VI encontro anual AIM

VI encontro anual da AIM

4 -7 maio 2016

Escola das Artes,
Universidade Católica
Portuguesa

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

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

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

01 programa

02 livro de resumos

03 índice de autores

04 informações úteis

05 notas

	4	5	6	7
9h		Abertura		
9h30 - 11h15		painel A	painel D	painel G
11h30 - 13h15		painel B	painel E	painel H
14h30 - 16h15	16h-18h Mesa Redonda	**Conferência Plenária** Ian W. Macdonald	**Conferência Plenária** Denilson Lopes	**Conferência Plenária** Nicole Brenez
16h30 - 18h15	Maus Hábitos	painel C	painel F	painel I
18h30		Apresentação de Livros	Assembleia Geral	Encerramento
21h00	Sessão de Cinema *Passos Manuel	Jantar oficial **Restaurante Bibóporto**		a partir das 23h00 Festa de despedida **Passos Manuel**
10h00 - 18h00		Feira do livro	Feira do livro	Feira do livro

***Todos os slots horários decorrem nas instalações da Universidade Católica Portuguesa, excepto quando indicado.**

01

programa

4

quarta-feira

16h00
-
18h00

Mesa-Redonda
Maus Hábitos
-
Narrativas disruptivas: o futuro das imagens em movimento
com Carlos Sena Caires (CITAR-UCP), Fátima Vieira (FLUP), Heitor Alvelos (FBAUP), João Sousa Cardoso (U. Lusófona). Moderação de Daniel Ribas.

Nas últimas décadas, as narrativas, nas diversas formas das imagens em movimento transformaram-se. A multiplicidade de plataformas de exibição, os novos meios tecnológicos, e até a transformação das sociedades da modernidade tardia obrigaram a uma alteração de um paradigma narrativo que tinha sido, nas décadas anteriores, mais clássico e linear. Assistimos no cinema, mas também na televisão e nos videojogos a uma utilização intensiva de narrativas crescentemente complexas baseadas em estruturas hipermediáticas, rizomáticas, modulares, arborescentes e fragmentadas. Os projetos transmediáticos e interativos estão também na vanguarda destas novas formas de narrar. Nesta mesa-redonda, é nossa intenção discutir-se esta nova tipologia narrativa à qual apelidamos de narrativas disruptivas: que impacto elas têm e porque razão se terão elas tornado dominantes, em estreito diálogo entre o cinema contemporâneo, a televisão, o cinema experimental, a videoarte interativa e as novas formas de expressão da imagem em movimento.

22h00

Sessão de cinema
Cinema Passos Manuel
-
Rio Corgo
de Maya Kosa & Sérgio da Costa
Portugal, 2015, Doc, 95'
com a presença dos realizadores.

sinopse
Silva, um velho vagabundo, chega, de trouxa ao ombro, a uma aldeia portuguesa isolada, onde se instala numa casa abandonada. Conhece Ana, com quem cria uma relação de amizade e iniciação. Fascinada por este homem com uma história de vida romanesca, a jovem desliza progressivamente para o seu universo imaginário, povoado de seres sobrenaturais, dos quais a figura principal é a amada e defunta Carolina. Mas Silva sofre estranhas crises que o levam inevitavelmente para o hospital, onde uma dúzia de mulheres benevolentes entram nele. Conseguirão elas salvá-lo?

Sessão realizada em parceria com a iniciativa Há Filmes na Baixa! do Porto/Post/Doc.

5

quinta-feira

8h30

Abertura do Secretariado/ Receção aos participantes
sala EC133

9h00

Cerimónia oficial de abertura
auditório EA230
-
Pedro Pestana (CITAR-UCP), Maria Guilhermina Castro (CITAR-UCP), Tiago Baptista (AIM)

9h30 - 11h15

A1 | Estudos de Receção
sala EC134 | moderação: Nélson Araújo
-
A Recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes
Fabiola Bastos Notari (USP, Brasil)

A recepção brasileira a filmes portugueses durante o advento do cinema sonoro
Carlos Roberto de Souza (UFSCar, Brasil)

Portugal, A Rosa e o Cinema Queer
Alfredo Taunay (UBI, Portugal)

A "Questão Japão" em Paulo Rocha ou a receção do filme *A Ilha dos Amores* através da Imprensa Japonesa de 1983
Caterina Cucinotta (UNL, Portugal)

A2 | GT Narrativas Audiovisuais (I): Formas e estruturas
sala EC135 | moderação: Carlos Ruiz Carmona
-
Figuras pró-actanciais
Filipe Martins
(ESMAE, Portugal)

Posnarrativo: el cine más allá de la narración
Horacio Muñoz Fernandez
(U. Salamanca, Espanha)

Narrar o inenarrável: experiências do real e do acidente no cinema contemporâneo
Jorge Palinhos
(CECS-UM, Portugal)

A Estrutura em Três Atos na Curta-metragem de Ficção | Pedro Flores (UNL, Portugal)

A3 | Cinema e Arquitetura
sala EC137 | moderação: Iván Villarmea
-
A Vida e a Matéria da Arquitetura revistos pelo Cinema: três filmes-ensaio de Harun Farocki
Luís Duarte Ferro
(U. Évora, Portugal)

O sentido de lugar no cinema | Luís Urbano
(FAUP, Portugal)

It's entirely possible to write "architecture fiction" instead of "science fiction.": ficção e arquitetura, realidades do cinema
Francisco Ferreira
(UM, Portugal)

Filmar Arquitetura. Entre o documentário e a ficção
Sandra Pinto
(FAUP, Portugal)

A4 | Cinema, Poder e Ditadura
sala EA118 | moderação: Robert Stock
-
Censura em tempos de exceção: o interdito nas telas de cinema do Brasil (1964-1985) | Meize Lucas
(Universidade Federal do Ceará, Brasil)

Memórias vacilantes: a ditadura militar nos discursos audiovisuais brasileiros | Erika Thomas
(FLSH-ICL Lille/Université d'Artois, França)

Documentários políticos, história e memória
Alexandre Curtiss Alvarenga
(UFES, Brasil)

Estado novo para imagens velhas: a guerra colonial na obra de Pedro Barateiro e Maria Lusitano
Ana Cristina Cachola
(CECC-UCP, Portugal)

A5 | Música, Som e Imagem
sala EA116 | moderação: Pedro Pestana
-
A estética da hiperestilização: uma análise da dimensão dos efeitos audiovisuais em *Mommy* de Xavier Dolan
Rodrigo Oliva
(UNIPAR, Brasil

Clássicos em poucos minutos: a cinefilia no videoclip | Luís Nogueira
(UBI, Portugal)

Sob o signo de Beethoven: análise do filme-tributo a Maurice Schérer de Jean-Luc Godard |
Marina Castilho Takami
(Universidade Paris 8, França)

Theo Angelopoulos e Miklós Jancsó: ritornelos cinematográficos
Jocimar Dias Jr.
(UFF, Brasil)

11h30
-
13h15

B1 | The senses, affective regimes and audiovisual production
sala EC134 | moderação: Denilson Lopes
-
White affect. Haneke et alia
Isabel Capeloa Gil
(CECC-UCP, Portugal)

The Aesthetics and Politics of Seeing through Listening, Touching and Walking in the Work of Daniel Barroca, Mónica de Miranda and Edson Chagas | Ana Balona de Oliveira (CEC-UL/IHA-UNL, Portugal)

Between writing and audiovisual culture: a media aesthetics approach to cinema | Maria Teresa Cruz
(CECL-UNL, Portugal)

Blindness, Audile Techniques and Documentary Films
Robert Stock
(U. Konstanz, Alemanha)

B2 | GT Narrativas Audiovisuais (II): O impacto do real
sala EC135 | moderação: Jorge Palinhos
-
"Homem com fala de mulher, nem o Diabo o quer": um estudo da narrativa audiovisual portuguesa no feminino
Ana Sofia Pereira (UCP, Portugal)

Technical restrictions and creative possibilities for representing reality through cinematic narratives
Carlos Ruiz Carmona (UCP, Portugal)

Screenwriting in the Digital Age | Phil O'Shea (City University London, Reino Unido)

A imaginação ficcional sobre Inteligência Artificial, ethos e pathos no filme *Her*
Rodrigo Fonseca e Rodrigues (FUMEC, Brasil)

B3 | Cinema e Arte (I)
sala EC137 | moderação: Teresa Bastos
-
Modulações do tempo
Antonio Fatorelli (UFRJ, Brasil)

Sutilezas muito expressivas: duas ou três coisas sobre *La mer*, de Ange Leccia
Osmar Gonçalves (UFC, Brasil)

Reinventando o médium: a questão da projeção | Monise Nicodemos (U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

B4 | Cinema, Arquivo e Política
sala EA118 | moderação: Meize Lucas
-
Uma "moderna arte de ruínas"? Restauração e reconstrução de filmes na era digital | José Quental (U. Paris 8/IHTP, França)

Tomada e retomada das imagens de arquivo dos conflitos urbanos no Brasil: uma análise de *Ressurgentes* - um filme de ação de direta
Vinícius Andrade de Oliveira (UFMG, Brasil)

A imagem rasa: do pictórico ao desaparecimento da figura humana cinematográfica | Edson Pereira da Costa Júnior (USP, Brasil)

Da produção fílmica ao exercício cartográfico, uma CooperAção entre amigos
Alice Fátima Martins (UFG, Brasil)

B5 | GT Paisagem e Cinema (I)
sala EA116 | moderação: Angela Prysthon Freire
-
Entre fotografia e dispositivo cinematográfico: lentes, espaço e tempo
Francesco Giarusso (CFC-UL, Portugal)

Poéticas do Deslocamento
Ana Costa Ribeiro (UERJ, Brasil)

A última obra de Paulo Rocha: paisagens fragmentárias que ecoam para dentro e rimam para fora | Filipa Rosário (CEC-UL, Portugal)

Os filmes de viagem de Manoel de Oliveira no cotejo com o gênero *road movie*
Wiliam Pianco (UAlg, Portugal)

14h30 - 16h15

Conferência plenária
auditório EA230
moderação: Maria Guilhermina Castro
-
Ian W. Macdonald (University of Leeds, Reino Unido)

The object which is not yet an object: the screen idea

16h30 - 18h15

C1 | Televisão e Informação
sala EC134 | moderação: Henrique Pereira
-
***É proibido falar em Angola*: Estratégias do jornalismo alternativo em audiovisual para desinvisibilizar o autoritarismo em Angola aos olhos do Brasil**
Kamila Bossato Fernandes (UM, Portugal)

A estética da legitimação: o uso de vídeos amadores em coberturas jornalísticas
Ivan Satuf (UBI, Portugal)

São Paulo, Jornadas de 2013: dimensões do amador em vídeos de reivindicação urbana | Fabio Raddi Uchôa (UFSCar, Brasil)

Entre imprecisões e retórica: em busca de uma definição mais ampla de televisão | Felipe Muanis (Ruhr-Universität Bochum, Alemanha)

C2 | GT História do Cinema Português (I)
sala EC135 | moderação: Luís Urbano
-
Cinema Português, E.P.
Paulo Cunha
(CEIS20-UC, Portugal)

A Cinemateca Portuguesa e o(s) cânone(s) do cinema português | Maria João Almeida (UBI, Portugal)

O Instituto de Cinema e Audiovisual e o(s) cânone(s) do cinema português
Cláudia Moreira
(UBI, Portugal)

O Cinema Português através do Legislador
André Rui Graça (U. College London, Reino Unido)

C3 | Cinema e Arte (II)
sala EC137 | moderação: Antonio Fatorelli
-
Trilogia da solidão: Cao Guimarães entre cinema e arte | Consuelo da Luz Lins (UFRJ, Brasil)

A cidade im(possível): entre o ver e o habitar a imagem
Victa de Carvalho
(UERJ, Brasil)

A performance na imagem: entre o gesto, o cênico e o artifício | Teresa Bastos (UFRJ, Brasil)
Materialidade como estratégia expressiva na Performance AV
Patrícia Moran (USP, Brasil)

C4 | Ator, Corpo e Personagem
sala EA1118 | moderação: Ana Balona de Oliveira
-
A Fábrica do Ator Excêntrico: propostas ao antinaturalismo soviético
Pedro Maciel Guimarães
(UNICAMP, Brasil)

A imagem dos "não-vistos": breve percurso pela história dos figurantes no cinema brasileiro | Pedro Veras (UFMG, Brasil)

Os nómadas urbanos nos filmes de Larry Clark. Movimento, corpo e sensação na cidade cinematográfica | Ana Barroso (UNL, Portugal)

Pela materialidade do personagem: a plasticidade dos corpos em *Império dos Sonhos* e *Holy Motors*
João Vítor Leal (USP, Brasil)

C5 | GT Paisagem e Cinema (II)
sala EA1116 | moderação: Filipa Rosário
-
Sob o signo do provisório: um diretor entre três cidades | Daniela Giovana Siqueira (USP, Brasil)

Paisagismo Autobiográfico: A Cidade Vivida em *Lost Book Found* e *A Última Vez Que Vi Macau*
Iván Villarmea
(UNEMI, Equador)

Campo, tradição e propriedade. As relações entre paisagem e poder nas adaptações de Thomas Hardy para o cinema
Angela Prysthon Freire
(UFPE, Brasil)

18h30

Lançamento de Livros Porto de Honra
Bar das Artes,
Católica Porto

21h00

Jantar oficial
Restaurante Bibóporto
(inscrição prévia necessária)

6

sexta-feira

9h30 - 11h15

D1 | Cinema da América Latina (I)
sala EC134 | moderação: Wiliam Pianco
-
D1 | Cinema da América Latina (I)
sala EC134 | moderação: Wiliam Pianco
-
Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural do artista e intelectual latino-americano
Isabel Regina Augusto (UNIFAP, Brasil)

Figuras do povo: de Fernando Birri a Aloysio Raulino | Victor Ribeiro Guimarães (UFMG, Brasil)

Cineastas e imagens do povo, da gênese às outras figurações | Naara Fontinele dos Santos (U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair
Albert Elduque Busquets (U. Reading, Reino Unido)

D2 | GT História do Cinema Português (II)
Sala EC135 | Moderação: Paulo Cunha
-
O "trabalho de campo" na génese do argumento do filme *Nazaré* (1952), por Alves Redol e Manuel Guimarães | Leonor Areal (CIMJ, Portugal)

A narrativa fílmica em *O Sangue* de Pedro Costa
Daniel Ribas (IPB/CITAR-UCP, Portugal)
O Argumento Cinematográfico em Portugal: história, modelos e influências | Rita Benis (CEC-UL, Portugal)

Literatura e cinema em Portugal: um cânone?
Ana Isabel Soares (UAlg, Portugal)

D3 | Fotografia, Cinema e o Dispositivo
sala EC137 | moderação: Sérgio Dias Branco
-
Da câmara subjetiva à falsa objetividade das imagens no cinema: apontamentos sobre duas experiências limite | Mirian Tavares (UAlg, Portugal)

O paradigma do *long zoom*
Tatiana Monassa (U. Sorbonne Nouvelle-Paris 3, França)

Metodologias de investigação em animação: questões na abordagem sistemática da sua natureza
Marina Estela Graça (UAlg, Portugal)

D4 | GT Teoria dos Cineastas (I)
sala EA118 | moderação: André Rui Graça
-
Filme Teoria: proposições teóricas sobre a regulação da vida no documentário *Santa Teresa* | Eduardo Tulio Baggio e Juslaine Nogueira (UNESPAR, Brasil)

Woody Allen: double passport | Denize Correa Araujo (UTP, Brasil)

Do imperfeito ao popular
Maria Alzuguir Gutierrez (USP, Brasil)

D5 | Cinema, Dança, Movimento
sala EA116 | moderação: Ana Barroso
-
Vídeo em movimento: entre arte contemporânea, cinema documentário e antropologia visual | Juliana Abud Villela de Andrade (U. Strasbourg, França)

Da dança como cinema ao cinema como dança
Cristian Borges (USP, Brasil)

Cai Guo-Qiang e apropriação de momentos cinematográficos
Susana Rocha FBAUL, Portugal)

Uma encenação das forças em *Madame Satã* – o corpo que dança como indicador de estilo no cinema de Karïm Ainouz
Haroldo Ferreira Lima (UFES, Brasil)

11h30 - 13h15

E1 | Cinema de América Latina (II)
sala EC134 | moderação: Albert Elduque Busquets
-
"Only Seen when Not Done" – Perceiving Domestic Work in Contemporary Mexican Cinema | Márton Árva (Eötvös Loránd University, Hungria)

Narrativas en clave de género en el cine cubano de los noventa: disyunciones y rupturas en torno a lo masculino | Reinier Barrios Mesa (U. Técnica de Ambato, Equador)

Homoerotismo e cinema: notas sobre o recente cinema cearense
Henrique Codato e Pablo Costa (UFC, Brasil)

A sedução de Fininha: uma análise fotográfica de uma sequência de Tatuagem
Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, Brasil)

E2 | GT História do Cinema Português (III)
sala EC135 | moderação: Daniel Ribas
-
O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa | Michelle Sales (UFRJ, Brasil) e Saulo Lemos (UFC, Brasil)

A luz e a escuridão em *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa | Marcelo Miranda da Silva (UFMG, Brasil)

The statuesque forms in Contemporary Portuguese Cinema | Fran Benavente e Glória Salvadó-Corretger (U. Pompeu Fabra, Espanha)

Valores ecocríticos no Cinema Português contemporâneo | Ilda Teresa Castro (UUL, Portugal)

E3 | Cinema e mise-en-scène (I)
sala EC137 | moderação: Catarina Maia
-
O olho vendado no buraco da fechadura: a supliciante experiência com o fora em Brincadeiras Perigosas
Thiago Henrique Ramari (UEL, Brasil)

Da representação do visível: artes visuais e direção de arte no audiovisual brasileiro | Milena Leite Paiva (Unicamp, Brasil)

Playful Attitudes or: Looking at the Backstage as a Game Action Scheme. The case of the Cineguf's filmmakers (1934-1943)
Andrea Mariani (U. Studi di Udine, Itália)

E4 | Teoria dos Cineastas (II)
sala EA118 | moderação: Eduardo Tulio Baggio
-
Andrea Tonacci: processualidade, abertura e inacabamento
Clarisse Alvarenga (UFMG, Brasil)

A praxis cinematográfica enquanto teoria. A teoria do cinema a partir dos filmes | Manuela Penafria, Henrique Vilão e Tiago Ramiro (UBI, Portugal)

O cinema de masculinidades de Beto Brant | Paulo Roberto Ferreira de Camargo (UTP, Brasil)

E5 | GT Outros Filmes (I)
sala EA116 | moderação: Thais Blank
-
O cinema de todos os possíveis | Bárbara Janicas (EHESS, França)

Flagrantes factuais amadores, novos realismos e valor de evidência
Felipe Polydoro (USP, Brasil)

Imagens de conflito X imagens conflituosas / imagens de revolta X imagens revoltadas
Wagner Morales (U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Devir-Yanomami: The *Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. Notas sobre cinema e antropologia | Raquel Schefer (U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

14h30 - 16h15

Conferência plenária
auditório EA230 | moderação: Tiago Baptista
-
Denilson Lopes
(Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sobre encontros, festas e solidões: o cosmopolitismo afetivo em filmes de Leonardo Mouramateus

16h30 - 18h15

F1 | Filosofia e Cinema
sala EC134 | moderação: Mirian Tavares
-
I'd rather be lucky than good. Variações Éticas em *Pickpocket* e *Match Point*
Susana Viegas
(UNL, Portugal)

Em busca de um fio condutor: Agamben, ou a profanação da ópera pelo cinema | João Pedro Cachopo (UNL, Portugal)

Ajustar a Atenção: Sobre o Estudo Detalhado de Obras Cinematográficas | Sérgio Dias Branco (UC, Portugal)

F2 | GT História do Cinema Português (IV)
sala EC135 | moderação: Rita Benis
-
De *Encontro com a vida* a *Os verdes anos*. O que mudou no cinema português | Tito Cardoso e Cunha (UBI, Portugal)

O(s) lugar(es) dos artistas na cinematografia portuguesa das décadas de 30 a 50 | Hugo Barreira (FLUP, Portugal)

"Saber Fazer Cinema e Saber Fazê-lo Bem". O caso de Amélia Borges Rodrigues
Sérgio Bordalo e Sá
(INET-MD, Portugal)

O cinema amador português e a crítica cinematográfica
Rita Capucho
(CEIS20-UC, Portugal)

F3 | Cinema e Mise-en-Scène (II)
sala EC137 | moderação: Marina Castilho Takami
-
"Uma cona é uma lâmpada grande": jogos de linguagem em *Canino*, de Yorgos Lanthimos | Catarina Maia (UC, Portugal)

A subtil menção ao mundo: *Just in Time* - uma deriva de Peter Greenaway a partir de Guimarães | Eduardo Brito (FBAUP, Portugal)

***Walden in Central Park* – Relocating wilderness in Jonas Mekas Diaries, Notes and Sketches**
Nuno Marques (Mid Sweden University, Suécia)

O espaço familiar enquanto paisagem cinematográfica
Né Barros (UP, Portugal)

F4 | Interatividade
sala EA118 | moderação: Carlos Sena Caires
-
"Story Comes First": novos paradigmas e processos na produção do documentário interativo no National Film Board do Canadá
Patrícia Nogueira
(UT Austin, Portugal)

Filme interativo: exibicionismo tecnológico ou género narrativo
Francisco Merino
(UBI, Portugal)
O contemporâneo, suas técnicas e relações: da intenção do artista à participação do espectador
Fernanda de Oliveira Gomes (UFRJ, Brasil)

F5 | GT Outros Filmes (II)
sala EA116 | moderação: Raquel Schefer
-
Lugares do amador no cinema brasileiro
Lila Foster (USP Brasil)

O que aprendemos com a TRAÇA, a primeira mostra de filmes de arquivos familiares de Lisboa?
Maria Ganem Müller
(FBAUL, Portugal)

The digital masquerade of colored archives: authenticity and nostalgia in *Warsaw Uprising*
Małgorzata Szubartowska
(U. Warsaw, Polónia)

Home videos, film, and cultural studies: a case-study of Juan Belmonte's domestic film archive and its connections to the universe of stardom
Silvia Caramella e Steve Cannon (University of Sunderland, Reino Unido)

18h30

Assembleia-geral
auditório EA230

7

sábado

9h30 - 11h15

G1 | GT Cinema em Português (I)
sala EC134 | moderação: Beatriz Cerbino
-
O Jornal de Atualidades *Kuxa Kanema:* Um discurso institucionalizado?
Sílvia Vieira (UAlg, Portugal)

Cinemas em Português: o protagonismo cénico da direção de arte
Nívea Faria de Souza
(UERJ, Brasil)

A chegada do cinema em Moçambique: outras observações | Jorge Luiz Cruz (UERJ, Brasil)

Cinemas em Português: proposta metodológica
Leandro Mendonça
(UFF, Brasil)

G2 | Intermedialidade
sala EC135 | moderação: Patrícia Nogueira
-
Intermedialidade e Processos Mentais
Eduardo Condorcet
(U. Lusófona, Portugal)

Regresso ao *Quarto 666*: O cinema do tempo do digital
Marta Pinho Alves
(ESE/IPS, Portugal)

O apelo da ficção | Catarina Moura (UBI, Portugal)

Narrativas digitais: contributos para uma análise crítica e práticas criativas
José da Silva Ribeiro
(U. Aberta, Portugal)

G3 | Documentário (I)
sala EC137 | moderação: Carlos Natálio
-
Retratos da dor, arquivos de resistência no documentário brasileiro
Glaura Siqueira Cardoso Vale (UFMG, Brasil)

***Branco sai, Preto fica: mise en abîme* de um programa para o cinema periférico**
Vitor Tomaz Zan
(U. Paris 3, França)

Memória e deslocamento no documentário brasileiro: *Aboio* e *Descaminhos*
Gustavo Souza da Silva
(UNIP, Brasil)

O documentário brasileiro contemporâneo na ótica dos festivais | Ana Rosa Marques Araújo Teixeira
(UFB, Brasil)

G4 | Autores (I)
sala EA118 | moderação: Anabela Branco de Oliveira
-
Antonioni: moderno e contemporâneo
Carlos Melo Ferreira
(ESAP, Portugal)

A morte em movimento: poética de Yevgeni Bauer
José Bértolo
(CEC-UL, Portugal)

Brian de Palma: pós-modernidade e psicanálise
Fabio Diaz Camarneiro
(USP, Brasil)

O Caráter Anti-Ilusório do Cinema de Pedro Costa
Nélson Araújo
(ESAP, Portugal)

G5 | GT Outros Filmes (III)
sala EA116 | moderação: Patrícia Furtado
-
"Papai" lhe enviou um vídeo": reflexões sobre a prática contemporânea do cinema doméstico
Beatriz Rodovalho (U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

Não olhe o passarinho: sobre o uso de vídeos amadores na imprensa
Leandro Pimentel
(UFRJ, Brasil)

Entre o doméstico e o público: a propósito dos filmes de uma família
Sofia Sampaio
(CRIA, Portugal)

11h30 - 13h15

H1 | GT Cinemas em Português (II)
sala EC134 | moderação: Leandro Mendonça
-
Videodança, dança e autoria: apontamentos para um debate | Beatriz Cerbino (UFF, Brasil)

***Vendaval maravilhoso*: as coproduções luso-brasileiras no espaço ibero-americano |** Helyenay Araújo (UERJ, Brasil)

Ficção e rastros documentais: paisagens cotidianas no cinema português contemporâneo
Daniela Zanetti
(UFES, Brasil)

Sobre cinema e periferias - um panorama da produção audiovisual da Baixada Fluminense, periferia urbana do Rio de Janeiro
Liliane Leroux e Tadeu Lima
(UERJ, Brasil)

H2 | GT Cultura Visual Digital
sala EC135 | moderação: Marta Pinho Alves
-
Ensaio audiovisual: pensar criticamente por dentro das imagens | Carlos Natálio
(UNL, Portugal)

***Rose Hobart* e a pré-história do ensaio audiovisual digital**
Luís Mendonça
(UNL, Portugal)

O *mash-up* integrado no ensaio audiovisual digital como construção de um espaço meta-cinematográfico
Ricardo Vieira Lisboa
(ESTC-IPL, Portugal)

O "desktop documentary" de Kevin B. Lee
Tiago Baptista
(UCP, Portugal)

H3 | Documentário (II)
sala EC137 | moderação: Susana Viegas
-
***O fato completo ou à procura de Alberto*: proposta de análise do documentário ficcional de Inês de Medeiros**
Ana Catarina Pereira
(UBI, Portugal)

Possibilidades para um Conceito de "Espaço Comum" no Cinema Documentário | Douglas Mosar Morais Resende
(UFMG, Brasil)

O documentário etnográfico sob premissas pós-estruturalistas: Derrida e Deleuze entre câmeras, impressões e depoimentos
Walcler de Lima Mendes Junior e Juliana Michaello
(UFAL, Brasil)

***Brasil S/A* – Um ensaio crítico sobre o novo desenvolvimentismo brasileiro** | Cláudio Bezerra
(UNICAP, Brasil)

H4 | Autores (II)
sala EA118 | moderação: Adriana Martins
-
O Retrato e o devir-invisível do Rosto. A propósito de dois planos de Pedro Costa
Diogo Nóbrega
(UNL, Portugal)

The Aesthetic Conflict in Manoel de Oliveira's *Voyage to the Beginning of the World* | Carla Ambrósio Garcia (King's College London, Reino Unido)

Representação e Fé. Questões Sobre Imagem e Real no Primeiro Cinema
Marcela de Souza Amaral
(UERJ, Brasil)

As três dimensões em *Les Trois Désatres*, de Jean-Luc Godard | Beatriz Furtado
(UFC, Brasil)

H5 | GT Outros Filmes (IV)
sala EA116 | moderação: Beatriz Rodovalho
-
O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em O *fundo do ar é vermelho* | Júlia Fagioli
(UFMG, Brasil)

***Cabra marcado para morrer*: o documentário na batalha da memória da ditadura militar brasileira**
Patrícia Furtado
(UERJ, Brasil)

Imagens de arquivo na minissérie *Anos Rebeldes* (1992): uma trajetória geracional durante a ditadura militar
Mônica Almeida Kornis
(CPDOC-FGV, Brasil)

14h30
-
16h15

Conferência plenária
auditório EA230 | moderação: Laura Castro
-
Nicole Brenez
(Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França)

The conquest of a visual autonomy: contemporary filmic initiatives

16h30 - 18h15

I1 | GT Cinemas em Português (III)
sala EC134 | moderação: Sílvia Vieira
-
Algumas fórmulas poéticas que poderiam resumir o cinema de João César Monteiro
Edmundo Cordeiro (U. Lusófona, Portugal)

Marcas autorais nas narrativas do cineasta guineense Flora Gomes
Jusciele Oliveira (UAlg, Portugal)

António Silva, comediante e ator dramático
Afrânio Mendes Cattani (USP, Brasil)

I2 | Autobiografias
sala EC135 | moderação: Luís Mendonça
-
Narrativas pessoais no ensaio e nas práticas experimentais. *Mapa* e *Já visto, jamais visto*, um estudo de caso | Adriana Maria Cursino de Menezes (Universidad Carlos III de Madrid, Espanha)

A eternidade numa hora: sujeito e tempo em *Diário 1973-1983*, de David Perlov
Carla Italiano (UFMG, Brasil)

Elogio do irrepresentável e elegia do fim: o diário cinematográfico de David Perlov desde um bonde em Lisboa | Ilana Feldman (IEL/UNICAMP, Brasil)

A invenção de si em *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda | Tainah Negreiros Oliveira de Souza (USP, Brasil)

I3 | Cinema do(s) Outro(s)
sala EC137 | moderação: José da Silva Ribeiro
-
Cinema de invenção na Amazônia: signos de fabulação em *Iracema, uma transa amazônica* | Rafael Wagner dos Santos Costa (UNIFAP, Brasil)

O cinema indígena do vídeo nas aldeias enquanto arte relacional | Rodrigo Lacerda (CRIA, Portugal)

Narrativas audiovisuais: memória como registro e potência | Andriza Maria Teodolino de Andrade e Marta Regina Maia (UFOP, Brasil)

Os pescadores sicilianos de Giovanni Verga e Luchino Visconti: uma leitura comparativa
Gaspare Antonino Trapani CECC-UCP, Portugal)

I4 | Cinema e Literatura
sala EA118 | moderação: Ana Isabel Soares
-
Para uma pedagogia dos mitos da nacionalidade em Manoel de Oliveira | Adriana Martins (UCP, Portugal)

Manoel de Oliveira: a inevitabilidade da memória
Anabela Branco de Oliveira (UTAD, Portugal)

Quem despertou a Bela Adormecida? Subversão de um conto tradicional num filme de Julia Leigh | João de Mancelos (UBI, Portugal)

***Travelling* do Tempo Perdido - Proust e o Cinematógrafo**
Alexandre Ferreira Marinho (CITCEM, Portugal)

I5 | GT Outros Filmes (V)
sala EA116 | moderação: Sofia Sampaio
-
Filme amador e filme de família: diferentes formas de filmar a cidade em Super-8? | Maíra Bosi (UFRJ, Brasil)

É pra geral compartilhar no YouTube: vídeo como prova nas favelas do Rio de Janeiro | Ana Lúcia Nunes de Sousa (U. Autónoma de Barcelona, Espanha)

Arquitectura e filme: trinta anos de ensaio. O Arquivo da Faculdade de Arquitectura de Lisboa
Alexandra Areia e Leonor Matos Silva (ISCTE-IUL, Portugal)

A toma à retomada: origem e migração do cinema doméstico. O processo de pesquisa | Thais Continentino Blank (CPFOC-FGV, Brasil)

18h30

Encerramento
auditório B203

CP **Conferências plenárias**

Ian W. Macdonald
The object which is not yet an object: the screen idea

Denilson Lopes
Sobre encontros, festas e solidões: o cosmopolitismo afetivo em filmes de Leonardo Mouramateus

Nicole Brenez
The conquest of a visual autonomy: contemporary filmic initiatives

A
A1 | Estudos de Receção
A2 | GT Narrativas Audiovisuais (I): Formas e estruturas
A3 | Cinema e Arquitetura
A4 | Cinema, Poder e Ditadura
A5 | Música, Som e Imagem

B
B1 | The senses, affective regimes and audiovisual production
B2 | GT Narrativas Audiovisuais (II): O impacto do real
B3 | Cinema e Arte (I)
B4 | Cinema, Arquivo e Política
B5 | GT Paisagem e Cinema (I)

C
C1 | Televisão e Informação
C2 | GT História do Cinema Português (I)
C3 | Cinema e Arte (II)
C4 | Ator, Corpo e Personagem
C5 | GT Paisagem e Cinema (II)

D
D1 | Cinema da América Latina (I)
D2 | GT História do Cinema Português (II)
D3 | Fotografia, Cinema e o Dispositivo
D4 | GT Teoria dos Cineastas (I)
D5 | Cinema, Dança, Movimento

E
E1 | Cinema de América Latina (II)
E2 | GT História do Cinema Português (III)
E3 | Cinema e mise-en-scène (I)
E4 | Teoria dos Cineastas (II)
E5 | GT Outros Filmes (I)

F
F1 | Filosofia e Cinema
F2 | GT História do Cinema Português (IV)
F3 | Cinema e Mise-en-Scène (II)
F4 | Interatividade
F3 | GT Outros Filmes (II)

G
G1 | GT Cinema em Português (I)
G2 | Intermedialidade
G3 | Documentário (I)
G4 | Autores (I)
G5 | GT Outros Filmes (III)

H
H1 | GT Cinemas em Português (II)
H2 | GT Cultura Visual Digital
H3 | Documentário (II)
H4 | Autores (II)
H5 | GT Outros Filmes (IV)

I
I1 | GT Cinemas em Português (III)
I2 | Autobiografias
I3 | Cinema do(s) Outro(s)
I4 | Cinema e Literatura
I5 | GT Outros Filmes (V)

livro de resumos

02

CP

The object which is not yet an object: the screen idea

Ian W. Macdonald
(University of Leeds, Reino Unido)

-

Until a few years ago, film scholars thought of the screenplay as an interim, even ephemeral, document designed only as a rough description of a film – Pasolini's 'structure designed to become another structure' (1977 [1966]) – and worked to understand it as a particular form of literary document, something more than just a professional 'blueprint'. But this focus on the script-text alone tends to deny its importance in a broader process. Screenwriting is about more than just films, and more than just 'writing'; and there are more documents involved than just the screenplay. Nowadays writers write for film, television series and seasons of series, web series and video games. Simple TV dramas have become complex television, films have grown into franchises.

The 'screen idea' is a simple term which refers to a focus on the work developing a narrative for the moving image. It is a way of referring to an as-yet unformed and dynamic, changing 'object'. To borrow from Pasolini, it is 'an object which is not yet an object'.

In this address I argue that 'the screen idea' can be seen as a key to understanding the creative process in screen narrative, across different media. It helps to explain how the producer is first the user, and in conjunction with creativity theory allows us to see the interplay of various elements in shaping screen narrative. It does not ignore the text, even the literary text, but fundamentally it is about understanding how our writers are creating meaning in screen narrative, and what their discourse tells us of their beliefs about how to do this. In the age of multi-platform media, we are no longer dealing with conceiving single texts for one medium. In fact, we have to account for an object that has yet to become, not one, but several objects...

Ian W. Macdonald, da University of Leeds (Reino Unido), é autor de "Screenwriting Poetics and the Screen Idea" (2013), primeiro coordenador e cofundador da "Screenwriting Research Network" e coeditor do "Journal of Screenwriting".

Sobre encontros, festas e solidões: o cosmopolitismo afetivo em filmes de Leonardo Mouramateus

Denilson Lopes
(Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

-

No contexto dos filmes, em grande parte independentes e/ou de baixo orçamento financiados por editais, realizados no Brasil, nos últimos 6 anos, por uma nova geração marcada pela produção digital e por diferentes formas de distribuição, procurei ir além das condições de produção e distribuição e enfrentar seus dilemas estéticos. Nessa apresentação, pretendo me concentrar nos curtas de Leonardo Mouramateus, emoldurando seus trabalhos dentro de um cosmopolitismo afetivo que remeto ao livro *Sentimento do Mundo* (1940) de Carlos Drummond de Andrade. Sensações, atmosferas e gestos, inspirado por propostas de Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Gil, Agamben, Inês Gil entre outros, apontam a uma encenação de afetos e festas fora de uma cronormatividade (Elizabeth Freeman). Os encontros com os filmes de Leonardo Mouramateus foi feito por uma crítica ensaística, menos avaliativa do que a que faz companha. Será exibido *A Festa e os Cães* (2015, 25 min) durante a apresentação.

Denilson Lopes, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), é autor de "No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais" (2012), "A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens" (2007) e "O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios" (2002).

The conquest of a visual autonomy: contemporary filmic initiatives

Nicole Brenez
(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França)

Visual Autonomy can be understood as a free image made by the people for the people, in opposition to any attempt to take, steal, use or impose pictures on individuals or groups in a predatory manner. Today, while anyone can create their own images, we mainly observe the triumph of self-reification. So the process of autonomization cannot be related only to the so-called «democratization» of technical recording devices, but must be inscribed in a political conception of representation and a history of figurativity. Thanks to a survey of some of the most singular contemporary documentary works, we will observe how people are conquering an effective visual Autonomy.

Nicole Brenez, da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França), é programadora das sessões de cinema de vanguarda na Cinemateca Francesa, autora de "Le cinéma critique" (2009), "Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France" (2001) e "De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma" (1998), além de várias monografias sobre Abel Ferrara, Jean Epstein e Chantal Akerman.

A

5 maio
9h30 — 11h15

A Recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes

Fabiola Bastos Notari
(USP, Brasil)

-

Esta comunicação apresenta-se como parte da pesquisa de doutorado – *A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil de 1945 a 1989* –, iniciada em 2013 no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Como indicado no título, nessa comunicação pretende-se apresentar e refletir sobre os anos de 1920 e 1930, os quais antecedem as primeiras exibições dos filmes de Serguei M. Eisenstein (1898-1948) no Brasil. Tendo o cinema como uma linguagem artística nova, ele tornou-se rapidamente o centro de discussão de muitos grupos intelectuais. A crítica cinematográfica caminha em paralelo ao desenvolvimento do cinema e de suas teorias. É nesse ambiente de efervescência cultural que as teorias de Serguei M. Eisenstein alcançam terras tão distantes. O *Fan* e a *Cinearte* são os dois principais veículos impressos especializados a apresentarem e divulgarem as teorias do cineasta russo-soviético em língua portuguesa no Brasil. Por isso a importância em estudá-los, pois foi a partir deles que trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos o grupo brasileiro pode acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética e no Brasil, mesmo que não tivessem acesso aos filmes russos.

A recepção brasileira a filmes portugueses durante o advento do cinema sonoro

Carlos Roberto de Souza
(UFSCar, Brasil)

-

No decênio que começa em 1926 (quando surge no Rio de Janeiro a revista *Cinearte*), foram exibidos no Brasil cerca de 16 longas-metragens produzidos em Portugal. A partir de 1929, a revista dedica uma seção permanente ao cinema português, inicialmente assinada por Almeida Rodrigues e assumida, em meados de 1931, por J. Alves da Cunha, do Porto. A proposta desta comunicação é abordar a recepção crítica dos filmes portugueses no Brasil, onde o mercado exibidor era ocupado pela produção norte-americana. Os críticos cinematográficos, em sua maioria, consideravam o cinema americano como o padrão estético por excelência, recebendo com reticência os filmes de outras nacionalidades (mesmo os brasileiros). Essa atitude foi uma constante na apreciação dos filmes portugueses do final do período silencioso. Com o advento do cinema sonoro e falado, surge a discussão sobre o português que falariam os filmes. A exibição de A *Canção do berço* (Alberto Cavalcanti, 1930), realizado pela Paramount em Joinville (França), provocou ampla rejeição crítica por ser falado numa "língua" que se afastava cada vez mais da fala brasileira. Embora não haja documentos sobre o sucesso comercial dos filmes portugueses até 1931, a exibição de *A Severa*, nesse ano, deitou por terra qualquer animadversão que o público pudesse ter para com a fala portuguesa. A película arrastou multidões ao cinema e obrigou os críticos cinematográficos a rever suas posições em relação à língua dos filmes falados.

Portugal, A Rosa e o Cinema *Queer*

Alfredo Taunay
(UBI, Portugal)

-

Na década de 1990 do século XX, nasce em Portugal a Rosa Filmes, produtora cinematográfica que surge no mercado com o objetivo de realizar filmes que retratem temas difíceis e controversos, frequentemente ignorados pela restante representação artística e mediática da sociedade, encontrando soluções de representação ambiciosas e experimentais. Durante os seus anos de existência, a produtora tem lançado no mercado alguns filmes em sintonia com o chamado Cinema *Queer,* termo criado no início dos anos 1990 pela crítica e teórica B. Ruby Rich para descrever filmes que rejeitam e questionam a normativa heterossexual na sociedade. Dentre os filmes *queer* produzidos pela Rosa Filmes, destacam-se as realizações do cineasta João Pedro Rodrigues, principal representante deste cinema em Portugal. Através de pesquisa empírica, o objetivo deste artigo é apresentar os aspectos relacionados à produção do Cinema *Queer* em Portugal produzido pela Rosa Filmes, apontando as motivações da produtora, as dificuldades para levantar capital e de que forma divulgam e distribuem estes filmes.

A "Questão Japão" em Paulo Rocha ou a receção do filme *A Ilha dos Amores* através da Imprensa Japonesa de 1983

Caterina Cucinotta
(UNL, Portugal)

-

Todos os momentos são bons momentos para voltar a dar a nossa atenção a Paulo Rocha. Um dos realizadores mais conceituados, em Portugal e na Europa, que morreu há pouco menos de 3 anos e nos deixou uma obra cinematográfica tão vasta quanto distinta, tão profunda e íntima quanto o pode ser a nossa imagem refletida num espelho. Aproximando-me da sua obra, achei de particular relevância o filme do assim chamado "período japonês", *A Ilha dos Amores*, sobre a vida e obra do poeta português Wenceslau De Morais. Uma relevância que tem a ver não só com a narrativa do filme e com a sua estrutura divida em Cantos, mas uma relevância ligada às motivações que levaram o jovem Paulo Rocha a querer filmar uma longa-metragem no Japão e sobre o Japão. Aparentemente foi em França que Paulo Rocha começou a conhecer o Japão cinematográfico enquanto tirava um curso, através de uma rapariga japonesa, colega dele na escola. No seu regresso a Portugal e com o grande sucesso dos primeiros dois filmes, Paulo Rocha nunca esqueceu as lições aprendidas com o Cinema Japonês pois isto fica claro só com um simples visionamento dos dois primeiros filmes dele. Desde aí até conseguir uma viagem ao Japão como Adido Cultural da Embaixada Portuguesa em Tóquio o passo foi breve. A história da investigação da "Questão Japão" começa a complicar-se quando, através de retalhos de imprensa portuguesa da época (1982/83), comecei a perceber a quantidade de material inédito que poderia existir no Japão acerca do filme e do próprio realizador.

Um elemento que não podemos esquecer é que entre a estreia no Japão e a estreia em Portugal passaram 8 anos. A imprensa portuguesa de 1983 fala da estreia do filme em Tóquio como de um verdadeiro sucesso de crítica, uma onda de eventos que investiram o filme, que partindo da capital nipónica deu a volta ao país todo, através de projeções, inaugurações, mensagens de parabéns do Primeiro-ministro, entrevistas nas televisões; com as palavras do jornalista-comentador português: "uma verdadeira onda de curiosidade nos meios de comunicação social japonesa" (DN; 14/3/1983). Por outro lado, no Arquivo da Biblioteca da Cinemateca de Lisboa encontram-se muitos artigos de jornalistas portugueses que, depois de um convite a ver o filme na ante estreia de Lisboa ou na exibição de Cannes, ambos em Maio, respetivamente de 1983 e 1982, falavam do filme como de uma tragédia cinematográfica: aborrecido, sem diálogos, muito longo, uma verdadeira desilusão. Tudo o que me leva a tentar produzir uma investigação sobre a recepção do filme na imprensa japonesa e mais em geral no Japão, inclusive os membros japoneses da equipa de filmagem do filme, é pura curiosidade, a curiosidade de saber exatamente quais foram as palavras usadas pelos nipónicos ao escrever sobre o filme e sobre Paulo Rocha: uma curiosidade que, tenho a certeza, trará de volta uma imagem do próprio Paulo Rocha, um pouco diferente daquela a que estamos habituados, como um ponto de vista muito distante do nosso. Fisicamente mas também conceptualmente.

Figuras pró-actanciais

Filipe Martins
(ESMAE, Portugal)

-

Todas as estruturas são essencialmente inertes. A eficácia de uma estrutura situa-se além da sua correção formal. Isto vale também para o campo mais estrito da narratologia. O que faz com que determinada estrutura narrativa funcione? O que é que sustem a sua eficácia na receção? Qual é a raiz comum que alimenta as diversas propostas narratológicas, da literatura ao cinema? Existem três vias recorrentes de abordagem a esta questão: o biologismo cognitivista, o historicismo e a fenomenologia. Para a teorização estética da arte narrativa – e para a análise estrutural dos seus objetos – parece-nos que é a fenomenologia que oferece as ferramentas mais adequadas para uma abordagem verdadeiramente ontológica, evitando ao mesmo tempo o perigo do reducionismo (biologista) e do relativismo (historicista). Trata-se então de saber se será possível, pela via fenomenológica, encontrar um mecanismo fundamental (pré-narratológico) que possa excitar a eficácia de determinados objetos narrativos, viabilizando também, a partir destes, o desenvolvimento dos modelos ou paradigmas narratológicos propriamente ditos. Designamos como figuras pró-actanciais os elementos operativos de um tal mecanismo fenomenológico. São essas figuras que nos interessará analisar e descrever no seguimento desta proposta.

Posnarrativo: el cine más allá de la narración

Horacio Muñoz Fernández
(U. Salamanca, Espanha)

-

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

Narrar o inenarrável: experiências do real e do acidente no cinema contemporâneo

Jorge Palinhos
(CECS-UM, Portugal)

-

A partir de meados do século XX, vários autores ligados às correntes pós-modernistas, como Lyotard, Derrida ou Deleuze começaram a colocar em causa a ideia de narrativa, que acusavam de manipulatória, previsível, limitadora e tendenciosa, e a promover os conceitos de experiência e autenticidade em arte como sendo apanágio das formas artísticas contemporâneas na sua busca pelo sublime e pela revelação de uma experiência de vida que escapa aos limites do racional. Este pensamento anti-narrativo tornou-se preponderante em diversas áreas artísticas, como as artes plásticas ou o teatro, e abriu também brechas na literatura e no cinema. Nesta comunicação não pretendo discutir ou questionar tal tendência, ou contrabalançá-la aos experimentalismos formais do modernismo, mas apenas mapear algumas das suas causas e algumas das estratégias como certos cineastas contemporâneos procuram criar oportunidades para que tais elementos surjam nas narrativas dos seus filmes. Para tal irei usar exemplos de filmes de Richard Linklater, Wong Kar-Wai e Miguel Gomes, em que estes realizadores procuram criar espaços nas narrativas cinematográficas para elementos da ordem do experienciado, do acidental e do real, ou seja, do que à partida estaria para lá das fronteiras da narrativa.

A Estrutura em Três Atos na Curta-metragem de Ficção

Pedro Flores
(UNL, Portugal)

-

Acompanhado por autores que defendem propostas idênticos, como Mckee (1997) e Thompson (2001), a estrutura em três atos de Syd Field (1979) tem sido o modelo dominante no ensino da narrativa para cinema das últimas décadas. Através da análise de um conjunto de curtas-metragens pretende-se questionar a validade desta proposta na composição de uma narrativa de formato curto. Demostra-se que os três segmentos desta estrutura – *set-up, confrontation* e *resolution* – são transformados na sua identidade, qualidade e proporções num filme breve. Considera-se que o conceito de "ato" – pelas suas funções na dramaturgia teatral e pela sua associação ao *plot-point* na estrutura cinematográfica – é pouco indicado para designar os distintos blocos narrativos de uma curta-metragem. Finalmente, advoga-se que o formato breve se caracteriza por uma heterogeneidade de manifestações que impossibilita a sua redução a qualquer modelo estrutural formulaico. Propõe-se, em alternativa, que o conceito de sequência seja utilizado no entendimento das dinâmicas narrativas de uma curta-metragem de ficção.

A Vida e a Matéria da Arquitetura revistos pelo Cinema: três filmes-ensaio de Harun Farocki

Luís Duarte Ferro
(U. Évora, Portugal)

-

Esta comunicação parte de três filmes-ensaio de Harun Farocki (1944-2014) para pensar e discutir (1) o desproporcionado/perverso poder que os arquitectos têm e exercem ao organizar e construir o mundo em que vivemos *(Sauerbruch Hutton Architects*, 2013), (2) o fabrico e o uso do tijolo em Burkina Faso, Índia e no triângulo França-Suíça-Áustria enquanto metáfora para analisar e denunciar a desigualdade social, a crescente industrialização e a consequente substituição da liberdade individual e colectiva pela sociedade tecnológica actual (*In Comparison*, 2009) e (3) a responsabilidade da Arquitectura e seus actores (arquitectos projectistas, constructores, engenheiros e clientes) na construção de centros comerciais ao serviço de políticas capitalistas, que consistem nos principais núcleos criadores e formadores da actual sociedade de consumismo compulsivo (*The Creators of Shopping Worlds*, 2001). Este paper propõe um retorno às questões da responsabilidade e função social da Arquitectura (amplamente debatidos pelo Movimento Moderno na primeira metade do séc. XX) sob o novo olhar-pensamento do Cinema, na figura de um dos autores mais críticos, actuais e inconformados da História recente do Cinema. Farocki filmou a arquitectura, nós estudamos a arquitectura filmada com o objectivo de propor uma revisão disciplinar e provocar o reencontro da Arquitectura com as suas questões mais fundamental e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria). Pontualmente,

de modo a avigorar a discussão e complementar visões espacio-temporais, far-se-á referência a outras três obras de Farocki: *Images and the Inscriptions of War* (1988), *Respite* (2007) e *Prison Images* (2000). O estudo da justaposição da Arquitectura com o Cinema implica a confrontação com as noções de espaço existencial e fenomenológico (Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*, 2000), construção do lugar cinematográfico (Gregory Markopoulos, *Film as Film*, 2014) e memória colectiva (Chris Marker, *Sans Soleil*,1983). Por outro lado, as três obras seleccionadas da filmografia de Harun Farocki permitem-nos ampliar a problemática para o domínio dos Estudos Políticos (vertente de Economia) e da Sociologia e cruzar/confrontar a Arquitectura revista pelo olhar de Farocki com as seguintes obras de referência: *Technologies of Freedom* (Morrisett, 1998), *The Transparent Society* (Brin, 1998), *The New Spirit of Capitalism* (Boltanski e Chiapello, 2005), *Capital in the Twenty-First Century* (Piketty, 2013), *Les Lieux de Mémoire* (Nora, 1992) e *Invention, Memory and Place* (Said, 2000). Pode o Cinema realizar o arco que a traz a Arquitectura para a contemporaneidade e, simultaneamente, reavivar temas antigos (responsabilidade social)?

O sentido de lugar no cinema

Luís Urbano
(FAUP, Portugal)

-

A partir da análise das curtas-metragens *Sizígia* (2012), *A Casa do Lado* (2012) e *Como se Desenha Uma Casa* (2014), debater-se-á a utilização das imagens em movimento enquanto veículo de representação e divulgação da arquitectura. Será defendido o uso da ficção como uma forma mais efectiva de transmitir atmosferas espaciais que se aproximam da experiência arquitectónica 'real' dos utilizadores, em oposição quer aos aparentemente 'neutros' documentários de arquitectura, quer aos muitas vezes 'auto-indulgentes' ensaios visuais. Provavelmente como nenhum outro método de visualização, as imagens em movimento conseguem representar os espaços arquitectónicos como espaços vividos e habitados. Através da relação espaço/tempo, da *mise-en-scène*, do uso de personagens ficcionais e de argumentos propositadamente escritos para realçar a arquitectura, as curtas-metragens analisadas procuram, mais do qualquer outro desígnio, estabelecer um sentido de lugar. O processo de criação dessa memória, profundamente ancorada nas experiências prévias do espectador, está não só relacionada com a matriz da realidade física dos espaços filmados, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com os outros elementos que constroem os mundos cinematográficos, quer sejam personagens, objectos, luzes, cores, texturas, sons ou narrativas.

'It's entirely possible to write "architecture fiction" instead of "science fiction"': ficção e arquitetura, realidades do cinema

Francisco Ferreira
(UM, Portugal)

-

Partindo da afirmação do crítico Bruce Sterling que lhe dá título, a comunicação procurará enunciar processos de articulação e sobreposição entre os imaginários da arquitectura e do cinema; através da apresentação e desmontagem das curtas-metragens *Panorama* (2013) e *Anywhere* (2014), ensaiar-se-á uma argumentação sustentada na convicção de um carácter ficcional da arquitectura, entendido aqui enquanto mecanismo privilegiado na construção das realidades propostas pelo cinema. Tais realidades resultam assim de uma transformação da ilusão implícita ao cinema em ambiente narrativo credível, o que, julgamos, induz na percepção uma ambiguidade operativa entre o que se projecta – enquanto realidade – e o que se representa – enquanto ficção. Neste processo, a utilização da arquitectura como sujeito fundamentalmente discursivo e poético – qualidades afinal já inerentes à sua identidade disciplinar – vem acrescentar verosimilhança ao simulacro da representação, transformando a reprodução da realidade – através da narrativa ficcional – em efectiva construção. No limite dos seus possíveis argumentos, a comunicação reconhecerá então a cumplicidade entre Arquitectura e Cinema enquanto relação mediada entre a procura de um reconhecimento objectivo do real e a capacidade de tornar esse real numa "alucinação, que é também", como afirmou André Bazin, "um facto".

Filmar Arquitetura. Entre o documentário e a ficção

Sandra Pinto
(FAUP, Portugal)

-

A polivalência que ao papel do arquitecto está inerente, aumenta o desejo da exploração da arquitectura em diferentes domínios e interdependências. Ainda que a distância entre a arquitectura e o cinema seja evidente, o interesse dos arquitectos pela reflexão, interpretação e representação da arquitectura através dos mecanismos do cinema, dá origem a narrativas cinematográficas de particular interesse. Apesar das fronteiras que a teoria e a prática do cinema vão tentando imprimir ao documentário e à ficção, os cruzamentos entre a realidade, a imaginação, os processos e os métodos de produção, mostram que os limites entre os géneros cinematográficos são profundamente flexíveis e que embora os realizadores possam idealizar narrativas tendencialmente ficcionais ou documentais, a sua construção e concretização não impede encontros de ordem híbrida. Filmes como *Sagrado* (2014) de Nuno Grande, *Panorama* (2013) do Francisco Ferreira e *Sizígia* (2012) de Luís Urbano, produzidos no âmbito do projecto *Ruptura Silenciosa*, abrem portas para mundos cinematográficos que, entre as definições mais claras do documentário e da ficção, aproximam as distâncias entre os géneros, chegando a intersectar caminhos e a fazer emergir a arquitectura sob a forma de objectos cinematográficos com características mais híbridas.

Censura em tempos de exceção: o interdito nas telas de cinema do Brasil (1964-1985)

Meize Lucas
(UFC, Brasil)

-

O trabalho se debruça sobre o arquivo da censura de diversões públicas no Brasil. Seu foco é a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985). O fundo de censura cinematográfico é composto por mais de trinta e cinco mil processos. A apreciação de cada filme pelos censores visava à emissão de um selo de exibição para o cinema e outro para a televisão. No caso dos filmes nacionais, era necessário um terceiro selo para exportação e exibição no exterior. O objetivo do trabalho é analisar a especificidade da censura aos filmes, pois se entende que o estatuto da imagem cinematográfica e a escala de exibição no Brasil guardam particularidades em relação ao livro, ao teatro, à música. Se todas essas produções eram censuradas e avaliadas a partir de crivos comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Para este estudo centra-se a análise nos documentos que compunham o processo de censura: sua organização como discurso, as chaves de leitura fornecidas aos censores, as mudanças operadas nos documentos (estrutura dos documentos, linguagem dos censores), ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de analisar a forma como os censores seguiam tais chaves e criavam outras. Não se trata de, por meio do documento, discutir os critérios de qualidade dos filmes, mas a grade a partir da qual foram interpretados, apreendidos, vistos e as ações daí decorrentes. Busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre a censura, que tendem a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico. Partindo dessa premissa, muitos estudos focam preferencialmente filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira. Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica. A censura era uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado.

Memórias vacilantes: a ditadura militar nos discursos audiovisuais brasileiros

Erika Thomas
(FLSH-ICL Lille/Université d'Artois, França)

-

Dentro de uma perspectiva estética, nota-se, desde a volta a democracia no Brasil, que filmes ou novelas com tema voltados aos "anos de chumbo", apresentam, de maneira recorrente, uma narrativa fictional dentro da qual se encontram inseridas imagens de arquivo produzidas nas décadas de 60 e 70. Filmes como *O que é isso companheiro* (Barreto 1998), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Hamburger 2006), *Em teu nome* (Nascimento 2010) ou minisséries da TV Globo como *Anos Rebeldes* (Braga, 1992) ou *Meus queridos amigos* (Amaral, 2008) são exemplos de tal utilização. Porém, esta associação de imagens confundindo os gêneros "ficção" e "documentário" não deixa de questionar o que está sendo solicitado do ponto de vista memorial. Quando estas imagens de arquivo surgem nas ficções da TV Globo – inaugurada logo apos o Golpe de Estado e então porta-voz do regime militar – podemos considerá-las – numa perspectiva freudiana – como um "retorno do recalcado" já que estas mesmas imagens eram "expulsas" da "realidade" politica brasileira mostrada nos Jornais Nacionais da época. Quando elas surgem dentro dos filmes, tentando estabelecer uma ancoragem realista para ficção, elas colocam em perspectiva a questão da Historia e a da memória. Analisar os discursos ideológicos e os sistemas de valores contidos nessas ficções brasileiras nos leva a considerar que esse dispositivo híbrido (ficção/realidade) salienta a omissão ligada a esta época e acaba revelando as ambiguidades da memória brasileira.

Documentários políticos, história e memória

Alexandre Curtiss Alvarenga
(UFES, Brasil)

-

A criação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, acentuou uma tendência de resgate de fatos da nossa história recente. Surgem diversas ações destinadas à montagem de um banco de dados a recompor uma memória até então danificada sobre casos de violação de direitos políticos no período da ditadura militar no Brasil. Parte desse trabalho tem sido feito através de documentários. Pretendemos abordar três documentários brasileiros recentes que se dedicam a resgatar a experiência vívida de gente que enfrentou a ditadura no Brasil. São obras cuja estrutura narrativa articula documentos e imagens de arquivo com depoimentos de pessoas que foram presas. A memória ocupa um lugar central, numa constante convergência entre história e memória a compor registros. Seria tal dimensão subjetiva capaz de criar condições para o entrelaçamento entre história e memória? Quais as vozes centrais nesses documentários? Analisar-se-á, também, a dimensão estética das obras, além do lugar que ocupam na produção documentária brasileira atual. O material será analisado com base nas teorias contemporâneas sobre documentários, interpelando as possibilidades desses filmes – e da realidade representada -, evidenciando posições históricas, imaginário e intencionalidades constituintes das condições de produção das obras. Espera-se conseguir estabelecer vínculos entre reflexão audiovisual, discurso estético e ação política: o documentário enquanto "prática social".

Estado novo para imagens velhas: a guerra colonial na obra de Pedro Barateiro e Maria Lusitano

Ana Cristina Cachola
(CECC-UCP, Portugal)

-

O Estado Novo e a Guerra Colonial assumem-se enquanto dimensões fundamentais da tessitura identitária portuguesa. Neste contexto, a produção artística contemporânea, no seu "impulso arquivístico" (Foster, 2006) tem vindo a recuperar diversos documentos fílmicos artísticos, vernáculos e propagandísticos destes momentos históricos, problematizando o conflito como modo de ver e fazer imagens. Esta apresentação debruçar-se-á sobre duas obras videográficas de artistas portugueses. Primeiro, a vídeo-instalação *Composição* (2007), de Pedro Barateiro, na qual o artista recupera um conjunto de imagens fílmicas – conhecidas como actualidades noticiosas – produzidas pelo aparelho ideológico-propagandista do Estado Novo. Num segundo momento, analisar-se-á o vídeo *Nostalgia* (2004), de Maria Lusitano, que integra diversas imagens de arquivos pessoais do período da Guerra Colonial em Moçambique. Através da desconstrução e fragmentação dos objectos originais, Barateiro e Lusitano propiciam um estado novo para imagens velhas, mostrando que a visualidade é, também, constituída pelos processos de mediação e remediação (Bolter e Grusin, 2000) a que os quadros imagéticos estão sujeitos em diferentes contextos sociais, ideológico-políticos. Ao longo da apresentação defender-se-á que as imagens-movimento que constituem estes objectos artísticos concorrem tanto para uma (re)invenção crítica da tradição e da nação como para a veiculação de um modelo empático para a refracção de narrativas traumáticas do passado.

A estética da hiperestilização: uma análise da dimensão dos efeitos audiovisuais em *Mommy* de Xavier Dolan

Rodrigo Oliva
(UNIPAR, Brasil)

-

O presente texto tem por objetivo apresentar o estudo sobre o conceito de estética da hiperestilização, visto como centralizador de conexões existentes nas linguagens audiovisuais. Trata-se de compreender como os componentes que organizam a estrutura da linguagem do cinema podem estar impregnados em outras linguagens audiovisuais como a do videoclipe, por exemplo, e o tratamento num sentido oposto, videoclipe dentro dos filmes cinematográficos. Tal arranjo das linguagens determina movimentos no complexo emaranhado da estrutura som e imagem de qualquer produto audiovisual. Este estudo analisa a obra do cineasta canadense Xavier Dolan com ênfase no filme *Mommy* (Canadá, 2014), cuja natureza poética é traduzida nas inter-relações entre a musicalidade, performance das personagens e conexões de efeitos sonoros e imagéticos. A partir dos estudos de Michel Chion, Carol Vernallis e Gilles Lipovetsky, será feita uma análise das cenas particulares do filme, onde as canções tornam-se pontuais como suspensão dos paradigmas clássicos do cinema, estruturando-se com uma certa liberdade e, ao mesmo tempo, tecendo a narrativa. Uma cena emblemática do filme é quando o personagem principal faz um movimento como se abrisse a tela, uma espécie de explosão de liberdade catártica, que integra efeito visual, sonoro e performance. Nesta cena será debatida a questão da dimensão dos efeitos audiovisuais como sistematizadores de processos conectivos entre os elementos do código sonoro e da imagem.

Compreendendo a análise, será possível entender o filme *Mommy* como exemplar para o debate sobre o conceito de estética da hiperestilização, traduzindo o estilo de Xavier Dolan como emblemático no universo da cultura pop, híbrida e contemporânea.

Clássicos em poucos minutos: a cinefilia no *videoclip*

Luís Nogueira
(UBI, Portugal)

-

O *videoclip* tornou-se na atualidade um dos géneros criativamente mais diversos, qualquer que seja o critério de apreciação, da multiplicidade temática à pluralidade estilística. De entre as muitas influências, reenvios e referências culturais que reúne, uma merece especial destaque: a evocação da história do cinema e dos mais variados géneros, autores e movimentos como matéria criativa. Esta relação torna-se tão mais relevante quanto o cinema, no seu entendimento canónico, e o videoclip, enquanto forma dificilmente classificável, nem sempre conviveram ou convivem de modo criticamente harmonioso. O que se pretende neste trabalho é demonstrar de que modo essas instâncias várias da história e da atualidade cinematográficas, dos clássicos consagrados às obras de culto, da aventura experimental ao filme independente, da inventividade da animação à convenção narrativa, são integradas neste processo. A título de exemplo, e de um corpus de dezenas de casos, serão analisados videoclips que inequivocamente remetem para obras como *Viagem à Lua, O Gabinete do Dr. Caligari, Metropolis, Um Cão Andaluz, Citizen Kane, Vertigo, A Cor da Romã, Jules e Jim, 2001-A Space Odyssey, Tron, Barbarella, Carrie, Akira, Saving Private Ryan* ou *Rushmore.* As mudanças contemporâneas nas diversas esferas da cinefilia (criação, recepção, crítica, memória) parecem-nos tornar este tema pertinente no estudo das imagens em movimento e na compreensão de uma parte da cultura visual presente.

Sob o signo de Beethoven: análise do filme-tributo a Maurice Schérer de Jean-Luc Godard

Marina Castilho Takami
(Universidade Paris 8, França)

-

Em 2010, Jean-Luc Godard apresenta um breve filme na noite de homenagens ao cineasta Éric Rohmer organizada na Cinemateca Francesa. Trata-se de um tributo ao companheiro e amigo, falecido na ocasião, referido exclusivamente pelo seu verdadeiro nome Maurice Schérer. Realizado a pedido da produtora les Films du Losange, da qual Rohmer foi sócio fundador, o filme apresenta um conteúdo denso de citações seguindo assim a linha de *Histoire*(s) du cinéma de seu realizador. Esta apresentação propõe analisar o filme-tributo de Godard à Schérer no qual identifica-se elementos do companheirismo dos dois aprendizes de cineasta nos anos 1950, época da descoberta conjunta da música de Beethoven, que foi fundamental para o desenvolvimento da obra cinematográfica de ambos. A trilha sonora do filme-tributo, a *Sonata à Kreutzer* de Beethoven, nos permite examiná-lo associado ao curta-metragem *Sonata à Kreutzer*, realizado por Rohmer em 1956 e inspirado no romance homônimo de Leon Tolstoi. Esta sonata do compositor alemão é tema do curta de Rohmer, que revela o trabalho colaborativo entre os críticos da redação dos *Cahiers du cinéma* na época: Jacques Rivette assina a fotografia e a montagem; Claude Chabrol, François Truffaut e André Bazin aparecem nas imagens; Godard é creditado como produtor e é também ator. Por meio deste pequeno filme propomos revisitar aspectos da história do cinema francês, do cinema de autor e dos cinemas de Rohmer e de Godard.

Theo Angelopoulos e Miklós Jancsó: ritornelos cinematográficos

Jocimar Dias Jr.
(UFF, Brasil)

-

Em *A Viagem dos Comediantes* (1975) de Theo Angelopoulos, Electra presencia um verdadeiro "duelo musical" desenrolar-se no interior de uma taverna. Neste plano-sequência, ao invés da agressão física, o embate político entre monarquistas e comunistas é travado musicalmente: de maneira alternada, os grupos entoam canções embebidas de seus fervorosos discursos ideológicos, à capela, até que os comunistas desarmados são expulsos com um tiro pro alto de um monarquista. Em *Salmo Vermelho* (1972) de Miklós Jancsó, encenação similar aparece quando dezenas de camponeses revoltosos descem uma colina abraçados e cantando sobre o triunfo da luta dos trabalhadores, comemorando as recentes conquistas da revolução. Aos poucos, soldados desarmados vão se incorporando ao grupo, abraçando-os e engrossando o coro. Porém eles abandonam a manifestação logo depois, recuperam suas armas e formam um grande círculo ao redor da multidão, encurralando-os e desferindo tiros contra todos. É através das canções que articulam-se as questões políticas e dramáticas da narrativa nestes "momentos musicais" incompletos (Herzog, 2010) e distópicos, onde a sensação de utopia do musical (Dyer, 2002) nunca é alcançada, com a interrupção violenta da canção e da revolução. As canções encenam os ritornelos dos personagens, ou seja, os agenciamentos sonoros que traçam territórios, as territorializações, reterritorializações e desterritorializações nas quais a música possui um papel de destaque (Deleuze e Guattari, 2005).

B

5 maio
11h30 — 13h15

O afeto branco. Sobre Haneke e não só

Isabel Capeloa Gil
(CECC-UCP, Portugal)

-

A partir da obra *Blind Image #91* do artista plástico João Louro, uma enorme tela branca legendada com a descrição de um ato linguístico designado 'Still from a film', a apresentação questiona a sinestesia afetiva do filme, *O Laço Branco*, de Michael Haneke, centrando-se na forma como a imagem institui uma estrutura de sentimento, marcada pela negação da empatia e do afeto. A partir da discussão de afeto segundo Deleuze e Guattari, pretende-se entender a operação pré-racional e, apesar de tudo incorporada, de uma afetividade não empática, ancorada em estruturas visuais híper visíveis, por um lado, mas agindo como formulação de uma invisibilidade estratégica, por outro. A imagem cega, que o filme enquanto matéria visual e visível também é, opera assim num jogo que é a um tempo material (a imagem, a banda sonora, os cartões linguísticos) e afetivo (na relação do ato e do sujeito da espetação com o objeto fílmico; na relação entre corpos/personagens na economia fílmica; na interação entre espetadores no espaço institucional do cinema).

The Aesthetics and Politics of Seeing through Listening, Touching and Walking in the Work of Daniel Barroca, Mónica de Miranda and Edson Chagas

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

-

This presentation will examine the aesthetics, politics and ethics of listening, touching and performative walking at work in the moving and non-moving images of works by Daniel Barroca, Mónica de Miranda and Edson Chagas. What does it mean to scrutinize times and spaces, histories and geographies, personal and collective memories and affects (including violent and traumatic) through the multisensory, bodily and performative approaches of artistic practices that, by the visual, auditory and material means of video, drawing, sculptural installation and photography, disrupt any possibility of epistemic mastery, visual and otherwise, thus opening up the very category of the filmic? In the video installation *Soldier Playing with Dead Lizard*, Barroca looks at a particular historical moment – the war of liberation against Portuguese colonialism in Guinea-Bissau – through the lens of a particular family archive – his father's photographic war album and audio-taped letters – which is rendered visually and auditorily quasi-abstract. In works such as *Hotel Globo and Found Not Taken,* De Miranda and Chagas performativelly walk across several sorts of personal, geopolitical, historical, cultural and diasporic urban and architectonic spaces for the video and photographic camera, whereby both inscribe – the former visibly, the latter invisibly – their own bodily subjectivities into their work. This presentation will argue for the ethico-political relevance of such aesthetics.

Between writing and audiovisual culture: a media aesthetics approach to cinema

Maria Teresa Cruz
(CECL-UNL, Portugal)

-

Film inaugurated an extremely rich and complex aesthetical experience, through the relation of image and sound, vision and touch and in fact through extremely entangled and nuanced affective regimes, build upon the latent relations between perception, action, emotion and memory. One could say that only writing achieved perhaps, before cinema, the same kind of associations and the power for hallucinating the complexity of sensory experience. In contrast to the symbolic medium of writing, film presents a much richer material universe (of light, sound, voice and of an infinitely rich visual and haptic impressions), but it has been the schematism of movement and time that have mostly captured the focus of film theory. The very relation of image and sound, central to the history of cinema, has been a relatively forgotten subject, as compared to the privileged visual focus of film studies. This proposal will reflect upon the cultural significance of cinema between the dominant historical tradition of writing and the predominant audio-visual culture of the present. Cinema has think of itself both as a complex art form destined to accomplish a complete simulation of life in all its sensory dimensions, but also as a kind of writing, in which the act of thinking is deeply linked to the very materiality and dynamics of life. This ambivalence is at the heart of the cinema and it is still unfolding before us today.

Blindness, Audile Techniques and Documentary Films

Robert Stock
(U. Konstanz, Alemanha)

-

This talk will discuss the intersection of disability, audile techniques and documentary film. It suggests that the audiovisual production of blindness cannot be reduced to a panoptic scheme that integrates non-sighted into a coercive hierarchy (Mitchell and Snyder). By looking at documentary films like *Antoine* (2008), *Nel giardino dei suoni* (2010) and *Notes on blindness* (2014) I argue that the production of disability is often far more complex than it is usually understood. In order to do so I draw on the concept of audile techniques (Sterne) and analyse how the mentioned films approach the phenomenon they aim to explain. Unsurprisingly, I will show how the mentioned films demonstrate that blindness does not only consist of the un-ability to see, but to hear and be able to realize other modes of sensing as well. By doing so, specific forms of resonance, belonging and being in the world are inaugurated.

"Homem com fala de mulher, nem o Diabo o quer": um estudo da narrativa audiovisual portuguesa no feminino

Ana Sofia Pereira
(UCP, Portugal)

-

No estudo da narrativa audiovisual e do género, muito tem sido escrito e analisado quanto à forma como o género tem sido representado na tela, particularmente, quanto à forma como a narrativa audiovisual tem retratado a mulher "objecto de escrita". No entanto, o estudo efectivo do género no que diz respeito à escrita de argumentos, e especificamente, no que diz respeito à mulher sujeito que escreve, tem sido ainda muito parco. O que esta comunicação propõe é o estudo de uma narrativa audiovisual portuguesa no feminino. Através da análise dos filmes de Vírgina de Castro Almeida, primeira argumentista portuguesa de que se tem conhecimento, e Teresa Villaverde, argumentista e cineasta contemporânea incontornável do panorama português, pretende-se explorar os campos de uma possível narrativa portuguesa no feminino, comparando as diferenças e semelhanças entre o início do cinema português e a actualidade. Esta comunicação não pretende estipular características fixas e claras de uma escrita e narrativa femininas, mas antes abrir terreno para o estudo do argumento em Portugal, para o estudo da narrativa audiovisual no feminino em Portugal. Assumidamente, mais do que oferecer respostas, esta comunicação pode trazer mais perguntas. Slavoj Zizek diz que "there are not only true or false solutions, there are also false questions. The task of philosophy is not to provide answers or solutions, but to submit to critical analysis the questions themselves, to make us see how the very way we perceive a problem is an obstacle to its solution" (Gunkel 2011) Esta comunicação irá explorar a pergunta: que tipo de estudo podemos fazer de uma narrativa portuguesa no feminino, e submeter essa mesma pergunta, e outras que daí advirão, a uma análise crítica da qual, aí sim, mais tarde, poderemos talvez ir buscar respostas um dia.

Technical restrictions and creative possibilities for representing reality through cinematic narratives

Carlos Ruiz Carmona
(UCP, Portugal)

-

The technical qualities of cinema has raised an ongoing discussion regarding its ability to represent reality: representing is not just a question of source authenticity but also of satisfying certain cultural expectations. It is not just an issue of what the event "is" but also of what the event should "appear to be". Cinema's medium offers technical restrictions and creative possibilities for representing the world. In *Nanook of the North* Flaherty succeeded in representing something which did not exist anymore at the time of filming: representing past traditional ways of living. He accomplished that by omitting all references of Inuit's present lifestyle. Vertov's manifests and reflections had illustrated how, cinema, on the one hand, is a unique technical medium which can further and deepen our understanding of the world through presenting personal points of view. However, we should also be aware how we learn and form our opinions of the world through cinema for as Propaganda cinema has confirmed cinema's technical qualities has the ability to transform event information into satisfying the agenda of a regime's in power. Thus, cinema, when representing, has the power to manipulate information by selecting, omitting and organizing event information so as to represent a particular point of view of the world. This is accomplished through cinema's technical and creative qualities.

Screenwriting in the Digital Age

Phil O'Shea
(City University London, Reino Unido)

-

My research area deals with the differences between screenwriting for the analogue film medium and the digital medium, based on my experiences in writing two produced cinema films of identical genre – (horror); one shot on 35mm analogue film stock *Spirit Trap* (budget £3m), and one shot digitally *Vampire Diary*, (budget £330,000). In posing the question of whether screenwriting for the relatively new digital medium differs to writing for the analogue film medium, I will look at the work of writer-directors such as Mike Figgis, Alejandro González Iñárritu, and David Lynch, and look at how one can approach the writing of a cinema film that will be shot on the digital format differently to one that will be shot as analogue film.

A imaginação ficcional sobre Inteligência Artificial, ethos e pathos no filme *Her*

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
(FUMEC, Brasil)

-

No esforço de problematizar as inquietações do imaginário e da imaginação diante de tecnologias contemporâneas, discutem-se os conceitos de pathos e ethos recorrentes em narrativas cinematográficas instigadas pelo tema da Inteligência Artificial. A ficção tem-se prestado a expressar poeticamente ideais da criação de máquinas que aspiram a refinar a sintaxe do raciocínio lógico à dimensão semântica da linguagem, do pensamento criativo ou até a nuances imponderáveis do afeto. Elege-se como corpus empírico do trabalho o roteiro do filme *Her* (S. Jonze, 2013, USA). Dilemas éticos e passionais são abordados nessa história que explora a relação amorosa entre um escritor e um sistema operacional. Para viver uma experiência afetiva com a voz feminina permeada de inflexões, sensualidade na prosódia, hesitações e silêncios, porém advinda de uma entidade que existe apenas como um servidor, o protagonista expõe suas idiossincrasias mais íntimas para uma empresa invisível. Sua vida torna-se, como a de outros usuários, uma forma de produção econômica. Amparado pelas ideias de Bergson, Deleuze e Foucault, este estudo visa a demonstrar que o enredo do filme *Her*, para além de problematizações sobre capitalismo, tecnologia do virtual e ética, convida o pensamento a outros questionamentos. Seriam os paradoxos do desejo e dos afetos passíveis de simulação algorítmica ou o pathos se fundaria num ethos sutilmente incorporado por hábitos culturais, sendo difícil apreendê-lo em sua artificialidade?

Modulações do tempo

Antonio Fatorelli
(UFRJ, Brasil)

-

Após a disseminação das tecnologias digitais em todos os domínios da experiência, importa indagar-se sobre a natureza da imagem na contemporaneidade. Por um lado, as transformações introduzidas pela codificação digital modificam substancialmente o nosso entendimento do que seja a imagem e a nosso modo de fazer imagem. De forma complementar, essas novas configurações colocam em perspectiva as suposições e crenças que balizaram as imagens analógicas da fotografia e do cinema. As conquistas alcançadas ao longo do século XIX no âmbito das técnicas de reprodução, intimamente vinculadas ao desígnio moderno de transformar objetos em signos progressivamente mais móveis e intercambiáveis, chegam ao paroxismo no momento atual, quando o que está em conta, no âmbito dos museus e galerias, são os deslocamentos ocasionados pela presença de inúmeras obras-dispositivo, irredutíveis ao formato convencional da fotografia direta e do cinema clássico narrativo. O propósito dessa apresentação é o de examinar as transformações desencadeadas, nesse momento de disseminação da cultura digital, pela presença de novos formatos cinevideográficos. Serão abordadas, em especial duas problemáticas. Os vetores temporais – tempos complexos, tempo multivetorial, rizomático –, das obras, e os recursos da composição modular. Analisaremos, nessa intersecção, dois trabalhos, *Stainless*, de Adam Magyar e *Sections of a happy moment*, de David Claerbout.

Sutilezas muito expressivas: duas ou três coisas sobre *La mer*, de Ange Leccia

Osmar Gonçalves
(UFC, Brasil)

-

Nos últimos anos, temos observado no campo das práticas audiovisuais a emergência de uma série de formas curtas, breves, obras constituídas a partir de poucos planos, de planos fixos e frontais (planos Lumière) que parecem abdicar da montagem, dos movimentos de câmera, das figuras de linguagem, reduzindo a cinematografia à sua essência ontológica. Marcadas por uma retórica da sutileza e da contenção, essas pequenas formas parecem promovem uma espécie de retorno às suas origens do cinema, a um momento embrionário onde este tinha como atração principal o movimento real do mundo, a beleza dos corpos e dos gestos em movimento, uma experiência, enfim, que enfatizava a realidade da "presença" (Gumbrecht) em detrimento de uma concepção de narrativa e/ou de representação. Aquém da história, o que estava em jogo era a capacidade do cinema de nos dar a ver o mundo, de investir os sujeitos e as coisas de olhar – algo que parece retornar hoje no campo da arte contemporânea. Nesse trabalho, gostaríamos de pensar o que tem levado uma série de "artistas-cineastas" a uma tal rarefação dos códigos, a buscar esse grau zero da expressão? O que estaria em jogo nessa "nova simplicidade", nesse retorno à "essência", a uma definição tão minimalista e despojada da sétima arte? Nosso intuito aqui é investigar as dimensões estéticas e políticas desse retorno a partir de um diálogo com a obra *La mer* (2004-2015), de Leccia.

Reinventando o médium: a questão da projeção

Monise Nicodemos
(U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

-

Partindo do célebre artigo *Reinventing the medium* de Rossalind Krauss, e da perspectiva da arqueologia das mídias, discutiremos a postura da reinvenção do médium proposta por alguns artistas contemporâneos. Krauss afirma no seu texto que a fotografia, tornando-se um objeto teórico, perde a sua especificidade como médium. Nessa conferência, trabalharemos a questão da reinvenção do médium à partir da projeção, da colisão paradoxal entre o movimento e a estaticidade. Tendo em vista que as projeções luminosas ocorrem nas salas escuras é possível falar de um retorno à uma mídia específica (o cinema)? Ou seria mais adequado falar de uma postura redentora que procura explorar novas possibilidades do suporte utilizado? Afim de discutirmos essas e outras questões, traçaremos um breve panorama da projeção, fazendo um retorno à lanterna mágica e analisaremos as obras de alguns artistas contemporâneos, como Nan Goldin, Gebhard Sengmuller e Julien Maire.

Uma "moderna arte de ruínas"? Restauração e reconstrução de filmes na era digital

José Quental
(U. Paris 8/IHTP, França)

-

Assim como na história da arte, as ruínas ocupam um lugar singular na história do cinema. A "atração pelas ruínas" ou a "estética das ruínas" constituem-se como parte importante do imaginário dessa arte-industrial, seja como cenário (guerras, cidades destruídas, espaços pós-apocalípticos, etc.) ou como alegoria do tempo e de ausências. Da mesma forma, as ruínas participam da história da preservação do cinema e de seu processo de patrimonialização. Fragmentos incompletos de filmes, pedaços de imagens e sons que sobreviveram a destruição graças, sobretudo, as ações das cinematecas, lentamente tornaram-se parte de nosso patrimônio, como traços do passado que permanecem no presente. Essa valorização do cinema como uma "uma moderna arte das ruínas" (Païni, 1997) é definidora mesmo da identidade dessas instituições de guarda. Na última década, porém, o desenvolvimento das tecnologias digitais vêm impactando de forma profunda essas ruínas cinematográficas. Muitos fragmentos e filmes incompletos vem sendo alvo de restaurações que são capazes de apagar muitas das marcas do tempo que estavam gravados fotograficamente na própria película ou ainda reconstruir planos e sequencias perdidos. Desta forma, a partir de uma perspectiva da preservação de filmes, nos interessaremos nesta comunicação em refletir sobre o impacto das tecnologias digitais sobre esses objetos em ruínas e pensar sobre como esse processo pode alterar seu estatuto e mesmo sua condição patrimonial.

Tomada e retomada das imagens de arquivo dos conflitos urbanos no Brasil: uma análise de *Ressurgentes – um filme de ação de direta*

Vinícius Andrade de Oliveira
(UFMG, Brasil)

-

Alguns documentários brasileiros da década atual, enfrentando questões prementes de partilha e uso do espaço urbano (Rolnik, 2013), tem apresentado um interesse revigorado em problemas comuns à realidade de diferentes locais e grupos sociais do país. Nesse contexto, *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, BRA, 2014) trabalha o uso de materiais de arquivo de fontes heterogêneas empenhando-se na posta em perspectiva de dez anos (2005 a 2013) de lutas urbanas travadas em Brasília-DF, capital do país, por diferentes movimentos sociais e coletivos urbanos em torno de questões como o aumento da tarifa de transporte, a especulação imobiliária e o direito à moradia. Gostaríamos de analisar essas imagens de arquivo da perspectiva da sua tomada e retomada (Lindeperg, 2010): tanto o olhar de quem filma traduzido no trabalho de câmera e o que resiste a esse olhar, quanto as incidências desses aspectos no contexto de reutilização das imagens e os agenciamentos com outras imagens produzidos através da montagem. Interessa-nos no movimento em direção ao passado engendrado pelo documentário pensar em de quais modos esse cruzamento de olhares que atravessa as tomadas e retomadas das imagens de arquivo elabora uma peculiar escrita da história dos conflitos urbanos ocorridos em Brasília nos últimos dez anos, refletindo como esses procedimentos formulam uma singular "legibilidade" (Didi-Huberman, 2012) para os acontecimentos retratados ao longo do filme.

A imagem rasa: do pictórico ao desaparecimento da figura humana cinematográfica

Edson Pereira da Costa Júnior
(USP, Brasil)

-

Durante a década de 1920, Béla Bálazs exaltou o cinema como uma lente de aumento sensível às emanações do mundo visualmente expressivo, um microscópio capaz de desvelar a vida inscrita na superfície do homem filmado, sob suas disposições gestuais e fisionômicas. Em oposição a este princípio de entronização da figura humana, que para Bálazs seria vocacional e inerente ao cinema, realizadores de found footage como Jürgen Reble preterem o drama, as relações inter-humanas e mesmo a presença do corpo para eleger como aspecto fulcral de suas obras a degradação da película fílmica, a partir de processos químicos que sobre ela se efetuam. Assim, no lugar de um regime de representação do ser humano, seus filmes apresentam a dissolução das figuras em razão de mutações alquímicas e plásticas do suporte material que veicula a imagem. Diante desta prática, qual seria o papel reservado à figura do homem? Poderíamos falar em imaterialidade do corpo ou mesmo em "desumanização" do cinema, tal como Ortega y Gasset (2008) se referiu à arte moderna feita na passagem do século XIX para o XX? Ao tornar plano o espaço pictórico, subtraindo sua possível profundidade em prol da indiferenciação da superfície, e, ao enfatizar o gesto do realizador sobre a imagem, os filmes de Jürgen Reble não evocariam a estética do expressionismo abstrato na pintura? Se sim, quais seriam os desdobramentos desta possível correspondência para a presença e a figuração do homem em seus filmes?

Da produção fílmica ao exercício cartográfico, uma CooperAção entre amigos

Alice Fátima Martins
(UFG, Brasil)

-

Este texto é um recorte do projeto *Outros fazedores de cinema* (CNPq e FAPEG). Nele, a ênfase recai no aspecto cartográfico da coleção de filmes feitos pelo coletivo Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderados por Martins Muniz, em Goiânia. O modo de produção desse coletivo é pensado como espaço para construção de saberes práticos sobre cinema, no aprender a fazer fazendo. A filmografia assim realizada estabelece uma rede de relações a envolver integrantes mais ou menos estáveis e colaboradores circunstanciais, ocupações de espaços referenciais no cenário artístico e cultural da comunidade, e a constituição de uma coleção de histórias que, embora ficcionais, tratam de seus contextos de concepção, de suas gentes e seus lugares. A coleção de filmes assim realizados esboça um mapa onde se demarcam lugares, relações, trânsitos e fluxos artísticos desse lugar-território de atuação. O recorte analisado compreende os anos de 2011 a 2015, quando o coletivo realizou seis filmes. Além da dimensão cartográfica, destacam-se as dimensões política e estética do trabalho. A ação orientada pela amizade, que dá nome ao coletivo, comparece como resistência às pressões da sociedade pautada pelas relações de consumo. Mais que isso, esse exercício é marcado pelo aspecto lúdico que preside as narrativas, desde a sua produção até a relação com a audiência. Esse modo de fazer resulta num estilo próprio de contar histórias no cinema, no qual se entrecruzam aspectos éticos e estéticos irrefutáveis.

Entre fotografia e dispositivo cinematográfico: lentes, espaço e tempo

Francesco Giarrusso
(CFC-UL, Portugal)

-

Through the analysis of two study cases—namely, images of Venus transit before the Sun, registered in 1874 by Pierre J. C. Janssen's photographic revolver, and the footage of Alexey Leonov's spacewalk in 1965, the first cosmonaut to be recorded in orbit during his extra-vehicular activities—the present talk proposes to claim and substantiate the strict correlation between photography and cinematic device, both leading back to what Jean Epstein has defined as "the lens philosophy". In fact, as we shall see, both photographic and the cinematic apparatus, along with the microscope and the telescope, not only surpass the physiological flaws of the human eyes, allowing the visualization of the non-observable, but they also contribute, using the considerations about the captured world images, to transform and develop new philosophical and scientific systems about that same world. In this regard, I shall demonstrate how both cases delineate a specific phase in the history of the optical systems (from the photosensitive registration to the possibility of elaboration of an electro-numerical image), whose technical development led to the consolidation of a new conception of the world, dominated by the photo-mechanical registration and which simultaneously contributed to the formation of unexpected epistemic effects and several epistemological problems related to the perception and definition of Space and Time notions.

Poéticas do Deslocamento

Ana Costa Ribeiro
(UERJ, Brasil)

-

Mesmo numa paisagem em que não se percebe a ação de um corpo, importa a relação que se configura. Para mim, só interessa a noção de paisagem quando vinculada à ideia de relação. Como indica Gilles Tiberghien, há uma dimensão da paisagem que é fundamental, a de que ela é uma relação, e não uma coisa, uma ligação entre os homens, e ao mesmo tempo o reflexo de sua atividade. Nesse contexto, gostaria de discutir a noção de paisagem em alguns filmes de artistas e cineastas contemporâneos, tais como James Benning e Cao Guimarães. Entre os trabalhos de Benning, destaco dois filmes: *13 Lakes* e *Ten Skies*. Ambos partem do mesmo método de utilizar, para cada plano, um rolo inteiro de 16mm. O primeiro é composto de 13 planos de grandes lagos nos EUA. O outro consiste em dez planos que apontam para céus com características visuais muito distintas. Sobre uma dinâmica entre céu e terra numa relação vertical dentro da paisagem, destaco o curta *Sin Peso*, de Cao Guimarães. O filme se passa numa feira no México e é composto por imagens de lonas de barracas e pelo burburinho dos feirantes. Desse modo, o artista cria possibilidades de deslocamento sem fazer um único movimento de câmera. Ao falar de filmes como esses, devemos pensar também no próprio deslocamento do espectador. Segundo Philippe-Alain Michaud, é preciso pensar o filme no contexto da arte contemporânea para além da experiência cinematográfica.

A última obra de Paulo Rocha: paisagens fragmentárias que ecoam para dentro e rimam para fora

Filipa Rosário
(CEC-UL, Portugal)

-

A última ficção de Paulo Rocha, *Se Eu fosse Ladrão... Roubava* (2013), é modernista e reúne um grupo heterogéneo de materiais: fotografias de família e outros objetos do seu arquivo pessoal, excertos dos seus próprios filmes, a sua presença enquanto narrador em *off* e mesmo breves momentos em que se autofigura no filme enquanto realizador. Esta última obra está estruturada como uma colagem, onde cada intertexto aprofunda sentidos na trama, enquanto simultaneamente opera de forma (auto)biográfica, permitindo reler a obra de Rocha a partir da narrativa ficcional autónoma em que o filme se centra. Este trabalho analisará os processos de edificação da paisagem fílmica a partir de um espaço e tempo fragmentados no contexto específico do filme de Rocha. A intertextualidade e a estrutura rizomática serão, aqui, os conceitos operativos num estudo que tem como objectivo compreender de que forma a paisagem cinematográfica resiste a narrativas incessantemente mediadas.

Os filmes de viagem de Manoel de Oliveira no cotejo com o gênero *road movie*

Wiliam Pianco
(UAlg, Portugal)

-

Notável pelas marcas autorais específicas, a filmografia de Manoel de Oliveira, por vezes, registra elementos característicos dos gêneros cinematográficos – comédia; drama; musical; romance; teatral; road movie. Assim, diferentes investigadores propuseram o visionamento dos seus filmes dentro de grupos, como é o caso dos "filmes de viagem de Manoel de Oliveira" – *O sapato de cetim, Non, ou a vã glória de mandar, Viagem ao princípio do mundo, Palavra e utopia, Um filme falado* e *Cristóvão Colombo – o enigma* –, em que a unidade narrativa firma-se em quatro tópicos: viagens; alegorias históricas; crítica ao discurso eurocêntrico; e defesa da diferença portuguesa como povo escolhido divinalmente. O *road movie*, reconhecido como gênero originalmente americano, celebra a comunhão entre estrada, ser humano e carro. Entretanto, as dinâmicas entre esses itens são variáveis e podem ser avaliadas em outros contextos culturais de acordo com a noção de "tradução do gênero *road movie*". Diante disso, dois questionamentos orientam esta proposta: qual é o saldo do contraste dos "filmes de viagem de Manoel de Oliveira" com o gênero *road movie*? Quais são os contributos que resultam desse encontro para os estudos cinematográficos? Em busca de respostas satisfatórias, utilizarei uma metodologia de análise que contrasta diferentes autores para abordar uma delimitação possível do gênero *road movie* e, assim, analisar o corpus oliveiriano em três âmbitos distintos: o temático, o formal e o conceitual.

C

5 maio
16h30 — 18h15

É proibido falar em Angola: Estratégias do jornalismo alternativo em audiovisual para desinvisibilizar o autoritarismo em Angola aos olhos do Brasil

Kamila Bossato Fernandes
(UM, Portugal)

-

O processo de globalização e de intensa midiatização da sociedade em rede não tem significado uma igualdade no acesso aos processos de produção e difusão da informação (Castells, 2005). Partindo do pressuposto de que o sistema comunicacional é desigual (Appadurai, 2010) e excludente, grupos que propõem realizar um jornalismo alternativo têm-se estabelecido com uma proposta de dar relevo a acontecimentos e personagens tidos como preteridos pelos meios tradicionais (Atton & Hamilton, 2008, Harcup, 2013). Neste trabalho, proponho analisar a iniciativa de uma dessas organizações jornalísticas alternativas do Brasil, a Agência Pública. O grupo produziu um documentário jornalístico, intitulado *É proibido falar em Angola*, dividido em quatro capítulos (introdução e três partes) e propagado pelas redes sociais, o qual será objeto de análise a partir da percepção das estratégias discursivas (Charaudeau, 2005) utilizadas em sua construção narrativa. Como conclusões iniciais, percebe-se que a produção jornalística alternativa procura se diferenciar do jornalismo tradicional não só pelo enquadramento (framing) da temática abordada, mas sobretudo pelo uso de estratégias discursivas diferenciadas, como narração em primeira pessoa e uso do silêncio e da ausência de imagens, quando necessário. A ênfase em elementos que remetem às emoções (pathos) em detrimento das informações (logos) é outra característica percebida na análise.

A estética da legitimação: o uso de vídeos amadores em coberturas jornalísticas

Ivan Satuf
(UBI, Portugal)

-

A última década foi marcada pelo crescente uso de imagens produzidas por amadores na cobertura jornalística (Andén-Papadopoulos & Pantti, 2011), fenômeno relacionado a duas caraterísticas sociotécnicas da mídia contemporânea. A primeira diz respeito às plataformas on-line como o YouTube, que estendem a "cultura da conectividade" (van Dijck, 2013) ao ecossistema audiovisual, ampliando a circulação e a visibilidade de um vasto material em formato digital produzido por pessoas sem expertise técnica em gravação e edição de imagem. A segunda característica é a proliferação de dispositivos móveis no tecido social (Ling, 2014). Aparelhos portáteis dotados de câmeras (sobretudo os *smartphones*) permitem o registro de acontecimentos com elevado valor-notícia, como desastres naturais e desordens sociais. Entretanto, o uso de vídeos amadores parece sustentar um paradoxo entre a baixa qualidade das imagens e o elevado padrão estético exigido pelo jornalismo profissional (Niekamp, 2011). De fato, o uso destes recursos se justifica como elemento legitimador na construção narrativa da notícia. Assim, este trabalho busca respostas à seguinte questão: Como os elementos estéticos dos vídeos amadores atuam na legitimação do discurso jornalístico? O estudo se concentra nas coberturas televisivas de dois eventos de grande repercussão ocorridos em novembro de 2015: os atentados terroristas em Paris e o rompimento de uma barragem de mineração no Brasil.

São Paulo, Jornadas de 2013: dimensões do amador em vídeos de reivindicação urbana

Fabio Raddi Uchôa
(UFSCar, Brasil)

-

Ao longo de 2013, no bojo das manifestações de rua contra o aumento das tarifas de ônibus, as construções de São Paulo através do vídeo amador ganham dimensões particulares e relevantes. O objetivo desta comunicação é debater as imagens associadas a grupos como o MPL – Movimento Passe Livre e a ADVP – Ação Direta de Vídeo Popular, a partir de breve mapeamento, com ênfase aos padrões narrativos e as suas implicações sobre a ideia de amador. Realizados no furor da hora e disponibilizados via internet com a função de denúncia e convocação ao manifesto, tais vídeos associam-se a um espaço enunciativo marcado pela violência, a fragmentação, a aptidão por um realismo particular e a construção de parábolas do confronto entre manifestantes e polícia. Para o estudo narrativo dessas imagens, revisitaremos as colocações de Roger Odin sobre o amador militante, pensando-as a partir da definição de um espaço enunciativo, das técnicas de realização e difusão, bem como de suas acepções acadêmicas e sociais no contexto brasileiro de então, quando estavam em debate o direito à cidade e outras pautas mais rarefeitas.

Entre imprecisões e retórica: em busca de uma definição mais ampla de televisão

Felipe Muanis
(Ruhr-Universität Bochum, Alemanha)

-

Na última década, com a internet e o aumento de seu conteúdo audiovisual, constatam-se inúmeras afirmações sobre o advento da morte da televisão. De fato, a televisão sempre contou com inimigos e detratores que quiseram assassiná-la. Contudo, atualmente, pode ser observado um novo fenômeno em que muitos apreciadores da televisão concordam nesse ponto, especialmente com o desenvolvimento e popularidade das tecnologias digitais e de VOD – o *webcast*. As justificativas para este argumento são vagas e imprecisas, baseadas sobretudo em pontos de vista empíricos, fundamentados na própria experiência e nos seus usos da televisão. Mas para decretar o fim da televisão, é necessário entender, neste novo cenário, o que é televisão e quais são os limites que a definem. A televisão pode ser *broadcast* ou *narrowcast*, pode ser fluxo e em direto. Parece claro que a fábula da morte da televisão se fundamenta em uma base escorregadia na qual os argumentos se forjam a partir de distintas compreensões sobre o que é televisão. O foco desta comunicação, deste modo, é discutir televisão, entendendo as novas tecnologias de microcast também como um novo estágio – o que Scolari chamou de hipertelevisão – levando sua definição para uma perspectiva mais ampla. Desse modo, estaríamos presenciando o momento de uma televisão expandida ou, sobretudo, de uma mídia expandida? Essa comunicação analisa elementos que caracterizariam a televisão atualmente: a espectatorialidade em Chartier ou o conteúdo em Rancière.

Cinema Português, E.P.

Paulo Cunha
(CEIS20-UC, Portugal)

-

Poucos anos após o 25 de Abril de 1974, o Estado Português reocupou, indirectamente, a sua capacidade de definir o objecto cinema português. No entanto, ao contrário do centralismo de António Ferro, o poder político e cultural do período democrático disseminou-se por várias entidades, sendo a intervenção do Estado exercida de forma mais indirecta e envolvendo diversos interlocutores. De forma consentida, o Estado Português reassumiu o controlo da instituição Cinema Português, garantindo a capacidade de "produzir", "ensinar", "criticar" e "fazer circular" o cinema produzido em Portugal. Articulados, por controlo directo ou por influência indirecta, estes quatro poderes contribuíram para definir uma ideia de cinema português que informalmente se foi constituindo como uma efectiva política cultural do Estado Português. Ironicamente, foi o núcleo duro da geração do Novo Cinema Português que antes controlou a instituição Cinema Português na sua integridade que optou deliberada e estrategicamente por "estatizar" o cinema português, colocando-o sob protecção do Estado para que fosse reconhecido como um "bem cultural e artístico" e assim afastá-lo definitivamente das leis do mercado e de eventuais pretensões comerciais. O objectivo desta proposta será reflectir sobre esse processo de "estatização" da instituição Cinema Português no contexto do debate acerca do financiamento e sustentabilidade do cinema português enquanto prática industrial ou artística.

A Cinemateca Portuguesa e o(s) cânone(s) do cinema português

Maria João Almeida
(UBI, Portugal)

-

Criada em 1948, a Cinemateca Portuguesa, então denominada Cinemateca Nacional, apenas iniciaria a sua actividade em 1958, dedicando-se sobretudo a depósito de filmes e à constituição de uma biblioteca. A partir de 1980, quando foi dotada de uma autonomia administrativa e financeira, a Cinemateca Portuguesa alterou de forma significativa a sua actividade: iniciou as sessões diárias de exibição cinematográfica e uma actividade editorial muito intensa, com catálogos e publicações fundamentais para a história do cinema português. Nos últimos 35 anos, as linhas de orientação da programação e da actividade editorial da Cinemateca Portuguesa foram fundamentais para se definir o que é o cinema português. O objectivo desta proposta será analisar a programação de cinema português exibido na Cinemateca Portuguesa entre 1958 e 2015, identificando tendências e padrões que contribuíram para a consolidação de um(ns) cânone(s) para o cinema português. Interessa também, finalmente, compreender a importância de João Bénard da Costa, subdirector entre 1980 e 1991 e director desde essa data até 2009, peça fundamental na construção da identidade dessa instituição e da sua acção de legitimação e reconhecimento de uma certa história do cinema português. Este trabalho foi desenvolvido na disciplina Cinema Português do Mestrado em Cinema da UBI, sob orientação de Paulo Cunha.

O Instituto de Cinema e Audiovisual e o(s) cânone(s) do cinema português

Cláudia Moreira
(UBI, Portugal)

-

Sucessor do Instituto Português de Cinema (IPC, criado em 1973), o Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA) é um instituto público integrado na administração indirecta do Estado, dotado de autonomia administrativa e financeira e património próprio, tutelado pelo Secretário de Estado da Cultura ou Ministério da Cultura. Tendo como missão apoiar o desenvolvimento das actividades cinematográficas e audiovisuais e apoiar o Governo na definição de políticas públicas para os sectores cinematográficos e audiovisuais, o ICA é actualmente o principal financiador de cinema em Portugal. À semelhança dos que sucedeu com os seus predecessores (IPC, IPACA e ICAM), desde 2007 que o ICA também tem sido acusado por vários agentes de beneficiar certos autores e produtores em relação a outros, instalando uma "ditadura estética" na história do cinema português. O objectivo desta proposta será analisar a atribuição de subsídios por parte do ICA entre 2007 e 2014, identificando os produtores e realizadores beneficiados pelos seus concursos. Em última análise, interessa compreender que política pública é promovida pelo ICA, nomeadamente que tendências e padrões têm contribuíram para a consolidação de um(ns) cânone(s) para o cinema português. Este trabalho foi desenvolvido na disciplina Cinema Português do Mestrado em Cinema da UBI, sob orientação de Paulo Cunha.

O Cinema Português através do Legislador

André Rui Graça
(U. College London, Reino Unido)

-

Este estudo debruça-se sobre a evolução e o estado do cinema português a partir da visão do(s) legislador(es), desde 1971. Nesse sentido, propõe realizar uma leitura crítica, através do ângulo da sociologia do direito, da postura que os diferentes legisladores tomaram face às carências, necessidades, conquistas e, até mesmo, do cariz do cinema feito em Portugal. Esta análise caracteriza-se, também, por atribuir particular atenção à forma como os legisladores encararam e agiram no que concerne à questão económica, isto é, ao sistema de distribuição de financiamento e às proveniências dos fundos. Para este efeito, ter-se-á como fontes primárias os preâmbulos de diferentes leis, que serão complementados com bibliografia de apoio. Com efeito, estes breves textos são não só uma afirmação ideológica da mens legislatoris, mas, também, um testemunho da percepção do poder em relação ao cinema português. Por conseguinte, afiguram-se enquanto objetos de análise de particular interesse, uma vez que são peças intrinsecamente ligadas com as políticas públicas para o cinema.

Trilogia da solidão: Cao Guimarães entre cinema e arte

Consuelo da Luz Lins
(UFRJ, Brasil)

-

Nossa proposta é analisar os filmes que integram a Trilogia da solidão, que consolida de vez a importância do artista mineiro Cao Guimarães no cenário audiovisual contemporâneo. A trilogia se compõe dos documentários *A alma do osso* (2004) e *Andarilho* (2006) e da ficção *O homem das multidões* (2013), dirigida em parceria com o cineasta pernambucano Marcelo Gomes. Trata-se de identificar em cada uma das obras características singulares e, ao mesmo tempo, pontos em comum na construção fílmica de modos diversos de praticar a solidão. Além disso, analisaremos como a formação de Cao Guimarães nas artes plásticas – na fotografia, em curtas experimentais e na videoinstalação – foi fundamental para o artista expandir os limites do documentário, operando um deslocamento sutil, mas decisivo, na abordagem de situações e personagens pertencentes às camadas populares no Brasil. Nos indivíduos que filmou, não foram as causas que os levaram àquela condição que o cineasta explora, e sim as relações sensoriais deles com o mundo, os gestos cotidianos, as experiências ordinárias. Essa abordagem se mantém em *O homem das multidões*, mas há uma radicalização do gesto formal com a realização de um filme quadrado, procedimento que confirma a experimentação que atravessa toda a obra de Cao Guimarães, artista que se recusa a ver o cinema como "patrimônio", objeto de reverência ou de mercado, e por isso mesmo faz filmes libertadores, que inventam dispositivos, narrativas e novas percepções do real.

A cidade im(possível): entre o ver e o habitar a imagem

Victa de Carvalho
(UERJ, Brasil)

-

Partimos da premissa de que uma parte expressiva das instalações artísticas contemporâneas (obras-dispositivo) é marcada por um forte investimento dos artistas em estratégias que privilegiam, de diferentes modos, o cotidiano (na forma do ordinário e do banal). São obras que apresentam na maioria das vezes pessoas comuns, em situações rotineiras, sem nenhum acontecimento marcante ou privilegiado. Recentemente, uma nova geração de artistas voltou-se para o cotidiano das ruas e retomou o debate sobre a nossa experiência na cidade a partir da banalidade de nossos condicionamentos diários. De modo geral, são trabalhos que se apropriam da realidade e do cotidiano, de um certo modo de representar esse cotidiano, para transformá-lo. Seja como repetição, hábito, deriva, espera ou performance, o cotidiano nos oferece variadas possibilidades afectivas que ultrapassam o domínio do reconhecimento do mundo. A partir dos trabalhos *Marcha* (2013) do coletivo brasileiro Cia de Foto, e *Fusca em São Paulo* (2014) de Arnaldo Pappalardo, observaremos diferentes modos de experimentar o cotidiano urbano na arte contemporânea a partir da tensão entre a (im)possibilidade de ver, e o convite a habitar a imagem. Trata-se também de pensar de que modo essas obras podem refletir alguns dos desafios que a imagem em movimento propõe no campo da arte contemporânea.

C3

A performance na imagem: entre o gesto, o cênico e o artifício

Teresa Bastos
(UFRJ, Brasil)

-

O termo performance está sendo utilizado contemporaneamente para designar tanto uma expressão cênica que acontece no espaço e no tempo e que depende do espectador para ganhar vida (Renato Cohen, 2011), quanto também está sendo empregado por artistas e teóricos para se referir às mais variadas expressões artísticas com imagens, sejam elas fixas ou em movimento. No domínio do cinema documentário, um relevante traço formal desta performatividade está na exposição do antecampo, em suas diversas matizes (André Brasil, 2013), o que potencializa o processo da apreensão da representação, evidenciando entre outros, a câmera e quem está por trás dela. Já na fotografia contemporânea em registro artístico, a imagem performada minimiza a importância do "autor" e desloca o sentido e a apreensão da imagem para a cena, para o contato direto com o espectador. Desta maneira, performar uma imagem fotográfica não significa registrar uma performance, mas sim atingir seu senso de performação linguística que associa a palavra a um ato, efetuar uma imagem como efetuamos um gesto (Michel Poivert, 2010). O gesto de performar, de certa maneira, deixa então explícito na imagem um dado de artificialidade. O objetivo desta comunicação é investigar a utilização do termo e suas várias apreensões em algumas obras contemporâneas, entre o cinema e a fotografia.

Materialidade como estratégia expressiva na Performance AV

Patrícia Moran
(USP, Brasil)

-

Tem sido uma constante na arte contemporânea trabalhos que abandonaram a representação visual indicial e fazem dos códigos, da materialidade constitutiva da imagem recurso expressivo. Sem referente material, apenas mental e matemático, a imagem é abstração a se constituir diante dos nossos olhos. Alguns, ainda parte de situações materiais, mas exibem o movimento e a trama, ou seja, a matriz da imagem. Neste ensaio vamos analisar os trabalhos *Reinos* e *Mindscape*, do uruguaio radicado no Brasil Fernando Velázquez. Acontecimento e presença são duas noções centrais para a leitura de suas performances. Cara à pesquisa francesa, a noção de acontecimento contempla o imprevisto, entende o desenrolar dos fatos do mundo a partir da constante possibilidade de emergência do imprevisto, do acaso, de combinações fora do controle humano. O acontecimento não é sua efetivação espaço-temporal, mas instarase a partir de momentos de passagem de um estado de coisas, para outra natureza de imagem, ou seja, da malha para a sugestão da figuração iconográfica. Trataremos das implicações desta ação para a visualidade desta virada de milênio, cotejando estas experiências com artistas das vanguardas históricas cujo ponto de chegada era a materialidade química da imagem.

A Fábrica do Ator Excêntrico: propostas ao antinaturalismo soviético

Pedro Maciel Guimarães
(UNICAMP, Brasil)

-

A Fábrica do Ator Excêntrico (ou FEKS) foi um grupo de vanguarda teatral e cinematográfica fundado na União Soviética em 1921 pelos cineastas Kozintsev e Trauberg. Inspirados pela estética teatral de Meyerhold, a FEKS alarga as preocupações em torno do corpo do ator teatral para propor no cinema uma atuação baseada na ideia da agitação e do choque. O excentrismo traz elementos do circo, do teatro de variedades e de marionetes aliados à técnica da biomecânica meyerholdiana para distinguir o trabalho dos atores excêntricos de outras escolas de jogo em voga na época, como as de Kulechov e Eisenstein. A FEKS inscreve-se portanto dentro das preocupações soviéticas daquele momento de efervescência histórico-cultural: o teatro futurista (o homem e a máquina); a estética formalista (a obra feksiana vai ser objeto de grande investigação por Shklovsky); e o pensamento da montagem de atrações de Eisenstein. O ator excêntrico misturava precisão gestual e originalidade criadora, tratava a emoção como um material mas se utilizava dela para se distinguir da máquina. Ancorado num paradoxo, o ator excêntrico devia procurar meios de se distanciar do naturalismo sem perder o lado afetivo, encontrar o gesto econômico e, ao mesmo tempo, expressivo. Essa comunicação visa a apresentar a estética feksiana, a distinguir a experiência de Kozintsev e Trauberg de outros cineastas soviéticos do período e investigar a particularidade das propostas de antinaturalismo no jogo do ator excêntrico.

A imagem dos "não-vistos": breve percurso pela história dos figurantes no cinema brasileiro

Pedro Veras
(UFMG, Brasil)

-

Quem são os figurantes do cinema brasileiro? Como são apresentados? De que forma suas aparições foram trabalhadas, no âmbito da imagem, ao longo da história cinematográfica do Brasil? Suas imagens se tornaram instrumentos de manutenção de uma dominação ideológica, espetacularizante, ou foram capazes de fazer aparecer esses povos, emancipando-os de sua condição de "desaparecimento", nos termos do filósofo Georges Didi-Huberman? O presente trabalho pretende se deter em uma análise de algumas obras do cinema brasileiro, com o intuito de aprofundar essas questões, além de outras, que têm como elemento central os figurantes. Tendo como base as proposições de Didi-Huberman em *Peuples exposés, peuples figurants* (2012) no que diz respeito à capacidade das imagens de fazerem aparecer povos em vias de seu desaparecimento, a proposta é lançar luz sobre três filmes de ficção significativos de épocas diferentes, *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e compará-los no âmbito de seus figurantes. Analisando as possibilidades estético-políticas abertas pela relação documental/ficcional que se estabelece na aparição de figurantes locais em narrativas roteirizadas e encenadas, o trabalho se lança à tarefa de traçar uma breve história do figurante no cinema brasileiro e de que forma o seu tratamento na imagem, diferente ao longo dos anos, reflete posicionamentos ideológicos vigentes nos contextos sócio-culturais de produções.

Os nómadas urbanos nos filmes de Larry Clark. Movimento, corpo e sensação na cidade cinematográfica

Ana Barroso
(UNL, Portugal)

-

O indivíduo é múltiplo, dinâmico, participativo e determinado, um corpo em constante movimento que vive e atravessa espaços estáveis e em permanente mutação, ou seja, corpo de resistência e transformação. A subcultura do *skateboarding* manifesta-se sua identidade gregária, mas também de deslocamento das regras de socialização instituídas e constitui uma poderosa metáfora da imagem em movimento e da sua capacidade em envolver o espectador através de uma experiência estética permitida pela erupção de presenças súbitas no ecrã: os corpos destes adolescentes não são representações de ideias abstractas ou ideologicamente codificadas, mas corpos em acção, corpos de conhecimento, desafiadores das convenções e agindo em frente da câmara numa fronteira indefinida entre real e ficção. A nossa proposta concentra-se em dois filmes de Larry Clark – *Kids* (1995), e *Wassup Rockers* (2006), através de uma abordagem Deleuziana do indivíduo enquanto singularidade em rede e não como sujeito essencial. Se o indivíduo nunca se encontra num ponto fixo, a sua relação com o mundo faz-se através do corpo em movimento (nas suas diferentes intensidades e velocidades), não na busca de uma totalidade, mas pela vivência de afectos e sensações, também de violência, por vezes chocante para o espectador, seja pela exposição, seja pela falta de narratividade. São segmentos de vida, rupturas, interrupções e repetições. Emerge, pois, um cinema do corpo, um cinema de atitudes e posturas. Os filmes de Clark, frequentemente apontados como violentos e vazios, resgatam as ideias de Deleuze sobre a necessidade de um cinema que possibilite novos modos de percepção, um cinema livre, feito de paixões e afectos, capaz de tornar visível e audível a força do movimento e do tempo, não encurralado no cliché da representação, sempre à procura outras camadas de sentidos e significações. Os adolescentes que se deslocam pela cidade são nómadas existenciais, aqueles que se definem pelo movimento e pela diferença, pela força da vida, em constante devir.

Pela materialidade do personagem: a plasticidade dos corpos em *Império dos Sonhos* e *Holy Motors*

João Vítor Leal
(USP, Brasil)

-

Nas narrativas de *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, David Lynch, 2006) e *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), os protagonistas são atores de cinema que eventualmente se perdem nos personagens que são chamados a representar. Os corpos de Nikki Grace (Laura Dern) e Monsieur Oscar (Denis Lavant) funcionam assim como a base sensível, o denominador comum de diversos personagens distintos que evoluem em linhas narrativas descontínuas e pouco relacionadas umas às outras. Neste artigo, buscaremos ver como a categoria de personagem proposta por esses filmes 1) confronta as noções habituais de identidade e de individualidade (o personagem construído sob o modelo da pessoa), 2) contorna os imperativos da coerência narrativa (o personagem como aquele que existe em função de uma história) e 3) visa atribuir maior visibilidade à questão da materialidade dos corpos em cena. Partindo dessas observações, o artigo pretende propor uma reflexão que prioriza a dimensão plástica do personagem cinematográfico. Desenvolvendo a noção de "efeito de personagem" (Pavis), buscaremos tratar o personagem como um efeito produzido pelo filme para o espectador, e esboçaremos quatro elementos-chave para sua compreensão em termos predominantemente plásticos: a distinção entre forma e fundo, a frequência (duração e recorrência) da forma, a relação entre formas distintas e o emprego de estratégias particulares de enunciação.

Sob o signo do provisório: um diretor entre três cidades

Daniela Giovana Siqueira
(USP, Brasil)

-

Este trabalho se propõe analisar o filme brasileiro *A vida provisória* (1968) do diretor Maurício Gomes Leite, estabelecendo a partir dele uma discussão sobre a relação cinema e cidade. Para tanto, propõe-se deslocar a atenção do estudo da memória de sua especificidade temporal para a espacial, buscando entender como o cinema potencializa a discussão entre a cidade real e o discurso feito sobre as cidades. Para o exercício da análise fílmica elegem-se três principais categorias: a presença e os significados que reverberam a exposição das cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília na trama do filme; mimese entre diretor e personagem principal; a tessitura do provisório na vida das personagens e a relação com o tempo histórico de realização do filme, em plena Ditadura Militar. *Massey* (2008) propõe que tempo e espaço devem ser pensados conjuntamente, sem que isso reduza os dois a uma identidade única, promovendo assim uma perspectiva de soma destes vetores no momento da análise. Tempo e espaço corroboram em *A vida provisória* com a representação de uma memória que se equilibra sobre três dimensões: subjetiva, coletiva e nacional. Ao registrar o deslocamento espacial, imprime o provisório sobre a vida do Brasil no final da década de 1960. Esta obra é um dos cinco títulos que compõem o escopo da pesquisa de doutorado intitulada *Perdidos e Malditos: política, produção cinematográfica e memória fora do eixo*.

Paisagismo Autobiográfico: A Cidade Vivida em *Lost Book Found* e *A Última Vez Que Vi Macau*

Iván Villarmea
(UNEMI, Equador)

-

O paisagismo autobiográfico é a modalidade mais subjetiva do paisagismo documental, já que desenvolve uma leitura pessoal do espaço filmado baseada na própria experiência do cineasta. Os filmes que adotam este dispositivo costumam retratar a paisagem através de um comentário em primeira pessoa que combina o desejo de pertença do cineasta ao local de rodagem com um distanciamento provocado, por vezes, pela dessincronização afetiva entre as lembranças do passado e as imagens do presente. Os dois casos de estudo desta comunicação, *Lost Book Found* (Jem Cohen, 1996) e *A Última Vez Que Vi Macau* (João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues, 2012), empregam variações pouco frequentes do relato em primeira pessoa para mostrar diferentes processos de sedimentação temporal: o primeiro em Nova Iorque e o segundo em Macau. *Lost Book Found* seria um caso de autobiografia em terceira pessoa, porque o narrador, que não é Jem Cohen, conta uma história ficcional inspirada no primeiro trabalho que o cineasta teve na cidade. *A Última Vez Que Vi Macau*, pela sua parte, seria uma autoficção, onde João Rui Guerra da Mata dá voz a um personagem tirado do cinema negro que volve a Macau e que presenta muitas semelhanças com ele próprio. Nos dois filmes, o conteúdo autobiográfico liga a paisagem exterior com a paisagem interior, pelo que a análise das suas estratégias de representação tenciona explicar a forma na que o cinema constrói, através do espaço, memórias subjetivas e coletivas.

Campo, tradição e propriedade. As relações entre paisagem e poder nas adaptações de Thomas Hardy para o cinema

Ângela Freire Prysthon
(UFPE, Brasil)

-

Nos romances de Thomas Hardy, há sempre o espectro de um antigo mundo campestre: velhos hábitos, histórias trágicas de amor permeadas pela tradição e pelo trauma das mudanças trazidas à tona pela revolução industrial, pela evolução da malha urbana na Inglaterra e pela própria emergência de um novo capitalismo rural. Ao mesmo tempo, Hardy consegue descrever muito precisamente as complexidades dessas transformações e as novas estruturas sociais decorrentes das trocas intensas entre campo e cidade (Williams, 1989). Nessa apresentação pretende-se discutir como algumas das adaptações mais célebres de sua obra – *Far From the Madding Crowd* (John Schlesinger, 1967) *Tess* (Roman Polanski, 1979); *Jude* (Michael Winterbottom, 1996) e *Far From the Madding Crowd* (Thomas Vinterberg, 2015) – empreenderam o espectro da ruralidade em Hardy, além dos modos através dos quais esses filmes traçam as relações entre paisagem e poder. Investigar-se-á a figuração da paisagem do mundo hardyano a partir da comparação entre os diversos recortes e enquadramentos propostos neste conjunto de filmes.

D

6 maio
9h30 — 11h15

Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural do artista e intelectual latino-americano

Isabel Regina Augusto
(UNIFAP, Brasil)

-

Este artigo apresenta as últimas reflexões resultantes de tese que tratou das influências do Neorrealismo italiano no surgimento do Cinema Novo brasileiro, no contexto das relações entre a Europa e a América Latina durante a ascensão do chamado "terceiro-mundismo", nas décadas de 1960 e 1970. Estudo que conduziu a uma leitura do Movimento como um passo fundamental do intelectual e artista nacional na direção da sua emancipação do "complexo colonial", augurada por Glauber Rocha, naquele período, e assim interpretada a seguir, em ótica fanonista, por Adelio Ferrero, corroborado por Ismail Xavier. Analisamos, nesta sede, as características e implicações do modo de produção artístico-cultural operado pelos cinemanovistas e o que este diz sobre os processos e a identidade brasileira, em particular do artista e intelectual, ontem como hoje. A perspectiva adotada é a da História Cultural tendo como base as proposições de Luisa Passerini em torno dos estudos da subjetividade no campo histórico, que entende a mesma, grosso modo, como patrimônio herdado e continuamente renovado, num processo em que se entrelaçam criação e repetição.

Figuras do povo: de Fernando Birri a Aloysio Raulino

Victor Ribeiro Guimarães
(UFMG, Brasil)

-

Se o povo não é um dado social, mas uma categoria eminentemente política – como propõem teóricos distintos como Laclau, Badiou e Rancière –, sua elaboração fílmica é um tema de primeira relevância. Esse vocábulo hoje tão gasto – a ponto de converter-se em um termo neutro, como nos diz Badiou – foi um pilar fundamental para o chamado Nuevo Cine Latinoamericano, aglutinando um amplo conjunto de propostas teóricas e cinematográficas. Este trabalho busca recuperar alguns tratamentos desse motivo nos filmes do argentino Fernando Birri, para realizar uma aproximação contrastante com Aloysio Raulino, cineasta brasileiro pouco conhecido fora do país, mas com uma produção vibrante que se estende principalmente ao longo das décadas de 1970 e 1980. O cinema de Raulino – em filmes como *Lacrimosa* (1970), *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Inventário da Rapina* (1986) – encarna alguns traços presentes em Birri, mas o tratamento visual e sonoro mostra um desenvolvimento significativo desses anseios, sob a égide um ensaísmo muito peculiar. O ímpeto documental convive com o trabalho da montagem vertical; a devoção ao retrato dos sujeitos marginalizados se contamina por citações musicais e textuais diversas. Com uma metodologia que aposta na comparação entre diferentes figuratividades fílmicas (Brenez), buscamos compreender as variações das figuras do povo e contribuir para sofisticar o pensamento sobre esse motivo tão antigo, mas que segue sendo crucial para a reflexão sobre o cinema dessa região.

Cineastas e imagens do povo, da gênese às outras figurações

Naara Fontinele dos Santos
(U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

-

No início da década de 1980, o historiador, teórico e crítico de cinema belga-brasileiro Jean-Claude Bernardet desenvolveu uma pesquisa acionada por filmes brasileiros das décadas de 60 e 70 marcados por um empenho em ser popular e em dar voz ao outro de classe. Com orientação de Christian Metz, o trabalho daria origem ao livro Cineastas e imagens do povo, publicado no Brasil em 1985. Além de ser uma iniciativa pioneira na elaboração de uma historiografia do documentário brasileiro, Cineastas e imagens do povo é também um importante mapeamento da efervescente criação fílmica oriunda de um período crítico da história política brasileira. Como testemunha o autor, o livro analisa filmes realizados em um "período do documentário brasileiro de grande riqueza, um momento em que fórmulas muito diversificas eclodem simultaneamente, se chocam". Ao investigar a gênese de Cineastas e imagens do povo, esta comunicação pretende tecer algumas reflexões a respeito da organização proposta pelo autor para pensar o vasto conjunto dos filmes compondo o livro. Em seguida, deslocando-os do contexto histórico ao qual estão inseridos, buscamos abordar os filmes sob um outro viés, inspirado pelo método da análise figural. O intuito principal desta comunicação é o de sugerir novas ressonâncias e diálogos formais diante do corpus fílmico alçado por Jean-Claude Bernardet nessa obra fundamental no campo dos estudos de cinema brasileiro.

Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair

Albert Elduque Busquets
(U. Reading, Reino Unido)

-

Dentro do complexo panorama do cinema marginal brasileiro (ou cinema de invenção, em termos de Jairo Ferreira), a produção da Belair joga um papel relevante. Nela Rogério Sganzerla e Júlio Bressane realizaram seis longas-metragens em uns poucos meses de 1970, antes de ser obrigados a se exilar no estrangeiro. Na obra resultante, cujo processo de criação foi frenético e bruscamente interrompido, a violência operária e a maldição da fome misturaram-se com o excesso carnavalesco, a dança e a performance. Esta comunicação quer ser uma primeira tentativa para analisar os filmes partindo de dois percursos de câmera particulares: um deles recorre um apartamento no filme *Cuidado madame*, de Bressane, enquanto o outro descreve a descida da favela em *Sem essa, Aranha*, de Sganzerla. Neles, queremos explorar como determinados elementos da *mise-en-scène* (vozes, música, movimentos da câmera, movimentos dos personagens) dialogam entre eles e se ordenam para constituir momentos de pausa narrativa, citação cultural e explosão do corpo. Aliás, comparando esses momentos com outras cenas dos filmes da Belair, como o ritual de candomblé no início de *Copabacana Mon Amour* ou a sequência de rostos que sofrem em *A Família do Barulho*, queremos ver como o contraste entre a organicidade e a citação constitui um elemento chave e uma abordagem possível destes filmes.

O "trabalho de campo" na génese do argumento do filme *Nazaré* (1952), por Alves Redol e Manuel Guimarães

Leonor Areal
(CIMJ, Portugal)

-

Em 1952, Alves Redol e Manuel Guimarães passaram dois meses na Nazaré fazendo pesquisa para a criação do argumento do filme *Nazaré*, cuja rodagem se iniciaria logo de seguida, em Maio. Este é o caso raro de uma longa-metragem que, em vez de se basear numa obra literária prévia, se desenvolve por meio de um "trabalho de campo" e a partir de histórias reais recolhidas in loco. Alves Redol já usava esta metodologia para os seus livros, mas no cinema português o processo é precursor, e concomitante com os ventos do neo-realismo italiano. A descoberta, no espólio do escritor, de papéis soltos com anotações diversas, permite-nos reconstituir o processo criativo na génese deste filme. Pretendo aqui dar conta da transformação operada sobre os dados recolhidos para a construção dramática do filme. Assim como da relação dos autores com a população da Nazaré, que seria integrada na rodagem do filme. E ainda dos desenvolvimentos desta interacção. Os habitantes da Nazaré retribuiriam o retrato fazendo uma "cègada à fita Nazaré", no Carnaval de 1963. Nos anos seguintes, Alves Redol voltaria por temporadas para junto dos pescadores da Nazaré, experiência que viria a originar em 1959 o romance *Uma Fenda da Muralha.*

A narrativa fílmica em *O Sangue* de Pedro Costa

Daniel Ribas
(IPB/CITAR-UCP, Portugal)

-

A análise das narrativas fílmicas tem sido um modelo utilizado para perceber a forma como as histórias são contadas. Essa análise tem sido tentada de um ponto de vista histórico: perceber como certos modelos têm sido consistentes ao longo do tempo. David Bordwell (1985, 2008) teorizou o modo de narração no cinema e também desenvolveu uma história deste modo em diferentes geografias e tempos. Nesta comunicação, pretendemos experimentar o modelo de Bordwell para a análise do filme *O Sangue* (1989), de Pedro Costa, que consideramos ser um filme determinante para o cinema contemporâneo português. O modelo de narração que o filme propõe poderá suscitar uma análise mais ampla sobre os modos de narração específicos de um certo cânone do cinema português e europeu. Entre as possíveis conclusões, parece-nos que *O Sangue* utiliza algumas técnicas que se encontram na narração do cinema de arte (Bordwell, 1985; Kovács, 2007): elipses bruscas, pontos de vista diversos, uma ambivalência e mistério narrativo que procuram esconder ou problematizar a narrativa clássica e linear (com as suas exigências de claridade e unidade).

O Argumento Cinematográfico em Portugal: história, modelos e influências

Rita Benis
(CEC-UL, Portugal)

-

No início do cinema português o argumento ocupa um discreto lugar no processo criativo, tratando-se sobretudo de um esforço de desenho narrativo. As primeiras planificações mais sistemáticas correspondem a transposições de clássicos literários, como *O Primo Basílio*, de Georges Pallu (1922). A partir 1935 as candidaturas aos fundos públicos são controladas pelo SNI. No Arquivo Nacional Torre do Tombo encontramos verdadeiras pérolas desta nossa história – como a candidatura de *A Caça* (1964), de Manoel de Oliveira (e as alterações a que o texto foi sujeito devido à censura). O encalço da "política de autor" (França) e o Cinema Novo vêm reforçar (anos 60) a ideia do realizador como verdadeiro autor da sua obra. A partir dos anos 90 o papel do argumentista/autor do texto assume finalmente relevo – sendo emblemática a polémica Oliveira/Agustina. O aparecimento dos canais de televisão generalista contribui definitivamente para a expansão da produção audiovisual e consequente profissionalização dos argumentistas (APAD nasce em 2003). Nesta comunicação procuraremos enquadrar historicamente o argumento cinematográfico em Portugal, sua evolução enquanto prática e discurso. Alguns tópicos a desenvolver: origens, modelos e influências (França, EUA, URSS, Itália); o modo como a escrita cinematográfica portuguesa dialoga com o contexto histórico e as tendências literárias da época; influência e participação dos romancistas; evolução e tendências da escrita cinematográfica em Portugal.

Literatura e cinema em Portugal: um cânone?

Ana Isabel Soares
(UAlg, Portugal)

-

Haverá uma tendência literária no cinema português? Um tanto já afirmei acerca de filmes documentais e de um certo modo poético. Será que se verifica o mesmo em filmes não documentais? A ficção, feita quer em longa, quer em curta-metragem, tende acima de tudo para a prosa literária. Por buscar enredos que adaptar, talvez. Posto o reflexivo ato teórico, indago: Que obras da literatura atraem a atenção dos realizadores portugueses? Que cânone literário se forma ou repercute no cinema português? Um olhar rápido, nada exaustivo, conta para cima de 250 filmes (portugueses, mas não apenas) adaptados de obras literárias portuguesas. Mas um cânone não se faz de contagens: mais nasce do incontável, até do que não chegou a existir, e pode até incluir projetos que, não terminados, revelem a cumplicidade entre autores de literatura e criadores de cinema. Tenciono referir alguns desses momentos, concretizados ou não, e perceber que imagem de literatura perpassa nas telas do cinema português.

Da câmara subjetiva à falsa objetividade das imagens no cinema: apontamentos sobre duas experiências limite

Mirian Tavares
(UAlg, Portugal)

-

O modelo de imagem criado no mundo ocidental foi, durante muito tempo, o retrato da humanidade, o retrato ideal de uma humanidade que buscava a perfeição. O mundo das imagens é também o mundo da sedução e do reconhecimento e é, sobretudo, um mundo construído e ideológico. Os artistas do início do século XX pretenderam desmistificar o cânone e demonstrar que tudo na arte era sempre fruto de uma construção. Este modelo de representação, negado pelas vanguardas, foi absorvido pela fotografia e pelo cinema e, apesar dos discursos divergentes que hoje atravessam o discurso canónico ocidental, ainda perduram reproduções e replicações deste modelo, dentro e fora do espaço europeu. Através da análise de um aspeto morfológico do dispositivo cinematográfico, a câmara subjetiva, procuro apresentar modelos divergentes de utilização do cânone e processos alternativos de projeção/identificação pela imagem.

O paradigma do *long zoom*

Tatiana Monassa
(U. Sorbonne Nouvelle-Paris 3, França)

-

Desde o final dos anos 1990, assistimos (principalmente no cinema estadunidense) a longos *travellings* que percorrem o espaço diegético do céu até um detalhe do cenário, propondo uma penetração do olhar na imagem. Tais planos, que articulam diferentes escalas espaciais para exprimir uma concatenação lógica no âmbito da narração, são o resultado da colagem imperceptível de diferentes imagens e/ou de modelizações em imagens de síntese. Transcendendo a capacidade de deslocamento de uma única câmera física, eles colocam em cena uma "câmera virtual" e revelam-se fruto das possibilidades técnicas proporcionadas pela imagem digital quando trabalhada em computador. Mas, mais do que isso, estes percursos guardariam uma relação expressiva com outras representações geradas pela informática, em especial os atlas virtuais como *Google Earth*. Nossa hipótese é de que ambas as manifestações visuais participam do mesmo fenômeno: um paradigma de percepção e intelecção batizado de "long zoom" pelo jornalista Steven Johnson, que crê tratar-se do modo preponderante de ver e pensar do nosso tempo. Guardando em mente as eventuais repercussões epistemológicas desta figura, analisaremos alguns planos que a exibem, buscando explicitar as problemáticas cinematográficas em jogo. Veremos sobretudo como a articulação entre um grande plano geral e um plano aproximado se insere no texto fílmico e observaremos as implicações, para o espectador, do caráter "impossível" da realização do plano.

Metodologias de investigação em animação: questões na abordagem sistemática da sua natureza

Marina Estela Graça
(UAlg, Portugal)

-

A produção de imagens animadas, em diferentes media, é antiga, vasta e manifesta. Contudo, os resultados de investigação, já publicados, apresentam fragilidades: não há enquadramento teórico e terminologia comuns e a exigência de rigor nas análises e conclusões é desigual. Vários autores têm tentado circunscrever a natureza da animação numa ontologia e praticamente todos concordam na dificuldade da tarefa, dada a multiplicidade de elementos, procedimentos, tecnologias, meios e funções (McLaren, Cholodenko, Hébert, Wells, Ward, Griffin, O'Pray, Buchan, entre muitos outros). O objetivo desta proposta é o de contribuir para esclarecer e enquadrar questões fundamentais pela abordagem sistemática, unificada e rigorosa da natureza da animação. Pretende-se construir um modelo crítico, com foco nos elementos formais e condições que constituem o núcleo mínimo que a identifica, enquanto área específica, no contexto dos diferentes meios e processos de comunicação e enquanto discurso (Foucault, Barthes, Benveniste, Van Leewen) constituído na articulação intermodal de múltiplas linguagens.

Filme Teoria: proposições teóricas sobre a regulação da vida no documentário *Santa Teresa*

Eduardo Tulio Baggio
(UNESPAR, Brasil)

Juslaine Nogueira
(UNESPAR, Brasil)

-

Um filme, mesmo que não pretenda apresentar ou discutir uma teoria, pode conter formulações teóricas (Aumont, 2008:21). Tais formulações não estão restritas aos filmes que se propõem explicitamente como manifestos cinematográficos, mas incluem as atitudes, por exemplo, de inovação artística, de discussão e crítica da arte e do cinema, ou de proposições claras e determinadas sobre o mundo em que vivemos. É sob este último aspecto que podemos pensar o filme documentário *Santa Teresa* como um filme que propõe formulações teóricas. O objetivo deste trabalho é apontar para a teoria que podemos encontrar no filme *Santa Teresa* e em que medida essa teoria é especulativa, é coerente e é explicativa. Esses são três aspectos de uma teoria que Jacques Aumont considera que devem ser levados em conta e é em busca deles que vamos analisar o filme *Santa Teresa* e seu processo de realização. Em alguma medida a teoria inventa ou reinventa o seu objeto ao mesmo tempo em que o teoriza (Aumont, 2008:26). O encontro de noções do domínio da biopolítica (Foucault, 2008b) em *Santa Teresa* é parte dessa reinvenção. E a investigação aqui proposta busca analisar o documentário observando as proposições teóricas que este contém. Proposições estas que apontam para a gestão sobre os seres vivos que compõem a população presente no filme e como essa gestão é compreendida como uma espécie de grande "medicina social" na qual se poderá realizar a regulação da vida não apenas no nível individual, mas populacional.

Woody Allen: double passport

Denize Correa Araujo
(UTP, Brasil)

-

This text argues that Woody Allen holds double passport in two ways: the first way, as a director and screenplayer that can belong either to the auteur theory, although he dismisses its idea, or to the filmmaker theory, considering that his concepts and ideas are revealed in most of his films. The second way as a sound intellectual and intertextual filmmaker whose ironic statements are deliberately produced to be taken as only entertainment jokes. Allen created a persona that reveals his concepts about life and relationships in a manqué autobiographical performance, exposing "conceptual comic ideas", as Allen mentions, in order to create humor and to entertain the audience. On the other hand, his screen character shows Allen's own feelings of admiration towards what he calls great directors, actors and writers. His films *Stardust Memories, Play it Again, Sam*, and *Match Point*, respectively, develop conversations with his idols. This text will emphasize two of his main themes: crime and punishment, adopted from Dostoievski's concept, and his jokes in Annie Hall, adopted from the Marx Brothers and other comedians. The sources I am using are Allen's interviews in the books *Woody Allen on Woody Allen, Conversations with Woody Allen, Woody Allen: an essay on the nature of the comical* and the film *Woody Allen: a documentary*, among others. My analysis aims to detect the creative process of the hybrid combination of Jewish humor, philosophical and ethical comments about existential assumptions and intertextual extracts that portray Allen's most relevant texts and films.

Do imperfeito ao popular

Maria Alzuguir Gutierrez
(USP, Brasil)

-

Confundida com uma defesa da imperfeição técnica, a ideia de *cine imperfecto* foi retomada pelo cineasta cubano Julio García Espinosa uma e outra vez: o *cine imperfecto* é o cinema interessado, que só poderá superar esta condição na medida em que o homem seja livre, liberando também a arte da instrumentalização. Trata-se, ainda, de ultrapassar a divisão do trabalho: a busca é por um cinema que possa ser criado por todos, deixando para trás a separação autor-espectador. Só assim a arte poderá deixar de ser uma esfera autônoma em relação às outras atividades da vida. Segundo García Espinosa, a aventura do cinema cubano após a revolução sempre foi uma busca pelo fim da dicotomia pensamento/diversão, e a tentativa de realizar um cinema popular. O que seria este? Afirma o cineasta: "El cine popular está en las potencialidades del cine actual como el Hombre Nuevo está en las potencialidades del hombre de hoy" (García Espinosa, 2002, 31). Vamos investigar, em textos publicados num período de mais de trinta anos, o que se entendia pelas noções de *cine imperfecto* e de *cine popular*, e como esta foi se reconfigurando de acordo com o momento histórico. Assim, a proposta desta comunicação é discutir, a partir dos textos compilados em *Un largo camino hacia la luz* (La Habana: Casa de las Américas, 2002), os conceitos de *cine imperfecto* e de *cine popular* tais como concebidos por Julio García Espinosa através do tempo.

Vídeo em movimento: entre arte contemporânea, cinema documentário e antropologia visual

Juliana Abud Villela de Andrade
(U. Strasbourg, França)

-

Philippe Dubois descreve o Vídeo como uma "...tecnologia, que parece menos um meio em si do que um intermediário, ou mesmo um intermédio..." cuja "identidade incerta", se situa entre o cinema e a arte contemporânea. Sendo assim, esse espaço intermediário ofereceria todas as possibilidades da dissolução das fronteiras entre técnicas e linguagens? Pretendemos questionar aqui os deslocamentos do Vídeo entre estes pólos distintos mencionados por Dubois: o da comunicação e arte, tal como o da imagem e dispositivo videográfico. Em um primeiro momento, analisaremos um conjunto de obras híbridas, no qual os deslocamentos dos autores coincidem aos do meio, dessa maneira, abordaremos as realizações experimentais e documentais do cineasta francês Vincent Moon, que retratam manifestações culturais e musicais em inúmeros países e também seu mais recente projeto Híbridos, cujo aspecto transmidiático e etnográfico se fazem ainda mais presentes. Entre outras produções, podemos igualmente citar o conjunto de obras da artista israelense Nurit Sharett, que por meio de seus deslocamentos aborda os conflitos e contradições de seu país natal. Em seguida, veremos como as alternativas de produção, difusão e exibição destas obras corroboram o pertencimento destas a esse lugar intermediário, instigando a expansão de reflexões sobre suas classificações e fruição.

Da dança como cinema ao cinema como dança

Cristian Borges
(USP, Brasil)

-

Como formas de expressão baseadas no mesmo princípio de "plástica em movimento", a dança e o cinema estiveram associados desde a virada do século XX, quando ambos refletiam as enormes transformações por que passavam os centros urbanos e as sociedades que os habitavam. Ao longo das décadas, a dança filmada precisou se repensar várias vezes como cinema, a fim de ultrapassar o mero registro de uma performance; enquanto o cinema, por sua vez, pôde reivindicar, em determinados momentos, um caráter coreográfico próprio à sua natureza movente, sobretudo ao abandonar, temporária ou permanentemente, a narrativa em favor de um apelo coreográfico ou de uma dança cinegênica: dos seres, das coisas, da câmera, dos cortes, etc. Face às crescentes interações entre cinema e dança na produção contemporânea, torna-se cada vez mais premente refletirmos sobre algumas das formas pelas quais esses dois meios de expressão se relacionam, se entrecruzam, operando um passeio pela arqueologia desse diálogo. Logo, convém explorarmos, por um lado, a configuração dos corpos em conjunção com o aparato cinematográfico na dança como cinema (através dos movimentos de câmera, efeitos de montagem, etc.), e, por outro, as reconfigurações e deformações do mundo visível e sensível no cinema como dança (a coreografia secreta dos seres e das coisas só revelada pelo cinema, e não para ele). Ou seja, a dança no cinema e a dança do cinema.

Cai Guo-Qiang e apropriação de momentos cinematográficos

Susana Rocha
(FBAUL, Portugal)

-

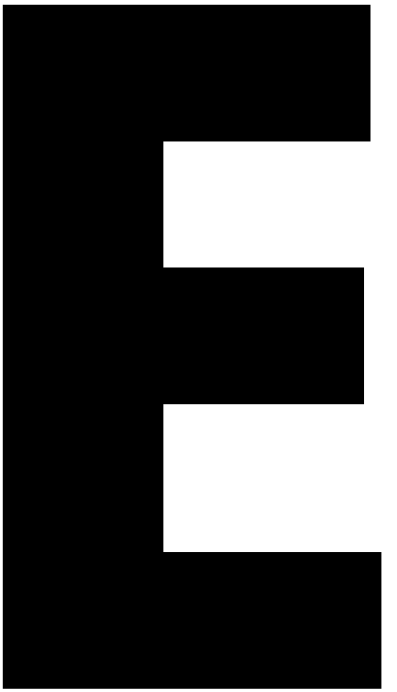
"O encontro entre duas disciplinas não acontece quando uma reflecte sobre a outra, mas quando uma disciplina compreende que tem que resolver, por si mesma e através dos seus meios, um problema similar a um confrontado pela outra disciplina." (Gilles Deleuze) A transversalidade das diferentes áreas artísticas é uma realidade no universo contemporâneo tendo nascido de um entrosamento (logo à partida) entre artes plásticas, fotografia e cinema, que se concretiza em obra a diferentes velocidades temporais. Se inicialmente o cinema se constrói a partir da imagem estática tendo como referência a pintura e a fotografia, agora podemos identificar um trabalho inverso no contexto da arte contemporânea. Usando o cinema como uma nova forma de realidade, alguns artistas contemporâneos desconstruem o seu movimento, através da pintura, da fotografia, do vídeo ou da instalação apresentando obras onde a velocidade e o movimento são manipulados, e onde a quietude do desenrolar de momentos é instrumentalizada com vista ao encontro e à intensificação de um só momento cinematográfico. Neste contexto será apresentado o caso do artista chinês Cai Guo-Qiang, onde a procura da ideia de um clímax é fortemente sentida, oferecendo-nos pela simulação de uma acção tornada espectáculo e concentrada num só momento, a intensidade visual do que podemos identificar com um momento cinematográfico. Serão comentadas obras como *Inopportune*: *Stage One* (20 0 4), *Head On* (2006) e *Black Ceremony* (2011).

Uma encenação das forças em *Madame Satã* – o corpo que dança como indicador de estilo no cinema de Karim Aïnouz

Haroldo Ferreira Lima
(UFES, Brasil)

-

Colocamos em discussão as sequências de dança encenadas pelo brasileiro Karim Aïnouz em seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã* (2002), cinebiografia do malandro e *cross-dresser* João Francisco dos Santos, consagrado pelo carnaval carioca como Madame Satã. Ao filmar as performances do protagonista e as sequências onde os outros personagens desse filme dançam, Aïnouz (2014) afirmou tal recurso como estratégia encenatória neste e em seus longas seguintes, tratando-as como instrumento na construção de seus personagens e narrativas. Nossa proposta cruza a afirmação de Aïnouz com o pensamento do filósofo Gilles Deleuze (2007). Para Deleuze, o artista é um articulador de forças invisíveis e seu trabalho se dispõe em deixar visíveis tais forças. A visibilidade apontada pelo filósofo se dá na incidência dessas forças nos corpos encenados, incidência que vai fazer ver nesses corpos "é-ser-no-mundo" (Idem, 42), uma experimentação de sensações. Tal resultado, segue o filósofo, vai ser possível por meio da produção de um método pelo artista, método com o qual o artista vai demarcar na obra seu estilo. Nosso objetivo neste trabalho é pensar a encenação das forças incidentes nos corpos encenados por Aïnouz, o que foi chamado por Denilson Lopes (2015) por uma "encenação de afetos" (Idem, 129) e averiguar de que forma essas forças convergem nas sequências de dança da narrativa demarcando um estilo no cinema do realizador brasileiro a partir de *Madame Satã*.



6 maio
11h30 — 13h15

"Only Seen when Not Done" – Perceiving Domestic Work in Contemporary Mexican Cinema

Márton Árva
(Eötvös Loránd University, Hungria)

-

Contemporary contemplative cinema's "sensory mode of address" (de Luca) often emphasizes the experience of duration and an almost unnoticeable change of the material milieu. Perceiving this quasi-stillness may result in pure hypnotic observation and a partial suspension of storytelling, as examples from the works of Béla Tarr, Tsai Ming-liang or Carlos Reygadas – among others – suggest. However, this set of aesthetic choices may also serve concrete socio-political goals. In my paper, I propose to analyze the intersections of the perturbed spatio-temporal experience and some concrete points in advancing legal rights and equality for domestic workers in two less discussed Mexican films, both on the verge of contemplative cinema: Enrique Rivero's *Parque vía* (2008) and José Luis Valle's *Workers* (2013). I will argue that by depicting the monotonous routine of the protagonists whose work consist of maintaining the same conditions during several years' time and by creating labyrinth-like filmic spaces where this work is carried out, these movies make the sense of domestic work felt, instead of – or apart from – explained. Following some of Karl Schoonover's points in this regard, I will examine the political power of such aesthetics, and I will go on by observing how this viewing experience resonates with the most important claims of Mexican domestic workers' organizations that struggle for equal rights.

Narrativas en clave de género en el cine cubano de los noventa: disyunciones y rupturas en torno a lo masculino

Reinier Barrios Mesa
(U. Técnica de Ambato, Equador)

-

Teniendo en cuenta que desde diferentes teorías de análisis de las narrativas audiovisuales contemporáneas se entiende al género y sus representaciones como parte consustancial del lenguaje cinematográfico, la ponencia en cuestión invita a un análisis de las representaciones de género y de manera específica de las masculinidades en el corpus de películas más significativas de las producidas por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfio ICAIC, en Cuba durante la década de los noventa. Teniendo en cuenta que este período implica un tiempo de crisis a partir de la caída del campo socialista y el recrudecimiento de la hostilidad norteamericana para la isla, se vislumbran cambios y continuidades en los modos en los que el cine narra las complejidades de la existencia masculina, en un tiempo de reformulaciones y cuestionamientos a paradigmas y modelos actuales. El cine cubano, hasta entonces "importante maquinaria de propaganda de la revolución cubana" se convierte en una ventana en la cual vislumbrar esas rupturas en los modos de vivir y existir y cómo impacta de manera directa en las representaciones y las narrativas fílmicas de estos tiempos. Es este el tiempo en que irrumpe personajes que desde la mirada *queer* implican cuestionamientos al orden patriarcal existente y a los modos en que hasta entonces se ha representado esa subjetividad, y que a su vez sacuden los roles, arquetipos, estereotipos y patrones de conducta esperados. "Narrativas en clave de género en el cine cubano de

los noventa: disyunciones y rupturas en torno a lo masculino" analiza entonces las implicaciones que para los discursos, las representaciones y las narrativas en clave de género tienen los cambios sucedidos en Cuba, desde una perspectiva global e integradora.

Homoerotismo e cinema: notas sobre o recente cinema cearense

Henrique Codato
(UFC, Brasil)

Pablo Costa
(UFC, Brasil)

-

Filmar é encenar um desejo; colocá-lo em ação, em movimento, fazê-lo funcionar sob uma determinada economia de forças. Um filme, nesse sentido, pode ser entendido como a *mise-en-scène* de um desejo: um desejo que reúne aquele que filma, aquele que é filmado e aquele para quem se filma em torno de uma mesma ficção. As obras que aqui propomos visitar são absolutamente tributárias desse desejo de filmar/de encenar o próprio desejo. *Para minha mãe*, de Wislan Esmeraldo; Monstro, de Breno Batista, e *Cinemão*, de Mozart Freire são três curtas-metragens dirigidos por três jovens cineastas brasileiros, cearenses, que convidam o espectador a acessar algo de extremamente íntimo e pessoal na experiência do filme. Neles, destaca-se um olhar profundamente marcado pelo homoerotismo – que privilegia os afetos, a amizade, o jogo, a sedução, o encontro e a deriva, importantes contrapontos de um modelo essencialmente patriarcal e heteronormativo de sociedade – que vem colocar em questão o binômio semelhança/diferença a fim de inscrever, em toda sua fragilidade, mas também em toda sua potência, o corpo filmado no espaço da cena/da tela. Assim, buscaremos analisar essas três produções no intuito de pensar como o homoerotismo opera nessas narrativas e quais as implicações éticas, estéticas e políticas que sua presença no filme deixa entrever.

A sedução de Fininha: uma análise fotográfica de uma sequência de *Tatuagem*

Marina Cavalcanti Tedesco
(UFF, Brasil)

-

Tatuagem é um filme brasileiro dirigido pelo cineasta Hilton Lacerda e lançado em 2013. Conta a história de um grupo de artistas que contestava, em 1978, a "tradicional família brasileira", dos seus valores aos seus posicionamentos políticos. Ao longo da narrativa, acompanhamos a vida artística e amorosa – as quais muitas vezes eram indissociáveis – de uma série de personagens, em especial Clécio Wanderley (Irandhir Santos), líder da trupe, e Arlindo Araújo ou Fininha (Jesuita Barbosa), um jovem soldado. E à cena da primeira transa da dupla, abordada a partir de um viés fotográfico, que o presente estudo se dedica. Durante muitas décadas a direção e a direção de fotografia trabalharam no sentido de construir certos códigos e padrões para filmar sequências românticas e eróticas. Sobre tais códigos e padrões, é possível afirmar que em sua imensa maioria são heteronormativos. Nosso objetivo é compreender como uma produção que se propõe a colocar em pé de igualdade os diferentes arranjos possíveis entre sexo, gênero e desejo decupa, enquadra e ilumina o flerte, os beijos e a relação sexual de um casal composto por dois homens. Empreenderemos o estudo à luz das provocações da teoria *queer* sobre a integração de pessoas desviantes à sociedade heterossexual, expandindo-as para o campo do audiovisual.

O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa

Michelle Sales
(UFRJ, Brasil)

Saulo Lemos
(UFC, Brasil)

-

Em seu último filme, *Cavalo Dinheiro* (2014), Pedro Costa dá continuidade ao intenso diálogo com a cultura caboverdiana sobretudo através do personagem Ventura, também central no filme anterior *Juventude em Marcha* (2006). Este ensaio pretende explorar e aprofundar a relação entre estes dois filmes, como também refletir acerca do percurso dramático do personagem Ventura nos filmes de Pedro Costa, metáfora histórica de Portugal, principalmente neste ultimo filme de Costa, momento no qual o realizador desenvolve uma profunda reflexão acerca do processo social pós 25 de Abril para enfim discorrer sobre os enfrentamentos políticos que a Arte contemporânea sofre, de maneira ampla e em relação estreita com o cinema que Pedro Costa logrou realizar. No cinema contemporâneo, o português Pedro Costa tem desenvolvido uma proposta artística de radicalidade experimental com nuanças específicas. Em seu longa-metragem mais recente, *Cavalo Dinheiro*, a errática narrativa do envolvimento do personagem Ventura com o 25 de Abril apresenta a transformação de um cotidiano pequeno-burguês em espaço-tempo de crise no qual os limiares entre vida e morte, presente e passado, luz e sombra, movimento e imobilidade, parecem se dissolver e ressurgir em pulsação contínua, e o cinema surge na entrelinha entre os gêneros da fotografia ou da tela pintada e a narrativa audiovisual. O trabalho é análise fílmica bem como estético-política acerca da obra *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa.

A luz e a escuridão em *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa

Marcelo Miranda da Silva
(UFMG, Brasil)

-

Ao se pensar *Cavalo Dinheiro* na perspectiva do uso de luzes e sombras, o branco e o negro são predominantes no filme de Pedro Costa – mais especificamente, o claro e o escuro. João Bénard da Costa expôs as relações dos dois extremos cromáticos na obra do diretor. Ao apontar que "não há um só plano de Pedro Costa em que as chamadas 'cores vivas' (as 'cores acidentais' de Buffon) sejam dominantes", Bénard diferenciava as noções de "negro" e "preto" do que seria "escuro" e em que medida este último era a chave de apreensão para os primeiros trabalhos do cineasta: "O escuro não é uma cor, mas é a origem das cores, como é também a origem do visível. Como dizia Goethe: 'O olhar não vê forma nenhuma. São o claro, o escuro e a cor conjugados que fazem com que o olhar distinga um objeto do outro." Falar que o filme é "expressionista" soa simplista. A pictorialidade de *Cavalo Dinheiro* se utiliza de matizes que o aproximam de uma estética e de um sentimento. Se o expressionismo se caracterizava pela exposição dos rasgos afetivos, do sentimento berrante e excessivo, da angústia por um mundo entre guerras, *Cavalo Dinheiro* é uma espécie de anti-expressionismo, ao retirar quase todas as cores e deixar que as sombras e as silhuetas se comuniquem. O filme se conecta ao claro-escuro expressionista por outro sentido: sem ser em preto-e-branco, retira as cores e as regurgita numa distorção das formas plásticas, num "cinema do possível e do impossível" (Rancière).

The statuesque forms in Contemporary Portuguese Cinema

Fran Benavente
(U. Pompeu Fabra, Espanha)

Glória Salvadó-Corretger
(U. Pompeu Fabra, Espanha)

-

This communication aims to explore the importance of the statue as a key figure in poetics of contemporary Portuguese cinema. The statuesque component is deployed from the way of filming bodies and from the interpretive register. We will study it in different modalities of appearance according to categories that we propose: the monument, human statue and picture-statue. This statuesque phenomenology of Portuguese cinema articulates key concepts in the definition of Portuguese film poetics: the anti-naturalism, theatricality, historical archeology and long takes. Three images will be the point of start to illuminate this idea. Two of them belong to the collective film *Centro Histórico* (2012), *O conquistador conquistado* by Manoel de Oliveira and *Sweet Exorcist* by Pedro Costa. The third image comes from the bodies filmed by João Pedro Rodrigues in *O corpo de Afonso* (2012). This film asks how it was the body of the first king of Portugal. It comes back one of the central themes of Rodrigues' filmography: the problem of the body and the need of modeling it, though in this film it's not a travestied body but a sculptural, chiseled, one.

Valores ecocríticos no Cinema Português contemporâneo

Ilda Teresa Castro
(UNL, Portugal)

-

Os registos ecocinemáticos ganharam visibilidade crescente na viragem do século, quer na convergência objectiva de temáticas ecológicas quer em filmes que as refletem transversalmente. Esta tendência transnacional disseminada nas artes, estudos ecocríticos e animais, e nas humanidades ambientais, contagia o lugar do filme enquanto expressão de realidades e problemáticas atuais, espaço de reflexão e de intervenção, onde o domínio criativo imerge num posicionamento crítico, político, filosófico, ético e ideológico. A dimensão relacional entre o humano e o não-humano vivo e natural, também desde há muito presente no cinema português com a edificação de uma semântica da terra singular, nos primeiros anos deste século tem sido manifesta em obras que prosseguem a significação das poéticas da terra. Nesta comunicação, analiso alguns casos desta produção cinematográfica portuguesa recente, na perspectiva dos valores filosóficos ecocríticos que enformam.

O olho vendado no buraco da fechadura: a supliciante experiência com o fora em Brincadeiras Perigosas

Thiago Henrique Ramari
(UEL, Brasil)

-

A presente proposta de comunicação busca analisar o filme *Brincadeiras Perigosas (Funny Games)*, do austríaco Michael Haneke, sob a perspectiva pós-estruturalista do conceito do fora. Essa abordagem oferece uma contribuição a outros estudos sobre o longa-metragem, uma vez que lança uma luz filosófica sobre a relação entre o que não aparece explicitamente na tela e os efeitos aos quais os espectadores são submetidos, como os derivados da anulação da catarse e do papel de cumplicidade imposto. No filme, tanto na versão austríaca, de 1997, como na estadunidense, de 2007, uma família é feita refém por dois jovens adultos. As vítimas são assassinadas, mas o público é privado de assistir ao momento exato dos crimes – a câmera, que encarna o ponto de vista de uma audiência-personagem, conforme verificado em análise própria dos planos, realiza desvios ou reenquadramentos que impedem o testemunho ocular. Sempre além dos limites da tela, esses instantes, sobretudo o homicídio do menino Schorschi/Georgie, retratam o conceito de desobramento (*désoeuvrement*) em Maurice Blanchot, revelam o fora a partir da maquinaria histórico-arqueológica de Michel Foucault e delineiam o plano de imanência pensado por Gilles Deleuze.

Da representação do visível: artes visuais e direção de arte no audiovisual brasileiro

Milena Leite Paiva
(Unicamp, Brasil)

-

Este trabalho apresenta uma investigação das relações entre o universo estético das artes visuais e a construção de visualidades no audiovisual brasileiro, considerando o repertório histórico, teórico e conceitual que correlaciona os referidos campos artísticos. A partir das reflexões de Jacques Aumont acerca das aproximações formais entre o cinema e a pintura (2004) e sobre a essência da imagem (1993), pretende-se discutir a especificidade de conceitos compartidos por ambas as áreas, tais como espaço, quadro, cor, luz e *mise-en-scène*, que nas imagens em movimento se expressam nos domínios conceptivos da materialidade cênica e na sua projeção nos planos das obras. Com base nesta sistematização, definimos então a função da direção de arte – como esta se configura na produção audiovisual brasileira – como uma das instâncias criativas (junto à direção de fotografia) que manipulam esse conjunto de elementos, atuando no desenvolvimento das potencialidades plásticas do meio e na concepção de visualidades fílmicas e televisivas. Para sublinhar a discussão, o estudo apresenta uma análise visual da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014) do diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho, cujo projeto de arte, estruturado por um princípio artificialista de experimentação de linguagens, se circunscreve em um intenso diálogo do audiovisual com as artes visuais. Uma perspectiva projetual que potencializa a construção de visualidades singulares na televisão brasileira.

Playful Attitudes or: Looking at the Backstage as a Game Action Scheme. The case of the Cineguf's filmmakers (1934-1943)

Andrea Mariani
(U. Studi di Udine, Itália)

-

I'll present backstage stills as heuristic models for evaluating the impact of the 'outside' on the filmmaker's body; secondly I'll stress the affinities between experimental filmmaking and game player's strategies to discuss the ideological effects of a playful attitude. Drawing upon Walter Benjamin's notion of 'play', I'll switch the focus on the actor's 'performance produced in a mechanised test' into the filmmaker's, qualifying backstage stills as the photographic traces of the producer/maker performing gesture in the midst of a 'mechanised test'. By relying on media theorist Claus Pias' assumptions, I'll point out the 'mechanised test' as a 'test of compatibility' that shapes the player's sensorium. I will thus understand technology as a force that organises 'relationships' oscillating between techno-centrism and anthropocentrism. Backstage and film settings will be rather seen as networks and strategic fields, where peripheral devices request their own adaptability and compatibility and where the 'rules of the game' gain growing priorities (I'll rely on technical manuals as a discoursive source). I'll present the case of the Italian University Fascist film movement of the Cineguf. The great amount of backstage materials it left, the ideological nature of its film practice, and the experimental character of its encounter with the technological medium offer a tricky case to explore the ideological implications of the 'experience' of a technological medium.

Andrea Tonacci: processualidade, abertura e inacabamento

Clarisse Alvarenga
(UFMG, Brasil)

-

Andrea Tonacci é dos mais relevantes cineastas em atividade hoje no Brasil. Sua trajetória completa meio século de engajamento em 2016. Cinema que valoriza o processo em detrimento do resultado imediato, trata-se de um trabalho vigoroso que se endereça ao espectador sem complacência. Em entrevistas, Tonacci costuma reiterar sua aposta no processo de seus filmes, na busca de que se tornem elementos centrais na narrativa e que sejam percebidos pelos espectadores. "Os meus filmes, pessoais, nascem não para objetivos externos, estratégicos ou coisa parecida – não tem como, eles são simplesmente meus caminhos de conhecimento, de descoberta, de revelação, um processo vivo" (Tonacci, 2008, 126). Mais adiante, ele continua: "[...] se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa" (Tonacci, 2008, 138). Pretendo, primeiramente, investigar a maneira como a questão da processualidade se apresenta em seus filmes, no nível da cena (sua abertura) e da montagem (seu inacabamento). Em seguida, discutirei as implicações da relação entre processualidade, abertura e inacabamento. Ao final, pretendo verificar como esse modo singular de realizar filmes marca a experiência do espectador.

A praxis cinematográfica enquanto teoria. A teoria do cinema a partir dos filmes

Manuela Penafria
(UBI, Portugal)

Henrique Vilão
(UBI, Portugal)

Tiago Ramiro
(UBI, Portugal)

-

Teorizar sobre cinema tem sido uma atividade bastante marcada pela inclusão de conceitos de áreas disciplinares como a Linguística, Psicanálise, Psicologia, Sociologia ou a História. Este artigo propõe identificar e operacionalizar a teoria presente apenas nos filmes enquanto resultado do processo criativo. Partindo da premissa que os filmes não são apenas a manifestação de uma subjetividade artística mas, também, um modo de pensar o próprio cinema teremos como estudo de caso o filme *Funny Games* (1997), de Michael Haneke.

E4 + E5

Teoria dos Cineastas (II)
+ GT Outros Filmes (I)

O cinema de masculinidades de Beto Brant

Paulo Roberto Ferreira de Camargo
(UTP, Brasil)

-

O objetivo deste texto é analisar diversas entrevistas do diretor brasileiro Beto Brant que discutem a violência em seus filmes, argumentando que a mesma é resultante da crise de masculinidade implícita em seus personagens, todos homens à deriva, em busca de autoafirmação e em forte conflito com suas identidades masculinas. A teoria do diretor se faz presente nas narrativas construídas a partir ou em torno dos dilemas existenciais vivenciados por seus protagonistas. Se em *Os Matadores* (1997) a violência é trivial, por se tratar de um meio de subsistência, ela também eclode como resposta a uma fragilidade que parece coexistir com a brutalidade dos personagens principais em um Brasil fronteiriço e sem lei. Em *O Invasor* (2002), essa tensão em torno das masculinidades dos protagonistas se dá mais na arena dos jogos de poder, que se estabelece em um cenário de fissura social, entre a periferia e as regiões mais abastadas da metrópole. Brant volta a construir sua narrativa em torno de um homem em conflito em *Crime Delicado* (2006), no qual o personagem central, um prestigiado crítico teatral, se utiliza de sua posição como incremento para uma virilidade duvidosa. Ao ter sua masculinidade questionada, responde com uma tentativa de estupro. *Cão sem Dono*, o quarto e último título do corpus deste trabalho, tem no centro de sua narrativa um homem adulto que entra em colapso diante da possibilidade de perda de um grande amor, tendo que fazer um percurso de aprendizado da masculinidade.

O cinema de todos os possíveis

Bárbara Janicas
(EHESS, França)

-

Na origem de *Quand je serai dictateur*, filme realizado por Yaël André em 2013, encontra-se uma forte curiosidade em relação às práticas do cinema amador e um desejo de desafiar as convencionais fronteiras entre o cinema de ficção e o cinema documental. É através da combinação de centenas de bobines de *found footage* anónimo com a narração orientada por uma voz off autobiográfica e ditatorial, que a cineasta belga cria um filme inclassificável, entre o documentário de ficção-científica e o *film d'essais* poético e íntimo. No cerne da reflexão a que este filme nos convida, podemos encontrar conceitos ontológicos inicialmente apresentados pelo filósofo alemão Leibniz e posteriormente aplicados ao domínio do cinema pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Com efeito, a apropriação e a utilização que Yaël André dá aos filmes amadores em *Quand je serai dictateur* servem-lhe de mote para explorar o conceito leibniziano de incompossibilidade e para construir a estrutura narrativa do seu filme em torno do motivo dos mundos possíveis. A partir da interpretação deleuziana e da análise do filme, este artigo visa a sondar o que é que o cinema tem de especial que lhe dá o poder de construir, abrigar e dar vida a uma multitude de mundos possíveis no seio de um mesmo universo fílmico.

Flagrantes factuais amadores, novos realismos e valor de evidência

Felipe Polydoro
(USP, Brasil)

-

Esta comunicação se propõe a apresentar conclusões de uma pesquisa de quatro anos dedicada a especificar e analisar uma categoria de imagens pertencente ao universo dos filmes amadores: os registros factuais em vídeo operados por "pessoas comuns", muitas vezes surpreendidos pela irrupção do fato com a filmagem já em andamento (o exemplo clássico é o flagrante do assassinato de Kennedy operado pelo cinegrafista amador Zapruder). Realçaremos dois aspectos na análise de algumas dessas imagens em que o gesto amador encontra a documentação do fato: 1. Os operadores estéticos que propiciam renovados efeitos de real: o caráter acidental e imprevisto tanto da filmagem quanto do fato pro-fílmico, que constituem uma experiência irrepetível e, frequentemente, resultam em uma estética do choque; a ênfase na enunciação em primeira pessoa que reflete, no movimento e nos enquadramentos, a reação espontânea do corpo do operador; a inocência de uma câmera operada por um sujeito supostamente inábil e incapaz de distorcer propositalmente a realidade captada. 2. O poder de algumas dessas filmagens de impor os fatos documentados à pauta noticiosa, consequência, em parte, do valor de evidência alcançado pelos flagrantes amadores no regime de verdades contemporâneo. No entanto, a apropriação, pelo jornalismo hegemônico, destes discursos audiovisuais tende a alterar profundamente seus sentidos e efeitos, anulando o elemento de resistência que algumas dessas imagens carregam em sua versão "bruta".

Imagens de conflito X imagens conflituosas / imagens de revolta X imagens revoltadas

Wagner Morales
(U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

-

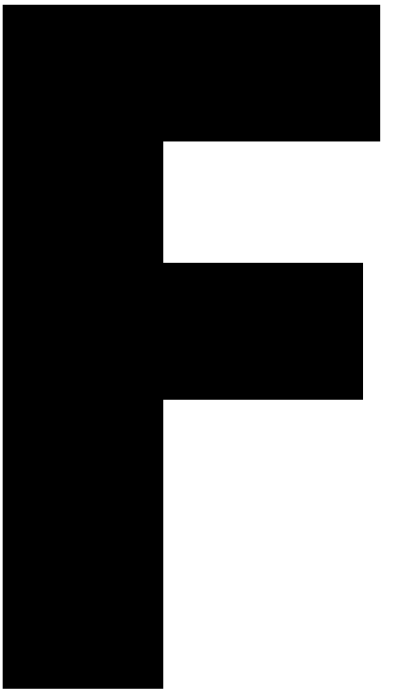
A partir do cotejamento da obra dos artistas Rabih Mrouè (Líbano) e Coco Fusco (EUA), a comunicação buscará apresentar uma possibilidade de análise de algumas práticas artísticas que se valem da reutilização de imagens amadoras de guerras e conflitos contemporâneos. Para além da ideia de uma imagem da resistência ou de representação da resistência, pretende-se apontar em alguns trabalhos de Mrouè e Fusco a construção de uma imagem resistente, de uma imagem que resiste. Pretende-se discutir a reencenação de eventos históricos realizada à partir de imagens amadoras como catalisador da resistência imagética e refletir sobre as maneiras pelas quais, através da prática artística, uma imagem pode resistir e não apenas representar a resistência ou, ainda, como uma imagem pode revoltar-se e não apenas representar ou ilustrar a revolta. Rabih Mrouè e Coco Fusco são *performers*, artistas visuais e *videomakers*, ambos valem-se de imagens amadoras como base e ponto de partida de suas pesquisas artísticas. A importância da análise das obras de Mrouè e Fusco se dá pelo fato delas reverberarem questões relativas à persistência, à resistência e à restituição de imagens. O trabalho desses artistas atualiza os debates acerca do papel político da arte, apontando para questionamentos importantes: Como restituir uma imagem apropriada? Como ativar seu poder de resistência e seu potencial político transformador? Como produzir politicamente uma imagem no contexto atual da arte contemporânea?

Devir-Yanomami: *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. Notas sobre cinema e antropologia

Raquel Schefer
(U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

-

Em 1965, Goldmann identificava a ruptura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas como o problema central da estética marxista. Urgia, para o filósofo, rearticular as estruturas económicas e a produção artística. A partir da segunda metade da década de 70, o problema é redefinido na esfera do cinema através da emergência de novas formas políticas, entre as quais formas auto-referenciais, expressão da desestruturação e da estruturação da relação entre o subjectivo, o colectivo e o universal. As formas auto-referenciais (Godard, Kramer, Akerman, etc.) – rotação do cinema sobre si mesmo, supressão da oposição e da separação entre sujeito e objecto – exprimem um "estado da forma" do cinema político. A partir da análise de *The Laughing Alligator* (1979), de Downey, esta comunicação tem por objectivo examinar a aparição de formas auto-referenciais no campo de intersecção entre a antropologia visual e o cinema experimental e avaliar o carácter político dessa deslocação, apontando para uma função epistémico-ideológica do cinema. O cineasta chileno interroga os sistemas de referência da antropologia e a economia sígnica do documentário através de um processo de rotação do olhar e de um conjunto de equivalências: equivalência entre os signos da cultura "ocidental" e da cultura Yanomami e entre os sistemas de representação e saber da antropologia visual e do cinema experimental; igualdade (interacção, troca) entre múltiplas perspectivas.



6 maio
16h30 — 18h15

"I'd rather be lucky than good." Variações Éticas em *Pickpocket* e *Match Point*

Susana Viegas
(UNL, Portugal)

-

Partindo de uma leitura ética comparada de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) e *Match Point* (Woody Allen, 2005), procurarei analisar a perspetiva deleuziana de uma ética imanente do cinema segundo dois princípios: 1) perante a crise da imagem-ação, só há uma verdadeira escolha ética a fazer, escolher acreditar neste mundo, e 2) esta escolha resolve o ceticismo (Stanley Cavell) e a descrença (Gilles Deleuze) originais. Que dimensão ética atravessa *Pickpocket* e *Match Point*? Em *Match Point*, Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers), personagem que dispensa uma vida ética em prol das forças incontroláveis da sorte, não se deixa vencer por sentimentos de culpa. Por seu lado, Michel (Martin La Salle), personagem descrente em *Pickpocket*, apresenta-nos uma versão pós-secular do herói de Crime e Castigo, Raskólnikov. Para além do escrutínio do argumento através dos dilemas éticos envolvidos, uma ética do cinema envolve ainda uma transformação ética do próprio espectador através da experiência estética. Mas, tal como Robert Sinnerbrink questiona, como é que uma experiência estética pode ganhar esta dimensão ética?

Em busca de um fio condutor: Agamben, ou a profanação da ópera pelo cinema

João Pedro Cachopo
(UNL, Portugal)

-

No ensaio "In Praise of Profanation", Agamben reelabora o conceito de profanação no contexto do que Benjamin chamou, num fragmento póstumo, a religião do capitalismo. Num mundo em que troca, o consumo e a exibição espectaculares parecem inviabilizar todo e qualquer uso, o gesto profanatório representaria a possibilidade, ainda que precária, de uma relação com objectos irredutível a fins pré-determinados. Nesta comunicação, adoptando como pano de fundo o modo como neste ensaio de Agamben se compreende o conceito de profanação, procurarei discutir até que ponto faz sentido caracterizar certas representações cinematográficas da ópera como profanações daquele género músico-teatral. Entre os vários motivos que parecem tornar esta hipótese pertinente para discutir em termos politicamente desafiantes o encontro entre aqueles dois géneros, conta-se o facto de Agamben nos convidar a conceber a profanação como uma tentativa de resgatar um objecto ou prática à tradição (seja ela efectivamente religiosa ou genericamente cultural) sem equiparar tal resgate a uma integração desse objecto ou prática na "lógica cultural do capitalismo tardio". Profanar a ópera – e a questão é saber em que sentido o cinema o pode fazer – significaria então mais do que rejeitar o "valor de culto"; implicaria também não confundir o "valor de uso", enquanto oposto quer ao "valor de culto" quer ao "valor de troca", com os seus sucedâneos ou duplos: o consumo e a exibição espectaculares.

Ajustar a Atenção: Sobre o Estudo Detalhado de Obras Cinematográficas

Sérgio Dias Branco
(UC, Portugal)

-

Estudar detalhadamente obras cinematográficas exige um ajustamento da atenção. Proponho a distinção entre dois tipos de atenção que permite regular, de forma consciente, o estudo destas obras. A "atenção intensiva" adequa-se mais à análise de filmes como obras singulares. A "atenção extensiva" adequa-se mais à análise de conjuntos de filmes como obras agrupadas, por exemplo, de um cineasta. Estas análises são processos activos que destacam elementos e relações concretas, concentrações de múltiplas determinações, nas quais se tornam necessárias a extensão da atenção intensiva e a intensificação da atenção extensiva. O estudo é aqui entendido como uma análise crítica que não considera as obras como coisas isoladas, um meio de conhecimento que tem uma prática socio-histórica como fundo e decorrência. O estudo detalhado não é um estudo dos detalhes. Ao concentrar-se nos detalhes concretos de uma obra, no seu estilo, o estudo procura e segue um movimento de abstracção que possibilita a compreensão da obra na teia social e cultural na qual se insere historicamente, como objecto de produção e de reflexão. A análise fílmica tem sido estruturada nos estudos fílmicos a partir, sobretudo, da individualidade de cada filme, entendido como acto estético solto, num gesto de estetização e separação em sintonia com a ideologia capitalista. Mas se as obras cinematográficas têm características estéticas diferenciadoras são também modos de permutação cultural que formam subjectividades sociais.

De *Encontro com a vida* a *Os verdes anos*. O que mudou no cinema português

Tito Cardoso e Cunha
(UBI, Portugal)

-

Procura-se fazer, nesta comunicação, um estudo comparativo entre dois filmes quase contemporâneos: *Encontro com a vida* (1960) de Artur Duarte e *Os verdes anos* (1963) de Paulo Rocha. Os dois filmes têm temas comuns: o ambiente urbano em que a estória decorre e a relação cidade – campo, entre outros. No entanto, o significado histórico de cada um pode suscitar interpretações radicalmente diferentes. Além de que os dois filmes se distinguem claramente do ponto de vista da sua avaliação estética, sendo Os verdes anos muito mais positivamente considerado. Em suma, trata-se de entender como é que entre um filme e outro, separados por apenas 3 anos, se operou uma tão grande viragem no cinema português.

O(s) lugar(es) dos artistas na cinematografia portuguesa das décadas de 30 a 50

Hugo Barreira
(FLUP, Portugal)

-

Para o cinema português, os anos 30 começam com *Maria do Mar* e *Lisboa Crónica Anedótica*. Leitão de Barros, o seu realizador, era uma voz ativa na discussão do "sonoro" ou do "fonofilme", assunto dominante da prática e teoria cinematográficas (e cinéfilas) coevas. A formação e atividade como pintor de Leitão de Barros não diferia, em grande medida, da formação de Lang, Murnau ou Eisenstein, algumas das suas principais referências e os responsáveis por frutíferos percursos, práticos e teóricos, na História do Cinema. Seria Leitão de Barros o responsável pelo primeiro "fonofilme" português, *A Severa* (1931), e seria Cottinelli Telmo, arquiteto e caricaturista, o realizador de *A Canção de Lisboa* (1933), "o primeiro filme [sonoro] português feito por portugueses". Com esta comunicação propomo-nos não só refletir sobre os seus filmes e sobre o(s) lugar(es) destes "artistas" na cinematografia portuguesa das décadas de 30 a 50, mas também sobre o(s) lugar(es) dos pintores e arquitetos que com eles, e com outros realizadores e produtores, de proveniência diversa, como António Lopes Ribeiro ou Chianca de Garcia, colaboraram e se relacionaram. Discutiremos também a forma como esta cinematografia, mais ou menos próxima do Estado Novo de António Ferro, bem como da(s) sua(s) atitude(s) para com a arquitetura e as artes plásticas, refletia sobre a produção artística e a utilizava como assunto e motivo de discussão, tendo como referência *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira.

"Saber Fazer Cinema e Saber Fazê-lo Bem." O caso de Amélia Borges Rodrigues

Sérgio Bordalo e Sá
(INET-MD, Portugal)

-

No âmbito do projecto exploratório Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português, realizámos uma pesquisa intensiva nos arquivos do ANIM entre Maio de 2014 e Junho de 2015. O objectivo desta pesquisa foi identificar os filmes potencialmente turísticos existentes naquele arquivo entre 1896 e 1980. Entre os mais de 7600 verificados, houve um caso particular que despoletou a nossa atenção: entre 1934 e 1937, Amélia Borges Rodrigues produziu 35 filmes (sendo creditada como realizadora nalguns deles) sobre regiões de Portugal. Nascida em 1906 nos Açores, Amélia Borges Rodrigues vivia no Brasil quando ganhou um concurso de beleza promovido pela colónia portuguesa em 1931 e o prémio foi uma viagem a Portugal no ano seguinte. Dois anos depois, começa o seu empreendimento fílmico. Quem é esta mulher que, juntamente com a sua colaboradora Celeste Bastos y Lago, calcorreou o país durante quatro anos para fazer mais de três dezenas de filmes? Porque é que não é referida em praticamente nenhuma história do cinema em Portugal, ainda para mais sendo uma mulher que produz e realiza filmes, o que está longe de ser um facto vulgar nos anos 30, e tendo os seus filmes sido exibidos em Portugal, no Brasil e em África? Que ligações tinha esta mulher com o poder, sabendo-se que o general Carmona, presidente da República, abriu-lhe a porta da sua casa de férias e apareceu juntamente com a família no filme *Cascaes* (1937)?

O cinema amador português e a crítica cinematográfica

Rita Capucho
(CEIS20-UC, Portugal)

-

O cinema amador sempre foi criticado pelo amadorismo, isto no sentido pejorativo do termo. Durante o I Congresso de Cinema Amador realizado em Aveiro em 1970, os cineastas amadores, que queriam fugir deste sentido pejorativo de amador e que acabariam anos mais tarde por mudar o nome da sua Federação Portuguesa de Cinema Amador para Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisual, convidaram críticos para intervir. Neste I congresso foram convidados a falar: Lauro António, Eduardo Geada e Fernando Gonçalves Lavrador, as intervenções destes críticos procuraram questionar e provocar o cinema amador e os seus cineastas. Nesta comunicação procuraremos analisar as principais críticas, assim como as principais preocupações e reflexões que os cineastas amadores apresentavam. Iremos ter em consideração as intervenções que ocorreram no congresso, assim como os testemunhos de alguns dos participantes, pesquisando de que forma se aproximavam ou afastavam, na procura de perceção mais aproximada da realidade do cinema amador português nas décadas 60 e 70.

"Uma cona é uma lâmpada grande": jogos de linguagem em *Canino*, de Yorgos Lanthimos

Catarina Maia
(UC, Portugal)

-

Wittgenstein foi o primeiro a chamar a atenção para a ruptura conceptual e metodológica que separa Tractatus de Investigações Filosóficas. Entre as duas obras, o autor distanciou-se radicalmente de uma concepção rígida e simplista da linguagem, reduzida à sua estrutura lógica e à função referencial e descritiva, e adoptou um entendimento dinâmico da linguagem, pensada a partir do seu uso no quotidiano, indissociável do contexto. A noção de "jogos de linguagem", cunhada por Wittgenstein, dá conta deste entrelaçamento plástico entre pensamento, linguagem e mundo, levando-o a afirmar que "imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida". Na minha apresentação, tomarei de empréstimo algumas das propostas de Wittgenstein para me ajudar a explorar o caso particular do uso da linguagem no filme de Lanthimos, *Canino*. Circunscrita ao espaço de uma casa murada, uma família de 5, um casal e os seus 3 filhos, vive o isolamento imposto pelo pai e reforçado pela mãe. O controlo despótico dos progenitores não se restringe contudo ao confinamento no espaço mas estende-se também à linguagem, através de um conjunto de regras idiossincráticas com o objectivo de limitar o vocabulário a que os jovens têm acesso e assim bloquear completamente o seu acesso ao exterior. Nesta apresentação interessa-me sobretudo analisar como este cerco é ameaçado quando uma das filhas assiste às escondidas a *Rocky IV* e *Tubarão* e o modo como o episódio desbloqueia o potencial subversivo da linguagem.

A subtil menção ao mundo: *Just in Time* – uma deriva de Peter Greenaway a partir de Guimarães

Eduardo Brito
(FBAUP, Portugal)

-

Em 2012, o realizador Peter Greenaway filmou em Guimarães *Just in Time*, uma encomenda da Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura. O filme foi rodado num *travelling* circular pela Praça, Igreja e Colegiada da Oliveira – o centro inicial e histórico da cidade – durante o qual figuras marcantes da História da cidade, do país e do mundo se encontram num mesmo tempo, o tempo do cinema, aí se cruzando com cidadãos contemporâneos. Ao propor o tempo como uma deriva circular, Greenaway faz coincidir em Guimarães séculos de história que, sob referenciações locais, contém uma subtil menção ao mundo – a São Francisco de Assis, à pintura de Renoir, às Danças da Morte, por exemplo. Desta forma, Greenaway transporta a cidade para além da sua própria história, propondo-lhe ligações à Europa e ao Mundo (e também ao seu próprio cinema). Através de análise das referidas sobreposições temporais e remissões simbólicas, nesta comunicação pretende-se compreender a circularidade de *Just in Time* como aproximação de tempos: do histórico ao cinematográfico e de ambos ao tempo de museu – um lugar, tal como o cinema, de convergência de temporalidades impossíveis – algo que Greenaway problematiza ao longo da sua obra.

***Walden in Central Park* – Relocating wilderness in Jonas Mekas' Diaries, Notes and Sketches**

Nuno Marques
(Mid Sweden University, Suécia)

-

Jonas Mekas, a central figure in North-American avant-garde cinema, took Thoreau's *Walden as the central* metaphor of his 1968 diary film *Diaries, Notes and Skteches*, latter known as *Walden*. This diarist film, structured in vignettes and adopting the aesthetics of home movies, relocates the retreat to nature into the urban setting of New York in the 60's. As I will argue, it questions the possibility of wilderness, a fundamental concept in first environmental movements, substituting it for New York's Central Park. Following Mekas wanderings through the city, the Park, and the encounters with his friends, this film is, therefore, a practice of inhabitation and relation with place. Accordingly, in my presentation I will argue that in the *Diaries* the city as whole takes the place of wilderness, more real, more tangible and with more possibilities of relation with the other and with nature, metaphorically represented in the vignettes of the Central Park, entitled *Walden*. Departing from this reading, and following Lynch, Glotfelty and Armbruster's argument on the imagination of place (2012) as an environmental function of the arts, I will present the narrative and filmic strategies of creation of place in Mekas's *Diaries* to discuss the modes of relation with the natural it proposes.

O espaço familiar enquanto paisagem cinematográfica

Né Barros
(UP, Portugal)

-

Com esta proposta, pretende-se problematizar a relação do cinema com o panorama abrangente da família, seja enquanto tema, seja enquanto espaço de produção, tendo como suporte empírico o trabalho desenvolvido no âmbito do festival de cinema Family Film Project, co-dirigido pelo autor da presente proposta. Assistimos atualmente a uma revolução profunda no modo de relacionamento com as tecnologias da imagem, só equiparável à popularização do vídeo durante a segunda metade do século XX, ou ao florescimento do cinema durante a primeira metade. Esta revolução afeta o modo como desenhamos as nossas narrativas vivenciais e sociais: é através das novas tecnologias digitais que, cada vez mais, construímos o nosso espelhamento, o nosso lugar, a nossa própria individualidade, seja através do que tornamos público, seja através do arquivo da intimidade. Do lado do consumo, assistimos à multiplicação exponencial dos ecrãs e das fontes mediáticas; do lado da produção, dá-se a multiplicação dos dispositivos de registo, de vigilância, de memória. Ambas as tendências suscitam desconfianças: fala-se hoje de banalização e frivolidade das imagens e fala-se também da ameaça de um sistema panótico generalizado. Mas a informação pode ser filtrada, e o sistema panótico pode oferecer toda uma nova jazida experiencial, inclusive no campo da arte. Na era panótica – que atinge o espaço familiar a partir de dentro – eis que surge uma oportunidade inédita para a estetização da experiência e da vida.

"Story Comes First": novos paradigmas e processos na produção do documentário interativo no National Film Board do Canadá

Patrícia Nogueira
(UT Austin, Portugal)

-

O documentário interativo apresenta alterações significativas na produção, distribuição e fruição das obras, quer do ponto de vista dos criadores quer da parte do espectador. As obras que integram interatividade como uma componente da sua criação pressupõem uma atitude ativa da audiência não apenas na interpretação da obra, mas também no próprio processo de criação através da seleção de partes da narrativa, da ordem pela qual estas são visionadas e em alguns casos na contribuição com conteúdos para o corpo de trabalho da obra. Esta alteração de paradigma requer da parte dos criadores uma adaptação constante, tanto na integração de novos elementos na equipa como na conceptualização da obra. A produção do documentário interativo envolve uma teia complexa de relações entre elementos da equipa, diversas fases de produção e um posicionamento distinto em relação à forma, conteúdo e interação com a audiência. Através de uma permanência prolongada nos estúdios do National Film Board do Canadá foi possível observar, inquirir e identificar semelhanças e diferenças nos processos de produção, criação e distribuição dos documentários. No entanto, esta aproximação ao género ajudou a desvendar que no centro de todas as mudanças e desafios que o documentário interativo apresenta existe um denominador comum para todos os profissionais do estúdio, quer trabalhem no programa digital, em documentário linear ou no departamento de animação: "Story Comes First".

Filme interativo: exibicionismo tecnológico ou género narrativo

Francisco Merino
(UBI, Portugal)

-

O filme interativo – nos seus vários formatos e dispositivos – nunca deixou de suscitar um intenso debate entre aqueles que reconhecem nele o futuro das artes cinematográficas e os que o reduzem à categoria de mito ou ilusão. Tal como a generalidade dos conteúdos derivados de meios emergentes, o filme interativo também conheceu a sua fase nickelodeon. Porém, várias décadas após as primeiras experiências, permanece relutante em a abandonar e continua a funcionar mais como fenómeno de atrações ou exibicionismo tecnológico que como género ou modalidade de expressão autónoma. Se o web doc parece ter adquirido alguma solidez conceptual e até uma relativa maturidade nos seus processos de representação, o filme de ficção interativa não logrou ainda fixar num formato estável ou sequer num género as múltiplas modalidades de expressão que vem ensaiando. A nossa análise pretende inquirir a ontologia e a teleologia desta classe de filmes em permanente mutação e que não esconde o seu carácter híbrido. Tomaremos como objeto de estudo alguns filmes interativos produzidos nos últimos 5 anos e tentaremos perceber se este determinismo tecnológico é uma inevitabilidade – fruto da incompatibilidade entre a linearidade discursiva do texto fílmico e a interatividade do texto performativo – ou, pelo contrário, se estas obras se encontram no âmago de um formato ainda embrionário, que exige estruturas e processos de narração que contornem as molduras teóricas da narratologia tradicional.

O contemporâneo, suas técnicas e relações: da intenção do artista à participação do espectador

Fernanda de Oliveira Gomes
(UFRJ, Brasil)

-

Este trabalho se destina a uma investigação de como as ações, os corpos e as imagens contemporâneas são constituídas no cenário das tecnologias digitais, principalmente em obras artísticas que buscam estimular o ato performático no espaço de recepção. Phillipe Dubois (2004, 37) levanta como questão fundamental do processo artístico a inscrição do sujeito na imagem, ou seja, a dimensão do humano no artístico. O que nos leva a questionar como acontece essa inscrição em instalações interativas. O artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, por exemplo, realiza instalações interativas em espaços públicos que convocam uma participação coletiva em grande escala, muitas vezes através de projeções das imagens dos participantes performando em tempo real. Porém, o artista se ausenta e coloca em seu lugar o espectador, que ao se inscrever na obra, exibe suas imagens e composições possíveis. As obras em situação fazem com que a atenção não se fixe no objeto em si, mas em sua própria situação, permitindo que o espectador veja mais diretamente remetido à sua própria atividade perceptiva. Ao mobilizar o corpo inteiro na compreensão da imagem, as instalações se tornam o lugar em que conceito e percepto podem ser pensados e experimentados de múltiplas maneiras.

F5

Lugares do amador no cinema brasileiro

Lila Foster
(USP Brasil)

-

Buscaremos, na presente comunicação, compor um breve panorama do estatuto do amador no Brasil tomando como ponto de partida a discussão conceitual do teórico e historiador Roger Odin no texto «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion» (Communications, v.68. Paris: 1999, 47-89). Para Odin, o primeiro passo para a definição do amador é separar o uso do termo como um mero qualitativo – malfeito, precário ou feito com amor – da sua caracterização como uma prática artística e cultural. O autor partirá, portanto, de diversos espaços institucionais e sociais para compreender os posicionamentos enunciativos de seus atores, estabelecendo assim três lugares da prática amadora: o espaço familiar, o espaço dos clubes amadores e o espaço do cinema independente/experimental. Utilizando as categorias e os espaços sociais da prática amadora ali estabelecidas, pretendemos problematizar o efeito dos contextos nacionais e históricos na definição do estatuto do amador. No caso brasileiro, será de fundamental importância pensarmos a incipiência do cinema profissional e como o desejo constante de industrialização, que atravessa todos os momentos da história brasileira, estabelece novas feições ao cinema amador brasileiro. Recorrendo a diversas fontes – colunas de cinema amador, anúncios publicitários, filmes – vamos mapear certos usos do termo amador e de que maneira eles refletem questões amplas que marcam a história do cinema brasileiro.

O que aprendemos com a TRAÇA, a primeira mostra de filmes de arquivos familiares de Lisboa?

Maria Ganem Müller
(FBAUL, Portugal)

-

A partir da experiência da TRAÇA, mostra de filmes de arquivos familiares, cuja primeira edição ocorreu em outubro de 2015 em Lisboa, abordaremos a manipulação e a montagem nos filmes de arquivo de família. Nesta 1ª mostra, as organizadoras Fátima Tomé e Inês Sapeta Dias convidaram oito cineastas a criarem obras utilizando parte das imagens da coleção do Arquivo Municipal de Lisboa. Ao todo, a Videoteca que integra o Arquivo Municipal acumulou, ao longo dos últimos 11 anos, 30 horas de imagens de origem incerta. São filmes privados, registos de ambientes familiares, que retratam e acompanham momentos considerados importantes pelos que filmaram. Os arquivos originais estão em película (16mm, 9mm,8mm e super8mm) e ao serem aos poucos digitalizados e catalogados deram vida à Traça, sendo pela primeira vez exibidos no grande ecrã. Esta comunicação pretende jogar luz sobre as diferentes formas de montagem e de manipulação destes arquivos de família nas obras criadas para a mostra pelos cineastas Catarina Alves, Edgar Pêra, Susana Nobre, Margarida Cardoso, Jorge Cramez, José Filipe Costa, Margarida Leitão e Tânia Dinis. Levaremos em conta o glossário criado para o catálogo do festival onde textos dos teóricos Patricia Zimmermann, Paolo Simoni, e Roger Odin ajudam a definir os seguintes verbetes: Amador, Apropriação, Arquivos, Brutos, Caseiro, Comentário, Família, Imaginário e Memórias.

The digital masquerade of colored archives: authenticity and nostalgia in *Warsaw Uprising*

Małgorzata Szubartowska
(U. Warsaw, Polónia)

-

Focusing on the analysis of *Warsaw Uprising* (2012) by J. Komasa – a Polish non-fiction drama montaged out of digitally colorized archival footage taken in 1944, the paper addresses the issues of aesthetic code in historical representation, of the performative aspect of visual practices of memory and of how the 'familiar' is commonly is equated with the 'real'. The author aims to interpret the formal aspects of the movie, along with the discourse surrounding it, as a manifestation of the desire to overcome the conventionality of the visual medium and, consequently, to be able to experience the represented past as more authentic and palpable by means of playing "dress-up". The intersection of painting and film seems to make the presence of the intermediary even more visible, subject to play and arbitrary modification. The past, represented in black-and-white shots colored with digital paints, becomes re-imagined, proving it exists only as a phantasm never to be reached and yet experienced, which asks for a redefinition of the notion of authenticity in relation to cultural memory and historiophoty. The paper combines media and memory studies with psychoanalytical and phenomenological theories in order to draw an adequate anthropological background for the observed practices and offer more general conclusions about the recent tendencies in the conceptualization of the past in popular culture.

Home videos, film,and cultural studies: a case-study of Juan Belmonte's domestic film archive and its connections to the universe of stadom

Silvia Caramella
(University of Sunderland, Reino Unido)

Steve Cannon
(University of Sunderland, Reino Unido)

-

This paper aims to introduce recent research on the unedited and unpublished private film archive of Juan Belmonte García (Sevilla 1892 – Utrera 1963), the greatest matador in modern bullfighting history, conducted by the CRMCS-University of Sunderland in cooperation with the Filmoteca de Andalucía and Belmonte's heirs. Belmonte, a unique figure in the bullfighting panorama, has not only had a huge cultural impact in the Spanish intellectual world, but has also featured on the cover of prestigious American magazine Time (1925) and has been immortalised by Nobel Prize Ernest Hemingway in Death in the afternoon (1932). The cataloguing and the analysis of the videos which compose part of Belmonte's 'home movie' archive, reveal interesting links between the private dimension of a special star of tauromachy, his personal and public intellectual environment, and unexpected revelations on his relationships with film stars. The paper will explore the complex ways in which star image and domestic everyday reality combine and interact in this unique form of filmic representation.

G

7 maio
9h30 — 11h15

O Jornal de Atualidades *Kuxa Kanema*: Um discurso institucionalizado?

Sílvia Vieira
(UAlg, Portugal)

-

Uma das primeiras medidas tomadas pelo primeiro presidente da República Popular de Moçambique, Samora Machel, foi criar em 1976 o Instituto Nacional de Cinema (INC). Podemos afirmar que, desde o nascimento do país, os seus líderes perceberam que o cinema seria o meio de comunicação ideal para promover a unificação do país e divulgar os valores socialistas da FRELIMO. Os objetivos desta apresentação são analisar e contextualizar a primeira e segunda séries dos jornais de atualidades *Kuxa Kanema*, assim como refletir acerca das estratégias políticas inerentes à sua produção. A análise das imagens permitirá revelar a dupla relação entre cinema e criação e cinema e política.

Cinemas em Português: o protagonismo cénico da direção de arte

Nívea Faria de Souza
(UERJ, Brasil)

-

Este trabalho pretende destacar a importância da caracterização cênica como recurso da narrativa visual usado na criação da arte cinematográfica e sua interferência em toda a *mise-en-scène*, incidindo não apenas em como a imagem será vista, mas principalmente na proposta cênica dos artista envolvidos, a interlocução das técnicas artísticas cinematográficas, a fotografia, o figurino, a direção de arte, a cenografia como complementação direta da proposta de direção cênica, ângulos e movimentos corporais. Para isso, pretende-se analisar a atmosfera criada por João Botelho em *Os Maias* (2014). Este diretor leva a linguagem cênica teatral ao cinema, em jogos de luzes e na produção de imagem específicas, favorece e coloca em evidência o trabalho da criação de arte, não apenas reforçando a construção estética escolhida, mas a própria escolha estética.

G1

A chegada do cinema em Moçambique: outras observações

Jorge Luiz Cruz
(UERJ, Brasil)

-

Alguns aspectos da chegada do cinema em Moçambique ainda carecem de estudos. Neste trabalho, discutimos as participações do engenheiro português José Onofre, que foi o responsável pela primeira sala de exibição de filmes na capital, então Lourenço Marques. Também se destacaram entre as primeiras iniciativas de exibição, o bracarense Manuel Augusto Rodrigues (1870-1944) e o português de Pardelhas, Thomáz Vieira (1878-1974), proprietário de uma das primeiras empresas de cinema ambulante de Moçambique e, com esta iniciativa, atravessou todo o país exibindo filmes portugueses e estrangeiros entre os anos 1930 e 1040; destacamos, entre os realizadores, os também produtores, António de Melo Pereira e Antonio Jorge Courinha e Ramos, este fundou a Somar Filmes, em Moçambique, no ano de 1968.

Cinemas em Português: proposta metodológica

Leandro Mendonça
(UFF, Brasil)

-

A proposta de estudar imagens produzidas nos espaços das antigas colônias portuguesas e em outros onde se fala o português responde a dois incômodos. O primeiro deve-se a sensação de vazio, a imensa lacuna, ainda por preencher, com respeito a esses espaços com respeito aos estudos fílmicos. O segundo diz respeito a questão de necessidade de tratar a produção de alguns destes espaços dada a intensa afinidade existentes entre as culturas que falam português. Citamos aqui como exemplo as experiências audiovisuais da Guiné ou de São Tomé e Príncipe que, diferentemente de Portugal e Brasil, e também de Angola e Moçambique, praticamente não tem estudos que apareçam em encontros científicos, nem publicações acadêmicas. Na tentativa de responder a utilidade dos trabalhos neste âmbito propor-se a criação metodológica da categoria Cinemas em Português onde pretende-se tratar da aproximação entre expressões audiovisuais constituídas a partir de um patrimônio cultural comum, e de problemas culturais comuns tais como, a convivência de várias etnias e línguas ou compartilhamento de elementos de identidade cultural. Nesta direção o conceito de Cinemas em Português pode também realçar as profundas diferenças experimentadas por estas comunidades, até mesmo porque estes grupos não tem a mesma experiência com a língua portuguesa, ainda que a tenham adotado como língua oficial ou, em alguns casos, a tenham herdado.

Intermedialidade e Processos Mentais

Eduardo Condorcet
(U. Lusófona, Portugal)

-

By looking into hey points on the development and, we argue, common features in the thinking of Intermedia, we mean to explore the way several media have developed from 'amalgamation' to mind activity. While it may seem that Intermedia is a relative 'new' word (Higgins, 1966), (Kirby 1966) and (Morris, 2010) have argued that Walter Gropius already employed science and technology for artistic ends. Further in time the same could ascribed to *Deus Ex Machina* contraptions or indeed more recently to Eisenstein's early experiments. Erwin Piscator and Josef Svoboda are also examples of moving image incorporated into the theatre. Others, like Robert Whitman used projected film within performance-art installations and postmodern collage-like productions produced by theatre companies such as The Wooster Group, The Builders Association, and Forced Entertainment brought such work, well into 21st century (Giesekam, 2007), (Ulla-Britta Lagerroth et al, 1997), (Kattenbelt et al, 2006). Bolter and Grusin (1999) state that, intermedial relationships are formed through processes of medial refashioning, involving several stances of cross enunciation. Though some specification needs to be addressed, Intermediality is considered as a fundamental condition along the lines of Bakhtin's concept of dialogism and Julia Kristeva's theory of intertextuality (Rajewski, 2005) Barthes argues that relationality is at the heart of intertextuality Not a 'plaything', not a 'writer', the 'reader' 'transcribes' (Barthes. 1975) There seems to be a matter of joissance occurring in reading a text when the body follows its own ideas(Hayward, 2000) bodily 'incorporating' the workings of the mind . Edmond Jones (1945) suggests that an 'amalgamation' allows the 'synthesis of actuality and dream'. In explaining this, he remarks the editing of moving image sequences and the potential, for the representation of the mind's activity. We argue, in accord with Rajevski that Intermedia is determined by the medial constellation constituting a given media and that a form of reading/writing is performed in intermedia terms by the 'cues' given by the (once) author of the intermedia text. By challenging media (including stage and performance) with the cognitive procedures at hand, novel avenues will be procured.

Regresso ao *Quarto 666*: O cinema do tempo do digital

Marta Pinho Alves
(ESE/IPS, Portugal)

-

O cinema, tal como foi habitualmente definido, pelo menos na sua formulação dominante, existe agora em paralelo com diversas outras modalidades. Este não mais depende da película e dos seus equipamentos próprios, é distribuído e visto em plataformas e espaços diversos e requer posturas que se distanciam da atitude convencional associada à sala escura. Mais intervenientes participam na sua construção e difusão e novas tipologias estéticas e narrativas são identificadas nos objetos que daí resultam. A reestruturação desta forma de expressão e de todos os seus elementos convencionais tem suscitado um amplo questionamento entre os seus teóricos e aqueles que têm contribuído para todas as etapas da sua construção e apresentação, acerca do que pode ser hoje entendido como pertencente ao território do cinema. O presente artigo propõe-se analisar os escritos recentes que têm sido dedicados a este tema, procurando identificar os seus principais argumentos e posições.

O apelo da ficção

Catarina Moura
(UBI, Portugal)

-

As últimas décadas têm testemunhado o desenvolvimento de uma consciência generalizada do processo de ficcionalização da realidade levado a cabo pela cultura tecno-mediada. Embora presentificada nos diversos suportes que determinam a nossa experiência, a imagem é sempre ausência, um espace du dehors (Blanchot) que nos fala de um mundo que assumimos como nosso porque, apesar da distância, nos é repetidamente mostrado como tal. De tal modo que, pouco a pouco, a realidade nos parece apenas uma continuação do que vimos em fotografias, na televisão, no cinema ou na Internet. O fluxo incessante de imagens que caracteriza a nossa vivência quotidiana desensina o olho da sua ancestral missão de contemplar as coisas do mundo, substituindo-as por intermináveis simulacros que, cada vez mais, parecem oferecer-nos uma experiência muito mais rica do que qualquer outra que pudéssemos ter em presença, graças, por exemplo, à multiplicidade de perspectivas com que qualquer lugar ou acontecimento nos é mostrado pelos dispositivos técnicos, instituindo as indústrias culturais como laboratórios de produção da experiência social. A rentabilidade ideológica das imagens emerge da sua avassaladora ubiquidade e do trabalho que exercem no embelezamento integral da vida através da contínua satisfação do olhar. Como compreender, então, este apelo da ficção que parece absorver o ser humano para o interior da dimensão que Jean-Paul Sartre chamou imaginário? Como entender que estejamos dispostos a substituir, sem resistência, a realidade pelo seu simulacro?

Narrativas digitais: contributos para uma análise crítica e práticas criativas

José da Silva Ribeiro
(U. Aberta, Portugal)

-

Contar história é uma prática antiga, de todos os tempos. Constata-se porém seu desenvolvimento e proliferação em novas atividades humanas sociais e políticas nomeadamente nos domínios da gestão, marketing, administração, comunicação institucional e educação. O desenvolvimento das tecnologias digitais contribuiu decididamente para a proliferação e uso das narrativas, storytelling, narrativas digitais. Interrogamo-nos sobre que valores e mecanismos de poder estão subjacentes a estás práticas, que abordagem analítica, crítica e criativa do storytelling, que metodologias de pesquisa estão a ser desenvolvidos no âmbito da abordagem do storytelling.

Retratos da dor, arquivos de resistência no documentário brasileiro

Glaura Siqueira Cardoso Vale
(UFMG, Brasil)

-

A partir das indagações de Susan Sontag em Diante da dor dos outros – "podes olhar para isso?"–, quando expõe criticamente o "prazer de estremecer" gerado pela iconografia do sofrimento, este trabalho pretende investigar, no documentário brasileiro, como as imagens da violência são trazidas à cena submetidas a um olhar crítico. Para tanto, pretende-se apontar e discutir como as escolhas de abordagem e de montagem – basicamente no manuseio de fotografias –, ao dar a ver a dilaceração física e/ou moral, problematizando e reinserindo essas imagens no mundo, transformam os arquivos da violência em arquivos de resistência. Ao lidar reflexivamente com essas imagens, lançando mão, em muitos casos, da forma ensaística, alguns documentários procuram escapar desse voyeurismo criticado por Sontag, exigindo do espectador "uma ética do olhar", conforme César Guimarães salienta. Através do recorte, da repetição, da ampliação, da fala sobreposta à imagem, a hipótese é de que tais gestos promovem uma ressignificação desses "retratos da dor", desnaturalizam o olhar acostumado a uma violência espetacular e exibem nossa fragilidade perante as instituições de poder, como a Prisão, por exemplo. Atentando para o fato de que nada está garantido e

de que a imagem é apenas mais um indício dessa fragilidade a qual somos submetidos, os filmes subvertem a lógica da iconografia do horror ("é possível olhar para esta imagem?") nos perguntando: "é possível conviver com esta imagem?". O *corpus* está circunscrito a duas produções brasileiras: *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), sobre a luta campesina e a família de João Pedro Teixeira; e *Retratos de Identificação* (Anita Leandro, 2014), com personagens que experienciaram a tortura durante a ditadura militar no Brasil.

Branco sai, Preto fica: ***mise en abîme*** **de um programa para o cinema periférico**

Vitor Tomaz Zan
(U. Paris 3, França)

-

Adirley Queirós é um cineasta pioneiro no que diz respeito à emergência de um novo cinema da periferia no cenário da produção brasileira recente. Embora a diversidade formal seja uma de suas características marcantes, alguns elementos que perpassam seus filmes permitem entrever os contornos de uma obra que se anuncia de grande fôlego: é o caso do tom satírico; do estilo híbrido; da preocupação historiográfica; da abertura à improvisação, solicitando participação ativa dos a(u)tores; e da tematização da periferia, mais especificamente da Ceilândia, em uma tentativa de deflagrar potências cinematográficas especificamente periféricas. A esses traços distintivos vem se somar uma dimensão autoreflexiva, para a qual esta comunicação pretende atentar. Na obra de Adirley Queirós, a elaboração de territórios cinematográficos da periferia passa pela posta em cena de mecanismos e gestos que espelham os da própria feitura dos filmes, não tanto pela auto-*mise-en-scène* ou pela evidenciação do ato de filmar, mas, por exemplo, pela produção e manipulação, em cena, de blocos de som (*rap, jingle*, bomba sonora) e imagem (desenhos, fotografias, *flyers*), ou pela busca e análise de arquivos visuais por parte de personagens.

Memória e deslocamento no documentário brasileiro: *Aboio* e *Descaminhos*

Gustavo Souza da Silva
(UNIP, Brasil)

-

O documentário *Aboio* (Marília Rocha, 2005) busca nas memórias de vaqueiros dos estados brasileiros de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco relatos sobre a prática de aboiar (levar de um lugar a outro uma certa quantidade de gado, entoando cantigas, versos ou um canto improvisado), algo que vem se tornando cada vez mais raro. Já *Descaminhos* (Marília Rocha et. al., 2009) passa por diversas cidades do interior de Minas Gerais que, no passado, eram atendidas pela linha de trem hoje desativada. São dois documentários que se voltam para a memória de experiências em que a questão do deslocamento é central e que indicam a necessidade de se debater a construção de uma possível memória do deslocamento no documentário brasileiro. Para tanto, centraremos as atenções no modo como *Aboio* e *Descaminhos* articulam imagem e som para criar tal memória. A análise se servirá, portanto, desse material fílmico que aponta para a seguinte hipótese: o alicerce da memória do deslocamento nesses documentários é a relação que ambos estabelecem com o trabalho, presente nos depoimentos (*Descaminhos*) e nas imagens (*Aboio*). Para desenvolver esta ideia, a análise responderá às seguintes questões: como o documentário aborda a experiência de se deslocar? Que relações são possíveis estabelecer entre o tema e os personagens? Aposta-se, assim, que a reposta a essas perguntas possibilitará a continuidade da discussão sobre uma memória do deslocamento no documentário brasileiro.

O documentário brasileiro contemporâneo na ótica dos festivais

Ana Rosa Marques Araújo Teixeira
(UFB, Brasil)

-

Desde os anos 2000 o documentário brasileiro vem vivendo um período de grande produtividade e criatividade comprovado pelo aumento do número de obras e diversidade de abordagens, olhares e estilos. A reflexão teórica e crítica, a partir de então, busca apontar e analisar as principais tendências dessa produção, identificando continuidades e rupturas com momentos anteriores da história do gênero. A maior parte das análises que se empenha em desenhar um panorama foca na primeira década dos anos 2000, período que convencionou-se chamar de "primavera do documentário". Nosso objetivo aqui é dar continuidade a esses estudos sobre a produção independente brasileira a partir de 2010, observando o desenvolvimento das vertentes identificadas na década anterior e discutindo obras que se destacaram. A partir dos filmes selecionados para as mostras competitivas de três dos principais festivais de documentário no país (Forumdoc, Cachoeiradoc e É Tudo Verdade), apontaremos os principais aspectos estéticos, discursivos e políticos da produção nessa meia década, mas também abordaremos as particularidades e singularidades de algumas dessas obras. Nossa proposta justifica-se não apenas por seu intuito em discutir o amadurecimento da produção contemporânea, mas ao fazê-lo investiga os critérios estéticos e a política de seleção (e de exclusão) dos festivais, espaços fundamentais de difusão e reflexão sobre o documentário brasileiro.

Antonioni: moderno e contemporâneo

Carlos Melo Ferreira
(ESAP, Portugal)

-

Michelangelo Antonioni (1912-2007) foi um cineasta das mulheres e dos sentimentos durante os anos 50, em que trabalhou nomeadamente com Lucia Bosé, um cineasta da rarefacção da narrativa e do impasse do par sentimental depois de *O Grito* (1958) durante os anos 60, em que trabalhou com Monica Vitti (*Aventura*, 1960, *A Noite*, 1961, *O Eclipse*, 1962, O *Deserto Vermelho*, 1964), um cineasta da dissolução da individualidade na inquisição da verdade a partir de *História de um Fotógrafo* (1966) nos 70 e 80, com destaque para *Deserto de Almas* (1970), *Profissão: Repórter* (1975) e *Identificação de uma Mulher* (1982), sem prejuízo de uma relevante e mal conhecida incursão pelo documentário, *Chung Kuo – Cina* (1973), e de um trabalho experimental sobre os novos suportes e a cor empreendido em O *Mistério de Oberwald* (1980). Uma das questões mais importantes que ele trabalha nos seus filmes é a da arquitectura, como vem sendo reconhecido por vários autores e a exposição que lhe dedicou este ano de 2015 a Cinémathèque française confirma. Ligada com ela, mas excedendo-a, perfila-se uma outra questão: Michelangelo Antonioni, que foi um importante cineasta moderno e contemporâneo nos anos 60, continua a ser, nos nossos dias, um moderno e contemporâneo no cinema, o que se tratará de demonstrar.

A morte em movimento: poética de Yevgeni Bauer

José Bértolo
(CEC-UL, Portugal)

-

Depois de ter assistido a uma das primeiras projecções de filmes dos Lumière, Máximo Gorki identificou o cinema como um "reino de sombras" irremediavelmente em défice para com a realidade física. Porém, a qualidade "para-real" das imagens cinematográficas que o escritor russo repudiava foi justamente aquilo que a linha de cinema encabeçada por Méliès trabalhou ainda desde o século XIX. Se a narrativa histórica instituída nos diz que esta estética lunar (da magia e da morte, das sombras, de espectros e demónios) atingiu o seu primeiro ponto culminante com o expressionismo alemão na década de 1920, talvez seja proveitoso atentar no cinema de Yevgeni Bauer – entre 1913 e 1917, data da sua morte – para encontrar um outro momento, porventura inaugural na história do cinema, em que uma estética das sombras e da morte foi perfeitamente delineada e exercida num paradigma de cinema plenamente narrativo. A partir de *Daydreams* (1915), *After Death* (1915) e *The Dying Swan* (1917), proponho identificar alguns elementos-chave da estética do cinema de Bauer, situando-a historicamente no diálogo implícito com o decadentismo finissecular e com o cinema das divas italiano, mas também no distanciamento do cinema naturalista nórdico, e caracterizando-a como uma poética da interface – entre vida e morte, matéria e fantasma –, com um aproveitamento particular da ontologia deficitária das imagens de cinema assinalada por Gorki.

Brian de Palma: pós-modernidade e psicanálise

Fabio Diaz Camarneiro
(USP, Brasil)

-

Ao longo de sua carreira, Brian de Palma tem trabalhado o *pastiche*, considerado por Fredric Jameson como um dos elementos centrais da estética pós-moderna. Em vários de seus filmes, De Palma cita a obra de Alfred Hitchcock: *Rear Window, Vertigo* e *Psycho*, principalmente. Em *Blow Out*, De Palma recupera a ideia do trauma (*Vertigo*) e da reconstrução narrativa de um assassinato (*Rear Window*, bem como *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni). Porém, as cenas mais marcantes do longa de 1981 são marcadas pela repetição de um corte, no início e no final do filme: de uma mulher nua a gritar, prestes a ser golpeada em um chuveiro – filme dentro do filme – para a sala de edição. Filme dentro do filme, filme a citar outro filme: construção *en abîme*, típica do pós-moderno. Encenação da morte sobre (o som de) outra morte. Cena atrás da cena – uma, dentro do território simbólico do filme; outra, na esfera do "real" (Lacan). Em *Body Double*, De Palma insiste em encenar imagens que "deslizam" sobre outras imagens (Daney). Novamente, o trauma e sua repetição. Há um certo despojamento da linguagem cinematográfica (aqui tomada na esfera do "simbólico", conforme Lacan), uma certa busca pelo "real", aquilo que não se inscreve na linguagem, mas que se deixa transparecer, seja no filme pornográfico ou no ato de espiar por portas entreabertas, não para descobrir a solução de algum mistério (Daney), mas para retornar ao trauma – e assim sucessivamente.

O Caráter Anti-Ilusório do Cinema de Pedro Costa

Nélson Araújo
(ESAP, Portugal)

-

O cinema português contemporâneo é fértil em exemplos de aproximação ao real, encontrando neste jogo artístico uma forma de injetar verdade à ficção. Pedro Costa tem construído a sua obra numa consciência do cinema enquanto arte ressonante da realidade, assumindo a partir de um jogo de luzes e sombras uma natureza politica para o ato de filmar. Propomos, nesta comunicação, a sinalização da liquidação do caráter ilusório no cinema de Pedro Costa bem como as implicações metodológicas para chegar aquele resultado.

G5

"Papai lhe enviou um vídeo": reflexões sobre a prática contemporânea do cinema doméstico

Beatriz Rodovalho
(U. Sorbonne Nouvelle Paris 3, França)

-

Esta comunicação propõe realizar uma análise da produção de filmes de família na contemporaneidade. A partir de vídeos domésticos oriundos de coleções particulares, pretende-se examinar essa prática amadora desde os anos 1980. Ainda são feitos "filmes de família"? Onde estão eles entre a memória da família e a memória dos discos rígidos? Seriam as fitas VHS os novos fósseis da história particular do século XX? À medida que a instituição familiar se transforma, como se transformam as imagens de família e a imagem que a família constrói de si mesma? Da popularização das câmeras de vídeo à dos telefones celulares, examinaremos as rupturas e as continuidades no registro visual familiar ao longo das últimas décadas tanto como prática cinematográfica quanto social. Refletiremos também sobre a renegociação da experiência íntima na era das redes sociais. Como se redefine o gesto fílmico que se debruça sobre a família quando as paredes do lar são estendidas aos murais do Facebook? Estudaremos como os vídeos domésticos se desmaterializam e se fragmentam entre as telas individuais de cada membro da família e como eles migram da esfera privada ao espaço público e virtual de plataformas como Youtube, Facebook, Instagram, WhatsApp e Snapchat. Como as imagens que nelas circulam constroem e mediam a experiência familiar em sua configuração contemporânea? Por outro lado, questionaremos igualmente o "mal de arquivo de família" que tomou o cinema de retomada desde os anos 1980.

Não olhe o passarinho: sobre o uso de vídeos amadores na imprensa

Leandro Pimentel
(UFRJ, Brasil)

-

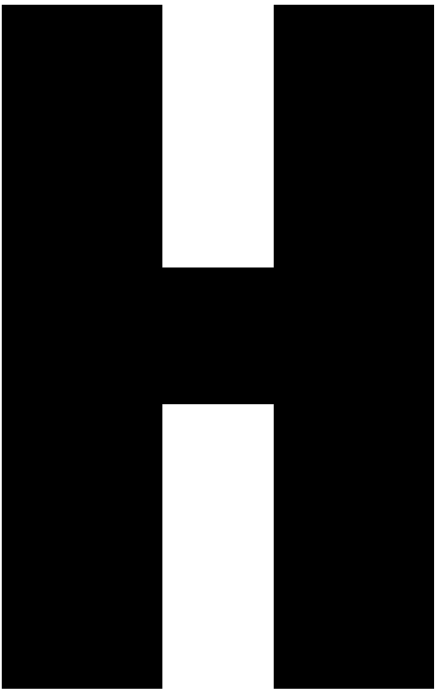
Nos últimos anos há um crescimento da demanda por vídeos de amadores pela imprensa em plataforma digitais e alguns veículos passam a ter seções exclusivas para a publicação dessas imagens. Por meio da análise do uso de vídeos amadores por um jornal diário de grande circulação, procuramos investigar quais seriam os principais fatores que estimularam o aumento dessa demanda e o que parece se esperar de retorno com a publicação dessas imagens. Ao propagar esse espaço, o veículo procura dirigir a atenção do leitor-produtor para certos motivos que seriam de interesse do jornal, a fim de produzir um "conteúdo" que "tenha caráter noticioso ou artístico, nunca opinativo". Percebe-se o ímpeto de esvaziamento do caráter subjetivo presente nas imagens, o que poderia se evidenciar por algum tipo de explicitação da participação do leitor-produtor na cena. Aquilo que parece ser um dos elementos mais potentes na produção dos cinegrafistas e fotógrafos amadores, a sugestão de sua presença como testemunha do acontecimento, parece ser evitada por meio da escolha de imagens onde não há a explicitação do retorno do olhar do outro. Porém, apesar da tentativa de preservação de um controle sobre essa produção é possível perceber elementos que escapam dos limites e das regras estabelecidas.

Entre o doméstico e o público: a propósito dos filmes de uma família

Sofia Sampaio
(CRIA, Portugal)

-

Esta comunicação parte da análise de uma coleção de filmes de família depositados no ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), relativos às décadas de 1960 e 1970, para discutir criticamente duas ideias associadas a este género: a sua delimitação a uma esfera doméstica e a sua vocação para contar histórias alternativas e não-oficiais. O que esta coleção sugere é, pelo contrário, uma complementaridade entre as esferas doméstica e pública, entre filmes 'oficiais' e 'não-oficiais'. Não só nos deparamos com as habituais imagens de crianças e reuniões familiares em ambiente doméstico, como também com imagens relacionadas com a profissão do cameraman (o pai desta família), tais como uma visita ao estaleiro de uma obra, que suscitam comparações com os filmes industriais da altura. Argumentar-se-á que, para além das práticas de produção destes filmes (onde e quando foram filmados, e por quem), há que ter em conta as suas práticas de exibição (onde e quando eram mostrados, e para quem). Uma metodologia que contemple a análise destes filmes como uma série (e não isoladamente), bem como a realização de entrevistas aos membros da família, poderá conduzir-nos a um entendimento destes filmes como práticas sociais ainda ativas, e não apenas vestígios de um tempo passado irrecuperável.



7 maio
11h30 — 13h15

Videodança, dança e autoria: apontamentos para um debate

Beatriz Cerbino
(UFF, Brasil)

-

Esta comunicação tem o propósito de observar as relações construídas entre cinema e dança, com especial atenção para o corpo em movimento, e assim entender as transformações ali propostas. Mudanças que reverberam não apenas na maneira de usar a câmara, mas também no modo de apropriação e apresentação do corpo. Não se trata, certamente, de realizar um levantamento historiográfico desta relação, que vem ocorrendo desde fins do século XIX a partir dos experimentos dos irmãos Lumière e de Thomas Edison, mas sim entender como o trânsito entre palco e tela é capaz de criar novas propostas artísticas para a apresentação e fruição do corpo em movimento. Em especial a partir das obras de videodança em que a própria fisicalidade do corpo é redimensionada e sua relação com o espaço e o tempo reformuladas a fim de criar outro poética do movimento dançado na tela. No Brasil são muitos os criadores atualmente que se dedicam à produção de videodança, produzindo obras em que a noção de autoria é também colocada em questão, já que muitas vezes a função de coreógrafo, bailarino e diretor é debatida. O que se pretende é apresentar uma leitura de como aspectos do cinema são apropriados na dança e na videodança, criando um corpo que mais do que seus aspectos físicos coloca em cena a própria ideia de corpo expandido.

***Vendaval maravilhoso*: as coproduções luso-brasileiras no espaço ibero-americano**

Helyenay Araújo
(UERJ, Brasil)

-

Vendaval Maravilhoso (1949, Leitão de Barros), um filme luso-brasileiro sobre a vida do poeta Castro Alves, teve atribulada filmagem e tornou-se um fracasso de bilheteria nos dois países, significando o fim de um velho projeto de constituição de um espaço cinematográfico luso-brasileiro. Desde 1998, o IBERMEDIA atua como um dos maiores programas de cooperação cinematográfica internacional, sendo integrado por 19 países. Com apenas dois destes de língua portuguesa, essa condição minoritária curiosamente tem aproximado os dois países nos projetos de coprodução: 23 das 34 coproduções majoritárias portuguesas tem o Brasil como parceiro e 13 dos 52 projetos brasileiros tem Portugal como coprodutor. O objetivo da presente proposta é analisar e refletir sobre as participações luso-brasileiras no Programa IBERMEDIA, tentando esboçar uma tipologia de coproduções a partir desse *corpus*. Nosso propósito é também traçar uma arqueologia do conceito de coprodução e da sua evolução ao longo da história do cinema, em particular nas relações entre Portugal e Brasil.

Ficção e rastros documentais: paisagens cotidianas no cinema português contemporâneo

Daniela Zanetti
(UFES, Brasil)

-

O artigo traz uma reflexão sobre modos de representação de espaços e territórios culturais no cinema a partir de uma análise que seja capaz de identificar dimensões documentais em narrativas audiovisuais de ficção – ou que mesclem documentário e ficção –, tendo como *corpus* a obra do cineasta português Miguel Gomes, em especial seus filmes *As mil e uma noites* (2015), *Tabu* (2012) e *Aquele querido mês de agosto* (2008). Para tanto, desenvolve-se uma metodologia de análise fílmica (Gaudreault; Jost, 2009) que articule a representação no cinema (Stam; Shohat, 2006) aos conceitos de cotidiano (Certeau, 2013) e espaço e território (Santos, 2011; Harvey, 2005). As diferentes formas de elaboração de um discurso sobre um determinado contexto territorial – uma cidade, um país, etc. – em obras audiovisuais pressupõe que o espaço diegético criado não se resume a apenas uma "ambientação" adequada à narrativa, mas envolve, sobretudo, uma compreensão da relação estabelecida entre personagens (ou atores sociais, no caso dos documentários) e territórios, acrescentando-se ainda outro elemento: o cotidiano. A compreensão do cotidiano implica num interesse nas questões que perpassam a vida diária das pessoas, questões mais rotineiras, e os significados que as pessoas vão construindo, nos seus hábitos, nos rituais diários (Certeau, 2013), e o cinema tem trazido o cotidiano para o centro das narrativas, tornando-se o próprio lugar do discurso.

Sobre cinema e periferias – um panorama da produção audiovisual da Baixada Fluminense, periferia urbana do Rio de Janeiro

Liliane Leroux
(UERJ, Brasil)

Tadeu Lima
(UERJ, Brasil)

-

A representação das periferias no cinema brasileiro não é novidade. Desde o Cinema Novo, pelo menos, tem sido larga a tradição de filmes que retratam os espaços segregados da cidade sob o olhar "de fora" de cineastas das classes sociais mais favorecidas. A partir dos anos 2000, com a difusão de uma tecnologia da imagem mais acessível, de políticas de cultura mais capilares e movimentos de democratização dos meios de comunicação, moradores das periferias e favelas se apropriam da linguagem audiovisual e assumem o posto narrativo, modificando as relações até então estabelecidas entre o cinema e a pobreza. Com base neste pano de fundo, o presente trabalho traça um panorama da produção audiovisual da Baixada Fluminense – periferia do estado do Rio de Janeiro. Ocupada por migrantes nordestinos atraídos por oportunidades de trabalho no emergente Sudeste brasileiro dos anos 1950 e 1960, a região tem sido estigmatizada pela mídia como território de violência no pior estilo mondo cane, primeiramente, devido ao lendário político Tenório Cavalcanti – *O Homem da Capa Preta* – e sua metralhadora, "Lurdinha". Ensombrada pelos encantos da "cidade maravilhosa" vizinha, a Baixada Fluminense tem sido visualmente representada através imagens de enchentes, lixo e violência. Na contramão dessa tendência, uma nova cena emerge na Baixada dos anos 2000: uma juventude que percebe a região como decididamente cinematográfica e dá origem ao que foi uma vez denominado de "Novo Cinema da Baixada".

Ensaio audiovisual: pensar criticamente por dentro das imagens

Carlos Natálio
(UNL, Portugal)

-

Com base em alguns exemplos de ensaios audiovisuais digitais de críticos/artistas como Jean-Luc Godard, Kevin B. Lee, Adrian Martin, Jonathan Rosenbaum e Catherine Grant, o que esta comunicação pretende é identificar a recorrência de alguns gestos formais e intencionais na criação destes objectos. O esboço de uma futura tipologia tem como propósito o de criar uma distância analítica face àqueles, que possibilite a sedimentação de uma linguagem ensaística com o uso de imagens e sons. Este esforço contextualiza-se num quadro de imanência mediática e do audiovisual, na crescente tarefa iluminista de anotação, arquivo e manipulação desta matéria-prima que herdámos do cinema e que, em prolongamento do vasto processo da expansão e fragmentação do dispositivo cinematográfico, se afirma hoje como prática maioritária de expressão do indivíduo. Nesta tarefa não será esquecida, no interior do que seria a formação de uma crítica imanente das imagens em movimento, a posição do "entre arte e ciência" do formato ensaístico (Adorno), mas também o "dilema" encerrado pela própria dinâmica dos ensaios audiovisuais. Esta coloca o seu autor entre a proximidade háptica e editorial face às imagens, enquanto necessita de encontrar (ou reformular) a concepção de crítica como discurso feito a partir de um "fora", isto é, de um distanciamento face ao objecto (Blanchot).

***Rose Hobart* e a pré-história do ensaio audiovisual digital**

Luís Mendonça
(UNL, Portugal)

-

O *boom* dos ensaios audiovisuais digitais não nos deve levar a acreditar em gerações espontâneas ou na possibilidade de uma invenção sem passado. Pelo contrário, a "mania" de se pensar o cinema na sua própria matéria pode levar-nos ao distante ano de 1936 e a um dos títulos mais misteriosos – e influentes – do cinema *avant-garde* norte-americano: *Rose Hobart*. Trata-se de um dos poucos filmes realizados por Joseph Cornell que o próprio tornou público em vida e que chama a si vários dos seus fetiches: fetiche pela viagem, logo, fetiche pelo longínquo, logo, fetiche pelo cinema, logo, fetiche pela noite, logo, fetiche pela mulher. No rosto e gestos de uma actriz Cornell descobre "a narrativa que interessa" num jungle movie de segunda categoria chamado East of Borneo. Celebrizado sobretudo pelas suas *shadow boxes*, Cornell faz da remontagem dessa produção hollywoodesca motivo para revelar sem revelar todo um outro filme. Revela sem revelar porque, precisamente, encontra mistério e sedução – uma metafísica! – onde predominava a direcção de um enredo pedestre e pouco imaginativo. Cornell reformula criticamente um filme, propondo, na sua imanência, toda uma estética cinematográfica baseada naquilo que Béla Balázs denominou de gestologia. Aquele que será, porventura, o primeiro ensaio audiovisual ainda é o que mais longe leva a aventura de se descobrir o cinema num filme qualquer.

O *mash-up* integrado no ensaio audiovisual digital como construção de um espaço meta-cinematográfico

Ricardo Vieira Lisboa
(ESTC-IPL, Portugal)

-

Na prática do ensaio audiovisual digital vem-se sistematizando subcategorias específicas relacionadas com as técnicas de montagem utilizadas, entre elas o *mash-up* (que normalmente inclui o *super-cut*, o *remix* ou o *trailer mash-up*). Pretende-se apresentar uma definição concreta de uma nova forma de *mash-up* no ensaio audiovisual digital que nomeio como o *mash-up* integrado. O *mash-up* integrado concretiza-se na construção de um espaço de referências cinéfilas (tendencialmente populares) no qual personagens e universos icónicos podem co-existir, interagir e confrontar-se através de técnicas de montagem, mas, fundamentalmente, através da construção de sobreposição, máscaras e colagens digitais que traduzem digitalmente a *mise en page* da colagem em planos singulares onde confluem materiais fílmicos de origens diversas. Para isso pretendo explorar as origens do *mash-up* integrado a partir dos esquemas de apropriação e manipulação das imagens cinematográficas presentes em realizadores do vídeo como Jean-Luc Godard e Mark Rappaport – ou ainda anterior, no cinema letrista de Isidore Isou. Tomo como objectos de estudo de caso os trabalhos de António Maria da Silva – AMDS (nomeadamente o título *Hell's Club* onde uma miríade de personagens mainstream se encontram numa discoteca) e a *showreel* da empresa de efeitos especiais Gump, The Red Drum Getaway (onde os universos de Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick se fundem numa trip alucinada através de um portal transdimensional).

O "desktop documentary" de Kevin B. Lee

Tiago Baptista
(UCP, Portugal)

-

Desenvolvido por Kevin B. Lee, o "desktop documentary" ocupa um lugar de destaque nas práticas do ensaio audiovisual digital (Grant 2014; Álvarez López and Martin 2014). Em filmes como *Transformers: The Premake* (2014), que será objeto de uma análise detalhada desta comunicação, Lee utiliza o enquadramento para reproduzir o desktop do seu computador enquanto utiliza várias aplicações (processador de texto, *browser* de Internet, reprodutor de ficheiros de vídeo). Feito para ser distribuído e visto no contexto da Web 2.0, este filme funde espaço de representação e de visualização e, através de uma montagem performativa levada a cabo sob o olhar do espectador, faz da sua metodologia a sua forma (Lee 2014). O "desktop documentary" dá assim corpo ao conceito de "remediação" (Bolter and Grusin 2000), entendido não como um paradigma de transformação histórica dos média, mas sim como a negociação constante entre a imediacidade (*immediacy*) e a hiper-mediacidade (*hyper-mediacy*) que são constitutivas de cada medium. *Transformers* é, simultaneamente, não só uma janela transparente para o consumo passivo de imagens audiovisuais, mas também um interface opaco que permite a crítica dos modos de produção e circulação dessas mesmas imagens. O "desktop documentary" ilustra, assim, a interpenetração que existe entre crítica e consumo na cultura audiovisual contemporânea, ao mesmo tempo que expõe a posição ambígua que algumas práticas do ensaio audiovisual digital mantêm em relação a esta questão.

O fato completo ou à procura de Alberto: proposta de análise do documentário ficcional de Inês de Medeiros

Ana Catarina Pereira
(UBI, Portugal)

-

Em *O fato completo ou à procura de Alberto* (2002), Inês de Medeiros realiza uma nova incursão num género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, João Canijo, Miguel Gomes e Miguel Gonçalves Mendes. Numa definição genérica, diríamos que se trata de um filme dentro do filme, enquanto objecto que questiona as dúbias fronteiras entre a ficção e o documentário. O mote foi atribuído pelo processo de castings para a curta-metragem que inicialmente tinha pensado criar, em torno de um jovem, Alberto, de origem africana e de nacionalidade portuguesa. Ao iniciar o processo de casting do rapaz, Inês de Medeiros é, no entanto, surpreendida pela realidade, questionando-se a si própria acerca da generosidade destes jovens. Terá sido neste momento que a realizadora se deixou envolver num novo processo criativo, conhecendo vários adolescentes nascidos em Portugal, mas que não são portugueses; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no Continente Negro. Na análise que propomos, teremos em conta o que Stuart Hall denomina por "crise da identidade pós-moderna," bem como as estruturas identitárias e fragmentadas que estes jovens apresentam. Com uma base teórica originária da Sociologia e dos Estudos Culturais, analisaremos os temas políticos tratados no filme, em diálogo com os elementos especificamente fílmicos da realização de Inês de Medeiros.

Possibilidades para um Conceito de "Espaço Comum" no Cinema Documentário

Douglas Mosar Morais Resende
(UFMG, Brasil)

-

O lugar do enunciado está no centro do debate em torno da política do cinema documentário pelo menos desde o contexto no qual se formou o cinema direto. No Brasil, o documentário redundou durante muito tempo em meio a certos padrões do que Jean-Claude Bernardet chamou de "modelo sociológico". Num conjunto significativo de filmes produzidos nos anos 1970 no país e analisados no texto de Cineastas e imagens do povo, vemos como existe sempre uma tese definida a priori, a qual o filme viria simplesmente confirmar. Os sujeitos filmados, escolhidos por supostamente representarem tipos sociais – o operário, o líder sindical, o patrão, etc. –, aparecem enquanto elemento funcional, trabalhando para confirmar a tese social trazida pelo cineasta. Nada constaria nessas obras fílmicas acerca do lugar do cineasta, assim como o lugar do sujeito filmado se faria pobre de subjetividade. Apesar disso, necessariamente "o sujeito da enunciação está sempre situado", como diz Jean-Louis Comolli, colocando em seguida a questão: "Como responder ao 'quem fala?' senão pelo 'de qual lugar (de poder, de saber, de prática) você fala?'". A proposta do artigo é estudar formas de se construir esse "lugar", um espaço, durante o processo de feitura do filme. Como podemos construir esse espaço de maneira conjunta, entre cineasta e sujeitos filmados? Proponho então uma possível noção de "espaço comum" (um dispositivo?) a partir do qual um filme pode ser criado, sendo o conceito de "comum" trazido (sobretudo a partir da concepção de Nancy) de modo a qualificar politicamente a noção de espaço.

O documentário etnográfico sob premissas pós-estruturalistas: Derrida e Deleuze entre câmeras, impressões e depoimentos

Walcler de Lima Mendes Júnior
(UFAL, Brasil)

Juliana Michaello
(UFAL, Brasil)

-

A comunicação tratará da discussão acerca de novas possibilidades de narrativa etnográfica audiovisual, compreendendo os deslocamentos produzidos a partir do pensamento pós-estruturalista. Tal abordagem interpela o documentarista com questões como o que configura um documentário etnográfico, se tomamos o pensamento antropológico a partir de Lévi-Strauss e atravessado por Derrida e Deleuze. A investigação, além de um caráter teórico, se estrutura nas séries *Cadernos de Viagem* e *Tudo que não invento é falso,* ambas produzidas em caráter experimental pelo Núcleo de Audiovisual Nordestanças Filmes, que faz parte do Grupo de Pesquisa Nordestanças, da Universidade Federal de Alagoas (Brasil). A série *Cadernos de Viagem* organiza memórias e experiências de viagem em imagens, narrativas e diálogos com pessoas e lugares. Os cadernos, em dicção pessoal e etnográfica, desconstroem mitos de origem, que apelam às necessidades de dominação, e estereótipos fixados no senso comum global e local. A série *Tudo que não invento é falso* como o próprio título afirma, discute a noção de "verdade documental", compreendendo que os depoimentos, confabulações e narrativas constituídas no diálogo entre documentaristas e sujeitos narrativos se constroem como "invenções". A partir das reflexões pós-estruturalistas, parte-se da premissa de que todo discurso é invenção de mundo que constitui, como afirmaria Foucault, "efeitos de verdade".

***Brasil S/A* – Um ensaio crítico sobre o novo desenvolvimentismo brasileiro**

Cláudio Bezerra
(UNICAP, Brasil)

-

Embora possua uma tradição que remete aos experimentos narrativos de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, somente nos últimos trinta anos o ensaísmo tem-se deslocado das margens para o centro da produção cinematográfica (Corrigan, 2015). O filme-ensaio fica a meio caminho entre a ficção e a não-ficção, desfaz, refaz e questiona a narrativa cinematográfica e sua capacidade de olhar objetivamente para o mundo. Atravessado pela experiência subjetiva do realizador e construído a partir de fragmentos, não oferece ao espectador um tipo de prazer normalmente associado às formas narrativas tradicionais, porque tende a produzir reflexões intelectuais apresentando respostas mais conceituais às questões que abordam. Este trabalho discute o ensaísmo em *Brasil S/A* (2014), do brasileiro Marcelo Pedroso. Para além das fronteiras de gêneros narrativos, este filme estabelece uma reflexão crítica sobre a política desenvolvimentista implantada nos governos do presidente Lula e continuada no primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff. Sem apresentar dados ou informações objetivas, mas apostando na força expressiva da imagem como metáfora e paródia, com cenas de inspiração surrealista e futurista nas sequências de adoração às máquinas, Pedroso põe em xeque o alcance social e o caráter redentor do novo desenvolvimentismo brasileiro (Castelo, 2012), apresentando-o como um discurso político que ao longo dos anos tem gerado conformismo e contribuído para manter o establishment.

O Retrato e o devir-invisível do Rosto. A propósito de dois planos de Pedro Costa

Diogo Nóbrega
(UNL, Portugal)

-

Tomando como escopo a filmografia de Pedro Costa, em particular dois planos de Zita Duarte em *Ossos* e *No Quarto da Vanda*, respectivamente, este ensaio pretende analisar a categoria estética do retrato, operacionalizando um aparelho reflexivo que o entenda, na esteira de José Gil, como forma de uma força, como captura de uma diferencialidade virtual que habita uma forma percebida. O argumento desenvolve-se em três momentos. Primeiro, desenharemos uma arqueologia breve do conceito de retrato, indagando um conjunto de instrumentos teóricos que marcaram, historicamente, a sua análise: rosto, face, semelhança, dissemelhança, identidade, diferença. Segundo, analisaremos o seu devir como lugar (Nancy), como topografia de sinais e de forças em movimento (Gil), retomando, para tal, o exemplo de Francis Bacon. Finalmente, testaremos a captura do conceito pelo espaço cinematográfico de Pedro Costa, interrogando a sua operatividade como trabalho do sintoma, como sintomatologia, em que o rosto que vemos reenvia, inelutavelmente, para um trabalho de perda (Didi-Huberman), i.e., para um jogo rítmico da profundidade e da superfície, do dentro e do fora, da expressão e da dissimulação, do aparecimento e do desaparecimento.

The Aesthetic Conflict in Manoel de Oliveira's *Voyage to the Beginning of the World*

Carla Ambrósio Garcia
(King's College London, Reino Unido)

-

Donald Meltzer's work on the 'aesthetic conflict' has been so far the most original and groundbreaking development of the legacy of Wilfred Bion on the aesthetic aspect of the mind, a part of Bion's legacy that has received much attention recently. Meltzer observes that the early conflicts of separation from and absence of the mother may be in fact secondary to the 'aesthetic conflict' in her presence. The enveloping beauty of the world that is epitomised in the figure of the mother brings with it the pain of uncertainty in relation to its hidden interior. Meltzer asks: 'To what degree does the beauty of the exterior of the object correspond to the goodness of its interior, its feelings, intentions, durability? In a word, is it a "truthful" object?' Manoel de Oliveira's *Voyage to the Beginning of the World* (1997) follows two men on a journey through the north of Portugal where they encounter places and landscapes that are connected to their past. One of the men is faced with change and dereliction (memory that is transformed), the other with the persistent hiddenness of his origins (memory that cannot be reconstructed). Closely considering camera position, stasis and movement, as well as music, silence and dialogue, my paper will explore how the aesthetic conflict between the beauty of the object, and its transience or truthfulness, is played out through a gaze that envelops the subject and remains inscrutable.

Representação e Fé. Questões Sobre Imagem e Real no Primeiro Cinema

Marcela de Souza Amaral
(UERJ, Brasil)

-

O presente artigo apresenta um breve estudo sobre os mecanismos de construção do realismo no cinema e sua relação com as formas de representatividade neste meio. A partir da análise de uma obra do Primeiro Cinema, que trata de questões de crença e fé, este trabalho busca compreender como se constituíram e operam alguns dos mecanismos de representatividade dramática e narrativa nesse meio e investigar a estrita relação com o real que o cinema mantém. A partir de alguns conceitos teóricos discutidos na atualidade, buscaremos tratar a relação da imagem na arte (e da vida) com o real. Buscamos em Hans Belting a reflexão sobre nossa fustigante (e, de certo modo, frustrante) busca pela "verdadeira imagem", que remontaria em sua origem ao conceito religioso de fé, que, em sua análise, se relaciona à imagem (as imagens sacras, por exemplo). Sob esse aspecto, a escolha da obra de Guy torna-se ainda mais interessante, por potencializar os intercruzamentos entre questões da imagem e do real. Já em Jean-Luc Nancy, o entendimento do conceito de "interdição da representação", torna-se crucial para erigirmos a discussão em torno das noções de representatividade que o cinema apresenta. Analisando as técnicas e a estética empregadas em *La passion* (Alice Guy, 1906), propõe-se, a partir do encontro e das dissonâncias entre essas ideias, discutir de que maneira o cinema baseia sua "crença no real".

As três dimensões em *Les Trois Désastres*, de Jean-Luc Godard

Beatriz Furtado
(UFC, Brasil)

-

Em *Les Trois Désastres*, o embate do espaço cinematográfico com a tecnologia 3D aparece desde as primeiras imagens, na forma como a guerra, o terror, bombardeiam edifícios. É a guerra que faz as cidades tombarem, perderem sua terceira dimensão espacial no momento mesmo em que se encontram com suas sombras, ao chão. A Guerra é, sem dúvidas, uma imagem sem dimensões, enquanto o cinema jamais foi um espaço sem profundidade. Realizado como uma espécie de prelúdio ao *Adieu au Language*, primeiro longa-metragem de Godard com a tecnologia de volumização da imagem (volumes criados em meio aos cortes, às interrupções do plano), o filme toma as três dimensões para pensar, a um só tempo, o cinema, a história da arte e a política das imagens e o faz, sobretudo, através da montagem por colagem (ou, mais especialmente, por acúmulo), característica de *found footage*, e da *voz off* inquietante e interlocutora do narrador. *Les Trois Désastres* não é um filme contra o 3D, como poderíamos supor a partir do jogo de dados que introduz cada uma das três passagens do filme. É um cinema sobre a história da arte, da imagem como um fenômeno do espaço tão fundamental quanto o da propagação do som como um fato do movimento. *Les Trois Désastres* ensaia a ficção de um mundo sem dimensões, engolido pelas sombras, essas que são aplacadas pelo apagamento da luz frente a matéria que lhe interrompe a passagem.

O cinema de Chris Marker e o duplo gesto de retomada em *O fundo do ar é vermelho*

Júlia Fagioli
(UFMG, Brasil)

-

O trabalho de montagem de Chris Marker é característica marcante do seu cinema. Em *O fundo do ar é vermelho* (1977/1993), podemos perceber de forma particular esse gesto. Ao montar um filme como esse, Chris Marker deixa claro um entendimento da política como "marca da história no presente". O diretor retoma imagens da história, mais especificamente aquelas referentes aos movimentos sociais dos anos 1960 e 1970, não simplesmente para uma reconstrução factual dos acontecimentos da época, mas para uma análise de um contexto social e político, a partir das imagens, visando não só o passado, mas o próprio presente. O filme possui duas versões: uma primeira montagem, de 1977, com quatro horas de duração, foi realizada logo após um período de militância mais intensa, em que Marker elabora uma espécie de reflexão sobre os acontecimentos da época. Porém, num gesto de retomada, quinze anos depois, Marker remonta o filme e chega a uma segunda versão, com três horas de duração. Uma comparação entre as duas versões do filme não apenas mostra que há diferenças nas imagens e na montagem, mas revela, também, uma mudança de perspectiva do montador, uma mudança de tom do argumento central. A retomada da montagem desmistifica a separação completa entre o cinema militante e o cinema ensaístico de Chris Marker. Por isso, buscamos analisar as semelhanças e diferenças entre as duas versões, levando em consideração os acontecimentos históricos e os outros filmes de Marker produzidos nesse intervalo.

***Cabra Marcado para Morrer:* o documentário na batalha da memória da ditadura militar brasileira**

Patrícia Furtado
(UERJ, Brasil)

-

Foi em 1962 que o cineasta Eduardo Coutinho segurou uma câmera e filmou pela primeira e única vez em sua vida. Sem saber manejar o equipamento, meio por conta do acaso, ele registra um comício em Sapé, na Paraíba, o protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Por conta do golpe militar, dois anos depois, o material ficou guardado clandestinamente e só foi retomado em *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Quando nos voltamos para o processo da filmagem nesse dia, nos deparamos com as dificuldades que o cineasta encontrou para produzir as imagens no momento em que ele mesmo se torna, além do responsável pela existência desses registros, uma testemunha dos acontecimentos. Quando filma, produz imagens raras que serão inscritas, no futuro, na batalha de memória do período da ditadura militar brasileira. Seguindo o método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que procura reconquistar a historicidade do momento da tomada e revelar as condições de realização de imagens da Segunda Guerra Mundial, nossa proposta nesse artigo é pensar sobre a tomada, sobre o olhar que enquadrou o acontecimento histórico e de que modo essas imagens, junto a suas memórias, podem ser atualizadas a partir do cruzamento com documentos que foram liberados recentemente, como os arquivos da Polícia Política Brasileira. Em um plano que dura poucos segundos, Coutinho filma João Alfredo Dias, o Nego Fuba, que é

hoje reconhecido pelo governo brasileiro como um dos 136 desaparecidos políticos da ditadura militar. O líder rural foi preso dias após o golpe, teria sido liberado pelo exército e, no mesmo dia, desapareceu. As imagens de Coutinho nos levaram aos arquivos do DOPS de Pernambuco, onde encontramos farta documentação – relatórios secretos, IPMS, e até uma carta escrita de próprio punho – que trazem parte dessa história sombria à visibilidade. Os documentos guardam um testemunho para o futuro, revelam que as torturas aos camponeses e líderes sindicais da Paraíba já aconteciam antes do golpe militar e indicam a maneira como a ditadura teria enfatizado e tornado ainda mais cruéis práticas clandestinas de tortura, chegando aos assassinatos e ocultação de cadáveres. Eduardo Coutinho não sabia, mas estava, através do cinema, produzindo imagens que poderiam (e ainda podem) ser usadas para incluir novas camadas de sentidos ao testemunho redigido e deixado por João Alfredo Dias. Diante da câmera, o líder rural discursou com euforia. O que as imagens que restaram desse dia mostram do homem que a ditadura queria invisível, morto, apagado? Como a análise estética e histórica desse material de arquivo contribuem para a elaboração da memória de um período ainda obscuro da história do Brasil?

Imagens de arquivo na minissérie *Anos Rebeldes* (1992): uma trajetória geracional durante a ditadura militar

Mônica Almeida Kornis
(CPDOC-FGV, Brasil)

-

A minissérie *Anos Rebeldes* (1992) foi o primeiro momento em que imagens de arquivo foram utilizadas em narrativas ficcionais na Rede Globo. Se por um lado essas imagens foram inseridas na minissérie como marca de autenticação de fatos históricos, possuíam uma singularidade se pensadas na sua inserção numa trama ficcional televisiva. Fora ainda a primeira minissérie cuja reconstrução histórica se deteve sobre o período da ditadura militar (1964-1985), tendo sido exibida em meio à mobilização pelo impeachment do presidente Fernando Collor de Melo. Tratada na perspectiva de uma trajetória geracional, o foco do texto de Gilberto Braga e Sérgio Marques era a história de um grupo de colegas de escola do ensino médio no Rio de Janeiro, em particular a conflituosa relação amorosa entre os personagens João Alfredo e Maria Lúcia, em função de suas diferentes personalidades e visões de mundo, cuja tensão se expressava no interior do binômio "individualismo e engajamento político". Coube ao documentarista Sílvio Tendler, que dividiu o trabalho de direção com Dennis Carvalho e Ivan Zettel, a inserção dessas imagens de arquivo na trama ficcional. Apesar da função de ilustração contida nessa sucessão de imagens de época, pretende-se examinar como a construção narrativa da minissérie inseriu essas imagens na montagem, numa estética de colagem, sem voz off, e em diálogo com a trama ficcional.

7 maio
16h30 — 18h15

Algumas fórmulas poéticas que poderiam resumir o cinema de João César Monteiro

Edmundo Cordeiro
(U. Lusófona, Portugal)

-

A partir da forma de um célebre texto de Gilles Deleuze, que põe em relação "fórmulas poéticas" de Rimbaud com a filosofia de Kant, e a partir dos motivos de pensamento de um texto-proposta de Manuel Gusmão (MG), pretendemos ver e descrever (resumir) a arte cinematográfica de João César Monteiro (JCM) tendo algumas fórmulas poéticas como guia. Não se trata da aplicação ou adaptação da poesia ao cinema, mas antes da hipótese de uma invenção cinematográfica tão forte e inesperada nas imagens que concretiza quanto o pode ser a invenção da poesia e das imagens que verbaliza. Quanto à proposta de MG, este usa, por exemplo, um verso em particular, de Herberto Helder (HH), e um poema de Carlos de Oliveira (CO) em particular, para circunscrever a prática da "(ass)assinatura" em JCM. Trata-se do verso "Vai morrer imensamente (ass)assinado" (HH) e do poema "Fóssil" (CO) — o próprio JCM, ou a assinatura autoral, nos seus filmes, enquanto uma inscrição fóssil; e a ideia do cruzamento entre assinatura e assassínio do autor — deriva e consequência última do autor enquanto sujeito e objecto da obra; uma vida, e a imagem dela, em particular com a reiterada representação da personagem de João de Deus, que por inteiro se entrega ao cinema, até às últimas consequências. Trata-se, para este texto, de prosseguir esta ideia de correspondência e de conhecimento do cinema por intermédio da poesia.

Marcas autorais nas narrativas do cineasta guineense Flora Gomes

Jusciele Oliveira
(UAlg, Portugal)

-

O presente resumo, faz parte do projeto de doutoramento, que propõe realizar uma investigação na área dos cinemas africanos, partindo da "ideia de autoria" e da teoria dos autores, especificamente na obra do cineasta guineense Flora Gomes, através da análise fílmica, examinando estratégias de *mise-en-scène*, modo de construção narrativa e algumas recorrências temáticas, a fim de destacar traços formais, estilísticos e de conteúdo que possam corroborar uma preocupação consciente ou não deste cineasta africano com o chamado "cinema de autor". O trabalho parte de uma revisão teórica da "ideia de autoria", tal como foi transposta pelas instâncias da crítica cultural e cinematográfica e por alguns estudiosos no campo dos cinemas africanos, para, em seguida, examinar os modos como ela é assumida, negociada, e afirmada na obra de alguns cineastas, à exemplo do guineense Flora Gomes.

António Silva, comediante e ator dramático

Afrânio Mendes Cattani
(USP, Brasil)

-

O trabalho estuda a trajetória do comediante e ator dramático português António Silva (1886-1971) que, ao longo de cinco décadas, atuou em mais de 30 filmes e em 700 comédias, dramas, revistas e operetas. No cinema trabalhou com os diretores mais conhecidos de Portugal de seu tempo: Arthur Duarte (6 filmes), Leitão de Barros (5), Perdigão Queiroga (4), António Lopes Ribeiro (3), Constantino Esteves e J. Brum do Canto (2 cada), Cotinelli Telmo, Ladislao Vajda, Henrique Campos, etc.

Narrativas pessoais no ensaio e nas práticas experimentais. *Mapa* e *Já visto, jamais visto*, um estudo de caso

Adriana Maria Cursino de Menezes
(Universidad Carlos III de Madrid, Espanha)

-

O ensaio fílmico pela sua forma íntima é meio propício para repensar o mundo, modos de viver, acontecimentos históricos. Autoretratos, diários, autobiografias caracterizam linguagem que mobiliza a subjetividade do espectador, que torna-se um indivíduo e não membro de uma massa de anônimos. Esta forma fílmica, procedente do documentário e influenciada pelas práticas de vanguarda, tensiona as formas que lidam com o real. No documentário e no ensaio, os atos de fala são diferentes em cada nível que os forma – o texto ou voz off e a imagem. Nos ensaios, o tom pessoal despoja a intimidade do autor. No documentário e nas práticas experimentais as vias narrativas tendem a ocultar o autor. Estas formas não ficcionais produzem evocações do real por meios diferentes. São estas diferenças que identificamos nos filmes *Mapa* (2012, Leon Siminiani, Espanha) e *Já visto, jamais visto* (2012, Andrea Tonacci, Brasil). *Mapa* é resultado da intimidade do diretor com a câmera, de polifonia que fragmenta o eu/autor em diferentes eus. "Gravar sempre implica em guardar uma certa distância com respeito ao que se grava...como se distanciar quando há identificação?" Reflete Siminiani. Já visto, jamais visto articula imagens de família, pinturas, pedaços de filmes nunca terminados e constrói um diário íntimo sem narração, de forma experimental. Os filmes são exemplos de categorias que nos permitirão diferenciar dispositivos retóricos do ensaio em tensão com outras formas fílmicas não-ficcionais.

A eternidade numa hora: sujeito e tempo em *Diário 1973-1983*, de David Perlov

Carla Italiano
(UFMG, Brasil)

-

Esta comunicação pretende investigar os modos de construção do tempo em *Diário 1973-1983* (330'), de David Perlov. Por dez anos o cineasta registrou o cotidiano de sua família e do país que transformou em lar (Israel) e as viagens ao país de origem (Brasil), tornando-se o "filmador" em vida e arcando com as consequências sociais de assumir esse papel. Esse material culminou não em um acervo de cunho estritamente privado, e sim em uma obra montada concebida para a exibição pública; em suma, o hábito de filmar transformou-se em um complexo filme-diário (James, 1992). Assim como o caráter autobiográfico, foi fundamental para esta práxis cinematográfica a condição de estrangeiro do realizador, com a sensação de não-pertencimento própria ao pathos do exílio (Said, 2003). Essa condição está relacionada à escrita do diário como forma de preservar os dias (Blanchot, 1984). Como um recorte de investigação, propomos abordar as sequências nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte: de que modo as deambulações pelos bairros compõem "mapas" cujos marcos geográficos são os locais que emocionam o realizador, guardados e reconfigurados pela memória, no diálogo entre as imagens virtuais do passado e os registros documentais no presente. Por fim, identificaremos as estratégias formais para se apreender e reconfigurar a passagem cronológica na lida com imagens, sons, textos, mantendo como uma corrente subterrânea de investigação o desejo político de comunidade que impulsiona e move este cinema.

Elogio do irrepresentável e elegia do fim: o diário cinematográfico de David Perlov desde um bonde em Lisboa

Ilana Feldman
(IEL/UNICAMP, Brasil)

-

Em 1983, David Perlov, cineasta brasileiro considerado o precursor do cinema moderno israelense, passa por Lisboa antes de voltar a Tel Aviv, após uma longa viagem de regresso ao Brasil de sua infância e juventude. Estamos no sexto e último capítulo de seu diário cinematográfico, filmado entre 1973 e 1983, e a parada na capital portuguesa, antes do retorno à casa, é o ápice de uma jornada mnemônica ancorada no tempo presente. Em Lisboa, dentro de um bonde e ao som de uma Avé Maria que emana da rádio local, Perlov reverencia algumas das mulheres importantes em sua vida, proferindo seus nomes – Sofia, Ana, Carmem, Dona Guiomar – enquanto mostra pés e pernas de passantes que entram e saem do bonde. A busca por uma imagem perdida, para sempre ausente (da infância, de sua mãe, da pobreza, do primeiro amor ou do desespero), que Perlov parece procurar neste último capítulo, é encerrada ali, como elogio do irrepresentável e elegia do fim em meio ao permanente movimento da vida. Mas, ao contrário do que pode parecer, não se trata aqui apenas de um cinema amalgamado pela poesia cara aos gestos memorialísticos. Antes, como pretendemos discutir, o *Diário 1973-1983* de David Perlov, ao postular o caráter irrepresentável da experiência autobiográfica (ou representável, apesar de tudo), situa-se no território da militância estética, e, ao olhar para o passado do diretor, encara, de um bonde em Lisboa, o futuro do documentário.

A invenção de si em *As Praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda

Tainah Negreiros Oliveira de Souza
(USP, Brasil)

-

"Se me abrirem, encontrarão uma praia", diz Agnès Varda no início de *As Praias de Agnès*. Filme em que a diretora parte das praias que ela nos mostra e de suas paisagens interiores – as praias guardadas nas suas memórias – para nos contar sua vida. Varda nos encara, assume a subjetividade do que está por vir e nos convida a um percurso pelo que decidiu contar em contato com suas criações e a história de sua época. A estrutura do filme parte da presença de Agnès Varda, da sua narrativa que mobiliza materiais de arquivo, trechos de seus filmes, referências às suas obras e reencenações de vivências, criadas pela diretora para tratar de questões pessoais em contato com aspectos históricos que a constituem. *As Praias de Agnès* se volta para as primeiras lembranças da cineasta na Bélgica, onde nasceu, para a relação dela com a fotografia, para o encontro com os amigos e desconhecidos e a importância deles na sua obra, se dedica também a mostrar a concepção dos seus primeiros filmes, a relação e a criação voltada para celebrar a memória do seu companheiro, o diretor Jacques Demy e, ainda, seguindo nesse percurso, pelo seu processo de criação e pelas questões históricas fundamentais para ela, como a relação com os movimentos sociais como os Panteras Negras e o Movimento Feminista. Todas essas questões postas levam às reflexões presentes no debate sobre a questão da escrita de si e às categorizações, como autobiografa e autorretrato. Nesse trabalho, para além de um movimento detido nessas denominações, gostaria de propor uma leitura da singularidade do trabalho de autorrepresentação que Agnès Varda concebe em seu filme *As Praias de Agnés*. Alguns autores já trataram das especificidades da autorrepresentação no cinema e muitos deles constituem esse diálogo que desejo promover. Um dos principais nomes é o de Philippe Dubois, principalmente pelos seus estudos sobre documentário autobiográfico moderno (2012); e também Raymond Bellour (1988), que estabelece aproximações entre esses conceitos pensados principalmente para se referir a textos literários e trazidos, de forma renovada ou não, para o debate do cinema.

Cinema de invenção na Amazônia: signos de fabulação em *Iracema, uma Transa Amazônica*

Rafael Wagner dos Santos Costa
(UNIFAP, Brasil)

-

Este artigo tem como finalidade caracterizar semioticamente o estatuto da imagem documental presente no filme brasileiro *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, à luz dos conceitos dos autores Gilles Deleuze e Charles Sanders Peirce. Ao desenvolver a influência de Peirce sobre o pensamento cinematográfico de Deleuze, empreendemos uma revisão crítica das imagens-movimento e das imagens-tempo sob o viés semiótico e reconhecemos um tipo de imagem cuja matéria expressiva é constituída pelas figuras de fabulação. Ao contrário do documentário clássico, marcado pela indicialidade, que se baseia na primazia do suposto real na determinação de seu signo, *Iracema, uma Transa Amazônica*, influenciado pela estilística do cinema-verdade, expressa a força do signo como agente que propicia a inteligibilidade de seu objeto dinâmico, como se fosse uma flecha que aponta para frente. Assim, as imagens dos personagens, em seus encontros, movimentos e embates pelos vários lugares da Amazônia acabam por constituir um documento que, ao invés de apenas reproduzir uma realidade existente naquela Região, registra a interação existente entre a equipe de filmagem e os habitantes locais. O resultado desse encontro são as imagens de fabulação, que agem e intervém sobre o vivido, realizando aquilo a que Peirce denominava de a anterioridade factual do signo (cinema) sobre o objeto que determina logicamente.

O cinema indígena do vídeo nas aldeias enquanto arte relacional

Rodrigo Lacerda
(CRIA, Portugal)

-

O projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) foi fundado no Brasil em 1986 com o intuito de fortalecer a luta dos povos indígenas. Desde 1997, organiza oficinas de formação de cineastas indígenas, num espírito de diálogo, produção compartilhada e "equivocação controlada" (Viveiros de Castro, 2004). Apesar de uma obra extensa, variada e influenciada por dezenas de povos e suas culturas e histórias, existem alguns pontos de contato entre os filmes. Nesta comunicação, proponho reflectir sobre estes elementos através de uma análise que não é baseada em abordagens formais, mas antes nas relações estimuladas e corporalizadas nos documentários. No caso do cinema aborígene, Ginsburg (1994) advogou que não existia um interesse em questões de narrativa ou visualidade, mas antes uma preocupação em corporalizar e até reviver as relações da comunidade que ela designou por "embedded aesthetics". De um modo semelhante, a câmera à mão dos alunos do VnA insere-se no meio das relações existentes, conversando com proximidade durante um café da manhã, voando atrás das corridas de tora ou situando-se no centro das rodas de dança e canto. Além disso, o processo fílmico não reflete apenas os vínculos pré-existentes, mas cria novos laços ou fricções, originando "micro-utopias" (Bourriaud, 2002) ou "artificial hells" (Bishop, 2012). Por fim, é ainda de salientar como este mundo indígena corporalizado no vídeo é cada vez mais um modo privilegiado de relação com outras comunidades e com a sociedade ocidental.

Narrativas audiovisuais: memória como registro e potência

Andriza Maria Teodolino de Andrade
(UFOP, Brasil)

Marta Regina Maia
(UFOP, Brasil)

-

AMTÔ: A Festa do Rato e *Xinã Bena*: Novos tempos são dois filmes de cineastas indígenas que registram o retorno aos antigos costumes indígenas que foram, aos poucos, sendo esquecidos. Com este trabalho pretendemos analisar por meio dos documentários como a narrativa audiovisual tem sido utilizada pelos povos originários na busca por reviverem suas memórias ancestrais. Os jovens indígenas registram suas histórias que nos são mostradas em contraposição à história do colonizador, nos ajudando a formar um novo universo simbólico sobre a cultura indígena. Nesse sentido, a imagem tem-se tornado um instrumento de busca por autorrepresentação de grupos considerados "minorias". Pretendemos ainda mostrar como o documentário tem exercido a função de registrar a memória dos antigos norteando as novas gerações no conhecimento de seus costumes e tradições das etnias. Para isso, utilizaremos de autores como Aleida Assmann que desenvolve o conceito de memória como potência para explicar o dever de memória dos jovens; Ecléa Bosi que desenvolveu um trabalho sobre as lembranças de velhos para refletirmos sobre a importância da memória dos velhos para o presente e futuro das etnias; Maurice Halbwachs para pensarmos a importância da memória coletiva e Beatriz Sarlo que nos traz a importância dos discursos de memória.

Os pescadores sicilianos de Giovanni Verga e Luchino Visconti: uma leitura comparativa

Gaspare Antonino Trapani
(CECC-UCP, Portugal)

-

É durante uma viagem à Sicília que Luchino Visconti pensa pela primeira vez na realização do filme *La terra trema* baseando-se no mais célebre romance realista italiano I Malavoglia de Giovanni Verga de 1881. Assim, em 1947, Visconti roda este seu segundo filme, apresentando-o, no ano seguinte, no Festival de Veneza. 67 anos passam, portanto, entre a publicação do romance de Giovanni Verga e a longa-metragem do mestre do cinema italiano: anos em que a Itália passa da Unificação à Monarquia, do Fascismo à República, da Primeira à Segunda Guerra Mundial e, do ponto de vista artístico e cultural, do Realismo ao Neo-Realismo. Protagonista das duas obras é uma família de pescadores que, instalados há gerações numa casa del nespolo [casa da nespereira] e detentores de um barco, o Provvidenza [Providência], lutam diariamente pela vida, guiados por um avô resignado à sua situação no mundo, mas preocupado em manter a dignidade e a união da família, indispensável não só para a sua sobrevivência afectiva mas também para aquela económica e social. A comunicação pretende debruçar-se sobre a relação entre os Malavoglia e La terra trema apresentando uma leitura comparativa das duas obras, relacionada com o contexto histórico-cultural de uma Itália ainda à procura de uma sua identidade.

Para uma pedagogia dos mitos da nacionalidade em Manoel de Oliveira

Adriana Martins
(UCP, Portugal)

-

Ao refletirem sobre a representação do passado em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, Fabião, Krus e Ramos (1991) defendem que Manoel de Oliveira, ao abordar a história nacional, propõe uma "pedagogia das derrotas", através da qual o cineasta revisita alguns dos mitos marcantes na configuração da identidade coletiva. Ao concentrar a minha atenção no ciclo de filmes em que o cineasta mais diretamente reflete sobre a construção da nação no ecrã *(Non, ou a Vã Glória de Mandar; Palavra e Utopia; Quinto Império. Ontem como Hoje; Painéis de São Vicente de Fora* e *O Velho do Restelo)*, pretendo examinar as estratégias de remediação de que Oliveira lança mão, no diálogo que promove com os intertextos literário e pictórico enquanto processo de encenação da história de Portugal, para, por um lado, configurar o que pode ser considerado como uma pedagogia dos mitos da nacionalidade, e, por outro, questionar se esta "pedagogia", como tal, não se constitui numa formulação mítica em si mesma.

Manoel de Oliveira: a inevitabilidade da memória

Anabela Branco de Oliveira
(UTAD, Portugal)

-

Em Poema Cinematográfico (29/11/1986), Manoel de Oliveira afirma "Fica a memória/Da vida vivida/que se torna alimento/Da própria vida, /Possibilidade da própria arte". O cineasta-poeta define a memória como alavanca criativa do percurso fílmico. *Visita ou Memórias e Confissões* (1982/2015), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e *Porto da Minha Infância* (2001) projetam a possibilidade da arte na construção da memória. Neles, a câmara de Oliveira, no encontro entre objetividade e subjetividade, torna-se naquilo que o cineasta chama o "reservatório de memória". É a "visão do retrovisor" nas palavras de João Bénard da Costa a propósito de *Viagem ao Princípio do Mundo*. O regresso do tempo ao tempo, o labirinto temporal de espaços e objetos, a redenção ou a recusa de um olhar proustiano dão-nos uma viagem para lá do tempo que só a memória poderá fazer. Nestas obras, Manoel de Oliveira percorre a memória dos espaços e dos tempos. A memória de fotografias e de objetos, de filmes caseiros, de imagens de arquivo, de personagens etéreas, de espaços reais e de espaços de representação torna-se a alavanca inevitável de uma criação cinematográfica. Os jogos intertextuais e as colagens temporais constroem o percurso da memória na matéria do cinema. A memória em Oliveira, retida entre ficção e documentário, define a inevitabilidade da arte. Será ela a recuperação do tempo perdido ou a completa consciência da força fílmica do tempo? A memória é apenas algo de inevitável e de urgente.

Quem despertou a Bela Adormecida? Subversão de um conto tradicional num filme de Julia Leigh

João de Mancelos
(UBI, Portugal)

-

Para onde vamos quando dormimos? Pode o sono ser uma forma de escape da realidade? Por que motivo alguns homens pagam para partilhar o leito com raparigas adormecidas? São algumas questões intrigantes colocadas por *Sleeping Beauty* (2011), o filme de estreia da talentosa romancista e cineasta australiana Julia Leigh. Entre outras narrativas, a realizadora inspira-se em *The House of Sleeping Beauties*, de Yasunary Kawabata, *Memories of my Melancholy Whores*, de Gabriel Garcia Márquez, ou o conto *A Bela Adormecida*, registado por Charles Perrault e posteriormente reescrito pelos Grimm, com o título *A Rosa Espinhosa*. No meu estudo, concentrar-me-ei apenas na história tal como foi escrita pelos irmãos alemães, para examinar, em primeiro lugar, como são representadas cinematograficamente as etapas do processo de crescimento interior e despertar para a vida de Lucy; em segundo lugar, analisar como esta película subverte, com imaginação e espírito crítico, a célebre narrativa folclórica, no âmbito da intertextualidade. Para tal, recorrerei ao filme de Julia Leigh, ao conto dos Grimm, a diversos estudos e recensões sobre *Sleeping Beauty*, ao trabalho de folcloristas e psicólogos e, naturalmente, à minha opinião.

***Travelling* do Tempo Perdido – Proust e o Cinematógrafo**

Alexandre Ferreira Marinho
(CITCEM, Portugal)

-

Longe de ser futurista, Proust foi essencial e absolutamente moderno. O telefone, a aeronave, o sistema de correio pneumático e outros símbolos da revolução tecnológica finissecular são constantes em *À la Recherche du Temps Perdu*, conferindo à obra uma curiosa contemporaneidade onde as visitas turísticas às catedrais góticas de Amiens ou de Reims são descritas através do *travelling* proporcionado pela viagem de carro. Por conseguinte, a presença da tecnologia na obra proustiana não tem somente a função semiológica de conferir um "efeito de real"; ela tem uma implicação direita nas teorias proustiana sobre o tempo ou a literatura. Seja, por exemplo, na simbologia do avião de Alfred Agostinelli ou na fotografia da recém-falecida avó do narrador, catalisador de uma reflexão sobre a evanescência do tempo que, de certo modo, encontrará um eco na ontologia barthesiana da Chambre Claire. Porém, de todas as inovações tecnológicas que surgiram até a Iª Grande Guerra, o Cinema é o grande ausente do monumental romance de Proust. Que razões levaram Proust a "esquecer" o Cinema? Indiferença? Estatuto social do cinematógrafo? Esta comunicação abordará a questão da "ausência" do Cinema nessa obra do ponto de vista da teoria do literário, da sociologia e da história, demonstrando, através do célebre "incipit" da lâmpada mágica de *Du Côté de Chez Swann* que esta ausência disfarça uma presença cinematográfica diluída na estética, retórica e "poiética" de Marcel Proust.

Filme amador e filme de família: diferentes formas de filmar a cidade em Super-8?

Maíra Bosi
(UFRJ, Brasil)

-

Nesta comunicação, partimos das proposições do pesquisador francês Roger Odin acerca das características estéticas dos filmes de família e dos demais filmes amadores (que não se voltam para assuntos do universo familiar) para colocar em tensão o que o autor aponta como principais diferenças entre esses dois tipos de produção. Para isso, analisaremos trechos de filmes realizados entre as décadas de 1960 e 1980, na cidade de Fortaleza (Brasil), no formato mais utilizado pelos cineastas amadores da época: o super 8. Nosso objetivo é compreender se, efetivamente, a diferenciação proposta por Odin pode ser verificada nesse conjunto específico de filmes e, além disso, investigar se há disparidade entre a maneira como a cidade aparece nas produções que seriam classificadas como filmes de família e nas demais produções amadoras. Grosso modo, de um lado, os filmes de família se interessam por registrar a esfera de vida privada e entes queridos e, de outro, os demais filmes amadores teriam uma pretensão de se aproximarem da linguagem técnica cinematográfica. Assim, de que formas tais produções, quase sem querer, registraram a cidade que lhes servia de pano de fundo?

É pra geral compartilhar no YouTube: vídeo como prova nas favelas do Rio de Janeiro

Ana Lúcia Nunes de Sousa
(U. Autónoma de Barcelona, Espanha)

-

Nos últimos anos, o maior acesso à tecnologia, principalmente ao telefone móvel e à Internet, ajudaram a criar um boom na produção audiovisual. Neste cenário, qualquer cidadão com um telefone com câmera e Internet pode se tornar um produtor. As produções amadoras respondem por 40% dos vídeos mais virais no YouTube, a maior rede social de armazenamento e difusão de conteúdo audiovisual. Uma grande parte destes vídeos é também compartilhada no Facebook, gerando uma circulação em cadeia. Nas favelas cariocas – muitas delas ocupadas militarmente – a junção da câmera do celular, YouTube e Facebook gerou uma potente ferramenta de empoderamento da população. O chamado advocacy video vem crescendo e sendo produzido por cidadãos comuns, amadores, sob a consigna de veja isto, filme isto, mude isto (Witness, 2005). Este tipo de vídeo utiliza a câmera como instrumento para frear a violência policial, documentar abusos e más condutas policiais e transformar suas comunidades (Askanius, 2012; Harding, 2001). Este trabalho se centra sob a análise de alguns casos específicos, nos quais o vídeo foi uma evidência visual direta dos abusos cometidos pela polícia, tornando-se uma ferramenta poderosa (Caldwel, 2005), influindo judicialmente e na opinião pública. Baseando-se em entrevistas com realizadores, análise dos vídeos a nível cinematográfico e ferramentas Big Data pretende-se reflexionar sobre o modo de produção, a construção narrativa e a circulação deste tipo de produção audiovisual.

Arquitectura e filme: trinta anos de ensaio. O Arquivo da Faculdade de Arquitectura de Lisboa

Alexandra Areia
(ISCTE-IUL, Portugal)

Leonor Matos Silva
(ISCTE-IUL, Portugal)

-

No campo da arquitectura, a modernidade veio associar um discurso à cultura visual. No final da década de 60, a componente mediática da disciplina arquitectónica passa a protagonizar ela própria, em todas as suas facetas, uma narrativa. Com a Revolução de 25 de Abril de 1974, as transformações que ocorrem na arquitectura, como na sociedade, espelham não só uma nova ordem cultural como também uma ampliação de recursos técnicos. É nesse contexto que, em 1983, é criado um Centro Multimédia na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL), que se mantém activo ainda hoje. Se grande parte deste arquivo — que, numa contagem efectuada até à data, reúne um total de 2596 títulos — é constituído por registos de conferências, aulas, provas académicas, etc.; destacam-se também uma série de produções próprias, tanto de carácter escolar como semi-profissional: filmes experimentais e documentais que são representativos do interesse em incluir o formato audiovisual no ensino da arquitectura em Portugal. Procurar-se-á, com este estudo, fazer um resumo analítico sobre a história da introdução de técnicas de vídeo em contexto didáctico, nomeadamente no curso de Arquitectura da FAUTL. Demonstrando o seu valor técnico, artístico, cultural e histórico, far-se-á um balanço sobre a actividade do Centro Multimédia relativamente ao seu significado institucional, tendo nomeadamente em conta os percursos de arquitectos portugueses enquanto criadores de cinema na contemporaneidade.

A toma à retomada: origem e migração do cinema doméstico. O processo de pesquisa

Thais Continentino Blank
(CPFOC-FGV, Brasil)

-

Esta comunicação visa apresentar os caminhos trilhados pela pesquisa que resultou na elaboração da tese Da toma à retomada: origem e migração do cinema doméstico (2014: UFRJ/ Paris 1). A investigação se desenvolveu em duas vertentes tendo como foco de estudo um corpus constituído por filmes domésticos produzidos por cinco famílias brasileiras. Na primeira vertente, nos debruçamos sobre o desenvolvimento da prática do cinema doméstico a partir dos anos 1920, no Brasil, recuperando também o contexto de produção das imagens que formam nosso corpus. Na segunda vertente, acompanhamos o percurso migratório dos filmes domésticos, seu ingresso nas cinematecas e sua retomada em documentários contemporâneos. Para reconstruir esse caminho nos inspiramos nos métodos promovidos pela historiadora Sylvie Lindeperg que parte da noção de "cruzamento de arquivos". No entanto, nossa inspiração nas práticas de Lindeperg encontrou seus limites na natureza das imagens que investigamos e na realidade dos arquivos brasileiros. Enquanto a autora se dedica ao estudo de imagens produzidas na Segunda Guerra Mundial, que fazem parte de um sistema de grande circulação e de "hipervisibilidade", nós habitamos um contexto onde o cinema produzido no início do século XX desapareceu quase que por completo. À precariedade da memória audiovisual brasileira somam-se ainda as especificidades de uma produção concebida no seio familiar.

índice autores

03

Almeida, Maria João | C2
Alvarenga, Alexandre Curtiss | A4
Alvarenga, Clarisse | E4
Alves, Marta Pinho | G2
Amaral, Marcela de Souza | H4
Andrade, Andriza M. Teodolino de | I3
Andrade, Juliana Abud Villela de | D5
Araújo, Helyenay | H1
Araújo, Nélson | G4
Araujo, Denize Correa | D4
Areal, Leonor | D2
Areia, Alexandra | I5
Árva, Márton | E1
Augusto, Isabel Regina | D1
Baggio, Eduardo Tulio | D4
Baptista, Tiago | H2
Barreira, Hugo | F2
Barros, Né | F3
Barroso, Ana | C4
Bastos, Teresa | C3
Benavente, Fran | E2
Benis, Rita | D2
Bértolo, José | G4
Bezerra, Cláudio | H3
Blank, Thais Continentino | I5
Borges, Cristian | D5
Bosi, Maíra | I5
Branco, Sérgio Dias | F1
Brito, Eduardo | F3
Busquets, Albert Elduque | D1
Cachola, Ana Cristina | A4
Cachopo, João Pedro | F1
Camargo, Paulo R. Ferreira de | E4
Camarneiro, Fabio Diaz | G4
Cannon, Steve | F5
Capucho, Rita | F2
Caramella, Silvia | F5
Carmona, Carlos Ruiz | B2
Carvalho, Victa de | C3
Castro, Ilda Teresa de | E2
Cattani, Afrânio Mendes | I1
Cerbino, Beatriz | H1
Codato, Henrique | E1
Condorcet, Eduardo | G2
Cordeiro, Edmundo | I1
Costa, Pablo | E1
Costa, Rafael W. dos Santos | I3
Cruz, Jorge Luiz | G1
Cruz, Maria Teresa | B1
Cucinotta, Caterina | A1
Cunha, Paulo | C2
Cunha, Tito Cardoso e | F2
Dias Jr., Jocimar | A5
Fagioli, Júlia | H5
Fatorelli, Antonio | B3
Feldman, Ilana | I2
Ferreira, Carlos Melo | G4
Ferreira, Francisco | A3
Ferro, Luís Duarte | A3
Fernandes, Kamila Bossato | C1
Fernández, Horacio Muñoz | A2
Flores, Pedro | A2
Foster, Lila | F5
Furtado, Beatriz | H4
Furtado, Patrícia | H5
Garcia, Alexandre Rafael
Garcia, Carla Ambrósio | H4
Giarrusso, Francesco | B5
Gil, Isabel Capeloa | B1
Gomes, Fernanda de Oliveira | F4
Gonçalves, Osmar | B3
Graça, André Rui | C2
Graça, Marina Estela | D3
Guimarães, Pedro Maciel | C4
Guimarães, Victor Ribeiro | D1
Gutierrez, Maria Alzuguir | D4
Italiano, Carla |I2
Janicas, Bárbara | E5
Júnior, Edson Pereira da Costa | B4
Júnior, Walcler de Lima Mendes | H3
Kornis, Mônica Almeida | H5
Lacerda, Rodrigo | I3
Leal, João Vitor | C4
Lemos, Saulo | E2
Leroux, Liliane | H1
Lima, Haroldo Ferreira | D5
Lima, Tadeu | H1
Lins, Consuelo da Luz | C3
Lisboa, Ricardo Vieira | H2
Lucas, Meize | A4
Machado, Patricia
Maia, Catarina | F3
Maia, Marta Regina | I3
Mancelos, João de | I4
Mariani, Andrea | E3
Marinho, Alexandre Ferreira | I4
Marques, Nuno | F3
Martins, Adriana | I4

Martins, Alice Fátima | B4
Martins, Carlos F. Ribeiro Duarte
Martins, Filipe | A2
Mendonça, Leandro | G1
Mendonça, Luís | H2
Menezes, Adriana M. Cursino de | I2
Merino, Francisco | F4
Mesa, Reinier Barrios | E1
Michaello, Juliana | H3
Monassa, Tatiana | D3
Morales, Wagner | E5
Moran, Patrícia | C3
Moreira, Cláudia | C2
Moura, Catarina | G2
Moura, Luís Fernando
Muanis, Felipe | C1
Müller, Maria Ganem | F5
Natálio, Carlos | H2
Nicodemos, Monise | B3
Nóbrega, Diogo | H4
Nogueira, Juslaine | D4
Nogueira, Luís | A5
Nogueira, Patrícia | F4
Notari, Fabiola Bastos | A1
O'Shea, Phil | B2
Oliva, Rodrigo | A5
Oliveira, Ana Balona de | B1
Oliveira, Anabela Branco de | I4
Oliveira, Jusciele | I1
Oliveira, Vinícius Andrade de | B4
Paiva, Milena Leite | E3
Palinhos, Jorge | A2
Penafria, Manuela | E4
Pereira, Ana Catarina | H3
Pianco, Wiliam | B5
Pimentel, Leandro | G5
Pinto, Sandra | A3
Pereira, Ana Sofia | B2
Prysthon, Ângela Freire | C5
Polydoro, Felipe | E5
Quental, José | B4
Ramari, Thiago Henrique | E3
Ramiro, Tiago | E4
Resende, Douglas Mosar Morais | H3
Ribas, Daniel | D2
Ribeiro, Ana Costa | B5
Ribeiro, José da Silva | G2
Rocha, Susana | D5
Rodovalho, Beatriz | G5
Rodrigues, Rodrigo Fonseca | B2
Rosário, Filipa | B5
Sá, Sérgio Bordalo e | F2
Sales, Michelle | E2
Salvadó-Corretger, Glòria | E2
Santos, Naara Fontinele dos | D1
Sampaio, Sofia | G5
Satuf, Ivan | C1
Schefer, Raquel | E5
Silva, Gustavo Souza da | G3
Siqueira, Daniela Giovana | C5
Silva, Marcelo Miranda da | E2
Silva, Leonor Matos | I5
Soares, Ana Isabel | D2
Sousa, Ana Lúcia Nunes de | I5
Souza, Carlos R. Rodrigues de | A1
Souza, Nívea Faria de | G1
Souza, Tainah Negreiros Oliveira de | I2
Stock, Robert | B1
Szubartowska, Małgorzata | F5
Takami, Marina Castilho | A5
Taunay, Alfredo | A1
Tavares, Mirian | D3
Tedesco, Marina Cavalcanti | E1
Teixeira, Ana Rosa M. Araújo | G3
Thomas, Erika | A4
Trapani, Gaspare Antonino | I3
Uchôa, Fabio Raddi | C1
Urbano, Luís | A3
Vale, Glaura Siqueira Cardoso | G3
Veras, Pedro | C4
Vieira, Sílvia | G1
Viegas, Susana | F1
Vilão, Henrique | E4
Villarmea, Iván | C5
Zan, Vitor Tomaz | G3
Zanetti, Daniela | H1

04

Universidade Católica Portuguesa: Polo da Foz

Rua Diogo de Botelho, 1327
STCP: 200, 203, 204, 207

Central de Táxis:
+351 22 507 6400
+351 912 301 251
+351 934 772 173
+351 968 520 063

Maus Hábitos
(mesa-redonda, dia 4, 16h)

Rua Passos Manuel 178, 4º
Metro: Bolhão (linhas A, B, C, E e F)
STCP: 200, 207

Cinema Passos Manuel
(sessão de cinema, dia 4, 22h e festa de despedida, dia 7, 23h)

Rua Passos Manuel 137
Metro: Bolhão (linhas A, B, C, E, F)
STCP: 200, 207

Restaurante Bibóporto
(jantar do Encontro, dia 5, 21h)

Rua José Falcão 114
Metro: Aliados (linha D)
STCP: 200, 207

Restaurantes na Católica Porto

Cantina
Edifício do Paraíso

Restaurante panorâmico
Edifício Américo Amorim

Bares
Edifício Central e Edifício das Artes

Restaurantes fora da Católica Porto

Kayo
(sushi, do outro lado da rua)
Rua de Diogo Botelho 1882

Treze
Rua da Cerca 440

Terrace
Rua Dr. Sousa Rosa 23

Bird
Rua da Agra 143

A Capoeira
Esplanada do Castelo 63

Confeitaria TAVI
(vista para o mar)
Rua da Sra. da Luz 363

Varanda do Sol
(vista para o mar)
R. Coronel Raúl Peres 244

Cêpa Torta
Rua da Sra. da Luz 258

Pizzaria Casa da Foz
Rua do Padre Luís Cabral 1150

aniki
Revista Portuguesa da Imagem em Movimento

v4n1 - 01.2017

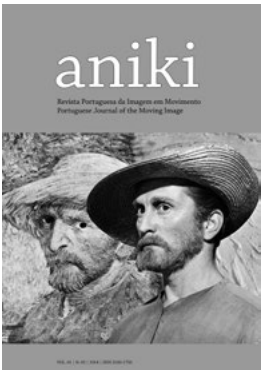
Chamada para trabalhos aberta até 30 de junho de 2016

Dossier
"Paisagem e cinema"

Editores Convidados
Filipa Rosário, Iván Villarmea e Francesco Giarrusso

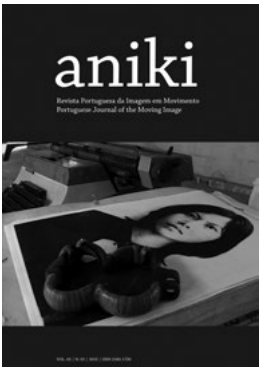
+info
aim.org.pt/aniki

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

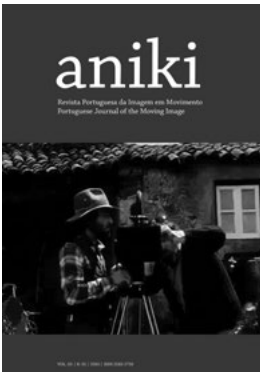


v1n2 — 07.2014
Dossier 'Arte e Cinema'
Editor: Carolin Overhoff Ferreira

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



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

próximo número

Dossier
'Outros Filmes'

Editores convidados
Sofia Sampaio,
Raquel Schefer
e Thaís Blank

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

grupos de trabalho

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

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

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

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

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

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

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

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

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

membros@aim.org.pt

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

Comissão Científica
Tiago Baptista, Sérgio Dias Branco, Maria Guilhermina Castro, Paulo Cunha, Daniel Ribas, Sofia Sampaio. Revisão por pares: Daniela Agostinho, Thais Blank, Jorge Palinhos, Henrique Manuel Pereira, Angela Prysthon, Ana Balona de Oliveira, Filipa Rosário, Raquel Schefer, Marina Takami, Susana Viegas, Iván Villarmea.

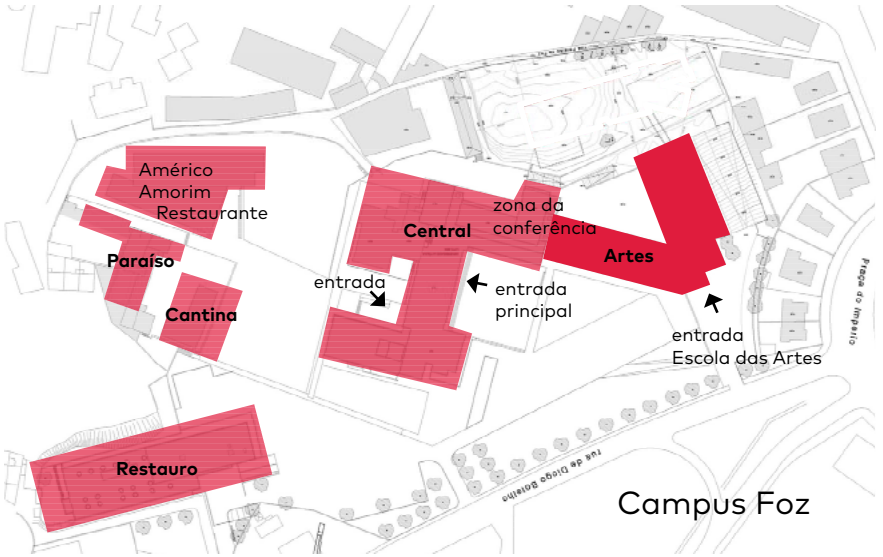
Comissão Organizadora
AIM: Daniel Ribas, Paulo Cunha, Tiago Baptista, Filipa Rosário, Sérgio Dias Branco, Sofia Sampaio, Susana Viegas.
CITAR-UCP: Maria Guilhermina Castro, Carlos Sena Caires, Carlos Ruiz Carmona, Henrique Manuel Pereira, Jorge Palinhos.

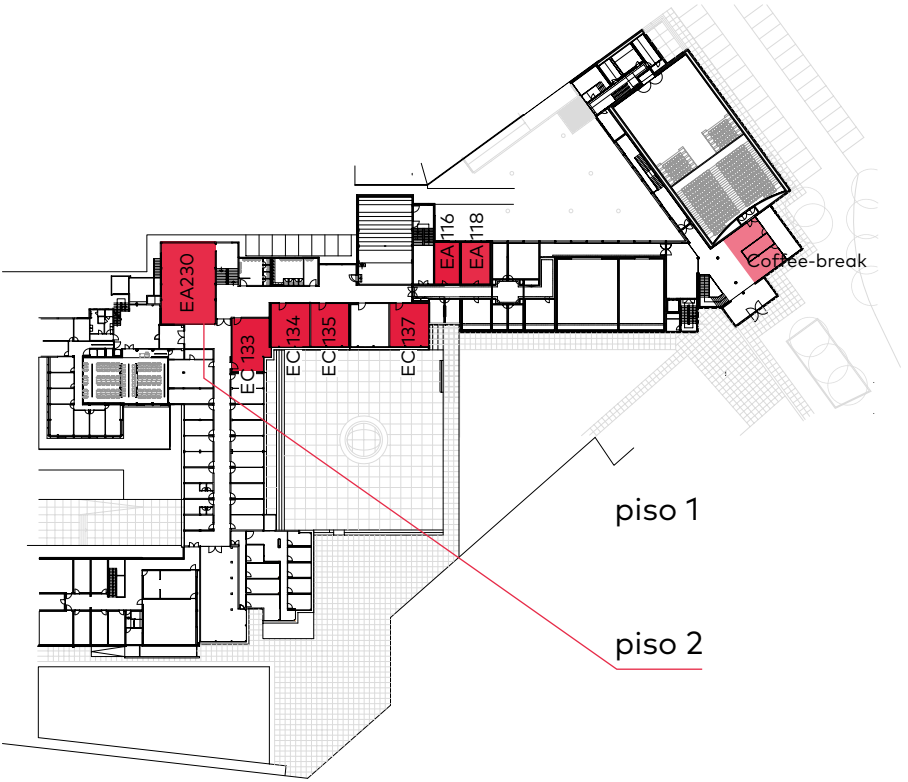
ISBN
978-989-98215-5-2

Edição
AIM
Maio de 2016

design
atelierd'alves

aim.org.pt


Américo
Amorim
Restaurante
Paraíso
Cantina
Central
zona da
conferência
Artes
entrada
entrada
principal
entrada
Escola das Artes
Restauro
Campus Foz


EA230
EC 133
EC 134
EC 135
EC 137
EA 116
EA 118
Coffee-break
piso 1
piso 2

organização

AIM
ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

CATÓLICA ESCOLA DAS ARTES
PORTO

CATÓLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES
PORTO

apoio

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

parceiros

porto/ post/ doc

Passos Manuel

Casa de Sezim