

**10 A 13 DE
MAIO'17**

**UNIVERSIDADE DO
MINHO, BRAGA**

VII CONFERÊNCIA
INTERNACIONAL
**ENCONTRO
ANUAL
AIM**

AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

VII encontro anual da AIM

10-13 maio

Universidade
do Minho, Braga

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 de uma revista.

01 programa

02 livro
de resumos

03 índice
autores

04 informações
úteis

05 notas

	10	11	12	13
		9h00 Cerimónia oficial de abertura		
9h30 - 11h15		painel A	painel D	painel G
11h30 - 13h15		painel B	painel E	painel H
14h30 - 16h15		Conferência Plenária Catherine Grant	Conferência Plenária Ernest W. Adams	Conferência Plenária Kim Akass
16h30 - 18h15	16h-18h Mesa Redonda *Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva	painel C	painel F	painel I
18h30	Reunião com os coordenadores dos Grupos de Trabalho	Apresentação de Livros	Assembleia- geral	Encerramento
		21h00 Jantar Oficial		
22h00	Sessão de Cinema			Festa de despedida
10h00 - 18h00		Feira do livro	Feira do livro	Feira do livro

* Todos os slots horários decorrem nas instalações da Universidade do Minho, exceto quando indicado.

01

pro gra ma

10

quarta-feira (pré-encontro)

16h00

-

18h00

Mesa-Redonda

Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva;
Rua de São Paulo 1

-

Os sons da imagem

Com Martin Dale
(Universidade do Minho)
Miguel van der Kellen
(Universidade Autónoma de Lisboa/
RDP - sonoplasta)
Moderação de Pedro Portela
(Universidade do Minho).

Esta mesa redonda visa refletir sobre o papel do som na narrativa cinematográfica. O objetivo desta sessão, que reúne especialistas de design sonoro e cinema, é debater a sonorização das imagens e a relação da expressão acústica com o imaginário.

18h30

-

19h30

Reunião com os coordenadores dos Grupos de Trabalho

Auditório da Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva

22h00

Sessão de cinema

Espaço TOCA – BragaShopping
Avenida Central 33,
Bragashopping, 2º piso

-

Tarrafal
de Pedro Neves

Portugal, 2016, Doc, 96'
com a presença do realizador

sinopse

Uma viagem intensa pelo passado e pelo futuro do Bairro S. João de Deus, Tarrafal é um documento vivo da história recente da cidade do Porto. O realizador, Pedro Neves, procura introduzir-se na vida das pessoas que habitam no bairro para viver com elas as suas esperanças e frustrações. Vê-se um rasto de ruínas que convoca as memórias sobre a identidade do bairro, mesmo que a sua decadência social e humana tenha sido demasiado devastadora. Nesse aspeto, há um ponto comum das conversas, das músicas e mesmo das práticas que são retratadas: a heroína, essa droga destruidora de toda a estrutura coletiva. O filme torna-se envolvente pelas suas técnicas de aproximação às pessoas, deixando-as fazer parte da história: é um filme também delas, do seu imaginário. Há, nesse gesto, um sopro de vida, uma vontade de descobrir um futuro, porque estas pessoas não vão desaparecer, nem mesmo estes espaços urbanos onde é difícil encontrar esse futuro.

11

8h30

**Abertura do Secretariado/
Receção aos participantes**

Átrio do ICS

9h00

**Cerimónia oficial
de abertura**

Auditório Multimédia
do Instituto de Educação

9h30

-

11h15

-

A1 | Estudos de cinema

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Catarina Maia

-

**O anjo e a janela: migrações
iconográficas em As**

Sombras | Pedro de Andrade
LimaFaissol
(USP, Brasil)

**Um cinema de limites:
reflexões sobre o *slow***

cinema | Pablo Gea
(Unicamp, Brasil)

**D' O Guarany de José de
Alencar e Carlos Gomes
a Os Guarany's do palhaço
Benjamin: diálogos entre
literatura, música, circo e
cinema** | Danielle Crepaldi
Carvalho (USP, Brasil)

**As decisivas transformações
audiovisuais nas animações
pós-sincronismo** | Carolina
Morgado Leão & Claudiney
Rodrigues Carrasco (Unicamp,
Brasil)

quinta-feira

A2 | Estudos de Publicidade

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Ana Melo

-

Créditos declarativos e possessivos: a linha entre exploração económica e o reconhecimento artístico num filme | Inês Rebanda Coelho & Nelson Zagalo (CECS-UM, Portugal)

Viral de Heineken e narrativas audiovisuais: a representação do real como argumento de venda | Thiago Garcia Martins (UNIPAR, Brasil)

Os gifs e os memes da internet como desconstrução da narrativa política: o caso do impeachment da presidente brasileira Dilma Rousseff | Penha Saviatto & Sergio Denicoli (UM, Portugal)

O discurso fílmico de Wes Anderson na comunicação publicitária: o processo criador de emoção e de desejo através da composição das imagens | Maria João Cortesão (ESMAD-IPP, Portugal)

A3 | Identidade e Género (I)

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Carla Cerqueira

-

Criança e identidade de género pela narrativa do cinema | Astréia Soares & Aline Caldeira (U. Fumec, Brasil)

Reflexões sobre as estruturas familiares e as relações sociais nas obras *Love Story*, *The Girl in the Book* e *Gilmore Girls* – uma análise comparativa | Francine Rodrigues de Oliveira (CECS/ICS-UM, Portugal)

Is freedom where Aphrodite is? Revolutionary screen data and the allure of European Erotica | Érica Faleiro Rodrigues (Birkbeck College-U. London, Reino Unido)

A emergência de ações de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo | Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, Brasil)

A4 | Teoria dos Cineastas (I)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Maria Alzuguir Gutierrez

-

Teoria dos cineastas vs Teoria do autor | Tito Cardoso e Cunha (UBI, Portugal)

A história incompleta, o cinema que preenche: *A Imagem que Falta* e a tessitura do eu | Laís Ferreira Oliveira (UFF, Brasil)

(Re)Inventar a si mesma, pensar o feminino: o cinema de Petra Costa | Juslaine Abreu Nogueira (Unespar, Brasil)

A iconografia *queer* de Bruce LaBruce: um diálogo com a teoria do prazer visual | Anderson de Souza Alves (UBI, Portugal)

A5 | Cinema(s) e Realismo(s)

Laboratório 007 do ICS |
Moderação: Susana Viegas

-

Ser tocado pela verdade sabendo que tudo é falso: a herança expressiva do cinema de João César Monteiro no cinema de Miguel Gomes | José Guilherme Morato Pinto dos Santos (UP, Portugal)

Diaries (1971-1976): o documentário autobiográfico segundo Ed Pincus | Gabriel Kitofi Tonelo (Unicamp, Brasil)

O que resta do tempo, ou a retomada burlesca de uma vida ocupada | Maria Ines Dieuzeide Santos Souza (UFMG, Brasil)

Planificação e *mise-en-scène*: o *close* como recurso de desdramatização | Bertrand de Souza Lira (UFPB, Brasil)

11h30

-

13h15

-

B1 | História, Memória e Documentário

Auditório Multimédia do IE
Moderação: William Pianco

-

Maranhão 66(6): a falácia de um projeto modernizador | Monica Piccolo Almeida (UEMA, Brasil)

As *Roses* de Tetê Moraes: documentários e história do direito à propriedade dos sem terra | Márcia Maria Menendes Motta (UFF, Brasil)

Muita terra para pouco índio: documentário e conflitos fundiários | Marina Monteiro Machado (UERJ, Brasil)

11 de maio

O presente, a história e a memória no documentário do cineasta brasileiro
Gabriel Mascaro | Cláudio Bezerra (Unicap, Brasil)

B2 | Corpo, gesto e performance

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

A moral é questão de gesto: notas a Moullet, Rivette e o ator de cinema | Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp, Brasil)

Gestos, afetos e atrações | Mariana Baltar (UFF, Brasil)

A lógica do fluido aplicada aos corpos e gestos na tela | Cristian da Silva Borges (ECA-USP, Brasil)

Gestualidades em convívio: um prelúdio às conexões recíprocas entre corpos e câmeras | Andrea C. Scansani (UFSC, Brasil)

B3 | Identidade e Gênero (II)

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Silvana Mota Ribeiro

O acesso da mulher ao cinema durante o período mudo em Espanha e Portugal | Elena Cordero Hoyo (CEC-FLUL, Portugal)

Mulheres que pensam o cinema | José Francisco Serafim (UFBA, Brasil)

Perspetivas feministas a partir do cognitivismo no cinema: o caso da série de filmes *Living Dead* | Diana Neiva (IF-UP)

Horror, erotismo e violência: a conformação do feminino monstruoso em *A Marca da Pantera* | Mariana Ramos Vieira de Sousa (UFF, Brasil)

B4 | Teoria dos Cineastas (II)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Juslaine Abreu Nogueira

Leituras de Brecht: Terra em Transe e Memórias do subdesenvolvimento | Maria Alzuguir Gutierrez (USP, Brasil)

O cinema de Carlos Reichenbach e o seu público | Bruno Vieira Lottelli (USP, Brasil)

Traços teóricos estilísticos nos documentários de Joaquim Pedro de Andrade | Eduardo Tulio Baggio (Unespar, Brasil)

Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um dever coreográfico | Cristiane do Rocio Wosniak (Unespar, Brasil)

B5 | Cinema Brasileiro (I)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Marina Takami

A periferia do cinema periférico | Thuanny Vieira Silva (UBI, Portugal)

Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo | Susana Viegas (UNL, Portugal/U. Deakin, Austrália) & Felipe Diniz (UFRGS, Brasil)

Potencialidades do estranho no documentário e na ficção: imagens de Mascaro e de Muylaert | Sandra Fischer (UTP, Brasil)

Narrativa como acontecimento no cinema pós-vídeo: uma análise do filme *Linha de Passe* | Cyntia Gomes Calhado (PUC-SP/FIAM-FAAM, Brasil)

13h15

-

14h30

Pausa para almoço

14h30

-

16h15

Conferência plenária

Auditório Multimídia do IE
Moderação: Ana Balona de Oliveira

Catherine Grant
(University of Sussex, Reino Unido)

Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance

16h15

-

16h30

Pausa

16h30
-
18h15

C1 | GT Cinemas em Português (I)

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Nívea Faria de Souza

-
Apropriação autoral, boas práticas e a ideia de mercado: os desafios dos produtores de conteúdo nos cinemas em português | Leandro Mendonça (UFF, Brasil)

As contribuições oficiais para o desenvolvimento do cinema em Cabo Verde | Jorge Luiz Cruz (UERJ, Brasil)

O cinema independente da Baixada Fluminense e sua transição entre dois (ou mais) mundos e a fabricação de si como experiência de inadequação | Liliane Leroux (UERJ, Brasil)

C2 | Autores (I)

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Mariana Liz

-
Akerman ao Sul de tudo: ensaio sobre a “objectiva indirecta livre” como imagem lateral | José Manuel Martins (U. Évora, Portugal)

Jim Jarmusch e o cinema independente americano | Carlos Melo Ferreira (ESAP, Portugal)

Claire Denis: música e transgressão pela sensação | Júlio Carlos Bezerra (UFRJ, Brasil)
Figurações da pobreza na filmografia de Manoel de Oliveira | Adriana Martins (UCP, Portugal)

C3 | Estudos Audiovisuais

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Nelson Zagalo

-
A edição de imagem de conteúdos jornalísticos na SIC na era da convergência digital | Carlos Canelas (UDI/IPG, Portugal), Jorge Ferraz de Abreu (CIC. Digital/UA, Portugal) & Jacinto Godinho (CIC. Digital/UNL, Portugal)

Cinebox da TVI24. Actualmente o único programa de informação cinematográfica na televisão portuguesa | Jaime Manuel Pires Lourenço & Filipa Subtil (ESCS-IPL, Portugal)

Os percursos da manipulação no discurso do cine-jornal em *Cidadão Kane* | Rafaela Aparecida Pacheco Caetano (UNIP, Brasil)

***Station to Station*: narrativas audiovisuais multiplataformas** | Christine Mello (PUC-SP, Brasil)

C4 | Teoria dos Cineastas (III)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Maria do Rosário Lupi Bello

-
La construcción cinematográfica: la mirada de la puesta en escena y la plasmación visual | Alfonso Palazón Meseguer (U. Rey Juan Carlos, Espanha)

Impedimentos da “teoria dos cineastas” | Manuela Penafria (UBI, Portugal)

Os conceitos de resistência e dissidência no cinema português | André Rui Graça (U. College London, Reino Unido)

C5 | Cinema Brasileiro (II)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Pedro Maciel Guimarães Junior

-
A vida nas favelas do Rio de Janeiro: a representação da realidade nos documentários brasileiros sobre ‘aglomerados subnormais’ | Lara Silva Fagundes & José Cavaleiro Rodrigues (ESCS-IPL, Portugal)

O trauma da violência no documentário brasileiro | Gustavo Souza da Silva (UNIP, Brasil)

Poéticas do ritmo cinematográfico: reflexões sobre Ventos de Agosto e Boi Neon | Rodrigo Oliva (UNIPAR, Brasil)

18h30

Lançamento de Livros
Sala de Atos do ICS
Porto de Honra
Átrio do ICS

21h00

Jantar oficial (necessária inscrição prévia)

Restaurante Migaitas Champanhe
(Largo de Infias, Ed. Villa Garden; 4710-299 Braga)

12

sexta-feira

9h30

-

11h15

-

D1 | GT Cinemas em Português (II)

sala B201
moderação: Thais
Continentino Blank

-

Entre os direitos autorais e liberdade criativa: os desafios dos documentaristas | Allan Rocha de Souza & Alexandre de Serpa Pinto Fairbanks (UFRJ, Brasil)

Diferença e Identidade no cinema moçambicano | Ana Cristina Pereira & Rosa Cabecinhas (CECS-UM, Portugal)

A dimensão transnacional do cinema luso-brasileiro no espaço ibermídia | Helyenay Souza Araujo (UERJ/UAlg, Brasil/Portugal)

Entre a peça e o filme da peça, como o documentário revela a obra de Alberto Carneiro e vice-versa | Luísa Mendes Tavares (UERJ, Brasil)

D2 | GT Paisagem e Cinema (I)

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Caterina
Cucinotta

-

A paisagem dos sentimentos em O Deserto Vermelho de Michelangelo Antonioni | Federico Pierotti (UNIFI, Itália) Cádima (Portugal/FCSH-UNL)

Os EUA segundo D. Hopper e J. Benning: caminhos, liberdades e ruínas | Filipa Rosário (CEC-UL, Portugal)

Paisagens críticas em O Manuscrito Perdido e Estive em Lisboa e Lembrei de Você, de José Barahona | Wiliam Pianco dos Santos (UALg, Portugal)

Rostos e Paisagens da Austeridade em As Mil e Uma Noites de Miguel Gomes | Iván Villarrea Álvarez (USC, Espanha/CEC-UL, Portugal)

D3 | GT Cinema e Outras Artes (I)

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Patrícia Mourão

-

“O fotográfico”, em Abbas Kiarostami | Antonio Pacca Fatorelli (ECO-UFRJ, Brasil)

Contaminações urbanas: as outras artes como fora de campo do cinema moderno português | Rita Bastos (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Vinte e quatro pinceladas por segundo? Cinema, pintura e Van Gogh | Anabela Dinis Branco de Oliveira (UTAD/Labcom-IFP-UBI, Portugal)

A poesia nas imagens e as imagens na poesia | Nélson Araújo (CEAA-ESAP, Portugal)

D4 | GT Teoria dos Cineastas (IV)

Auditório de Engenharia II
Moderação: André Rui Graça

-

Eisenstein e a técnica interior do ator | Sabrina Tozatti Greve (USP, Brasil)

As criações narrativas de Valêncio Xavier | Regina Celia da Cruz (UTP, Brasil)

Paixão e palavra no cinema de Carl Th. Dreyer | Maria do Rosário Lupi Bello (UAb/CECC, Portugal)

Éric Rohmer: filmes e teoria | Alexandre Rafael Garcia (FAE/Unespar, Brasil)

D5 | Literacias (I)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Luís António Santos

-

Pedagogia nas artes: o que caracteriza um/a docente de cinema? | Ana Catarina Pereira (Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Um modelo pedagógico para a desconstrução de imagens em movimento em ambientes virtuais de aprendizagem e o seu impacto no autoconceito de estudantes de pós-graduação | J. António Moreira (CEIS20-UC/UAb, Portugal)

Uma prática decisiva: a crítica de cinema e a questão do valor | Sérgio Dias Branco (IFILNOVA-UNL/UC, Portugal)

A escola no cinema: crise e representações em três filmes | Luíza Pereira Monteiro & José da Silva Ribeiro (UEG, Brasil)

11h15

-

11h30

Pausa

12 de maio

11h30
-
13h15
-

E1 | GT Cinemas em Português (III)

Auditório Multimídia do IE
Moderação: Leandro Mendonça
-

Responsabilidade civil, as empresas e os produtores de audiovisual | Patrícia de Serpa Pinto & Vitor de Azevedo Almeida Júnior (UFRRJ, Brasil)

Cinema e Dança: o olhar do crítico Jaques Corseuil | Beatriz Cerbino (UFF, Brasil)

Expropriando a(s) terra(s) de Quilombos: os impactos da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA) sobre as comunidades quilombolas de Alcântara, Maranhão | Leonardo Leal Chaves (UEMA, Brasil)

E2 | GT Paisagem e Cinema (II)

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Iván Villaranea Álvarez
-

Fundo e figura em Fábula ou Moro em Copacabana de Arne Sucksdorff | Esther Imperio Hamburger (ECA-USP, Brasil)

A cidade erguida diante das câmeras: contrastes do tempo no cinema de Palmas-Brasil | Sérgio Ricardo Soares Farias Silva (UBI, Portugal)
Territórios e sujeitos da crise: imagens e disputas das favelas cariocas nos documentários sobre as Unidades de Polícia Pacificadora | Yana

Kaufmann (PUC-Rio, Brasil)

Do Outro Lado do Rio: paisagens mediáticas da fronteira do Oiapoque e o realismo traumático | Isabel Regina Augusto (UNIFAP, Brasil)

E3 | GT Cinema e Outras Artes (II)

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Antonio Pacca Fatorelli
-

Jogo de espelhos: duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho | Fernanda Bastos Braga Marques (ECO-UFRJ, Brasil)

Un art caché: análise do papel da música em As Quatro Aventuras de Reinette e Mirabelle (1987) e na peça de teatro Le trio en mi bémol (1987) | Marina Castilho Takami & Sérgio Bordalo e Sá (Paris 8, França)

A dança do corpo e a dança da câmara: cruzamentos entre duas artes | Sérgio Bordalo e Sá (INET-MD/FMH-UL, Portugal)

E4 | Análise de Filmes

Auditório de Engenharia II
Moderação: Ana Catarina Pereira
-

Cinema quantificado, aproximações sobre possibilidades de análise audiovisual | Roberto Tietzmann (PUC-RS, Brasil)

Entre a sociologia e o cinema/vídeo. A interpretação de documentários através de métodos sociológicos digitais | Pedro José Oliveira de Andrade

(CECS-UM, Portugal)
Formas da fala de *The Sound and the Fury*, de W. Faulkner e sua adaptação fílmica | Maria Emilia Pacheco Lopes Pereira (DEPL/UM, Portugal)

Análise da longa-metragem *Inside Out* da Disney/Pixar: as emoções na personagem “Anger” | António Ferreira & Pedro Mota Teixeira (IPCA, Portugal)

E5 | Literacias (II)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Manuel Pinto
-

O formato “festival” em questão | Tânia Leão (I. Sociologia-UP, Portugal)

TVE e Escolas: uma relação a ser construída - Propostas para projetos entre as TV's Educativas e Escolas de Ensino Básico | Cláudio Márcio Magalhães (Centro Universitário UNA, Brasil)

Conta-me uma história: a criação de narrativas nos média por crianças e jovens | Andreia Lobo & Pedro Moura (CECS-UM, Portugal)

A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal | João Ricardo da Silva Pinto (INET-MD-UNL, Portugal)

13h15
-

14h30

Pausa para Almoço

14h30
-
16h15

Conferência plenária

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Nelson Zagalo

-

Ernest W. Adams
(University of Uppsala,
Suécia)

**Moving Images, Moving
Players: Interactive
Storytelling in the 21st
Century**

16h15

-

16h30

Pausa

16h30

-

18h15

-

**F1 | Cinemas em Português
(IV)**

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Liliane Leroux

-

**A relação entre a direção de
arte e o ponto de vista no
audiovisual** | Nívea Faria de
Souza (UERJ, Brasil)

**Relações de autoria entre as
instâncias diretivas no campo
do making of** | Patrícia de
Oliveira Iuva (UFSC, Brasil)
**A circulação da produção
universitária luso-brasileira
nas redes sociais** | Maria
Cristina Tonetto
(UBI, Portugal)

**A estética da gambiarra
no cinema brasileiro
contemporâneo** | Iomana
Rocha de Araújo Silva
(UFPA, Brasil)

**F2 | GT Paisagem e Cinema
(III)**

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Filipa Rosário

-

**As montanhas também têm
textura: Trás-os-Montes, de
António Reis e Margarida
Cordeiro (1976)** | Caterina
Cucinotta
(UNL, Portugal)

**A floresta desterritorializada
de Tropical Malady** | Ricardo
José Gonçalves Duarte Filho
(UFRJ, Brasil)

**Corpo, memória, paisagem:
o cinema vertical de Maya
Deren** | Ana Costa Ribeiro
(UERJ, Brasil)

**A invenção da paisagem nas
fotografias e filmes de Cao
Guimarães** | Consuelo da Luz
Lins (ECO-UFRJ, Brasil)

**F3 | GT Cinema e Outras
Artes (III)**

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Anabela Branco
Oliveira

-

**Pedro Costa e a influência
da fotografia americana** |
Luís Mendonça (FCSH-UNL,
Portugal)
**Os meus três encontros com
Loie Fuller** | Bárbara Janicas
(EDESTA/Paris 8, França)

**Um deserto de alhures: o
cinema no pensamento de
Robert Smithson** | Patrícia
Mourão de Andrade (USP,
Brasil)

F4 | GT Outros Filmes (I)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Raquel Schefer

-

**Política, cinema e poder:
o cinejornal brasileiro na
era Vargas** | Alvaro Eduardo
Trigueiro Americano & Letícia
Barbosa Torres Americano
(UALg, Portugal)

**Para além das fronteiras:
desafios metodológicos na
investigação sobre jornais
cinematográficos de Portugal
e Espanha** | Filipa Cerol &
Olivia Novoa Fernández &
Vitor Reia-Baptista
(CIAC-UALg, Portugal)

**E o público, pá? Os limites
da propaganda no Jornal
Português (1938-1951)** | Sofia
Sampaio
(CRIA-ISCTE-IUL, Portugal)

F5 | Ontologia do Cinema

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Tânia Leão

-

**O que é que vemos na
superfície do ecrã? Aspetos
específicos da imagem no
filme animado** | Marina Estela
Graça (CIAC-UALg, Portugal)

**Duas proposições acerca
das imagens espectrais** |
Francisco Beltrame Trento
(PUC-SP/ Senselab -
Concordia University of
Montreal, Brasil/Canadá)

18h15

-

18h30

Pausa

18h30

Assembleia-geral da AIM

Auditório Multimédia do IE

13

sábado

9h30
-
11h15

G1 | GT Cultura Visual Digital (I)

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Francisco Merino

-
Os supercuts tautológicos de ::kogonada | Tiago Baptista (UCP, Portugal)

O videoclip e os (d)efeitos: do exibicionismo técnico ao envelhecimento estético | Luís Nogueira (UBI, Portugal)

Imagens de protesto e retratos colectivos | Madalena Miranda (FCSH-UNL, CoLab UT Austin, Portugal)

Há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com smartphones? | Marta Pinho Alves (ESE-IPS, Portugal)

G2 | GT Narrativas Audiovisuais (I) - A Escrita da Narrativa

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Filipe Martins

-
A poética do argumento implícito | Ana Sofia Pereira (UNL, Portugal)

Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária? | João de Mancelos (UBI, Portugal)

As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática | Pedro Alves (CITCEM-FLUP, Portugal)

O caminho inverso: da Personagem à Intriga | Maria Guilhermina Castro (CITAR-UCP, Portugal)

G3 | GT Narrativas Audiovisuais (I) - A Escrita da Narrativa

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Filipe Martins

-
A poética do argumento implícito | Ana Sofia Pereira (UNL, Portugal)

Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária? | João de Mancelos (UBI, Portugal)

As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática | Pedro Alves (CITCEM-FLUP, Portugal)

O caminho inverso: da Personagem à Intriga | Maria Guilhermina Castro (CITAR-UCP, Portugal)

G3 | GT História do Cinema Português (I)

Sala dos Atos do ICS |
Moderação: Daniel Ribas

-
O canto, metáfora dos espaços políticos do povo em "O Encantado" (As Mil e Uma Noites, vol. 3, Miguel Gomes, 2015) | Agnès Pellerin (Université Paris 8, França)

Representações da marginalidade no cinema português dos anos 90 | Alexandra João Martins (UP, Portugal)

Documentário para a mudança social: o Projecto Troika e o filme Acima das Nossas Possibilidades | Vanessa Ribeiro Rodrigues (U. Lusófona Porto, Portugal)

G4 | GT Outros Filmes (II)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Naara Fontineli dos Santos

-
História do Brasil, Triste Trópico e Tudo É Brasil: estratégias de montagem vertical na reciclagem de arquivos | Isabel Costa Mattos de Castro (UFRJ, Brasil/Université Sorbonne Nouvelle, França)

Reapropriação de imagens e sons no cinema de Júlio Bressane: mapeando um território inexplorado | Mateus Araujo Silva (ECA-USP, Brasil)

Arquivos e ressignificações em Imagens do Estado Novo 1937-45, de Eduardo Scorel | Márcio Zanetti Negrini (PUC-RS, Brasil)

Novas produções a partir de imagens de arquivo: os filmes exibidos no Arquivo em Cartaz | Antonio Laurindo dos Santos Neto (UFF, Brasil)

G5 | Autores (II)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Rodrigo Lacerda

-
As críticas de João César Monteiro | Sérgio Alpendre (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Vasco Branco e a memória filmica da Ria de Aveiro e das suas gentes | Rita Capucho (UC, Portugal)

A biblioteca circular de António Lobo Antunes e Jean-Luc Godard | Glauro Cardoso Vale (UFMG, Brasil)

Dar a ver o que nos cega: uma ética do olhar em Alain Resnais e Laszlo Nemes | Abílio Hernandez (UC, Portugal)

13 de maio

11h15
-
11h30

Pausa

11h30
-
13h15

H1 | GT Cultura Visual Digital (II)

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Marta Pinho

-
O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage | Ana Maria Acker (UFRGS/ULBRA, Brasil)

Realidade virtual: cinema expandido e anti-cinema | Francisco Merino (UBI, Portugal)

O documentário interativo participativo enquanto arquivo fragmentado, vivo e evolutivo | Patrícia Nogueira da Silva (ESMAD/Programa UT Austin-Portugal, Portugal)

H2 | GT Narrativas Audiovisuais (II) - Narrativas em Diferentes Média

Auditório Pequeno da EPsi |
Moderação: Jorge Palinhos

-
Um diálogo entre a narrativa no documentário e na ficção | Carlos Ruiz Carmona (CITAR-UCP, Portugal)

O silêncio poético e a intertextualidade de Wong Kar-Wai no filme de *advertainment* | Marcelo Eduardo Ribaric

(UALg, Portugal)
Devires em série: a roteirização colaborativa e a lógica do personagem em *Breaking Bad* | Rodrigo Fonseca e Rodrigues & Alessandra Nardini (U. Fumec, Brasil)

Citadocs: do resgate da memória oral a um filme incerto | Daniel da Cruz Brandão (IPCA/ESAP, Portugal) & Ana Clara Roberti (UP, Portugal)

H3 | GT História do Cinema Português (II)

Sala de Atos do ICS
Moderação: Paulo Cunha

-
A telenovela: entre a indústria e a cultura | Catarina Duff Burnay & Pedro Lopes (UCP, Portugal)

O quotidiano na telenovela: o caso de *O Coração d'Ouro* | Daniel Ribas (IPB/CITAR-UCP, Portugal)

Telenovelas e público juvenil: uma relação de proximidade | Sara Pereira (UM, Portugal)

Do didatismo à narrativa complexa: a televisualidade do espiritismo nas produções dramáticas brasileiras | Marcos Vinicius Meigre e Silva (UFMG, Brasil)

H4 | GT Outros Filmes (III)

Auditório de Engenharia II
Moderação: Sofia Sampaio

-
Veias abertas de imagens díspares. Notas sobre imagem crítica e documentário experimental brasileiro | Naara Fontinele dos Santos (Université Sorbonne Nouvelle, França)

Hybridization, history and anonymity of an engaged creation. Art Povera and experimental cinema | Chiara Palermo (La Sapienza Roma, Itália)

Círculos, rotações, revoluções | Raquel Schefer (Université Grenoble Alpes/Université Sorbonne Nouvelle, França)

A inscrição de si em *Là-bas* e *D'est* de Chantal Akerman: por um gesto político intersticial | Roberta Oliveira Veiga (UFMG, Brasil)

H5 | Cinema e animismo: traduções entre mundos

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Ana Balona de Oliveira

-
Cinema e animismo: perspectivas | Teresa Castro (Université Sorbonne Nouvelle, França)

Tava, A Casa de Pedra: ontologias, epistemologias e cosmopolítica | Rodrigo Lacerda (UNL, Portugal)

O invisível e o moderno: cinema e irãs na luta de libertação da Guiné-Bissau | Catarina Laranjeiro (CES-UC, Portugal)

O cinema-lagarta dos Tikmū'un: campo, extracampo e cosmopolítica | Andre Guimaraes Brasil (UFMG, Brasil)

13h15
-
14h30

Pausa para Almoço

14h30
-
16h15

Conferência plenária

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Sérgio Dias Branco

-

Kim Akass

(University of Hertfordshire,
Reino Unido)

**From Revolution to
Resolution: Motherhood,
Maternity and Media
Representation**

16h15
-
16h30

Pausa

16h30
-
18h15

**I1 | Processos e
Tecnologias**

Auditório Multimédia do IE
Moderação: Teresa Castro

-

**Em busca de um conceito
de restauração audiovisual |**
Débora Butruce (USP, Brasil)

**A favor de uma teoria para o
restauro cinematográfico, o
caso de *Metropolis* |** Ricardo
Vieira Lisboa (ESTC/IPL,
Portugal)

Artist-run film labs:

**As novas práticas
cinematográficas do
laboratório fotoquímico
independente |** Monise
Nicodemos (Université
Sorbonne Nouvelle, França)

**A colorização de filmes
após *Becky Sharp* de
Rouben Mamoulian (1935) |**
Jaime Neves (UCP, Portugal)

**I2 | GT Narrativas
Audiovisuais (II) - Limites
da Narrativa**

Auditório Pequeno da EPsi
Moderação: Guilhermina
Castro

-

**Limites entre imagem e
narrativa em René Clair e
Gary Hill |** Fernando Souza
Gerheim (UFRJ, Brasil)

**A subtil arte de narrar
filosofias: a ação dramática
em *Waking Life*, de Richard
Linklater |** Jorge Palinhos
(CECS-UM/ESAP/IPB,
Portugal)

**A narratividade como
mecanismo estético:
considerações sobre o lugar
do sentido narrativo na arte
cinematográfica |** Filipe
Martins (IF-UP, Portugal)

**I3 | GT História do Cinema
Português (III)**

Sala dos Atos do ICS
Moderação: Jorge Cruz

-

**Crítica e teoria: a influência
alemã na época do cinema
mudo |** Gerald Bär
(UAb, Portugal)

**Crítica e cinema em
Portugal: o caso António de
Macedo |** Paulo Cunha
(UBI, Portugal)

**A pornografia e a crítica
de cinema em Portugal |**
Catarina Maia (UC, Portugal)

**Miguel Gomes: um perfil
enquanto crítico de cinema
|** Cláudia Moreira
(UBI, Portugal)

I4 | GT Outros Filmes (IV)

Auditório de Engenharia II
Reunião com os elementos
do Grupo de Trabalho
Outros Filmes

I5 | Autores (III)

Laboratório 007 do ICS
Moderação: Patrícia Nogueira

-

**Video-instalações de Bruce
Nauman: sarcasmo, tensão
e crueldade na condição
humana |** Susana Rocha
(CIEBA-FBAUL, Portugal)

**Semelhança e
cosmopolítica: o futuro
imaginado de *Nostalgia
da Luz* |** Isabel Alencar de
Souza Leão Stein
(UFRJ, Brasil)

**O Cão morde? Duas
respirações com Straub-
Huillet |** Rui Ribeiro
(UBI, Portugal)

**Da palavra à imagem: o
depoimento literário de
Carlo Levi no cinema |**
Gaspere Antonino Trapani
(CECC-UCP, Portugal)

18h30
Encerramento

CP

Conferências plenárias

Catherine Grant

Star Studies in Transition:
Notes on Experimental Vid-
eographic Approaches to Film
Performance

Ernest W. Adams

“Moving Images, Moving Play-
ers: Interactive Storytelling in
the 21st Century.”

Kim Akass

From Revolution to Resolution:
Motherhood, Maternity and
Media Representation

A

- A1** | Estudos de Cinema
- A2** | Estudos de Publicidade
- A3** | Identidade e Género (I)
- A4** | Teoria dos Cineastas (I)
- A5** | Cinema(s) e Realismo(s)

B

- B1** | História, Memória e Documentário
- B2** | Corpo, gesto e performance
- B3** | Identidade e Género (II)
- B4** | Teoria dos Cineastas (II)
- B5** | Cinema Brasileiro (I)

C

- C1** | GT Cinemas em Português (I)
- C2** | Autores (I)
- C3** | Estudos Audiovisuais
- C4** | Teoria dos Cineastas (III)
- C5** | Cinema Brasileiro (II)

D

- D1** | GT Cinemas em Português (II)
- D2** | GT Paisagem e Cinema (I)
- D3** | GT Cinema e Outras Artes (I)
- D4** | GT Teoria dos Cineastas (IV)
- D5** | Literacias (I)

E

- E1** | GT Cinemas em Português (III)
- E2** | GT Paisagem e Cinema (II)
- E3** | GT Cinema e Outras Artes (II)
- E4** | Análise de Filmes
- E5** | Literacias (II)

F

- F1** | Cinemas em Português (IV)
- F2** | GT Paisagem e Cinema (III)
- F3** | GT Cinema e Outras Artes (III)
- F4** | GT Outros Filmes (I)
- F5** | Ontologia do Cinema

G

- G1** | GT Cultura Visual Digital (I)
- G2** | GT Narrativas Audiovisuais (I) – A Escrita da Narrativa
- G3** | GT História do Cinema Português (I)
- G4** | GT Outros Filmes (II)
- G5** | Autores (II)

H

- H1** | GT Cultura Visual Digital (II)
- H2** | GT Narrativas Audiovisuais (II) – Narrativas em Diferentes Média
- H3** | GT História do Cinema Português (II)
- H4** | GT Outros Filmes (III)
- H5** | Cinema e animismo: traduções entre mundos

I

- I1** | Processos e Tecnologias
- I2** | GT Narrativas Audiovisuais (III) – Limites da Narrativa
- I3** | GT História do Cinema Português (III)
- I4** | GT Outros Filmes (IV)
- I5** | Autores (III)

02

livro de resu- mos

CP

**Star Studies in Transition: Notes
on Experimental Videographic
Approaches to Film Performance**

Catherine Grant

(Reino Unido/ University of Sussex)

-

In the last decade, Catherine Grant has been exploring the production and circulation of user-generated media forms, like blogs and online video, through personal and professional practice in the contexts of film research and scholarship, and digital cinephile culture. She has often been drawn to producing short tribute videos to stars/celebrities who have (just) died. She will show and discuss some of these experimental videos, and reflect on their tributary forms and energies in the contexts both of related, earlier work by artists and scholars, as well as of the adoption of creative critical modes (including audiovisual / videographic ones) in research and teaching in contemporary film and moving image studies.

■

Catherine Grant, professora e investigadora de estudos fílmicos na University of Sussex (Reino Unido), com muitas publicações sobre a teoria e a prática de autoria em cinema e intertextualidade, editora de livros sobre world cinema, cinema latino-americano, cinema digital e estudos de mídia, e ensaio audiovisual.

**“Moving Images, Moving Players:
Interactive Storytelling in the 21st
Century.”**

Ernest W. Adams

(Suécia/ University of Uppsala)

-
Interactive storytelling goes back to the 1970s. After an explosion of interest in the 1990s, what were called “graphical adventure games” nearly died. Now interactive storytelling is back and going in many different directions, as the game industry begins to serve new markets with new ideas. In this keynote, game designer Ernest Adams will address some of the recent innovations in the field, from experimental art projects to virtual reality.

■

Ernest W. Adams, *game designer* e professor na University of Uppsala, Suécia, com uma extensa atividade profissional no campo dos jogos digitais, tendo publicado *Fundamentals of Game Design* (2014) e *Game Mechanics: Advanced Game Design* (2012).

**From Revolution to Resolution:
Motherhood, Maternity and Media
Representation**

Kim Akass

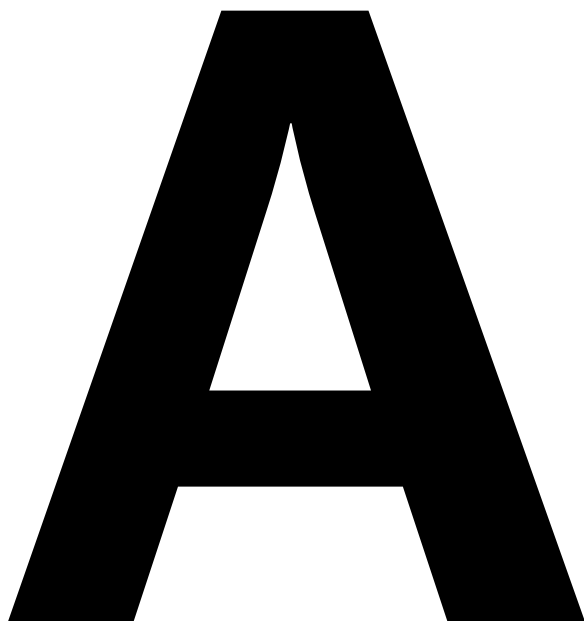
(Reino Unido/ School of Creative Arts, University of Hertfordshire)

-

Over and again we are told that western women are enjoying more freedom than ever before. With sexual discrimination legislation firmly in place and gender inequality resigned to the history books, it seems a misnomer to suggest that this same cohort of empowered and confident women will become marginalised and disempowered merely by choosing to reproduce. And yet the difficulty of combining a career with motherhood repeatedly hits the headlines. This paper will argue that the way maternity is portrayed in globally successful US television series reveals much about the ingrained attitudes of a neoliberal western patriarchal society, how it views its mothers and what can be understood about the way motherhood is imagined in western culture.

■

Kim Akass, da School of Creative Arts da University of Hertfordshire (Reino Unido), onde é coordenadora do Media Research Group, também cofundou a revista *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, contando ainda com diversas publicações, nomeadamente *TV's Betty goes Global: From Telenovela to International Brand* (co-editado com Janet McCabe, 2012) ou *From Here to Maternity: Motherhood in the Media* (a publicar em 2018).



11 maio
9h30 — 11h15

O anjo e a janela: migrações iconográficas em *As Sombras*

Pedro de Andrade Lima Faissol
(USP, Brasil)

A pesquisa em andamento é um estudo sobre o milagre no cinema; ou melhor, um estudo sobre os problemas de representação derivados dessa situação-limite. A representação do milagre, sobretudo na vasta tradição da pintura religiosa, sempre exigiu soluções figurativas muito ricas, conferindo à obra de arte um grande interesse estético e iconográfico. Todas as camadas da representação são intensamente mobilizadas diante do desafio de se recriar o milagre por meio de uma imagem. E é justamente esse desafio, circunscrito ao cinema, que a tese em andamento ambiciona enfrentar. Assim, além das cinebiografias de Cristo, estudaremos também filmes que tratem de personagens mundanos, ficcionais, desde que estabeleçam com a tradição cristã um diálogo explícito. Para a presente comunicação, analisaremos a cena da suposta Anunciação no filme *As Sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau. Apresentaremos o filme selecionado à luz dos elementos plásticos tomados de empréstimo da consagrada iconografia renascentista. Veremos que os motivos plásticos do dispositivo da Anunciação são “migrados” (Aumont) de um suporte para outro, da pintura para o cinema, dando ao filme um sentido unívoco. Nessa análise, ganhará destaque o importante trabalho de Daniel Arasse acerca da afinidade particular entre o tema pictórico da Anunciação e o instrumento figurativo da perspectiva renascentista.

Um cinema de limites: reflexões sobre o *slow cinema*

Pablo Gea
(Unicamp, Brasil)

A comunicação visa apresentar uma primeira etapa de uma pesquisa de mestrado em andamento, focando agora primordialmente na terminologia crítica denominada *slow cinema*, termo recente que remete a um conjunto de filmes contemporâneos de nacionalidades distintas, caracterizados primordialmente pelo uso hiperbólico do plano sequência. A partir dessa constatação, partiremos para interpretações dessa forma fílmica a partir de conjunto de filmes, caminhando paralelamente com um posicionamento crítico a respeito do termo *slow cinema*, pontuando também, a partir de outras fontes bibliográficas, outras terminologias contemporâneas similares e aditivas, como *Cinema de Fluxo* e *Realismo Sensorio*. Buscaremos, ao fim, vislumbrar que modos de recepção esses filmes nos trazem e como em nosso percurso a discussão em torno dos termos nos fazem revisitar questão já sólidas da teoria do cinema.

D' O Guarany de José de Alencar e Carlos Gomes a Os Guarany's do palhaço Benjamin: diálogos entre literatura, música, circo e cinema

Danielle Crepaldi Carvalho

(USP, Brasil)

Em 1908, o Circo Spinelli faz encenar *Os Guarany's*, "pantomima histórica", de Benjamin de Oliveira baseada em duas versões de *O Guarany*, obras símbolos do patriotismo brasileiro: a original, romance histórico escrito por José de Alencar em 1857, e a sua adaptação operística, de 1870, de autoria do compositor brasileiro erradicado na Itália Carlos Gomes. O sucesso da pantomima de Benjamin, palhaço negro a quem cabe igualmente o protagonismo dos *Guarany's*, a faz migrar do palco circense à tela do cinema, no filme homônimo exibido meses depois pelo carioca Palace, acompanhado por uma orquestra que executava trechos musicais escolhidos de Carlos Gomes. Esta comunicação se propõe a refletir sobre os sentidos construídos pela adaptação de Benjamin, ao palco do circo- teatro e sobretudo ao cinema, colocando-se em primeiro plano os deslocamentos operados pela produção cultural em tempos de primeiro cinema. O plural ao qual se refere o título de Benjamin relê, pela chave crítica, a personagem-título concebida por Alencar e Gomes, os quais burilaram um indígena de fortes traços europeus, num esforço de construção de uma identidade nacional que atrelasse o Brasil à civilização do Velho Mundo. Protagonista da pantomima e do filme, o palhaço negro Benjamin invertia os sinais que historicamente silenciaram o papel das etnias africanas na formação identidade brasileira, elevando-as ao papel de protagonismo, ao mesmo tempo em que acenava para a mescla entre a cultura erudita e a popular que caracterizava a sociedade brasileira da época.

As decisivas transformações audiovisuais nas animações pós-sincronismo

Carolina Morgado Leão & Claudiney Rodrigues Carrasco

(UNICAMP, Brasil)

Desde os primórdios do que entendemos hoje como cinema, já se fazia uso de intervenções sonoras. O acompanhamento musical era normalmente executado ao vivo, através de um pianista, um improvisador ou, as vezes, por uma pequena orquestra. Com o passar das décadas, o som para animação foi se transformando e assim, cada vez mais atrelou-se às imagens, se fundindo e unificando. Já na década de 1930, os desenhos animados formam um poderoso elo com a música, produzindo com isso, uma gama de cartoons musicados e sem a presença de diálogos. Deste momento em diante, a trilha musical torna-se parte vital da narrativa, através da articulação e sincronia com a imagem, criando significados, possibilitando a compreensão do espectador na história. A compreensão do som está associada ao acordo que existe entre o emissor e o espectador, quando este, em uma exibição, entra na sala para "ver-ouvir" uma história contada. O alicerce preeminente na projeção é a narrativa. Portanto, a trilha sonora, através do sincronismo (*mickeymousing*), do seu uso de forma poética e também, através do uso de sons que de certa forma, já estão na memória de toda a sociedade ocidental, integra a articulação e a organização da narrativa na animação, compondo assim, um elemento de sua montagem. E desta maneira, a percepção fílmica é de fato audiovisual e permite numerosas combinações entre sons e imagens animadas.



Créditos declarativos e possessivos: a linha entre exploração económica e o reconhecimento artístico num filme

Inês Rebanda Coelho & Nelson Zagalo
(CECS-UM, Portugal)

Os créditos na indústria do cinema têm mais valor e propósito, para além da simples menção do papel que cada elemento da equipa que constitui um filme exerceu. Existem créditos dentro e fora do filme que não estão ligados especificamente a uma forma de trabalho. Esses créditos são conhecidos como créditos especiais. Alguns deles estão relacionados a um reconhecimento artístico, pelo contributo que um determinado membro da equipa ou do elenco forneceu, outros tratam-se apenas de ferramentas de *marketing* que se conectam à audiência através da admiração pela figura de celebridade, que certos indivíduos acarretam e que assegura uma exploração económica rentável do meio. Durante esta investigação, focamo-nos em dois créditos especiais diferentes: o crédito possessório e o crédito declarativo. São créditos que, normalmente, internamente ao filme são usados na sua parte inicial (créditos iniciais) ou final (créditos finais). Externamente ao filme, os créditos declarativos e possessivos são exercidos em elemento de *marketing* e distribuição, como *trailers*, posters, *outdoors* e outras formas de publicidade. A acreditação dentro e fora de um filme tem diferentes propósitos e diferentes significados. Normalmente fora do filme diz-nos quais os nomes mais reconhecidos entre a audiência e dentro do filme, no decorrer dos créditos da equipa e elenco, dizem-nos que tipo de contribuição artística e criativa tiveram. Para este estudo, foram analisadas obras cinematográficas, assim como a sua respetiva publicidade, para descobrir que tipo de informação nos podem conceder sobre o sistema de trabalho usado em cada filme e quais as suas diferenças.

Viral de Heineken e narrativas audiovisuais: a representação do real como argumento de venda

Thiago Garcia Martins
(UNIPAR, Brasil)

O presente estudo tem como objetivo fazer uma análise da narrativa de um audiovisual publicitário na internet. Por esse viés, nota-se a relevância dos aspectos da construção narrativa para atrair a atenção de seu público-alvo no ambiente digital, considerando que na televisão, a publicidade tentava evitar o efeito *zap*, no digital, por outro lado, ela se preocupa com o *click* do *mouse* que pode levar o usuário para outros conteúdos mais interessantes do que um anúncio publicitário e, também, obter a interação com sua mensagem. Assim, o presente projeto pretende analisar o vídeo publicitário da marca Heineken *The Cliché*, de 2016, que atingiu mais de 17 milhões de visualizações em sua publicação oficial. É possível considerar certo sucesso nesta campanha, todavia houve também certas críticas por meio de usuários que descobriram que os personagens do comercial não eram pessoas “reais” e sim atores. Desta forma, fica a reflexão sobre a construção narrativa que se esforça em representar o real pela utilização de diversas linguagens. Este trabalho, estabelece um caminho metodológico a partir do referencial teórico de João Carrascoza, Henry Jenkins e Erich Auerbach.

Os gifs e os memes da internet como desconstrução da narrativa política: o caso do *impeachment* da presidente brasileira Dilma Roussef

Penha Saviatto & Sergio Denicoli

(UM, Portugal)

A desconstrução da narrativa política oficial tem, nos meios digitais, a principal seara. Nesse sentido, os *gifs* e *memes* têm representado uma mudança de paradigma em relação à (des)construção da mensagem e dos contextos nos quais os fatos relevantes para os movimentos partidários e para os cidadãos se desenvolvem. O *impeachment* da presidente do Brasil, Dilma Roussef, mostra-se como um importante fato social para o país, que teve na publicação de *gifs* e *memes* a sua catarse política, mas com reflexos muito profundos na realidade e no desenvolvimento dos fatos que levaram à deposição da presidente. O estudo proposto visa analisar a narrativa construída por meio dos *gifs* e medir o peso dos mesmos no processo político levado a cabo pelo Congresso Nacional Brasileiro.

O discurso fílmico de Wes Anderson na comunicação publicitária: o processo criador de emoção e de desejo através da composição das imagens

Maria João Cortesão

(ESMAD-IPP, Portugal)

A marca pode ser definida como um conjunto de representações mentais (sensações, conceitos e imagens), que lhe são associadas pelo consumidor. Por sua vez, o discurso publicitário reside na valorização de um determinado tema, e no uso de estratégias narrativas e visuais, de forma a sublimar os serviços, os produtos e as marcas. Este mecanismo assenta na utilização de signos (plano, movimento de câmara, guardar-roupa, adereços e cenário por exemplo) e na forma como se conjugam e geram significados. No presente artigo, será analisada a estética seguida por Wes Anderson em duas campanhas publicitárias: H&M e Prada. As marcas em questão são distintas quanto ao seu posicionamento, bem como ao tipo de comunicação que estabelecem com o espectador. Contrariamente ao que vulgarmente acontece, Wes Anderson utiliza estratégias fílmicas similares em ambos os filmes, parecendo neste caso que são as marcas que se adaptam ao seu 'estilo'. Para o presente estudo, recorreremos a conceitos no âmbito da publicidade, cinema e semiótica, por permitirem uma identificação dos mecanismos da narrativa, visual construída à volta das marcas, possibilitando-nos diversas perspetivas sobre as campanhas em análise. Em suma, interessa-nos descortinar as diferentes ferramentas fílmicas e formatos publicitários presentes nas marcas em estudo, e observar como cada uma responde às expectativas do público-alvo.

Criança e identidade de gênero pela narrativa do cinema

Astréia Soares & Aline Caldeira

(U. Fumec, Brasil)

O trabalho analisa narrativas que o cinema de ficção faz sobre a criança e a construção de sua identidade de gênero. A partir dos filmes *Ma Vie em Rose*, dirigido por Alain Berliner (Bélgica/França, 1997); *Billy Elliot*, dirigido por Stephen Daldry (Reino Unido, 2000) e *Tomboy*, dirigido por Celine Sciamma (França, 2011) discute relações entre a criança, a família e a escola diante de situações nas quais os marcadores culturais de diferenças binárias de gêneros não são eficazes para produzirem um padrão singular de heteronormatividade. Esta análise, sendo feita a partir das lentes do cinema, privilegia-se da sua liberdade de construir contra histórias e de se movimentar entre o tido como real e o tido como ficcional (Ferro, 1996). Os filmes em questão promovem uma dialética da igualdade e da diferença de gênero pela qual circulam seus personagens centrais, três crianças que passam por algum tipo de repressão para se enquadrarem em padrões culturais dominantes. Por meio das suas narrativas, é possível refletir sobre o radicalismo que constitui a repressão de uma identidade que leva à negação da existência do outro (Hall, 2003). O cinema de ficção se coloca do outro lado da fronteira da tirania das identidades (Appiah, 1997) e, por isto mesmo pode se valer das emoções como elemento propulsor de reflexão e de mudanças.

Reflexões sobre as estruturas familiares e as relações sociais nas obras *Love Story*, *The Girl in the Book* e *Gilmore Girls* – uma análise comparativa

Francine Rodrigues de Oliveira

(CECS/ICS-UM, Portugal)

Este trabalho visa refletir sobre as relações familiares retratadas em filmes e séries norte-americanas. Para tal, recorremos a três obras, os filmes *Love Story* (1970) e *The Girl in the Book* (2015) e a série *Gilmore Girls* (2000-2007). Realizaremos uma análise comparativa com o foco nas estruturas e dinâmicas disfuncionais das relações entre pais e filhos reproduzidas nas referidas obras. Relativamente à série *Gilmore Girls*, analisaremos a relação de desentendimento entre Lorerei e a sua mãe (Emily Gilmore). Consideramos que, no filme *Love Story*, a relação estabelecida entre a personagem Oliver e o seu pai (Oliver Barrett III) está por trás de toda a trama e condiciona o comportamento e a relação de Oliver com o seu par romântico (Jenny). Em *Love Story*, as mães não possuem destaque. No núcleo familiar de Jenny não existe a figura da mãe e no núcleo familiar de Oliver, a mãe surge como quase invisível e impotente perante a situação conflituosa. Algo similar ocorre no filme *The Girl in the Book*. A mãe tem um papel pouco atuante na vida da personagem principal (Alice). A relação estabelecida entre a personagem e o seu pai (identificado apenas como *Dad*) parece ser a razão central para o seu comportamento intrincado na idade adulta. Pretendemos demonstrar que, nas três obras, a relação familiar é crucial para explicar a construção e desenvolvimento das narrativas, sendo peça-chave decisiva para a compreensão das interações sociais vivenciadas pelas personagens principais.

Is freedom where Aphrodite is? Revolutionary screen data and the allure of European Erotica

Érica Faleiro Rodrigues

(Birkbeck College-U. London, Reino Unido)

With the advent of the 1974 Portuguese Revolution, a politics of gender equality arose, at the same time that cinemas started to be inundated by erotic (and pornographic) films. Cinema audiences jumped from 26 467, in 1973, to 32 763, in 1974, and 38 683, in 1975. From 98 531, in 1973, film sessions in Portugal rose to 106 981, in 1974, and an astounding 122 073, in 1975—something unheralded was unfolding on the screen that captivated cinemagoers. Statistics tell us that, in 1973, American film distribution dominated the Portuguese screens, with 94 American films being distributed, against, for example, 73 from Italy. However, in 1974, there is a sudden reversal of dominance in the Portuguese screens, with Italy jumping to 104 films (and French and British distribution also increasing), and American film distribution falling to a 'defeating' 76. As a result, this paper will try to investigate the aesthetic tools for a sudden success of European cinema on the Portuguese screen, and, in particular, Italian cinema's allure; which often produced films exploring sexual themes under a strongly patriarchal morality, thus engendering an irremediable tension between the reality of the political moment (one in which women battled for emancipation and for equality) and the propagation of the patriarchal gender stereotypes of the dictatorship.

A emergência de ações de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo

Marina Cavalcanti Tedesco

(UFF, Brasil)

O cinema brasileiro já se encontrou com o feminismo nos anos 60 e 70, através de cineastas como Helena Solberg e Teresa Trautman, e na década de 80 via *Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*, entre outras iniciativas. Contudo, defendemos que nunca a interseção entre um e outro foi tão grande quanto nos últimos anos. No campo da produção é importante notar mulheres de distintas gerações passando a perceber o machismo em situações que viveram ao longo de suas trajetórias de profissionais do audiovisual. Como resultado identificamos uma maior incidência do tema nos bastidores e na mídia e a preocupação em formar equipes de filmagem com mais mulheres. No que tange à exibição, assistimos, por um lado, à interrupção do *Femina - Festival Internacional de Cinema Feminino*, que exibia filmes feitos por mulheres, mas, por outro, a uma proliferação de cineclubes que dão visibilidade a essas obras. Ou seja, há uma demanda crescente que ainda é ignorada pelos patrocinadores da indústria criativa. E o mesmo se pode dizer em relação aos longas-metragens no Brasil. Segundo dados de lançamento disponibilizados pela ANCINE, apenas 20% deles foram dirigidos/codirigidos por mulheres entre 2005 e 2015. Nesta comunicação pretendemos apresentar um panorama detalhado da emergência de ações, em sua maioria feministas, que objetivam ampliar a importância da mulher no cinema brasileiro, analisando algumas das condições que tornaram-nas possíveis, assim como seus primeiros resultados.

Teoria dos cineastas versus Teoria do Autor

Tito Cardoso e Cunha

(UBI, Portugal)

-

Esta comunicação pretende ser uma tentativa de reflexão sobre as duas teorias mencionadas no título. Desde os anos 60 que a *teoria do autor* proposta em França pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* tem vindo a ser uma das principais bases de sustentação da atitude crítica perante o cinema. Sendo por vezes o cineasta também um autor, tentar-se-á aqui reflectir sobre as relações possíveis entre as duas teorias que se ocupam de quem realiza os filmes, tanto na sua diversidade ou afastamento como nos possíveis pontos de contacto.

A história incompleta, o cinema que preenche: A Imagem que Falta e a tessitura do eu

Laís Ferreira Oliveira

(UFF, Brasil)

-

Investigamos o arquivo, memória e história no trabalho de Rithy Pahn, a partir da obra *L'Image manquante*. No filme, o cineasta fabula uma história cujas imagens são incompletas. Retomamos Foucault, segundo o qual “as revoluções jamais passam de tomadas de consciência” (Foucault, 2012, p.15). Se em *S-21* e *Bophana* o relato e a reencenação eram estratégias, em *A Imagem que Falta*, Pahn subverte a materialidade do discurso e da memória. Pensar sobre essa escolha é questionar a relação do cinema com o passado. Em *Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?*, Aumont 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” (Aumont, 2008, p.23). As teorias do cinema analisam formas distintas do tempo no filme-ensaio. Arlete Farge alerta: “a história pode ser dita rápido demais e o homem, emudecido” (Farge, 2011 p.61). A contrapelo, Pahn se dedicou à busca “por uma imagem irrecuperável, contra o esquecimento do genocídio e seus traumas” (Flores; Maia; 2013, p. 12). Na análise da tessitura história, retomamos Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Recorremos a Bergson (1990), para o qual a “memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também numa intuição única, momentos de múltipla duração” (Bergson, 1990, p.55). Objetivamos pensar como a narrativa e a montagem abordam não uma história geral do Camboja, mas da personalidade de Pahn.

(Re)Inventar a si mesma, pensar o feminino: o cinema de Petra Costa

Juslaine Abreu Nogueira

(Unesp, Brasil)

-

Esta pesquisa toma como fontes essenciais o pensamento da cineasta brasileira Petra Costa – expresso verbalmente em artigos, entrevistas etc. –, bem como os resultados estilísticos de sua obra, notadamente em *Olhos de Ressaca* (2009), *Elena* (2012) e *Olmo e a Gaivota* (2014), uma vez que, conforme afirma a realizadora, são estes filmes que guardariam uma consciência sobre seu fazer fílmico e a construção de uma linguagem própria. Desse modo, perseguindo o desafio metodológico aberto pela perspectiva da Teoria dos Cineastas (Baggio, Graça e Penafria, 2015), a aposta deste trabalho é que há um encontro singular entre pensamento-teoria e atos criativo-artísticos em Petra Costa que aponta para a construção de uma ética-estética da existência, no sentido dado por Michel Foucault (2010), reverberando um fazer-pensar cinema – na opção por documentários performáticos e (auto)biográficos – que tem buscado uma (re)invenção de si nas memórias que atravessam a cineasta como mulher-singularidade e como mulher-coletividade. Neste sentido, este trabalho intenciona fortalecer espaços que reconheçam, nas filmografias de mulheres, vozes autorizadas a produzir uma estética cinematográfica relevante, bem como, consequentemente, capazes de pensar o mundo e a arte do cinema, tomando as atividades artístico-teóricas femininas como fontes que podem trazer um frescor novidadeiro à teoria e à crítica do cinema, histórica e hegemonicamente pautada nas vozes masculinas.

A iconografia *queer* de Bruce LaBruce: um diálogo com a**teoria do prazer visual**

Anderson de Souza Alves

(UBI, Portugal)

-

O campo multidisciplinar dos estudos *queer* propõe conceitos sobre o cinema que reiteram a posição política estratégica dessa arte, especialmente na crítica as fundações heteronormativas. Um dos conceitos que interessa aqui é o da pós-pornografia observado nos audiovisuais contemporâneos que apropria-se e subverte o gênero pornográfico. Esse conceito, por sua vez, dialoga com a teoria do prazer visual que, influenciada pela psicanálise, na década de 1970, denunciava a construção do espectador do cinema narrativo universalizado pela posição masculina, heterossexual e branca. Essa teoria considera o desejo do espectador em observar uma forte influência da construção imagética dos filmes, sujeita às forças das estruturas dominantes. Para pensar nessas questões postas pelas teorias feministas e pelos estudos *queer* utilizamos a abordagem da teoria dos cineastas elegendo para este debate os pensamentos sobre a questão pornográfica e do prazer visual nas obras do realizador Bruce LaBruce. Observamos neste autor uma série de recursos estéticos e políticos que remetem ao conceito de cinema contra-hegemônico pensada por Laura Mulvey e aos conceitos de pós-pornografia. Na proposta deste artigo, destacamos a teorização presente na obra de LaBruce pela análise de entrevistas nas quais o realizador fala sobre cinema, com destaque para a utilização dos recursos pornográficos e no visionamento de uma série de ícones da contracultura representados e erotizados nos filmes.

Ser tocado pela verdade sabendo que tudo é falso: a herança expressiva do cinema de João César Monteiro no cinema de Miguel Gomes

José Guilherme Morato Pinto dos

Santos

(UP, Portugal)

-

Ao longo dos tempos, o cinema português foi estabelecendo directrizes e rumos, abordando questões e linhas temáticas que são facilmente reconhecíveis e assinaláveis, o que potencia a discussão de afinidades, influências e familiarizações entre realizadores. Esta dissertação pretende encontrar pontos de convergência entre dois cineastas: João César Monteiro e Miguel Gomes. Pretende-se, então, analisar o legado expressivo de César Monteiro nos filmes de Miguel Gomes, recorrendo à comparação do cinema dos dois realizadores.

Diaries (1971-1976): o documentário autobiográfico segundo Ed Pincus

Gabriel Kitofi Tonelo

(Unicamp, Brasil)

-

Em 1980, o documentarista estadunidense Ed Pincus lança seu trabalho mais significativo, *Diaries*, filmado entre 1971 e 1976. Com mais de três horas de duração, *Diaries* tematiza cinco anos do cotidiano da família Pincus em um período marcado pela experimentação no campo marital, social e laboral. A carreira de Ed Pincus é marcada por um forte posicionamento conceitual relativo ao desenvolvimento do Cinema Direto estadunidense. Pincus, juntamente com Richard Leacock, estava à frente da experiência do MIT Film Section, departamento de pesquisa, docência e produção cinematográficos do MIT, cujo ápice produtivo data da década de 1970. Pincus enxergava na narratividade autobiográfica o desdobramento das preocupações do Cinema Direto da década de 1960. Para Pincus, a produção de conhecimento a partir da tematização do universo individual do cineasta e daquilo que acontecia diretamente ao seu redor apresentava-se como a principal virada epistemológica da década de 1970. A figura de Ed Pincus, a partir de suas preocupações temáticas e metodológicas, constitui-se como principal representante do Documentário Autobiográfico da região de Cambridge, sendo influência decisiva para o desenvolvimento da obra de cineastas como Ross McElwee. Resgataremos as ideias de Pincus no âmbito conceitual do Documentário estadunidense da década de 1970, bem como apontaremos a maneira através da qual seu pensamento perpetua-se no universo conceitual do Documentário Autobiográfico em décadas subsequentes.

O que resta do tempo, ou a retomada burlesca de uma vida ocupada

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

(UFMG, Brasil)

Nessa comunicação, pretendemos desenvolver uma análise de *O que Resta do Tempo – Crônica de um Presente Ausente* (2009), o último filme da trilogia palestina de Elia Suleiman, buscando compreender como o burlesco provoca reconfigurações na escrita da história da ocupação israelense sobre a Palestina. No filme, acompanhamos o personagem auto-exilado Elia Suleiman, interpretado pelo próprio diretor, na tentativa do retorno à terra natal para acompanhar os últimos dias de vida de sua mãe. Por meio de uma espécie de rememoração, o filme desenrola a história da ocupação palestina, desde a criação do Estado de Israel em 1948 até os dias de hoje, confundindo-a com a própria vida do protagonista. Por meio da análise dos procedimentos da *mise-en-scène*, buscamos desvendar o jogo ficcional de redisposição e refiguração do cotidiano, que permite outras compreensões da ocupação. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, encontrando os absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que desnaturaliza o cenário, que “[...] faz tremer o mundo em suas bases” (Tessé, 2007: 65), para afirmar que a posta em cena dessa vida passa pelo deslocamento, pela reinvenção possibilitada pela ficção – de si e do mundo.

Planificação e *mise-en-scène*: o close como recurso de desdramatização

Bertrand de Souza Lira

(UFPB, Brasil)

A planificação é uma etapa imprescindível à encenação no cinema, que se completa com outros procedimentos originários do teatro, tais como deslocamentos, olhares, falas e figurinos dos atores em cena etc. No entender de Aumont (2006), a definição da encenação cinematográfica passa pela escolha do ponto de vista sobre a ação e também pela própria ação. Este ponto de vista é a posição da câmera no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise-en-scène*. A combinação de planificação (decupagem) e a orquestração dos atores em cena (encenação), suas atitudes diante da câmera, fazem da *mise-en-scène* o veículo da narrativa (Bordwell, 2008). Diretores como Mizoguchi e Angelopoulos, ainda segundo Bordwell, optaram, nos seus esquemas usuais de *mise-en-scène*, por posicionar a câmera de forma distanciada da ação, utilizando planos abertos buscando “desdramatizar” a ação, isto é, “amortecer o fluxo do drama dentro da cena”. O oposto a esse procedimento seria representar a ação num primeiro plano (*close*), explicitando sentimentos e emoções dos personagens, o que “hiperdramatizaria” o conteúdo da narrativa. Pretendemos discutir aqui o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O Filho de Saul* (László Nemes, 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação. No entanto, o *close* tem aqui o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama.

B

11 maio

11h30 — 13h15

Maranhão 66 (6): a falácia de um projeto modernizador

Monica Piccolo Almeida

(UEMA, Brasil)

-

O ano de 1965 foi um momento de inflexão na política maranhense. Após duas décadas de dominação de Vitorino Freire, o executivo estadual passou a ser ocupado por aquele que se constituiria em um dos mais emblemáticos personagens da República Brasileira: José Sarney. A vitória eleitoral de Sarney o projetou no cenário nacional e transformou o Maranhão em laboratório do projeto político que chegou ao poder em março de 1964 através do golpe empresarial militar que destituiu João Goulart. Em comemoração à vitória, o cineasta Glauber Rocha foi convidado para filmar a posse de Sarney e como produto desse convite, foi construído um dos mais reveladores retratos da miséria que assolava o Maranhão de então, profundamente marcado pela concentração de terras, de riquezas, pela fome, pelas doenças endêmicas e pela completa ausência de infra-estrutura. A comunicação aqui apresentada pretende revisitar o documentário *Maranhão 66*, uma das mais polêmicas obras de Glauber Rocha, para traçar um quadro comparativo entre o discurso de posse de Sarney, marcado pelo *slogan* do “Maranhão Novo” e as atuais condições sócio-econômicas do estado, principalmente no que se refere à estrutura fundiária.

As Roses de Tetê Moraes: documentários e história do direito à propriedade dos sem terra

Márcia Maria Menendes Motta

(UFF, Brasil)

-

A comunicação analisa os dois documentários da cineasta Tetê Moraes, *Terra para Rose*, de 1987 e o *Sonho de Rose*, de 2001. O primeiro enfoca o período de transição política do Brasil, em relação ao tema da Reforma Agrária e a emergência do Movimento dos Sem Terra. Já o segundo, é uma retomada ao local objeto do primeiro documentário, com o intento de acompanhar as percepções dos antigos sem-terra, agora com glebas concedidas pelo governo federal, após as lutas dos anos oitenta. A personagem Rose, presente em ambos documentários, é um emblema das duas conjunturas, desnudando a complexidade da questão agrária no Brasil. Com base nestes dois documentários pretende-se discutir as distintas percepções sobre as noções de posse e propriedade da terra, e as tensões oriundas da conjuntura histórica de ambos os períodos (1987 e 2001) e desnuda também a diversidade dos sujeitos históricos envolvidos na luta e as distintas percepções sobre a história da ocupação do lugar.

Muita Terra para Pouco Índio: documentário e conflitos fundiários

Marina Monteiro Machado

(UERJ, Brasil)

Realizado pelo antropólogo Bruno Pacheco de Oliveira, *Muita Terra para Pouco Índio*, desnuda uma questão central sobre a presença indígena no Brasil: o direito à terra dessas populações. Ao esquadrihar os preconceitos comumente empregados para negar ou minimizar o direito à ocupação das glebas pertencentes aos índios, a obra nos permite desvelar as tensões oriundas das diversas experiências histórica das comunidades, as legislações existentes sobre as demarcações de terra e os diversos atores sociais presentes nas áreas de conflito. A obra permite ainda destacar a trajetória do antropólogo e documentarista Bruno Pacheco de Oliveira na divulgação das histórias que envolvem o problema fundiário dos povos indígenas.

O presente, a história e a memória no documentário do cineasta brasileiro

Gabriel Mascaro

Cláudio Bezerra

(Unicap, Brasil)

Ficção ou documentário, todo filme produz memória, porque mostra a cultura e os valores da sociedade que o produziu. Mas nos documentários, como observa Bill Nichols (2005), esse vínculo com o mundo histórico é muito mais forte e profundo, acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. Para além do simples registro e conservação de fatos atuais ou progressos, os documentários podem também mostrar operações complexas da memória do passado no presente, desvelando, por exemplo, a persistência de processos de dominação social. A partir de um entendimento transdisciplinar da memória social (Gondar, 2016), essa comunicação pretende discutir as estratégias narrativas de três documentários de longa-metragem do cineasta brasileiro Gabriel Mascaro, *KFZ- 1348* (2008, codirigido por Marcelo Pedroso), *Um Lugar ao Sol* (2009) e *Doméstica* (2012), no intuito de mostrar como eles evocam o passado para trabalhar sua relação com o presente, apontando uma continuidade histórica nos discursos de classe. Mascaro escrutina as contradições que movem as relações sociais no Brasil a partir de situações ordinárias, como adquirir um veículo usado, morar na cobertura de um prédio de luxo, e o convívio diário entre patroas e empregadas domésticas. Nos documentários do cineasta, a memória social não é um lugar estanque, nem se reduz a identidade, é uma memória viva, transversal e atuante nas relações cotidianas, e seu ethos político aponta para um desejo de transformação social.

A moral é questão de gesto: notas a Moullet, Rivette e o ator de cinema

Pedro Maciel Guimarães Junior

(UNICAMP, Brasil)

Partindo do axioma de Luc Moullet (a moral é questão de travelling) e do uso feito por Jacques Rivette dessa máxima para defender a condenação da espetacularização da morte da personagem de *Kapo* (Pontecorvo, 1961), pretende-se expandir as relações entre ética e estética (Rancière) para pensar o gesto do ator como superfície significativa e objeto de discussão político-estética nos mesmos moldes do movimento de câmera ou do enquadramento. Reivindica-se portanto o programa gestual do ator como elemento de mise en scène capaz de transmitir o pensamento do cineasta (e também do ator) com relação à política das imagens, sua inscrição dentro da lógica de dominação e manipulação, o efeito emocional desencadeado por elas, etc. Para nos atermos ao quadro proposto pela análise de Rivette, analisaremos cenas de morte onde recursos de atuação (gestos, posturas, entonação de voz, relação corpo-enquadramento) são utilizados pelo ator e realizador para representar esse ato considerado ápice em algumas narrativas filmicas. *Como Se Morre no Cinema?*, já se perguntou, de maneira irônica um curta-metragem ensaístico-documental brasileiro dos anos 1990. Nosso objetivo é ver como as cenas de morte do cinema podem insistir em efeitos de participação afetiva e imersão sensorial do espectador ou, por outro lado, fazê-lo se distanciar daquele ato, tendo que forçosamente analisar o programa gestual dentro da lógica da autorreferência ou da ligação ao mundo da cultura e das imagens.

Gestos, afetos e atrações

Mariana Baltar

(UFF, Brasil)

Esta proposta se foca nas permanências de um regime de atrações (desdobrado a partir da teorização sobre cinema de atrações de Tom Gunning) que pode ser percebida em uma parcela da recente produção de cinema e audiovisual no Brasil. Partindo de um diálogo com os gêneros narrativos, mas ao mesmo tempo instaurando uma perspectiva mais autoral, tais obras operam uma atualização da lógica das atrações que rearticula a centralidade dos corpos (nas telas e dos espectadores) e reestabelece dinâmicas de engajamento afetivo entre corpo do filme e corpo do espectador. Nossa hipótese é que nesta atualização do regime de atrações, o gesto (dos corpos em sua interação e da câmera) acaba por operar um efeito afetivo que promove uma força disruptiva no tecido narrativo. Partindo da reflexão em torno das permanências e implicações do regime de atrações no audiovisual contemporâneo, esta comunicação pressupõe uma correlação entre os conceitos de atrações e afeto (tal como o define Elena Del Rio), onde o afeto se corporifica nos filmes em passagens afetivo-performativas capazes de convocar um desvio do nosso olhar e do nosso sensorio para os caminhos engendrados pela própria narrativa. A hipótese é na direção de uma articulação política no interior de gêneros narrativos associados a uma pedagogia moralizante do excesso de modo que se estabelece, via inserções de atrações e afeto, sentidos de questionamentos da ordem heteronormativa, patriarcal habitualmente vinculadas à esses gêneros.

A lógica do fluido aplicada aos corpos e gestos na tela

Cristian da Silva Borges

(ECA-USP, Brasil)

Se as imagens, como os sons, produzem ecos, estes revelam corpos espectrais cujos rastros nos acompanham mesmo após a projeção. Esses corpos que se multiplicam, se atravessam e se espalham pelo fluxo espaço-temporal respondem a um transe provocado não por uma intervenção psíquica ou espiritual, mas puramente imagética, dentro daquilo que Jean Epstein denominou “lógica do fluido”. Exploraremos essa noção, à luz das pesquisas de Étienne-Jules Marey sobre os fluidos e de Térésa Faucon sobre uma “poética dos fluidos”, a fim de verificar os modos pelos quais certo derretimento de formas na tela afeta a estabilidade dos corpos em movimento, enfatizando assim sua instabilidade, fragilidade, inconstância e fluidez – questão de heterogeneidade, claro, mas igualmente de legibilidade (ou ausência de). Em seguida, veremos como essa noção se aplica tanto a cineastas de vanguarda dos anos 1960 (como Brakhage, Menken ou McLaren), em uma clara aproximação com a dança, quanto a obras contemporâneas que trabalham com a manipulação digital de corpos e gestos.

Gestualidades em convívio: um prelúdio às conexões recíprocas entre corpos e câmeras

Andrea C. Scansani

(UFSC, Brasil)

“Seria possível discernir as expressões de culpa, malícia ou ciúmes?” Esta é uma das indagações de Charles Darwin em seu livro *As Expressões das Emoções no Homem e nos Animais*, de 1872, um dos primeiros estudos a compilar em fotografias certos sentimentos humanos como a ansiedade, a determinação, o ódio etc., condições emocionais retratadas de forma profusa pelo cinema. A construção da imagem cinematográfica está intimamente ligada às gestualidades dos corpos filmados e o desenvolvimento da relação com a câmera. Esta equação entre as expressões humanas e as viabilidades técnicas é estabelecida através das particularidades de cada semblante, de cada movimento e das possibilidades criativas do aparato. As combinações são infindas e a cada configuração diferentes estímulos são arquitetados. Os diálogos iniciais entre os gestos do corpo e os gestos da câmera estão sistematizados nos estudos de Charles Darwin, e na *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888). Em ambos, o trabalho fotográfico é de razoável inventividade, e guardam semelhanças com os estudos pré-cinematográficos de Muybridge e Marey. A apreensão das expressões, uma operação tão cara ao cinema, ocorre na confluência dos gestos acolhidos pela câmera se dá de forma ativa, recíproca e simultânea, numa conexão sutil entre os corpos humano e técnico. Desta maneira, propomos investigar este elo através de algumas experiências fundantes de observação dos gestos, das expressões e das emoções através da câmera.

O acesso da mulher ao cinema durante o período mudo em Espanha e Portugal

Elena Cordero Hoyo

(CEC-FLUL, Portugal)

O objetivo do artigo é ilustrar o mecanismo de acesso da mulher à direção cinematográfica durante o período do cinema mudo em Espanha e Portugal, tomando como exemplo a carreira profissional da artista espanhola Helena Cortesina, (Elena Cortés Altabas, 1903 - 1984), atriz, produtora e realizadora. Cortesina começou sua carreira como dançarina de espetáculos de variedades, antes de passar ao cinema como atriz no filme *La inaccesible* (José Buchs, 1920). Um ano mais tarde fundou sua própria produtora, Cortesina Films, com a qual produziu, protagonizou e dirigiu *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921). A sua carreira profissional ilustra um dos caminhos de acesso ao cinema mudo mais comuns para a mulher, padrão que se repetiu em outros casos de pioneiras na Europa e na América do Norte, como por exemplo, Nell Shipman no Canadá, Adrienne Solser nos Países Baixos, ou Musidora na França. Além disso, exemplifica o intercâmbio de artistas entre diferentes meios artísticos (espetáculos de variedades, cinema e teatro) nas origens do cinema. O estudo sobre o acesso da mulher à realização cinematográfica durante o período do cinema mudo em Espanha e Portugal está praticamente deserto com a exceção do meu trabalho final de Mestrado inédito, *El salto del espectáculo de variedades a la dirección cinematográfica en el cine mudo: el caso de Helena Cortesina en España (1904-1936)*, (2013). Por isso, minha intenção é estudar a presença da mulher no período mudo também em Portugal.

Mulheres que pensam o cinema

José Francisco Serafim

(UFBA, Brasil)

O cinema é por muitos considerado uma atividade maioritariamente masculina, mas na qual, no entanto, muitas mulheres, a exemplo da pioneira Alice Guy, têm trazido valiosas contribuições, tanto na busca de elaborar uma reflexão sobre a sétima arte como igualmente em estar não somente na frente das câmeras, mas também atrás delas realizando obras significativas e contundentes. Temos por objetivo nessa comunicação trazer uma reflexão sobre o cinema no feminino, ou melhor, aquele realizado por mulheres. Busca-se aqui pensar se o cinema tem sexo, no sentido de esboçar uma reflexão sobre a possibilidade de se pensar formas estéticas e *mise-en-scène* específicas para os filmes realizados por mulheres. É importante observar que essa questão tem sido objeto de importantes debates, sobretudo no campo das teorias feministas. Nosso interesse parte da reflexão sobre textos e artigos fundamentais para se compreender a questão do gênero do cinema. Visa-se, sobretudo, com base em relatos filmados com realizadoras e pesquisadoras de cinema do Brasil, da Argentina e da França, pensar a questão do ponto de vista da existência ou não de um possível gênero para filmes realizados por mulheres cineastas, a exemplo do pensamento e da obra filmica da diretora argentina Lucrécia Martel, da realizadora brasileira Conceição Sena e da cineasta francesa Jeanne Labruno, três realizadoras filmadas durante a pesquisa de campo.

Perspetivas feministas a partir do cognitivismo no cinema: o caso da série de filmes *Living Dead*

Diana Neiva

(UF-UP)

Nos anos setenta, inseridas na chamada *Screen Theory*, iniciaram as teorias feministas do cinema, cuja primeira preconizadora, Laura Mulvey, se inspirou nas ideias de Freud, Lacan e Althusser ao analisar os filmes de Hollywood. Para a autora, estes filmes estruturam-se de acordo com o inconsciente patriarcal, no qual é privilegiado o desejo dos homens. As personagens femininas são apresentadas como objetos eróticos passivos para o prazer visual masculino – ideia a que a feminista deu o nome de *male gaze*. Porém, a teoria avançada pela feminista foi criticada por autores de várias escolas, desde os próprios teóricos psicanalíticos, até aos filósofos do cinema cognitivistas. Ao contrário dos teóricos de *Screen*, os filósofos cognitivistas rejeitam interpretações universalistas e duvidam do valor epistémico infundado dado à psicanálise, respondendo às relações filme-espectador baseados na psicologia e filosofia da mente. Para estes, os filmes de Hollywood podem perpetuar, de facto, o patriarcado através da imagem de mulher que apresentam. Nesta apresentação serão analisadas as críticas que dois filósofos cognitivistas do cinema, Carroll e Free-land, constroem à teoria de Mulvey, bem como as suas propostas para analisar a imagem de mulher presente em Hollywood, bem como esta pode perpetuar uma sociedade patriarcal. Finalmente irá ser feita uma análise da série de filmes *Living Dead*, de George A. Romero sob a perspetiva feminista da filosofia cognitivista do cinema.

Horror, erotismo e violência: a conformação do feminino monstruoso em *A Marca da Pantera*

Mariana Ramos Vieira de Sousa

(UFF, Brasil)

A comunicação pretende explorar o discurso a respeito da conformação de corpos femininos ditos monstruosos (CREED) e/ou abjetos (KRISTEVA), a partir da análise do filme *A Marca da Pantera* (1982, Paul Schrader), categorizado como “horror erótico”, no qual os imaginários da pornografia e do horror são ativados simultaneamente construindo sequências em que o excesso filmico impera, proporcionando experiências cinemáticas extremas que ativam e perturbam corpos dentro e fora de tela. Pretende-se pensar as implicações políticas de um horror que se vale da fetichização do sofrimento e da dor de tais corpos em cenas explícitas de punição, violência e sexo. Cenas extremamente ressonantes (Paasonen), nas quais os códigos do horror e da pornografia se fundem na construção de uma experiência sensorial densa e incomoda, onde desejo e repulsa são inseparáveis, e que nos levam a indagar os limites entre nossos desejos, ansiedades e os medos latentes em nossa sociedade quanto ao feminino. A expectativa, típica do horror, do encontro chocante com o monstruoso é imersa em uma *mise-en-scène* de excitação sexual vibrante, ligada a promessa de uma punição sensualizada. O estudo do “horror erótico”, da “pornificação” do horror, e do uso que tal subgênero faz da saturação sensorial típica do espetáculo do excesso, nos permite perscrutar as fissuras da narrativa fílmica, em busca de espaços de provocação e problematização de um status quo que procura conformar violentamente corpos femininos.

Leituras de Brecht: *Terra em Transe* e *Memórias do Subdesenvolvimento*

Maria Alzuguir Gutierrez

(USP, Brasil)

Terra em Transe (Glauber Rocha, Brasil, 1967) e *Memórias do Subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) podem ser aproximados por vários motivos. Em primeiro lugar, por representarem o intelectual em suas relações com o povo e com seu entorno político. Mas aqui vamos abordar outro ponto em comum entre estes filmes: a incorporação das ideias de Brecht. Em *Memórias* há uma dialética entre identificação e distanciamento provocada por uma montagem que põe em choque imagens “objetivas”, de origem documental, e imagens subjetivas pelas quais compartilhamos o ponto de vista da personagem protagonista. Além da disjunção entre sequências, há o conflito entre as pistas de som e imagem. Já em *Terra em Transe*, o distanciamento é suscitado pela teatralização da *mise-en-scène*, pela segmentação das sequências narrativas e também pela montagem disjuntiva das pistas sonoras e visuais. Pela análise comparativa dos filmes, aliada a uma revisão dos escritos de ambos cineastas, em que tornam explícita a incorporação das ideias do mestre do teatro alemão, veremos como sua leitura engendrou ricas e diversas proposições práticas no cinema da América Latina.

O cinema de Carlos Reichenbach e o seu público

Bruno Vieira Lottelli

(USP, Brasil)

A trajetória cinematográfica de Carlos Oscar Reichenbach Filho atravessou quatro décadas. Para garantir esta longevidade, apesar das transformações radicais vividas pelo país, o cineasta precisou reelaborar constantemente sua relação com o público. Na ocasião do lançamento de *Lilian M: Relatório Confidencial* (1975), Reichenbach afirmou em entrevista: “Não faço questão de conquistar o público que vai ao Belas Artes. Meu filme é feito para os frequentadores do cine Marabá, para a gente que consome e que gosta do filme brasileiro.” Embora, na sequência, tenha realizado com sucesso 6 longa-metragens – aclamados nas bilheterias e progressivamente reconhecidos pela crítica – assistiu *Filme Demência* (1986) estreiar em apenas uma sala do cinema da Rua da Consolação e ficar poucas semanas em cartaz. É um ponto de virada em sua carreira: seu status como autor cinema se solidifica, mas os borderôs recuam. Outros 6 longa-metragens depois, podemos perceber nesta entrevista (2009) a mudança circunstancial na teoria de Reichenbach: “Agora, a obrigação dos cineastas nacionais é chacoalhar a cabeça do brasileiro [...] Fazer filme que tenha conteúdo e principalmente conceito.”. Nosso interesse é examinar os recursos utilizados por Reichenbach, à luz de sua teoria sobre a relação do público com o cinema nacional, para buscar o diálogo entre seus filmes e os espectadores, tanto em termos das formas estéticas quanto dos modos de produção utilizados.

Traços teóricos estilísticos nos documentários de Joaquim**Pedro de Andrade**

Eduardo Tulio Baggio

(Unesp, Brasil)

Esta comunicação visa abordar o estilo, enquanto sistema formal (Bordwell; Thompson, 2013:473), nos sete documentários do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Parte-se da Teoria dos Cineastas (Graça; Baggio; Penafria, 2015) e da possibilidade de que filmes possam conter traços teóricos. Tais traços podem ser investigados em um percurso lógico, típico das pesquisas científicas, ao analisarmos as características de especulação, de coerência e de explicação, que fazem parte desse percurso (Aumont, 2008). Um filme especula sobre aquilo que apresenta enquanto perspectiva de mundo ou enquanto sistema formal. No caso específico em questão interessa o projeto estilístico presente nos documentários de Joaquim Pedro de Andrade. Para onde tal projeto aponta? Em outras palavras, que especulações traz? Diante do conjunto de filmes proposto, cabe investigar também a coerência do conjunto de sete filmes documentários. É esta coerência, se existir, que poderá apontar para uma sistematização de ideias que são típicas das formulações teóricas. A explicação é um traço difícil ser apreendido em obras artísticas. Entretanto, com a comparação entre características de vários filmes e as falas e/ou os escritos do cineasta é possível apontar tal aspecto nos documentários de Joaquim Pedro. Em consonância com a ideia de que filmes podem expressar ideias de caráter teórico, esta proposta prevê que a comunicação seja apresentada na forma de ensaio audiovisual.

Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico

Cristiane do Rocio Wosniak

(Unesp, Brasil)

Neste trabalho me proponho a analisar o processo de criação cinematográfica do cineasta e documentarista brasileiro, Evaldo Mocarzel, a partir da sistematização de seu pensamento ou testemunho teórico exposto em Cartas de Montagem escritas para a composição de seus filmes de dança e endereçadas à equipe de montagem. A partir destas cartas, que se constituem em fontes primárias de informação, assim como entrevistas realizadas com o cineasta, tenho como intento verificar a potência de seu ato criativo *in locus*. O *corpus* da investigação é o documentário *Ensaio Sobre o Movimento* pertencente à série *Canteiro de Obras* (2012) em que o documentarista elabora uma verdadeira 'ode à dança' descortinando o cotidiano da São Paulo Companhia de Dança. A questão norteadora da investigação apoia-se na pergunta: de que forma e com que procedimentos Evaldo Mocarzel busca um devir coreográfico na elaboração/criação da linguagem de seu documentário sobre dança? Como procedimento metodológico parto do estudo sistemático da carta escrita por Mocarzel para a montadora Guta em sua última versão (2012) e da análise de excertos do objeto empírico da investigação. Conforme aponta Jacques Aumont em *As Teorias dos Cineastas* (2004:13), "um cineasta em seus momentos de teoria, continua sendo um cineasta antes de mais nada". É por este viés que pretendo conjugar os procedimentos expostos pelo cineasta em sua carta de montagem reflexiva em cotejamento direto à sua prática criativa cinematográfica.

A periferia do cinema periférico

Thuanny Vieira Silva

(UBI, Portugal)

-

Como conceito operacional e metodológico, o *cinema periférico* tem servido para abordar questões e fenômenos muito complexos de escalas diversas. Os multicêntricos cinematográficos sugerem consequentemente diversas interpretações, transformações, evoluções ou posições geográficas do cinema periférico. Como Stephanie Dennison (2013) reitera, os países, enquanto nacionalidades fílmicas, encontram-se na periferia do mercado global, que também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando a outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. Este trabalho tem como objetivo apresentar as variações dos conceitos de *cinema periférico* desde à sua aplicação na indústria global à periferia da periferia que resultará na análise do documentário *Raimunda – A Quebradeira de Coco*, de Marcelo Silva, produzido no Tocantins, estado que se encontra numa posição de periferia no contexto da cinematografia brasileira. A propósito do vértice produção-distribuição-exibição, e partindo do caso concreto do filme de Marcelo Silva, pretende-se ainda reflectir sobre a intervenção do Estado e das suas políticas públicas na democratização do acesso à informação e à cultura.

Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo

Susana Viegas

(UNL, Portugal/U. Deakin, Austrália)

Felipe Diniz

(UFRGS, Brasil)

-

Como chegar ao personagem-qualquer? Partindo da ideia de fabulação em Deleuze para uma breve reflexão sobre o duplo processo ontológico de devires e intensidades, evidenciamos a dimensão política e ética que o conceito ganha, apontando para a urgência de um registo que permite ao indivíduo devir 'o próprio', ficcionar a sua vida. Juntamente com a ideia de "auto-mise-en-scène" de um personagem, discutimos a formação desta singularidade e a necessidade da função fabuladora que liberta a ficção de um modelo de verdade que tem dominado todo um imaginário. Por outro lado, Agamben enxerga este qualquer como uma singularidade que "jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade". Desta forma, o indivíduo, em sua existência singular, vive submerso na complexidade das relações indistinguíveis entre a potência e o ato, e suas formas de ser e estar transitam constantemente através de um corpo verdadeiramente qualquer. Opera-se assim, no contexto de uma cinematografia brasileira contemporânea, personagens que experimentam a sensação de estarem expropriados de identidades e animados pela própria impropriedade. O que está em jogo é a exposição de histórias e personagens que se constituem pelas singularidades em potência e não por identidades acabadas. Neste sentido, como veremos com a análise de alguns filmes, o qualquer pode ser entendido não como ausência de pertencimento, mas como presença plena.

Potencialidades do *estranho* no documentário e na ficção: imagens de Mascaro e de Muylaert

Sandra Fischer

(UTP, Brasil)

A comunicação ocupa-se do documentário *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro; Brasil, 2009), e do longa ficcional *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert; Brasil, 2015). O objetivo é propor uma reflexão a respeito da dimensão ético/estética das imagens do estranho que se apresentam em ambos os filmes, e da potência subversiva que ali se aloja. Estranho que, de modo súbito e algo surreal, emerge em meio às sequências e instala-se no ambiente fílmico – ressemantizando o já visto, no caso do filme de Mascaro, e, no que se refere ao de Muylaert, anunciando porvires, redefinindo rumos diégéticos e subvertendo expectativas. Estranho, ressalte-se, na perspectiva em que o termo é definido, por Sigmund Freud, como a categoria do assustador que remete ao que é conhecido, familiar; e surreal, entenda-se, nos moldes de Luis Buñuel. Ambientados em cenários urbanos do Brasil contemporâneo, e colocando em cena figuras de pessoas/personagens aparentemente comuns, os dois filmes desenvolvem-se no espaço/tempo de cotidianidades cujo semblante exhibe a face ‘esquisita’ do ordinário, do banal; na medida em que desnudam o nonsense que rege, modaliza e regula rotinas, redes de relações sociais e o curso de determinados acontecimentos, desarranjam a ordenação do *status quo* e sediam a crítica e o debate sobre as condições de produção e funcionamento desses sistemas e suas concernentes implicações e desdobramentos; e provocam desconforto que incita e dá lugar a possibilidades de análise crítico-transformadora.

Narrativa como acontecimento no cinema pós-vídeo: uma análise do filme *Linha de Passe*

Cyntia Gomes Calhado

(PUC-SP/FIAM-FAAM, Brasil)

A estreita vinculação histórica do cinema à função narrativa representacional pode ser atribuída a sua característica técnica de imagem fotoquímica. Consistente, estável e realista, essa imagem favorece a reprodução mimética do visível, ideal para a manutenção do ilusionismo necessário ao processo narrativo. O surgimento do vídeo desestabiliza esta relação, já que a maleabilidade da imagem eletrônica faz dela mais suscetível às transformações e anamorfoses, estando mais próxima, portanto, da distorção, desintegração e abstração das formas e da instabilidade dos enunciados. Buscamos defender que o cinema pós-vídeo desconstrói uma relação ilusionista com a imagem, em que a narrativa representacional sustenta um determinado estatuto de realismo, e propõe uma experiência estética da narrativa como acontecimento, criando zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Para tanto, realizaremos uma leitura da narrativa audiovisual a partir do conceito de acontecimento, procurando oferecer nova visada para além de seus aspectos representacionais tradicionalmente enfocados. Utilizaremos como objeto da análise cenas do filme *Linha de Passe* (2008) de Walter Salles. Por meio de diálogos com autores como Gilles Deleuze, André Parente, Philippe Dubois, Arlindo Machado e Christine Mello, o presente estudo pretende demonstrar que a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem e o do espectador se identificam.

C

11 maio

16h30 — 18h15

Apropriação autoral, boas práticas e a ideia de mercado: os desafios dos produtores de conteúdo nos cinemas em português

Leandro Mendonça

(UFF, Brasil)

-

Tendo como base as reflexões dos pesquisadores Jorge Cruz e Paulo Cunha no texto “The Anthropological mode of production in cinemas in portuguese” sobre novas formas de exibição e circulação audiovisual na Guiné Bissau, a presente proposta tem o objetivo de tratar dos métodos de apropriação criativa e econômica nestes proto-mercados. A utilização de trechos ou íntegra de obras preexistentes sem os meios contratuais usuais e obedecendo apenas às necessidades da produção supõe diferentes formas de organização para a circulação das obras. A franja de contato entre estes espaços de exibição e mercados organizados com base na apropriação autoral não parece impor uma mudança de comportamento, e sim um tipo de insulação imposta pela diferença de meios e possibilidades de produção. É possível que seja necessário descrever tais modos de produção em profundidade para que se possa ver com detalhes a sua relação com os espaços onde a apropriação autoral está devidamente precificada dentro das obras. A permissão tácita não tem a capacidade de fazer desaparecer todos os problemas enfrentados pelos realizadores para conseguir organizar formas de remuneração no modo de produção em tela. Por outro lado, pode-se concluir que formas de circulação alternativas são essenciais esteticamente bem como quando pensamos na reprodução e na sustentabilidade destes modos de produção.

As contribuições oficiais para o desenvolvimento do cinema em Cabo Verde

Jorge Luiz Cruz

(UERJ, Brasil)

-

Cabo Verde é um país insular composto por dez ilhas, tem o português como língua oficial; conta com aproximadamente meio milhão de habitantes, e tem apenas duas salas para exibição regular de filmes em um *Shopping* na sua capital; três festivais de cinema e ações isoladas de outros espaços de exibição na Ilha de S. Vicente: o Cineclubes do Mindelo, com sessões semanais e o Cine Mindelo, que exhibe dois filmes por semana. A história do cinema em Cabo Verde, no entanto, apenas começa a ser escrita, mas as iniciativas oficiais já merecem ser estudadas, assim, neste trabalho, pretendemos analisar alguns documentos oficiais, desde a constituição da comissão *ad hoc* para controle da imprensa, rádio, televisão, teatro e cinema, de 25/06/1974, até a criação da Cinemateca/Fototeca Nacional, portaria 65, de 17/12/2015, e discutir questões relativas ao processo de constituição desta cinematografia e da sua circulação nos dias de hoje. Cabe ainda ressaltar que apesar de muitas críticas, disputas e ações discordantes, o audiovisual vem crescendo nos últimos anos em Cabo Verde, tanto através das citadas iniciativas governamentais, quanto do esforço de pessoas interessadas no audiovisual e também um grande número de jovens realizadores que, ligados à música, vem criando muitos videoclipes. Neste panorama e a partir destes documentos, então, pretendemos discutir algumas questões relativas ao processo de constituição desta cinematografia e da sua circulação neste espaço.

O cinema independente da Baixada Fluminense e sua transição entre dois (ou mais) mundos e a fabricação de si como experiência de inadequação

Liliane Leroux

(UERJ, Brasil)

A Baixada Fluminense, periferia urbana do estado do Rio de Janeiro, é local de múltiplas segregações: geográfica, social, económica e cultural. Apesar disto e sem contar com qualquer apoio institucional ou governamental, criou um circuito forte de produção audiovisual, co-promoção e auto valorização do lugar e de seus próprios filmes. Em mapeamento que realizei anteriormente pude levantar mais de 30 cineastas e 3 coletivos de cinema da Baixada, somando mais de uma centena de filmes. Suas produções circularam por 225 festivais dentro e fora do país, e já receberam diversas premiações. Para este painel, apresento um estudo etnográfico e visual das contra-imagens, das intervenções no espaço urbano e dos atos de palavra dos cineastas da Baixada. Tal composição institui uma cena que passa a ser um dispositivo a medir reiteradamente sua inscrição simbólica no mundo comum. Surge a partir daí uma outra forma de contestar séculos de uma periferia estigmatizada, diferente, por exemplo, da “periferia orgulho” presente fortemente no *Hip-hop* e em alguns grupos de cinema. Nestes casos, a afirmação de si surge e permanece no lugar onde sempre se esteve: o da periferia, o do pobre, o do favelado. Diferentemente da “periferia orgulho”, a cena de cinema que cresce desde os anos 2000 na Baixada Fluminense contesta o estigma pela própria experiência de inadequação. Uma desidentificação sempre incerta na transição entre dois (ou mais) mundos.

Figurações da pobreza na filmografia de Manoel de Oliveira

Adriana Martins

(UCP, Portugal)

Ao contrário do que alguma crítica da obra oliveiriana afirma, os pobres e a pobreza não são temas alheios à filmografia de Manoel de Oliveira, tendo, de resto, caracterizado de forma transversal a produção inicial do realizador, tal como é ilustrado por filmes como *Douro*, *Faina Fluvial*; *Aniki-Bobó*; *Acto da Primavera* e *A Caça*. As figurações da pobreza e a modelização dos pobres neste ciclo inicial são decisivas para configurar não só a dimensão política da filmografia oliveiriana (infelizmente, ainda pouco estudada) no que à escrita da nação no ecrã diz respeito, mas sobretudo o ethos de uma obra vasta e complexa. Neste trabalho, pretendo discutir, numa perspectiva comparada, as figurações da pobreza em 3 filmes: *Aniki-Bobó*; *A Caixa*; e *O Gebo e a Sombra*. O meu objetivo é demonstrar como, ao lançar mão de um topos comum, ou seja, o furto de um objeto cobiçado, a partir da remediação filmica de diferentes textos literários, Oliveira coloca os seus filmes em diálogo e convoca o espectador a refletir sobre as implicações da pobreza material e/ou espiritual na criação de certos mitos e na configuração ética de uma dada comunidade.

Akerman ao Sul de tudo: ensaio sobre a “objectiva indirecta livre” como imagem lateral

José Manuel Martins

(U. Évora, Portugal)

Em *Sud* – cuja actualidade política não cessa de crescer na história americana –, Akerman inventa um dispositivo intermedial inédito: uma sinergia câmara/automóvel que potencia o encaixe cinematográfico clássico desses dois aparelhos de mediação tecnológica da experiência, os quais, por um trabalho efectuado sobre o eixo temporal do plano, por assim dizer desaparecem agora um no outro para darem lugar à pura imagem, para além de qualquer radicação perceptivo-motora ou fenomenológica. Essa imobilização da imagem na imagem, ou em si própria, pode assumir a modalidade fixa – o tripé –, ou a modalidade cursiva – o automóvel –: em momento algum, porém, a imagem-imóvel (parada, ou em deslocação) cede às coisas. Tal plano-imagem permanece literal (o insuportável político da violência não é latente, imaginável ou metafórico, mas virtualmente imanente ao cristal deste presente e “desse” passado, indiscerníveis) e enfaticamente lateral: a sua superfície cola-se à superfície paralela do mundo (o automóvel nunca mira em frente) num único plano de imanência, sem a menor percepção perpendicular (nem frontal) da câmara, como olho ou janela, sobre a profundidade das coisas. Se uma câmara, kino-olho, pode co-responder a personagens ou entes como “[perspectivação] subjectiva indirecta livre” (Pasolini), uma imagem espelha um mundo (*Sud*) imanentemente, numa “objectiva indirecta livre”.

Jim Jarmusch e o cinema independente americano

Carlos Melo Ferreira

(ESAP, Portugal)

Jim Jarmusch é o nome mais destacado o actual cinema independente americano, com filmes sempre muito bons. Atendendo ao que a produção como independente implica, os seus filmes vêm mesmo assim preencher um espaço próprio e ocupam um lugar incontornável no cinema contemporâneo. Assumindo inicialmente a herança de Nicholas Ray, depois de *Sempre em Férias/Permanent Vacations* (1980) e *Para Além do Paraíso/Stranger than Paradise* (1984) empreendeu um percurso por diferentes abordagens e géneros. Na sua obra destacam-se *Vencidos pela Lei/Down by Law* (1986), *O Comboio Mistério/Mystery Train* (1989), *Noite na Terra/Night on Earth* (1991), *Homem Morto/Dead Man* (1995), *Ghost Dog – O Método do Samurai/Ghost Dog* (1999), ainda no século XX; *Broken Flowers – Flores Partidas/Broken Flowers* (2005), *Os Limites do Controlo/The Limits of Control* (2009), *Só os Amantes Sobrevivem/Only Lovers Left Alive* (2013), *Gimme Danger e Patterson* (2016). Num primeiro momento identificar-se-ão as linhas de força que atravessam a sua obra. Num segundo momento, interrogar-se-á o que significa “cinema independente” no seu caso. Num terceiro momento, ver-se-á que tipo de relações o seu cinema mantém com a arte contemporânea. Num quarto momento ver-se-á quais os outros cineastas contemporâneos de que ele poderá ser considerado próximo. Por último interrogar-se-á o seu lugar no cinema contemporâneo e definir-se-á a sua poética própria.

Claire Denis: música e transgressão pela sensação

Júlio Carlos Bezerra

(UFRJ, Brasil)

Fazer um filme, nas palavras de Claire Denis, é “mergulhar, através de uma construção estética, em uma dimensão mais profunda, mais misteriosa”. Seu cinema constitui-se e alimenta uma postura interrogativa que se mantém aquém do sim e do não. Esse é o seu delicioso mistério: referir-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo. Denis nos deixa à deriva, parte integrante de uma atmosfera, vivendo em um certo ritmo. Não é a toa que em suas entrevistas Denis divaga sobre suas relações com a música. A música está na caracterização dos personagens, na gênese das narrativas, no constante estado de intoxicação estética ao qual somos submetidos, no impulso irrefreável das imagens de serem absorvidas por aquilo que representam, no sensacionismo que marca o andamento dos filmes. O que se visa explorar nesta apresentação, por meio de entrevistas da cineasta e, sobretudo, sua variada relação com a música, é a restituição de um certo olhar primordial que apesar de ser capaz de identificar os termos, mostra-se ao mesmo tempo incapaz de separá-los por completo. A nossa ideia é nos determos em *O Intruso*, redescobrimo o potencial ontológico do cinema, o poder de infundir uma espécie de magia aos corpos e situações mais banais, de reencantar a realidade constituída em experiência cinematográfica. O nosso maior interesse é pensar a constituição de uma “abertura-às-coisas sem conceito”, uma espécie de transgressão da representação pela sensação.

■

Citadocs: do resgate da memória oral a um filme incerto

Daniel da Cruz Brandão

(IPCA/ESAP, Portugal)

Ana Clara Roberti

(UP, Portugal)

Na nossa comunicação iremos apresentar o Citadocs, um projeto coletivo que usa as narrativas audiovisuais — feitas por, para e sobre cidadãos —, como registo de comunidades historicamente enraizadas na cidade do Porto. O projeto foi desenvolvido em três *workshops* de curta duração, no âmbito do *Future Places - Media Lab for Citizenship*, entre 2014 e 2016. Na primeira edição, o projeto debruçou-se na Ilha da Bela Vista, bairro em processo de reabilitação urbana. O objetivo foi resgatar a memória oral. Em 2015, o foco do trabalho passou para um aglomerado de Ilhas, na rua de São Vítor. Dessa vez, houve a necessidade de facultar um conjunto de recomendações técnicas e processuais, num pré-guião, que facilitasse o trabalho dos participantes. Estas duas primeiras edições envolviam edição audiovisual, com o objetivo de finalizar curtas narrativas que pudessem contar uma das muitas possíveis histórias. Já nesta última edição a abordagem foi mais experimental. Propusemos aos participantes uma deriva pela cidade, explorando a câmera como uma extensão do próprio corpo, com o fim de pensar o território e o filme documental. Passamos então da ideia de realização de mini- documentários de resgate de memória oral, para a criação de um filme colaborativo, cuja narrativa será incerta, agora em processo de edição. Nesse sentido, pretendemos partilhar abordagens metodológicas e analisar resultados, de forma a recolher recomendações que possam contribuir para o futuro deste projeto.

A edição de imagem de conteúdos jornalísticos na SIC na era da convergência digital

Carlos Canelas

(UDI/IPG, Portugal)

Jorge Ferraz de Abreu

(CIC.Digital/UA, Portugal)

Jacinto Godinho

(CIC.Digital/UNL, Portugal)

-

Na presente comunicação, pretendemos expor algumas considerações sobre as práticas e rotinas profissionais da edição de imagem vigentes na redação central da SIC. Assim, metodologicamente, o campo de estudo é a mencionada redação, sediada em Carnaxide. Quanto aos métodos de recolha de dados foram usados a entrevista, o inquérito por questionário, 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: Alcides Vieira (diretor de informação); Domingos Ferreira (coordenador do setor da edição de imagem); Guilherme Lima (chefe do setor dos repórteres de imagem); Aristides Martins (ex-formador de jornalistas da SIC acerca do sistema de edição de vídeo *Sony ClipEdit*); Jorge Costa (editor de imagem e formador dos jornalista e dos editores de imagem da SIC sobre o sistema de edição de vídeo *Sony XPRi NS*) e Patrícia Moreira (jornalista e formadora dos jornalista da SIC acerca do sistema de edição de vídeo *Sony XPRi NS*). No que diz respeito ao método designado por inquérito por questionário, foram recolhidos 69 questionários, sendo que 41 foram respondidos por jornalistas, 15 por repórteres de imagem e 13 por editores de imagem. De forma a confirmar e/ou a complementar os dados obtidos pelas entrevistas e pela ministração dos questionários, recorreu-se à observação direta, visto que o investigador permaneceu algum tempo na redação, e à análise documental.

Cinebox da TVI24. Atualmente o único programa de informação cinematográfica na televisão portuguesa

Jaime Manuel Pires Lourenço & Filipa

Subtil

(ESCS-IPL, Portugal)

-

Estudos académicos recentes sobre a presença do tema da cultura nas primeiras páginas dos jornais portugueses durante a primeira década do século XXI revelam que o cinema é o segundo tema de cultura mais presente, logo a seguir à música. Este destaque que se verifica nos meios impressos não tem tido correspondência na televisão portuguesa. Para além da sua presença pontual nos espaços informativos dos canais generalistas e codificados, centrada em pequenas peças de divulgação dos principais sucessos de bilheteira, são praticamente inexistentes programas informativos e/ou de crítica dedicados a esta área da indústria cultural. Actualmente, a única excepção é o *Cinebox* da TVI24, programa semanal dedicado em exclusivo ao universo cinematográfico. A presença residual deste tipo de programação tem contribuído de certa forma para um alargado desinteresse dos estudos de televisão e cultura sobre esta realidade. Esta comunicação tem como principal objectivo contribuir para desbravar este campo de estudos, analisando em detalhe o programa *Cinebox* nas suas dimensões organizativa, estrutura do programa e conteúdos. A estratégia metodológica adoptada comportou dois tipos de técnicas de investigação: participação-observação e análise de conteúdo temática aos programas emitidos entre 21 de Novembro de 2015 e 19 Março de 2016. A principal conclusão que se retira é que o *Cinebox* é um programa com escassos recursos humanos, o que se repercute nas opções de agenda e na diminuta presença de conteúdos próprios. O programa está em larga medida dependente dos conteúdos disponibilizados pelos principais estúdios e distribuidoras internacionais.

Os percursos da manipulação no discurso do cine-jornal em *Cidadão Kane*

Rafaela Aparecida Pacheco Caetano
(UNIP, Brasil)

A proposta apresenta uma investigação sobre o discurso do cine-jornal *News on the March*, exibido no filme *Cidadão Kane* (1941). Tomando como ponto de partida uma breve reflexão acerca da narrativa jornalística, analisa-se o objeto sob duas perspectivas características do formato: o sensacionalismo e a fragmentação, respectivamente entendidos a partir de sua extrapolação do real (Angrimani, 1995) e como meio de trivialização da informação. O objetivo é compreender como são articulados por intermédio destes traços os mecanismos de manipulação em *News on the March* na narrativa e discurso fílmico, entendido aqui como imagem e texto. Para tal, apoiamo-nos na teoria sociocognitiva de Van Dijk (2010) sobre a manipulação e sua abordagem social, cognitiva e discursiva semiótica. O estudo do teórico serve como ferramenta de apoio à análise do fenômeno da manipulação e à detecção de seus procedimentos no filme, bem como à concepção do processo de reconstrução midiática da figura pública que se apresenta como questão norteadora da pesquisa. A proposta guia-se pela metodologia de análise fílmica de Aumont e Marie (2010), que permite, por sua liberdade de articulação, que a obra “fale por ela” e apresente as evidências a serem organizadas e relacionadas entre si de acordo com suas semelhanças e diferenças, viabilizando ao objeto apontar a direção das discussões e reflexões sem perder de vista o seu ponto referencial.

La construcción cinematográfica: la mirada de la puesta en escena y la plasmación visual

Alfonso Palazón Meseguer
(U. Rey Juan Carlos, Espanha)

¿Cómo pasar del análisis cinematográfico a cómo establecer los parámetros necesarios para una construcción espacio-temporal de la escena cinematográfica? Hablamos de puesta en escena, puesta en imágenes, puesta en cuadro; debemos superar estas divisiones y confluir estas divisiones en un entrelazado para construir un mismo terreno en dónde se pueda hablar de los problemas creativos de la construcción cinematográfica. El proceso de la creación cinematográfica se podría simplificar, en un sentido amplio, en desentrañar el camino desde la idea en papel hasta la proyección. Por tanto, esta tarea conecta con el trabajo de los procedimientos creativos que da lugar a una película. Trabajar en la puesta en escena cinematográfica desde esta perspectiva supone afrontar la creación fílmica como un trabajo de concreción espacio-temporal partiendo del significado del encuadre y su sentido en la fragmentación del plano. Cómo se construye la puesta en escena cinematográfica supone articular toda una serie de terrenos de reflexión que está más cerca de la estética que la propia teoría del cine; ya que la cuestión que se plantea es cómo nos enfrentamos al proceso creativo. En general, estas tareas inciden en aspectos artesanales y deja de lado todo un proceso previo de trabajo que realmente es la esencia para entender todo el sentido posterior de la creación cinematográfica.

Impedimentos da “Teoria dos Cineastas”

Manuela Penafria

(UBI, Portugal)

-

Por “impedimentos” entendo duas possibilidades: 1) o que impede a investigação científica de aderir à abordagem “teoria dos cineastas”? 2) quais são os impedimentos ou limites/delimitação desta abordagem? Não pretendo apresentar respostas definitivas mas, abordar estas questões tendo, também, como motivo de reflexão o que quer dizer “processo criativo” do cineasta.

Os conceitos de resistência e dissidência no cinema português

André Rui Graça

(U. College London, Reino Unido)

-

Esta comunicação debruça-se sobre a compreensão e desconstrução retórica de um discurso sobre o cinema português onde os conceitos de resistência e dissidência ocupam um lugar central. Estes conceitos, agora estabelecidos na historiografia e análise académica do cinema português, foram originários e sendo perfilhados por cineastas tão dispares como João Mário Grilo, João Botelho, António-Pedro Vasconcelos ou Miguel Gomes. O objectivo é aferir até que ponto estes conceitos, semelhantes mas não iguais, têm representado uma ética (ou se têm traduzido numa) e consubstanciam um aporte teórico. Este tema será abordado de acordo com o prisma metodológico da teoria dos cineastas, de forma captar e filtrar nas fontes a sua riqueza. Será, ainda, complementado com literatura contextualizante sobre o caso português.

■

A vida nas favelas do Rio de Janeiro: a representação da realidade nos documentários brasileiros sobre ‘aglomerados subnormais’

Lara Silva Fagundes & José Cavaleiro

Rodrigues

(ESCS-IPL, Portugal)

-

Partindo de um trabalho académico, a comunicação apresentada analisa dez documentários brasileiros produzidos entre 2010 e 2016 sobre as favelas da cidade do Rio de Janeiro, Brasil. O propósito do estudo foi identificar e investigar este tipo particular de produções audiovisuais nos últimos anos, para ver quais aspectos da realidade social e habitacional das favelas são representados nos filmes, recorrendo à análise de conteúdo para captar o modo como são retratadas estas zonas e os seus moradores e colocá-las em perspectiva com aquilo que são as dinâmicas socio-urbanísticas contemporâneas da sociedade brasileira. O embasamento teórico da investigação considera que os filmes do género documental, sobretudo os do chamado documentário social, estão geralmente comprometidos com uma exploração, ainda que parcial, da realidade, procurando expor histórias com relevância social, política ou cultural, seguindo nesta reflexão os contributos de autores como Grierson (1979), Nichols (2001), Aufderheide (2007) e Penafria (1999, 2001, 2005). Da análise realizada resulta que a actualidade das favelas, dominada pelo processo de ‘pacificação’ policial e o desenvolvimento do turismo, se constitui como tema maioritariamente presente e que as vozes locais tendem a ocupar um espaço crescente nestas produções, cujo sentido se afasta claramente das imagens e dos imaginários dramáticos, dos ‘aglomerados subnormais’ como lugares de tráfico e violência, transmitidos no passado.

O trauma da violência no documentário brasileiro

Gustavo Souza da Silva
(UNIP, Brasil)

A discussão sobre a abordagem de situações traumáticas pelo documentário apresenta basicamente dois eixos: o holocausto e os genocídios ocorridos durante o século XX. No Brasil, tal abordagem é ausente uma vez que não consta em sua história holocausto ou genocídio (este último, pelo menos oficialmente). Assim, como pensar o trauma no contexto brasileiro quando abordado pelo documentário? Que narrativas, representações e discursos em imagem e som geram tais situações traumáticas? Antes de responder a essas questões, vale ressaltar que a noção de trauma aqui adotada privilegia uma perspectiva cultural em detrimento da psicanalítica, em que pesa o deslocamento do sujeito da condição de enfermo para a de vítima. Assim, partiremos dos documentários *Atos dos Homens* (Kiko Goifman, 2005) e *Nas Terras do Bem-Virá* (Alexandre Rampazzo, 2006) em que o evento traumático é vivido na esfera coletiva. O primeiro tinha como projeto inicial retratar o cotidiano de quem mora na baixada fluminense (região metropolitana do Rio de Janeiro). Durante a realização do filme, ocorreu uma chacina que vitimou 30 pessoas, o que levou o diretor a deslocar o foco narrativo para esse episódio. O segundo revela o dia a dia de diversas famílias que convivem com ameaças e assassinatos devido à extração ilegal de madeira no estado do Pará. Por meio desses filmes, em que a violência assume um papel central, testaremos a hipótese da formação de uma possível comunidade do trauma.

Poéticas do ritmo cinematográfico: reflexões sobre Ventos de Agosto e Boi Neon

Rodrigo Oliva
(UNIPAR, Brasil)

O presente resumo apresenta as primeiras reflexões sobre um estudo que busca compreender questões estéticas e poéticas, a partir de observações sobre a composição do ritmo cinematográfico. Estas pontuações rítmicas cujas bases visuais e sonoras são articuladas, possibilitam criações e recriações que traduzem estilos para o tratamento da direção fílmica. O centro desta reflexão são os filmes *Ventos de Agosto* (2014) e *Boi Neon* (2015), ambos dirigidos pelo cineasta brasileiro Gabriel Mascaro. O aporte teórico desta reflexão resgata dois estudos clássicos de composição rítmica cinematográfica: Eisenstein e Epstein. Um outro aspecto destacado é a observação de como a construção de poéticas rítmicas influenciam pontuações na narrativa cinematográfica. A partir de análise de cenas dos filmes, objetos deste estudo, verifica-se articulações de ordem narrativa que serão discutidas como suturas, cujas marcações desarticulam a tessitura do tempo e espaço fílmico. Esse tipo de arranjo de imagem e som denotam um cinema com arranjos poéticos e estéticos cujos efeitos despontam filmes com características líricas, o que evidencia um pensamento sobre a materialidade do ritmo cinematográfico.

D

12 maio

9h30 — 11h15

Entre os direitos autorais e liberdade criativa: os desafios dos documentaristas

Allan Rocha de Souza & Alexandre de Serpa Pinto Fairbanks

(UFRJ, Brasil)

As produções que utilizam, na sua criação, trechos ou íntegra de obras preexistentes, enfrentam necessariamente a questão dos direitos autorais. Quer seja para identificar se a obra é ou não protegida; se está ou não em domínio público; para saber se o uso a ser feito se enquadra dentro as limitações aos direitos autorais; caso em que não haveria necessidade nem de autorização nem de pagamento; ou se, ainda, deve ser obtida autorização do titular. Os documentários são particularmente afetados pela necessidade de uso de obras preexistentes e, em razão dos custos que implicam, pela discussão sobre a fronteira entre a exclusividade autoral e a extensão do acesso, representada pelos usos livres, com consequências para a liberdade criativa. Mesmo quando permitidos legalmente, a incerteza do alcance destes usos afetam, na prática, o próprio processo criativo, pela possibilidade de enfrentamento de processos judiciais ou responsabilização patrimonial. O trabalho analisa a situação no Brasil na busca de parâmetros a que possam recorrer os criadores e produtores de audiovisual no exercício de suas atividades, sejam elas desenvolvidas em nível profissional ou não. Almeja também averiguar a possibilidade de projeção destes parâmetros aos demais países de língua portuguesa.

Diferença e Identidade no cinema moçambicano

Ana Cristina Pereira & Rosa Cabecinhas (CECS-UM, Portugal)

Em Moçambique a crise no Instituto Nacional de Cinema (INC) criado em 1976 que se arrastava desde o início dos anos 90, conduziu à sua extinção e à criação do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC) com novas regras para a produção audiovisual plasmadas no Decreto 41/2000, publicado a 31 de outubro. Como consequências do desinvestimento estatal na produção e distribuição de cinema e na formação de jovens cineastas, este setor fica dependente do financiamento internacional, a distribuição dos filmes torna-se muito deficiente, e cresce um sentimento generalizado, por parte dos que fazem cinema, de que o futuro é muito difícil ou inexistente. Conversámos com cineastas moçambicanos sobre os seus percursos, as relações com as instituições de financiamento e de poder e também os meta discursos relativamente ao cinema propriamente dito. Mostrámos o *Jardim do Outro Homem* (2006) de Sol de Carvalho, *O Último Voo do Flamingo* (2011) de João Ribeiro e *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo a públicos em diferentes contextos socioculturais em Maputo para tentar perceber a forma como se relacionam com as imagens do cinema moçambicano contemporâneo. Através de uma prática de análise crítica discursiva o presente trabalho procura articular estas diferentes esferas (produção/obra/recepção) e desvelar a forma como se relacionam e se potenciam entre si, almejando compreender como o cinema em Moçambique participa na construção identitária da “moçambicanidade”.

A dimensão transnacional do cinema luso-brasileiro no espaço ibermídia

Helyenay Souza Araujo

(UERJ/UAlg, Brasil/Portugal)

-

Esta proposta pretende apresentar uma discussão do tipo histórico conceitual sobre determinadas condições que permitiram a construção de um *corpus* fílmico em um contexto específico: o cinema luso-brasileiro no IBERMÉDIA. A partir da constatação de que alterações na geopolítica mundial, nas dinâmicas dos fluxos econômicos e dos intercâmbios culturais, sobretudo a partir dos anos 1980, permitiram a expansão de determinados modos de produção e provocaram uma mudança no paradigma dos cinemas nacionais em direção às noções de cinemas transnacionais, cinemas pós-nacionais, pós-coloniais, entre outros, pretendemos refletir como esses conceitos podem se tornar operatórios para situar o nosso objeto de estudo no campo dos estudos de cinema, fazendo uma revisão crítica de um estado da arte. O objetivo geral é, sobretudo, tentar acrescentar uma contribuição aos estudos e pesquisas que visam reposicionar os cinemas luso-falantes nas redes audiovisuais contemporâneas, lançando luz para as aproximações positivas em torno dos cinemas de língua portuguesa.

Entre a peça e o filme da peça, como o documentário revela a obra de Alberto Carneiro e vice-versa

Luísa Mendes Tavares

(UERJ, Brasil)

-

A comunicação discute a relação entre a produção de Alberto Carneiro, artista português contemporâneo, e o documentário produzido sobre ele por Catarina Rosendo e Olga Ramos, Dificilmente o que habita perto da origem abandona o lugar. A ideia é pensar o esquema: artista — obra — arte — documentário — realizadoras. Como o trabalho de arte se revela através do documentário? Como uma obra construída sobre outra obra se efetua? Quais as características presentes no percurso de Alberto Carneiro são desenvolvidas esteticamente pelas realizadoras no filme? O documentário se desenvolve a partir da peça O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente, de 1968. Durante o filme, a relação do artista com a instalação aciona a narração de sua trajetória, que enfatiza o desenho do seu percurso. Neste desenvolvimento criativo, as anamneses são pontos de partidas para a criação, na qual a sua unidade é construída a partir da relação corpo e natureza. No documentário, os planos detalhes da construção das esculturas/instalações, enfatizando a mão interferindo na peça, são intercalados com planos aéreos de florestas e paisagens agrícolas, lugares pertinentes para a concepção dos objetos. Em um plano geral, Alberto Carneiro é confrontado com O canavial, como se houvesse a constituição do artista através da obra, recuperando seu lugar e revelando a si mesmo. Entre os sons do filme estão músicas instrumentais, o silêncio e a narração em off do próprio a falar do seu traçado. Cada detalhe do documentário revela uma dimensão da produção do artista, e o modo como as obras são aprendidas no filme, o constituem como um trabalho autônomo.

A paisagem dos sentimentos em O Deserto Vermelho de Michelangelo Antonioni

Federico Pierotti

(UNIFI, Itália)

O Deserto Vermelho (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964) representa um ambiente social que passou por mudanças profundas: o fenómeno da industrialização e o nascimento do consumismo em Itália. Estas rápidas modificações, que reflectem a aceleração do desenvolvimento económico e social da Itália dos anos sessenta, deixam uma marca profunda nas paisagens naturais e urbanas, assim como nos espaços da vida social e privada (ambientes de trabalho, habitações, etc.). Neste sentido, os lugares mostrados no filme são paisagens da crise, na medida em que abrem uma reflexão crítica sobre a relação entre homem e mundo em um novo universo industrializado e comercializado. Por um lado, as novas paisagens da modernidade parecem concebidas para racionalizar os comportamentos e as sensações dos indivíduos, com base em princípios de economia e redução do esforço. Por outro lado, esta crise encarna-se na personagem de Giuliana, a protagonista do filme. A neurose de que ela sofre depois de uma tentativa de suicídio reflecte no filme a condição pós-traumática da sociedade ocidental, caracterizada por aporias e contradições que as novas paisagens industriais tornam visíveis.

Os EUA segundo D. Hopper e J. Benning: caminhos, liberdades e ruínas

Filipa Rosário

(CEC-UL, Portugal)

Easy Rider é realizado por Dennis Hopper em 1969 e é o título do remake deste filme que James Benning realiza em 2012. A natureza do cinema de Benning permite, por via do tempo — da duração —, que o espectador contemple e reflecta sobre o espaço, sendo que a amplitude polissémica da dimensão espacial no contexto da obra deste realizador integra as esferas do privado e do público, da memória e da História, da paisagem natural e (pós-) industrial (Álvarez, 2015: 46). Nesta apresentação, tenciono analisar a leitura que Benning faz do road movie de Hopper, por norma considerado o filme que inaugura o género cinematográfico, género este que nasce de uma fissura histórica concreta, se consolida enquanto símbolo e expressão da contra-cultura norte-americana dos anos 60 e evolui no tempo de forma mais existencial do que política (Rosário, 2010). Serão sobretudo levados em consideração o discurso de ambos os filmes sobre os tempos históricos em que se inserem, a forma como Benning assimila e comenta a ideologia política panfletária e vazia no filme de Hopper e, por fim, a articulação retórica entre a ideia de ruína nas duas obras.

Paisagens críticas em *O Manuscrito Perdido e Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, de José Barahona

William Pianco dos Santos

(UALg, Portugal)

O Manuscrito Perdido (2010) narra a procura de José Barahona pelo manuscrito redigido por Fradique Mendes, personagem fictício criado por Eça de Queirós no século XIX. Ao empreender a rota traçada pelo personagem investigado (Bahia-Rio de Janeiro), o filme reflete sobre as origens da sociedade brasileira e a herança colonizadora de Portugal, sempre atento a uma temática central: a luta pela terra e o paradigma da sobrevivência cultural dos povos nativos no Brasil. *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2015), adaptado do romance homônimo de Luiz Ruffato, conta a história de Sérgio, brasileiro que, depois de frustrações pessoais e profissionais, decide emigrar para Lisboa em busca de novas oportunidades de emprego e melhores condições de vida. Ao se deparar com o cotidiano na capital portuguesa, o protagonista é confrontado com as diferenças culturais e os desafios de se estar em uma terra estrangeira. A partir desses títulos — ambos relacionados com estratégias narrativas e temáticas similares: cinema e literatura; ficção e documentário; viagens e fugas —, debatarei como diferentes noções de “crise”, e suas respectivas paisagens, são aproveitadas pelo cineasta no âmbito das relações históricas e culturais entre Portugal e Brasil. Lançarei mão dos conceitos de “transculturalização” e “multiculturalismo policêntrico” para avaliar: (1) as marcas da colonização portuguesa revisitada em solo brasileiro e (2) as consequências da globalização econômica contemporânea em solo português.

Rostos e Paisagens da Austeridade em *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes

Iván Villarmeá Álvarez

(USC, Espanha/CEC-UL, Portugal)

A representação da crise económica actual no cinema português experimentou até agora três fases: uma primeira de ausência, durante a que a crise só aparece de forma latente; uma segunda de presença, quando a crise guia ou ocupa o fundo dos relatos; e uma terceira de omnipresença, na que a crise é o motor criativo dos próprios filmes. Dentro desta última etapa, o tríptico *As Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015) salienta pela sua ambição e complexidade como a contribuição portuguesa mais importante ao chamado ‘cinema da austeridade’. Neste filme, composto pelos volumes *O Inquieto*, *O Desolado* e *O Encantado*, o cineasta Miguel Gomes utiliza a estrutura da obra literária homónima para dar unidade a uma série de histórias inspiradas em factos reais que reflectem a situação social de Portugal entre os anos 2011 e 2014, quando a sua economia esteve intervida pela troika. Os seus protagonistas são pessoas de distintas origens e camadas sociais que sofrem as consequências das políticas de austeridade impostas pelo governo e pelos seus credores. Os espaços onde decorrem as suas histórias funcionam, por sua vez, como alegorias paisagísticas do momento que se quer retratar, como acontece especialmente na história “Os Donos de Dixie”. O objectivo desta comunicação é, portanto, analisar as estratégias narrativas e de encenação utilizadas pelo cineasta para representar estes rostos e paisagens — os rostos e paisagens da crise — atendendo sobretudo à dimensão espacial desta representação.

“O fotográfico”, em Abbas Kiarostami

Antonio Pacca Fatorelli

(ECO-UFRJ, Brasil)

-

Nessa comunicação problematizaremos, a partir de *Five*, o filme mais fotográfico de Kiarostami, as relações, de proximidade e de afastamento, entre o cinema e a fotografia. Após realizar *Ten*, um longa metragem com apenas dois enquadramentos, Abbas Kiarostami colocou-se o desafio de rodar um novo filme com apenas um único ponto de vista. *Five Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu*, de 2002/2003, é o resultado desse projeto minimalista. O emprego de um único ponto de vista e de longos planos tem para Kiarostami a finalidade de proporcionar uma temporalidade distendida, no curso da qual os acontecimentos do mundo, nas suas pequenas manifestações, ocupam o lugar de protagonistas dessas narrativas mínimas que a natureza, talvez mais do que qualquer outro objeto ou qualquer recurso verbal, pode expressar. Dar voz à natureza, apreender suas tendências latentes, auscultar o murmúrio do universo, esses parecem ser os propósitos desse olhar prolongado. Um olhar que demanda tempo, que se processa no decurso de uma duração, solicitando uma percepção atenta às pequenas mudanças. As narrativas mínimas, os enredos fracos, a ausência de clímax, a inexistência de um trabalho de direção coercitivo, o emprego de equipamentos portáteis, a opção pela câmera fixa, procedimentos recorrentes em *Five*, apresentam-se oportunos para o estabelecimento de inúmeras aproximações com a temporalidade e com os recursos mobilizados pela fotografia.

Contaminações urbanas: as outras artes como fora de campo do cinema moderno português

Rita Bastos

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

-

Sob a influência dos códigos internacionais os finais da década de 1950 afirmam-se mais vibrantes e manifestamente mais libertos de amarras, traduzindo-se na profusão dos materiais e na integração das três artes (arquitetura, pintura, escultura) na cidade, contribuindo para a formalização da obra total (Bloco de Edifícios na Avenida Infante Santo). Esta nova consciência e mudança de mentalidade repercute-se como um todo no ambiente global da própria cidade — onde o design comporta a função de disciplina modeladora de objetos, espaços e ambientes, e onde a decoração se estende aos estabelecimentos comerciais (Loja Rampa e Snack-Bar Pique-Nique) pontuando de forma decisiva o ambiente cultural no país — não se encerrando em contaminações nos espaços, mas também, e muito, na própria conceção de artista moderno como aquele que desenvolve uma atividade plurifacetada e multidisciplinar. Por isso falar do cinema moderno português é também falar do reflexo de um tempo que se perpétua dentro e fora de campo. Este é o tempo de rutura com o passado, de transgredir as regras estabelecidas e da capacidade do cinema de encetar um diálogo aberto com as restantes artes potenciando a sua capacidade de sustentar o ar do tempo. Nesse sentido o objetivo desta comunicação será o de envolver o cinema em profundidade com as restantes artes revelando contaminações e cadências interiorizadas na cultura portuguesa, permitindo dessa forma um olhar renovado sobre a sua relação com a cultura urbana.

Vinte e quatro pinceladas por segundo? Cinema, pintura e Van Gogh

Anabela Dinis Branco de Oliveira

(UTAD/ Labcom.IFP-UBI, Portugal)

Vinte e quatro pinceladas por segundo? Cinema, Pintura e Van Gogh Como é que o cineasta, na construção de um olhar sobre a pintura, mantém a identidade do próprio cinema? Como é que o cinema filma a relação do criador com a sua obra? Como são filmáveis a memória estética e o processo da liberdade criativa? Consegue, através das suas opções filmicas, transcrever e interpretar as aventuras criativas do pintor? E quais são os conceitos analisados pela receção crítica desses projetos? Têm em conta a especificidade dos códigos cinematográficos? Comparam o que não é comparável ou estabelecem percursos criativos centrados nas incontornáveis diferenças entre elas? Definem hierarquias e juízos de valor ou protagonizam um percurso dialógico? Esta comunicação pretende responder a estas questões tendo como corpus analítico a representação da obra de Van Gogh no cinema e a receção crítica dessa mesma produção fílmica. Às abordagens filmicas de Alain Resnais, Vincent Minelli, Robert Altman, Akira Kurosawa, Maurice Pialat, Andrew Hutton, Jonny Campbell, Paul Cox, Alexander Barnett, Chris Durlacher, François Bertrand, Dorota Kobiela e Hugh Welchman juntar-se-ão os estudos de João Mário Grilo, Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Alain Cohen, François Albera, François Jost e Luc Vanchéri. Cinema e pintura procuram, nesta análise, a possibilidade de um percurso identitário e a obtenção daquilo que João Mário Grilo considera a “essência do não citável” na luta por um objetivo – “resgatar a aura”.

A poesia nas imagens e as imagens na poesia

Nélson Araújo

(CEAA-ESAP, Portugal)

Alberto Seixas Santos no seu texto/manifesto “Uma certa tendência do cinema português” sinaliza uma esfera de gravitação entre a imagem e a poesia, assumindo um excedente artístico que provém da dialogia entre as duas manifestações artísticas. As possibilidades de encontro cinema/poesia revelam-se um campo nutritivo para os estudos fílmicos, particularmente para as relações do cinema com as outras artes. Neste âmbito, propomos uma extração fílmica que exteriorize o relevo plástico destas conexões, convocando, nesta operacionalização, os escritos e os filmes de Jean Epstein e Pier Paolo Pasolini.



Eisenstein e a técnica interior do ator

Sabrina Tozatti Greve

(USP, Brasil)

-

As reflexões sobre as influências de Eisenstein em relação ao trabalho do ator, para além do conceito da Biomecânica, focam sobretudo no trabalho da *commedia dell'Arte* (premissa importante para o conceito de tipagem, por exemplo), do teatro Kabuki, do teatro de Grand-Guignol, da sua experiência com a FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico), do circo, do *music-hall* e do teatro simbolista, referências estas também de seu mestre Meyerhold. Todas essas influências serviram de base para a encenação de seu primeiro espetáculo como diretor teatral e impulsionaram a publicação do manifesto *Montagem de Atrações*, seu pilar teórico em muitos aspectos. Porém, em *O Sentido do Filme*, seu primeiro livro publicado, Eisenstein relaciona o exercício da imaginação com os princípios da montagem através da “técnica interior do ator”, por ele denominada. É curioso observar o destaque que Eisenstein dá ao trabalho da imaginação, uma vez que é um processo interno, totalmente antagônico ao trabalho da Biomecânica, e é uma das matrizes da teoria de Stanislavski. E ele ainda acrescenta que “as técnicas do ator e do diretor são, [...], indistinguíveis, a partir do momento em que o diretor, neste processo, é também, numa certa medida, um ator.” Este trabalho pretende resgatar a técnica interior do ator, que tem como princípio a relação do processo imaginário do ator com elementos da montagem e como esta técnica pode ser aplicada tanto no trabalho do ator como do diretor.

As criações narrativas de Valêncio Xavier

Regina Celia da Cruz

(UTP, Brasil)

-

Esta comunicação apresenta-se como parte da pesquisa de doutoramento — intitulada inicialmente *A luz do seu olhar* —, que começou em 2015 no PPGCOM da Universidade Tuiuti do Paraná. O cinema de Valêncio Xavier (1933-2008) — que também escreveu sobre o cinema paranaense — apresenta produção cinematográfica nas décadas de 1970, 80 e 90. Neste recorte buscamos investigar o filme *Os Onze de Curitiba Todos Nós* (1995) que traz alguns elementos para um diálogo com a teoria dos cineastas. Através de sua narrativa, o cineasta incorpora imagens, sons, cenário, a lembrança aos depoimentos construindo um discurso coletivo do vivido por professores presos durante uma semana numa delegacia da Polícia Federal sob a acusação de que estariam ensinando marxismo para crianças de 1 a 6 anos. Essa tensão se mostra na concepção de um filme que humaniza seus protagonistas resgatando o vivido através de relatos que, distanciados quase 20 anos dos fatos, produz certa ironia nos depoimentos trazendo densidade e poesia para a tela. O resultado apresenta um filme que nos coloca questões e momentos políticos importantes para o país, entendendo que a produção foi bastante econômica numa única locação e na descrição dos entrevistados pode-se imaginar os lugares onde estiveram pela riqueza dos detalhes e a contribuição da montagem. Xavier comentando sobre seus filmes: “é uma reflexão. Não procuro chegar à conclusão nenhuma, mas sinto necessidade de registrar tudo isso.” O ato criativo do cineasta permite investigar o pensamento do artista como produção de teoria em seu processo de criação cinematográfica. Sua obra dedicada ao cinema teve a participação outros cineastas brasileiros e das equipes revelando uma produção coletiva.

Paixão e palavra no cinema de Carl Th. Dreyer

Maria do Rosário Lupi Bello

(UAb/CECC, Portugal)

É David Bordwell quem afirma: “an artist opens up a field of problems, launches a theoretical excursion into some possibilities”. Na forma depurada, consistente e unitária do seu cinema, Carl Th. Dreyer revela-se um artista particularmente desafiador e sugestivo, levantando problemas que continuam, directa ou indirectamente, a gerar discussão e a constituir pontos de reflexão teórica ou de experimentação prática. Esta comunicação propõe-se lidar com algumas dessas questões, nomeadamente: o conceito de “realismo psicológico” defendido pelo cineasta e a sua relação com o valor da abstracção como objectivo e ideal cinematográfico; o contraste entre a vertente abstracta da imagem cinematográfica e a sua dimensão corporal; o tratamento do tempo enquanto durêe e o lugar do plano fixo numa estética da lentidão; a problemática da relação entre teatralidade e imagem em movimento e o peso da palavra nesse cruzamento. Nesta investigação norteiam-nos os princípios defendidos por um cineasta que adjectiva a sua arte de “única grande paixão” e serve-nos de fio condutor, na leitura da globalidade da sua obra, o filme *A Palavra*, que parece condensar, de forma particularmente eficiente e feliz, o essencial do seu credo artístico.

Éric Rohmer: filmes e teoria

Alexandre Rafael Garcia

(FAE/UNESPAR, Brasil)

Antes de se firmar como cineasta, o francês Éric Rohmer (1920-2010) foi crítico de cinema na revista *Cahiers du cinéma*, nas décadas de 1950 e 1960. Rohmer se afastou da revista em 1963 e dedicou-se profissionalmente à produção cinematográfica até o ano de sua morte, mas sem nunca abandonar a reflexão teórica sobre seus filmes, evidenciada por meio de entrevistas e textos próprios. Este trabalho propõe uma análise das teorias do pensador Éric Rohmer em paralelo com uma análise geral dos seus filmes. A partir da análise fílmica, atendo-se à narrativa, à encenação e aos modos de produção, constata-se como a sua teoria reflete esteticamente em seus filmes. Rohmer se concentra nas questões morais e nas relações sentimentais dos seus personagens, evidenciando um cinema fortemente objetivado e de transparência. O diretor emprega a construção de uma rigorosa estrutura narrativa ficcional, combinada com uma abordagem realista do espaço, da trama e das atuações. Quando analisados os textos de Rohmer, datados a partir de 1948, é possível perceber que o diretor precisou criar condições produtivas e estéticas para dar uma forma cinematográfica original às suas teorias que inicialmente eram aplicadas aos filmes de outros. O seu objetivo, afinal, é produzir obras que levam o espectador a sentir o que ele chama de o “gosto da beleza” — para ele, a grande missão das artes. Este trabalho propõe dez pontos-chaves para a compreensão da poética de Éric Rohmer.



Pedagogia nas artes: o que caracteriza um/a docente de cinema?

Ana Catarina Pereira

(Labcom.IFP-UBI, Portugal)

É uma dúvida com a qual, creio, muitos docentes se debatem frequentemente: o que torna um Professor de Cinema num bom Professor de Cinema? Obliterando a subjectividade da adjectivação, acredito que este seja o objectivo pessoal de cada académico ou profissional que abraçou a carreira do ensino. Não obstante, a indefinição ou o constante debate em torno de conceitos como Arte, Cinema, Novos Media, História, Cânone, Experimentalismo, Utopia ou mesmo Liberdade, frequentemente associados às escolas de ensino artístico, suscitam a dúvida. Como definir os melhores programas das unidades curriculares que nos são atribuídas? Como estabelecer os critérios de avaliação? Como corresponder às expectativas de todo um corpo docente que considera uma imensa variedade de temáticas como fundamentais para o conhecimento e desenvolvimento de alunos do primeiro ciclo do ensino superior? Como manter o interesse de turmas de dezenas de alunos, com influências cinematográficas tão distintas como Godard e Kubrick, Wong Kar Wai e Scorsese, cinema iraniano e documentário ecológico ou, mais frequentemente, *Mr. Robot* e *Game of Thrones*? Como gerir tão distintas inquietudes artísticas ou indecisas? Mais do que uma prescrição, o que se manifesta aqui é uma aporia e a instigação de uma reflexão, com base em autores da pedagogia crítica, mas também estudiosos do conceito “Arte”, como Gumbrecht, Heidegger, Jacques Rancière, Pevsner ou Giroux.

Um modelo pedagógico para a desconstrução de imagens em movimento em ambientes virtuais de aprendizagem e o seu impacto no autoconceito de estudantes de pós-graduação

J. António Moreira

(CEIS20-UC/UAAb, Portugal)

A vertiginosa evolução das tecnologias digitais e o advento da Internet propiciaram o surgimento de uma sociedade em rede e de novos paradigmas, modelos, processos de comunicação educacional e novos cenários de aprendizagem. É precisamente um desses modelos -modelo pedagógico virtual para a desconstrução de imagens em movimento- que pretendemos analisar, descrevendo o seu impacto no autoconceito académico de vinte e quatro estudantes de pós-graduação, a partir da análise qualitativa das suas próprias percepções e narrativas. Os resultados mostram que estes ambientes, cujo desenho está ancorado nos princípios do socioconstrutivismo, da aprendizagem colaborativa, da autonomia, da flexibilidade e da interacção, podem ter efeitos muito positivos no autoconceito académico dos estudantes do ensino superior nas diferentes dimensões consideradas: Motivação, Orientação para a tarefa, Confiança nas suas próprias Capacidades e Relação com os Colegas. As implicações dos resultados do estudo são discutidas não apenas do ponto de vista da intervenção prática, mas também em termos de investigação futura.

Uma prática decisiva: a crítica de cinema e a questão do valor

Sérgio Dias Branco

(IFILNOVA-UNL/UC, Portugal)

-

Qual o papel do valor na crítica de cinema? A resposta que proponho estrutura-se em torno de dois tópicos. O primeiro é a distinção entre avaliação e valorização. O segundo é a especificação do que podemos valorizar num filme. Da origem grega da palavra “crítica” a Walter Benjamin, passando por Friedrich Schlegel, recolhemos a noção de que a crítica pode ser vista como uma prática decisiva, uma prática através da qual decidimos o nosso entendimento da arte através da reflexão sobre uma determinada obra de arte. Consequentemente, a relação entre crítica e julgamento terá menos a ver com sentenciar e mais a ver com apreciar, menos a ver com avaliação (determinar o valor) e mais a ver com valorização (dar valor). Neste sentido, tal como Chris Fujiwara sugere, a crítica pode ser definida simplesmente como uma apreciação argumentada do valor de uma obra, por exemplo, um filme. Valorizar significa qualificar o valor. Estas distinções e definições serão confrontadas de modo produtivo com as ideias do filósofo Noël Carroll e dos estudiosos de cinema Alex Clayton e Andrew Klevan. A arte fornece aspectos que podem ser valorizados para além de sua função estética, que muitas vezes é abstraída de outras funções possíveis (epistémicas, emocionais, políticas, entre outras). Na verdade, a crítica liga o crítico ao artista, não apenas como agentes criativos e complementares em diálogo, como Oscar Wilde e Stanley Cavell indicam, mas principalmente na teia social.

A escola no cinema: crise e representações em três filmes

Luiza Pereira Monteiro & José da Silva Ribeiro

(UEG, Brasil)

-

Entre os Muros da Escola (França, 2008), *Numa Escola em Havana* (Cuba, 2014), *Pro dia Nascer feliz* (Brasil 2006), são três filmes (ficções e documentário) que de formas diferentes abordam o mundo juvenil e a instituição escolar em países social, económica e politicamente diferenciados. Os mesmos retratam a vida de crianças e jovens escolares e suas relações conflituosas com a instituição educativa. De um lado educadores insatisfeitos com as dinâmicas de resistência dos alunos e do outro, alunos que não se veem atendidos nas suas necessidades objetivas e subjetivas. Ocorrências que os levam a representar a escola como um espaço enfadonho e separado da vida. Situações que muitos outros filmes abordam apontando para o hiato entre a escola e as dinâmicas da vida contemporânea. Procuraremos fazer uma análise comparativa da construção da narrativa, da sua crítica genética e ver como estes filmes nos revelam o mudo juvenil, os professores e os sistemas económico político e social que enquadram os sistemas escolares, considerando a inseparabilidade da construção temática e da forma do filme (Aumont; Marie, 2004). A ideia de representação no cinema corrobora para que a realidade se apresente na forma de ficção e a ficção como efeito de realidade no espectador, e constituinte do filme como obra de arte independente. A representação “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (Hall, 2016: 31).

E

12 maio

11h30 — 13h15

Responsabilidade civil, as empresas e os produtores de audiovisual

Patrícia de Serpa Pinto & Vitor de Azevedo Almeida Júnior

(UFRRJ, Brasil)

Os produtores de audiovisual são os responsáveis jurídicos e financeiros pela produção e, em contrapartida, têm em seu favor a presunção de titularidade dos direitos patrimoniais sobre a obra resultante. Sejam exclusivamente ou não aos produtores, são exemplos de fatos e atos imputáveis plágio; uso indevido de obras preexistentes; danos à imagem, voz ou reputação alheia; falta de pagamento de fornecedores, funcionários ou contratados; ausência de contratos de transferência de direitos autorais para os casos necessários; etc. Quaisquer acusações de irregularidades podem ser direcionadas aos produtores, sejam estas entidades empresariais personificadas, não personificadas ou pessoas físicas. Entendemos ser de fundamental importância tanto para os criadores como para os produtores, especialmente aqueles que desenvolvem obras audiovisuais sem suporte jurídico prévio, compreender a extensão da responsabilidade nos diferentes casos. Com o intuito de explicitar os contornos da responsabilidade civil dos produtores de obras audiovisuais, empresariais ou pessoas físicas, profissionais ou não, usando como exemplo o caso Brasileiro, a fim de que possam avaliar os riscos envolvidos e identificarem possíveis adequações do processo de criação e produção, é que este trabalho é desenvolvido. Ademais, intenta-se também projetar as soluções aos demais países de língua portuguesa.

Cinema e Dança: o olhar do crítico

Jaques Corseuil

Beatriz Cerbino

(UFF, Brasil)

Inácio Corseuil Filho, ou Jaques Corseuil, nome artístico que adotou e com o qual se tornou conhecido no Brasil, foi um dos mais importantes e ativos críticos de dança do país durante as décadas de 1940 e 1960. Com uma extensa produção expôs de maneira clara um pensamento legitimador sobre a dança apresentada nos principais palcos da cidade do Rio de Janeiro. É importante observar como, para ele, a dança era o ponto de partida e chegada de sua observação e produção textual. O desempenho dos bailarinos e a coreografia não estavam a serviço da partitura musical ou da cenografia, como acontecia nos textos dos demais críticos; para ele, era a dança que determinava sua perspectiva crítica. Isto é, seus textos são importantes fontes para o entendimento da dança que se fazia no Rio de Janeiro, em especial nesta comunicação as críticas que fez sobre filmes em que a dança era parte expressiva de seus roteiros. Ao explicitar suas escolhas, Corseuil estabeleceu o que deveria ser lembrado, reafirmando com isso seu projeto de dança a ser desenvolvido no Brasil. São, portanto, fontes fundamentais para se questionar o discurso construído sobre a dança de um determinado período, de um dado lugar. Para além de descrições, as críticas produzidas nos informam das opções políticas e estéticas concretizadas no corpo. Os estudos sobre memória, como o passado é experimentado no presente, mais uma vez, foram um importante referencial teórico para a pesquisa.

Expropriando a(s) terra(s) de Quilombos: os impactos da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA) sobre as comunidades quilombolas de Alcântara, Maranhão

Leonardo Leal Chaves
(UEMA, Brasil)

A proposta de comunicação em tela tem como objeto de análise o documentário intitulado *Terra de Quilombos: Uma Dívida Histórica*, produzido no ano de 2004, sob a direção de Murilo Sales, cuja temática central é o impacto da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara (CLA) sobre as comunidades quilombolas. O documentário apresenta narrativas históricas, rituais, festas e formas específicas de trabalho e apropriação de terras e de outros recursos naturais que fundamentam a identidade étnica dessas comunidades. Com a instalação do CLA, em 1 de março de 1983, as comunidades quilombolas foram arbitrariamente deslocadas para agrovilas, inférteis e distantes do mar, impossibilitando, assim, a manutenção das duas principais atividades econômicas dos quilombolas: a pesca e a agricultura.

■

Fundo e figura em *Fábula ou Meu Lar é Copacabana* de Arne Sucksdorff

Esther Imperio Hamburger
(ECA-USP, Brasil)

Fábula ou Meu Lar é Copacabana, no título internacional, é o último filme do cineasta sueco Arne Sucksdorff. O filme de 1965 foi exibido na mostra competitiva do Festival de Cannes, entre outros festivais europeus. Ganhou prêmios e foi lançado comercialmente em diversos países. No Brasil foi pouco visto. A época imediatamente depois do golpe militar, não era propícia a filmes que ressaltavam a precariedade e a desigualdade social vigente. Cinquenta anos depois, o filme de um cineasta difícil de classificar, dono de uma obra composta de curtas dedicados à animais, e que em plenos anos 60 insistia em filmar com tripé, carrinho, luz artificial, e atuação encenada, mesmo que filmasse quase que o filme inteiro em locação externa, com som direto, e com elenco de não atores, chama a atenção pela forma como filma a conhecida paisagem carioca. O filme se passa em parte em um morro que foi filmado antes, em Orpheu Negro, e que seria filmado depois, já na retomada, por Eduardo Coutinho, e por Walter Salles e Daniella Thomas, respectivamente em *Babilônia 2000* e *O Primeiro Dia*. O trabalho de Sucksdorff se destaca. Em *Fábula* as tensões entre fundo e figura revelam a paisagem de uma cidade onde a geografia social, como o carnaval, inverte convenções: os pobres estão no topo. A câmera operada pelo próprio diretor, estabelece uma coreografia privilegiada com os corpos de atores mirins acostumados a dominar quase em 360 graus a vista da cidade maravilhosa.

A cidade erguida diante das câmeras: contrastes do tempo no cinema de Palmas-Brasil

Sérgio Ricardo Soares Farias Silva

(UBI, Portugal)

Proponho observar em uma série de filmes realizados em Palmas, Brasil, a utilização de antigos arquivos audiovisuais institucionais ou amadores que registram os dias iniciais desta cidade. Criada há apenas 27 anos, com fins administrativos, Palmas é caracterizada por Valéria Silva, em sua tese, como lugar do “tempo ausente”, cultuador de um passado artificialmente forjado e promessa de um futuro próspero que nunca chega. Neste contexto, o cinema problematiza as contradições urbanísticas, sociais e políticas, ao garimpar os referidos vídeos ancestrais — comuns à época do nascimento de Palmas, quando os meios de gravação se popularizaram — e confrontá-los com imagens e sons atualizados. Para a amostragem, quatro filmes foram selecionados: o longa-metragem ficcional *Palmas, Eu Gosto de Tu* e os documentários de curta-metragem *Terminal de Lembranças*, *Under the Rainbow* e *1989*. Busca-se perceber os diversos objetivos e efeitos deste material de arquivo nas obras: Como a diacronia é tratada? Qual o teor crítico das comparações entre as paisagens passadas e presentes? Como possíveis elementos saudosistas e melancólicos emergem deste embate? O debate é auxiliado pelos conceitos de *Geografias do cinema*, de Wanceslao Oliveira Jr., e de memória coletiva permeada pela história tecnológica, conforme Mihai Rusu. Metodologicamente, a investigação se apoia nos caminhos da análise fílmica de Jacques Aumont e recorre pontualmente a entrevistas realizadas com os cineastas em questão.

Territórios e sujeitos da crise: imagens e disputas das favelas cariocas nos documentários sobre as Unidades de Polícia Pacificadora

Yana Kaufmann

(PUC-Rio, Brasil)

O trabalho pretende investigar dois documentários (5x *Pacificação*, Cacá Diegues, 2012 e *Morro dos Prazeres*, Maria Augusta Ramos, 2012) que possuem a mesma temática: as Unidades de Polícia Pacificadora, implementadas no Rio de Janeiro com o intuito de recuperar as favelas das mãos do tráfico de drogas. Nosso objetivo seria o de, através das teorias de Marie-José Mondzain, entender a crise e a banalização da imagem e a representação da violência e dos indivíduos afetados por ela; de Jacques Rancière, captar a disputa simbólica pela produção do sensível, dos discursos e das imagens; e de Jean-Louis Comolli, compreender a disputa na e pela imagem documental e suas consequências tensões. O projeto também pretende estudar o modo como estes documentários propõem ou não um outro lugar sensível para o imaginário da favela carioca e ainda como convocam o espectador.

Do Outro Lado do Rio: paisagens mediáticas da fronteira do Oiapoque e o realismo traumático

Isabel Regina Augusto

(UNIFAP, Brasil)

Este ensaio tem como objeto um dos audiovisuais selecionados para pesquisa em desenvolvimento sobre as identidades e paisagens da Amazônia na mídia. Trata da interface desta sobre a fronteira do Oiapoque, no Estado do Amapá, extremo Norte do Brasil, com a Guiana Francesa, em que analisamos as paisagens construídas sobre a mesma em diferentes audiovisuais. A metodologia utilizada na referida investigação é integrativa, observando texto e contexto. Este documentário, *Oiapoque: Do Outro Lado do Rio* (Lucas Bambozzi, 2004, 89"), revelou-se emblemático para ilustrar nossa investigação pelos temas (migração, prostituição, garimpo, segurança etc) bem como o tratamento fílmico que usa. Sua análise aponta para a presença de dialética entre natureza e cultura, paisagem natural, edificada e humana e, em particular, para uma problemática em torno da contaminação entre realidade e ficção nos olhares midiáticos construídos sobre este Brasil pouco conhecido. O filme analisado apresenta acentuada marca autoral no registro de paisagens transculturais, nos termos de Denilson Lopes (2012), que sugere como chave de leitura um novo realismo, o "realismo traumático" de Hall Foster (Schollhammer, 2011).

■

Jogo de espelhos: duas aproximações entre Rosângela Rennó e Eduardo Coutinho

Fernanda Bastos Braga Marques

(ECO-UFRJ, Brasil)

Analisando as obras *Espelho Diário* (2001) e *Si loin mais pourtant si près [so far and yet so close]* (2008), de Rosângela Rennó, pela perspectiva da montagem e da narrativa cinematográficas, constatamos duas aproximações com o cinema de Eduardo Coutinho. A primeira aproximação e mais direta é de *Si loin mais pourtant si près près [so far and yet so close]* com a forma e o método adotados pelo documentarista. Coutinho criou, ao longo de sua carreira, um método de trabalho que consiste em filmar com dispositivo, ou seja, limitar o escopo de sua filmagem no espaço e no tempo, uma espécie de "prisão", como ele mesmo denominava. Além disso, ele eliminou os planos de cobertura e respiros de seus filmes, deixando quase que apenas entrevistas. A obra de Rennó segue um método semelhante, mas é exibida em tela dupla e carrega outras características mais próprias ao campo das artes visuais. A segunda é entre *Espelho Diário*, obra em que Rennó interpreta histórias de 133 Rosângelas tiradas de notícias de jornal, e *Jogo de Cena* (2007), filme-ensaio no qual Coutinho subverte seu método usual e questiona o limite entre o documentário (o real) e a ficção, ao misturar entrevistas documentais com personagens reais e entrevistas com atrizes que seguem um roteiro. De certa forma, com esse filme, ele ressignifica sua filmografia, sempre baseada nas verdades individuais transmitidas pela oralidade.

Un art caché: análise do papel da música em *As Quatro Aventuras de Reinette e Mirabelle* (1987) e na peça de teatro *Le trio en mi bémol* (1987)

Marina Castilho Takami

(Paris 8, França)

A música tem uma presença dissimulada nos filmes de Éric Rohmer e aparece como uma forma de ausência. Esta arte é para o cineasta o modelo ideal de criação artística e uma forma suplementar de legitimação de sua produção fílmica. O *Trio en mi bémol*, sua única peça de teatro, escrita e encenada num período de maturidade artística e reconhecimento público, é edificada em torno da música de Mozart que lhe dá o título; música que se ouve, que se vê e da qual se fala. A “escuta ativa” da música (Maisonroue) é uma prática cultural adotada por Rohmer e representada em seu cinema (personagem de Godard no *Sig-no do Leão*, 1962), do mesmo modo que aparece seu interesse pelas tecnologias de registro e difusão musical. Na peça, o autor propõe de modo quase didático diferentes condições de escuta do mesmo trio de Mozart: tocado ao vivo por instrumentistas, assoviado pelos atores, tocado no piano do cenário e reproduzido em CD. Trata-se de proporcionar ao público a experiência de diferentes qualidades de escuta da música como uma espécie de “degradação do trio” (Girre). Este estudo examina esta incursão de Rohmer ao teatro em estreita relação com o seu trabalho no cinema, considerando que ela foi originalmente concebida como um dos episódios, nunca realizado, do filme *As Quatro Aventuras de Reinette e Mirabelle* (1987). Esta análise baseia-se principalmente no filme realizado para o canal de televisão France 3, um filme a meio caminho entre teatro filmado e filme de televisão.

A dança do corpo e a dança da câmara: cruzamentos entre duas artes

Sérgio Bordalo e Sá

(INET-MD/FMH-UL, Portugal)

A presença da dança no cinema deu-se praticamente desde 1895 e há registos fílmicos de nomes importantes como Loie Fuller ou Isadora Duncan. Quando, a partir de 1930, Hollywood se assumiu como uma das maiores indústrias cinematográficas mundiais, actores-bailarinos como Fred Astaire, Ginger Rogers ou Gene Kelly tornaram-se conhecidos a nível planetário. Se, numa fase inicial, foi o cinema que veio requisitar à dança os seus intérpretes, no último quarto do século XX, coreógrafos como Pina Bausch e a companhia DV8 compuseram peças pensadas de origem para o ecrã. Os cruzamentos entre as duas artes é o cerne desta comunicação, que tomará como ponto de partida algo que lhes é intrínseco: o movimento. Interessamo-nos explorar a forma como o movimento de ambas é partilhado no mesmo espaço cénico. Trabalharão estas duas forças em sentidos opostos ou complementares? De que forma o movimento do bailarino influencia o olhar do espectador e como é que ele se articula com o olhar da câmara? Como é que a câmara, ela própria, se constitui como origem do movimento? Analisaremos vários excertos das diferentes maneiras como a dança foi aparecendo ao longo da história do cinema, partindo do registo simples, passando pelo enquadramento cenográfico ou pela definição do próprio modo de produção do filme, até chegarmos às fases mais recentes das peças coreografadas directamente para o ecrã e da videodança, enquanto nova forma de arte que surgiu da fusão de ambas.

Cinema quantificado, aproximações sobre possibilidades de análise audiovisual

Roberto Tietzmann

(PUC-RS, Brasil)

Tradicionalmente a análise de imagens em movimento envolveu mais interpretação e subjetividade por parte de seus praticantes do que aspectos de processamento técnico da imagem. Isto é desejável, uma vez que um dos elementos-chave da comunicação é o diálogo entre seus participantes que podem, através da análise, elucidar vínculos contextuais, culturais, históricos e narrativos entre o conteúdo observado e um panorama mais amplo. Exemplos são abundantes, como em Aumont e Marie (1993), Jullier e Marie (2007) entre outros. Contudo, a análise de tais vínculos não representa a totalidade do que é possível interpelar de uma imagem em movimento. A ideia de um filme como uma potencial fonte de dados foi formulada por Salt (1974) a partir da contagem da duração média dos planos como um dado relevante para a análise, não considerado pelos estudos até então. Salt continua a influenciar estudos recentes por Manovich (2002) e Tsivian (2009) entre outros. Em especial em suportes digitais de imagem há conjuntos de dados latentes e acessíveis, invisíveis ao que tela apresenta ao olhar direto e capazes de dar forma a novas maneiras de analisar conteúdos audiovisuais que complementem e potencializem as já existentes. Nesta comunicação problematizamos a relação entre as diversas metodologias de análise e relatamos os resultados preliminares de um projeto de pesquisa dedicado à análise de dados extraídos a partir de filmes e conteúdos audiovisuais, pontuando suas possibilidades e limitações.

Entre a sociologia e o cinema/vídeo. A interpretação de documentários através de métodos sociológicos digitais

Pedro José Oliveira de Andrade

(CECS-UM, Portugal)

O cinema e as Ciências Sociais cruzam-se através de estudos, métodos, estilos e media transversais.

Por ex., o documentário em vídeo analisa o social, frequentemente utilizando métodos antropológicos e sociológicos, como a observação directa, a história de vida e a entrevista. A Sociologia interpreta as ficções sociais produzidas pelos cidadãos comuns na sua vida diária, usando muitas vezes técnicas de análise discursiva e narrativa que se fundam na literatura e no cinema.

Apresenta-se aqui um estudo sobre uma amostra de documentários disseminados no ciberespaço, em sites, blogs e redes sociais digitais. O *corpus* inclui obras já disponíveis publicamente e outras em realização na cidade de Braga. Em termos epistemológicos, trata-se de identificar e comparar estratégias comuns entre as Ciências Sociais e os *Film Studies*, visando a interpretação/compreensão de temáticas sociais atuais, como a vida quotidiana nas cidades, ou a recepção de notícias sobre as políticas populistas na Europa e nos Estados Unidos. Quanto à metodologia, efectua-se a recolha de fontes primárias (documentários em vídeo, imagens digitais) e de fontes secundárias (livros, artigos, críticas de cinema/vídeos). Usam-se softwares de análise qualitativa de dados (QDA), como o NVivo e o Atlas-ti, para a organização da bibliografia, conceitos e fontes, e a análise qualitativa de conteúdo/discurso. A apresentação/disseminação dos resultados opera-se num site residente no CECS/ICS/Univ. do Minho.

Formas da fala de *The Sound and the Fury*, de W. Faulkner e sua adaptação filmica

Maria Emília Pacheco Lopes Pereira

(DEPL/UM, Portugal)

A presente reflexão propõe-se abordar o objeto da adaptação filmica a partir de mecanismos descritos no âmbito da pragmática linguística e AD. Visa discutir conceitos do modelo descritivo do uso de linguagem, de natureza semântica alargada, que necessariamente pedem um alargamento da consideração do código empregue. O sujeito que percebe produz uma tentativa de equivalência, instantânea ou mais esforçada, às condições de produção de um produto cultural, este tido por sofisticado (Kress, 1996). A adaptação filmica de *The Sound and the Fury* permite validar a pretensão de que o que está descrito para a comunicação verbal são mecanismos recursivamente aplicados a outras formas de arte, cuja base é, ainda, verbal, mas a que juntam um tipo de plasticidade figurativa, ou icónico-visuais, acrescida da duração. A Linguística de Texto de J.-M. Adam (2011) está integrada na Análise do Discurso e formaliza na anáfora pronominal fiel as representações do mundo que são feitas recair numa escolha de item de linguagem em função do desenvolvimento de uma unidade mais extensa e articulada nos seus diferentes planos. Tal unidade texto é apreendida a um nível intermédio por meio de sequências, de que o tipo narrativo é uma ordenação de ações ou eventos. A adaptação filmica compara-se intersemioticamente à tradução portuguesa feita de estratégias críticas nos estereótipos de género apresentados cujas falas são analisadas.

Análise da longa-metragem *Inside Out* da Disney/Pixar: as emoções na personagem "Anger"

António Ferreira & Pedro Mota Teixeira

(IPCA, Portugal)

O presente artigo é parte integrante de um estudo alargado das emoções nas personagens principais de *Inside Out*, uma longa-metragem da parceria Disney/Pixar. O objectivo principal passa por estudar as manifestações emocionais via facial e corporal, assim como as combinações mais utilizadas em/entre ambas. Desta forma, constatamos expressões que os autores entenderam como universais, algo que está em constante debate na comunidade científica. O presente estudo partirá de uma recolha de fotogramas das personagens indicadas, recorrendo e comparando a estudos prévios no âmbito social e psicológico, cujo tema principal é a comunicação não-verbal e que atentam comportamentos típicos humanos nos mais variados contextos. As personagens principais são cinco emoções universais e, neste caso, serão analisadas as que surgem com maior frequência, ou seja, as emoções da personagem Riley. Raiva (Anger) será a personagem investigada no presente artigo.

■

O formato “festival” em questão

Tânia Leão

(I. Sociologia-UP, Portugal)

A década de 80 ficou marcada pela mundialização dos festivais de cinema. No final do século XX, iniciava-se a discussão em torno da saturação de festivais no circuito mundial, apoiada em termos como “festivalomania”, “festivalização” ou “eventização” da oferta de cinema. Em Portugal — que vive em permanente décalage no que toca aos efeitos da globalização — só recentemente começaram a ser discutidas as consequências negativas da institucionalização dos festivais de cinema. A urgência em encontrar fontes de financiamento e o dever de uma excelente performance numérica (consubstanciada no número de sessões, estreias, espectadores, convidados, etc.) leva alguns festivais de maiores dimensões, por opção ou por necessidade, a trilharem percursos questionáveis. A exibição de filmes que constituam uma verdadeira alternativa à oferta proposta pelo circuito de exibição comercial, por exemplo, nem sempre é acautelada. As sessões programadas em catadupa, que visam capitalizar o sentimento de urgência criado pela efemeridade do “evento”, criam lógicas de consumo insustentáveis. E ignoram-se as alterações profundas que têm vindo a ocorrer nos modos de consumir (e o facto de a procura de bens culturais ser sempre “limitadamente elástica”). Assim, tendo por base algumas pistas avançadas pelos estudos de casos que temos desenvolvido, nos últimos anos, em festivais internacionais portugueses, propomo-nos refletir sobre o real papel dos festivais de cinema na contemporaneidade.

TVE e Escolas: uma relação a ser construída - Propostas para projetos entre as TV's Educativas e Escolas de Ensino Básico

Cláudio Márcio Magalhães

(Centro Universitário UNA, Brasil)

As Televisões Educativas brasileiras já existem há 50 anos. Sua história é centralizada nas grandes emissoras estatais dos estados. Mas centenas de pequenas emissoras estão espalhadas pelo interior, a maioria sendo a única TV local. Como educativas, deveriam estar próximas da educação formal das cidades onde chegam seu sinal. Mas não é o que acontece. TV e escola não dialogam, e ambas têm visões diferentes sobre essa relação. Tal conclusão é resultado de uma ampla investigação realizada dentro no Programa de Iniciação Científica e Tecnológica do Centro Universitário UNA, em Minas Gerais, Brasil. No intuito de diminuir esse distanciamento, o trabalho a ser apresentado visa demonstrar uma cartilha que elencou uma série de propostas de projetos, colhidos, tanto durante a pesquisa, como na experiência da Associação Brasileira de Televisão Universitária - ABTU. A intenção é que TVE e Escolas locais possam construir iniciativas que levem a TV para dentro da Escola e a comunidade acadêmica para os seus estúdios. E que, do outro lado da tela, a população possa ser beneficiada por uma programação que faça sentido o nome “Educativa” de sua emissora local. Esta Cartilha é um produto técnico resultante das pesquisas “Concepções sobre TVE e um estudo sobre as TVs educativas e as escolas em Minas Gerais” e “A TV Educativa brasileira é educativa? Um estudo das relações entre a TVE e as escolas locais”, entre 2014 e 2016, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG.

Conta-me uma história: a criação de narrativas nos media por crianças e jovens

Andreia Lobo & Pedro Moura

(CECS-UM, Portugal)

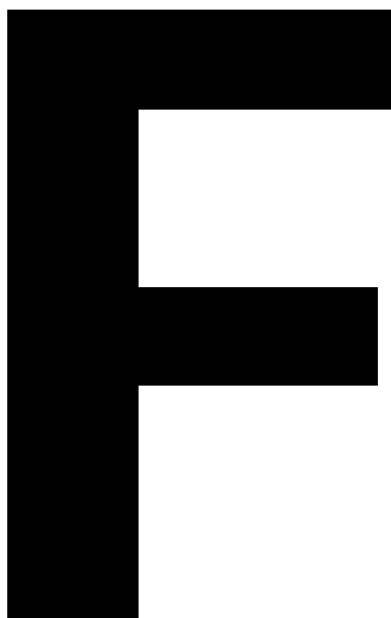
O que acontece quando se pede a alunos entre os 12 e os 15 anos que criem uma narrativa em qualquer media? Que competências põem em prática durante a produção? Como concebem o processo de contar uma história? O projeto europeu “Transmedia Literacy. Exploiting transmedia skills and informal learning strategies to improve formal education [H2020. ICT-2014/H2020-ICT-2014-1] traz alguma luz sobre a capacidade de utilizar formatos físicos (desenhar, escrever, etc.) e digitais (vídeo, fotografia, etc.), bem como diferentes materiais e ferramentas (papel, lápis, tablet, portáteis, telemóveis) na produção de conteúdos mediáticos. No âmbito deste projeto, foram realizados dois Workshops, com alunos do 7.º ano e 10.º ano, que tiveram como objetivo estimular a criação de uma narrativa original ou inspirada em outra história. A observação dos grupos durante a produção de uma narrativa levou os investigadores a colocarem algumas questões sobre a motivação e o interesse dos “nativos digitais” pela produção criação de conteúdos. Motivação essa que não pode ser confundida com falta de capacidade ou competência mediática. Num total de 40 participantes observou-se que poucos assumiam um papel de produtores. Ainda assim, uma sociedade cada vez mais “digitalizada” espera que os mais jovens não se limitem a ser consumidores dos (novos) meios de comunicação. No entanto, para desenvolver uma cultura da participação é mesmo preciso escrever um blog ou produzir um vídeo para partilhar no Youtube?

A imagem em movimento enquanto narrativa musical nos primórdios da televisão em Portugal

João Ricardo da Silva Pinto

(INET-MD-UNL, Portugal)

Antes do advento da televisão a rádio, o cinema, o disco, os espaços públicos de espetáculos e a imprensa escrita, formavam o campo mediático no qual os artistas associados ao campo musical desenvolviam as suas carreiras. Contudo, o início das transmissões televisivas por parte da Radiotelevisão Portuguesa em setembro de 1956, veio alterar a constituição do campo mediático e consequentemente o modo de funcionamento da rede de relações entre os diferentes meios de comunicação. A nova realidade técnica possibilitada pela televisão, que permitia a transmissão em direto de imagens em movimento em direto a auditórios cada vez mais alargados, veio alterar a narrativa musical existente atribuindo à imagem televisiva uma importância acrescida. Embora existam poucas imagens da presença musical nos ecrãs de televisão até 1964, ano em que a RTP passa a gravar as emissões em videotape, a leitura da imprensa escrita, nomeadamente da revista Rádio e Televisão, permite tirar algumas conclusões suportadas em discussões em torno de algumas das principais vedetas da época. Sendo este um dos aspetos que analiso na minha investigação, que se irá constituir na minha tese de doutoramento, irei procurar apresentar alguns exemplos da consciência que existia nos primórdios da televisão em Portugal relativamente à importância da imagem em movimento em direto, bem como a importância da televisão na disseminação de novas categorias musicais, não só associadas a novas sonoridades como também a novos comportamentos sociais.



12 maio

16h30 — 18h15

A relação entre a direção de arte e o ponto de vista no audiovisual

Nívea Faria de Souza

(UERJ, Brasil)

-

A direção de arte como elemento interventivo importante na produção da imagem, pela ressignificação dos espaços e pela plasticidade produzida, está intrinsecamente ligada às preferências e estilo do diretor da obra, e o presente trabalho propõe-se discutir a relação entre a direção de arte e a construção do ponto de vista escolhido pelo realizador. O ponto de vista de uma obra consiste na representação individual a ser transmitida ao espectador através da câmera, propondo compreensão e nível de envolvimento ao espectador. A construção do ponto de vista de uma obra audiovisual vai muito além da narrativa em primeira, segunda ou terceira pessoa, ela perpassa por uma escolha estética que se alinha a escolha de planos e técnicas específicas de montagens, são seleções que alinhadas a direção de arte expressam o estilo de determinada obra. Esses métodos e meios de construção da obra audiovisual, que individualizam cada realizador, podem muitas vezes se destacar mais como uma construção plástica e estética do que a própria narrativa apresentada, evidenciando naturalmente o trabalho da direção de arte.

Relações de autoria entre as instâncias diretivas no campo do *making of*

Patrícia de Oliveira Iuva

(UFSC, Brasil)

-

Este trabalho propõe um estudo das relações entre as instâncias autorais no cinema a partir de um fenômeno cultural que circunda a produção filmica cinematográfica: o *making of* documentário. Partindo de uma relação entre a teoria do autor no cinema, as noções de trajetória social e de campo bourdieusianas e a dialética do olhar proposta por Didi-Huberman (2010), o trabalho tem como objetivo compreender a construção das relações de autoria a partir de duas instâncias autorais instauradas pelo *making of* documentário: a do diretor do *making of* e a do diretor do filme. As relações analisadas dizem respeito aos seguintes diretores de *making of*s e diretores dos filmes aos quais eles se referem, nos respectivos *making of*s documentários selecionados: Les Blank e Werner Herzog, em *Burden of Dreams*; a dupla Keith Fulton/Louis Peppe e Terry Gilliam, em *The Hamster Factor and other tales of Twelve Monkeys*; Laurent Bouzereau e Steven Spielberg, em *The Making of Close Encounters of the Third Kind*; Charles de Lauzirika e Ridley Scott, em *Dangerous Days: Making Blade Runner*. É entendimento deste estudo que o *making of* documentário se constitui enquanto uma forma de expressão audiovisual que dá a ver relações de alteridades — dos sujeitos envolvidos na realização cinematográfica a partir da dialética do olhar. De acordo com as maneiras como engendra esse olhar sobre um filme, o *making of* nos dá a ver diferentes modos de ocupação do espaço autoral.

A circulação da produção universitária luso-brasileira nas redes sociais

Maria Cristina Tonetto

(UBI, Portugal)

-

Este artigo apresenta os resultados obtidos sobre a circulação das produções académicas de seis Universidades Públicas, sendo quatro Instituições brasileiras e duas portuguesas de Ensino de Cinema, nas redes sociais entre 2011 e 2013. Este material é parte da pesquisa de doutorado, na qual analisamos tendências da circulação da produção audiovisual universitária e seus modos de compartilhamento na internet. Nesta investigação abordamos a visibilidade nas redes sociais, como os egressos percebem e trabalham a visualização dos filmes elaborados para a conclusão de curso. O compartilhamento das obras na pré-produção é outro ponto abordado neste artigo, que apresenta resultados das páginas partilhadas pelos alunos. O que é compartilhado e de que forma o material está sendo apresentado para os utilizadores da web. Os tópicos abordados nesta pesquisa proporcionaram o conhecimento de dados coletivos e individuais, aproximações e distanciamentos culturais. As páginas das produções analisadas revelam a forma de identificação e aproximação dos jovens realizadores com o seu público. Acreditamos que é cada vez mais necessária a discussão das produções cinematográficas universitárias, pois apresentam dados relevantes para a pesquisa e o ensino de cinema.

A estética da gambiarra no cinema brasileiro contemporâneo

Iomana Rocha de Araújo Silva

(UFPA, Brasil)

-

Uma certa produção do cinema contemporâneo brasileiro vem se destacando por conter uma linguagem que valoriza o acaso e elementos naturalistas. É possível notar certa “artesanização” do fazer cinematográfico, uma maior permissibilidade da “errância”, e isso repercute diretamente na direção de arte destes filmes. Aponta-se para o uso estético conceitual do que se conhece no Brasil como “gambiarra”, conceito que diz respeito a uma re- apropriação material: uma maneira de usar ou constituir artefatos através de uma atitude de improvisação, adaptação, ajuste de um recurso material disponível. Observa-se a gambiarra como uma alternativa interessante para o diretor de arte transpor idéias de forma criativa e funcional, num contexto de parcos orçamentos, típico dessa produção contemporânea do cinema brasileiro. Diante disso, analisando aspectos que seriam próprios da direção de arte, busca-se observar como se dá a utilização inventiva e poética de elementos visuais simples, criados plasticamente por meio da “gambiarra”, com forte poder simbólico. Para exemplificar, serão observados os filmes *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, BR, 2014), *Batguano* (Tavinho Teixeira, BR, 2015) e *Animal Político* (Tião, BR, 2016). Nestes, por meio da “gambiarra”, constrói-se um universo à parte para, a partir dele, olhar para o mundo real, explorando alegorias e enfatizando a utilização de uma “pobreza tecnológica” como recurso estético altamente expressivo.

■

**As montanhas também têm textura:
Trás-os-Montes, de António Reis e
Margarida Cordeiro (1976)**

Caterina Cucinotta

(UNL, Portugal)

Ao filmar *Trás-os-Montes* em 1976, António Reis e Margarida Cordeiro criaram uma aura mitológica à volta das paisagens transmontanas portuguesas, que ainda hoje são objetos de estudo de vários pontos de vista: fílmico, filosófico, antropológico... O filme propõe ao espetador um ponto de vista absolutamente diferente sobre as tradições, os trajes e os lugares onde o tempo parece ter parado e a solidão e a incompreensão cultural têm um papel marcante. O filme não tem protagonistas, mas tem muitos personagens completamente integrados na paisagem e na arquitetura fílmica. De acordo com os enunciados dos dois realizadores hoje sabemos que a Complexificação da realidade exposta por Margarida Cordeiro e a Estética dos Materiais apresentada por António Reis têm, ambas, inúmeras soluções nos planos deste filme e dos outros dois que completam a Trilogia. Pensamos que a Paisagem, no Cinema de Reis e Cordeiro, também é personagem, talvez o único a pretender o papel de protagonista. Desta forma, de acordo com a teoria pessoal dos dois realizadores, a sua observação resulta ser uma parte imprescindível nas investigações sobre Cinema Português. António Reis, a partir dos Anos 70 começou a entender a tendência de totalidade da obra fílmica, uma totalidade onde o indivíduo, a paisagem e a própria forma fílmica aproximam-se e dão vida a um Cinema feito de sensações, de emoções e de percursos sensoriais. Uma estrutura do visual no campo mais vasto da criação espaço-visual afirmou em 2014

Giuliana Bruno. Uma arquitetura da linguagem fílmica, uma nova textura do filme, talvez uma reavaliação das metodologias de reflexão sobre o elemento Paisagem no Filme. Uma aproximação visual entre o objeto filmado, o sujeito que filma e o próprio dispositivo cinematográfico. A sequência de Kafka em mirandês é uma das mais exemplares, no cinema da dupla, do conúbio perfeito entre homem e paisagem, escolha estilística e montagem, tradição do objeto filmado e inovação do sujeito que filma. Enquanto uma voz masculina começa a declamar palavras na língua mirandesa, a câmara está fixa, a captar o céu, as nuvens, os movimentos destas numa luz muito bonita que poderia ser o pôr-do-sol. Quando finalmente a câmara decide mostrar a pessoa que se pensa estar a falar, revela o Sr. Amador vestido do seu traje, imóvel, a olhar diretamente para ela, sem mexer um músculo da cara. Considerando que na montagem de Reis e Cordeiro tudo está sempre emotivamente relacionado, o céu e o Sr. Amador podiam ser elementos complementares um ao outro. E com toda a probabilidade, o são.

**A floresta desterritorializada de
*Tropical Malady***

Ricardo José Gonçalves Duarte Filho
(UFRJ, Brasil)

A presente comunicação pretende discorrer sobre a representação da relação entre o humano e o espaço da floresta. Historicamente, o espaço da floresta é cercado por uma vasta carga simbólica, onde têm-se o Éden como representação máxima de uma pretensa integração inicial e harmoniosa entre o homem e a natureza e de onde poderíamos traçar uma vasta genealogia da representação dessa pretensa relação pura e harmoniosa, como visto em gêneros artísticos como o Pastoral e o Arcadismo e também em muitos dos argumentos filosóficos de Rousseau e Thoreau. Entretanto, almejamos discutir a representação desse espaço no cinema não como esse local de relações harmoniosas do humano e do não-humano, mas como uma geografia que possibilita infinitas trocas entre esses dois campos, muitas vezes não pacíficas e/ou unilaterais. Seguindo a argumentação de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* sobre as distinções de espaços lisos e estriados, vemos a floresta como um espaço nômade, que propicia a desterritorialização e a emergência de linhas de fugas por devires não-humanos. Através dessa chave, discorreremos sobre a representação da floresta no longa-metragem *Tropical Malady* (2004), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, tomando também como ponto de ressonância o conto *Meu Tio o lauretê* (1969), de Guimarães Rosa. Ao analisar essas obras, gostaríamos de discutir como as representações da floresta e do não-humano propiciam novas possibilidades discursivas de outras relações entre o homem e a natureza.

**Corpo, memória, paisagem:
o cinema vertical de Maya Deren**

Ana Costa Ribeiro
(UERJ, Brasil)

O trabalho pretende apresentar alguns resultados de minha pesquisa de doutorado intitulada *Poéticas do Deslocamento: Corpo, Memória, Paisagem*, em diálogo com a proposta de Cinema Vertical tal qual defendido pela realizadora e teórica cinematográfica Maya Deren. A apresentação fará uso da montagem de textos, sons e imagens visando construir uma comunicação poética/sonora/visual através da produção da artista. O objetivo do trabalho é entender como a ideia de Cinema Vertical proposta por Deren em meados do século XX pode servir ainda hoje para se pensar as relações entre corpo, memória e paisagem no cinema, por meio de seus atravessamentos espaciais e temporais, através de uma perspectiva poética nos gestos de realização dos filmes. A proposta é investigar de que forma o processo criativo e as proposições teóricas de Deren podem construir uma escrita de mulher na paisagem a partir da memória do corpo. Levando em conta noções como o toque, o vestígio e a ginga, o trabalho propõe um cinema de artista, independente e livre, que possa ser construído através de agenciamentos e interlocuções horizontais com outros artistas, ao invés da clássica estrutura hierárquica do cinema industrial. Tendo em vista a perspectiva feminina na construção de narrativas, o intuito desse trabalho é pesquisar de que formas um corpo pode deslizar na paisagem, através de exemplos da deriva feminina no cinema. As relações entre corpo, memória e paisagem serão abordadas visando deslocamentos que apontem para o futuro, com possibilidades de construção de um corpo que se quer escrever no espaço.

A invenção da paisagem nas fotografias e filmes de Cao Guimarães

Consuelo da Luz Lins

(ECO-UFRJ, Brasil)

-

Trata-se de discutir as paisagens criadas pelas séries fotográficas e os documentários do artista brasileiro Cao Guimarães tanto em suas qualidades plásticas, quanto naquilo que instaura uma interação sensível com o espectador. Nota-se que uma parcela dessa produção nos informa sobre o tipo de sensibilidade que a guia originariamente, traduzindo uma atitude estética do artista que se define pela “suspensão” ou um relaxamento dos mecanismos sensorio-motores da percepção comum. Uma suspensão que permite explorar sensivelmente o “tecido sensível” da realidade, através de uma reorganização artística do mundo e que nos faz ver potências de coisas e eventos aparentemente inexpressivos. Essa disposição que identificamos no artista se aproxima de uma postura historicamente determinada da experiência estética tal como formulada nos escritos do filósofo Jacques Rancière. Dentro dessa perspectiva, valorizamos conexões das obras de Cao Guimarães com determinadas tradições, nas quais o cultivo da sensibilidade (seja dirigida à natureza ou às obras de arte) se constituiu como universo temático, especialmente na história da literatura do século XIX e do início do XX (Flaubert, Stendhal, Conrad, V. Woolf, W. Whitman, Fernando Pessoa, entre outros escritores e poetas). No *corpus* desse exame, definimos especialmente as séries *Paisagens Reais: Homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de Vão* (2015), *Steps* (2015) e os longas metragens *A Alma do Osso* e *Andarilho*.

■

Pedro Costa e a influência da fotografia americana

Luís Mendonça

(FCSH-UNL, Portugal)

-

Há uma história por fazer que liga os filmes de Pedro Costa não só aos grandes pioneiros do cinema norte-americano (Chaplin e Griffith) como também a uma tradição imagética que nasce em Jacob Riis e culmina em Walker Evans: a fotografia straight norte-americana. A influência, assumida em *Cavalo Dinheiro*, sublimada nas imagens dos restantes filmes “das Fontainhas”, é expressada num rigor fotogramatical da imagem e numa dada maneira de capturar e moldar o real. Um realismo auto-simbólico, como lhe chamaria Nathaniel Dorsky, em que cada objecto, pessoa, gesto vale por si e em si mesmos. O sentido profundo está na densidade específica de cada presença e na forma como esta interage com o seu contexto histórico, social e político. A Nova lorque de Riis e as famílias de rendeiros do Alabama dialogam, numa sincronia estética, com as desventuras de Vitalina, Ventura e Vanda no bairro pobre das Fontainhas.

Os meus três encontros com Loïe Fuller

Bárbara Janicas
(EDESTA/Paris 8, França)

No texto “Trois rencontres avec Loïe Fuller” (1928), Germaine Dulac constata a coincidência das primeiras criações cênicas da dançarina com a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière e reconhece nos seus espetáculos de dança e luz uma prefiguração da experiência do cinema. Se, por um lado, as performances de Loïe Fuller desde cedo fascinam os cineastas pioneiros, que elegem as danças serpentinadas como um dos seus temas favoritos, por outro, a sua influência no cinema dos primeiros tempos nunca é plenamente reconhecida, caindo no esquecimento à medida que as histórias da dança e do cinema parecem seguir rumos distintos. Esta apresentação pretende precisamente afirmar a importância desse primeiro momento de cruzamento da dança e do cinema, que inspira o trabalho de muitos artistas contemporâneos. Pedindo emprestada a fórmula de Dulac, irei apresentar os meus três encontros com Loïe Fuller, juntando às danças serpentinadas o filme de Stéphanie Di Giusto *La Danseuse* (2016) e a performance da artista polaca Ola Maciejewska *Bombyx Mori* (2015). Enquanto os objetos fílmicos lembram que o fascínio da experiência cinematográfica assenta num *pas de deux* essencial entre luz e movimento, *Bombyx Mori*, ao optar por panos negros em vez dos originalmente brancos, evocativos do ecrã de projeção, reafirma a simples potência do corpo como objeto-matéria em incessante metamorfose. A reflexão sobre o caráter híbrido e intermedial destas obras permitirá defender uma conceção do cinema como espetáculo total, simultaneamente poético e tecnológico.

Um deserto de alhures: o cinema no pensamento de Robert Smithson

Patricia Mourão de Andrade
(USP, Brasil)

Partindo de *Spiral Jetty* (1970) e dos textos do artista norte-americano Robert Smithson, pretende-se investigar o lugar que o cinema ocupa em sua obra escultórica e no seu pensamento. Artista seminal do pós-minimalismo americano, conhecido sobretudo por seus trabalhos de *land art*, Smithson deixou, depois de sua morte precoce, uma vasta produção textual, vista hoje como tão importante quanto os seus outros trabalhos. Vários desses textos tinham o filme ou o cinema como temas centrais, este é o caso de *The Monument: Outline for a Film* (1967) e *A Cinematic Atopia* (1971), um projeto de construção de uma sala de cinema em uma caverna. Em ambos, assim como na *Spiral Jetty*, o cinema (enquanto dispositivo) e o filme (enquanto matéria) são tratados como um *locus* privilegiado para os processos entrópicos que ele buscava em seus trabalhos escultóricos. Sua familiaridade com o cinema, sua história e seus processos evidencia-se ainda em uma série de outros textos: em breves menções a cenas de filmes; na centralidade da ficção científica para seu pensamento, ou ainda como metáfora conceitual ou modelo estrutural para conceitos centrais em sua obra, como, por exemplo, o de entropia. Nessas menções, mais que uma intimidade com repertório cinéfilo, revela-se um pensamento sobre o filme e a memória, o tempo e o cinema complementar a suas reflexões sobre o tempo, a história, e o monumento.



Política, cinema e poder: o cinejornal brasileiro na era Vargas

Alvaro Eduardo Trigueiro Americano & Leticia Barbosa Torres Americano

(UALg, Portugal)

A proposta faz parte da pesquisa para doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes na Universidade do Algarve e tem o objetivo de estudar o uso do Cine Jornal Brasileiro (CJB), no período de 1939 a 1945, sob a supervisão do Departamento de Imprensa e Propaganda, no Estado Novo brasileiro. O regime, que durou de 1937 a 1945, se caracterizou como uma ditadura, com plenos poderes do Presidente da República, fechamento do Congresso Nacional, censura aos meios de comunicação e uma intensa propaganda ideológica, espelhado nos projetos dos regimes totalitários da Europa, em especial Itália e Alemanha, países com os quais apresentou proximidade ideológica. A partir do CJB apontamos alguns dos componentes ideológicos que nortearam o projeto estadonovista destacando: a unidade nacional e o Estado forte e centralizado, a negação da luta de classes, a alusão aos inimigos da Pátria, a relação do Estado com a Igreja, a ideia/imagem de uma sociedade una e harmoniosa organizada do alto, pela ação de um Estado representado na figura do líder/pai, bem como a relação do presidente e a população. Acusado de ser um dos discursos dos donos do poder no século XX, o cinejornal apresenta uma multiplicidade de temas e abordagens, que exibem o imaginário do poder político de uma época, contribuição para compreender as sociedades que produziram esse poder.

Para além das fronteiras: desafios metodológicos na investigação sobre jornais cinematográficos de Portugal e Espanha

Filipa Cerol & Olívia Novoa Fernández & Vítor Reia-Baptista

(CIAC/UALg, Portugal)

A comunicação que aqui se apresenta pretende debater uma proposta metodológica, burilada no âmbito da investigação desenvolvida nos últimos anos sobre o *Jornal Português* (1938- 1951), o *Jornal Cinematográfico Nacional* (1974-1977) e o *NO-DO* (1943-1981). No seu tratamento enquanto objetos de estudo, temo-nos confrontado com um conjunto de problemas de investigação, alguns resultantes das suas características próprias, outros relacionados com o contexto socio histórico em que estes jornais foram produzidos. Do ponto de vista da relação entre cinema e história, a cobertura que fizeram dos acontecimentos de relevância histórica, de forma limitada ou ideológica, ou simplesmente passando ao lado deles, implica refletir sobre o seu estatuto enquanto fonte histórica. Enquanto objeto cinematográfico, no cruzamento entre géneros, é importante questionar a existência de uma linguagem própria, relacionada com o contexto de produção. Nesse mesmo contexto, os usos ideológicos de que estes jornais cinematográficos foram alvo por parte do poder requerem adotar uma perspetiva crítica na análise do discurso. Por último, a intenção instrutiva e doutrinadora com que foram criados e integrados em organismos relacionados com a propaganda, a educação e a informação, convida uma análise das suas intenções pedagógicas.

F4+F5

GT Outros Filmes (I) + Ontologia do Cinema

E o público, pá? Os limites da propaganda no *Jornal Português* (1938-1951)

Sofia Sampaio

(CRIA-ISCTE-IUL, Portugal)

Dois impulsos complementares definem o jornal de actualidades: o de registar o real e o de exercer algum tipo de acção sobre o público — seja para o maravilhar e entreter, seja para o educar e persuadir. Não é, pois, de admirar que diversos regimes autoritários tenham procurado cultivar e controlar este género. *O Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades* não foi excepção. Produzido entre 1938 e 1951 para o órgão central de propaganda do Estado Novo, resultou numa estreita colaboração entre o cinema e o regime de Salazar. Os poucos estudos que lhe têm sido dedicados têm, por isso mesmo, incidido sobre o seu carácter propagandístico (Piçarra 2006, 2011; Braga 2005). A minha comunicação segue uma linha de investigação alternativa, que reconhece nos cine-jornais “uma produção cultural complexa e heterogénea” (Luchetti 2016), resultante do cruzamento de práticas sociais, económicas, políticas e culturais diversas. Esta linha permite reaproximar o *Jornal Português* dos seus congéneres internacionais, sublinhando a sua inserção em práticas cinematográficas (de produção e recepção) bem estabelecidas. Permite também a valorização dos chamados temas “brandos”, revelando a sua ligação com os primórdios do cinema, mais centrado na imagem (vistas, viagens, atrações) do que propriamente no discurso. Estas características sugerem uma tensão entre agendas comerciais, estéticas e políticas, evidenciando aquele que é o grande problema dos estudos de propaganda: o público.

O que é que vemos na superfície do ecrã? Aspetos específicos da imagem no filme animado

Marina Estela Graça

(CIAC-UAIG, Portugal)

A substância visual dos filmes animados — enquanto imagem e conteúdo em cada fotograma, a unidade discreta que integra a sequência filmica — pode e deve ser considerada criticamente no limite de todas as linguagens e possibilidades gráficas, considerados ainda os processos comunicativos e as técnicas de produção. Existe, contudo, um aspeto que diferencia o pensamento e elaboração gráficos, em Animação, no contexto de todas as formas gráficas: as imagens, que constituem a matéria visual nos filmes animados, não foram realizadas para serem observadas em si mesmas mas para serem percebidas como comportamento desempenhado no tempo. Esta proposta pretende evidenciar a especificidade gráfica na construção e percepção da ilusão de movimento no filme animado. Destina-se a contribuir para a análise crítica do discurso em Animação e, também, para a análise crítica do desenho quando compreendida a forma animada. Apresenta resultados de um projeto de investigação que tem como objetivo a construção de um modelo teórico, sistemático, para a abordagem crítica da Animação.

Duas proposições acerca das imagens espectrais

Francisco Beltrame Trento

(PUC-SP/ Senselab - Concordia University of Montreal, Brasil/
Canadá)

-

Este projeto propõe produzir uma reflexão sobre a possível capacidade operativa do conceito de espectralidade (Ludueña, Derrida) nas produções audiovisuais, sejam imagens fixas ou em movimento. O espectro aqui, considerado como uma entidade possuidora de agência, ativa movimentos de corpos e pensamentos, consegue penetrar na causalidade dos atributos extensão e pensamento, à maneira geométrica da Ética Spinozana. Ludueña argumenta que todo o modelo de justiça romana foi constituído sobre um conjunto de ideias de que os mortos possuem poder sobre aqueles que estão vivos. Como proposta especulativa, tentaremos observar pontos de tensão onde podemos detectar como a atual cultura da imagem se alimenta e produz ela mesma do modo de existência espectral, seja através das práticas de *mining* já apreendidas tanto por realizadores profissionais, como o diretor britânico Adam Curtis (*Bitter Lake*, Reino Unido, 2015; *HyperNormalization*, Reino Unido, 2015) e *Heart of a Dog*, de Laurie Anderson. Como o filósofo norte-americano Alfred North Whitehead explora, nosso trabalho é uma proposição, na maneira que um braço deste trabalho se desenvolverá na forma de produtos audiovisuais que atentam ao poder político das imagens espectrais.

G

13 maio

9h30 — 11h15

Os supercuts tautológicos de ::kigonada

Tiago Baptista

(UCP, Portugal)

-

::kigonada é o pseudónimo de um dos vídeo-ensaístas mais populares dos últimos 10 anos. Os seus trabalhos têm abordado o cinema de autor europeu, norte-americano e asiático e resultam, frequentemente, de encomendas da editora Criterion ou da revista *Sight & Sound*. Estes vídeos são ilustrativos das várias fontes críticas e criativas que caracterizam o ensaio audiovisual digital como texto exemplar da cultura visual contemporânea: entre o cinema experimental e o filme-ensaio, entre a investigação académica e o exercício de apropriação cinéfila. A linguagem formal dos trabalhos de ::kigonada explora os pontos de cruzamento entre estas tradições estéticas através de uma interpretação original do género do *supercut*. Em lugar da habitual antologia de planos organizados segundo o seu conteúdo semiótico ou semelhança formal, ::kigonada recorre a práticas de montagem elaboradas para estabelecer relações gráficas de continuidade e de movimento entre planos de vários filmes ao ritmo de novas bandas sonoras. Mas qual é a função desta recombinação de filmes pré-existentes? Trata-se de uma prática meramente lúdica que prolonga (e partilha) os prazeres da cinefilia doméstica? Ou haverá algum potencial crítico nesta utilização particularmente ostensiva da montagem? Nesta comunicação, procuro dar resposta a estas questões ao mesmo tempo que contextualizo o trabalho de ::kigonada nas práticas contemporâneas do ensaio audiovisual digital.

O *videoclip* e os (d)efeitos: do exibicionismo técnico ao envelhecimento estético

Luís Nogueira

(UBI, Portugal)

-

Talvez nenhum outro género audiovisual tenha assumido tão recorrentemente o efeito – visual ou especial, ótico ou mecânico – como um dos seus recursos técnicos fundamentais e um dos seus pressupostos estéticos nucleares como o *videoclip*. Por outro lado, talvez em nenhum outro caso as consequências da passagem do tempo sobre a obra e as condições e preceitos da sua criação e da sua recepção se façam sentir de forma tão evidente, tornando muito claro o arco que se desenha entre a novidade exibicionista e o dramático envelhecimento. O que nos propomos nesta reflexão é compreender de que modo a era digital prolongou – ou ampliou – esta tradição de experimentação técnica e estética, iniciada cedo com os pioneiros realizadores de *videoclip*, e perceber, em retrospectiva, de que forma analisamos formalmente e julgamos criticamente estas obras. Teremos em conta diversos aspetos no que concerne ao *videoclip*: o seu surgimento no contexto da cultura eletrónica e digital, o distanciamento do cânone onto/fotorrealista, a assunção do risco como estratégia criativa, a apropriação artística do defeito e da imperfeição, bem como a sua contraposição ao cinema, o qual tende a ocultar ou dissimular os efeitos, ao passo que aquele tende a exibí-los. Operaremos assim, em certa medida, entre as ideias de uma ontologia técnica e de uma obsolescência estética para pensar o (d)efeito no *videoclip* – e, por extensão, nas imagens em movimento num sentido mais amplo.

Imagens de protesto e retratos colectivos

Madalena Miranda

(FCSH-UNL, CoLab UT Austin, Portugal)

Que retratos colectivos podemos ver constituídos a partir das imagens individuais de protesto em plataformas de partilha visual *online* em momentos históricos de contestação social? Que imagens permanecem hoje dos *Movimentos das Praças* (Paolo Gerbaudo) de 2011, como as Primaveras Árabes, movimento 15 M em Madrid, o Occupy Wall Street ou o protesto português da “Geração à Rasca” ou movimento 12M? Quais são os remanescentes digitais das “redes de indignação e esperança” (Castells, 2012) em plataformas como o youtube.com? O conceito da exposição e do desaparecimento dos “povos”, das multidões ou das multitudes, tem tido forte impacto na história e política de um certo cinema e de um certo cinema documentário. Georges Didi-Huberman e o seu projecto *L’œil de l’histoire* revelam uma viagem anacrónica sobre alguns desses momentos onde a história e o cinema se cruzam, apontando gestos a recuperar para o contemporâneo visual digital. O artista contemporâneo Thomas Hirschhorn propõem-nos olhar para dentro do “grande caixote do lixo da actualidade” (Foster, 2015), materializando nas suas instalações-monumentos “modos de produção” de sentido estético e político, possibilidades para interpelar a “cultura digital”. Poderão as plataformas i-docs abrir possibilidades colaborativas à contra-história dos anónimos? Será que chegou o tempo do artista? (Peter Weibel, 2014).

Há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com smartphones?

Marta Pinho Alves

(ESE-IPS, Portugal)

Por volta de 2005, os telemóveis passaram a estar equipados com câmaras de vídeo. Cineastas, artistas e ensaístas começaram a usá-los como instrumentos da sua escrita fílmica. As primeiras reflexões sobre o cinema assim elaborado, propostas pelo teórico Roger Odin ou pelo investigador e realizador Max Schleser, entenderam-no como singular porque dotado de características próprias, fundadas na natureza do equipamento de registo e nas suas limitações técnicas. Na perspectiva destes analistas (e de outros que, posteriormente, reafirmaram estas intuições), o cinema produzido com telemóveis, que permitia apenas imagens pixelizadas, de baixíssima resolução, instáveis e de curta duração, configurava modos estéticos e narrativos específicos e uma particular relação com o espectador. O considerável aumento da resolução das câmaras de filmar disponíveis nestes aparelhos e o acrescento de outras funcionalidades técnicas, veio contribuir para a aproximação do cinema produzido pelos telemóveis a formas narrativas e estéticas mais próximas do mainstream, pondo em causa a inscrição do cinema assim produzido numa categoria própria. O presente artigo pretende entender, a partir de um mapeamento e caracterização dos filmes feitos com telemóveis que usam imagens de alta resolução, se permanece pertinente a ideia de uma especificidade associada a este cinema. Daí a pergunta colocada no título da comunicação: Há uma singularidade estética e narrativa no cinema feito com *smartphones*?

A poética do argumento implícito

Ana Sofia Pereira

(UNL, Portugal)

-

A poética (numa definição generalista usada por Ian Macdonald que remonta ao legado de Aristóteles) consiste na explicação de como um trabalho é construído. Como podemos então estudar a poética do Argumento? Devemos focar-nos em regras técnicas e reduzir o argumento e sua escrita a uma fórmula quase matemática? E o que vai para além das regras, da técnica, da palavra escrita? Segundo Ian Macdonald estudar uma poética do argumento “is not about how to write screenplays; but about understanding the actual practices of how they are written, and the institutions, individuals and beliefs that lie behind them.” Ainda assim, cerca de 100 anos depois de “nascer” o conceito de argumento, o estudo do mesmo tende a resumir-se à sua técnica, a uma poética restrita. O argumento, para o estudo do cinema, é um mero objecto técnico, secundário, transitório. No entanto, Paulo Filipe Monteiro na sua tese de Doutoramento apresenta, através do trabalho de Christian Metz, o conceito: “argumento implícito”. Segundo Metz, “argumento implícito” seria “numa palavra, a temática manifesta do filme, encarada, se for preciso, em todo o seu pormenor.” Se compreendermos e estudarmos o argumento neste sentido mais lato, segundo Metz, no seu sentido verdadeiro, o que nos poderá oferecer o argumento? Através da análise e discussão dos trabalhos dos autores supracitados esta comunicação pretende reflectir sobre a poética do argumento implícito e suas implicações para a compreensão e estudo do argumento.

Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária?

João de Mancelos

(UBI, Portugal)

-

Será que um guião se esgota na sua funcionalidade? Existe apenas como texto utilitário momentâneo, ou poderá viver para além das rodagens do filme? Constituirá um mero manual de instruções ou será, mais do que isso, uma obra de arte? Apresentará características associadas ao texto literário, como a ficcionalidade, a plurissignificação e a qualidade estilística? Poderá um guião ocupar um lugar legítimo numa estante, entre obras ficcionais, como romances, poemas ou textos dramáticos? Na presente comunicação, pretendo responder a estas perguntas, analisando, em primeiro lugar, as razões invocadas por aqueles que consideram o argumento um texto não literário; em segundo, examino os motivos esgrimidos por quem acredita no valor artístico de um guião. Para esclarecer esta problemática, recorro ao parecer de cineastas, críticos de cinema, estudiosos da teoria da literatura e guionistas. Cito ainda trechos de dois guiões que marcaram a história do cinema — *Apocalypse Now Redux*, de Francis Ford Coppola e John Milius, e *Taxi Driver* (1976), escrito por Paul Schrader — para ilustrar a sua qualidade estética. O meu objetivo é, desmontando preconceitos, dignificar esta forma de arte narrativa e enquadrá-la nas letras.

As expectativas do espectador na criação de argumentos: da análise a uma proposta de metodologia prática

Pedro Alves

(CITCEM-FLUP, Portugal)

Uma narrativa cinematográfica significa sempre a proposta de uma experiência, comunicada por um autor e dirigida a um conjunto indefinido de espectadores. No processo de criação de um argumento, são várias as ferramentas ao dispor do argumentista para introduzir os componentes narrativos de acordo com diferentes intenções cognitivas, afectivas, empíricas e vitais. O desenvolvimento e a articulação dos mais diversos elementos fílmicos obedece à procura da comunicação explícita ou implícita de um modo de entender determinado mundo e determinada história. Mas procura, também, um impacto intencional na percepção, compreensão e interpretação do espectador idealizado. Partindo da teoria de autores de referência da área da escrita de Argumento (Field, 2005; McKee, 1997) e, mais especificamente, do papel reservado ao espectador na interpretação e reconstrução significativa de um filme (Staiger, 2000; Tubau, 2015), desenvolveremos uma aproximação ao Argumento fílmico no sentido da interpelação do espectador e da estruturação de um jogo de perguntas e respostas que poderá conduzir as histórias no sentido de uma maior ressonância nos receptores cinematográficos. Recorreremos também às conclusões de um estudo recente sobre o impacto pragmático de quatro narrativas fílmicas de grande valorização espetadorial (Alves, 2015) de modo a avançarmos com algumas pistas relativas a uma possível metodologia prática de escrita de Argumento baseada nas expectativas do espectador.

O caminho inverso: da personagem à intriga

Maria Guilhermina Castro

(CITAR-UCP, Portugal)

Diversos autores têm entendido a escrita de argumento como alicerçada na intriga e na personagem. Tanto a generalidade dos designados *how-to-books* como as publicações de carácter narratológico, exploram a relação entre aquelas duas componentes da narrativa num sentido preferencial – aquele que subordina a personagem à estrutura da intriga. Ao invés, autores como Horton (1994) propõem uma abordagem centrada na personagem, cuja complexidade permite trilhar o percurso criativo oposto. Que ferramentas permitem operar esse processo? Por outras palavras, como podemos criar uma intriga a partir de uma personagem? Este trabalho procura responder à questão, propondo tanto uma matriz teórica quanto estratégias práticas construídas no âmbito de um estudo teórico-empírico em curso (Castro, 2016), que se debruça sobre as formas construção de personagem usadas por artistas de diversas áreas. Assim, equaciona-se o papel de conceitos psicanalíticos (como *splitting*, negação e projecção) na exteriorização da multivocalidade interna do protagonista em elementos narrativos, como o conflito e a transformação. Em paralelo, são apresentadas estratégias práticas para externalizar o mundo interior da personagem, num processo de formação signíca. A transformação da personagem revela-se como uma dissociação das relações signícas inerentes ao conflito narrativo: no final, uma morte simbólica do protagonista permite (re)encontrar o significado fundamental, até então obscurecido pelo foco no significante.

O canto, metáfora dos espaços políticos do povo em *O Encantado* (*As Mil e Uma Noites*, vol. 3, Miguel Gomes, 2015)

Agnès Pellerin

(Université Paris 8, França)

Além de referências explícitas à crise portuguesa e   Troika, o próprio *incipit* dos 3 volumes de *As Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015) coloca a questão do povo, cada vez mais empobrecido, e do seu horizonte político. O filme, enquanto “antídoto”, re-vivifica o conto enquanto modo de distração universal, dando acesso ao prazer da evasão imaginária – mas também revelando-se meramente estratégico, frente   ameaça de morte. A nossa comunicação pretende analisar o momento que segue de imediato uma súbita falta de inspiração de Sherazade: a sequência dos passarinhos, que vivem na periferia de Lisboa, interrompida por reportagens televisivas sobre as manifestações anti-austeridade contra o governo, no coração da capital. Como a presença do canto (canto dos tentilhões – meio de “sedução” ou de “guerra” – cantos da multidão durante as manifestações, evocando momentos revolucionários de Portugal, canto do passarinho), juntamente com uma forma de silêncio tornado visível pelo cinema, esclarece a questão da voz como metáfora moderna da capacidade política de acção (Jonathan Sterne)? Como o efeito de voz *off* silenciosa, produzida pela incrustação de textos, tal como a forte atenção auditiva exigida da parte do espectador, revela o político onde parece mais ausente, fazendo assim do cinema não um “porta voz” mas o revelador de uma nova capacidade de escuta.

Representações da marginalidade no cinema português dos anos 90

Alexandra João Martins

(UP, Portugal)

Após uma breve incursão pela teoria interacionista da sociologia do desvio, proposta pelos autores norte-americanos Ervin Goffman e Howard S. Becker, procuraremos compreender não são que e como as personagens e os lugares são representados neste corpus de filmes realizados pela geração de cineastas portugueses que começa a realizar nos inícios dos anos 90 e, portanto, a primeira geração do cinema p s-nacional e dos seus heróis abjectos (Elsaesser). Os estudos sobre a marginalidade servem então como pano de fundo teórico e como meio de reconhecimento de uma realidade para posteriormente explorar as relações de poder   implícitas, designadamente no que concerne ao g nero,   sexualidade, às migrações, ao trabalho e   narcose. Atendendo às especificidades estéticas de cada cineasta, olhar para esta geração e reflectir sobre a existência ou não de um movimento comum.

Documentário para a mudança social: o Projecto Troika e o filme *Acima das Nossas Possibilidades*

Vanessa Ribeiro Rodrigues

(U. Lusófona Porto, Portugal)

Esta comunicação tem como principal objetivo partilhar, por um lado, em que medida o Projecto Troika de narrativas áudio+visuais (2014), que cruza foto-jornalismo e cinema documentário, contribuiu para dar voz e visibilidade a histórias de vulnerabilidade e resiliência em Portugal, muitas delas silenciadas num contexto de crise financeira. Por outro, expor em que medida ajudou a empoderar a sociedade portuguesa para o progresso humano. Além disso, pretendeu perceber como o Projecto se harmoniza, tematicamente, nas problemáticas das Nações Unidas da agenda para o desenvolvimento pós-2015 e como se enquadra na categoria de cinema documentário para a mudança social. Para responder a essas questões, realizamos um estudo exploratório por meio de entrevistas estruturadas a quatro membros desse coletivo independente. Concluimos que o documentário *Acima das nossas possibilidades* se afirmou com maior potencial para promover a reflexão do que as fotografias, no que diz respeito a questões de desenvolvimento e progresso humano, mostrando conflitos individuais, esquecidos ou silenciados, e demonstrar que os seus contributos poderão ser ao nível da promoção do debate para a consciencialização. No entanto, não parecem ter criado potencial imediato para o empoderamento da sociedade civil.

■

História do Brasil, Triste Trópico e Tudo É Brasil: estratégias de montagem vertical na reciclagem de arquivos

Isabel Costa Mattos de Castro

(UFRJ, Brasil/Université Sorbonne Nouvelle, França)

Objetos do meu doutorado em curso, *História do Brasil* (G. Rocha e M. Medeiros, 1974), *Triste Trópico* (A. Omar, 1974) e *Tudo é Brasil* (R. Sganzerla, 1997) são filmes que se constituem a partir da reciclagem de materiais pré-existentes diversos. Nas análises sobre cada um deles é recorrente a referência à inspiração eisensteiniana das respectivas montagens, que operam uma disjunção entre imagem e som. A noção de montagem vertical, elaborada por Eisenstein no final dos anos 1930 para pensar uma montagem doravante áudio-visual, é precursora ao considerar as relações complexas que podem ser estabelecidas entre as várias camadas de imagem e som próprias à composição cinematográfica. Ao longo da história, essas possibilidades foram exploradas por diferentes correntes do cinema moderno e outras noções foram elaboradas buscando definir estéticas de montagem baseadas na relação assíncrona entre imagem e som, como as de “montagem discrepante” (Isou, 1951), e a de “montagem lateral” (Bazin, 1958). A comunicação pretende, a partir da análise de sequências específicas de cada um dos filmes em questão, investigar a partir de que formas de relação entre o visível e o audível eles atualizam a noção ampla de montagem vertical e dialogam com as explorações feitas neste sentido. A ideia é pensar tais estratégias principalmente em relação à problemática dos arquivos, considerando os efeitos e desvios de sentidos que produzem em relação aos materiais que reciclam, com destaque para os cinejornais.

Reapropriação de imagens e sons no cinema de Júlio Bressane: mapeando um território inexplorado

Mateus Araujo Silva

(ECA-USP, Brasil)

A comunicação pretende apontar e comentar, de modo conciso, a prática do reemprego e da reapropriação de imagens e sons ao longo de toda a filmografia de Júlio Bressane, sugerindo seu adensamento a partir dos anos 80 e comentando com mais vagar sua presença em alguns filmes emblemáticos, como *Tabu* (1982), *Sermões* (1989), *O Cinema do Cinema – Criação e recreação da imagem no filme cinematográfico* (1993), *Antonioni-Hitchcock*, *a Imagem em Fuga* (1993) e *Rua Aperana 52* (2012).

Arquivos e ressignificações em *Imagens do Estado Novo 1937-45*, de Eduardo Escorel

Márcio Zanetti Negrini

(PUC-RS, Brasil)

Objetivamos discutir como a montagem do filme *Imagens do Estado Novo 1937-45*, lançado em 2016 e realizado pelo brasileiro Eduardo Escorel, problematiza o uso de imagens de cinejornais oficiais ao relacioná-los com arquivos de filmes amadores e o diário pessoal de Getúlio Vargas. Propomos compreender como as imagens dos cinejornais, que inicialmente serviram para propaganda do regime ditatorial varguista, engendram novas significações por meio da montagem junto às imagens de arquivo do cotidiano da época, produzidas para filmes familiares, entre outros, e o diário íntimo do ex-presidente. A montagem do filme é em parte elaborada por imagens de cinejornais de propaganda produzidos pelo governo de Vargas, somados à pesquisa de cinejornais estrangeiros que dão a ver as interlocuções das políticas de Estado entre nações no contexto da Segunda Guerra Mundial. Entendemos que os filmes amadores familiares e a narração que dispõe do diário de Getúlio Vargas se coadunam aos cinejornais para, desse modo, produzirem diálogos entre o político-social e o político-afetivo diluídos no cotidiano brasileiro. Notamos o filme como um dispositivo no qual são visibilizadas as relações afetivas e de poder que implicam ressignificações das imagens em movimento do Estado Novo. Nossa interpretação do filme sugere compreender a elaboração afetiva do contexto político-social do Brasil daquela época de forma a colocar tal fato em cheque na contemporaneidade.

Novas produções a partir de imagens de arquivo: os filmes exibidos no Arquivo em Cartaz

Antonio Laurindo dos Santos Neto

(UFF, Brasil)

Nos últimos anos documentários, filmes de ficção e programas de TV estão lançando mão das imagens de arquivo para a realização de novas produções. Esses materiais podem ter os usos mais diversos. Funcionam, algumas vezes, como um testemunho, uma prova de algo que está sendo narrado por alguém. Em outros momentos o arquivo é utilizado para desconstruir e experimentar. O Arquivo Nacional do Brasil exerce um papel pioneiro ao promover, desde o início dos anos 2000, um festival internacional de cinema de arquivo. Começou com o REcine no ano de 2002 e desde 2015 realiza, em parceria com a Universo Produção, o Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo. O evento dedica-se às questões relacionadas aos materiais de arquivo, destacando a (re) utilização das imagens em novas produções e a preservação de acervos. Espaço privilegiado para a discussão e exibição de filmes de arquivo. Duas iniciativas se destacam nesse propósito: Oficina Lanterna Mágica, onde os alunos são orientados por um cineasta especialista em imagens de arquivo para a realização de um curta-metragem a partir do acervo de filmes do Arquivo Nacional, e Mostra Competitiva, que é uma disputa internacional de filmes com no mínimo 30% de material de arquivo (imagens em movimento, áudios, fotografias, mapas, manuscritos). Pretende-se apresentar um breve panorama do resultado do Arquivo em Cartaz por meio de uma análise dos filmes integrantes da programação nesses dois anos de existência do festival.

As críticas de João César Monteiro

Sérgio Alpendre

(Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

A presente proposta visa entender o cinema de João Cesar Monteiro por meio da análise de suas críticas do início dos anos 1970, quando ele já dirigia filme e já demonstrava grande apreço pelo bombardeamento de instituições e pelo constante questionamento do que se entende por cinema, arte, sociedade, política, poesia, público ou crítica. Utilizaremos principalmente dos textos que julgamos essenciais para sua persona cinematográfica: “O Passado e o Presente: Um necrofilme português de Manuel (sic) de Oliveira”, sobre o primeiro longa da *Tetralogia dos Amores Frustrados* de Manoel de Oliveira, crítica publicada no *Diário de Lisboa* em 1972; e “Boudu Salvo das Águas”, sobre o importante filme de Jean Renoir, referência constante no cinema de Monteiro, crítica publicada em *O Cinéfilo* em 1974. Na primeira, ele confessa a admiração por Manoel de Oliveira, como também um desconforto por tão ilustre presença no cinema português. Oliveira que será seu maior rival, ainda mais do que Monteiro já imaginava nesse seu início de carreira. Na segunda crítica, Monteiro deixa evidente o quanto herdou do espírito libertário do personagem principal, como também do cineasta Jean Renoir. Veremos assim que é possível entender melhor os filmes de João Cesar Monteiro com a análise de seus textos críticos.

Vasco Branco e a memória filmica da Ria de Aveiro e das suas gentes

Rita Capucho

(UC, Portugal)

Nesta comunicação iremos analisar dois filmes da obra de Vasco Branco, um cineasta amador de Aveiro. Analisaremos *Sol, Suor e Sal*, o primeiro documentário do realizador de 1959, no qual podemos observar a safra do sal, a dureza do trabalho dos marnotos e *Gente Trigueira* de 1968, obra onde o realizador mostra a vida na ria das pessoas que nela trabalhavam, gente de pele queimada pelo sol que sobrevivia do rendimento que retirava das atividades ligadas à ria. Iremos procurar perceber como o realizador representa estas pessoas e o seu trabalho. Perceber como se dá o diálogo entre a ria e as pessoas que dela dependem. Apresentando os ciclos como seja o ciclo da vida, da safra, do dia que vimos refletidos na Ria, tornando-a um lugar de questionamento sobre o esforço e o futuro das atividades relacionadas com ela.

A biblioteca circular de António Lobo Antunes e Jean-Luc Godard

Glaura Cardoso Vale

(UFMG, Brasil)

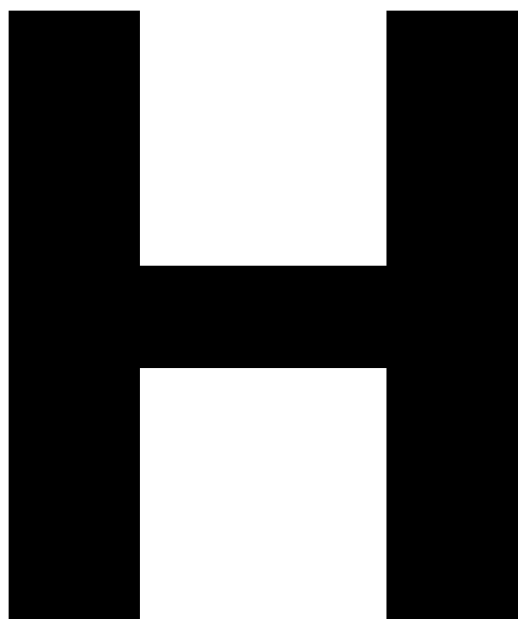
Um das características da obra do escritor António Lobo Antunes é a solicitação do cinema, da música, da pintura e da própria literatura para auxiliar o narrar. Ao convocar suas referências culturais, Lobo Antunes coloca em movimento o que chamei – apropriando livremente do procedimento comparativo warburguiano – de “biblioteca virtual circular”. Com isso, funda sua própria tradição de escrita em diálogo com diversos campos artísticos, característica também verificável na cinematografia de Jean-Luc Godard – marcada pela relação entre cinema/escrita, cinema/leitura, cinema/pintura, cinema/música. Esta apresentação busca mostrar como o autor português trabalha tais referências na composição de cenários e de situações que leva a crer que há, em sua sintaxe, um experimento ensaístico tipicamente godardiano, pela fragmentação e empréstimos, pela disjunção, pelo entrecruzamento de camadas temporais, pela quebra do fluxo narrativo privilegiando não o que se conta, mas o “como se” conta. Tanto Lobo Antunes, quanto Godard trabalham a escrita e a leitura como processos que não podem ser pensados separadamente. Acredito que aproximar esses dois autores poderá gerar um debate frutífero para o campo do cinema, da literatura e das outras artes por se tratar, nos termos de Ricardo Piglia, de dois “leitores apaixonados e compulsivos” do nosso tempo que perseguem e fomentam o debate em torno de questões que deveriam ser de interesse comum, como a guerra, por exemplo.

**Dar a ver o que nos cega: uma
ética do olhar em Alain Resnais e
László Nemes**

Abílio Hernandez Cardoso

(Universidade de Coimbra, Portugal)

A comunicação, que faz parte de um texto mais vasto, pretende ser uma interrogação sobre o modo como o cinema confronta a negação absoluta do Outro. Quando, como no caso da Shoah, a dimensão da negação é absoluta, excluindo a própria ordem do humano, como pode o cinema preservar a memória do horror, dizer o indizível e dar a ver o invisível de uma catástrofe que é produto da nossa própria modernidade? De que modo pode a imagem fílmica tornar presente o não visto e expô-lo perante o nosso olhar, constituindo-se como um lugar de interrogação e pensamento? Centrando-se em duas obras fundamentais, uma documental, *Noite de Nevoeiro*, de Alain Resnais, e outra ficcional, *O Filho de Saul*, de László Nemes, este texto reflete sobre a representação do irrepresentável, enquanto desafio ético que se coloca ao cinema perante a Shoah, na convicção de que nenhuma representação pode superar a impossibilidade de descobrir a verdadeira dimensão da catástrofe, mas permite contribuir para manter intacta a possibilidade de a pensar. Dar a ver o que nos cega. Não é este o desígnio do cinema?



13 maio

11h30 — 13h15

O dispositivo do olhar no cinema de horror *found footage*

Ana Maria Acker

(UFRGS/ULBRA, Brasil)

A proposta discute como se estabelece o dispositivo do olhar (Agamben, 2005; Baudry, 1983; Foucault, 1988, 2004 e 1999; Cray, 2012) enquanto experiência estética no cinema de horror *found footage*. Esses filmes, cuja produção se expandiu nos anos 2000, se caracterizam como falsos documentários, obras montadas a partir de material supostamente encontrado, uso de imagens de câmeras de vigilância, webcam e câmera diegética (Heller-Nicholas, 2014). No percurso metodológico, a visualização de 53 filmes abrangeu produções dos EUA, Coreia do Sul, Bélgica, México, Espanha, Brasil, Costa Rica, Inglaterra, Canadá, Austrália e Japão. Após o trabalho empírico, chegou-se à formulação de três categorias pelas quais ocorreu a análise de 17 títulos: o uso da câmera subjetiva diegética, a câmera sem olho humano e a imagem técnica como constituidora de ambiências. Um dos pressupostos delineados é de que há uma ambiência (Gumbrecht, 2014) tecnológica de artefatos que são explorados nessas produções e que não mais existem ou se tornaram obsoletos, entre eles está o VHS (*Video Home System*). Há simulações de atmosferas técnicas, uma vez que são produções da contemporaneidade. Outra percepção sugere que a câmera subjetiva diegética seja um desdobramento do uso do ponto de vista no *slasher* dos anos 1970 e 1980. Se antes, ocultada, a câmera geralmente representava o olhar da ameaça, agora ela se faz presente de modo determinante na narrativa e se transmuta em um tipo de prótese do olhar da vítima.

Realidade virtual: cinema expandido e anti-cinema

Francisco Merino

(UBI, Portugal)

A realidade virtual em imagem real – a *live action VR* – e a sua variante mais modesta – o filme em 360 graus – começam a reivindicar uma posição determinante no âmbito das artes cinematográficas, tendo já atraído a atenção de Festivais tão reputados como Sundance ou Cannes. Hoje, a Realidade Virtual está muito distante da profecia tecnológica ou do limbo experimentalista que caracterizaram as suas anteriores encarnações e parece querer assumir-se como uma modalidade de expressão emergente. Porém, ao contrário de alguns dos dispositivos híbridos que reclamam uma relação mais ou menos evidente com o cinema, a realidade virtual suscita uma multiplicidade de desafios aos modelos de representação e à própria gramática do cinema. Em alguns aspetos, a realidade virtual parece comportar-se menos como uma expansão do dispositivo cinematográfico do que como um media. Ainda que uma abordagem abrangente de Cinema e não vinculada ao dispositivo cinematográfico tradicional possa reconhecer a realidade virtual como uma forma de cinema expandido, é inquestionável que esta rejeita, recusa ou resiste a aspetos nucleares da representação cinematográfica, como a montagem ou o ponto de vista. Nesta perspetiva, é possível que a realidade virtual olhe para o cinema apenas como um objeto de remediação. Por outro lado, os modelos de expressão e os processos de narração em realidade virtual não estão ainda suficientemente definidas e alguns argumentam mesmo que estes se estarão a aproximar do Cinema.

H1+H2

GT Cultura Visual Digital (II) + GT Narrativas
Audiovisuais (II) – Narrativas em Diferentes Mídia

O documentário interativo participativo enquanto arquivo fragmentado, vivo e evolutivo

Patrícia Nogueira da Silva

(ESMAD/Programa UT Austin-Portugal, Portugal)

A cultura participativa permitiu um número crescente de arquivos disponíveis online. Os últimos desenvolvimentos tecnológicos e o fácil acesso a ferramentas digitais, nomeadamente os media sociais tão característicos da web 2.0, encorajam ambientes de criação colaborativa nos quais (quase) qualquer pessoa pode adicionar o seu vídeo à internet. Por isso, a Internet expandiu a noção de arquivo tanto nas suas dimensões materiais como conceptuais. Este artigo analisa o documentário interativo *A Journal of Insomnia*, produzido pelo National Film Board do Canadá, numa perspectiva pós-moderna. O documentário possui uma plataforma que agrega mais de duas mil contribuições, provenientes de várias partes do mundo. A multiplicidade de histórias sobre insónia apresenta uma variedade de experiências que cria um mosaico de perspectivas fragmentadas, mediadas pelo ecrã. *A Journal of Insomnia* transforma-se assim numa base de dados que cria um mapa vivo e evolutivo, Borgeniano, sobre a insónia, uma vez que é possível acrescentar sempre mais um vídeo, com uma nova história, ao documentário interativo. Nesse sentido, esta pesquisa pretende analisar o documentário interativo participativo através de conceitos como fragmentação, “desterritorialização” (Deleuze & Guattari, 2000) e “inteligência coletiva” (Levy, 1997).

■

Station to Station: narrativas audiovisuais multiplataformas

Christine Mello

(PUC-SP, Brasil)

Desde o início do século XXI, narrativas constituídas entre diferentes media e múltiplas plataformas são reconhecidas como transmedia. Para autores como Henry Jenkins (2009), tal fenómeno trata da relação entre três conceitos – convergência, cultura participativa e inteligência coletiva. Para Jenkins, importa a circulação da história por meio de diferentes plataformas, interconectadas entre si, dependentes da participação ativa dos agenciadores em rede. Observada em seu impacto artístico, este tipo de narrativa rizomática, não linear e colaborativa contesta a narrativa clássica e abre espaço para novas formas de experimentalismo. Nesta comunicação não pretendo discutir ou questionar as narrativas transmedia, mas apenas associar alguns de seus aspectos a experiências que resignificam o cinema contemporâneo e a videoarte interactiva. Partindo do campo da Comunicação audiovisual e da abordagem das poéticas tecnológicas em Arlindo Machado (2009), dos estudos da narrativa interactiva e do conceito de narrativa colectiva em Carlos Sena Caires (2004 e 2010), discutirei o potencial transmedia presente em artistas contemporâneos como Doug Aitken, com especial atenção para trabalhos como *Station to Station* (2013- 2015). Como força que atravessa, o presente estudo tem como interesse tirar o foco do “específico” de cada uma das ações e linguagens envolvidas em torno da construção narrativa, problematizando seus principais aspectos poéticos na ativação de comunidades.

Um diálogo entre a narrativa no documentário e na ficção

Carlos Ruiz Carmona

(CITAR-UCP, Portugal)

-

Ao longo da história podemos identificar um grande número de autores discutindo e refletindo a natureza e o conceito da narrativa. Desde às teorias diegéticas e originais de Plato e Aristóteles até a essencial contribuição para o estruturalismo de Gérard Genette ou Roland Barthes a narrativa tem sido estudada e discutida como um processo crucial na produção e comunicação de significado e experiência. No entanto, a pesquisa bibliográfica que realizei indica que grande parte do estudo da narrativa no cinema foi dedicada exclusivamente ao cinema de ficção. Isto significa que o estudo de formas e estratégias de narrativa no documentário (para além dos modos de documentário de Bill Nichols) foi parcialmente negligenciado. De fato no documentário não conseguimos encontrar investigação específica dedicada a este objecto de estudo como no caso da ficção, por exemplo *Narration in Fiction Film* (1985) de David Bordwell. Por este motivo o meu objetivo nesta comunicação é aproximar a teoria da narrativa de ficção ao processo narrativo do filme documentário.

O silêncio poético e a intertextualidade de Wong Kar-Wai no filme de advertainment

Marcelo Eduardo Ribaric

(UAig, Portugal)

-

Este trabalho é uma reflexão sobre o filme de *advertainment* *The Follow*, criado e dirigido pelo cineasta Wong Kar-Wai, visto aqui como linguagem artística. Articulamos como hipótese primeira que a obra, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema e da publicidade pode, a partir de implícitos e não ditos que fazem parte de nosso repertório cultural trazendo referências silenciosas para dar sensibilidade à narrativa. Analisar um único filme de Wong Kar-Wai não é uma tarefa fácil, ainda mais se em se tratando de uma peça publicitária, uma vez que é o conjunto de suas obras que constrói as características formais e narrativas de suas histórias contadas a partir de diferentes momentos dos próprios filmes. De acordo com Gómez Tarín (2008), Wong Kar-Wai remete seu discurso aos aspectos formais sempre implícitos, operando um mecanismo de reconstrução desde o interior do próprio filme. A experiência estética proposta pelo cineasta pode ser definida como um instante poético de uma consciência ambivalente, como diz Bachelard (1986). Caracterizada por criar um cinema focado no registro intimista das paixões e suas constantes frustrações onde o peso das lembranças e a impossibilidade da entrega permitem uma reflexão sobre os vínculos entre realidade e criação artística, possibilitando múltiplas interpretações através de uma narrativa ambígua, calcada na manipulação do inventário imagético do espectador que transmite uma forte carga afetiva, fazendo que ele veja, não o que está explícito nas imagens mas o que seus desejos determinam, conferindo à linguagem elementos sinestésicos. Silêncios e não-ditos são obrigatórios na atividade artística “a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro” (SONTAG, 1987).

H2+H3

Devires em série: a roteirização colaborativa e a lógica do personagem em *Breaking Bad*

Rodrigo Fonseca e Rodrigues & Alessandra Nardini

(U. Fumec, Brasil)

Em tempos de *on demand tv streaming services*, algumas séries tornaram-se responsáveis por reviravoltas nos paradigmas de narração audiovisual, absorvendo elementos do cinema e, ao mesmo tempo, influenciando-o. Criado por Vince Gilligan, o seriado *Breaking Bad* (2008- 2013) se pauta na jornada de personagens que retratam o grotesco da busca pela autorrealização, com múltiplos fios narrativos, caracterização sutil e complexidade dramática. No contraponto entre ideias e ação, textos, subtextos e diálogos, o roteiro da série se realiza sob o formato de duração longa, porém com extremo cuidado plástico na captação, nos critérios de edição, banda sonora e *sound design* dignos do cinema. Para examinar o trabalho de narração e criação de personagens, este estudo se apoia no conceito filosófico de “devir” pensado por Bergson (1999). Pergunta-se: seria esta imagem conceitual – o futuro como movimentos imediatos pelos quais o Tempo se processa por durações e ritmos heterogêneos – capaz de ajudar a problematizar as imprevisibilidades ficcionais que desarmam nossas inferências sobre o perfil de personagens e o destino da narrativa? Em outros termos: poderá imputar-se ao processo colaborativo entre roteiristas a virtude de engendrar caracteres capazes de nos surpreender na distensão temporal de suas ações, de afetarem-se mutuamente e alterarem as tramas da história? *Breaking Bad*, parafraseando Lukács (2000), é uma composição integrada sem deixar de fazer jus à paradoxal natureza do real.

A telenovela: entre a indústria e a cultura

Catarina Duff Burnay & Pedro Lopes

(UCP, Portugal)

Formato-âncora dos canais em sinal aberto portugueses, a telenovela tem conseguido, ao longo dos anos, garantir audiências fiéis e contribuir, positivamente, para os resultados audimétricos gerais dos canais. Em tempo de forte concorrência, não só dos canais pagos como de outras formas de ver conteúdos audiovisuais (VOD, OTT, entre outras), analisar e interpretar o papel social, económico e cultural da telenovela no ecossistema mediático e na sociedade torna-se determinante. O Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL) dedica-se, desde 2005, ao estudo da ficção televisiva doméstica em 12 espaços geográficos e culturais, onde se inclui, Portugal, permitindo a sistematização e consolidação de informação e conhecimento sobre a área, facto importante para a Academia, mas também para o mercado. Nesta comunicação, temos como objetivo apresentar o trabalho desenvolvido ao longo dos últimos 12 anos por este observatório e, em sequência, isolar analiticamente a telenovela portuguesa como um formato de estrutura e conteúdo próprios, reconhecendo as suas características, comportamento e impacto no espaço nacional e internacional.

O quotidiano na telenovela: o caso de *O Coração d'Ouro*

Daniel Ribas

(IPB/CITAR-UCP, Portugal)

A telenovela tem sido um objeto de ficção essencial nas sociedades contemporâneas. Como forma de “escape” ou como forma de reproduzir as vivências dessas sociedades, a telenovela funciona como um espelho do próprio lugar onde é produzida. A produção cultural das suas imagens é, portanto, figurativa de uma certa representação da identidade cultural portuguesa e dos seus modos de vivência social. Nesta comunicação, a partir do estudo de caso de uma telenovela contemporânea, tentaremos definir de que forma as imagens e a narrativa deste produto cultural constroem uma representação do quotidiano no Portugal do século XXI. Partiremos de estudos sobre os conceitos de lar e de quotidiano para estabelecer relações culturais entre a telenovela e a sociedade portuguesa.

Telenovelas e público juvenil: uma relação de proximidade

Sara Pereira

(UM, Portugal)

Alguns estudos recentes sobre os públicos mais jovens e os media média (cf. por exemplo Pereira, Pinto & Moura, 2015 e Porto Pedrosa, 2014), assim como dados provenientes da audimetria, indicam que as crianças e os jovens mantêm uma relação próxima com as telenovelas, sendo este um género televisivo do seu agrado. Apesar das mudanças ocorridas na paisagem mediática, provocadas sobretudo pelos meios e ambientes digitais, e apesar também das novas formas de consumo mediático que emergiram dessas mudanças, o público jovem parece continuar ligado às telenovelas. Fruto das práticas de consumo familiar, o gosto e interesse por este género vai crescendo com as crianças, que se habituaram a ter as novelas como pano de fundo das rotinas das famílias. A par do consumo de telenovelas dirigidas a uma audiência adulta, merece ainda especial atenção as novelas produzidas especificamente para o segmento juvenil e que têm tido, na sua generalidade, uma razoável aceitação por parte de crianças e adolescentes. Este artigo, ao procurar olhar para estas duas vertentes – a da produção e a do consumo – centra-se em dois grandes objetivos: (1) traçar um panorama da oferta de telenovelas juvenis em Portugal nos últimos anos; (2) analisar o consumo de telenovelas dirigidas a audiências adultas pelo segmento 4-14, tem por base dados da audimetria. O quadro proveniente desta análise permitirá conhecer melhor a realidade portuguesa no que diz respeito à relação entre novelas e público infantil e juvenil, um tópico que tem sido pouco estudado, quer a nível nacional, quer internacional.

Do didatismo à narrativa complexa: a televisualidade do espiritismo nas produções dramatúrgicas brasileiras

Marcos Vinicius Meigre e Silva

(UFMG, Brasil)

Este trabalho investiga a figuração dos preceitos espíritas em três telenovelas produzidas e exibidas pela TV Globo: *A Viagem* (1994), *Alma Gêmea* (2005) e *Além do Tempo* (2015). Sustentamos nossa investigação nas diretrizes dos estudos de Cultura Visual e no entendimento de que as pictures, como define Mitchell (2009), têm algo a nos dizer e estão inseridas em regimes de visibilidade envolvendo aspectos sociais, históricos, políticos e culturais (BREA, 2005). Em termos metodológicos, assentamo-nos na análise do estilo televisivo, como sugere Jeremy Butler (2010), para quem o estilo é um importante ingrediente encontrado em todo e qualquer produto audiovisual. Considerando eventos narrativos nos quais ocorre a morte e a reaparição dos personagens principais de cada telenovela, observamos que *A Viagem* e *Alma Gêmea* evidenciam marcas didáticas e maniqueístas ao figurar a religiosidade em questão, principalmente através do uso de cores antagonicas para simbolizar estágios evolutivos. *Além do Tempo*, por sua vez, sinalizou para a inserção de elementos típicos das narrativas complexas, tal qual se vislumbra em seriados americanos, por exemplo. Tais reconfigurações dizem não apenas de mudanças técnicas na produção em TV, mas também de alterações na maneira como a religião é consumida pela sociedade brasileira, o que nos comprova a relevância de se estudar o meio em toda sua poética, ou seja, atentando-se para as características materiais e imateriais que lhe definem.

Veias abertas de imagens díspares. Notas sobre imagem crítica e documentário experimental brasileiro

Naara Fontinele dos Santos

(Université Sorbonne Nouvelle, França)

Em *Veias abertas*, curta-metragem realizado por Luiz Arnaldo Campos em 1974, as operações de montagem e a disjunção entre imagem-som vislumbra um questionamento da economia signica do Cinejornal, fazendo do filme um expressivo campo de batalha formal contra o espetáculo e a máquina de dominação social. Logo no início, a voz over, rápida e autoritária, anuncia a envergadura paródica como uma das estratégias filmicas contra a alta burguesia industrial e os discursos desenvolvimentistas difundidos pelos Cinejornais. Imagens publicitárias, charges, cinejornais, fragmentos literários, trechos de discursos oficiais servem de matéria-prima para tornar sensível, pelo embate de elementos heterogêneos, as elaborações críticas que motivam e movem o filme. O reemprego de fragmentos de Cinejornal de Jean Manzon, um dos principais realizadores da produção propagandista do Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), é o principal horizonte de investigação da presente comunicação. A partir da análise imanente de *Veias abertas*, esta comunicação tem por objetivo refletir sobre a maneira na qual o filme abriga discursos inflamados de resistência dentro do aparelho dominante do Cinejornal. Para além da discussão sobre os procedimentos de remploi e da prática de retomada de arquivos filmicos, pretende-se investigar em que medida o filme figura como uma importante reverberação das correntes marxistas da arte crítica em contexto brasileiro.

Hybridization, history and anonymity of an engaged creation.

Art Povera and experimental cinema

Chiara Palermo

(La Sapienza Roma, Itália)

According Baqué the solution that today would return to militant art is to “pass to another plastic, discursive and informative manner: the documentary engaged, photographic or cinematographic” (Baqué, 2004: p.24). Art Povera can be exemplary of this transformation that was happening at the end of the sixties in Italy. The recent study by Luca Carminati on Pasolini’s cinema, *Cinema as happenings*, detects the correlations that exist between cinema and experimentation of the artistic scene in this period. The author refers to *Experience Heretic*, where Pasolini summarizes the relationship between reality and representation within the concept of happening. The theater and the cinema of this period is claiming, like the art Povera actions, “shows in the making” who oppose the spectacle of politics by engaging in a militant strategy and aesthetics, trying to ideological attachment points to denounce the ongoing transformation of society: cinema as the installations or performances are opposed to the illusion of progress as the illusion of a “immediate history” proposed by critics to speak of Arte Povera (Celant 1970: p. 30.). Our aim is to explore some convergences between different artistic expressions to understand the scope that these experiments have today in the redefinition of the concept of intangible heritage, tradition and history that are at stake in their work with a new notion of subjectivity and with a new concept of art involved. In fact, for the Arte Povera artists hybridization of this period they are

fundamental to question the limits of an institutional art system without denying the story and without denying the history of their context of expression. A recent exhibition at the Tate Modern in London (2015), a Palazzo Grassi in Venice and at the Centre Pompidou in Paris (2016) have explored the unorthodox sources of Arte Povera in Turin and Rome, in their cosmopolitanism and eccentricity of the art scene, marked by the experience of the Independent Film Cooperative. Starting from recent events that have affected the hybridization between art Povera, cinema and theater, our research will analyze the work of artists such as Pino Pascali, Mario Schifano and Carmelo Bene specimens to rethink a contribution of this “movement” to the movies and, with it, their interest for Media (Sartre 2011).

Círculos, rotações, revoluções

Raquel Schefer

(Université Grenoble Alpes/Université Sorbonne Nouvelle, França)

A panorâmica circular é uma das formas filmicas centrais do Novo Cinema Latino-Americano. No quadro da cultura de libertação transnacional, a descolonização política era percebida como inseparável da descolonização da cultura, da arte e do conhecimento. No cinema de Sanjinés, Rocha e Guerra, entre outros, a panorâmica circular constitui a expressão formal de uma compreensão alargada do processo de descolonização. Reunifica o sentido etimológico primeiro (o de movimento geométrico ou rotação astronômica inelutável) e o sentido moderno ("os movimentos desordenados do destino humano", segundo Arendt) do termo "revolução". Explorar-se-ão os modos operativos da panorâmica circular através de uma arqueologia histórica. Actuando sobre os modos perceptivos, representativos e cognitivos do cinema, a panorâmica circular aponta para a existência de paralelismos estéticos, políticos, históricos e epistemológicos entre o Novo Cinema Latino-Americano e outras cinematografias e para a proximidade entre o cinema político e o cinema de vanguarda e experimental. Propor-se-á uma metodologia diacrônica e sincrônica de estudo do cinema, assente em transversalidades históricas e em correspondências geográficas. Essa metodologia autorizar-nos-á a problematizar certas categorias, como a de "cinema nacional", e a reconsiderar a separação entre o cinema político e o cinema de vanguarda e experimental. Procurar-se-á também questionar a premissa segundo a qual a inovação formal é invariavelmente produzida nos países centrais.

A inscrição de si em *Là-bas* e *D'est* de Chantal Akerman: por um gesto político intersticial

Roberta Oliveira Veiga

(UFMG, Brasil)

Leste Europeu, 1993 e Israel, 2006, dois contextos eminentemente históricos e políticos. No início dos anos 90, após a queda do Muro de Berlim, a extinção da União Soviética, o Leste Europeu vive a transição do socialismo para a democracia liberal e capitalista. De 2000 a 2005, a série de conflitos entre israelenses e palestinos na Faixa de Gaza, a Segunda Intifada, se estende com os atentados às cidades israelenses. Trata-se do local e época de dois documentários de Chantal Akerman, *D'est* (1993) e *Là-bas* (2006). Porém, ao contrário do que se espera, nem um nem outro traduz diretamente esses cenários. Avesa à forma convencional do documentário histórico, Akerman recusa o enfrentamento direto das questões políticas, e se põe a observar a distância, a roçar esses mundos com a câmera. Pergunta-se: é possível fazer um documentário político sobre uma região em estado de guerra de dentro do apartamento? É possível fazer cinema político nos anos 90, no Leste Europeu, sem ouvir os cidadãos e nem se ater aos emblemas capitalistas? O que pode tais dispositivos? Pretende-se pensar como a subjetividade, instituída cinematograficamente nessas experiências, gera uma forma sensível na qual a memória não é uma narrativa inteira sobre o mundo ou sobre a descendência judia da cineasta, mas vivida de forma obliterada e lacunar. Acredita-se que, por meio dessa memória aberta, Akerman tece uma autobiografia indireta e de modo intersticial alcança a dimensão histórica nos filmes, fazendo a passagem do pessoal ao político.

Cinema e animismo: perspectivas

Teresa Castro

(Université Sorbonne Nouvelle, França)

-

As relações entre cinema e animismo podem ser pensadas de várias formas. Por um lado, a teoria do cinema propôs, desde muito cedo, que o cinema é um médium animista, capaz de animar as coisas do mundo ou de revelar vidas escondidas, através de uma panóplia de formas fílmicas. Algumas destas proposições sugerem também que o cinema é uma máquina capaz de produzir uma forma de pensamento próxima do que autores como Lucien Lévy-Bruhl descreveram no começo do século XX como sendo uma um pensamento “pré-lógico” ou “primitivo”. Por outro lado, e num contexto contemporâneo fortemente marcado pelo regresso da noção de “animismo” – em particular no domínio da antropologia e em torno de autores tão diferentes como Philippe Descola, Tim Ingold, Eduardo Kohn ou Eduardo Viveiros de Castro -, o cinema pode também ser pensado como uma forma de negociar perspectivas e visões do mundo entre ontologias diferentes. O que parece emergir do cruzamento de ambas as perspectivas é a ideia de que o cinema não é tão moderno como pensamos. O propósito desta comunicação introdutória é apresentar rapidamente estas diferentes linhas de pensamento.

Tava, A Casa de Pedra: ontologias, epistemologias e cosmopolítica

Rodrigo Lacerda

(UNL, Portugal)

-

O Vídeo nas Aldeias (VnA) é um projeto que há 30 anos apoia a luta dos povos indígenas através do audiovisual e que, desde 1997, organiza oficinas de vídeo com realizadores indígenas. Em 2006, o VnA iniciou um processo de formação e colaboração com comunidades Mbaya-Guarani no sul do Brasil que originou a produção de vários filmes com exibição no Brasil e em festivais internacionais. *Tava, A Casa de Pedra* (2012) é um dos documentários realizados que, neste caso, é assinado pelos indígenas Mbaya-Guarani Ariel Ortega e Patrícia Ferreira e os não indígenas Vincent Carelli e Ernesto Carvalho. A obra corporaliza aspectos da cultura daquele povo, mas centra-se em particular numa ontologia diferente sobre as ruínas de São Miguel (RS) que, segundo a historiografia ocidental, fazem parte das antigas Missões Jesuítico-Guarani que, nos séculos XVII e XVIII, tentaram “civilizar” e catequizar os povos indígenas. Assim, num primeiro momento, recorrendo à literatura etnográfica e conversas com Mbaya, empreendo uma leitura do filme segundo o ponto de vista destes. Esta análise coloca em evidência que a obtenção de conhecimento para os Guarani assenta em práticas corporais (Pissolato, 2007) que encontram paralelos no processo de produção cinematográfica. Por fim, proponho que o trabalho colaborativo entre o VnA e os Mbaya-Guarani seja compreendido enquanto instrumento de cosmopolítica (Stengers, 2005) que estabelece possíveis medições entre mundos no sentido de construir um mundo comum (Latour, 2004)

O invisível e o moderno: cinema e irãs na luta de libertação da Guiné-Bissau

Catarina Laranjeiro

(CES-UC, Portugal)

Partindo da filmografia produzida no decorrer da luta de libertação na Guiné-Bissau procurei analisar de que forma o Estado, construiu políticas de memória que definiram modos de recordar a luta, mas também políticas de silêncio, que acionam mecanismos de erosão do passado que nos podem dar pistas sobre a permanente instabilidade política na Guiné-Bissau. Fui assim confrontada com um problema concreto: como mostrar, através do dispositivo fílmico, aquilo que normalmente está invisível, no cinema? O invisível não é de todo tomado como o negativo do visível, mas sim como aquilo que ao estar entre, permite ver. Na Guiné, quando falamos do invisível, falamos em seres e forças que moldam efetivamente o quotidiano. A terra é habitada seres invisíveis denominados de Irãs. No decorrer da luta de libertação, os contractos estabelecidos entre combatentes e irãs permitiram aos primeiros tornarem-se invencíveis, invisíveis e impermeáveis às balas (Temudo 2008, Trajano Filho, 1994). Os Irãs são um poderoso meio pela qual a invisibilidade pode ser trabalhada. Conduzem a uma espécie de invisibilidade visível, capaz de revelar um outro modo de contar (e de escrever) alternativas históricas sobre os danos e perdas provocados pelo poder abusivo dos sistemas políticos modernos. Será assim estabelecido um paralelo entre a história da geopolítica colonial e a colonialidade das próprias imagens a partir das quais produzimos representações.

O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: campo, extracampo e cosmopolítica

Andre Guimarães Brasil

(UFMG, Brasil)

Em 2007, durante o Festival Internacional do Filme Documentário e Etnográfico (forumdoc.bh), fomos surpreendidos por um filme tão contundente quanto enigmático: realizado por Isael Maxakali junto à comunidade Tikmũ'ün (Maxakali) da Aldeia Verde (em Minas Gerais, no Brasil), o filme *Tatakox* acompanha o ritual de iniciação das crianças por meio de longos planos comentados pontualmente pelo cineasta. Dois anos mais tarde, nos deparamos com outro filme em torno do mesmo ritual, tão ou mais desconcertante que o primeiro, agora produzido pela comunidade Vila Nova do Pradinho. O lançamento por Isael Maxakali, em 2015, de um terceiro filme sobre o mesmo evento, nos leva a cogitar uma "série", na qual um filme repercute no outro, abrigando reiterações, variações e refrações. Entre os inúmeros aspectos intrigantes nesses filmes-rituais, um deles nos interessará de perto: trata-se da dinâmica de súbito povoamento e esvaziamento do espaço por povos-espíritos (ou animais-humanos), este que adquire aqui um matiz relacional e transformacional e que encontra tradução fílmica na relação entre campo e extracampo. Em diálogo com a etnologia, pretendemos mostrar como essa dinâmica se vincula a outras manifestações estéticas e cosmológicas dos Tikmũ'ün, especialmente os cantos. Para além do registro do ritual, o cinema guarda ali uma função de agência, participando das relações de aliança que esse povo estabelece com uma miríade de outros povos.



13 maio
16h30 — 18h15

Em busca de um conceito de restauração audiovisual

Débora Butruce

(USP, Brasil)

-

O campo da preservação audiovisual no Brasil vem passando, nos últimos anos, por um processo de amadurecimento que pode ser observado, entre outros fatores, pelo aumento dos estudos sobre a área. No entanto, a restauração audiovisual ainda é tema pouco explorado. A bibliografia estrangeira sobre o assunto também é escassa, embora algumas tentativas no sentido de definir o campo vêm sendo realizadas. Apesar das práticas de restauração terem começado a ser sistematizadas desde os anos 1980, foi somente a partir dos anos 2000 que um conjunto de publicações mais aprofundadas sobre os aspectos concernentes à restauração audiovisual ou que incluíssem o assunto a partir de outras temáticas começou a ser lançado. Entre esses trabalhos, podemos destacar os de Paolo Cherchi Usai, *Silent cinema: an introduction* (2000) e *Film as an art object* (2002), Paul Read e Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film* (2000), Arianna Turci, *Digital restoration within European film archives* (2004), Andreas Busche, com *Just another form of ideology? Ethical and methodological principles in film restoration* (2006), Julia Wallmüller, *Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration* (2007) e Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel* (2010). Neste trabalho, pretendemos debater o conceito de restauração audiovisual a partir das definições existentes na tentativa de conferir-lhe maior precisão, visto que o primeiro entrave para seu estudo é o impasse conceitual acerca da área.

A favor de uma teoria para o restauro cinematográfico, o caso de *Metropolis*

Ricardo Vieira Lisboa

(ESTC/IPL, Portugal)

-

Neste artigo apresentar-se-ão três possíveis teorizações para a prática do restauro cinematográfico: a genealogia do palimpsesto de Giorgio Bertellini, a filosofia da música e a aplicação dos princípios regulativos à prática do restauro por Vinzenz Hediger e a taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai. Estas opções teóricas reflectem uma preocupação com as contingências histórico-culturais dos filmes, das suas versões, as suas apresentações e a história de umas e de outras. Como caso de estudo considerar-se-á *Metropolis* (1927) de Fritz Lang que permitirá ilustrar os vários pontos dos três investigadores. Por fim propor-se uma via prática para um novo objecto de restauro que procurará coligir estas diferentes teorias. BERTELLINI, G. "Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions". In *Film History* (7). London: John Libbey & Company, 1995. HEDIGER, V. "The Original is Always Lost: Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction". In *Cinephilia: Movies Love and Memory*. Amesterdão: Amesterdham University press, 2005. USAI, P. C. "El Filme Que hubiera podido ser; o, El análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta", trad. Elena Vilardell. In *Revista Archivos de La Filmoteca - Historia y arqueología del cine* (10). Valência: Generalitat Valenciana, 1991.

Artist-run film labs: As novas práticas cinematográficas do laboratório fotoquímico independente

Monise Nicodemos

(Université Sorbonne Nouvelle, França)

-

Essa comunicação tem o objetivo de retratar a origem e o percurso dos laboratórios fílmicos independentes, dirigidos por coletivos de artistas, que passaram um crescimento exponencial nos anos 2000 com o desmantelamento da indústria cinematográfica tradicional (filme analógico) e a passagem ao digital. Com o falimento dos laboratórios comerciais, vemos o surgimento e fortalecimento de uma rede de 40 laboratórios de cinema independentes que se organizam em torno do site (*filmlabs*) e multiplicam o fluxo de conhecimentos entre os diferentes países (podemos citar na França; o L'abominable, em Portugal; o Atomo 47 (Porto), na Inglaterra; no.w.here entre outros). Após uma breve reconstituição histórica, analisaremos as novas práticas oriundas desses laboratórios independentes como a recuperação de máquinas dos laboratórios comerciais e a adaptação ao uso artesanal, a filosofia do *DO IT YOURSELF*, a fabricação da emulsão artesanal e os procedimentos alternativos (ecológicos) de revelação da película. Promovendo igualmente um debate sobre os filmes provenientes desses laboratórios (como os dos artistas Nicolas Rey, Ricardo Leite, Esther Urlus) que se constroem graças a essas práticas originais, que concretizam um novo ponto de partida para o filme na era do digital.

A colorização de filmes após *Becky Sharp* de Rouben Mamoulian (1935)

Jaime Neves

(UCP, Portugal)

-

Se até 1935 a colorização de filmes se fazia na ausência de uma resposta de cariz técnico capaz de permitir captar imagens a cores, a partir desta data a colorização faz-se numa tentativa de, quase sempre contra a vontade do realizador, despertar novamente o interesse do espectador para uma obra que ele já viu (a preto e branco) e na procura de alcançar através da cor o mercado televisivo, pouco disponível para a exibição de filmes a preto e branco. Como resumo das conclusões do processo de investigação encetado podemos concluir que colorizar um filme a preto e branco, à revelia do seu autor, em nome da modernidade, de um suposto interesse colectivo ou em função de fortes apelos tecnológicos ou comerciais é um atropelo à cadeia inerente ao processo da criação fílmica que germina na intenção que o seu autor convoca para a obra e que culmina perante o olhar daquele que a descortina. Colorizar um filme na procura da reprodução exacta das cores captadas a preto e branco é pura utopia. Colorizar um filme não é só adulterá-lo, colorizar um filme é criar algo novo, falso e desprovido da intenção que esteve na sua génese, seja ela artística, conceptual ou estilística. Um filme colorizado é diferente em toda a sua essência do filme original. Não existem cópias colorizadas de filmes a preto e branco, antes existem outros filmes, adulterados, a cores e com uma intenção distinta daquela que esteve na génese criadora da obra original e única.

■

Limites entre imagem e narrativa em René Clair e Gary Hill

Fernando Souza Gerheim

(UFRJ, Brasil)

-

Se compreendermos narrativa como uma forma de associação em que as partes se ligam por relação de causa e efeito, veremos uma larga e subterrânea produção audiovisual em que essas relações são constituídas por outros tipos de associação. A eles simplesmente negamos o direito de ser narrativa. O cinema experimental, admitimos, é por princípio não-narrativo. Mas até que ponto classificar assim esse experimentalismo não contraste e apaga os tons cinzas, os matizes, a conversibilidade que justamente essas formas apresentam como caráter particular? A proposta desta comunicação é discutir algumas obras que ajudem a penetrar as zonas híbridas entre narrativa e não-narrativa, apontando o que há de um no outro, as passagens de um a outro, o limite de sua identidade até a indistinção. Nesse espaço original, que se abre no cinema e na videoarte, os opostos não são excludentes, mas inclusivos. Em obras como *Entr'Acte* (1924), de René Clair (roteiro de Francis Picabia) e *Incidence of Catastrophe* (1988), vídeo de Gary Hill inspirado na novela *Thomas, o obscuro* (1941), de Marice Blanchot podemos dizer que o fio narrativo, antes de ser extinto, permanece com a ponta solta, criando um emaranhado apenas aparente. Nelas, as instâncias da pura imagem/som e da narrativa convivem, se contaminam e se renovam por meio de sintaxes constituídas de associações de outros tipos, que podemos aproximar de uma “lógica da dispersão” (Wittgenstein) ou de uma “consciência empírica” (Walter Benjamin).

A subtil arte de narrar filosofias: a ação dramática em *Waking Life*, de Richard Linklater

Jorge Palinhos

(CECS-UM/ESAP/IPB, Portugal)

-

Em *Waking Life* (*Acordar para a vida*, no título em português), filme de 2001 de Richard Linklater, procura-se explorar conceitos filosóficos sobre a vida, a consciência e a existência através de uma estrutura onírica, assente na montagem de diversas cenas e personagens a confrontarem-se com essas ideias. O filme situa-se no contexto de um conjunto de obras do mesmo autor, como já acontecia em *Boyhood*, em que Linklater tenta testar os limites da narrativa visual, inspirado pelas críticas pós-modernas que são dirigidas à narrativa clássica, nomeadamente no âmbito da sua natureza mimética, ilustrativa e unitária. Neste estudo exploratório, procurar-se-á documentar a relação entre as ações dramáticas que são apresentadas visualmente, no âmbito da estrutura filmica, e sua relação com as ideias e conceitos expostos, a fim de discutir as possibilidades e limitações que o filme encerra em termos de construção narrativa.

A narratividade como mecanismo estético: considerações sobre o lugar do sentido narrativo na arte cinematográfica

Filipe Martins

(IF-UP, Portugal)

Para este trabalho, propõe-se a hipótese de uma relação vinculativa entre o fenómeno estético, a performatividade e o sentido narrativo (no cinema e na expressão artística em geral). Para isso, serão percorridas, de forma sintética, as seguintes etapas de investigação: 1) Analisar o compromisso entre a receção estética (Aisthesis) e a expressão artística (Poiesis) e analisar, paralelamente, a possibilidade de uma reaproximação metodológica e disciplinar entre a Estética e a Teoria da Arte e do Cinema. Esta reaproximação poderia consentir a demarcação da experiência estética em relação a um domínio sensológico mais lato. 2) Distinguir entre o âmbito da narratividade e o da discursividade em geral, de modo a circunscrever os mecanismos fenomenológicos do sentido narrativo. 3) Procurar afinidades entre a narratividade e a performatividade a partir de uma aproximação teórica entre os espaços actanciais e os espaços de congeminação autoral. 4) Situar a expressão artística e a receção estética dentro de um mesmo domínio fenomenológico: o da performatividade. A duplicidade da obra cinematográfica na sua relação com o respetivo campo institucional (enquanto mercadoria simbólica) e com a experiência estética (enquanto *Aisthesis*) remete-nos para o limiar entre o relativismo cultural e o transcendentalismo sensológico da arte. É esse limiar que propomos abordar a partir de um reenquadramento semiológico e hermenêutico da fenomenologia, com vista a uma compreensão verdadeiramente transversal do objeto artístico e, em particular, da obra cinematográfica.

Crítica e teoria: a influência alemã na época do cinema mudo

Gerald Bär

(UAb, Portugal)

Esta comunicação pretende a) esclarecer os problemas políticos que criaram obstáculos na recepção do cinema alemão em Portugal; b) focalizar alguns casos de recepção crítica em Portugal nos anos vinte, sobretudo do género cinematográfico preferido (o 'drama histórico'); e c) debater a influência da crítica e teoria alemãs em Portugal na época do cinema mudo. A recepção do cinema de expressão alemã em Portugal tem sido algo problemático durante as primeiras três décadas do século vinte. A 1ª Guerra Mundial marcou profundamente as relações entre Portugal e Alemanha. As barreiras linguísticas também não facilitaram, nem a importação de filmes alemães, nem a recepção de resenhas e publicações sobre a técnica e a teoria cinematográficas. Mesmo assim, houve um interesse crescente na indústria e na produção cinematográfica alemã em Portugal, sobretudo na segunda metade dos anos vinte quando a UFA em Babelsberg se tornou a grande concorrente da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Nessa altura, vários aspetos da produção e da estética do cinema alemão foram considerados modelares por autores nacionais nas revistas especializadas da época.

Crítica e cinema em Portugal: o caso António de Macedo

Paulo Cunha

(UBI, Portugal)

António Macedo, o cineasta mais próximo dos 60 e 70 e uma das maiores referências do Novo cinema português, “desapareceu” nos anos 90, depois de realizar a longa de ficção *Chá Forte com Limão* (1993) e o documentário *Santo António de Todo o Mundo* (1996). Macedo não filma há duas décadas, depois de ter visto ser recusado apoio financeiro à produção de projectos seus em sucessivos concursos do Instituto de Cinema (IPACA), tornando-se assim numa espécie de “cineasta maldito” na história recente do cinema português. A proposta desta comunicação é analisar a recepção crítica aos filmes *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1980), *Os Abismos da Meia-Noite* (1984) e *Os Emissários de Khalôm* (1988), três filmes com registos de género entre a ficção científica e o fantástico que não integrariam o cânone que então se estabelecia como padrão para a internacionalização do cinema português. Estreados num momento marcado pelo impasse na definição das políticas públicas por parte do Estado Português, acredito que um estudo de caso à recepção crítica destes três filmes de António de Macedo na imprensa portuguesa poderá ajudar a aclarar aspectos do complexo debate acerca do financiamento público de cinema em Portugal que se prolonga desde a década de 1980.

A pornografia e a crítica de cinema em Portugal

Catarina Maia

(UC, Portugal)

A reflexão ponderada e o pensamento crítico não são, porventura, o tipo de disposição que intuitivamente associamos ao visionamento de filmes pornográficos. E, no entanto, as problemáticas que o género levanta são, ontem como hoje, motivo de acesos debates teóricos. Desde a pura classificação até às preocupações de cariz ético, a pornografia representa um campo de estudo privilegiado a partir do qual se pode pensar as complexas relações entre a imagem, o corpo e a sexualidade. Esta apresentação terá como foco principal a recepção crítica na imprensa portuguesa de filmes considerados pornográficos ou contendo elementos pornográficos. Com a escolha de obras tão díspares como *Emmanuelle* (1974), *Salò ou Os 120 Dias de Sodoma* (1975), *Ninfomaniaca – Parte I e II* (2013) e *Love* (2015), quer-se explorar a amplitude e a evolução do conceito de pornografia (usado simultaneamente como definição e como adjectivo) no meio da crítica cinematográfica e o modo como as mudanças políticas, sociais e de costumes que ocorreram nas quatro décadas que separam a estreia destes filmes influenciaram o discurso da crítica.

Miguel Gomes: um perfil enquanto crítico de cinema

Cláudia Moreira

(UBI, Portugal)

-

Entre Dezembro de 1996 e Setembro de 2000, antes de se tornar um dos rostos do cinema português, uma referência estética e um dos cineastas portugueses com maior reconhecimento crítico internacional, Miguel Gomes trabalhou como crítico de cinema no jornal Público. Semana após semana, ao longo desses cinco anos, Miguel Gomes foi atribuindo classificações e escrevendo textos sobre os filmes que iam estreando comercialmente no mercado português, mas também tecendo considerações sobre outros acontecimentos cinematográficos relevantes. Com este trabalho pretende-se, num primeiro momento, inventariar toda a sua actividade crítica, do ponto de vista quantitativo. Num segundo momento, analisar os seus textos críticos, tentando assim encontrar padrões que nos permitam traçar o seu perfil de crítico de cinema, isto é, quais os argumentos e motivos utilizados para classificar os filmes distintivamente, procurando ainda pequenas particularidades que se destaquem, por forma a melhor fazer esta análise. Interessa-nos também tentar definir o cânone cinematográfico e cinéfilo de Miguel Gomes enquanto crítico de cinema e, eventualmente, reconhecer permanências e mudanças na sua transição para a prática de realizador. Este trabalho foi desenvolvido na disciplina de Crítica do Cinema, do Mestrado em Cinema na Universidade da Beira Interior, sob orientação do prof. Paulo Cunha.

■

Reunião com os elementos do Grupo de Trabalho Outros Filmes

**Video-instalações de
Bruce Nauman: sarcasmo,
tensão e crueldade
na condição humana**

Susana Rocha

(CIEBA-FBAUL, Portugal)

“Pôr-do-sol, flores, paisagens; esse tipo de coisas não me leva a criar nada. Eu só quero deixá-las em paz. O meu trabalho nasce da minha frustração com a condição humana. É sobre como pessoas se recusam a compreender outras pessoas. Sobre como as pessoas podem ser cruéis com os outros. Não é que eu pense que possa mudar isso, mas é uma parte tão frustrante da história humana.” (Bruce Nauman, 1987, p.332) Bruce Nauman alargou significativamente o campo tradicional da prática artística, tornando-se um dos artistas contemporâneos mais relevantes do último século. De um alargado espectro de médiuns por si usados, proponho focar-me nas suas video-instalações e no modo como Nauman questiona a condição humana, explorando a fragilidade física, emocional e mental que a mesma encerra. Tendo Samuel Beckett como uma referência evidente, Nauman apresenta a vida como um palco onde coisas bizarras acontecem, conferindo à nossa existência um sentido absurdo que se prolonga num continuum tenso e sarcástico. Rodeando o público de ecrãs onde narrativas intensas se desenrolam, o artista atraí-lo, colocando-o permanentemente numa posição confusa e dilacerante entre a acção e a inércia, testando a sua empatia e a sua capacidade de lidar com o desconforto causado por um outro, simultaneamente igual e diferente de si. Serão exploradas obras como *Art Make Up* (1967), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1968), *Good Boy Bad Boy* (1985), *Clown Torture* (1987), *World Peace (Projected)* e *World Peace (Received)* (1996) e *Mapping the Studio II* (2001).

**Semelhança e cosmopolítica: o futuro
imaginado de *Nostalgia da Luz***

Isabel Alencar de Souza Leão Stein

(UFRJ, Brasil)

O documentário *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzman, trabalha a memória da ditadura Chilena através de uma narrativa que inclui tanto o deserto do Atacama como o espaço astronômico como agentes, ou atores - para utilizar o termo de Bruno Latour - na construção de um sentido histórico-político. O objetivo deste artigo é sugerir que a estratégia narrativa do filme pode ser inscrita dentro dos termos que Walter Benjamin propõe em seu texto *A Doutrina das Semelhanças*. Ao trabalhar em uma chave analógica e reflexiva entre Terra e espaço cósmico, o documentário produz um campo imagístico e imaginativo que se constitui através da semelhança. É através deste movimento que o filme propõe, filosoficamente, alternativas para o futuro, nas bases de uma cosmopolítica, como trabalhada por Isabelle Stengers e Latour. A concepção horizontal das relações do humano com o mundo - orgânico e não orgânico - atravessa a obra de diversos antropólogos, como o brasileiro Eduardo Viveiros de Castro e seu conceito de perspectivismo. Poderiam as bases antropológicas dessa cosmopolítica ser pensadas através da ideia de semelhança? *Nostalgia da Luz* produz um recorte em que tal proposição se faz possível.

O Cão morde? Duas respirações com Straub-Huillet

Rui Ribeiro

(UBI, Portugal)

“Espectadora: Eu sei alemão e fiquei muito incomodada por as frases serem cortadas onde não deviam. Danièle Huillet: O que significa, “onde não deviam”? Eu ouvi uma menina na rua que dizia “O cão (duas respirações) morde?” Tida frequentemente como antinatural e anacrônica, a dicção dos actores/intérpretes dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é apenas a camada mais imediata de uma prática cinematográfica que coloca a oralidade no centro de uma dupla abordagem: por um lado, enquanto elemento de abstracção estética, em prol da distanciação crítica (dos cineastas em relação ao material literário de origem e do espectador em relação ao filme); por outro lado, enquanto elemento de uma realidade social concreta e minoritária (no caso de Straub-Huillet, a tradição cultural da *paysannerie*). Fortemente ancorada numa ética de trabalho rigoroso com o corpo, os ritmos e a respiração dos actores/intérpretes, Straub-Huillet desenvolvem uma metodologia que materializa, no presente fílmico, a utopia política que sempre reivindica. Esta comunicação dá primazia às imagens, sons e às palavras de Straub-Huillet, e propõe uma reflexão sobre a sua metodologia de trabalho com os actores/intérpretes e a confirmação da justeza ética da sua abordagem cinematográfica ao texto literário.

Da palavra à imagem: o depoimento literário de Carlo Levi no cinema

Gaspere Antonino Trapani

(CECC-UCP, Portugal)

Cristo parou em Eboli, publicado em Itália após o fim da Segunda Guerra Mundial e da queda de Mussolini, reúne as memórias do intelectual neo-realista italiano Carlo Levi, exilado por actividades anti-fascistas pela ditadura, numa pequena aldeia da Lucânia, no Sul da Itália, nos anos em que o fascismo triunfava. Desta Lucânia rural, abandonada e longe de qualquer progresso, Levi, na tripla função de escritor, médico e pintor, mas também de autor, narrador e protagonista, estuda e revela códigos, símbolos e linguagens, apropriando-se, através de um percurso pessoal, deste mundo arcaico, pelo qual, depois, fica completamente seduzido. Em 1978, após um encontro com o escritor italiano, durante as filmagens da sua obra-prima *Salvatore Giuliano*, o realizador Francesco Rosi, combinado a estrutura documentária com os momentos líricos, até intimistas da obra literária de 1945, através da interpretação magistral de Gian Maria Volonté, apresenta-nos uma notabilíssima re-criação cinematográfica, em que não só emerge fortemente a significativa experiência autobiográfica do desterrado Carlo Levi, mas também a grande decepção de Mussolini e do fascismo e o tema de uma Itália, ou de diferentes “Itálias”, à procura de uma identidade real. A comunicação, portanto, partindo do texto literário de Carlo Levi e da película de Francesco Rosi, debruça-se sobre o depoimento de um dos mais representativos protagonistas italianos do anti-fascismo, evidenciando, por um lado a importância histórica e cultural, e por outro, os valores de solidariedade humana, poética e ideológica presentes nas duas obras.

ABREU, Jorge Ferraz de | C3
ACKER, Ana Maria | H1
ALMEIDA, Monica Piccolo | B1
ALMEIDA JÚNIOR, Vítor de Azevedo | E1
ALPENDRE, Sérgio | G5
ALVES, Anderson de Souza | A4
ALVES, Marta Pinho | G1
ALVES, Pedro | G2
AMERICANO, Alvaro Eduardo Trigueiro | F4
AMERICANO, Leticia Barbosa Torres | F4
ANDRADE, Patrícia Mourão de | F3
ANDRADE, Pedro José Oliveira de | E4
ARAUJO, Helyenay de Souza | D1
ARAÚJO, Néelson | D3
AUGUSTO, Isabel Regina | E2
BAGGIO, Eduardo Tulio | B4
BALTAR, Mariana | B2
BAPTISTA, Tiago | G1
BAR, Gerald | I3
BASTOS, Rita | D3
BELLO, Maria do Rosário Lupi | D4
BEZERRA, Claudio | B1
BEZERRA, Júlio Carlos | C2
BORGES, Cristian da Silva | B2
BRANCO, Sérgio Dias | D5
BRANDÃO, Daniel da Cruz | H2
BRASIL, Andre Guimarães | H5
BURNAY, Catarina Duff | H3
BUTRUCE, Débora | I1
CABECINHAS, Rosa | D1
CAETANO, Rafaela Aparecida Pacheco | C3
CALDEIRA, Aline | A3
CALHADO, Cyntia Gomes | B5
CANELAS, Carlos | C3
CAPUCHO, Rita | G5
CARDOSO, Abílio Hernandez | G5
CARMONA, Carlos Ruiz | H2
CARVALHO, Danielle Crepaldi | A1
CASTRO, Isabel Costa Mattos de | G4
CASTRO, Maria Guilhermina | G2
CASTRO, Teresa | H5
CERBINO, Beatriz | E1
CEROL, Filipa | F4
CHAVES, Leonardo Leal | E1
COELHO, Inês Rebanda | A2
CORDEO HOYO, Elena | B3
CORTESÃO, Maria João | A2
CRUZ, Jorge Luiz | C1
CRUZ, Regina Celia da | D4
CUCINOTTA, Caterina | F2
CUNHA, Paulo | I3
CUNHA, Tito Cardoso e | A4
DENICOLI, Sergio | A2
DINIZ, Felipe | B5
DUARTE FILHO, Ricardo José Gonçalves | F2
FAGUNDES, Lara Silva | C5
FAIRBANKS, Alexandre de Serpa Pinto | D1
FAISSOL, Pedro de Andrade Lima | A1
FATORELLI, Antonio Pacca | D3
FERREIRA, António | E4
FERREIRA, Carlos Melo | C2
FISCHER, Sandra | B5
GARCIA, Alexandre Rafael | D4
GEA, Pablo | A1
GERHEIM, Fernando Souza | I2
GODINHO, Jacinto | C3
GRAÇA, André Rui | C4
GRAÇA, Marina Estela | F5
GREVE, Sabrina Tozatti | D4
GUIMARÃES JUNIOR, Pedro Maciel | B2
GUTIERREZ, Maria Alzuguir | B4
HAMBURGER, Esther Imperio | E2
IUVA, Patrícia de Oliveira | F1
JANICAS, Bárbara | F3
KAUFMANN, Yana | E2
LACERDA, Rodrigo | H5
LARANJEIRO, Catarina | H5
LEÃO, Tânia | E5
LEROUX, Liliane | C1
LINS, Consuelo da Luz | F2
LIRA, Bertrand de Souza | A5
LISBOA, Ricardo Vieira | I1
LOBO, Andreia | E5
LOPES, Pedro | H3
LOTTELLI, Bruno Vieira | B4
LOURENÇO, Jaime Manuel Pires | C3
MACHADO, Marina Monteiro | B1
MAGALHÃES, Cláudio Márcio | E5
MAIA, Catarina | I3
MANCELOS, João de | G2
MARQUES, Fernanda Bastos Braga | E3
MARTINS, Adriana | C2

MARTINS, Alexandra João | G3
MARTINS, Filipe | I2
MARTINS, José Manuel | C2
MARTINS, Thiago Garcia | A2
MELLO, Christine | C3
MENDONÇA, Leandro | C1
MENDONÇA, Luís | F3
MERINO, Francisco | H1
MIRANDA, Madalena | G1
MONTEIRO, Luiza Pereira | D5
MOREIRA, Cláudia | I3
MOREIRA, J. António | D5
MOTTA, Márcia Maria Menendes | B1
MOURA, Pedro | E5
NARDINI, Alessandra | H2
NEGRINI, Márcio Zanetti | G4
NEIVA, Diana | B3
NEVES, Jaime | I1
NICODEMOS, Monise | I1
NOGUEIRA, Juslaine Abreu | A4
NOGUEIRA, Luís | G1
NOVOA FERNÁNDEZ, Olívia | F4
OLIVA, Rodrigo | C5
OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de | D3
OLIVEIRA, Francine Rodrigues de | A3
OLIVEIRA, Laís Ferreira | A4
PALAZÓN MESEGUER, Alfonso | C4
PALERMO, Chiara | H4
PALINHOS, Jorge | I2
PELLERIN, Agnès | G3
PENAFRIA, Manuela | C4
PEREIRA, Ana Catarina | D5
PEREIRA, Ana Cristina | D1
PEREIRA, Ana Sofia | G2
PEREIRA, Maria Emília Pacheco Lopes | E4
PEREIRA, Sara | H3
PIEROTTI, Federico | D2
PINTO, João Ricardo da Silva | E5
PINTO, Patrícia de Serpa | E1
REIA-BAPTISTA, Vitor | F4
RIBARIC, Marcelo Eduardo | H2
RIBAS, Daniel | H3
RIBEIRO, Ana Costa | F2
RIBEIRO, José da Silva | D5
RIBEIRO, Rui | I5
ROBERTI, Ana Clara | H2
ROCHA, Susana | I5
RODRIGUES, Érica Faleiro | A3

RODRIGUES, José Cavaleiro | C5
RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e | H2
RODRIGUES, Vanessa Ribeiro | G3
ROSÁRIO, Filipa | D2
SÁ, Sérgio Bordalo e | E3
SAMPAIO, Sofia | F4
SANTOS, José Guilherme Morato Pinto dos | A5
SANTOS, Naara Fontinele dos | H4
SANTOS, Wiliam Pianco dos | D2
SANTOS NETO, Antonio Laurindo dos | G4
SAVIATTO, Penha | A2
SERAFIM, José Francisco | B3
SCANSANI, Andrea C. | B2
SCHEFER, Raquel | H4
SILVA, Gustavo Souza da | C5
SILVA, Iomana Rocha de Araújo | F1
SILVA, Marcos Vinicius Meigre e | H3
SILVA, Mateus Araujo | G4
SILVA, Patrícia Nogueira da | H1
SILVA, Sérgio Ricardo Soares Farias | E2
SILVA, Thuanny Vieira | B5
SOARES, Astréia | A3
SOUZA, Allan Rocha de | D1
SOUZA, Mariana Ramos Vieira de | B3
SOUZA, Maria Ines Dieuzeide Santos | A5
SOUZA, Nívea Faria de | F1
STEIN, Isabel Alencar de Souza Leão | I5
SUBTIL, Filipa | C3
TAKAMI, Marina Castilho | E3
TAVARES, Luísa Mendes | D1
TEDESCO, Marina Cavalcanti | A3
TEIXEIRA, Pedro Mota | E4
TIETZMANN, Roberto | E4
TONELO, Gabriel Kitofi | A5
TONETTO, Maria Cristina | F1
TRAPANI, Gaspare Antonino | I5
TRENTO, Francisco Beltrame | F5
VALE, Glauro Cardoso | G5
VEIGA, Roberta Oliveira | H4
VIEGAS, Susana | B5
VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván | D2
WOSNIAK, Cristiane do Rocio | B4
ZAGALO, Nelson | A2

Universidade do Minho: Campus de Gualtar, Braga

Rua da Universidade
4710-057 Braga

Autocarros (TUB): 24
(Sequeira-Gualtar/Gualtar-
Sequeira) e 7 (Celeirós-S.
Mamede de Este/S. Mamede
de Este-Celeirós).
www.tub.pt

Central de Táxis:

Telefone +351 253 253 253 |
+351 253 611 992

Móvel +351 916 233 602 |
+351 966 233 602
Reservas
reservas@bragataxis.pt

Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva

(Mesa-Redonda, dia 10,
16h-18h)

Rua de S. Paulo, nº1, 4700-
024 Braga

TUB: 24 e 7 (sair nas
paragens Central II ou
Central I, respectivamente)

Espaço TOCA

(Sessão de Cinema, dia 10,
22h)

Avenida Central 33,
Bragashopping, 2º piso,
4710-228 Braga

TUB: 24 e 7 (sair nas
paragens Central II ou
Central I, respectivamente)

Restaurantes

A Universidade do Minho
tem quarto serviços de
refeições: a cantina; um
restaurante grill self-service;
um restaurante e vários
snack-bars com refeições
ligeiras. À volta do campus
há vários restaurantes
com serviços rápidos e
económicos (uma refeição
completa pode custar cerca
de 5 €).

Restaurante Migaitas Champanhe

(Jantar oficial, dia 11, 21h – é
necessária inscrição prévia)

Largo de Infias, Ed. Villa
Garden; 4710-299 Braga
TUB: 24 e 7 (sair nas
paragens Central II ou
Central I, respectivamente)

aniki

v5n1 - jan 2018

Música e som no cinema mudo/

Music and sound
in silent cinema

ed. Manuel Deniz Silva

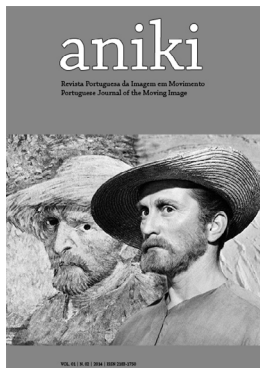
**chamada de artigos
aberta até/**open call for
submissions until:
15.06.2017

+ info

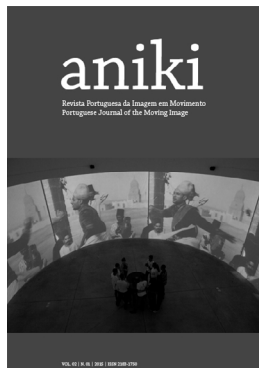
www.aim.org.pt/aniki



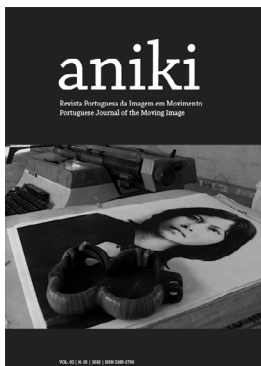
v1n1 — 01.2014
Dossier 'Cinefilia Digital'
Editor: Tiago Baptista



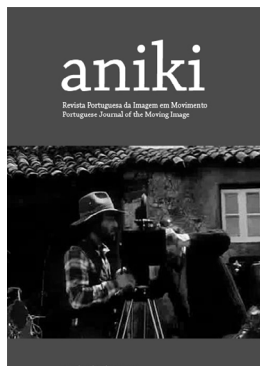
v1n2 — 07.2014
Dossier 'Arte e Cinema'
Editor: Carolin Overhoff Ferreira



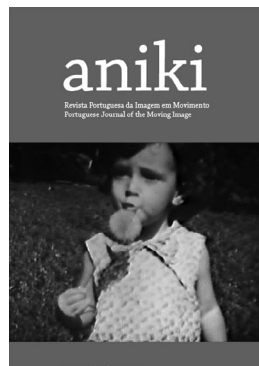
v2n1 — 02.2015
Dossier 'Cinema Expandido'
Editor: Susana Viegas



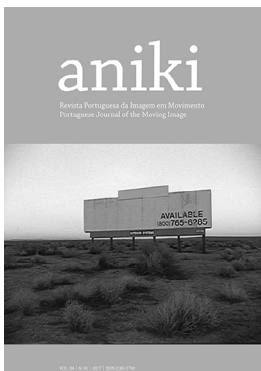
v2n2 - 07.2015
Dossier: 'Os arquivos fílmicos e a memória: documentos e ficções'
Editor: Vicente Sánchez-Biosca



v3n1 - 02.2016
Dossier: 'O que é o Cinema Português?'
Editor: Paulo Cunha



v3n2 - 07.2016
Dossier: 'Outros Filmes'
Editores: Sofia Sampaio, Raquel Schefer e Thais Blank



v4n1 - 07.2017
Dossier: 'Paisagem e Cinema'
Editores: Filipa Rosário, Iván Villarmea e Francesco Giarrusso

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;
Francesco Giarrusso; Iván Villaranea.

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.

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

Como adicionar-se aos grupos de trabalho?

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

Qualquer dúvida ou sugestão escreva para:

membros@aim.org.pt

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 (IPB, Portugal), Paulo Cunha (UBI, Portugal), Catarina Maia (UC, Portugal), Eduardo Tulio Baggio (Unespar, Brasil), Iván Villarmea Álvarez (Universidade Santiago de Compostela, Espanha), Tiago Baptista (UCP, Portugal), Raquel Schefer (Université Grenoble Alpes/Université Sorbonne Nouvelle, França), Teresa Castro (Université Sorbonne Nouvelle, França), Maria do Rosário Lupi Bello (UAb, Portugal).

Comissão Organizadora

AIM: Daniel Ribas, Paulo Cunha, Sérgio Dias Branco, Manuela Penafria, Catarina Maia, Ana Balona de Oliveira e Guilhermina Castro.
Organização Local: Madalena Oliveira, Nelson Zagalo e Luís Santos.

Edição

AIM
Maio de 2017

ISBN

978-989-98215-7-6

design

atelierd'alves

aim.org.pt

Universidade do Minho, Campus de Gualtar



- 13** Auditório Multimédia do IE
- 14** Auditório Pequeno da EPsi
- 15** Sala de Atos do ICS
- 15** Laboratório 007
- 16** Auditório de Engenharia II
- 11** Cantina, restaurante grill e restaurante panorâmico

organização:



CECS

apoio:

