos e silêncio — o “vococentrismo” que Michel Chion refere (1982: 15). Ela ultrapassa fronteiras diegéticas, criando muitas vezes significado fílmico de forma disruptiva. Em articulação com a imagem a que está ancorada, a voz revela diferentes potencialidades. *Zéfiro* de José Álvaro Morais (1994), *Ruínas* de Manuel Mozos (2009) e *É na Terra não é na Lua* de Gonçalo Tocha (2011) são filmes sobre espaços portugueses que apresentam diferentes tipos de tensão entre a imagem e a palavra. Eles encenam de formas distintas esse jogo de poder, levando a que o espectador seja confrontado com espaços físicos e espaços simbólicos diferentes. Tratam-se de documentários sobre lugares — respectivamente, o Sul de Portugal, ruínas portuguesas e a ilha do Corvo, nos Açores. A comunicação irá apresentar uma análise da relação entre paisagens filmadas e aquilo em que elas se tornam quando confrontadas com o comentário em *off* que as assombra. Ou seja, iremos perceber o que esta voz sem corpo acorda na imagem, assim como a natureza dos espaços espectrais que surgem precisamente dessa sobreposição.

Ruínas do progresso: o documentário de ficção científica e a (re)construção de Brasília

Guilherme Carréra Campos Leal
(U. Westminster, Reino Unido)

Se o cinema brasileiro dos anos 1990 e 2000 recorreu fortemente ao realismo como meio de abordar questões nacionais, a produção mais recente parece lançar mão do que Prysthon (2015) cunhou como sendo um “realismo sob rasura”. Geralmente relacionados a gêneros cinematográficos como o horror e a ficção científica, esses filmes tentam explorar a realidade através de narrativas um tanto mais ambíguas e provocativas. Em termos de produção documental, os cinemas de Adirley Queirós e Ana Vaz são exemplos apropriados de uma arte interessada em desafiar não só os limites entre ficção e não ficção, mas também os limites da compreensão da realidade. Nesta apresentação, discutirei a representação da espacialidade de Brasília e as consequências da construção da nova capital, a partir da obra dos dois cineastas. Ao contrário, por exemplo, de *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967), e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Queirós, e *A Idade da Pedra* (2013), de Vaz, seguem uma estratégia incomum para dar conta das premissas e dos paradoxos da cidade modernista por excelência (Holston, 1989). Embora interessados em metodologias cinematográficas distintas, tanto Queirós como Vaz recorrem a alegorias de ruínas, a fim de jogar luz sobre questões nacionais, como a relação entre progresso e subdesenvolvimento. Ao fazer isso, ambos reivindicam seus filmes como documentários de ficção científica.

Um Lugar ao Sol: paisagem e estranhamento em Gabriel Mascaro

Sandra Fischer & Rafael Teixeira
(UTP-Pr, Brasil)

O trabalho ocupa-se de *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro; Brasil, 2009). Documentando uma fatia do cenário urbano do Recife contemporâneo, paisagem predominantemente animada, ali, por figuras significativamente representativas do segmento economicamente privilegiado dos habitantes da cidade, o filme de Mascaro desenvolve-se no espaço/tempo de cotidianidades cujo semblante coloca em tela a face ‘esquisita’ de um país distante daquele que exhibia, em obras cinematográficas produzidas em um passado ainda relativamente próximo, a pujança de sua natureza exuberante; ou, em se tratando de produções realizadas em tempos efetivamente mais recentes, daquele cujos filmes revelavam as agruras de camadas sociais injustiçadas e pouco afortunadas. A presente comunicação propõe uma reflexão a respeito 1) de aspectos ético/estéticos verificados nas imagens da paisagem urbana que se apresenta no documentário em foco; 2) do estranho (na acepção freudiana do termo) que, de maneira surpreendente e algo surreal (à moda buñuelesca), emerge em meio às sequências derradeiras e instala-se no ambiente fílmico – contaminando-o retrospectivamente, ressemantizando o já visto, e prospectivamente, anunciando porvires; 3) da potência subversiva resultante dos arranjos estéticos que articulam imagens de paisagem e de estranhamento. A movimentação daí resultante, em suas ondulações e fricções, tende a provocar no espectador o desconforto que incita e dá lugar a possibilidades de análise crítico-transformadora.



19 maio

16h30 — 18h15

Meditações sobre a adaptação a partir de *Uma Abelha na Chuva*

Elisabete Marques
(ILCML-UP, Portugal)

-
Uma Abelha na Chuva (1971), de Fernando Lopes, é uma adaptação do romance homónimo de Carlos de Oliveira (1953), à qual por vezes se associa o adjectivo “fiel”. Se a noção de fidelidade resulta da ideia de que estamos diante de um duplicado preciso (na forma de filme) do romance, certo é que, comparando as duas obras, é possível verificar diferenças significativas na sucessão temporal, nos diálogos, bem como no enredo propriamente dito. De entre as várias dissemelhanças entre os dois objectos, destaca-se a aparição no filme de romances que não constam no texto do escritor neo-realista. Exemplo disso é a peça teatral feita a partir do romance de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, que podemos ver no filme mas que não aparece no livro de Carlos de Oliveira. Que Fernando Lopes tenha sentido a necessidade de mostrar em *Uma Abelha na Chuva* encenações de outras obras literárias, não é, a meu ver, de sômos importância, podendo-se compreendê-la enquanto vontade de pensar a própria noção de adaptação através das práticas e dos dispositivos cinematográficos. Com esta comunicação pretendo, pois, analisar os diversos desvios e reinvenções do filme de Lopes relativamente ao romance de Oliveira e avançar com uma leitura do filme segundo a qual estará nele em causa uma interrogação sobre “adaptações” e sobre as relações intermediais entre texto, performance e imagem.

Branca de Neve: aproximação à tradição oral em João César Monteiro

Ana M. M. Santos
(UBI, Portugal)

-
Nesta comunicação, pretendo examinar o filme *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, a partir de duas perspetivas: a intertextual e a da transposição intersemiótica. O meu objetivo é demonstrar como esta longa-metragem, na era tecnológica, apela aos sentidos não visuais, afastando-se da essência do cinema e sugerindo uma afinidade à tradição oral. Para tanto, convoco duas obras cinematográficas assentes nos mesmos pressupostos e parâmetros técnicos: *Weekend* (1930), de Walter Ruttmann, e *Blue* (1993), de Derek Jarman. Recorro ainda a estudos canónicos sobre intertextualidade, transposição intersemiótica e tradição oral.

Branca de Neve: no limite da adaptação

Catarina Maia
(CEIS20-UC, Portugal)

Branca de Neve é, porventura, o filme mais odiado e mais mal entendido da obra de João César Monteiro e, simultaneamente, um dos que nos merece uma atenção redobrada. No contexto da análise das relações entre literatura e cinema, *Branca de Neve*, que parte do poema dramático homónimo de Robert Walser (já em si um trabalho sobre o conto dos irmãos Grimm), é, como exemplo extremo de desafio à soberania das imagens, particularmente estimulante pelas interrogações formais e estéticas que levanta sobre as dificuldades e os limites da adaptação. Quando as “imagens em movimento” determinam o que é o cinema, *Branca de Neve* faz-nos questionar o lugar que nele ocupam o texto, a palavra ou a voz. O objectivo desta comunicação é ajudar a pensar sobre esse lugar e sobre o modo como a imagem negra que domina o filme representa, mais do que uma mera provocação, uma interpretação penetrante do texto de Walser.

Um trabalho de sombra e fogo: Metzengerstein, de Edgar Allan Poe, adaptado por Roger Vadim

João de Mancelos
(UBI, Portugal)

Há meio século que a sétima arte se vem rendendo à obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). A sua prodigiosa imaginação, a estranheza dos enredos e um estilo literário fortemente visual têm seduzido realizadores como Roger Corman, Federico Fellini, Louis Malle e, nos últimos anos, George Higham. Nesta comunicação, foco-me no conto “Metzengerstein”, transposto para o cinema por Roger Vadim, um trabalho fílmico ainda pouco estudado. O meu objetivo é demonstrar como esta história de culto, obra do escritor maldito da época, foi transformada em filme. Para tanto: a) comparo a narrativa fílmica e a literária, relativamente a personagens, enredo, local e época; b) analiso os mecanismos complexos da transposição intersemiótica; c) saliento a irreverência subversiva do realizador. De modo a escorar o meu ensaio, recorro ao trabalho de especialistas em Poe, Vadim e adaptação cinematográfica.

Cinema e arquitetura: Roma é uma criação arquitetônica dos cineastas?

Anabela Dinis Branco de Oliveira
(UTAD/LabCom.IFP-UBI, Portugal)

Conquistar diálogos entre cinema e arquitetura é analisar espaços ou planos? Os espaços arquitetónicos são projetos ou protagonistas? São espaços de reflexão cinematográfica ou espaços de análise arquitetónica? Os enquadramentos, os planos e os fora de campo definem a cidade arquitetónica ou a cidade cinematográfica? A arquitetura torna-se numa arte de movimento espacial e de sequências temporais? Existe, na criação cinematográfica, a inevitabilidade do espaço arquitetónico? Que funções têm, arquitetos e cineastas, na dinamização do espaço e na espacialização do tempo? Roma é laboratório de uma intensa fusão (alquímica?) entre cinema e arquitetura. Em Roma, os cineastas realizam o filme de uma cidade ou ela própria se transforma na cidade de um filme? Constitui-se como a arquitetura do próprio filme? Torna-se personagem, título, espaço máximo de reflexão arquitetónica e cinematográfica? Um conjunto de questões e um diálogo entre os cineastas Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*, 1947), Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicletas*, 1950), William Wyler (*Férias em Roma*, 1953), Federico Fellini (*La Dolce Vita*, 1970 e *Roma*, 1972), Ettore Scola (*Feios, Porcos e Maus*, 1976), Peter Greenaway (*O Ventre de um Arquiteto*, 1987), Woody Allen (*Para Roma com Amor*, 2012) e os arquitetos Jean Nouvel, Ricardo Porro, Mallet-Stevens, Paul Chemetov e Roland Castro. Um conjunto de questões submersas na procura de uma identidade estética para uma cidade, na construção de uma talvez inevitável fusão.

A presença da pintura e do teatro em Derek Jarman e Peter Greenaway

Nelson Araújo
(CEAA-ESAP, Portugal)

O cinema britânico tem, ao longo da sua história, sido acusado de falta de identidade, conectando-se, esta ausência de autenticidade, ao domínio americano. Truffaut disse mesmo que términos como *cinema* e *britânico* são incompatíveis e Alberto Seixas Santos afirmou também que “os ingleses têm uma relação difícil com o cinema”. A subvalorização desta cinematografia parece estar em divergência com uma profícua história da arte capaz de se constituir uma referência mundial. As reações artísticas à servidão americana exteriorizam momentos de diálogo com outras artes, ficando as obras fílmicas afetadas por uma dimensão libertadora, diagnosticando-se, aqui, o epicentro desta comunicação. Tomando como exemplo, a obra de Derek Jarman e Peter Greenaway, pretende-se sinalizar o excedente artístico que promana dos fluxos intertextuais a que estes dois cineastas recorrem, nomeadamente os recursos pictóricos e teatrais.

Dramaturgias da alteridade: *robots* humanóides em televisão e cinema

Grça P. Corrêa

(CFCUL / CIAC-UAIG, Portugal)

-

Em 1920, na peça de teatro intitulada R.U.R., o dramaturgo Checo Karel Čapek introduziu o termo “robot”, para denotar autómatos de aparência humana, dotados de inteligência e emotividade artificial. Desde então, a presença de robots humanóides passou a ser recorrente no cinema de ficção científica, com destaque para *Metropolis* de Fritz Lang (1927), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) e *A.I.* de Steven Spielberg (2001). Mais recentemente, a vasta popularidade da temática da inteligência artificial e da estética andróide na produção cultural contemporânea — como atestam, entre outros, as séries televisivas *Humans* (2015) e *Westworld* (2016), bem como os filmes *Transcendence* (2014) e *Ex Machina* (2015) — sugere a necessidade de uma análise do papel dos robots humanóides na sociedade, bem como da relação entre tecnologia e natureza humana. Neste sentido, e através de uma lente reflexiva crítica proveniente da relação entre a filosofia e a ficção para cinema e televisão, esta comunicação examina a forma como a alteridade humanoide é construída em algumas obras acima mencionadas, com vista a evidenciar os seus aspectos eco-filosóficos e ético-políticos.

O Teatro Noh e a tangibilidade do real: A estética do cinema japonês e a percepção da temporalidade ocidental

Gisele Onuki

(UTP/UNESPAR, Brasil)

Eric Yazawa

(PUCPR, Brasil)

-

As produções audiovisuais japonesas, bem como as animações, portam relevantes elementos enunciativos derivados dos pressupostos poéticos e filosóficos do Teatro Noh, que intentam promover efeitos de sentido e de presença para (in)tangenciar e prover uma possível experiência, ou não, do real, independentemente do estilo fílmico. Para sustentar essa hipótese, foco central desta investigação, parte-se da condição sensível do ator social ocidental que recepciona uma obra idealizada essencial e culturalmente no oriente para uma possível compreensão da construção social da realidade sob o viés das percepções temporais ocidentais sobre a estética japonesa, provida de simplicidade e mistério. Logo, nos reportaremos à animação *Kimi no Na wa* (君の名は — Your Name), realizada e escrita por Makoto Shinkai, para subsidiar a compreensão dos aspectos sinestésico e a possível correlação entre códigos cinematográficos e do Teatro Noh que, de forma sensível, suscitaram um diálogo universal que despertou interesse crítico de alcance considerável, visto seu sucesso nas bilheterias do Japão e no ocidente. O método de investigação será pautado na Estética da Recepção e Dialogismo, ao considerar os estudos cinematográficos da película japonesa enquanto decodificadora de signos e nas diferentes formas interacionais aquém do espectador ocidental, que oportunizam a invocação de sentidos divergentes, em termos de perspectiva e apreensão sensível, de acordo com o repertório interpretativo de cada receptor.

Superando a invisibilidade: as mulheres na cinematografia brasileira a partir dos anos 1990

Livia Perez de Paula
(ECA-USP, Brasil)

-
Este estudo reflete sobre os mecanismos, fatores e processos - políticos, históricos e sociais - que contribuíram para o crescimento considerável da autoria feminina no cinema brasileiro a partir dos anos 1990. Além de levar em conta aspectos internos como a criação da Lei do Audiovisual em 1993 e a criação da ANCINE em 2002 o trabalho também considera aspectos externos que podem ter influenciado esse quadro como a chamada quarta onda do feminismo.

Virgínia de Castro e Almeida: recuperando memórias do cinema e guionismo em Portugal

Ana Sofia Pereira
(FCSH-UNL, Portugal)

-
Virgínia de Castro e Almeida é uma pioneira do cinema português: a primeira mulher guionista portuguesa de que se tem conhecimento até à data, bem como a primeira mulher produtora no panorama nacional. Numa área que se considera, ainda hoje em dia, muito masculinizada (tal como têm revelado diversos estudos nacionais e internacionais) Virgínia de Castro e Almeida, cerca de 1922, conseguiu criar o seu espaço no cinema em Portugal. Porém, actualmente, o seu papel na história do cinema nacional é quase ignorado e a autora é comumente denominada como uma mera diletante do cinema em Portugal que se terá dedicado ao cinema por capricho e não por vocação e que, por isso mesmo, não merece demasiada atenção. No seguimento do estudo que tenho vindo a completar para o meu doutoramento (quanto a mulheres guionistas e o cinema no feminino em Portugal), Virgínia de Castro e Almeida torna-se numa peça fundamental para descortinar os primórdios da escrita de guiões e narrativas no feminino em Portugal. Conquanto a produtora e guionista tenha produzido apenas dois filmes, *A Sereia de Pedra* e *Os Olhos da Alma*, e pese embora a dificuldade de análise dos mesmos (atendendo à falta de informação disponível quanto a estes e ao facto de não haver sequer registo fílmico de um dos filmes, *A Sereia de Pedra*), o estudo de Virgínia de Castro e Almeida e a recuperação desta figura para a memória da história do cinema nacional é fundamental. É justamente essa tarefa que esta comunicação procura completar.

Virgínia de Castro e Almeida, uma produtora feminista no cinema mudo português

Elena Cordero Hoyo
(CEC-FLUL, Portugal)

Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) é considerada uma das primeiras teóricas feministas de Portugal, autora de livros destinados ao público feminino sobre como educar aos filhos e ser uma mulher moderna (Samara, 2007). Apesar de ser reconhecida como uma das mais importantes escritoras portuguesas do século XX, a sua carreira como produtora cinematográfica não tem sido tão valorizada, com algumas notáveis exceções (Nobre, 1964; Ribeiro, 1983; Baptista, 2003). Vindo duma família da alta sociedade e morando em França e Suíça, Virgínia de Castro e Almeida perseguiu o objetivo de promover a cultura portuguesa no estrangeiro através da literatura e o cinema. Por essa razão, fundou sua própria companhia, chamada Fortuna Films e produziu os filmes *A Sereia de Pedra* (1922) e *Os Olhos da Alma* (1923), ambos baseados em duas das suas histórias originais e dirigidos pelo realizador francês Roger Lion. O meu estudo, enquadrado na Teoria Fílmica Feminista, procura avaliar e reconhecer o papel fundamental que Virgínia de Castro e Almeida teve na construção do cinema mudo em Portugal. A minha hipótese é que a sua posição de empresária esteve diretamente relacionada com sua determinação de envolver às mulheres na construção de uma nova sociedade que reconhecesse a importância da igualdade entre homens e mulheres e visse o feminismo como uma das “forças invencíveis destinadas a mudar a face do mundo” (de Castro e Almeida, 1913).

Roma: a cidade-memória de Federico Fellini

Mirian Tavares
(UALg, Portugal)

Há muitos textos que teorizam sobre as relações entre o cinema e a cidade. O cinema narra, através dos seus dispositivos, a cidade. E é, por meio desta narrativa, que os realizadores constroem seus próprios universos, povoados de espaços e de pessoas que transitam nas ruas das metrópoles que assim se convertem em metáforas de si mesmas quando transplantadas para o ecrã. Ao ser, por essência, fragmentário, e ao envidar os mecanismos da memória e da atenção, o cinema projeta um espaço urbano que não corresponde ao real e que é profundamente subjetivo. Muitos são os exemplos da representação das cidades no cinema. Mas há um filme que, a meu ver, faz um cruzamento soberbo entre a questão do espaço *in e out*, do campo e do fora de campo, da cidade e da província, da cidade e do cinema: *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini. *La Dolce Vita* marca a passagem definitiva do realizador à maturidade, a partir deste filme, a sua cinematografia torna-se mais subjetiva e liberta-se totalmente da linearidade e da lógica formal da decupagem clássica. Roma, e a Via Veneto, não são apenas espaços. Neste filme a cidade adotada pelo provinciano Federico Fellini, torna-se o *leitmotiv* da ação. Ao contrário dos seus filmes anteriores que contavam histórias, *La Dolce Vita* apenas espreita os personagens que a cidade tem para oferecer, e converte os espaços reais da cidade em espaços simbólicos. Todo o filme foi feito em estúdio, onde Fellini criou, à sua maneira, Roma.

A periferia da periferia. Paisagens da austeridade no cinema português #2

Iván Villarmea Álvarez
(USC, Espanha)

Os espaços periféricos são um cenário habitual na história do cinema moderno português: pode ser uma periferia urbana situada nas margens das áreas metropolitanas de Lisboa ou do Porto, uma periferia rural muito remota em relação com o conjunto do país, ou uma periferia pós-colonial situada fora do território nacional. É possível identificar, neste sentido, uma linhagem que vai de Paulo Rocha até os cineastas que iniciaram a sua trajetória profissional no final do século passado – Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Cláudia Tomaz – sem esquecer os filmes antropológicos de Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou António Reis e Margarida Cordeiro. Este interesse pela periferia continua, neste século, dentro do cinema português da austeridade, aquele que retrata ou reflete os efeitos e consequências da Grande Recessão no nível temático, formal ou alegórico. Muitos cineastas contemporâneos têm tendência para representar espaços rururbanos, pós-industriais e pós-coloniais por ser áreas marginalizadas, afastadas dos principais fluxos económicos, que sofreram especialmente as consequências das políticas de austeridade a partir de 2010. Esta comunicação propõe, portanto, analisar a representação de cenários periféricos em filmes como *As Mil e Uma Noites* (M. Gomes, 2015), *São Jorge* (M. Martins, 2016), *A Fábrica de Nada* (P. Pinho, 2017) ou *Colo* (T. Villaverde, 2017) nos que estes espaços funcionam como uma metáfora da condição semi-periférica de Portugal dentro de Europa.

O mar como paisagem poética e política nos “documentários performativos” de Allan Sekula

Fernando Gonçalves
(UERJ, Brasil)

Por mais de vinte anos, o mar foi o principal objeto do interesse do teórico, fotógrafo e cineasta americano Allan Sekula, do ponto de vista das relações entre trabalho e capital, no contexto do comércio marítimo internacional. Em suas imagens, o mar é construído como espaço e alegoria de fluxos de pessoas e bens e como paisagem imaginária e material do mundo contemporâneo no capitalismo avançado. A partir dos filmes *The Forgotten Space* (2010) e *Lottery of the Sea* (2006) serão discutidas as estratégias narrativas que combinam imagens documentais de diferentes tipos, tempos e contextos. A partir desses filmes e com base nas noções de montagem em Didi-Huberman e das teorias interdisciplinares dos chamados “estudos de paisagem” (*landscape studies*), discutiremos também duas noções aplicadas a seu trabalho: a de “documentário performativo”, presente nas análises do historiador de arte britânico Steve Edwards, e a de “cinema desmontado”, do próprio Sekula. Com essas noções, proponho pensar suas imagens como um dispositivo que alinha e torna visíveis os aspectos históricos, sociais, econômicos e políticos da experiência dos lugares que documenta, através de múltiplas e heterogêneas narrativas, cujos pedaços são espalhados e remontados para tratar de temas como relações de trabalho, desigualdades econômicas e sociais e usos desleais de territórios por empresas globais.

Cinema locativo - o cinema que se move

Cristina B. M. Lopes
(UNICAMP / Devry, Brasil)

Propostas desenvolvidas relacionando o local à obra podem ser encontradas desde o início do século XX. Os espaços criados pelo artista alemão Kurt Schwitters, as intervenções geográficas de Robert Smithson a partir do conceito de land art, ou ainda os trabalhos da nova-iorquina Jenny Holzer, já indicavam a importância do lugar como elemento da obra, mas só recentemente, com a popularização de dispositivos móveis de comunicação integrados com ferramentas de geolocalização, que novas propostas de arte associadas ao espaço ganharam maior destaque. O conceito de mídias locativas foi criado nesse contexto: para incluir em uma categoria essas novas possibilidades estéticas do audiovisual que se expandem a partir de dispositivos móveis. A ideia de lugar como elemento na experiência do cinema já estava presente em propostas de simulação do real que vão desde os populares Hale's Tours, onde eram exibidos os *phantom ride* (filmes registrados em película com a câmera posicionada à frente de veículos em movimento como trens, carros e metrô) em um espaço único e em diálogo com o conteúdo - ainda no início do século XX), até experiências envolvendo cinema interativo em exposições, galerias e projeções em espaços públicos. É neste momento que chego ao conceito de cinema locativo. O termo foi utilizado pelo coletivo de artistas Blast Theory para definir o projeto *A machine to see with* em 2010, que envolve o desenvolvimento de uma narrativa em diferentes espaços urbanos.

aniki

Revista Portuguesa da Imagem em Movimento

v.6, n. 1 (2019)

Ver séries de televisão, escrever crítica / Watching television series, writing criticism

ed. Sérgio Dias Branco e Elliott Logan

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

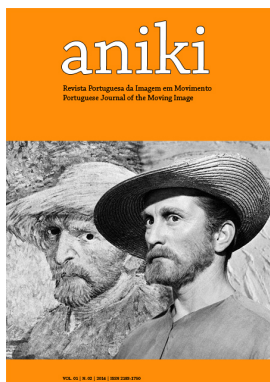
30.06.2018

+ info

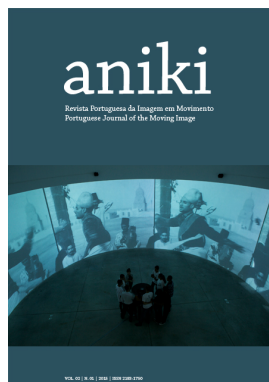
www.aim.org.pt/aniki



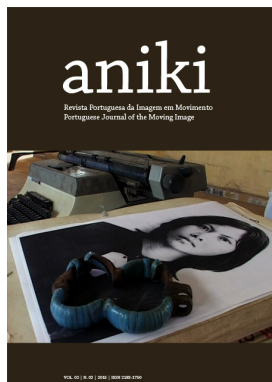
v1n1 – 01.2014
Dossiê 'Cinefilia Digital'
Editor: Tiago Baptista



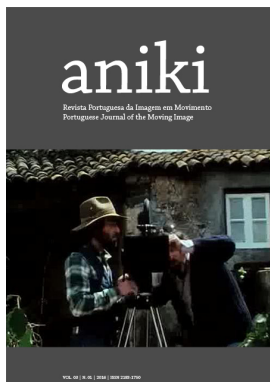
v1n2 – 07.2014
Dossiê 'Arte e Cinema'
Editor: Carolin Overhoff Ferreira



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



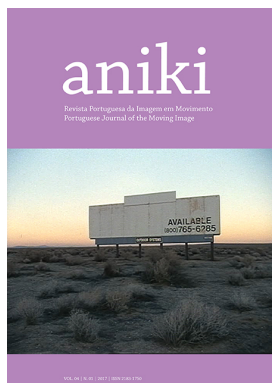
v2n2 – 07.2015
Dossiê 'Os Arquivos Fílmicos e a memória: Documentos e Ficções'
Editor: Vicente Sánchez-Biosca



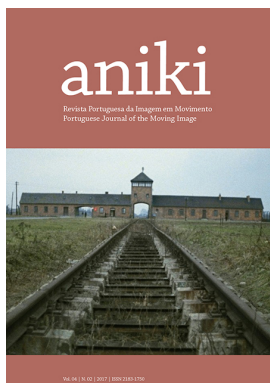
v3n1 – 02.2016
Dossiê 'O que É o Cinema Português'
Editor: Paulo Cunha



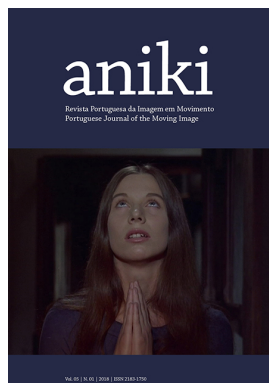
v3n2 – 07.2016
Dossiê 'Outros Filmes'
Editoras: Sofia Sampaio, Raquel Schefer e Thais Blank



v4n1 – 02.2017
Dossiê 'Paisagem e Cinema'
Editores: Filipa Rosário, Iván Villarnea 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

grupos de trabalho

Cultura Visual Digital

Responsáveis: Tiago Baptista; Marta Pinho Alves; Luís Nogueira.

História do Cinema Português

Responsáveis: Paulo Cunha; Daniel Ribas; Rita Benis.

Cinemas em Português

Responsáveis: Jorge Cruz; Sílvia Vieira; Leandro Mendonça.

Paisagem e Cinema

Responsáveis: Filipa Rosário; Iván Villarrea.

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.

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

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), Vítor-Reia Baptista (UAlg).

Comissão Científica

Daniel Ribas (CITAR-UCP, Portugal), Catarina Maia (CEIS20-UC, Portugal), Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR, Brasil), Fátima Chinita (Labcom.IFP-UBI, Portugal / IMS-U. Linnaeus, Suécia), Iván Villarmea Álvarez (Universidade Santiago de Compostela, Espanha), Raquel Schefer (CEC-UL, Portugal / UWC, África do Sul), Maria do Carmo Piçarra (CEC-UL/CECS-UM), Luís Nogueira (LabCom.IFP-UBI, Portugal), Marina Takami (Paris 8, França), Antonio Fatorelli (ECO-UFRJ, Brasil).

Comissão Organizadora

AIM: Daniel Ribas, Paulo Cunha, Sérgio Dias Branco, Manuela Penafria, Catarina Maia, Ana Balona de Oliveira e Maria Guilhermina Castro.

Organização Local: Anthony Barker, Maria Manuel Baptista

Edição

AIM Maio de 2018

ISBN

978-989-98215-9-0

design

atelierd'alves

aim.org.pt

Organização:



universidade de aveiro
departamento de línguas
e culturas



Apoios:

